

LES OUBLIÉS DES AVANT-GARDES

**SOUS LA DIRECTION DE
BARBARA MEAZZI ET JEAN-POL MADOU**



LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS
COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

n° 3

© Université de Savoie
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés
BP 1104
F - 73011 CHAMBERY CEDEX
Tél. 04 79 75 85 14 Fax 04 79 75 91 23
<http://www.univ-savoie.fr>

Illustrations de couverture :

Hélène d'Ettingen, © Fonds privé Alban Roussot

Fillia, Nudo meccanico, 1925, tiré de *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, sous la direction d'Enrico Crispolti, Milan, Mazzotta, 1988, reproduit à page 85, © édition Mazzotta.

Mise en page et couverture : Catherine Brun

ISBN : 2-915797-12-9

ISSN : 1774-3842

Dépôt légal : septembre 2006

DIRECTEUR DU LABORATOIRE

Christian Guilleré

COMITÉ DE RÉDACTION

Luca Badini-Confalonieri, Jean-Marie Barthélemy,
Jean Burgos, Franca Bruera, Jean-Pol Madou, Barbara Meazzi

Cet ouvrage a été publié avec la participation
de la Région Rhône-Alpes

à la mémoire de Michel Décaudin

SOMMAIRE

Avant-propos	
Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou	7
Des expériences théâtrales oubliées : Guillaume Apollinaire, André Salmon et l'échec du <i>Marchand d'anchois</i>	
Franca Bruera.....	9
Pierre Albert-Birot et <i>SIC</i> : la revue comme lieu de combat et lieu de mémoire	
Debra Kelly	23
Incursions surréalistes dans la poésie de Luisa Giaconi (1870-1908)	
Alfredo Luzi.....	39
Prampolini futuriste ou la continuité de l'avant-garde	
Serge Milan.....	51
Le Réalisme italien des années trente : une avant-garde oubliée, manquée ou impossible ?	
Bart Van den Bossche	67
Francesco Cangiullo, futuriste éclectique et génial	
Matteo D'Ambrosio	81
<i>L'Esprit Nouveau</i> (1920-1925) et les avant-gardes	
Roxana Vicovanu	103
Les femmes futuristes ou une reconnaissance occultée	
Cathy Margaillan.....	123
Roch Grey, un témoin de l'Esprit nouveau	
Arlette Albert-Birot	139
Une femme peut en cacher une autre : l'activité avant-gardiste des femmes surréalistes	
Magali Croset	159
Céline Arnould, épouse Paul Dermée, poète dadaïste	
Victor Martin-Schmets	171
Littérature féminine des avant-gardes roumaines	
Olga Gancevici	183

Roger Vitrac et le surréalisme	
Cyril Bagros	197
<i>Les Voyageurs debout</i> , une pièce oubliée de Jacques Baron	
Eléna Galtsova	207
Quand l'avant-garde piétine : <i>Action</i> (1920-1922)	
Laurence Campa	221
Carl Einstein : création et hallucination	
Jean-Pol Madou	239
<i>Documents</i> : répertoire ce qu'il conviendrait d'oublier	
Sylvain Santi	253
Paul Nougé, théoricien du surréalisme délibéré	
Timo Kaitaro	267
De l'expressionnisme à la « mise au pas » : « communauté » et ambivalen- ces chez Friedrich Markus Huebner	
Hubert Roland	279
Benjamin Fondane : métamorphose d'une subversion	
Olivier Salazar-Ferrer	301
Abstraction/Figuration : plates-formes de l'avant-garde	
Martine Renouprez	323
<i>Transition</i> de Eugene Jolas, une revue victime de son avant-gardisme ?	
Céline Mansanti	339
Ramón Gómez de la Serna ou l'« avant-garde unipersonnelle »	
Florence Clerc	351
Les innovations d'avant-garde de Roberto Arlt dans <i>Trois cents millions</i>	
Stella Longo	365
Index des noms	381
Table des illustrations.....	393

AVANT-PROPOS

Qu'est-ce qu'oublier ? Défaillance de la mémoire ? Acte intentionnel ? Refoulement inconscient ? Injustice du temps ? Aucune de ces modalités n'est étrangère à l'histoire des avant-gardes tant européennes qu'extra-européennes. En effet, depuis 1909, l'année de la fondation du futurisme, jusqu'à la fin des années trente, le foisonnement des mouvements et des productions artistiques fut tel qu'il constitue aujourd'hui pour l'historien un véritable défi. Dans cette vaste nébuleuse qui, à partir de la naissance du futurisme, tissa sa toile sur l'Europe tout entière, un certain nombre d'artistes et d'écrivains, d'ouvrages et de revues sont restés en marge de l'histoire littéraire, alors que le rôle joué par ces oubliés – et plus encore les oubliées – fut souvent déterminant pour l'orientation d'un mouvement artistique. N'est-il pas temps, par exemple, d'évaluer la présence de la mystérieuse baronne d'Ëttingen dans la genèse de l'Esprit Nouveau ? N'est-il pas urgent de mesurer l'importance du travail théorique qu'effectua Carl Einstein dans la revue *Documents* aux côtés de Bataille et de Leiris ? Comment ignorer l'apport des avant-gardes roumaines ? Comment passer sous silence le rôle joué par les femmes dans le mouvement surréaliste au sein duquel elles se sont senties souvent marginalisées ?

Le concept d'avant-garde semble bien avoir disparu aujourd'hui de notre horizon intellectuel. Mais son effacement de la scène contemporaine dite « post-moderne » n'est pas sans nous avoir laissé des traces qui sont comme autant de signes dispersés d'une liberté toujours à conquérir, d'un futur toujours à imaginer. Si le modernisme (Proust, Joyce, Eliot, Musil) défendit une esthétique fondée sur le principe de l'autonomie de l'art, les avant-gardes historiques des années 1920-1930, en revanche, voulurent réconcilier l'art et la vie au prix de cette autonomie. Si les deux projets semblent s'exclure, la coupure est en réalité moins nette qu'elle n'apparaît en théorie. Entre les principes affichés par les manifestes et la praxis créatrice s'est creusée une distance où s'est joué le destin de la littérature et de l'art du XX^e siècle. Il appartient sans doute aux « oubliés » et « oubliées »,

figures sorties de l'ombre, de jeter à contrejour une lumière décapante sur l'histoire des avant-gardes, leurs enjeux et contradictions.

Les textes de cet ouvrage viennent couronner les travaux de recherche présentés en novembre 2003 à l'Université de Savoie, lors d'un colloque consacré aux oubliés des avant-gardes. Remercions Jean Burgos pour son soutien et la finesse de son intervention avec laquelle il clôtura les journées de travail. Plutôt qu'à une conclusion, c'est au désir d'un nouveau colloque qu'il nous invita.

Michel Décaudin nous avait fait l'honneur et l'amitié de nous accompagner pendant le colloque, en présentant une importante communication sur Nicolas Beauduin. Tous ceux qui ont eu la chance et le privilège de côtoyer Michel Décaudin savent qu'à partir de quelques fiches magiques il était capable d'enchanter son auditoire. Michel Décaudin nous a quitté quelques mois après le colloque sans que les fiches aient pu subir la métamorphose nécessaire à leur transformation en essai ; ses mots restent néanmoins imprimés à jamais dans nos souvenirs. Il est superflu de rappeler ici le rôle que Michel Décaudin a eu sur nos formations intellectuelles : nous avons souhaité lui rendre hommage en lui consacrant ce volume.

Jean-Pol Madou et Barbara Meazzi

DES EXPÉRIENCES THÉÂTRALES OUBLIÉES :
GUILLAUME APOLLINAIRE, ANDRÉ SALMON
ET L'ÉCHEC DU *MARCHAND D'ANCHOIS*

FRANCA BRUERA

UNIVERSITÉ DE TORINO

Transmis à la radio en 1950¹, représenté par Pierre Della Torre à Paris et à Saint-Maur dans les années 80², *Le Marchand d'anchois* constitue l'un des projets théâtraux les plus audacieux et en même temps les moins connus des premières années du XX^e siècle. Ce témoignage de collaboration entre Guillaume Apollinaire et André Salmon, que la presse a défini « comédie burlesque » et « comédie-revue de 1905 d'Apollinaire, parodie aux trente chansons du grand poète sur des musiques 1900 »³ s'impose à notre attention aussi bien pour sa valeur documentaire de réaffirmation de l'entente solide entre les deux poètes dès l'époque de leurs premières expériences littéraires, que pour la portée séditeuse et novatrice de l'attitude artistique des deux jeunes dramaturges *manqués* par rapport aux normes et aux conventions du théâtre d'imitation pompier et petit-bourgeois en vogue au début du siècle.

1 André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956, p. 183.

2 La pièce a été représentée le 3 décembre 1980 au théâtre Poche-Montparnasse de Paris et le 8 décembre 1982 au théâtre Val de Marne à Saint-Maur.

3 *Une semaine de Paris Pariscope*, n° 654, 3-9 déc. 1980 et n° 655-658, 10-16 déc., 17-23 déc., 24-30 déc. 1980 et 31 déc. 1980-6 janvier 1981.

À l'époque de la crise des valeurs symbolistes⁴, la verve iconoclaste et la nécessité d'inscrire dans l'histoire l'expérience d'un lyrisme nouveau imprègnent les esprits agités d'Apollinaire et de Salmon. Le lien humain et professionnel qui les a unis est aujourd'hui notoire, ayant fait l'objet de plusieurs recherches à partir des années '50, parmi lesquelles nous rappelons les études de Michel Décaudin, Claude Debon, Jacqueline Gojard⁵, suivies des travaux de Sergio Zoppi, Marilena Pronesti et Maria Dario⁶. Ces travaux ont relevé l'importance décisive de ce rapport de collaboration dans des parcours critiques qui demeurent fondamentaux non seulement pour l'approfondissement de tout sujet concernant les « devoirs jumeaux »⁷ et les intérêts communs aux deux poètes, mais aussi pour toute enquête tournant autour de la dialectique de l'échange consubstantielle à la modernité esthétique à l'époque de la naissance des avant-gardes historiques⁸.

Apollinaire et Salmon ont le même âge, les mêmes goûts et, au début du XX^e siècle, ils fréquentent les mêmes artistes et les mêmes milieux littéraires ; ils collaborent aux mêmes revues et témoignent de leur exigence de participation active au renouveau du langage artistique et littéraire des premières années du siècle par la fondation et la direction du *Festin d'Ésope* (nov. 1903 - août 1904), de *La Revue immoraliste* (avril 1905) et des *Lettres modernes* (mai 1905). Bien que de durée éphémère, ces revues symbolisent autant de tentatives de réagir face aux très nombreux manifestes criards

4 Cf. Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960 ; Genève, Slatkine, 1981.

5 Parmi les études les plus importantes, nous rappelons Michel Décaudin, *Des Souvenirs, des Lettres, un Journal et une Exposition*, « Le Flâneur des deux rives », n° 6, juin 1955, p. 21 ; Claude Debon, *Apollinaire lecteur de Salmon, Casanova et quelques autres*, « La Revue des Lettres Modernes », série Guillaume Apollinaire, n° 14, 1978, p. 66 ; Jacqueline Gojard, *Étude du « Manuscrit trouvé dans un chapeau » d'André Salmon su vie d'un état présent de la bibliographie d'André Salmon*, thèse de troisième cycle, Paris IV, 1985.

6 *André Salmon*, sous la direction de P.A. Jannini et S. Zoppi, Rome, Bulzoni, 1987, quaderni del Novecento Francese, n° 9 ; Marilena Pronesti, *Polvere di storia : André Salmon giornalista 1936-1944*, Rome, Bulzoni, 1996 ; Maria Dario, *André Salmon alle origini della modernità poetica*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

7 Lettre d'André Salmon à Jacques Doucet, 15 novembre 1916, in Maria Dario, *André Salmon alle origini della modernità poetica, op. cit.*, pp. 27, 31-32.

8 Cf. Alexis Nouss, *La Modernité*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1995.

de l'époque par le biais d'un organe souple et motivant – la revue – ouvert principalement à la diffusion des idées et des voix les plus sensibles au rappel d'une modernité conçue non pas en tant que refus catégorique du passé, mais comme principe de développement d'une nouvelle sensibilité à l'égard de l'histoire et du réel.

Les années d'apprentissage d'Apollinaire et de Salmon, rythmées de ce fait par une fréquentation assidue et féconde⁹, nous semblent constituer l'une des étapes constitutives de leur parcours commun vers la prise de conscience d'une revalorisation nécessaire des potentialités du langage dramatique. Dans le cadre de leurs initiatives dans ce domaine, les expériences théâtrales de *La Température*, *Le Marchand d'anchois*, et *Jean Jacques*¹⁰, remontant aux années 1903-1906, demeurent le témoignage d'une modernité en germe chez les deux auteurs reflétant ce que Michel Foucault a défini comme une attitude, un mode de relation à l'actualité¹¹, indépendant et absolument détaché des traits caractéristiques d'une époque ; une conduite donc, menée en ces temps-là sur les tons outreucidants de l'état d'esprit de la jeunesse et poursuivie tout au long de leurs expériences poétiques successives sous le signe apollinarien de la *surprise*¹².

Les trois pièces d'Apollinaire et de Salmon ont été souvent signalées par la critique en tant qu'attestation des bravades qui ont scandé les années de formation des deux auteurs, sans être pourtant suffisamment examinées dans leur acception intrinsèque de tentative – ou proposition peut-être inconsciente et sans aucun doute échouée¹³ – de contrebalancer la dramaturgie obsolète et dépassée, cabotine et bourgeoise des années de la Belle Époque par un acte de subversion ludique des modèles théâtraux

9 Cf. en particulier André Salmon, *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard, 1955.

10 Les trois pièces ont été publiées dans le volume Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose I*, Paris, La Pléiade, 1977, p. 973-1029. Dorénavant : *CE P I*.

11 Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ? Le Magazine littéraire*, avril 1993.

12 Les données concernant la genèse de ces pièces sont contenues dans André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, *op. cit.*, p. 175-187.

13 André Salmon confirme dans le deuxième volume de ses *Souvenirs sans fin* que la pièce, créée pour des fins alimentaires, fut refusée par l'*Européen* et ne connut le grand public qu'en 1950 lors d'une émission radiophonique (*op. cit.*, p. 183).

dominants, dans le sillon d'un parcours de recherche qui amènera Apollinaire à jouer depuis quelques années un rôle prééminent dans l'évolution de l'esthétique du XX^e siècle.

Le Marchand d'anchois remonte tout probablement au début de 1906 et fait preuve incontestable d'audace structurale, formelle et stylistique sans borne. Salmon souligne fréquemment dans ses *Souvenirs sans fin* la capacité et la volonté d'épater qui accompagnait ses expériences littéraires et celles d'Apollinaire. À propos des soirées au Caveau du Soleil d'Or, il écrivait :

On était jeunes. Nous avons, Guillaume et moi, un peu saboté les soirées. Pour les rendre impossibles ? Oui. Nous pensions cela très bien, très sain, très pur. C'est fou ce que la pureté peut rendre les jeunes gens malfaisants.¹⁴

Le ton de plaisanterie, un certain goût du *sabotage*, des grossièretés et des trivialités gratuites demeurent souverains dans *Le Marchand d'anchois*, ce qui relève d'abord de l'exubérance volcanique et incontrôlable de deux jeunes auteurs, ainsi que d'un certain goût malicieux et enfantin pour le jeu scatologique et la mystification, dont les souvenirs de Salmon fournissent un témoignage direct. Le trait foncièrement cocasse et farceur des intentions des dramaturges en herbe ne nous empêche pourtant pas de tâcher de dégager quelques-uns un des éléments clés de leur itinéraire à la quête d'innovations substantielles dans le théâtre et d'en relever les fragments d'un objectif esthétique au moins amorcé.

La pièce naît dans l'effervescence des années où Apollinaire et Salmon « [...] détruisent et reconstruisent la littérature et l'art dans un feu roulant de sophismes et de déclarations aussi éphémères que sensationnelles »¹⁵ ; ils travaillent avec acharnement à l'élaboration de nouveaux projets artistiques non conventionnels, poussés par le désir de violer et de bouleverser les règles de la logique : l'occasion pour mettre en pratique ces prémisses semble propice lorsqu'en 1906 Guillaume Apollinaire commence à mélanger, avec André Salmon, les ingrédients d'une pièce

14 André Salmon, *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)*, op. cit., p. 55.

15 Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 117.

qui tourne autour du personnage de Jonas, marchand d'anchois, quittant la Norvège pour rejoindre Paris et y faire fortune avec les vendeurs de son magasin. Les souvenirs de Salmon nous aident à reconstruire le contexte dans lequel la pièce a été créée :

Ah ! Les fureurs ingénues d'Apollinaire quand j'osais lui représenter, avec des arguments choisis, que son titre ne permettait jamais la belle affiche d'un spectacle d'opérette : *Le Marchand d'anchois*. Pourquoi ce titre ? Pour la raison d'un tableau sur le fjord animé par plusieurs caricatures de nos amis scandinaves de la rive gauche, d'Arne Hammer [...] secrétaire, [...] de l'*Européen* [...] l'hebdomadaire pacifiste du prof. Seignobos, jusqu'à Edward Diriks, notre ami l'impressionniste norvégien.¹⁶

La pièce se compose de deux actes brefs, construits sur la juxtaposition de morceaux de musique, de scènes de danse et de dialogues mimés sur l'air et les refrains des chansons populaires en vogue au début du siècle. Bien qu'oubliée en raison de sa nature potache et sa structure fragile à peine esquissée, cette œuvrette nous paraît représenter un geste théâtral de démystification assez courageux, puisqu'elle se configure comme tentative de démasquer les prétextes spécieux de la dramaturgie de l'époque au profit de la recherche prioritaire de modalités expressives nouvelles empruntées au cirque et au music-hall, dans une redéfinition implicite de l'art dramatique comme spectacle, ce qui sera l'un des objectifs du théâtre de l'avant-garde européenne de la première moitié du vingtième siècle.

Jonas part donc pour Paris, suivi de ses vendeurs préférant eux aussi le goudron charmant de la Ville Lumière aux anchois et aux maquereaux, n'ayant plus de marché en Norvège¹⁷. Ils abandonnent le magasin, s'habillent avec des peaux d'animaux et gagnent Paris pour se retrouver tous ensemble à travailler dans un cirque. Dans une apothéose de musique, danse et spectacle demandant la participation directe du public, le départ de Jonas et de ses vendeurs est rythmé par la danse et le chant de nom-

16 André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, op. cit., p. 183.

17 Cf. *Le Marchand d'anchois*, CÉ P I, p. 988.

breux tonneaux d'anchois¹⁸, par les chansons de bizarres personnages pour la plupart déguisés et par les adieux du soleil de minuit et de l'aurore boréale anthropomorphisés conseillant à Jonas de voyager en ballon d'essai. Dans le deuxième acte, les anchois et le hareng de la Baltique se mêlent aux vendeurs métamorphosés en animaux, à des hommes musclés et à des phénomènes de foire qui dénoncent le triomphe du dérisoire, de l'absurde et de l'irrationnel. Cela, dans un acte de libération du langage et des schémas théâtraux conventionnels qui semble ébaucher une nouvelle conception de l'art, de la poésie et du théâtre relevant de la puissance destructrice du rire et inspirés par une esthétique de la surprise qui est encore en germe chez Apollinaire : l'esprit nouveau, explicité en 1917, est sans aucun doute encore sous sa forme fœtale, caché par le désir d'épater, ou de s'épater soi-même, mais annoncé par une pièce qui dénonce un mouvement d'impatience esthétique significatif dans le cadre des grands changements de ce début de siècle.

Le Marchand d'anchois pourrait se situer au carrefour entre l'héritage d'Alfred Jarry et ce que Henri Béhar définit « théâtre du verbe encore plus que de l'action »¹⁹ pour identifier les traits spécifiques des avant-gardes historiques. La pièce semble s'insérer aisément dans le sillon de ce mouvement de recherche puisque d'une part elle représente l'adhésion à un contexte culturel qui reconnaît dans le cirque, la revue, le café-concert et le music-hall un côté spectaculaire attrayant, nouveau et capable de moderniser et rajeunir le théâtre ; de l'autre, elle garde en soi plusieurs intuitions remarquables, surtout au niveau des modalités expressives choisies. Le langage, par exemple, est envisagé tout au long de la pièce comme rythme forcené et répétition incessante de phonèmes et de sons au détriment de son sens logique et rationnel, comme le suggère le début de la pièce qui s'ouvre sur un air à la mode de Paris :

Toutes les malles sont prêtes
Collons vit' les étiquettes

18 « Nous sommes les anchois, / Anchois de Norvège. / Dans nos p'tits tonneaux d'bois / R'gardons choir la neige. », *ibid.*, p. 986.

19 Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 308.

Avec d' la coll' de poisson

Avec de la colle de poisson (*bis*)²⁰

Ce n'est que le début d'un parcours dans lequel le langage ira peu à peu vers son éclatement, ce qui semble préconiser un certain goût pour la provocation cher aux avant-gardes, exhibant sur la scène l'élément d'humour et le rire qui désacralise, proposant un sujet farfelu rythmé par des jeux de mots grossiers, dépourvus pourtant de l'agressivité et de la prédilection pour l'insulte qui sera plus tard le point fort des soirées dada.

Dans *Le Marchand d'anchois*, Apollinaire et Salmon bannissent toute illusion réaliste et introduisent sur la scène des personnages clownesques²¹, grotesques, bruts, privés de psychologie et doués uniquement d'expressivité corporelle et verbale. La pièce présente une structure assez proche de la revue et du music-hall : des scènes rapides et caricaturales alternent avec des dialogues brefs, sur un ton comique et satirique, par le biais d'un fil conducteur – l'histoire de Jonas et de ses vendeurs – auquel se superpose l'apparition de personnages réels et d'événements datés, dans un style dicté par des effets spectaculaires. Les deux actes débutent, se déroulent et se terminent sur l'air de chansons chantées en couplets individuels ou en chœur par les personnages et par les spectateurs. Parmi les chansons, Apollinaire et Salmon mélangent savamment celles qui appartiennent à la tradition (« O Tannenbaum ») à des couplets sur des rengaines à la mode ou à des airs connus qu'ils réécrivent et garnissent d'obsécrités et de sous-entendus souvent très vulgaires. Dans un article paru en 1902 dans *La Revue des deux mondes*, Maurice Talmeyr avait consacré un long article aux cafés-concert et aux music-halls, dont il remarquait la nouveauté, c'est-à-dire le pêle-mêle ; il écrivait : « vous y voyez défiler sur le même rang, de front, des morceaux d'église légendaires, puis d'ignobles gravelures, d'idiotes gros-

20 *Le Marchand d'anchois*, CEPI, p. 984.

21 Les clowns et les acrobates peuplaient les toiles de Picasso et vivifiaient déjà les poèmes d'Apollinaire et Salmon ; les deux poètes partageaient avec Picasso et les Fauves l'approche d'un art « de fantaisie, de sentiment et de pensée, aussi éloignée que possible de la nature à laquelle il ne doit avoir rien de commun ». D'après *Réponse à une enquête*, dans *la Revue littéraire de Paris et de Champagne*, septembre 1906, in Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991 p. 958.

sièretés, d'obscènes équivoques [...] et tout le café-concert se trouve dans la folie de ces contrastes »²², ce qui nous paraît réaffirmer l'influence des spectacles en vogue au début du XX^e siècle sur l'esprit curieux et provocateur des deux jeunes poètes. En plus, sur une structure déjà bien ancrée aux modalités des formes théâtrales à la mode, vont se greffer des effets spécifiques de l'art du cirque, ce qui en résulte est tout à fait original, moderne et strictement lié à une sensibilité qui était en train de se répandre en France et en Europe au profit du dépassement du théâtre bourgeois.

Parmi les procédés typiques du cirque, les exemples les plus évidents du *Marchand d'anchois* sont d'abord l'expressivité du corps et de la parole – à la fois grotesques, parodiques et satiriques –, et en même temps l'importance du rythme recouvrant la fonction dominante de scander des gestes pour la plupart incontrôlables et de cadencer des dialogues ou des monologues très souvent paradoxaux. Le mouvement du corps soumis au rythme est un signe évident de la modernité technique et urbaine, exaltant l'homme physique dans une dimension théâtrale très proche de la pantomime et de la parade.

La pièce s'ouvre parmi de froids fjords nordiques, dans un décor norvégien de maisons en bois, de paysages enneigés et sur l'air d'une chanson à la mode qui exalte le Paris galant, élégant et sans soucis de la Belle Époque. Voilà deux éléments scéniques en relation apparemment antithétique, qui semblent pourtant annoncer la naissance de la technique du simultanésme prévoyant la superposition synchronique de fragments d'espace et de temps. Sur cette bizarre fusion de mœurs et d'espaces, les deux poètes construisent des dialogues prévoyant l'emploi d'un langage libéré de toute contrainte et qui s'articule par la succession de nombreuses expressions familiales et argotiques. Les jeux de mots sillonnent la pièce ; les modèles d'orthographe phonétique abondent, tout en soulignant la prédilection pour l'aspect ludique, rythmique, cadencé et timbré de la parole.

La scène alors, dès son début, n'est plus le lieu privilégié d'une action symbolique, elle devient progressivement l'espace à l'intérieur duquel Apollinaire et Salmon réalisent un projet d'usure des signifiés et des struc-

22 Maurice Talmeyr, *Cafés Concerts et Music-Hall, La Revue des deux mondes*, 1902.

tures théâtrales traditionnelles qui rejette l'autorité et le rôle central du texte. Ainsi la mise en scène de l'acteur polyvalent se substitue à l'action ; le personnage, maître de son corps et de sa voix, sans esprit, sans pensée et sans vie mentale, cède le pas à la revalorisation du rythme dans toutes ses possibilités²³. D'ailleurs, lors de la commémoration d'Apollinaire de 1920, en rappelant les années de leurs bravades, Salmon écrivait : « Nous avons travaillé aisément à ruiner l'attitude artistique et la vie littéraire qui n'était plus que convention amollie »²⁴ ; le verbe *ruiner* semble souligner les intentions peut-être plus ludiques que destructives de leurs expérimentations, ce qui n'exclut pas la tentative de jeter les bases d'un projet artistique nouveau, là où le poète ajoute « Nous avons tenté de restituer l'art à la vie », dédaigneux du conseil de mettre de la vie dans l'art.

Dans ce projet de destruction constructive, la vie entre dans l'art par le biais de son dynamisme frénétique : Apollinaire et Salmon ne sont pas exempts de ce processus d'intensification névrotique dont Georg Simmel parlait en 1903²⁵ pour souligner les conséquences des changements ininterrompus et rapides de ce début de siècle, encouragés par les très nombreuses stimulations de la vie moderne à en saisir les aspects les plus séduisant et les plus effervescents – aussi bien dans le domaine des arts que dans la vie de tous les jours – capables de bouleverser la tradition scénique. Ainsi des airs et des individus très connus à l'époque entrent en scène à la manière cubiste, collés et découpés sur la toile scénique. Les personnages deviennent des caricatures à partir de leurs noms, tels que Prosper la colique, Zidore la Pilule, l'Enrhumé, dont la fonction est celle de dilater et restreindre en même temps les situations à la façon des clowns ; les structures temporelles, les espaces intérieurs et extérieurs sont bouleversés et la langue devient le sujet-cible privilégié de cette œuvre de destruction des structures théâtrales conventionnelles : les exemples d'homopho-

23 Voir à ce sujet le volume *Théâtre années vingt. Du cirque au théâtre*, intr. de Claude Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

24 André Salmon, *Vie de Guillaume Apollinaire*, dans *La Nouvelle Revue française*, 8^{ème} année, n° 86, 1^{er} novembre 1920.

25 Cf. Georg Simmel, *La metropoli e la vita mentale*, dans *Immagini dell'uomo*, sous la direction de C. Wright Mills, Milan, Comunità, 1969, p. 527.

nies, de polyphonies, la répétition des mêmes sons dans les phrases tels que « Le poisson pourri ça pue » sont les jeux sonores les plus fréquents ; des homéoteleutes (Obscène/Ibsène, phoque/loufoque), des paronymies (harengs/harangu's), des calembours, des approximations phoniques telles que « [...] c'est Ménélik qui rugit, l'plus vieux lion d'la ménagerie... gerie... j'ris pas du tout... Et ça c'est un rugissement... Un vrai ...Vous avez beau rougir [...] Vous pourriez pas rugir »²⁶, tous ces divertissements poussés jusqu'à l'absurde sur l'exemple des moyens et des méthodes du cirque abondent dans le texte, selon un modèle de langage sonore confirmé quelques années plus tard par l'Apollinaire de *La Victoire*, déclarant,

On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
On veut des consonnes sans voyelles
Des consonnes qui pètent sourdement²⁷

ou encore par les analogies et les calembours de *L'Antitradition futuriste*, procédés qui sont pour Apollinaire le « tremplin lyrique et [la] seule science des langues », capables d'enchaîner des séries de jeux de mots tels que « calocot Calicut Calcutta tafia Sophia »²⁸.

Dans le sillon des jeux du langage, le nom Frédérik donne lieu à deux personnages, Fred et Rick, qui se présentent au public dans l'acte d'emballer « Les Fjords du mal », jeu d'esprit très explicite, presque un calembour, même si la prononciation de Fjord n'est pas identique à celle de Fleur. La femme, à la manière de Verdi, est *mobile qual piuma al vento*, grâce au calque hugolien qui fait dire à Rick « Prenez garde, patron : souvent femme avarie », à qui Jonas ne tardera pas de répondre : « Bien fol qui suit les filles. Je connais ça. Mais n'est-ce pas que l'idée est neuve ? »²⁹.

Les exemples de mascarades linguistiques se multiplient et se superposent tout en soulignant ce sentiment d'inadéquation au réel qui sera

26 *Le Marchand d'anchois*, CE P I, p. 995-996.

27 *La Victoire*, *Calligrammes*, dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965, p. 310.

28 Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, p. 938.

29 *Le Marchand d'anchois*, CE P I, p. 988.

typique du théâtre de l'avant-garde ; ils semblent inaugurer un parcours d'acrobaties verbales qui met en premier plan l'aspect expérimental d'une recherche ébauchée et, par conséquent, dépourvue d'une charpente théorique adéquate. Sous ce point de vue aussi, l'influence du cirque et de ses modèles verbaux grotesques associés au rire nous paraît tout particulièrement remarquable puisque, au-delà des exemples cités, des modèles de rimes et d'assonances à l'effet uniquement sonore prédominent à côté de clichés typiques du cirque, tels que les incohérences, les accumulations verbales et les procédés d'élimination de la voyelle finale des mots, dans le but de retranscrire le langage parlé. La pièce d'ailleurs se déroule dans une atmosphère proche du cirque par le fait que Prosper la colique annonce tout naturellement au public le spectacle à venir par un boniment :

Mesdames et Messieurs, c'est au nom du département de Seine-et-Oise dont est accouchée la grande dompteuse Layouchka, neuf fois blessée par le terrible lion de l'Atlas, [...] M'dames et Messieurs, amateurs de spectacles sans précédent [...] nous avons fait venir du pôle Nord les fauves du terrible docteur Jonas, le roi des anchois trois fois médaillé pour avoir traversé la manche sans abîmer les nichons et le corset de son épouse Raffaelona.³⁰

L'absurde des situations comiques touche son apogée là où Apollinaire et Salmon font défiler sur la scène une Babel de langues – italien, espagnol, français, allemand, russe, jusqu'à l'espéranto – qui se mêleront pour donner vie à un langage nouveau basé sur sa seule sonorité, dont ils nous fournissent un exemple surprenant : « Roublardi, roublarda, langue fourri fourra ».

Bref, l'action aristotélicienne est pulvérisée ; elle cède le pas au rythme de la voix et de la parole pour devenir une sorte de simulacre de la vie ouvert à toute sorte de métamorphose. Les personnages se masquent au début, se démasquent à la fin de la pièce, se dédoublent, se transforment en animaux dans une scène surprenante qui prévoit l'arrivée de Jonas le norvégien dans un ballon aérostatique. Pendant ces coups de théâtre, le

³⁰ *Ibid.*, p. 1002-1003.

chœur chante joyeusement et les personnages dansent heureux sur l'air du refrain :

En bêt' métamorphosons-nous,
On n'nous r'connaîtra plus du tout !³¹

Encore une fois le cirque et le music-hall s'imposent au détriment des systèmes et des structures du théâtre traditionnel, par le biais de procédés d'amplification ou de simplification des situations et par la manipulation de figures humaines qui se transforment et s'abandonnent à leur expressivité physique grâce au chant et aux danses effrénées exaltant l'habileté de la voix et du corps. L'étrange puérité de la pièce rappelle encore une fois les observations de Maurice Talmeyr dans *La Revue des deux mondes* à propos des programmes des spectacles à la mode, prévoyant des chevaux savants, des familles d'acrobates, des équilibristes, des ventriloques, des montreurs d'ours, des femmes-poissons et ainsi de suite³². Dans *Le Marchand d'anchois* ce genre de bizarreries stupéfiantes ne fait pas défaut : si les femmes-poissons nageant dans des aquariums ne sont pas prévues, des poissons qui dansent dans leurs tonneaux peuplent la scène, ainsi que des animaux chantant et dansant. Les phénomènes de foire ne manquent pas non plus : Nature est l'homme musclé qui entre en scène pour remplacer les animaux « par le jeu plus élégant de la musculature », portant un « costume de faiseur de poids, mais pardessus caca d'oie et melon et valise »³³. Il tire de sa valise son balancier, fait des mouvements de bras ridicules dans son maillot rose et il est célébré pour sa puissance physique³⁴. L'idée d'introduire un personnage sportif dans la pièce est caractéristique de ce début de siècle où le sport, né dans les milieux aisés, aura bientôt son volet populaire, le premier tour de France en 1903.

31 *Id.*, p. 990.

32 Maurice Talmeyr, *Cafés Concerts et Music-Hall*, *op. cit.*, p. 179.

33 *Le Marchand d'anchois*, *CE P I*, p. 999, 996.

34 « Pour bien aimer faut de la force, / Muscles, biceps, et caetera, / Les poids, ça développ' le torse, / Ca fait pousser des poils sous l' bras », *ibid.*, p. 1000.

Le théâtre traditionnel s'est effrité et paraît prêt à donner naissance à une nouvelle dramaturgie. Les suggestions et les goûts d'Apollinaire et Salmon nous semblent naïvement prémonitoires des spectacles qui seront représentés dans les années à venir : du théâtre nunique de Pierre Albert-Birot, triomphe de la simultanéité et de tous les moyens capables de traduire la vie moderne, à l'exaltation du cirque de Jean Cocteau dès ses premières expériences de *Parade* avec Apollinaire, jusqu'aux *Mariés de la Tour Eiffel* et au *Bœuf sur le toit* interprété par les clowns du cirque Medrano. De la même façon, les jeunes dramaturges ne nous empêchent pas d'évoquer les modèles de leçon d'énergie et d'incitation prônés par les Futuristes, ni les projets élaborés par Apollinaire pour la représentation de la pantomime *À quelle heure un train partira-t-il pour Paris*, où l'homme sans visage, mannequin déformé, se métamorphosera peu à peu dans la femme/homme clown burlesque des *Mamelles de Tirésias*.

Dans la préface aux *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire rappelle l'origine de la pièce et il écrit : « cet ouvrage a été fait en 1903 »³⁵ ; à cette époque-là, Apollinaire et Salmon étaient en train de travailler à un projet très corrosif d'émancipation du théâtre, *Le Marchand d'anchois*. Si le projet a échoué – la pièce ayant été présentée sans succès à l'*Européen* – l'esprit railleur a gagné tout compte fait sur les résultats, André Salmon semble le confirmer...

Le poète d'*Alcools* a su tourner des couplets d'une franche gaieté pour le *Marchand d'anchois*, ne serait-ce que le couplet du Phoque, sur l'air de l'*Internationale* :

Je suis le phoqu' comique
Palmé au Nouvel an
D' palm's académiques
Par le duc d'Orléans³⁶

35 Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 865.

36 André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, op. cit., p. 184.

PIERRE ALBERT-BIROT ET *SIC* : LA REVUE COMME LIEU DE COMBAT ET LIEU DE MÉMOIRE

DEBRA KELLY

UNIVERSITÉ DE WESTMINSTER, LONDRES

La revue *SIC* fondée en 1916 en pleine guerre par Pierre Albert-Birot est, dans tous les sens du mot, un lieu de combat. Créée à un moment historique spécifique – une année décisive de la Grande Guerre, celle de Verdun et de la Somme, le moment où la perception militaire et populaire de la guerre change radicalement –, cette revue trouve vite un rôle de *défenseur* de l'avant-garde de l'époque dans un climat artistique et socio-culturel qui devient de plus en plus conservateur et nationaliste. *SIC* était un lieu de rencontre pour futuristes, cubistes et futurs surréalistes, comme on l'a souvent indiqué, mais essentiellement aussi pour un grand nombre d'écrivains individuels et individualistes qui n'appartenaient à aucun *isme*. Cette revue est également l'affirmation personnelle des nouvelles formes d'expression artistique de son rédacteur en tant que peintre/poète. Pourtant cette aventure, qui est donc à la fois collective et individuelle, se trouve souvent la cible de critiques hostiles à l'époque, et plus tard notamment parmi les membres du groupe surréaliste, ainsi que parmi les critiques littéraires qui les suivent.

Nous proposons donc une ré-évaluation de *SIC* comme site d'action avant-gardiste et une analyse des convergences et divergences de ses collaborateurs de 1916-1919, période de la vie active de cette revue. La contribution de *SIC* à son moment historico-culturel et son héritage seront aussi considérés afin de mieux comprendre sa place dans la mémoire culturelle

de l'avant-garde européenne. Cette analyse vise également quelques-unes des questions plus générales posées par le colloque : c'est-à-dire les raisons de cet *oubli* du fondateur et rédacteur de *SIC* de la part de ses anciens collègues et de la part de la critique ; savoir si *l'oubli* d'une individualité, en l'occurrence Pierre Albert-Birot, nous fait perdre de vue l'enjeu réel de l'avant-garde auquel il participait ; et finalement le rôle que le surréalisme a joué dans cet *oubli*. Cette réévaluation est placée sous le signe de Robert Pinget, ou plutôt de Monsieur Songe, qui exprime devant le travail d'avant-garde une attitude que partagerait Pierre Albert-Birot :

L'avant-garde en art c'est revenir aux principes de base. Ils sont très simples et peu nombreux. Déplaisent aux gens qui se piquent de science.¹

En guise d'introduction, un rappel bref de quelques détails de la vie de Pierre Albert-Birot, et de *SIC*. Pierre Albert-Birot est né en 1876 à Angoulême, et il aura donc quarante ans en 1916 (même s'il avait l'habitude de dire qu'il est né cette année-là avec la naissance de la revue, une déclaration importante qui fait partie de son mythe personnel), une précision qui dépasse l'anecdotique : il existe entre lui et beaucoup des jeunes écrivains qu'il va publier, un fossé de générations non négligeable. Installé à Paris depuis l'âge de seize ans, il a une formation de sculpteur et de peintre, et il a apparemment passé la première décennie du vingtième siècle sans essayer de s'intégrer aux nouveaux mouvements artistiques qui étaient en train de révolutionner l'expression culturelle européenne. Père de quatre enfants, il se marie avec Germaine de Surville, une musicienne – mais pas la mère de ses enfants – en 1913. Réformé pour insuffisance cardiaque en 1899, il reste dans la capitale pendant la guerre.

1916 est l'année de la transformation de son activité artistique et littéraire : il fonde *SIC*, qui comportera 54 numéros, de janvier 1916 jusqu'en décembre 1919. Il peint une grande toile abstraite, *La Guerre*, culmination de ses recherches avant-gardistes dans ce domaine et annonce qu'il abandonne la peinture pour la poésie – bien que les traces de sa formation dans

1 Robert Pinget, *Du nerf*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 30.

les arts visuels perdurent dans son œuvre littéraire. La période de guerre est donc vécue comme un voyage de découverte personnelle. S'il n'a pas d'expérience directe de la guerre et ne connaîtra pas les horreurs du Front, il mène toutefois une autre guerre dans les pages de *SIC* pour la défense de la modernité et pour développer sa propre identité artistique naissante. Dans un moment de conflit historique, social et artistique, il y a aussi un moment de rupture entre le 'vieux' artiste et le 'nouveau' poète.

La place qu'occupe *SIC* comme porte-parole de l'avant-garde dans la Première Guerre Mondiale est donc indissociable de la place qu'occupe la revue comme manifestation de l'expression créatrice de l'écrivain. Ce sont ces deux aspects conjugués, en effet, qui permettent de discerner une poétique de la revue. Si *SIC* n'a pas de poétique cohérente, et si son contenu disparate à *qualité inégale* lui a souvent été reproché par la critique, il est pourtant possible d'affirmer que la direction de la revue pendant quatre ans donne à Pierre Albert-Birot l'occasion d'élaborer une poétique personnelle. En même temps, cette revue fait d'Albert-Birot un des protagonistes de l'aventure avant-gardiste qui se déroule à l'époque.

SIC a souvent été catégorisée comme *futuriste*, et selon certains critiques son but principal était la dissémination des idées futuristes en France². Il est vrai que Severini a joué un rôle important dans la venue à la modernité de Pierre Albert-Birot qui présente dans *SIC* quelques exemples de production futuriste, surtout de costumes et de décors de théâtre futuristes. En fait, le taux de collaborations futuristes à *SIC* (et elles sont presque toutes dans le domaine des arts visuels) est faible comparé à la participation de certains écrivains individuels comme Apollinaire, Aragon et Soupault. *SIC* a également été classée comme *cubiste*, ce qui est certes plus proche de l'appréciation que porte Pierre Albert-Birot sur l'esthétique moderne, et qui reste d'une grande importance dans son œuvre à venir.³ Son *épopée*, *Les Livres de Grabinoulor*, sera un récit apparemment linéaire

2 Voir, par exemple, Giovanni Lista, « Le futurisme de Pierre Albert-Birot », *Les Cahiers bleus*, 14, Troyes, hiver/printemps 1979.

3 Voir aussi, par exemple, un témoignage de l'époque : « J'achetais alors, chez le libraire Simon Kra, la revue *SIC*, organe du mouvement cubiste. » Jean Tardieu, préface, *Poèmes à voir*, Paris, Gallimard, 1990, non-paginé.

conçu dans *l'état d'esprit cubiste*. Des éléments disparates sont juxtaposés, le monde est déstructuré et re-structuré selon la perception et le désir de son créateur ; c'est dans les principes cubistes de l'appropriation et de la réorganisation de la forme externe, et la formulation des réalités internes qu'a lieu le véritable processus créateur pour Albert-Birot⁴. Bien que la revue reste, pendant un certain temps, un des principaux supports du futurisme italien en France, Albert-Birot n'a jamais promu un mouvement artistique à l'exclusion d'un autre. Une fois à sa place dans l'avant-garde parisienne, la *voix* – le ton, le message – de *SIC* est plutôt celle d'un *esprit nouveau* tel que le décrit Apollinaire. C'est dans *SIC*, bien sûr, que paraissent les premiers poèmes et textes des futurs surréalistes aussi bien que paraît le travail d'autres écrivains et peintres français et étrangers. Il faut souligner cet accueil réservé aux étrangers dans le climat chauvin et souvent xénophobe qui règne sur Paris en plein milieu de guerre⁵. Le Kubisme, écrit avec un grand K par ses adversaires afin d'indiquer ses origines *étrangères* et de signaler l'importance du Juif allemand Kahnweiler dans sa promotion, est devenu suspect, accusé de miner les valeurs artistiques et culturelles françaises *traditionnelles*⁶. La dissémination d'idées et de productions expérimentales, par exemple le travail de Tzara – encore un étranger – reste un des buts principaux de *SIC*. Dès 1917, la revue acquiert une certaine notoriété, illustrée surtout par la représentation des *Mamelles de Tirésias*, même si c'est l'époque où Breton commence à se distancier de la pensée d'Apollinaire et où le terme *sur-réel* inventé par

4 Pour une analyse plus détaillée des *Six Livres de Grabinoulor* et les principes cubistes, voir Debra Kelly, « Une lecture de *La Guerre* : la matrice d'une poétique », *Pierre Albert-Birot. Laboratoire de la modernité*, sous la direction de Madeleine Renouard, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 77-78 ; aussi, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, Londres et New Jersey, Fairleigh Dickinson, 1997, surtout le chapitre « *Grabinoulor* and the Seeking of Knowledge », p. 268-329.

5 Voir aussi Arlette Albert-Birot, « *SIC* et *Nord-Sud* », Actes du Colloque d'Angers-Sablé-Solesmes, « Le Centenaire de Pierre Reverdy », Presses Universitaires d'Angers, 1990, p. 299.

6 Voir Kenneth Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Londres, Thames and Hudson, 1989 ; traduction française, *Vers le retour à l'ordre*, Paris, Flammarion, 1991.

Apollinaire pour décrire son drame va prendre d'autres sens tel que l'emploi le groupe surréaliste⁷.

Cette « Manifestation SIC » du 24 juin 1917 est un point culminant pour l'activité de la revue : programme avec un dessin de Picasso, une gravure sur bois de Matisse, et des poèmes de Max Jacob, de Jean Cocteau, de Pierre Reverdy et d'Albert-Birot lui-même ; le numéro 18 de SIC, juin 1917, est largement consacré à un compte-rendu de cette représentation de la pièce d'Apollinaire. Dans le numéro suivant (n° 19-20, juillet-août 1917), Albert-Birot publie plusieurs extraits de presse concernant la représentation ; c'est une critique plutôt négative, comme l'avis de Léo Poldès dans *La Grimace* (le 7 juillet) qui vise non seulement la pièce mais aussi SIC :

Au moment où la presse d'opinion manque de papier, où les journaux indépendants se voient menacés de disparaître, où la Pensée libre est traquée, on voit imprimée luxueusement, avec des caractères neufs et élégants, une revue qui s'appelle SIC et où, pantins déliquescents du cubisme intégral, des clowns de la plume comme Albert-Birot et Jean Cocteau saccagent misérablement le papier accordé avec tant de parcimonie aux écrivains qui ont l'orgueil de combattre pour une idée. Que les artistes me pardonnent, que le lecteur m'excuse, trois mots surgissent en guise de point final sous ma plume – et je les lance à la face de ces bateleurs : Ah ! Les cochons !

En février 1918, une édition des *Mamelles de Tirésias* paraît aux Éditions SIC avec couverture et six dessins de Serge Férat. Dans SIC, n° 27, mars 1918, Louis Aragon partage ses souvenirs du 24 juin 1917 :

On compara les *Mamelles* à *Ubu Roi*, à *Parade*. On eut tort : il fallait les comparer aux *Mamelles de Tirésias*.

Je garderai toujours de cet après-midi du 24 juin 1917 le souvenir d'une gaieté unique qui me permet de présager pour l'avenir un théâtre affranchi du souci de philosopher.

⁷ Voir, par exemple, Marie-Louise Lentengre, « Un univers dans une revue », introduction, SIC, Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. xv-xvi.

Aujourd'hui, en tout état de cause, la parution de la pièce en librairie met d'ailleurs chacun à même de la juger.

Pourtant, c'est dans l'interprétation du mot *sur-réel* que tout le malentendu, la séparation, et les conséquences de cette séparation entre Albert-Birot et les jeunes futurs surréalistes trouvent leurs origines. Albert-Birot considérait que c'était lui qui comprenait, continuait, prenait fait et cause pour le *sur-réel* d'Apollinaire, qui pour Albert-Birot signifiait aller *au-delà* de la réalité, et qu'il opposait au *sous-réel* des surréalistes dans l'importance qu'ils donnaient à l'inconscient.

Comme l'a écrit Michel Décaudin, les revues littéraires et artistiques de l'époque de la Grande Guerre, *SIC*, *L'Élan* (avril 1915–décembre 1916), *Nord-Sud* (1917–1918) étaient des 'points de ralliement' pour une avant-garde dispersée⁸. Une avant-garde attaquée par les forces conservatrices qui se ré-affirmaient à l'intérieur d'une culture de guerre plus répandue⁹. Il y a donc preuve d'une action collective de la part de l'avant-garde parisienne, mais ce qui frappe finalement dans *SIC*, c'est l'individualisme de ses participants. Les années de guerre constituent donc une époque charnière. Les recherches des futuristes et des cubistes ont fait leur temps et entrent dans un climat social et artistique hostile. *SIC* est dans tous les sens du terme un lieu de combat, au front de la défense de la modernité, et en première ligne de la promotion d'un nouvel art français, 'la prochaine renaissance française' (*SIC*, n° 5, mai 1916) qui émergera victorieux du conflit. Puisque le patriotisme n'est pas réservé aux forces conservatrices et réactionnaires, et la rhétorique des premiers numéros de *SIC* – sous l'influence, sans doute, du futurisme – est belligérante, même si le ton et le choix de contributions vont changer radicalement au cours de la vie de la revue. Et c'est dans les affirmations, les slogans, les critiques de livres, d'expositions et de théâtre, les lettres envoyées par les soldats qui sont au front, les publicités, que la revue va adopter un autre rôle, celui de lieu de

8 Michel Décaudin, « Petit historique d'une appellation : cubisme littéraire », « Cubisme et Littérature », numéro hors série, *Europe*, juin-juillet 1982, p. 9.

9 Pour une discussion de la notion de « culture de guerre », voir, par exemple, l'approche de Stéphane Audoin-Rouzeau et d'Annette Becker dans leurs multiples études de l'histoire culturelle de la Grande Guerre.

mémoire culturelle. *SIC* est à re-lire, non seulement pour son rôle dans une histoire littéraire et artistique que nous pensons connaître, mais qui est également à refaire, aussi comme source d'histoire culturelle.

Pour revenir cependant pour le moment à sa place dans l'histoire littéraire et artistique, *SIC* témoigne des recherches esthétiques de l'époque. L'interaction dans ses pages entre la poésie, les arts visuels – surtout la gravure sur bois –, les compositions musicales, les théories artistiques, les comptes-rendus, les entretiens, permet une perception tout autre de la synthèse entre les arts qui était, bien sûr, un des grands principes de la modernité et de l'esprit nouveau. Le dynamisme de ces créations se fait ressentir avec une plus grande force dans la revue que dans tout manifeste. Le lecteur de *SIC* est conscient d'un programme artistique en devenir, de la fabrication de l'objet qu'est la revue – l'on connaît l'attention que portait Albert-Birot à la composition typographique. La revue est un objet qui se crée périodiquement, qui change constamment de forme, d'allure, de ton, qui établit un dialogue à l'intérieur de ses pages, et qui dialogue avec le monde extérieur. Les choix faits par Albert-Birot en tant que rédacteur sont révélateurs de son propre discours esthétique ; *SIC* permet la synthèse des arts (poésie, peinture, sculpture, théâtre, musique), les « sons, idées, couleurs, formes » de son titre.

Je suis parti de l'idée d'affirmation en réaction contre tout négatif, tout de suite je m'orientai vers le « SIC » latin dans lequel je voyais un « oui » catégorique et en même temps le signe des généralités auxquelles la revue était consacrée : c'était SONS, c'était IDÉES, c'était COULEURS, et je gravai sur bois un grand « SIC » central dont l'encadrement était à peu près deux « F », ce qui donnait le OUI central, plus SONS-IDÉES-COULEURS, le tout contenu dans la FORME.¹⁰

Mais nous arrivons aussi à l'une des raisons de *l'oubli* – ou plutôt l'exclusion volontaire – de Pierre Albert-Birot parmi certains de ses anciens collègues et par la critique qui s'y intéresse. Albert-Birot souligne catégo-

10 Pierre Albert-Birot, « Naissance et vie de *SIC* », *Autobiographie & Moi et Moi*, Troyes, Librairie Bleue, 1988, p. 48-49.

riquement ici la nature *constructive* qu'il considérait comme étant la force agissante de sa revue – et de sa propre activité créatrice –, et dans cette insistance sur le positif et le vital, il va se retrouver en conflit et en contradiction avec ceux qui deviendront les protagonistes principaux de l'avant-garde. Le titre de sa revue est révélateur de sa position philosophique, de ses rapports avec le monde qui l'entoure – même en plein milieu d'une guerre effroyablement meurtrière – et de ses rapports artistiques à l'image et à l'écrit. Le titre de *SIC* est une interprétation personnelle d'un héritage culturel tracé sur sa propre affirmation de la modernité. Il est également une réponse directe, énergique au pouvoir de l'art, au potentiel de la vie. Éventuellement, l'énergie de la revue sera transposée dans la poésie et surtout dans *Grabinoulor*. Comme Albert-Birot l'a expliqué : « Ce livre est le prototype de l'esprit *SIC*. »¹¹

Albert-Birot participe donc à la revue en tant que rédacteur mais aussi en tant que poète/peintre ; sa participation artistique et éditoriale évolue et varie énormément dans sa forme et dans sa fréquence. La participation des autres est aussi, bien sûr, un élément déterminant de la nature de *SIC* – comme elle est révélatrice des choix du rédacteur. La nature et la fréquence de ces collaborations de longue ou de courte durée varient aussi énormément. Les rapports entre un rédacteur et ses collaborateurs façonnent l'identité de toute revue. Albert-Birot semble être à la fois autocrate et ouvert dans son rôle, cédant la place de critique, par exemple, à Aragon dans de nombreux numéros. Sa propre créativité augmente au fur et à mesure que *SIC* s'installe au sein de l'avant-garde, indication que son attitude ouverte envers un groupe disparate d'écrivains et de peintres est directement proportionnelle à une assurance croissante dans ses propres talents. La qualité dite *inégaie* – et même *puérile*, pour citer Aragon – de *SIC* est due moins à une perception critique douteuse de la part de son rédacteur, qu'à la confiance en soi croissante du poète qui sait que cette revue ne sera qu'une partie de son héritage artistique. *SIC* peut garder une forme ouverte et non définitive. Les critiques lancées contre Pierre Albert-

11 Pierre Albert-Birot, lettre à Léo Tixier, Fonds Albert-Birot.

Birot et contre sa revue sont bien connues. Breton écrit dans une lettre à Tzara en 1919 :

Il est une catégorie de gens que je ne puis voir : ce sont ceux qu'en souvenir de Jarry j'appelle dans l'intimité des « palotins ». Tels sont Cocteau, Birot, Dermée.¹²

Louis Aragon écrit plus tard :

Il sera désormais impossible de parler de l'époque de la guerre au point de vue littéraire sans tenir compte de *SIC*, revue absurde, puérite, qui parvint à tenir une place entre les *Soirées de Paris* et *Nord-Sud*.¹³

Le critique Michel Sanouillet reprend cet avis :

On s'étonnera sans doute longtemps que *SIC* ait pu faire pendant près de trois ans figure de revue d'avant-garde. [...]. La survie, on peut même dire le succès, de *SIC* était imputable à des raisons très diverses, encore que rarement d'ordre littéraire. Albert-Birot avait fort bien compris [...] le mécanisme élémentaire de l'édition. Au lieu de s'engager dans des frais somptuaires, il rédigeait avec la seule aide de sa femme [...] et d'un poète polonais, Ary Justman, quelques pages sans prétention, dont il assurait le tirage au moindre prix. [...] et comme, entre *l'Élan* et *Nord-Sud*, ce fut la seule revue du genre publiée à Paris, force était bien aux poètes débutants d'en passer par *SIC*, nonobstant leur dédain pour les pauvretés et les puérités qui l'encombraient.¹⁴

Et même un critique plus positif, Henri Béhar, laisse sous-entendre que le talent d'Albert-Birot résidait plutôt dans le côté pratique de la fabrication de la revue, que dans le côté intellectuel :

12 André Breton (lettre à Tzara, le 4 avril 1919), in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965.

13 Louis Aragon, repris dans *L'Infini*, Paris, Gallimard, 1989.

14 Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*

Le plus grand mérite d'Albert-Birot est sans conteste d'avoir maintenu, par son acharnement et sa connaissance du mécanisme de l'édition, l'une des plus importantes revues d'avant-garde en temps de guerre.¹⁵

Marie-Louise Lentengre a déjà signalé ce dénigrement de Pierre Albert-Birot et de sa revue :

Des liens très particuliers nouent inséparablement son existence à l'aventure humaine de son créateur, ce Pierre Albert-Birot que les fabricants d'histoire ont jusqu'ici passablement ignoré ou méconnu. Dénigré aussi, quand il s'agissait de réduire à presque rien ce qu'on n'avait pas le loisir d'occulter : le fait même que *SIC* était là, dans l'Histoire, et que pendant quatre années, de 1916 à 1919, elle y avait joué un rôle capital en se faisant le carrefour de tous les « ismes ». Les bien-nommés « coupeurs de tête » (remercions Bernard-Henri Lévy) frappèrent d'ostracisme Pierre Albert-Birot et sa revue dès 1919 : insultes, condamnations, inexactitudes flagrantes, se mirent dès lors à circuler de plume en plume, telle une vraie maladie, pour se transmettre jusqu'à nous. Ce sottisier fait partie au premier chef de la véritable histoire de *SIC*.¹⁶

Compte tenu de ses naïvetés, de ses déclarations autoritaires et souvent pompeuses, de son indulgence narcissique intermittente, *SIC* reste un lieu de combat, d'action, d'expérimentation réelle, essentielle, vitale dans une époque troublée et turbulente. *SIC* est une voix de l'avant-garde parisienne – et une voix que la critique n'a pas su entendre. D'où cet *oubli* dans l'histoire littéraire française actuelle.

Pourtant, la liste des participants devrait l'assurer d'une telle place. D'abord, Gino Severini, premier collaborateur et catalyseur essentiel dans la venue à la modernité d'Albert-Birot. Puis, et pour ne citer que les collaborateurs les plus fréquents – et ici, les exigences de l'argumentation nous font tomber dans le piège de cette même histoire littéraire dominante.

15 Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.

16 Marie-Louise Lentengre, « Un univers dans une revue », *op. cit.*, p. i. Elle corrige dans cette introduction quelques-unes de ces inexactitudes.

Guillaume Apollinaire, qui est le collaborateur le plus essentiel pour Albert-Birot dans l'élaboration de sa propre poétique de la modernité et qui participe huit fois à la revue ; Pierre Reverdy, qui participe onze fois à partir du début de 1917, dont la revue *Nord-Sud* est chaleureusement accueillie dans *SIC* et dont la présence se fait sentir de plus en plus après la disparition de sa propre revue jusqu'en octobre 1919, trois mois avant la disparition de *SIC* lui-même ; Tristan Tzara, qui collabore dix fois ; Philippe Soupault, neuf fois ; et Louis Aragon, huit fois de mars 1918 (n° 27) jusqu'en février/mars 1919 (n° 40/41), et à qui Albert-Birot confie le rôle de critique littéraire dans la rubrique « Les Œuvres littéraires françaises. Critique synthétique », faisant ainsi de lui la voix de l'opinion de *SIC* devant la littérature contemporaine. Ce qui rend encore plus déplacé le mépris dont Aragon accable Albert-Birot et sa revue, car on pourrait croire qu'en acceptant cette collaboration et les possibilités de faire entendre sa propre voix, il n'était pas de cet avis de 1918 à 1919, comme le témoigne son article écrit à l'occasion de la publication des *Mamelles de Tirésias* et déjà cité.

Pour sa part, Albert-Birot n'a jamais partagé le point de vue du groupe surréaliste, qu'il considérait coupable d'une perversion du concept apollinarien du *sur-réel* (comme déjà indiqué), conséquence de l'intérêt porté au *freudisme*. À son tour il méprisait l'esprit de groupe et tout *isme* :

Vouloir faire neuf est bien, ne pas pouvoir ne pas faire neuf est beaucoup mieux. L'isme est un peu comme une loupe, il grossit le point précis examiné mais on ne voit plus rien de ce qui est autour et ce point est tellement grossi qu'il attire : on se jette dedans, il vous avale, et on va passer sa vie là-dedans, consacré au service de l'isme, je ne sais pourquoi je pense à un eunuque.¹⁷

17 Pierre Albert-Birot, « Mon bouquet au surréalisme », article paru dans *Surréalisme* (revue fondée par Ivan Goll, un seul numéro), Paris, Imprimerie Deshayes, octobre 1924.

Le temps est venu où nous devons être entier. Il n'y a pas tel isme et tel autre, il y a ÉCRIRE, il ne s'agit pas d'être ...iste ou ...iste mais d'être ÉCRIVAIN.¹⁸

Pour conclure, pour Albert-Birot en 1919, *SIC* a suivi son cours au niveau intellectuel et créatif. Pourtant l'énergie créatrice personnelle de l'écrivain, fondée sur un désir constructif, vital, va trouver d'autres moyens de s'exprimer. Son affirmation souvent citée : « Les revues d'avant-garde doivent mourir jeunes » ne montre qu'une partie de la réalité de la situation et constitue un autre élément de sa mythologie personnelle. Certes, le climat artistique après la fin du conflit mondial ne lui plaisait guère, et nous devinons bien sûr quelle est sa cible quand il déclare :

Et enfin les grossières et vaines gueuleries qui commençaient à péter sur le Parnasse confirmèrent mes intentions de me retirer sous ma tente, ou mieux de m'enfermer dans mon antre.¹⁹

Mais une deuxième constatation est encore plus révélatrice :

D'abord *SIC* était une revue de guerre, née en pleine guerre ; arrivée dans le temps de paix, elle n'était plus dans son atmosphère. Ensuite [...] elle ne m'amusait plus, une revue conduite quatre ans c'est une rude charge et je commençais à vouloir m'occuper de moi-même.²⁰

SIC n'était plus un lieu de combat, mais Albert-Birot aurait pu attirer d'autres collaborateurs pour travailler avec Léopold Survage et Serge Férat qui dominent les derniers numéros – mais il n'avait pas la mentalité de groupe, comme nous l'avons vu. Le rédacteur et le poète avaient fleuri ensemble ; mais un bon rédacteur doit toujours se poser la question : « mon

18 Pierre Albert-Birot, « Ismisme », *L'Intransigeant*, Paris, 6 février 1930.

19 Pierre Albert-Birot, entretien avec Fernand Pouey, « Quand ils avaient le diable au corps », *Arts-Spectacles*, I-IX, Paris, 5 juin – 2 août 1952 (une série d'entretiens avec le poète).

20 Pierre Albert-Birot, *ibid.*

prochain numéro est-il nécessaire ? »²¹ À la fin de 1919, Albert-Birot ne pouvait que répondre : « non ». Ainsi commencent, après les expérimentations théâtrales des années vingt, les longues années de solitude et de négligence, éclairées d'abord par l'appui de Jean Follain et plus tard par celui d'Arlette Albert-Birot²². Il sort petit à petit de cet *oubli* grâce à ces efforts, et à ceux de quelques critiques, de l'enthousiasme de quelques chercheurs et étudiants ; surtout aussi grâce aux efforts de Jean-Michel Place qui a repris *SIC* ainsi que la première version intégrale des *Six Livres de Grabinoulor*. Pierre Albert-Birot entre dans la collection 'Poésie' de Gallimard avec un retard typique dans son itinéraire littéraire.

Mais bien plus que victime d'une négligence individuelle, Pierre Albert-Birot est loin d'être la seule victime de l'histoire que la critique littéraire française et les programmes de l'Éducation nationale en France au vingtième siècle ont choisi de se raconter. Comme bien d'autres pour des raisons diverses, Pierre Albert-Birot est exclu d'une histoire dans laquelle le surréalisme domine des années vingt aux années cinquante – et son influence se répand bien au-delà –, puis l'existentialisme, le nouveau roman, et ainsi de suite. Cette histoire, qui fonctionne par l'exclusion, est à ré-écrire, une parmi d'autres. *SIC*, produit de l'individualité de son rédacteur, et qui privilégie l'individualisme de ses collaborateurs, est un lieu de mémoire où l'on peut aller chercher une autre histoire littéraire permettant de (re)découvrir la diversité créative²³. La revue est également le lieu d'une mémoire culturelle, celle de la Grande Guerre – comme nous l'avons déjà indiqué. Le 11 novembre 1918, Albert-Birot écrit : « Les cloches viennent

21 George Steiner, « The Role of the Literary Magazine », *Times Literary Supplement*, 6 juin 1980.

22 Il est intéressant de signaler à propos des rencontres des années vingt et le travail de théâtre, une des actrices qui participait à cette activité, Claude Cahun devenue photographe : encore une 'oubliée' de l'avant-garde qui de plus en plus aujourd'hui suscite l'attention de la critique.

23 Pour une analyse plus détaillée des collaborateurs individuels dans *SIC*, voir Debra Kelly, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement, a Poetics of Movement, op. cit.*, chapitre 2, « Pierre Albert-Birot, SIC and the Avant-Garde : Collective Adventure and Voyage of Self-Discovery », p. 58-122. Voir aussi : Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'Invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, surtout la section « Les Années SIC », p. 79-131.

de sonner la fin de la guerre, les canons viennent de tonner la fin de la guerre et la victoire et je dois écrire de la mort de Guillaume Apollinaire », et en note : « Quelque jour, si je deviens vieux, je me divertirai à conter l'histoire de *SIC* pendant la guerre » (*SIC*, n° 34, novembre 1918). Presque quarante ans plus tard, Albert-Birot raconte son histoire personnelle de *SIC*²⁴. L'histoire de la revue *dans* la guerre reste toujours à faire.

24 En 1953, il raconte cette « Naissance et vie de *SIC* », dans *Les Lettres Nouvelles*, 7 ; repris dans Pierre Albert-Birot, *Autobiographie & Moi et Moi*, *op. cit.*, p. 45-62.

BIBLIOGRAPHIE

- SIC*, 54 numéros, Paris, Jean-Michel Place, dernière édition 1993 avec une introduction par Marie-Louise Lentengre, « Un univers dans une revue », p. I-XX.
- Debra Kelly, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement, A Poetics of Movement*, London and New Jersey, Fairleigh Dickinson, 1997.
- Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot. L'Invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.
- Germana Orlandi Cerenza, *Pierre Albert-Birot e la poetica del nunismo*, Rome, Bulzoni, 1996.
- Arlette Albert-Birot, « *Sic et Nord-Sud* », Actes du colloque d'Angers-Sablé-Solesmes, « Le Centenaire de Pierre Reverdy », Presses Universitaires d'Anger, 1990, p. 299-310.
- Arlette Albert-Birot, « *SIC* (Janvier 1916-Décembre 1919) carrefour des modernités », *Les Revues littéraires au XX^e siècle*, textes recueillis par Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Le texte et l'édition/EUD, 2002, p. 101-110.

INCURSIONS SURREALISTES DANS LA POÉSIE
DE LUISA GIACONI (1870-1908)

ALFREDO LUZI

UNIVERSITÉ DE MACERATA

L'existence d'un mouvement symboliste dans la littérature italienne du XX^e siècle fait l'objet d'une question controversée caractéristique de l'historiographie littéraire du siècle qui vient de s'écouler.

La critique, dans sa majorité, estime qu'on ne peut pas parler d'un cénacle symboliste italien au sens strict du mot, et situe les différentes expériences poétiques élaborées entre 1886, date de la parution de l'essai de Jean Moréas dans le « Supplément littéraire du *Figaro* », et 1909, année de la fondation officielle du Futurisme, dont le manifeste rédigé par Marinetti paraît dans la même revue, dans le courant plus large du décadentisme ou, selon une perspective plus restreinte, dans le mouvement Crépusculaire

Ce n'est qu'à partir des années 70 que quelques chercheurs, Glauco Viazzi et Bruno Romani en premier, désignent en Gian Pietro Lucini le chef de file du symbolisme italien, en proposant, sur la base d'analyses thématiques et stylistiques, l'existence d'une zone symboliste en Italie, dont l'ampleur oscille entre une dilatation tous azimuts de la production littéraire de l'époque et une sélection raisonnée à partir d'un domaine commun de programmes et de formes.

En 1982 le livre de Stefano Giovanardi, *La presenza ignota*¹ et ensuite les études d'Elena Fumi justifient l'existence d'un

mouvement effectif qui montre sa volonté de cohésion, quoique relative, moins dans les caractéristiques communes de l'écriture que dans les déclarations de certains personnages qui sentaient de partager ce mouvement.²

Dans le cercle des poètes qu'on peut assimiler à cette zone, l'on retrouve toujours le nom de Luisa Giaconi, un écrivain tout à fait oublié, peut-être à cause de sa production exiguë et de données biographiques incertaines. Bien connue des lecteurs de la revue *Il Marzocco* où avaient paru ses premiers essais poétiques, elle fut estimée de D'Annunzio, Nencioni et Orvieto.

Dino Campana aussi lui reconnaissait un certain talent puisque, comme l'écrit Maura Del Serra, le poète de Marradi envoya en 1916 à Mario Novaro, directeur de la *Riviera Ligure*, deux poèmes, un de lui-même et l'autre de L. Giaconi, « *Dianora* », accompagnés d'un jugement mettant en évidence la sensibilité symboliste et l'expérimentation stylistique de la poétesse :

Ce poème me paraît mémorable [...]. La strophe, débarrassée de la complexité de l'enchaînement, avec deux ou trois assonances élémentaires, recherche obstinément l'adhésion à l'éclat des formes. Dans ce poème on repère une sensibilité néo-grecque correspondant à celle de la véritable poésie moderne italienne.³

1 Stefano Giovanardi, *La presenza ignota*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982.

2 Elena Fumi, *La tentazione simbolista*, Pise, Giardini, 1992, p. 20 : [vero e proprio movimento che dimostra una sua volontà di sia pur relativa coesione, prima ancora che nelle comuni caratteristiche di scrittura, nelle dichiarazioni di alcuni personaggi che di tale movimento si sentivano parte]. Toutes les traductions ont été assurées par nos soins.

3 Cf. Maura Del Serra, *Campana*, Florence, La Nuova Italia, 1974, p. 101-102. [Questa poesia mi sembra memorabile [...]. La strofa liberata dalla multiforme catena, con due o tre assonanze elementari ritenta un più duro amore delle luci e delle forme. C'è in questa poesia una sensibilità neogreca che è quella della vera poesia italiana moderna].

À cause d'un malentendu les deux textes furent attribués à Campana, mais c'est probablement grâce à ce malentendu que L. Giaconi sortit de l'anonymat. Une première réhabilitation est due, à une époque plus récente, à Maria Luisa Spaziani qui, dans son livre *Donne in poesia*, rassemblant des interviews fictives avec des femmes écrivains de tous les temps, fait parler L. Giaconi de la sorte :

LUISA. [...]. J'ai été, selon un dicton de mes collines toscanes, une créature qui passe à travers l'eau de pluie sans se mouiller. Quelque chose d'extraordinairement subtil, ou pour mieux dire invisible, quelque chose d'extrêmement fugace dans sa trajectoire. Presque personne ne s'est aperçu de moi. Et ils sont très rares ceux qui ensuite ont écrit sur moi.⁴

Parmi ceux-là, Nunzio Zago qui, dans son essai *La poesia di Luisa Giaconi ovvero fuga in Tebaide*⁵, souligne la modernité de l'œuvre de L. Giaconi en la situant entre le symbolisme et les prodromes du surréalisme, tandis que Giacinto Spagnoletti, dès 1946, avait défini *Tebaide*, paru chez Zanichelli en 1909 et qui connut une seconde édition enrichie d'autres textes en 1912, comme étant « le plus beau livre de poésie féminine de ce siècle »⁶.

En ce qui concerne la biographie de cette poétesse, le peu de renseignements que l'on possède est tiré de l'avant-propos à la seconde édition de G. S. Gargano. Luisa Giaconi naît à Florence en 1870. Après l'école primaire, elle quitte Florence pour suivre son père, professeur de mathématiques, dans ses déplacements professionnels à travers l'Italie. À la mort de son père, Luisa Giaconi rentre à Florence où elle termine ses études à l'École des Beaux-Arts. Elle gagne sa vie en faisant des copies des tableaux

4 Maria Luisa Spaziani, *Donne in poesia*, Venise, Marsilio, 1992, p. 107. [Io sono stata, secondo un detto dei miei colli toscani, una creatura che passa tra i fili della pioggia senza bagnarsi. Qualcosa di straordinariamente sottile, o meglio invisibile, qualcosa di estremamente fugace nella sua traiettoria. Quasi nessuno si è accorto di me. E di me ben pochi hanno scritto in seguito].

5 Nunzio Zago, « La poesia di Luisa Giaconi ovvero fuga in Tebaide », in *L'ombra del moderno*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1992.

6 Giacinto Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Florence, Vallecchi, 1946, vol. I, p. 44.

des musées florentins : sa première activité est donc la peinture, à côté de l'écriture poétique. Sur le plan culturel ce double intérêt témoigne à la fois de la conception d'un art total et de la corrélation entre les différentes formes artistiques caractéristiques du symbolisme. En effet, l'analyse thématique de *Tebaide* permet de déceler nombre de points de contact avec les modalités de la représentation artistique de son époque.

Vers l'âge de trente ans la poétesse tombe gravement malade. Elle meurt à l'âge de trente-huit ans, le 18 juillet 1908.

De sa poésie il ne nous reste qu'un recueil, *Tebaide*, comprenant quarante-quatre poèmes divisés en quatre sections. On reconnaît dans les trois premières sections les différents *topoi* ainsi que les stratégies formelles qui caractérisent l'expérience symboliste, à commencer par l'usage de paysages à signification allégorique. Exotérique quant à lui, le chromatisme floral qui, dans la peinture préraphaélite revêtait le caractère d'un motif obsédant, engendre ici des processus de symbolisation. Ceux-ci permettent d'élaborer des personnages, des espaces et des événements à telle enseigne que, dans son inlassable effort de dépasser la dimension purement existentielle, l'expérience autobiographique se trouve projetée vers la recherche d'un ailleurs métaphysique.

Le « je » poétique de L. Giaconi se révèle comme une énigme, constamment projeté vers une scission se configurant à mesure que l'identité découvre son altérité à travers les thèmes du miroir, de l'ombre, de l'image onirique. Mais le rêve, dans les trois premières parties du recueil, n'est pas encore perçu comme la porte d'accès au surréel : c'est une simple tension émotive, une aspiration, jamais assouvie, à déchirer la prison du temps et de l'espace qui enchaîne l'homme. Ce n'est pas un hasard si, en parcourant l'index, on trouve des titres dans lesquels la pulsion optative domine, tels « *Sospiri* », « *Aneliti* », « *Le due preghiere* », « *Preghiera* », « *Voto* ».

Dans cette phase c'est la ligne isotopique de la mélancolie, telle que Starobinski l'a définie dans son étude *La mélancolie au miroir* qui prend le dessus. Le sujet poétique aime la solitude, avance d'un pas *lent*, se replie sur lui-même, cohabite avec le sentiment de la fin, est entouré d'un paysage où même les arbres, comme le saule et le cyprès, préfigurent la tristesse et la mort.

Par contre, à partir de la quatrième partie de *Tebaide*, constituée par les poèmes « *L'afflitta* », « *L'uccisa* », « *Il deserto* », « *L'incubo* », « *Il pianto di Agar* », « *Dianora* », un changement profond dans le style ainsi que dans la conception et la composition se fait sentir. La poésie de L. Giaconi se trouve désormais imprégnée du nihilisme qui s'était déjà vaguement manifesté dans les textes précédents, oscillant encore entre une religiosité païenne et un sens profond de la vanité et de la vacuité de l'existence.

La parole poétique se tourne vers des formes d'expressionnisme linguistique ; le paysage, jusqu'alors défini par ses traits naturels, se revêt d'aspects métaphysiques et se transforme en un espace *désertique* à l'image de la condition existentielle de l'homme du XX^e siècle.

Les éléments prosaïques et narratifs se multiplient, la technique des associations par analogie domine, le rêve devient à la fois l'élément dynamique de l'écriture et le voyage vers une réalité autre dont on perçoit encore confusément qu'il s'agit d'une quête de la vérité. C'est ici que nous décelons les incursions surréalistes évoquées dans le titre de notre étude faisant référence aux débuts du surréalisme, compte tenu du fait que la seconde édition des poèmes de Giaconi précède de douze ans le manifeste d'André Breton.

Dans cette perspective la composition « *Il vento* », insérée dans la première partie du volume, représente une sorte de prélude à l'orchestration surréaliste unifiant les poèmes de la quatrième partie. Le vent, dans ses variations de mouvement et de son, soulignées par l'itération modulée à la fin de chaque strophe, est la trace symbolique de l'irruption du mystère, de l'inconnu qui entame les certitudes du naturalisme – une opération par ailleurs déjà manifeste dans les *Poemetti* de Pascoli.

c'est le vent qui se lève [...] c'est le vent qui se plaint [...] c'est le vent qui repose [...] c'est le vent qui m'appelle [...] c'est le vent qui est en marche [...] c'est le vent qui me cherche [...] c'est le vent qui nous presse

[È il vento che si leva [...] È il vento che si lagna [...] È il vento che riposa
[...] È il vento che mi chiama [...] È il vento che cammina [...] È il vento
che mi cerca [...] È il vento che c'incalza]

Dans un crescendo spatial et sonore l'énigme initiale

quelqu'un pousse [...] quelqu'un pleure [...] un être qui court [...] une
empreinte inconnue
[Qualcuno spinge [...] Qualcuno piange [...] uno che corre [...] un'ignota pesta]

se transforme dans l'angoissant triomphe du noir et du néant qui rend vaine toute tentative de salut par le biais de la parole poétique et qui se retrouve figé dans la figure allégorique d'une faible lumière étincelante (« fioco lume che lampeggia ») et dans celle du livre qui soulage les moments désolés (« libro che i momenti deserti consola »), les *topoi* de prédilection du symbolisme en littérature et du préraphaélisme en peinture.

La violence de la nature éteint toute possibilité d'affirmation gnoséologique de l'homme. Le vent tourne violemment les pages profondes du livre, les déchire comme dans la vaine anxiété de la fin, et fait baisser jusqu'à l'éteindre enfin, la lampe tremblante :

il tourne du livre les profondes pages violent / il les déchire comme dans une
anxiété vaine de la fin, / et baisse et éteint la lampe tremblante à la fin [...] [volta al libro le profonde pagine violente / le straccia come in una vana ansia della fine, / e abbassa e spegne la tremante lampada alla fine]

Certes, le texte est encore pétri d'un langage qui renvoie à la koinè expressive du symbolisme, mais ce qui frappe est le fait que, dix ans avant la poésie de Valéry, deux des icônes représentatives du *Cimetière marin*, « le vent se lève » et « l'air immense ouvre et referme mon livre », sont déjà présentes, bien qu'avec des résultats gnoséologiques différents.

L’empreinte surréaliste est à peine plus marquée dans « *L'afflitta* » où, à côté d’une typologie mélancolique de base, s’insinue la présence d’oppositions constitutives :

ombre blanche, cri silencieux, quelques traces obscures étincelèrent
[bianca ombra, grido tacito, lampeggio' quasi qualche traccia oscura]

révélant un dédoublement de la perception et se disposant dans une structure séquentielle du récit, dominée encore une fois par le caractère inconnaissable du sujet :

une qui vint, quelqu’un appela faiblement [...] et quelqu’un appela doucement
[una che venne [...] qualcuno chiamò fioco [...] e alcuno chiamò piano]

Peu à peu décline chez Giaconi la confiance dans la capacité herméneutique du « je » rationnel et, par conséquent, dans le signe verbal comme outil d’accès à la dimension métaphysique, tandis que les procédés figuratifs augmentent et se structurent dans une succession d’images et le bourgeonnement d’une syntaxe onirique, comme autant d’épiphénomènes d’un ailleurs qui, par le biais de l’inconscient, se déploie sur la page écrite.

Deux vers d’un poème s’intitulant de manière significative « *Silen-zio* » manifestent la synthèse de ce déplacement de la poétique qui marque la différence entre les trois premières parties et la dernière de *Tebaide* : « la parole n’est rien, / le rêve est tout »⁷.

On est déjà sur la ligne de la pensée surréaliste d’André Breton :

De manière très opportune Freud a concentré sa propre critique sur le rêve. En effet, il est inadmissible qu’on se soit encore si peu arrêtés sur cette importante partie de l’activité psychique de l’homme depuis sa naissance jusqu’à sa mort⁸.

⁷ *La parola è nulla, / il sogno è tutto.*

⁸ André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Turin, Einaudi, 1987, p. 17 [Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. E’ inammissibile,

Le poète avance l'hypothèse, en ce qui est du conflit entre l'état de veille et celui onirique

[d']une solution future entre ces deux états, apparemment si contradictoires, [...] dans une sorte de réalité absolue, de surréel.⁹

C'est dans une dimension atemporelle, précisément une réalité absolue, délivrée de la contingence et de l'enchaînement des causes et des effets, que se situe toute la composition de « *L'uccisa* ». Dans un scénario architectural hérissé de colonnes, d'arcades, de jardins, la femme, la gorge transpercée, « *forata nella gola* » selon le syntagme dantesque, tente de battre son destin de mort en buvant « de la terre / divine et des doux vèpres silencieux // le dernier rêve »¹⁰, mais sa tentative sera vaine, le silence de la fin approchera bientôt, annoncé par le deuil d'un paysage représenté de façon tout à fait anthropomorphe :

Puis sur son front
baissé des ombres plus denses
fluctuèrent, et des aspects divine-

ment silencieux, et le pleur de solitudes
immenses et inconnues, où le souvenir,
où le rêve se noya lentement, s'éteignit.

Puis ce furent les vastes et courbes océanes
qui pleurèrent ; et tout fut submergé,
tout ; et l'Ombre distilla un pleur de silences sacrés.

[Poi sovra la china
sua fronte fluttuarono più dense

infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica dalla nascita dell'uomo fino alla morte [...] ci si sia soffermati ancora così poco].

9 *Ibidem*, p. 20 [Una futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, [...] in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*].

10 *da la divina / terra e dai muti vesperi soavi // l'ultimo sogno*.

ombra, ed aspetti divina-

mente taciti, ed un pianto d'immense
solitudini ignote, ove il ricordo,
ove il sogno annego' lento, si spense.

Poi piansero gli oceani de l'ombra
penduli e vasti ; e tutto si sommerse,
tutto ; e pianse silenzi sacri l'Ombra.]¹¹

Le lecteur est immergé d'emblée in *medias res*, soumis à des réglages progressifs de la distance focale (au début la figure est allongée parmi les troncs, « stesa fra i tronchi », ensuite on précise qu'elle gisait mais n'était pas morte, « non morta... ella giacea », puis on passe à la valeur affirmative d'encore vivante, « viva ancora », au geste de survie elle surgit lentement, « sorse lenta », jusqu'au dénouement funeste, souligné par l'oxymoron, et elle retomba, avec un bruit sourd, « E cadde ancora, con un rumor sordo »), finalement le mouvement dramatique des événements atténue la sonorité rythmique du tercet enchaîné selon le schéma ABA BCB CDC, etc.

Ou, par exemple, « *La traccia vaga dei sogni* » développe la fonction de résistance de l'imaginaire qui produit des paysages luxuriants compensant la réalité aride dans « *Il deserto* ». Cependant, ici la rivière silencieuse de visions « il fiume silenzioso di visioni », en d'autres termes la dimension surréelle ne suffit pas à surmonter la nécessité contraignante du réel. La lumière impitoyable du jour, en balayant la source agile des rêves, « l'agile fonte de' sogni », alimentée par la nuit, réaffirme le triomphe du malaise angoissant de l'existence, même au niveau iconique : le désert aride et vrai t'apparut « ti apparve il deserto arido e vero ».

Le choix surréaliste, avec ses emblèmes produits par l'inconscient et indépendants de toute motivation biographique et existentielle, avec son onirisme effréné, avec son langage surchargé d'énigmes, se confirme et se renforce dans les trois derniers textes : « *L'incubo* », « *Il pianto di Agar* »,

11 Luisa Giacconi, « *Luccisa* », in *Tebaide*, Bologne, Zanichelli, 1912, p. 103.

« *Dianora* ». La tension narrative qui relie entre elles les séquences oniriques dilate les compositions qui, exception faite pour « *Dianora* » où domine la structure de l'invocation, prennent la forme du *poemetto*. Dans « *L'incubo* », par exemple, avant d'arriver au coup de théâtre (« Lorsque quelque chose me barra la route »¹²), le « je » poétique est immergé dans une ambiance anxio-gène et dans un labyrinthe spatial dense d'interrogations qui n'auront pour réponse qu'un essaim de négations, dont le rôle consiste à prendre acte de l'impossibilité de dévoiler le mystère, mot-clé dans ce texte. La tentative vaine – ce terme est utilisé cinq fois – d'ouvrir les paumes rigides de l'homme mort sur le rivage de la mer à côté du cheval mutilé – les deux icônes du rêve et objets du récit –, condense aux niveaux figuratif et conceptuel l'incapacité de l'homme de démêler l'énigme de la mort et de se révolter contre la progression inexorable des ténèbres gnoséologiques du néant.

En fait, c'est toute la scansion des images qui a des tonalités surréalistes : le paysage primordial, marin, solitaire, éclairé par une lune rouge, les corps déformés des deux cadavres, les détails anatomiques décrits, l'atmosphère hallucinée de l'événement. La tension narrative qui relie entre elles les séquences oniriques dilate l'ampleur des compositions qui, exception faite pour « *Dianora* », où domine la structure onirique, ont leur pendant visuel dans les tableaux de Savinio, De Chirico, Salvador Dali ou du dernier Magritte, avec leurs scénographies dépouillées et désertes, comme des scènes de théâtre non aménagées, où en revanche se pressent des apparitions, des êtres animés et inanimés, des monstres, projections de l'inconscient et brèches ouvertes vers la dimension métaphysique.

Toutefois, le désir d'interpréter à travers le récit ainsi que le souci de se tenir à la dignité formelle d'une métrique assez rigide, en somme d'exercer encore le contrôle de la raison sur l'écriture, représentent pour L. Giacomoni un obstacle à la pratique de l'association iconique et de l'automatisme psychique, procédés soutenus par le surréalisme littéraire.

12 *Quando qualcosa mi sbarrò il cammino.*

Les deux derniers poèmes, « *Il pianto di Agar* » et « *Dianora* » accentuent ce que Nunzio Zago a défini comme « le vertige nihiliste »¹³. Dans les deux cas revient le *topos* de l'aridité comme image d'une réalité rejetée à laquelle on ne peut opposer que pour un instant une réalité autre, celle du rêve, de l'épiphénomène, elle aussi soumise malheureusement à la loi de l'anéantissement. Les deux figures féminines sont éloignées du réel dans la mesure où elles se voient ramenées à un archétype – citation d'un épisode biblique et adoption d'un pseudonyme occultant la donnée historique –, selon l'orientation de la poétique surréaliste. De plus, elles ont en commun l'expérience des larmes, la conscience de l'abandon et de la solitude. L'une, Agar, mère d'Ismaël, chassée par Abraham, s'enfuit avec son enfant dans le désert et s'angoisse pour sa mort imminente, lorsqu'elle perçoit, tout en doutant, la présence de l'ange sauveur. Dianora, identifiée par Maria Luisa Spaziani « avec toutes les nuances nécessaires »¹⁴ avec Eleonora Duse qui s'offusque encore de ses doutes¹⁵, est invitée par le poète à avancer sur des chemins déserts¹⁶, dans la lande silencieuse et nue¹⁷, dans l'attente du moment où tout t'apparaîtra comme un néant immense et inutile¹⁸.

Même la poésie ne suffit peut-être pas à atteindre le salut : derrière la surface lumineuse des images oniriques L. Giacconi entrevoit, pour reprendre les mots de Glauco Viazzi, la défaite de la sacralité du rêve et de toute vaticination dès qu'elles tournent à la laïcité existentielle, « la laicizzazione esistenziale della sconfitta sacerdotilità del sogno e del vaticinio »¹⁹.

13 Nunzio Zago, *op.cit.*, p. 40.

14 Maria Luisa Spaziani, *op.cit.*, p. 108.

15 *Ancora di dubbi s'adombra.*

16 *Per qualche deserto sentiero.*

17 *Per la landa tacita e brulla.*

18 *L'ora / che tutto ti sembri un immenso e inutile nulla.*

19 Glauco Viazzi, *Dal simbolismo al déco*, Turin, Einaudi, 1981, p. 76.

PRAMPOLINI FUTURISTE

OU LA CONTINUITÉ DE L'AVANT-GARDE

SERGE MILAN

UNIVERSITÉ DE NICE

Jean Burgos évoquait dans son intervention les moustaches militaires annoncées et redoutées par Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, et je n'ai pu m'empêcher de penser depuis à Filippo Tommaso Marinetti, qui avec son air martial et cette pose sévère qu'il affiche sur quasiment tous les clichés qu'on a de lui, colle parfaitement à cette anticipation baudelairienne concernant la naissance et le devenir de l'avant-garde.

On ne m'en voudra pas, alors, de revenir sur quelques caractéristiques notionnelles et formelles de ce mouvement, qui fut à plus d'un titre, précisément, la première des avant-gardes. Je souhaitais en effet évoquer, avant d'en venir à Enrico Prampolini, cette volonté de rupture radicale, violente, qui a généré le futurisme, et qui tient de la part des futuristes à l'acceptation de la crise qui, d'une certaine façon, a déjà eu lieu : dès les premiers textes théoriques marinettiens de 1909 et 1910 – et l'on peut trouver cette même idée chez Balilla Pratella, Luigi Russolo et, surtout, chez Umberto Boccioni – on s'aperçoit que les futuristes prennent acte du fait que la révolution industrielle a provoqué une rupture fondamentale dans l'histoire de l'humanité, rupture dont ils vont choisir de se faire les chantres et qu'ils vont tâcher d'approfondir autant que possible.

Ainsi, alors que Marinetti insiste sur le fait que « jamais autant qu'aujourd'hui le présent n'est apparu aussi détaché de la chaîne génétique du passé » et évoque « l'homme aux racines coupées », Boccioni, prophé-

tique et visionnaire, annonce que « l'ère des grandes individualités mécaniques a commencé, et tout le reste n'est que paléontologie »¹. Ce type de proclamations fortement rhétoriques, qui insistent sur le changement radical induit par la « civilisation mécanique », se double d'un discours plus articulé dans certains manifestes comme « *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* », publié en 1913, où Marinetti explique dans une longue introduction comment « le futurisme se base sur le renouvellement complet de la sensibilité humaine, effet des grandes découvertes scientifiques ».

Or, ce constat de rupture va être complété et radicalisé par les futuristes qui vont à la fois en être, selon leurs propres termes, une sorte de « conséquence naturelle » et l'accomplir de façon accélérée et irréversible par la guerre : « oui, la guerre contre vous, qui mourrez trop lentement, et contre tous les morts qui encombrant nos rues », écrit Marinetti dès 1909².

Il est très frappant de constater que le futurisme naît précisément ainsi dans les textes, dès le manifeste de fondation de 1909 – et dès la première apparition de l'adjectif *futurista*, emblématique : « [...] nous ne voulons plus avoir à faire à eux, (c'est-à-dire aux musées-cimetières), nous autres jeunes et libres, jeunes et forts futuristes ». C'est pendant les deux ou trois premières années du mouvement que va ainsi se forger l'identité du futurisme, celle d'une guerre à outrance contre le passéisme sous toutes ses formes, et à propos de laquelle on pourrait renvoyer aux nombreuses définitions du mouvement qui apparaissent au fil des manifestes publiés à un rythme effréné à partir de 1909.

La *modernolâtrie*, l'esthétique du nouveau qui s'affirme dans cette avant-garde, ainsi que la revendication même d'une *italianité* moderne sont induites par cette rupture qui est affirmée sans cesse et de mille façons dans ces premiers textes, et dont un dernier exemple, afin de conclure cette rapide introduction, pourrait être celui de certains titres des manifestes des premières années, souvent adversatifs et violents : « *Contro Venezia*

1 Umberto Boccioni, « *Contro il paesaggio e la vecchia estetica* », in *Pittura e scultura futuriste Dinamismo plastico*, Milan, Edizioni futuriste di Poesia, 1914.

2 F.T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Milan, Poesia, a. V, n° 7-9, août-septembre-octobre 1909.

passatista », « *Contre Montmartre* », « *Contro l'amore e il parlamentarismo* », « *Contro la Spagna passatista* », « *Contro i professori* », « *Contro la critica* », ou bien encore « *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori* » : une série de titres et de textes polémiques jusqu'à l'insulte qui, très explicitement, martèlent la rupture inaugurale caractéristique de ce premier mouvement d'avant-garde³.

Mais pourquoi revenir ici sur tout cela ? C'est que face à cette nécessité de rupture, un autre besoin, contradictoire, semble apparaître aussitôt au sein du mouvement futuriste, qui se traduit par la recherche et l'affirmation, dans nombre de domaines, de ce qu'on pourrait nommer en un mot la continuité. Davantage même, on peut dire que, d'une certaine façon, si la rupture constitue l'essence du futurisme, la continuité en constitue l'esthétique, ou mieux encore, la poétique. C'est cette poétique de la continuité que je souhaitais illustrer ici au travers d'un artiste futuriste de premier plan, Enrico Prampolini, qui semble incarner cette notion tant elle a été présente dans son œuvre plastique et théorique, ainsi que dans sa propre vie d'avant-gardiste.

Mais avant d'en venir à Prampolini, quelques rappels ne seront pas inutiles. Marinetti pose ainsi que la révolution littéraire du mot-librisme, les *parole in libertà*, est soutenue par l'analogie, grand principe esthétique du mouvement. L'analogie qu'il théorise n'est pas qu'une figure rhétorique, mais « l'amour profond qui réunit les choses éloignées, apparemment différentes et hostiles »⁴. Il en fait donc un principe métaphysique, ontologique même, que l'on retrouvera sous d'autres formes jusqu'à la Grande Guerre, dans nombre d'autres manifestes et articles futuristes, qui évo-

3 On pourra consulter ces textes dans leur version française, parfois originale, dans l'ouvrage édité par Giovanni Lista, *Futurisme - Manifestes Proclamations Documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973. L'édition italienne plus complète, rigoureuse et accessible est celle éditée par Luciano Caruso, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, 4 volumes, Florence, Spes Salimbeni, 1980 ; enfin, il peut être utile de signaler le récent *Il dizionario del futurismo*, sous la direction d'Ezio Godoli, Florence, Vallecchi - MART, 2001, dans lequel on trouvera des bio-bibliographies complètes des artistes du mouvement futuriste.

4 F.T. Marinetti, « *Manifesto tecnico della letteratura futurista* », Milan, Direzione del movimento futurista, 1912.

quent tous une cosmologie poétique aux vagues réminiscences présocratiques ou vitalistes, autour de « la grande vibration universelle », « la grande vibration cosmique », « le dynamisme universel », ou encore « le sens de la continuité de la vie »⁵.

Cette cosmologie sera également très vite mise en rapport avec la nouvelle physique de l'époque – bien qu'en vérité seul Severini, semble-t-il, ait vraiment tenté de lire des scientifiques comme Poincaré, et que la culture positive des futuristes ait été généralement plutôt modeste. Malgré tout, ce qu'ils retiennent des découvertes de la physique et de la biologie les plus récentes (ainsi, la publication de la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein, qui date de 1905), c'est surtout et encore cette idée d'une continuité qui traverserait, en les subsumant, les différentes catégories du réel, et qui leur semble incontestable entre le microcosme et le macrocosme, le vivant et le mort, ou bien encore entre la matière et l'esprit. Marinetti y reviendra en 1921 dans « *Le Tactilisme* », mais également dans bien d'autres textes divers et jusque dans des manifestes très tardifs et méconnus des années trente et quarante, comme par exemple « *Il Macchinesimo* »⁶.

Autour de cet approfondissement théorique, toute la poétique du futurisme, poétique de la synesthésie, de la compénétration des plans, de la simultanéité, de la synthèse, de la polyexpressivité, du tactilisme et de l'occultisme, de la polymatérialité, des tables synoptiques, semble acquérir une cohérence insoupçonnée, ainsi que la création de tous ces mots-valises et de ces néologismes qui illustrent comment, jusque dans la langue,

5 De nombreux manifestes et articles des années dix, et au-delà, évoquent ce vitalisme héraclitéen ; on peut citer par exemple, parmi les plus connus : Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « *La pittura futurista - manifesto tecnico* », Milan, Direzione del movimento futurista, 1910 ; F.T. Marinetti, « *Manifesto tecnico della letteratura futurista* », *op. cit.* ; F.T. Marinetti, « *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* », Milan, Direzione del movimento futurista, 1913 ; Giacomo Balla, Fortunato Depero, « *Ricostruzione futurista dell'universo* », Direzione del movimento futurista, 1915 ; Gino Severini, « *La peinture d'avant-garde* », *Le Mercure de France*, t. CXXI, p. 451-469, Paris, 1^{er} juin 1917.

6 F.T. Marinetti, *Il Tattilismo*, Milan, Direzione del movimento futurista, 1921 ; F.T. Marinetti, Ignazio Scurto, Renato Di Bosso, *Il Macchinesimo*, Vérone, Edizioni pensiero futurista, 1933.

une recherche de continuité tout à fait remarquable est développée par ces artistes et ces poètes, recherche qui s'exprime également dans les théorisations de Boccioni reprises souvent dans les titres des œuvres plastiques de Balla, Severini ou Carrà, où le signe mathématique de l'addition renvoie à la continuité dans l'espace entre l'objet et l'atmosphère, comme l'explique Boccioni même dans ses écrits⁷.

Car Boccioni, nous le savons, a lu et annoté *L'évolution créatrice*, et il a été frappé par la tentative bergsonienne de penser le mouvement non comme un attribut de la matière mais comme la réalité même, le flux vital du réel⁸. Plus généralement, chez Boccioni, Balla ou Marinetti, la matière vit, et mouvement et vie sont deux stricts synonymes : toutes les variations bien connues autour des notions de dynamisme et de simultanéité des premiers théoriciens de cette avant-garde dérivent de cette première intuition commune, celle de la continuité du réel, dont on peut donner bien d'autres exemples qui répondent sans doute également au souhait de compenser la rupture libératoire par laquelle le futurisme, leur futurisme, « école d'audace et de courage » et « nouvelle raison d'aimer la vie », vient à naître.

Chez Marinetti, cette recherche apparaît par ailleurs très explicitement dans le second manifeste technique de la littérature déjà cité, « *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* », dans lequel il évoque notamment le « nouveau sens du monde » de l'homme moderne, indifférent au passé et aux ancêtres, mais lié à ses contemporains du monde entier par une nouvelle sensibilité développée grâce aux moyens techniques modernes – les trains, cinématographes, quotidiens et autres phonographes, que Boccioni qualifiera un an plus tard, pour sa part, de « nouveaux éléments naturels ». Dans ce texte en particulier, tout se passe comme si, pour le *quidam* des villes et des villages d'Italie et d'Europe, ce refus du passé et la chaîne brisée du déterminisme étaient compensés par la possibilité et la volonté d'un contact corporel et sensoriel immédiat avec

7 Umberto Boccioni, *op. cit.* ; cf. également son « *Manifesto tecnico della scultura futurista* », Milan, Direzione del movimento futurista, 1912, et la préface au *Catalogue de la première exposition de sculpture futuriste*, Galerie La Boétie, Paris, juin 1913.

8 Sur le rapport de Boccioni à Bergson, on consultera avant tout Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, sous la direction de Zeno Birolli, Milan, Feltrinelli, 1971.

la nouvelle vastitude, mondiale, de ce qui l'entoure. Cette « nouvelle sensibilité » deviendra par ailleurs l'une des grandes catégories conceptuelles du futurisme, et sans aucun doute l'une des plus fertiles, en ce qu'elle permettra par exemple de compenser la destruction de l'intériorité psychologique du sujet romantique par la création d'une continuité entre intérieur et extérieur, d'un lieu de passage constitutif du nouvel homme sans racine et sans raison, au sein duquel milieu et volonté instinctive se détermineront mutuellement (« Détruire le *moi* dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie [...]. Substituer à la psychologie de l'homme, désormais tarie, l'obsession lyrique de la matière »⁹).

Cette longue digression me permet d'en arriver enfin à ce qui m'occupe aujourd'hui, Enrico Prampolini, un artiste du second futurisme qui n'est pas à proprement parler un oublié en Italie, mais qui demeure relativement peu connu en France, malgré un parcours des plus intéressants, non seulement du point de vue biographique et artistique, mais également par sa tentative de penser la continuité et de l'illustrer concrètement dans ses œuvres plastiques et théoriques.

Prampolini naît en 1894 et meurt en 1956, avec plus de trente ans de carrière futuriste à son actif. Il devient futuriste en 1913 et cesse de l'être en 1944, à la mort de Marinetti. Avec Marinetti lui-même, d'ailleurs, il s'agit là de la longévité la plus remarquable dans l'avant-garde futuriste, bien qu'elle ait signifié pour lui une ascension longue et difficile au sein de ce mouvement, dont il a d'abord été littéralement rayé, avant d'en devenir un protagoniste central, puis le représentant le plus en vue en Europe, avec un Marinetti alors sur le déclin. Prampolini sera également le dernier à publier un manifeste esthétique futuriste d'importance sur lequel nous reviendront en 1944, sans sombrer pour autant dans la propagande de régime, comme beaucoup de ses camarades à la fin des années trente.

Très rapidement, je voudrais rappeler quelques-unes des principales étapes biographiques et réalisations futuristes de Prampolini¹⁰. Sa vocation

9 F.T. Marinetti, « *Manifesto tecnico della letteratura futurista* », *op.cit.*

10 Sur Enrico Prampolini, sa vie et son œuvre, on pourra consulter les volumes suivants, tous en italien : Achille Bonito Oliva, *Prampolini 1913-1956*, Modène, Galleria Fonte d'Abisso, 1985 ; Giacomo Ballo, *Prampolini verso i polimaterici*, Modène, Galleria Fonte

artistique se cristallise d'abord autour de la peinture, pour laquelle il s'inscrit à l'Accademia delle Belle Arti de Rome en 1912, à 18 ans, après une enfance passée essentiellement à Modène et à Turin. Le jeune Prampolini diffuse pourtant un tract futuriste dès 1913, « *Bombardiamo le accademie e industrializziamo l'arte* » : une entrée en matière qui n'a pas été du goût de l'administration qui s'est empressée de l'expulser de l'Accademia. Il se venge en fréquentant davantage encore l'atelier de Giacomo Balla, dont il devient l'un des élèves, après Boccioni, et dont il subit l'influence au début des années dix, avant de se tourner vers un cubisme plus synthétique entre 1917 et 1919. L'année suivante, pourtant, en 1914, Prampolini a l'impertinence de publier un autre manifeste sans consulter Umberto Boccioni, désormais leader intransigeant du groupe des peintres futuristes. En 1915, il a cette fois l'audace de soutenir que le manifeste fondamental de Balla et Fortunato Depero, « *Ricostruzione futurista dell'universo* », est un plagiat du texte qu'il était sur le point, écrit-il, de publier lui-même¹¹. C'est assez pour l'exclure pendant quatre ans du mouvement, c'est-à-dire pendant les années parmi les plus cruciales du développement de cette avant-garde, celles notamment du renouvellement générationnel et du passage au « second futurisme ». Prampolini se plaint dans sa correspondance de ne plus recevoir les manifestes ni les courriers du mouvement, tandis que ses articles ne sont publiés dans aucune des nombreuses revues futuristes nationales ou régionales jusqu'en 1919, après la guerre à laquelle il n'a pas participé. Une fois Boccioni mort, pourtant, Marinetti le réintègre et lui permet de publier un article dans une revue romaine dont il avait repris depuis peu la direction, *Dinamo*, en juillet – août 1919 : Prampolini inaugure ainsi sa seconde carrière futuriste, marquée cette fois autant par un enthousiasme avant-gardiste énergique que par une méfiance jamais démentie à l'égard du mouvement, bien qu'il en ait été dans les années trente l'artiste le plus en vue, et le plus influent peut-être au niveau européen.

d'Abisso, 1989 ; *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, catalogue de l'exposition, sous la direction d'Enrico Crispolti et Rosella Siligato, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1992 ; Enrico Prampolini, *Carteggio futurista*, sous la direction de Giovanni Lista, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1992.

11 Enrico Prampolini, *Carteggio futurista*, op. cit., p. 36.

Au début des années vingt, alors qu'il s'oriente vers une peinture mécanique et géométrique aux limites de la figuration, il vit et travaille à Paris par intermittence de 1925 à 1937. Dans la seconde moitié des années vingt et au début des années trente, Prampolini se tourne vers ce qu'il appelle avec Fillia l'« idéalisme cosmique », une peinture lyrique empreinte de spiritualité aux suggestions surréalistes. Au cours de sa longue carrière de peintre, de 1913 à 1941, Prampolini exposera dans les principaux lieux d'exposition romains, turinois, à la biennale de Venise, dans toutes les grandes villes italiennes et, comme nous le verrons d'ici peu, dans plusieurs grandes villes européennes.

En plus de son activité picturale, il est l'un des artistes décoratifs majeurs du futurisme : il fonde une entreprise d'objets décoratifs à Rome, décore la villa de la Duchesse de La Salle à Bonneville, ou réalise encore les vitraux du Bureau de la Poste de Trente ; c'est également un illustrateur de périodiques, manifestes et autres publications (*L'Artista moderno*, *La Ruota*, *Cronache d'attualità*, *Aprutium*, *L'Impero*, mais également, parmi tant d'autres, les volumes de Cangiullo ou Marinetti *Poesia pentagrammata* et *Spagna veloce e toro futurista*), voire un illustrateur publicitaire de talent.

Surtout, c'est le plus grand scénographe de l'avant-garde italienne, d'une activité théâtrale et cinématographique incessante, qui s'illustre à Rome, Paris, Prague ou Berlin : après avoir été le décorateur, parmi d'autres, du film remarquable de Anton Giulio Bragaglia *Thais*, distribué en 1916 – intitulé en France *Les Possédés* –, il met en scène *Matoum et Tévibar* de Pierre Albert-Birot au Teatro dei Piccoli de Podrecca, s'illustre au Teatro Argentina de Rome avec le *Théâtre de la couleur* d'Achille Ricciardi, puis monte sept synthèses futuristes pour le Théâtre Svandovo Divadlo de Prague en 1921, ville dans laquelle il reviendra entre 1922 et 1924 mettre en scène pour le Théâtre National *Il tamburo di fuoco* et *La rinascita dello spirito* de Marinetti. On peut citer également, pour l'année 1926, sa mise en scène de *Il vulcano* pour le Teatro Valle de Rome et son spectacle de *Pantomime futuriste* avec Maria Ricotti, au Théâtre de la Madeleine à Paris.

Enfin, et c'est ce que je m'emploierai à détailler maintenant, le futurisme de longue haleine de Prampolini est caractérisé par un activisme hors pair au sein de son mouvement, et marqué notamment par la

recherche constante de contacts avec les autres avant-gardes européennes. Si cette volonté d'assimilation et d'échange se concrétise dans son œuvre plastique, elle apparaît très clairement encore dans l'activité culturelle et éditoriale de Prampolini, qui est à la fois le plus sérieux représentant du second futurisme à l'étranger et l'interlocuteur italien privilégié des grands artistes étrangers, mais également le futuriste le plus actif dans sa volonté de diffuser les avant-gardes européennes en Italie au moment où le régime de Mussolini ferme progressivement les frontières jusqu'à une *autarcie* économique et culturelle aussi provinciale que dérisoire : de ce point de vue, d'ailleurs, l'attitude de Prampolini est plus ouverte que celle de Marinetti, qui utilisera ces années-là ses rapports avec les avant-gardes étrangères essentiellement de façon propagandiste, pour réaffirmer notamment la priorité esthétique de son mouvement et chercher un impossible soutien au sein du régime fasciste.

Les liens qu'instaure Prampolini avec Dada, le surréalisme, *De Stijl* ou d'autres groupes sont de trois ordres : des adhésions et collaborations directes à des groupes avant-gardistes extrêmement divers, des échanges et des confrontations lors d'expositions internationales collectives auxquelles il participe comme exposant ou comme commissaire, et enfin, la publication à Rome de la plus remarquable des revues d'avant-garde italienne depuis *Poesia et Lacerba*, c'est-à-dire la première et la seconde série de *Noi*, entre 1917 et 1925.

Sans rentrer dans le détail, je voudrais ici me limiter à rappeler l'essentiel de ces liens, afin de souligner la dimension européenne de Prampolini. Pour ce qui est des collaborations aux revues et aux expositions d'avant-garde, entre 1916 et 1922, il collabore à la revue et à l'exposition de Dada à Zurich en 1917, à *Sic*, qui publie quelques-unes de ses xylographies, ainsi qu'à des revues comme *De Stijl* de Van Doesburg, qu'il rencontre lors de congrès internationaux d'artistes d'avant-garde à Düsseldorf et à Rotterdam. Il collabore également aux revues *Veraykon* de Prague, ou à *Der Futurismus*, la revue berlinoise de Vasari, qui publient ses articles et ses manifestes (il est également parmi les membres du Novembergruppe). Il est alors également en contact avec le Bauhaus et rencontre à Weimar Kandinsky, Klee et Gropius. En 1927, *Sept Arts* à Bruxelles, ainsi que le

numéro unique de *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, de Dermée et Seuphor, publient encore ses textes ou ses illustrations, tout comme *Cercle et Carré* en 1930 (il compte également parmi les membres du Cercle Abstraction-Création, en 1931, et expose avec eux en 1933).

En plus de ces collaborations, Prampolini est nommé Commissaire pour la section italienne de l'Exposition Internationale d'Art Moderne de Genève en 1920, et pour la section futuriste du Pavillon italien de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925. Il participe aux Expositions Internationales de San Francisco, New York et Chicago avec ses panneaux polymatériels, ses scénographies et ses créations décoratives pendant les années vingt. Prampolini expose également collectivement ses œuvres futuristes en Europe à partir de la fin des années vingt (« Exposition d'Art Italien », Stedelijk Museum, Amsterdam, 1927 ; « Peintres futuristes italiens », Galerie 23, Paris, 1929 ; « Enrico Prampolini et les aéropaintres futuristes italiens », Galerie de la Renaissance, Paris, 1932 ; « Les Futuristes italiens », Galerie Bernheim Jeune, Paris, 1935). Enfin, il faut rappeler qu'en 1922 Enrico Prampolini organise à Rome une exposition de la Section d'Or, avec des œuvres de Léger, Van Doesburg, Survage, Archipenko, Villon ou Gleizes, en choisissant, mais sans succès, de reléguer définitivement les nombreuses polémiques, souvent stériles, entre avant-gardistes français et italiens.

Son activité éditoriale, basée essentiellement à Rome, est également remarquable. Après *Avanscoperta*, revue de jeunesse fondée à Rome avec Folgore en 1916, Prampolini dirige avec Bino Sanminiatielli, de juin 1917 à janvier 1920, *Noi*, dont les quatre premiers numéros contiennent des textes littéraires et poétiques de grande qualité : Buzzi, Savinio, Carrà, De Chirico, Evola, Tzara, Reverdy, Albert-Birot, Dermée comptent parmi les collaborateurs, tandis que Janco, Severini, Arp, Archipenko, ou Gris illustrent la revue. De 1923 à 1925, après une interruption, *Noi* reprend pour six numéros, avec Prampolini comme seul directeur : plus spécifiquement futuriste et illustrative, elle accueille encore illustrations et textes de Paladini, Pannaggi, Depero, Boccioni, Balla, Bragaglia, Sant'Elia, Léger, Van Doesburg, Picasso, Archipenko, Tatlin, ou Zatkova, Marchi, De Pisis, et Marinetti. Enfin, *Stile futurista*, publiée à Turin en 1934 et 1935 pour

15 numéros en collaboration avec *Fillia*, est une tentative intéressante mais moins aboutie de revue avant-gardiste centrée sur l'architecture et les arts décoratifs : malgré la présence de Le Corbusier et des chroniques parisiennes de Prampolini lui-même, et malgré le bon niveau des collaborateurs futuristes italiens de la revue, la dimension internationale en demeure très modeste. Sans doute peut-on rappeler au passage un article intitulé « Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze », paru dans le n° 3, dans lequel Prampolini dénonce la politique culturelle dévastatrice du Parti National Socialiste et lui oppose la vitalité de l'avant-garde (mais dans ses derniers numéros, pourtant, la revue n'échappera pas à la propagande de Marinetti pour la guerre africaine du régime fasciste stigmatisée par Benjamin¹²).

Ces rappels, sommaires et incomplets, indiquent toutefois déjà la volonté de Prampolini d'œuvrer dans la continuité de l'avant-garde, envisagée par-delà toute frontière géographique et toute catégorie sectorielle. C'est en étudiant de plus près sa production théorique qu'on pourra encore le vérifier, et plus précisément en relisant quelques-uns de ses manifestes rédigés entre 1913 et 1944. Il s'agit d'une dizaine de textes consacrés à des arts très différents, la sculpture, la peinture, la scénographie, la danse, la pantomime, et de nouveaux arts futuristes comme, dans les années trente, l'art polymatériel ou l'aéropeinture : ce qui caractérise ces manifestes, c'est la constance de Prampolini dans l'approfondissement des notions de continuité et d'unité, qu'il développe dans leurs acceptions esthétique, historique ou métaphysique, et qui lui permettent de reprendre l'essentiel des notions des premiers théoriciens futuristes que je rappelais ci-dessus pour les exploiter dans une poétique de « l'architectural ».

Une différence remarquable entre Prampolini et les autres artistes futuristes, en effet, est qu'il n'a jamais été un théoricien de la rupture, ni même un polémiste dans l'âme : au contraire, il semble s'être posé d'emblée comme un bâtisseur, en limitant la *pars destruens* de son futurisme à une marginalité inhabituelle pour cette avant-garde. C'est avant tout l'architecture qui l'intéressera tout au long de sa carrière artistique, malgré

12 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1971, p. 149.

sa formation de peintre, parce que c'est dans cet art qu'il voit la possibilité de concrétiser toutes les notions esthétiques futuristes, à commencer par l'idée de continuité. C'est ainsi que dès 1914 il écrit un manifeste – fort critiqué par Boccioni et Marinetti – dont la prétention est celle d'énoncer les bases pour l'architecture futuriste à venir :

L'architecture futuriste sera en relation directe, absolue, avec la vie, et celle-ci réciproquement sera coordonnée à l'architecture ; il en résulte que, tout comme les manifestations humaines sont partie intégrante de l'architecture, celle-ci à son tour est partie intégrante de l'atmosphère. Puisque la vie futuriste est celle de l'air, de la lumière (énergies naturelles) et de la force (énergie artificielle), l'architecture futuriste devra être modelée et exprimée par ces trois entités énergétiques qui, amalgamées entre elles, créent une unique entité abstraite que j'appelle diathèse sphérique, conséquence abstraite d'énergies qui établit le rapport-valeur entre l'influence naturelle de l'atmosphère et les nécessités matérielles de l'homme [...] ¹³.

L'amalgame nature – artifice est symptomatique de la tentative de Prampolini d'élaborer une pensée architecturale de la continuité entre le naturel et l'humain, aussi bien qu'entre le milieu atmosphérique et l'édifice – et plus généralement, comme nous le verrons, toute œuvre. Cette tentative, calquée sur le renouvellement dynamique de la peinture et sur la *scultura d'ambiente* créée par Boccioni, s'exprime au moyen de néologismes comme cette confuse « diathèse sphérique », sorte de prédisposition abstraite et organique d'un édifice à intégrer la vie des éléments naturels et artificiels qui l'entoure et le modèle, qu'ils soient d'ordre urbain ou atmosphérique. Mais il apparaît déjà que c'est la continuité vitale qui informe l'architecture de Prampolini, aussi bien dans ses projets urbains que dans sa théorisation de sculptures animées (qui « peuvent conduire le spectateur à l'idée d'un jouet », précise-t-il), un an après :

13 Enrico Prampolini, « L'atmosferastruttura - basi per un'architettura futurista », *Noi*, 1^{ère} série, a. II, n° 1-2, Rome, février 1918 (mais publié en partie en 1914 dans *Il Piccolo Giornale d'Italia*). Les traductions des textes italiens ont été assurées par nos soins.

Nous autres hypersensibles devons sentir, connaître ces forces inconnues et leurs possibilités d'explication, afin de parvenir à la véritable essence, à l'art pur, avec une conception nouvelle, plus audacieuse, plus ample, plus vitale, et enfin plus construite. Concrétiser avec plus d'efficacité, exciter avec plus de véhémence ces émotions, ces sensations de la vie de l'infiniment petit et de l'univers qui nous enveloppe ; voilà les bases de ces constructions-absolues de mouvement-bruit, qui réunissent non seulement les matériaux de tous les arts, mais également les sensations qui étaient jusqu'ici fixées sur chacun d'entre eux.¹⁴

Voici à nouveau les deux infinis déjà évoqués plus haut, et qui communiquent par ces « forces inconnues » déjà rencontrées dans le manifeste de fondation du futurisme ; et, encore une fois, la vie universelle comme matériau de base pour l'édification de toute œuvre, sculpture-jouet ou ville futuriste :

D'une expression d'art pur – les constructions-absolues de mouvement-bruit, au moyen d'une application matérielle, nous arrivons immédiatement à une mise en pratique : architecture futuriste, ville futuriste. Architectures dynamiques futuristes qui se déplaceront, façades de constructions habitables qui, par exemple, s'ouvriront afin de laisser passer des plates-formes poussées automatiquement par d'énormes grues qui iront déposer les voyageurs sur une tour de contrôle d'aviation, à l'intérieur de bras métalliques – ceux-ci se détacheront des huisseries, ou d'autres éléments, pour se mettre en action, et les sols seront largués délicatement des parois, afin de nous transporter d'un étage à l'autre au moyen d'une cage pneumatique, etc.¹⁵

Le ton visionnaire de ce texte, et d'autres très proches – ceux de Antonio Sant'Elia ou de Fortunato Depero des mêmes années, par exemple –, tend à éclipser leurs présupposés idéologiques, qui ont en commun une

14 Enrico Prampolini, « Un'arte nuova ? Costruzione assoluta di moto-rumore », 1915, *L'Artista moderno*, a. XIV, n° 9, Turin, mai 1915, p. 149-151.

15 *Ibid.*

base vitaliste et une vision de l'architecture de type à la fois organique et spirituelle : l'architecture futuriste, écrira ainsi quelques années plus tard Prampolini dans d'autres manifestes, n'est pas une variation de style ou un développement de l'architecture, mais un nouvel art « capable de dialoguer avec les astres », une « interprétation architecturale du monde psychique, [...] construction plastique absolue, qui peut vivre par-delà la contingence du sujet dans la vie de l'esprit comme une projection architecturale de celui-ci, transposition dans l'espace du moi concret, du moi vivant, identifié avec notre intuition », ou encore « une vision spirituelle du monde moderne et des nouvelles forces qui se déchaînent en son sein »¹⁶.

C'est cette idée d'une architecture organique et psychique, matérielle et spirituelle, qui permet alors à Prampolini de théoriser son activité de scénographe en exaltant la continuité de son art jusque dans la syntaxe de l'un de ses manifestes les plus connus, « *L'atmosfera scenica futurista* » :

Nous autres futuristes avons conquis et proclamé cette unité scénique en compénétrant l'élément homme avec l'élément milieu, en une synthèse scénique vivante de l'action théâtrale. [...]. La personnification de l'espace dans la fonction d'acteur en tant qu'élément dynamique interférentiel d'expression entre le milieu scénique et le public constitue une des plus importantes conquêtes pour l'évolution de l'art et de la technique théâtrale puisqu'est ainsi résolu définitivement le problème de l'unité scénique. [...] De la peinture, scénosynthèse, à la plastique, scénoplastique ; de celle-ci à l'architecture des plans plastiques en mouvement, scénodynamique. De la scène traditionnelle à trois dimensions à la création de l'espace scénique polydimensionnel ; de l'acteur humain à la nouvelle individualité scénique de l'acteur-espace ; de celui-ci au théâtre polyexpressif futuriste, que je vois déjà se profiler architecturalement au centre d'une vallée de terrasses en spirale, colline dynamique sur laquelle s'érige fièrement la construction polydimensionnelle de l'espace scénique, centre d'irradiation de l'atmosphère scénique futuriste. Le théâtre devra aban-

16 Enrico Prampolini, « Architetture spirituali », *L'Aurora*, a. I, n° 10, Gorizia, octobre 1924.

donner son caractère d'exception expérimentale, d'épisode intempestif, pour assumer la fonction d'un organisme transcendant d'éducation spirituelle de la vie collective.¹⁷

Prampolini aura eu le souci de la continuité, de sa théorisation et de son illustration, jusque dans son dernier manifeste futuriste consacré à « l'art polymatériel », qu'il choisira d'illustrer par une reproduction photographique d'une sculpture de Boccioni de 1911, *Testa+finestra+paesaggio*, et par lequel il déclare vouloir « définir et résumer une série d'expériences personnelles sur l'art plastique qui vont de 1912 à aujourd'hui ». Il s'agit, écrit-il encore, d'élever les matières les plus insoupçonnées à leur valeur sensible, émotive, artistique, lyrique, et d'en faire une composition organique dont les éléments « tendent à exprimer la continuité dans le discontinu » : la sculpture polymatérielle

n'est pas une superstructure qu'on applique aux plans ou aux volumes architecturaux, mais c'est une *continuité organique* de l'architecture même. [...]. La période romantique s'étant conclue [...] avec les derniers courants artistiques révolutionnaires, les individualismes et la surestimation du *moi* et du *singulier* étant dépassés [...] l'art passe d'une expression individuelle à l'expression collective et se dirige vers *une nouvelle conception panthéiste du monde et des choses*.¹⁸

Ce dernier texte futuriste de Prampolini est également le dernier manifeste d'importance du mouvement avant sa dissolution – qui coïncide avec la disparition de son fondateur, mécène et directeur, Filippo Tommaso Marinetti, en décembre 1944. Ce texte fort surprenant, donc, qui se conclut par l'annonce d'une nouvelle ère « humaniste et scientifique », après que « la civilisation mécanique, parvenue à son apogée dans la présente conflagration, [a] épuisé son rôle éthique et historique », me permet

17 Enrico Prampolini, « L'atmosfera scenica futurista », *Noi*, 2^{ème} série, n° 6 - 9, Rome, 1924.

18 Enrico Prampolini, *Arte polimaterica - verso un'arte collettiva?* Rome, Edizioni del secolo, 1944.

de conclure ce portrait intellectuel trop rapide d'Enrico Prampolini, théoricien et praticien avant-gardiste de la continuité dans ses œuvres et dans ses textes. Le seul peut-être avec Fillia, son ami turinois, à avoir pensé l'héritage conceptuel de ses aînés futuristes, à l'avoir approfondi et intégré dans son œuvre farouchement futuriste jusqu'à les renier, logiquement, dans le dernier texte théorique du mouvement, où la rupture fondatrice est effacée au moment même où elle est répétée pour annoncer, dans un hégélianisme vague et faussement confiant, une « humanité rescapée [...] dominée et obsédée par la technique et l'organisation ».

LE RÉALISME ITALIEN DES ANNÉES TRENTE :

UNE AVANT-GARDE OUBLIÉE,

MANQUÉE OU IMPOSSIBLE ?

BART VAN DEN BOSSCHE

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

1. INTRODUCTION

Au début des années trente du XX^e siècle, le débat littéraire en Italie est marqué par une série de discussions et polémiques, connue dans l'histoire de la littérature italienne comme la querelle entre les *contenutisti* et les *calligrafi*. En réalité, l'enjeu du débat dépasse largement l'opposition entre *forme* et *contenu*, mais touche à toute une série de problématiques fondamentales ayant trait au fonctionnement et à la légitimation de la littérature contemporaine, telles que la hiérarchie de genres et catégories littéraires (notamment les rapports entre poésie et prose, ou encore entre la prose narrative – *in primis* le roman – et la prose lyrique), les rapports entre littérature et vie, entre littérature et société, la représentation des groupements littéraires dans les institutions littéraires et culturelles, etc. Ainsi, les attaques des *contenutisti* contre les *calligrafi* (ou les *rondisti*, comme ils étaient appelés aussi, d'après la revue *La Ronda*) s'articulent-elles sur plusieurs niveaux : en effet, les *contenutisti* prônent un recours au *roman*, un roman qui est censé parler de façon plus directe de la *vie*, une vie qui n'est pas tellement celle de l'individu isolé, mais plutôt la *vie sociale*, celle

de la société moderne et de masse, une vie sociale à laquelle ils entendent participer activement.

Au sein de ce débat il est question, en plusieurs occasions, de *réalisme*, *nouveau réalisme* ou *néoréalisme*, termes auxquels on fait recours pour indiquer, de façon synthétique, ce qui se profile comme une orientation commune dans les déclarations d'une bonne partie des jeunes écrivains et critiques appartenant au camp des *contenutisti*¹. Les termes sont employés tout d'abord par plusieurs jeunes *contenutisti* dans le cadre de l'élaboration et de la mise au point de leur poétique, comme l'illustrent plusieurs articles de Umberto Barbaro, les interventions programmatiques de Mario Pannunzio publiées dans la revue *Oggi*, ou le manifeste réaliste publié dans la revue *L'Universale*². Ensuite, le terme sera repris par les *calligrafi* pour indiquer leurs adversaires³. Enfin, plusieurs critiques littéraires ont recours au terme *réalisme* pour indiquer ce qu'ils considèrent comme une tendance de fond dans la production des nouvelles générations d'écrivains italiens (ou dans celle d'écoles étrangères proches des jeunes auteurs italiens), pour passer plus tard dans les histoires littéraires de la Péninsule pour indiquer un *réalisme des années trente* qui aurait produit les *incunables* du néoréalisme d'après-guerre.

1 Pour un cadre général sur les polémiques entre *contenutisti* et *calligrafi*, cf. Giuseppe Langella, « La polemica contro i calligrafi e la preistoria del neorealismo », in *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal Baretta a Primato*, Milan, Vita e Pensiero, 1982, p. 328-383.

2 Les articles les plus significatifs d'Umberto Barbaro sont recueillis dans le volume *Neorealismo e realismo*, Rome, Editori Riuniti, 1976. De Mario Pannunzio voir en particulier « Realismo », *Oggi*, I (1933), 2, 28 mai, p. 1 ; « Precitazioni », *Oggi*, I (1933), 20, 8 octobre, p. 1. Le « *Manifesto realista* », publié en janvier 1933 par Berto Ricci, en réalité est un texte programmatique de caractère politique et idéologique, qui illustre l'extension sémantique du terme « réalisme » au début des années trente.

3 Le poète et critique Aldo Capasso prend la défense de l'autonomie de l'art dans un article intitulé « Polemiche letterarie. Rondismo e neorealismo », in *Corriere Padano*, 18 août 1932.

2. UNE AVANT-GARDE RÉALISTE ?

Si le recours aux termes *réalisme* ou *néoréalisme* signale une certaine prise de conscience de la part des jeunes auteurs et de leurs adversaires quant à leurs aspirations communes, il s'en faut de bien peu que l'on constate que les termes sont utilisés de plusieurs façons, avec des résultats peu ou pas consistants, suscitant parfois plus de questions qu'ils n'en résolvent. Tout d'abord, le sens du terme *réalisme* est et reste très général, pour ne pas dire générique : de prime abord, au vu de l'aspiration commune à établir un contact direct avec le *réel* à travers la littérature, le recours au terme *réalisme* semble justifié, mais il est tout aussi vrai que le terme contribue peu à traduire ces aspirations en des formules plus concrètes. En réalité, le *réalisme* dont il est question renvoie à un amalgame d'orientations et d'options poétiques, idéologiques, stylistiques. À ce propos, il n'est pas trop difficile de prendre en défaut les jeunes auteurs et critiques, qui se réclament du *réalisme* pour des raisons assez divergentes, définies dans des oppositions et distinctions secondaires, comme celle entre un *réalisme spirituel* et un *réalisme matériel*, voire *matérialiste*⁴. De plus, le terme *réalisme* risque de s'avérer non seulement peu adéquat, mais même trompeur, vu qu'il suggère l'existence d'un lien entre les expériences des jeunes auteurs des années trente et le réalisme traditionnel du XIX^e siècle. En réalité, la poétique des *contenutisti* se nourrit d'apports littéraires, philosophiques et épistémologiques assez éloignés de (et parfois diamétralement opposés à) ceux du réalisme historique. Ainsi, le réalisme des années trente partage par bien des égards dans le parti-pris *anti-réaliste* des mouvements modernistes et d'avant-garde du XX^e siècle⁵. Si la tradition réaliste figure parmi

4 À ce propos il faut citer les articles de Arnaldo Bocelli, qui ne cesse d'insister sur le *réalisme spirituel* des jeunes écrivains italiens, qui se distingue nettement du matérialisme brut de certaines tendances à l'étranger, notamment dans la *Neue Sachlichkeit* allemande (« Ritorno al romanzo », *Corriere padano*, 28 août 1930 ; « Luce fredda », *Corriere padano*, 21 juillet 1931 ; « Aspetti della letteratura d'oggi. Realismo », *Corriere della sera*, 26 avril 1934).

5 Cf. par exemple la fameuse critique de « l'attitude réaliste » dans le premier manifeste du surréalisme, André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 11-17.

les cibles préférées des modernismes et des avant-gardes, cette critique est légitimée en dernière instance, et de façon quelque peu paradoxale, par une analyse différente, et plus convaincante, du *réel*, ainsi que par une conception différente de la *connaissance* du réel. En effet, les stratégies de représentation du réalisme historique sont récusées parce qu'elles sont considérées comme l'expression d'une vision du monde présupposant un réel cohérent, connaissable, dicible, représentable, vision à laquelle les mouvements d'avant-garde substituent la vision d'un réel caractérisé par l'absence de toute cohérence, la pluralité des vérités, l'opacité du langage.

Cet antiréalisme paradoxal n'est pas la seule ressemblance entre le réalisme des *contenutisti* des Italiens et un certain nombre de mouvements d'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle, en particulier les avant-gardes pour ainsi dire aux tendances *constructrices* des années vingt et trente⁶. Ainsi, le réalisme est présenté comme un défi radical à la littérature dominante de l'époque. Les jeunes auteurs réalistes attaquent, souvent de façon directe et virulente, les normes, les valeurs et les distinctions dominantes, ainsi que le modèle de la *prosa d'arte* comme sa plus haute incarnation. La revalorisation du roman en tant que telle a certainement bien peu d'un programme radical, et n'est pas non plus l'apanage des jeunes écrivains réalistes, il suffit de penser à l'attention vouée à la prose narrative par *Solaria*, une revue qui en Italie se rapproche le plus de ce que l'on appelle le *high modernism* international. Les propos des jeunes réalistes se distinguent par l'élan, la ferveur, la véhémence avec lesquels le choix pour le roman est présenté comme une attaque frontale contre l'hégémonie de la prose lyrique, un changement de paradigme plutôt qu'une simple substitution d'un genre à un autre.

6 Pour la chronologie générale des avant-gardes, je renvoie au volume *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean Weisgerber, vol. I *Histoire*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. Pour la distinction entre les « avant-gardes individuelles et destructrices » (telles que le dadaïsme et le futurisme) et les avant-gardes « collectives et constructrices » (telles que le constructivisme et l'expressionnisme, qui ont souvent un programme politique et social plus élaboré), je renvoie à Miklòs Szabolcsi, « Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism : Questions and suggestions », *New Literary History*, III (1971), 1, p. 49-69.

De plus, cette critique des normes littéraires en place s'inscrit dans une analyse socioculturelle qui s'attaque à la prose lyrique en tant qu'expression artistique de l'establishment bourgeois, de sa vision du monde, de sa mentalité, de ses valeurs. Le *fragment* de la prose lyrique, fermé sur soi-même, défendant son autonomie par rapport au monde extérieur, symbolise non seulement l'isolement des artistes dans leur tour d'ivoire, mais en général l'isolement, la passivité, l'inertie et l'indifférence de la bourgeoisie tout entière, une bourgeoisie qui, suite à la normalisation des rapports entre régime et Église vers la fin des années vingt, semblait accroître son poids politique et risquait ainsi de mettre en péril ce que certains groupes d'avant-garde considéraient comme l'âme avant-gardiste et révolutionnaire du fascisme⁷.

Dans les écrits des jeunes réalistes, la formulation d'une poétique alternative, et en particulier la relance du roman, vont de pair avec une réflexion sur la *modernité*. Le réalisme des années trente vise à explorer et à exploiter le potentiel cognitif du roman en vue d'une représentation et d'une interprétation de ce que la société et l'homme actuels ont de spécifiquement *moderne*. Les résultats de cette interprétation peuvent bien paraître quelquefois banals et superficiels, formulés dans un langage générique et approximatif, ils sont néanmoins issus d'une confrontation directe et radicalisée de la modernité, qui est une constante des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. En outre, la confrontation avec la modernité ne passe pas seulement par le biais d'une réflexion intellectuelle, nourrie d'apports sociologiques et psychologiques, mais se veut aussi participation active à la société. Loin d'être seulement une pratique de représentation, la littérature réaliste est conçue aussi comme une pratique d'intervention sociale, qui est censée contribuer au changement de la société. Le choix pour le roman n'est pas seulement un choix pour un genre qui permet de mieux saisir le moderne, mais aussi le choix pour un genre, une forme, un discours qui offre les meilleures garanties de pouvoir rompre l'isolement

7 Voir à ce propos Alessandra Briganti, « Occidente e la capitale delle avanguardie », *Letteratura italiana contemporanea*, IX (1988), n° 25, septembre-décembre 1988, p. 1-24.

de l'art, de rétablir un lien actif entre la littérature et la sphère de l'action sociale et politique.

Significative à ce propos est l'apparition du terme *culture* : la littérature est conçue en tant qu'opération culturelle et dont le sens, la valeur et la portée se situent donc à l'intérieur d'un champ beaucoup plus large⁸. La littérature, en tant que *culture*, ne peut être envisagée comme une entité isolée, mais doit au contraire être conçue comme une *contribution* à un ensemble plus vaste (une société, une nation).

Dans quelques-unes des revues porte-parole des jeunes auteurs réalistes, la volonté de transformation radicale des codes artistiques dominants et de la logique politique et sociale qu'ils sont censés représenter aboutit à une destruction du *moi*, en particulier de la première personne de l'artiste, condamnée comme un résidu de la mentalité individualiste bourgeoise, et qui devrait céder la place à un art rigoureusement collectif. Les expressions les plus décidées d'une conception collective de l'art et de la littérature se trouvent dans la revue milanaise *Orpheus*, dans une moindre mesure dans la revue romaine *Oggi*⁹. La continuité entre les poétiques réalistes des années trente et certains mouvements d'avant-garde est illustrée également par l'attention au mélange de plusieurs langages artistiques et systèmes sémiotiques, et notamment le croisement de littérature et arts visuels. En outre, les jeunes écrivains et critiques réalistes inscrivent leurs poétiques dans un horizon tout à fait international. Ainsi est-il significatif que les termes *réalisme* et *néoréalisme* sont employés tout d'abord pour des

8 Voir à ce propos le numéro spécial de la revue *Il Saggiatore* intitulé *Contributo alla nuova cultura* (IV-1933), n° 6-7-8 ; le numéro contient 57 interventions d'auteurs et critiques, et illustre à la fois les tendances communes à plusieurs revues et auteurs et les divergences parfois dissimulées, parfois éclatantes, qui les divisent.

9 Voir en particulier les articles de Luciano Anceschi, publiés dans plusieurs revues : cf. en particulier « Socialità del romanzo », *Quadriavio*, 14 janvier 1934 et « Romanzo collettivo », *Il Cantiere*, 19 mars 1934. Le modèle à imiter cité le plus souvent est John Dos Passos, auteur présenté par Anceschi, dans un compte-rendu de *Manhattan Transfer*, comme un des modèles pour la réalisation d'une littérature collectiviste prônée par *Orpheus* : voir p.ex. Luciano Anceschi, « Nuova obiettività », *Oggi*, I (1933), 8, où il parle d'un *realismo corale*, dans lequel l'individu s'anéantit dans le flux impersonnel de la socialité.

courants étrangers¹⁰, notamment pour la *Neue Sachlichkeit* allemande et pour certaines tendances réalistes en Russie¹¹.

La continuité entre réalisme des années trente et avant-garde constructrice a d'ailleurs des raisons pour ainsi dire biographiques, étant donné que plus d'un auteur réaliste a milité précédemment dans les rangs d'un mouvement d'avant-garde. Carlo Bernari, l'auteur du roman *Tre operai* (1934), considéré l'un des plus importants résultats littéraires du réalisme des années trente, avait participé dans les années vingt aux mouvements napolitains du *circumvisionismo* et de l'*udaismo* et, en 1930, il est à Paris où il fréquente les surréalistes. Umberto Barbaro, auteur du roman *Luce fredda* (1931), avait fondé, avec Vinicio Paladini le mouvement de l'*imaginismo*, dont la revue *La Ruota Dentata* était le porte-parole. Elio Talarico, auteur de *Tatuaggio*, figurait parmi les fondateurs du *Teatro 2000* (1929), qui avait mis en scène des pièces comme *Re Baldoria* de Marinetti.

10 Le terme *néoréalisme* a été employé pour la première fois par Umberto Barbaro, à propos de la littératures russe et allemande : Umberto Barbaro, « Letteratura russa a volo d'uccello », *L'Italia letteraria*, 9 novembre 1930, et *L'Italia letteraria*, 4 gennaio 1931, maintenant dans *Neorealismo e realismo*, vol. I, *op. cit.*, p. 108 et p. 114. Les auteurs italiens mentionnés dans ces articles sont Moravia et Bontempelli. Les termes *réalisme* et *néoréalisme* sont employés assez couramment pour indiquer la *Neue Sachlichkeit* allemande, voir p. ex. F. Bruno, « Realismo germanico », *Il Saggiatore*, II (1931), 4, p. 159-165 ; Giovanni Necco, « *Neue Sachlichkeit* : neorealismo made in Germany », *Italia letteraria*, 29 octobre 1933.

11 Le refus, formulé parfois de façon péremptoire, de l'horizon national et des maîtres à penser nationaux semble d'ailleurs un phénomène plutôt répandu parmi la nouvelle génération d'auteurs ; il suffit de penser à l'article « Scarico di coscienza » du jeune Elio Vittorini, in *L'Italia letteraria*, I (1929), n° 28, maintenant aussi dans *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, sous la direction de Raffaella Rodondi, Turin, Einaudi, 1997, p. 121-125. Le refus des *pères* littéraires a son pendant dans la recherche d'une patrie littéraire idéale au delà des Alpes ou même au delà de l'Océan atlantique ; les mythes de l'Europe et de l'Amérique, dont on trouve les traces dans plusieurs auteurs et revues, incarnent certes une perspective alternative au mythes fascistes de Rome et de l'Italie, mais il faut toutefois souligner, en particulier pour ce qui concerne la première moitié des années trente, que l'attention pour la littérature étrangère et un certain degré d'adhésion au fascisme ne s'excluent pas forcément, comme le montre l'intérêt pour l'étranger dans des revues proches du régime fasciste, tel que *Quadriavio*. Force est de constater qu'au début des années 1930 l'intérêt pour la culture étrangère n'est pas seulement toléré mais même encouragé par le régime.

Un discours à part mérite le caractère générationnel de l'expérience réaliste. Les textes les plus programmatiques des jeunes réalistes réclament à haute voix une position centrale dans la configuration artistique et sociale du moment. Ce *protagonismo* assez marqué est souvent justifié par une forme de *giovanilismo*, qui considère la jeunesse comme la génération – et les artistes jeunes comme porte-parole de cette génération – appelée par définition à incarner l'innovation et le bouleversement, et à supplanter la génération précédente.

Le *protagonismo* s'associe dans bon nombre d'occasions à une volonté affichée de s'inspirer d'expériences authentiques, dynamiques, immédiates du réel, tout en se passant des instances médiatrices – la raison, les codes sociaux – qui transforment le rapport avec la vie en un rapport stabilisé, figé, distancié. Si le réalisme des années trente plaide pour un rapport direct entre littérature et monde extérieur, ce rapport est loin d'être envisagé comme un rapport d'observation et de représentation contrôlé par un point de vue panoramique, supérieur et distancié, mais plutôt comme un rapport dynamique, spontané, intuitif avec ce monde. Ce n'est certainement pas un hasard si les éléments-clés dans les propos sont des termes et formules tels que *vie*, *passion*, *élan*, *participation*, et ainsi de suite. C'est ce rapport au réel qui donne la mesure de la distance profonde qui sépare ce réalisme-ci de celui du XIX^e siècle. Au lieu d'une approche du réel qui se veut avant tout impersonnelle, ou en tout cas à l'abri de toute participation émotive trop poussée de l'auteur, les jeunes réalistes prônent l'interprétation active, la transformation, voire la déformation du réel. Plutôt que d'être observée ou analysée, la réalité doit être avant tout *vécue*. Sur cette approche *vitaliste* se greffe ce que l'on pourrait définir une *anthropologie intégrale* : la littérature et le roman en particulier se voient attribuer la tâche de s'occuper de l'homme dans son entier, de prendre en compte tous les aspects de la vie humaine¹². Afin de s'acquitter de cette tâche, le romancier se doit de tirer profit de toutes les connaissances et expériences disponibles à l'état actuel des choses. Pour un critique comme Mario Pan-

12 Voir p.ex. Mario Pannunzio, « Realismo », *Oggi*, I (1933), 2, p. 1 ; « Tutto l'uomo » [note rédactionnelle], *Il Saggiatore*, IV (1933), 2, p. 72-73.

nunzio, rédacteur du *Saggiatore* puis rédacteur en chef de la revue *Oggi*, le roman est un genre littéraire capable de rassembler les connaissances les plus actuelles telles qu'elles sont élaborées et offertes par les sciences humaines (la philosophie de Bergson et James, la psychanalyse de Freud) et d'en dégager une nouvelle synthèse¹³ ; les rédacteurs de la revue milanaise *Orpheus* envisagent la phénoménologie comme un instrument apte à réaliser une connaissance authentique et intégrale de l'homme moderne.

3. UNE AVANT-GARDE OUBLIÉE, MANQUÉE OU IMPOSSIBLE ?

S'il est difficile de considérer le réalisme des années trente comme une avant-garde à part entière, force est de reconnaître que les propos programmatiques des jeunes *contenutisti*, ainsi que la façon dont ils se positionnent sur la scène littéraire, culturelle et sociale, présentent des affinités avec les mouvements d'avant-garde des années précédentes. En tout cas, si avant-garde il y a, il s'agit d'une avant-garde oubliée, manquée, voire impossible.

Il serait inexact de parler du réalisme des années trente comme d'un phénomène littéraire frappé d'oubli en tant que tel ; ce qui a été oublié, ou passé sous silence, c'est précisément sa composante expérimentaliste ou d'avant-garde. Dans l'historiographie littéraire, les romans réalistes des années trente se voient souvent interprétés comme des *incunables* du néoréalisme d'après-guerre¹⁴, traitant des problématiques qui constitueront le noyau dur de la littérature de l'après-guerre (la représentation de la misère populaire, dans les villes ou en campagne, l'intérêt pour des groupes, des milieux et des régions *oubliés* de la vie nationale, la critique de la bourgeoisie, le langage simple, et ainsi de suite). Mais en cours de

13 Mario Pannunzio, « Del romanzo », *Il Saggiatore*, II (1932), 11, p. 432-438, en part. p. 433-434 ; voir aussi Giorgio Prosperi, « Realismo e impersonalità », *Il Saggiatore*, II (1932), 12, p. 483-486.

14 Sur le rapport entre réalisme des années trente et le réalisme d'après-guerre, voir entre autres Cesare De Michelis, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni '30*, Milan, Lerici, 1980 ; Alessandra Briganti, « Il neorealismo », in *Letteratura italiana contemporanea*, sous la direction de Gaetano Mariani et Mario Petrucciari, Rome, Lucarini, 1982, p. 3-49 ; Bruno Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milan, Mursia, 1992 ; Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943*, Rome, Editori Riuniti, 1980, p. 235-237.

route, le sens et la portée des termes *réalisme* ou *néo-réalisme* subissent d'importantes transformations. Tout d'abord, les rapports complexes des réalistes avec le régime fasciste sont souvent simplifiés, interprétés de façon unilatérale ou même passés sous silence. De plus, force est de constater le remaniement considérable du *corpus* de textes et d'auteurs qui ressortent sous le dénominateur commun du *réalisme* : il n'est pas rare de voir passer des auteurs plutôt expérimentaux au second plan, tandis que ces mêmes auteurs étaient souvent considérés à l'époque comme les meilleurs exemples du nouveau réalisme en littérature. Par contre, les auteurs et les œuvres les plus fréquemment mentionnés dans les histoires littéraires s'avèrent plus proches d'un réalisme traditionnel ou, pour être plus précis, se prêtent mieux à une lecture privilégiant les liens avec la tradition réaliste et vériste, au détriment de leurs aspects innovateurs ou expérimentaux. *Gente in Aspromonte* de Corrado Alvaro, *Paesi tuoi* de Cesare Pavese, *Tre operai* de Carlo Bernari ou *Fontamara* d'Ignazio Silone : voilà autant de récits dont la critique et l'historiographie littéraires se sont plu à souligner – non sans raison, bien au contraire – le régionalisme, la pertinence sociale, voire l'engagement politique, mais dont on a parfois oublié ou sous-estimé les aspects expérimentaux, la tendance générale étant de considérer ces aspects comme les traces d'une quelconque forme de compromis – pas toujours réussi – entre vérisme et prose lyrique¹⁵.

Cette lecture *normalisatrice* du réalisme des années trente est facilitée par le fait que la quasi-totalité des jeunes réalistes expérimentaux, pour une raison ou une autre, ont interrompu leur carrière de romancier, soit pour se consacrer à d'autres occupations (Umberto Barbaro au cours des années trente opte pour le cinéma ; Enrico Emanuelli, après avoir publié deux romans se consacre au journalisme ; Eurialo De Michelis, auteur de deux romans, est connu surtout comme critique), soit pour disparaître dans l'anonymat (Ugo Dettore, Elio Talarico parmi d'autres).

Si le sort historique d'une partie des auteurs et des revues réalistes permet de parler d'une avant-garde *oubliée*, le réalisme des années trente est aussi, et peut-être avant tout, une avant-garde *manquée*. La raison prin-

15 Voir p.ex. Alessandra Briganti, *Il neorealismo*, op. cit., p. 12-15.

cipale est que le socle commun qui sert de base aux poétiques des jeunes écrivains et des revues s'est avéré trop étroit. Le consensus qui se profile autour de certaines formules (*réalisme, vivre la vie, l'homme dans son intégralité*) constitue dans son ensemble un programme insuffisamment articulé pour permettre aux jeunes réalistes de se constituer en tant que groupe ou mouvement. Cette absence de vrais axes communs dans la poétique réaliste a fait que les différences, et dès lors aussi les contrastes et les divergences, l'ont emporté, comme l'illustre le débat sur l'art collectif. Si *Oggi*, la revue fondée par Mario Pannunzio en 1933 et la revue milanaise *Orpheus* se rassemblent autour de la défense d'un art radicalement moderne, adapté à la réalité de la société de masse, Pannunzio récuse l'idée d'un art collectif en soulignant le rapport intrinsèque entre autonomie artistique et individualité. La rédaction d'*Orpheus*, à son tour, critique les positions *individualistes* et *bourgeoises* de Pannunzio et d'Alberto Moravia, un auteur dont l'œuvre, tout en dénonçant les vices de la bourgeoisie, serait aussi une dernière expression de cette mentalité en voie de disparition¹⁶. Dès lors, au moment où les revues des jeunes semblent opter pour la création d'un *front commun*, ce front n'aura pas une longue durée de vie¹⁷.

Le débat sur l'art collectif au fond ne fait que mettre en lumière l'hétérogénéité, parfois assez radicale, des interprétations de la modernité présentes dans les revues des réalistes. Les divergences d'opinion concernent l'attitude envers les nouvelles intuitions des sciences humaines, de la philosophie, et surtout la diagnose qui s'en dégage. Pour résumer les divergences en un dilemme : faut-il *radicaliser* la diagnose sur la modernité, comme l'ont fait les avant-gardes du début du siècle, notamment les futu-

16 Voir en particulier les remarques de Giorgio Granata, « *Ciò che è vero e ciò che è falso...* », *Il Saggiatore*, IV (1933), 3, p. 105-111.

17 Le numéro spécial du *Saggiatore* intitulé *Contributo alla nuova cultura* (cf. supra, note 8), marque un moment de rencontre entre plusieurs revues jeunes (*Orpheus* et *L'Universale* en particulier) autour d'un programme de renouvellement de la culture, axé sur la rupture avec l'ère libérale et sur le lancement d'une culture capable de répondre aux exigences spécifiques d'une société de masse. En 1934 *Il Saggiatore* et *Orpheus* cessent de paraître ; plusieurs rédacteurs et collaborateurs des deux revues se retrouvent dans la nouvelle revue *Il Cantiere*, qui entend promouvoir un renouvellement culturel radical avec une importante dimension politique et sociale, mais déjà en 1935 la revue cesse d'exister.

ristes, ou faut-il au contraire réorganiser les données qu'offrent les savoirs en vue d'un travail de construction, de reconstruction, de réintégration ? Ce dilemme ressuscite, dans une forme remaniée, la question brûlante qui n'a cessé de hanter les mouvements de la deuxième avant-garde des années vingt, s'efforçant de concilier la recherche d'avant-garde et un quelconque *retour à l'ordre*. Les auteurs, revues et expériences que l'on peut rassembler sous le dénominateur commun du *réalisme des années trente* se trouvent coincés entre l'aspiration à créer une littérature parfois radicalement moderne, adaptée à une société qui se veut en transformation continue, et l'aspiration à fournir des remèdes contre les plaies de la modernité, à savoir la fragmentation, l'aliénation et la spécialisation excessive¹⁸. Si des termes tels que *vie* ou *homme* sont susceptibles de s'ériger en pivots d'un projet de transformation radicale, ils peuvent tout aussi bien fonctionner comme des points de repère pour un projet de reconstruction centripète, capable de concilier innovation et tradition, présent et passé.

La façon dont s'est développé le débat sur le réalisme permet de parler même d'une avant-garde *impossible*, une impossibilité dont les raisons fondamentales ont trait au moment historique, en particulier aux rapports entre le réalisme et le régime fasciste. Ces rapports sont loin d'être univoques et homogènes, ne fût-ce que pour le fait que le discours fasciste lui-même est loin d'être homogène. Les convergences, volontaires ou involontaires qu'elles soient, entre certains propos des réalistes et certains secteurs du discours fasciste officiel se situent à plusieurs niveaux : en premier lieu, dans le débat réaliste des années trente on perçoit d'importantes consonances avec un certain discours antibourgeois et anticon-

18 Un des exemples les plus éloquentes se trouve dans un article de Mario Pannunzio : « L'uomo moderno, studiato da filosofi, biologi, sociologi, statisti, criminalisti etc., conosciuto a fondo come fenomeno vivente, ma da ognuno di questi parzialmente, ha bisogno d'esser narrato, cioè cantato, dal romanziere come figura completa, intera, in lotta con i suoi simili, con la natura, con gli eventi, le forze oscure che lo stringono, le ambizioni, la fame, la morte. La necessità del romanzo oggi è necessità di ritorno all'epica, al senso etimologico di questa parola, al racconto, al canto dispiegato di un'umanità perennemente dolorante, in mutamento senza fine ; storia tanto più fantastica, poetica, evocativa, quanto più reale, vera, attuale », in « Necessità del romanzo », *Il Saggiatore*, III (1932), n° 4, p. 160.

formiste, présent surtout dans le fascisme des premières années, mais réémerge de temps en temps, souvent à l'intérieur d'un retour aux sources de l'expérience fasciste ; ensuite, les plaidoyers passionnés des réalistes en faveur d'une interprétation et d'une participation actives des écrivains à la vie sociale renvoient, parfois de façon explicite, aux discours officiels sur l'obligation des intellectuels à contribuer au projet de transformation nationale de l'Italie, une obligation qui dans la doctrine du corporativisme reçoit une formulation très concrète. Enfin, la position institutionnelle des jeunes revues est favorisée par le culte fasciste de la jeunesse, considérée comme force qui joue un rôle crucial dans le processus de régénération et de renouvellement permanent de la nation¹⁹. De plus, au début des années trente on note une forte insistance, de la part des autorités fascistes, sur la nécessité de « far largo ai giovani », de créer de nouveaux espaces pour la formation de l'élite du futur. Dans ce moment propice au lancement de nouvelles initiatives culturelles de la part des jeunes, ce n'est pas un hasard si les revues des jeunes intellectuels et écrivains réalistes, telles qu'*Orpheus*, *Il Saggiatore*, *L'Universale*, reçoivent des appuis financiers de la part des autorités fascistes.

Compte tenu de ces convergences, le réalisme expérimental des années trente semble avoir les meilleures chances de se développer comme une avant-garde institutionnalisée, non seulement tolérée mais même encouragée par le régime. Ainsi, le réalisme des années trente suscite une série de questions touchant aux rapports entre avant-garde et institutionnalisation politique et culturelle, voire à la possibilité même d'une avant-garde institutionnalisée. De ce point de vue, le réalisme s'inscrit dans le sillon de la question même des modalités du « modernisme fasciste »²⁰, si ce n'est que d'une certaine façon la question ne se pose pas : tout d'abord, le réalisme des années trente, pour des raisons déjà évoquées, est une avant-garde – si avant-garde il y a – manquée, hétérogène, marquée par des désaccords de fond qui ne tardent pas à éclater ; ensuite, et surtout,

19 Sur la jeunesse en tant que « mythe mobilisateur » du fascisme, voir Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologne, Il Mulino, 2000, p. 157-205, en part. p. 157-159.

20 Sur la problématique du modernisme fasciste, voir Andrew Hewitt, *Fascist modernism. Aesthetics, Politics and the avant-garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

les marges de manœuvre dont disposaient les jeunes réalistes au début des années trente se rétrécissent de façon considérable, au fur et à mesure que s'approche la deuxième moitié de la décennie, pour des raisons de conjoncture politique et institutionnelle. L'inspiration antibourgeoise et anticonformiste de la critique du *rondismo*, quoiqu'encouragée par certains éléments du fascisme, est considérée par d'autres comme une dérive dangereuse, qui pourrait compromettre la politique de *normalisation* du fascisme vis-à-vis du monde catholique, libéral et bourgeois. De plus, la création d'espaces pour les jeunes intellectuels, y compris l'encouragement d'un intérêt vers la culture étrangère, est envisagée par le régime avant tout comme un instrument de formation d'une nouvelle élite culturelle, capable de renouveler la tradition nationale et d'en augmenter le prestige. Néanmoins lorsqu'il devient évident, au cours des années et dans un contexte international profondément changé, que la contestation culturelle des jeunes risque de se transformer en une opposition politique importune, le régime ne peut pas ne pas intervenir²¹.

En synthèse, si le réalisme des années trente contenait des éléments d'avant-garde, il s'agissait d'emblée d'une avant-garde impossible : étant donné la configuration historique dans laquelle elle était censée se développer, cette avant-garde ne pouvait ou ne voulait s'articuler ni complètement à l'extérieur de la sphère d'influence du régime, ni complètement à l'intérieur d'elle.

21 Rappelons que plusieurs revues, *Il Cantiere*, *L'Universale* et *Occidente*, cessent d'exister en 1935 : cf. à ce propos Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, op. cit., p. 188-192.

FRANCESCO CANGIULLO, FUTURISTE ÉCLECTIQUE ET GÉNIAL

MATTEO D'AMBROSIO

UNIVERSITÉ FEDERICO II, NAPLES

Cangiullo, un oublié ? En effet, nous ne disposons toujours pas d'une bibliographie des écrits de Francesco Cangiullo (1884-1977), ni même d'une bibliographie critique de son œuvre, dont il manque encore une édition complète et digne de foi. Aucune exposition qui témoignerait enfin de son activité féconde dans les différents domaines des arts visuels n'a été jusqu'à présent organisée. Il en va de même des nombreux livres futuristes réédités au cours des deux dernières décennies : aucun d'entre eux ne porte la signature de Cangiullo¹.

Giovanni Lista et Mario Verdone, qui comptent parmi les plus éminents spécialistes du Futurisme, ont réhabilité l'œuvre de Cangiullo. Le premier a déclaré que Cangiullo est « un des personnages les plus importants

1 In Matteo D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli. Origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli. 1905-1912*, Naples, Alfredo Guida Editore, 1990, on peut quand même lire aux p. 269-278 « Non c'è ». Roberto Bracco et Matilde Serao, Naples, Tipografia Vitale, 1910 ; aux p. 396-404 *A proposito di Tripoli*. Con prefazione originalissima di F. T. Marinetti e nota dell'Editore, Naples, Editore A. Di Paolo, 1911 – la « préface très originale » n'est qu'un court passage du deuxième Manifeste politique futuriste, connu aussi avec le titre *Tripoli italiana*, ici reproduit à l'insu de l'intéressé ; aux p. 445-473 les contes de *La « Maddalena » del Caffè Fortunio*, (Pittoriche e pittoresche avventure galanti parigine, con prefazione dell'Autore), Naples, Tipografia Editrice Bideri, 1912 ; aux p. 499-550 les vers libres de *Le Cocottesche* (con prefazione di A. Palazzeschi, lettere accessorie di F. T. Marinetti e A. Mazza), Naples, Edizioni Giovani, s.d. mais 1913. En 1978 est parue une réimpression à tirage limité – aujourd'hui épuisée – de *Piedigrotta*, Florences, S.P.E.S.-Salimbeni, suivie, un an plus tard, par *Poesia pentagrammata e Caffèconcerto*.

du Futurisme »², le second a reconnu que « saisir en une formule la personnalité multiforme de Cangiullo n'est pas... facile »³. Que Naples soit devenue au début du XX^e siècle, avec un certain retard par rapport aux autres capitales culturelles, un des hauts lieux de la Belle Époque, explique sans doute pourquoi Cangiullo fait aujourd'hui figure d'oublié parmi les artistes d'avant-garde italiens. Non seulement Cangiullo a fait ses débuts dans le climat culturel napolitain – plus ou moins semblable à celui qui régnait alors à Paris –, mais il est resté fondamentalement attaché durant toute sa vie aux saisons et aux mythes de sa ville natale, à ses spectacles populaires, ses fêtes urbaines, bref à sa joie de vivre, dans un univers célébrant la femme et l'amour. Aussi est-ce tout naturellement que Cangiullo se présente à nous d'abord comme un chansonnier, un versificateur dans la droite ligne de la tradition populaire et dialectale, familier du café chantant et admirateur de vedettes connues et moins connues, chanteuses et cocottes.

Aussi toute une série d'images de la cité napolitaine se dégage-t-elle de ses œuvres dont certaines d'entre elles – *Piedigrotta*, *Caffeconcerto*, *Poesia Pentagrammata* – mériteraient incontestablement une place de choix dans une anthologie des avant-gardes européennes. Ce qu'il y a d'innovant dans ces textes, c'est la flexibilité du signe verbal soumis à un traitement tel qu'il affecte tant son aspect iconique que son aspect acoustique.

Nous sommes ici en présence d'une sensibilité créatrice qui prend comme modèle le texte théâtral, dans la trame duquel viennent se mêler des systèmes et des codes linguistiques différents. Débordant les conventions et les lois qui règlent le discours poétique, l'art de Cangiullo penche vers une mise en scène spectaculaire du signe poétique. Reliée à d'autres arts par le biais de l'expérimentation, cette « théâtralisation » du signe lui permet d'en exploiter toutes les potentialités jusqu'alors refoulées. Dans le manifeste de la poésie *pentagrammata* Cangiullo écrit par exemple :

La **Poésie Pentagrammata**, en donnant la simultanéité graphique de la Poésie et de sa Musique naturelle, naturellement contenue en elle,

2 Giovanni Lista, « Cangiullo tra parola, segno e immagine », *Il Futurismo a Napoli*, sous la direction de Matteo D'Ambrosio, Naples, Edizioni Morra, 1996, p. 45.

3 Mario Verdone, « Cangiullo poeta », *op. cit.*, p. 35.

ajoute une nouvelle extension démesurée de terrain vierge au domaine poétique.⁴

Il s'agit bien d'une expérimentation tout à fait originale même si à bien des égards elle rappelle l'art du vignettiste et du caricaturiste de la presse satyrique et humoristique. Cangiullo « est certainement » selon Gérard Lemaire « le plus passionnant et le plus inventif de tous les écrivains futuristes de la période héroïque »⁵.

Que pensait vraiment F.T. Marinetti de Cangiullo, qu'il n'hésita pas à nommer « grand motlibriste futuriste, premier écrivain de Naples, et premier humoriste d'Italie »⁶, « premier et très grand poète napolitain »⁷, « grand et intime poète de Naples »⁸ ?

Au-delà des déclarations formelles, leurs rapports ont été complexes et difficiles, sujets à bien des variations. En effet, Marinetti s'est conduit avec lui comme avec d'autres membres du mouvement futuriste : il les stimula mais put aussi les désapprouver, les stigmatiser jusqu'à les entraver.

Bien qu'il ait connu Marinetti en avril 1910, à l'occasion de la soirée futuriste napolitaine accueillie au théâtre Mercadante⁹ – contrairement à ce qu'il a par la suite déclaré –, Cangiullo a dû attendre deux ans et demi avant de se voir officiellement accepté dans les rangs du mouvement futuriste. La notification de son admission lui fut signifiée par l'intermédiaire d'une lettre adressée à Francesco Balilla Pratella, datée du 1^{er} mai 1913, dans laquelle Marinetti écrit : « Pour l'heure, sont entrés dans le groupe

4 Nous avons traduit toutes les citations.

5 Georges Gérard Lemaire, *Les mots en liberté futuristes*, Paris, Jacques Damase éditeur, 1986, p. 16.

6 F. T. Marinetti, « La declamazione dinamica e sinottica », in Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1916, p. d.

7 F. T. Marinetti, [jugement sur l'auteur], in Francesco Cangiullo, *Il debutto del sole*, Naples, L'Editrice italiana, 1919, p. [i].

8 Lettres de F. T. Marinetti à Francesco Cangiullo, in « Manifesto futurista dell'amicizia di guerra », *Autori e Scrittori*, VII, n° 1, janvier 1942, p. 2.

9 Cf. Matteo D'Ambrosio, « E Cangiullo incontrò Marinetti (1910) », *Terzo occhio*, XXVI, n° 97, décembre 2000, p. 11-12 (on y trouve le texte de « All'Hotel de Londres con Marinetti », 1910).

des Poètes futuristes Dinamo Correnti et Francesco Cangiullo, parce que ce sont des personnalités originales d'une grande intensité »¹⁰.

Les premières apparitions publiques de Cangiullo remontent en effet à la fin de l'année 1913, lors de la présentation au théâtre des Fiorentini de Naples d'un « drame synthétique » marinettien, *Elettricità* (le 5 novembre) suivie de la soirée futuriste au théâtre Verdi de Florence (le 12 décembre).

La créativité de Cangiullo laissa Marinetti plus d'une fois perplexe. Celui-ci en désapprouvait souvent les résultats expressifs, et allait jusqu'à en retarder les publications, du moins jusqu'à ce qu'il les perçût compatibles avec le développement de ses propres projets. L'artiste napolitain se fit le défenseur d'un futurisme « loin des stylèmes du mythe de la machine et de sa matrice nordique et industrielle »¹¹. Aussi son irrévérence s'intégrait-elle avec la composante anti-culturelle et irrationnelle de l'esthétique marinettienne de la première période, devenant ainsi une négation créatrice de cette grande tradition philosophique et artistique revendiquée par la culture méridionale.

Nombreux sont les conflits qui les opposèrent. Comme le montre leur correspondance, certaines œuvres de Cangiullo furent considérées par Marinetti comme irrecevables¹². *Caffeconcerto* de 1915 ne parut qu'au début de l'année 1919, mais privé de son titre original qui était *Café-Chantant*. Il ne faut pas oublier que la Première Guerre Mondiale était passée par là. Le « roman synthétique en 14 cabrioles à fantasia » *Viva Marinetti !* de 1919 restera inédit jusqu'en 1980 – date de sa publication dans une revue académique américaine¹³. La non publication de l'ouvrage s'explique sans doute par l'absence de référence à l'activité politique du mouvement, alors plus intense que jamais¹⁴. De ce point de vue, Cangiullo avait sûrement déjà déçu le leader de la première avant-garde avec *A proposito di*

10 « Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella », *Quaderni dell'Osservatore*, sous la direction de Giovanni Lugaresi, II, n° 8, décembre 1969, p. 45.

11 Claudia Salaris, *Marinetti editore*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 202.

12 Cf. *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, sous la direction de E. Pellegrini, Florence, Vallecchi Editore / Quaderni della Fondazione Primo Conti, 1989, p. 125-132.

13 *Yale Italian Studies*, I, n° 1, Spring 1980, p. 67-103.

14 C'est ce que Marinetti souligne dans une lettre du 27 juillet 1919, maintenant in *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, op. cit., p. 130-131.

Tripoli, où l'on ne perçoit aucune trace de l'exaltation et de l'enthousiasme guerrier qui, dès le début, avait caractérisé l'activité du Marinetti futuriste. Le roman *Nini Champagne* de 1920 ne sera publié qu'en 1930. Il en va de même pour *Le serate futuriste* de 1923, roman historique à forte composante autobiographique. Ce texte capital parmi les mémoires du mouvement, malgré les nombreuses inexactitudes, ne sera publié qu'en 1930. Si Cangiullo décida de s'éloigner du mouvement, ce fut entre autres raisons parce que cette part de sa production futuriste, était restée – affirma-t-il – en grande partie inédite.

Les nombreuses demandes d'aide – même économique – et la multiplication des marques d'estime témoignent chez l'artiste napolitain de son désir d'entretenir le narcissisme du leader. Ses lettres ne laissent aucun doute sur son admiration enthousiaste ainsi que sur son sens tout évident de la flatterie : *L'inno a Marinetti*, désapprouvé par le chef de file des futuristes¹⁵ ; un *Ritratto di Marinetti* dans lequel – alors qu'il n'y manque pas de revendiquer l'invention des *lettres humanisées* – il signe « Cangiullo ... l'épaulé »¹⁶ ; les dessins-caricatures conçus pour *L'isola dei baci*, que Marinetti a trouvé « très beaux, mais absolument impubliables parce que trop obscènes »¹⁷ ; l'opuscule intitulé *Marinetti a Capri. Blu marino*, de 1922. En ouverture du « *Manifesto del Mobilio futurista* » il affirme avoir créé et offert à Marinetti, en 1914, une « chaise interventionniste tricolore, [...] construite avec les lettres en bois du célèbre poème motlibriste ». En

15 « Je t'envoie un exemplaire, où j'ai indiqué [...] ce qui gâche ton hymne » : lettre de F. T. Marinetti à Francesco Cangiullo, s.l. et s.d. [Milan, novembre 1912], in *ibid.*, p. 59. Et dans la lettre qui suit : « Ton *Inno a F. T. Marinetti* et ton ouvrage *Le Cocottesche* contiennent les preuves d'un indiscutable, original talent, ça et là masqué sous quelques défauts et faiblesses apparemment graves », *id.*, p. 60. Et encore : « Au début de septembre il te faudra faire un saut à Milan, pour que l'on fasse ensemble un patient examen de tous tes poèmes, en éliminant les plus faibles », s.d. mais été 1913, *id.*, p. 63 ; « Tu as eu tort d'envoyer directement 2 poèmes. [...] Laisse-moi choisir parmi tes poèmes les plus futuristes et les plus adéquats à être publiés, à ne pas être donc éliminés », s.d. mais été 1913, *id.*, p. 65 ; « Pourquoi as-tu changé de titre ? Le meilleur, c'est le premier », s.d., mais 1917, *id.*, p. 116.

16 Reproduit in *Il Futurismo a Napoli*, *op. cit.*, p. 14.

17 Lettre de F. T. Marinetti, 6 avril 1919, maintenant in *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, *op. cit.*, p. 129.

outré, il fut arrêté alors qu'il participait à une manifestation politique avec Marinetti, à Rome, le 19 février 1915.

Comme mes recherches l'ont largement montré, leurs rapports seront tout de même intenses et cordiaux dans les années trente et au début de la décennie suivante¹⁸. Cangiullo, dont Marinetti avait inséré en 1942 le nom dans une liste « des grands vétérans futuristes »¹⁹, n'a par exemple jamais manqué de participer aux manifestations organisées à chacune des visites que fit à Naples le leader incontesté²⁰. Alors que leur correspondance de 1936 fut publiée en 1940²¹, et le « *Manifesto dell'amicizia di guerra* » en 1941, le texte de *Don Napoli*, en revanche, n'allait malheureusement pas voir le jour ; il s'agit probablement d'un recueil de lettres qui remontent aux mois passés par Marinetti en Russie²².

Dans la première période de son activité, Cangiullo tenta de s'adapter aux différents modèles textuels que Marinetti avait proposés à travers des manifestes, des recueils anthologiques, des revues et surtout à travers ses textes qu'il considérait, non sans raison, comme ayant valeur de paradigmes.

18 Emilio Buccafusca et *il Futurismo a Napoli negli anni Trenta e Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Naples, Liguori, 1991 et 1995.

19 Dans le « collaudo » à D. Cucini, *Aeropoema futurista delle torri di Siena*, Rome, Edizioni futuriste di « Poesia », 1942.

20 Francesco Cangiullo, « Il Seniore futurista torna dall'Africa Orientale », *il Lavoro fascista*, 2 juillet 1936.

21 Francesco Cangiullo, *Lettere a Marinetti in Africa*, (con prefazione risposte autografi e fotografia del poeta soldato), Naples, Tommaso Pironti, 1940 : recueil des lettres « napolafricaines » qu'ils échangèrent entre les mois d'octobre 1935 et d'avril 1936. Marinetti s'engagea comme volontaire dans la guerre d'Éthiopie.

22 La publication de cette œuvre a été signalée par Carlo Belloli, qui indique la maison d'édition napolitaine Clet, et la date de 1943, dans la bibliographie du livre *Iconografia di Filippo Tommaso Marinetti fondatore del Futurismo*, Milan, Edizioni d'arte Zarathustra e Silvia Editrice, 1982, p. 631. Dans une interview Cangiullo en parla comme d'un roman resté inachevé : cf. *Marinetti e i futuristi*, sous la direction de Sergio Lambiase et Gian Battista Nazzaro, Milan, Garzanti, 1978, p. 79. Selon Walter Vaccari le projet concernait « un roman divisé en deux sections [...]. La première, écrite par Marinetti, va se dérouler dans la Russie glaciale, tandis que l'autre, écrite par Cangiullo, sera située dans le Naples ensoleillé » : cf. *Vita e tumulti di Marinetti*, Milan, Omnia editrice, 1959, p. 375.

Un exemple frappant de cet apprentissage est *Gita di piacere (Pisa)*, une poésie en vers libres de 1911²³, dont Cangiullo allait proposer jusqu'à trois versions différentes : d'abord en accueillant les modalités distinctives du motlibrisme²⁴, puis en transformant le texte en « planche motlibriste »²⁵ et enfin en une poésie *pentagrammata*²⁶.

Il y eut ensuite une deuxième période pendant laquelle Cangiullo estima avoir suffisamment assimilé les modèles marinettiens, et tenta alors de les mettre au service de sa créativité propre. Dans certains cas Marinetti y trouva même des éléments qui se révéleraient utiles pour certains manifestes : *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*²⁷ emprunte par exemple une « analogie dessinée » à un texte motlibriste de Cangiullo paru dans *Lacerba*²⁸, *Fumatori II*, caractérisé par une diversification typographique – et nous savons qu'à cette époque Marinetti attribuait rarement un caractère d'exemplarité à la production d'autrui ; la *declamazione dinamica e sinottica*, qui ouvre *Piedigrotta*, fut rédigée après la première présentation publique du poème motlibriste²⁹, et a permis de considérer Marinetti comme « l'initiateur incontesté d'un axe de recherche qui va de la poésie phonétique aux happenings contemporains »³⁰ ; celui de *L'alfabeto a sorpresa* s'appuie en revanche sur l'exposition de Francesco et de son propre frère Pasqualino organisée à Rome par la Casa d'arte

23 Francesco Cangiullo, *Il debutto del sole*, *op. cit.*, p. 54.

24 Francesco Cangiullo, « Pisa – parole in libertà », *Eco della cultura*, II, n° 1, 31 janvier 1915, p. 18-19.

25 Reproduite in Giovanni Lista, *Le livre futuriste*, Modène, Éditions Panini, 1984, p. 48.

26 Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata*, Naples, Gaspare Casella editore, 1923, p. 27-30, avec couverture d'Enrico Prampolini.

27 Milan, 18 mars 1914.

28 Francesco Cangiullo, « Fumatori II », *Lacerba*, II, n° 1, 1^{er} janvier 1914, p. 10-11.

29 « Je viens d'achever le manifeste sur la Déclamation, qui contient la description du spectacle Piedigrotta, la description des instruments napolitains et ta très grande particulière importance comme motlibriste », Milan, s.d. [avril 1914], in *Epistolario Cangiullo-Marinetti*, *op. cit.*, p. 74.

30 Luciano Caruso, « Presentazione de la réimpression anastatique de Francesco Cangiullo », *Piedigrotta*, *op. cit.*, p. vii.

Bragaglia en novembre 1918³¹ ; le manifeste du « *Teatro della sorpresa* » fut rédigé à Naples en présence de Cangiullo.

L'activité artistique de Cangiullo a été accompagnée d'une remarquable production éditoriale, mais plusieurs de ses livres sont à exclure de la bibliographie du Futurisme. Le fait qu'ils aient été produits alors qu'il était un membre actif dans les rangs du mouvement peut conduire à une certaine confusion. Bref, Cangiullo – comme Prampolini, et quelques autres futuristes – a assidûment pratiqué une activité parallèle, autonome, parfois en contraste ou du moins peu compatible avec les principes de l'esthétique et des modèles idéologiques de la première avant-garde ; on comprend aisément que ceci devait gêner Marinetti.

À l'intérieur du futurisme, Cangiullo est l'un des rares artistes à avoir traversé toutes les différentes phases du mouvement ; l'éloignement, qu'il motiva publiquement, a duré de 1924 à 1931³². Après Marinetti et Prampolini, il est aussi l'un des rares artistes à avoir signé plusieurs manifestes : « *Il mobilio futurista. I mobili a sorpresa parlanti e paroliberi* » (1920)³³ ; « *Il Teatro della Sorpresa* » (1921)³⁴ ; « *Poesia pentagrammata* » (1922)³⁵ ; « *La scoperta del sostantivo anatomico e del sesso in esso. Manifesto scientifico cangiullante* » (1926)³⁶ ; le « *Manifesto futurista dell'amicizia di guerra* » (1941)³⁷.

31 *Prima esposizione dell'Alfabeto a sorpresa creazione di Cangiullo e Pasqualino* (7-30 novembre 1918).

32 Cf. *Il Mattino* du mois de septembre 1924, « Cangiullo esce dal futurismo » (le 11) ; Antonio Procida, « Perchè Cangiullo è uscito dal futurismo » (13-14) ; « Cangiullo ringrazia » [lettre au Directeur] (le 28) ; et, le 15 novembre, l'article polémique sur le Congrès futuriste de Milan qui lui procure l'attaque de r. b. parue dans *Energie futuriste* avec le titre « Ah, quel Grangrullo ! ».

33 « Il mobilio futurista. I mobili a sorpresa parlanti e paroliberi », *Roma futurista*, III, n° 71, 22 février 1920, pp. 1-2. Cangiullo espérait pouvoir produire, et avait écrit à Marinetti, le 6 septembre 1919 : « Mais rappelle-toi le mobilier Futuriste : ce serait dommage de ne le pas faire », *Epistolario Cangiullo-Marinetti, op. cit.*, p. 176).

34 F. T. Marinetti et F. Cangiullo, « Il Teatro della Sorpresa. Manifesto » [11 octobre 1921], *Il Futurismo*, I, n° 1, 11 janvier 1922, p. 1-2.

35 Milan, 11 octobre 1922 ; tract. *Prefazione* à Francesco Cangiullo, *Poesia pentagrammata, op. cit.*, p. 9-11.

36 Naples, Casella, 1926.

37 Il s'agit d'une lettre de Cangiullo et de la réponse de Marinetti. Ce Manifeste a été présenté à Naples le 27 décembre 1941 : cf. « Marinetti parla di Cangiullo alla "Camerata" ».

La liste des revues auxquelles Cangiullo collabora comprend – à partir de *Scena illustrata*, où a paru sans doute sa première prose³⁸ – non seulement des publications napolitaines (*L'Allegria*, *Vela Latina*, *Eco della Cultura*, *Fiammalta*, *Elettroni*) et campaniennes (*Forche Caudine*, *Atena*, *Forza*), mais s'étend aussi aux publications qui furent les plus décisives pour l'histoire du mouvement comme *Lacerba*, *La balza futurista*, *L'Italia futurista*, *Roma futurista*, *Noi*, *Dinamo*, *Rovente*, *Mediterraneo futurista*. Dans ce domaine, il faut rappeler que c'est grâce à Cangiullo que, pendant la période qui va de la rupture avec la rédaction florentine de *Lacerba* jusqu'aux premières publications de *L'Italia futurista*, le mouvement bénéficia de deux pages dans l'hebdomadaire napolitain *Vela Latina*, dirigé par le poète dialectal Ferdinando Russo, qui avait été collaborateur de *Poesia* dès 1905.

De plus, parmi les futuristes, Cangiullo est aussi l'un des rares poètes qui virent ses propres ouvrages publiés à l'étranger grâce évidemment à la médiation de Marinetti. Parmi les revues qui ont accueilli ses textes et ses images, il faut signaler au moins la revue polonaise *Prawda*³⁹ ; *Cabaret Voltaire*, avec laquelle commence en 1916 l'aventure dadaïste⁴⁰ ; *Littérature*⁴¹ ; *Het Overzicht* d'Anvers, avec la reproduction du portrait motlibriste de Marinetti⁴².

Sa maison fut rasée durant un bombardement le 1^{er} mars 1943⁴³. Aussi sa correspondance est-elle en grande partie irrémédiablement per-

Il "Manifesto dell'Amicizia" scritto dai due poeti », Rome, 29 décembre 1941, p. 5 et publié in *Autori e Scrittori*, VII, n° 1, *op. cit.*, p. 1-2.

38 Francesco Cangiullo, « Vagon-Restaurant », *La Scena illustrata*, XLVI, n° 14, 15 juillet 1910, p. 29, maintenant in Matteo D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli*, *op. cit.*, p. 267-8.

39 F. Cangiullo, « Finestre aperte », *Prawda*, 10 janvier 1914, traduit in *Lacerba*, 1^{er} décembre 1914.

40 *Cabaret Voltaire*, n° 1, mai 1916, p. 30, « ADDIOOOO », déjà in *Lacerba*, I, n° 22, 15 novembre 1913, p. 8.

41 Francesco Cangiullo, « Surprises théâtrales », *Littérature*, deuxième série, I, n° 3, 1^{er} mai 1922 : il s'agit de deux de ses synthèses qui suivaient le « Manifeste du théâtre de la surprise ».

42 *Het Overzicht*, II, n° 13, novembre 1922, p. 13, déjà in *L'Italia futurista*, II, n° 22, Florence, 15 juillet 1917, p. 1. Aux p. 11-12 la synthèse théâtrale « Consiglio di leva », intitulée « Herzieningsraad ».

43 Cf. le récit « La casa distrutta », *Addio mia bella Napoli*. Con 120 illustrazioni, Florence, Vallecchi editore, 1955, p. 358-66.

due ; ce qui a été jusqu'à présent récupéré nous informe de ses rapports avec presque tous les futuristes des trois générations différentes, mais aussi de ses liens avec de nombreux artistes étrangers.

Cangiullo a vécu de multiples expériences littéraires et artistiques : d'abord la poésie linéaire, avec trois recueils, *Le Cocottesche*, *Il debutto del sole* et l'anthologie *Poesia innamorata*⁴⁴ – le premier et le dernier de ces titres (peut-être n'est-ce pas un effet du hasard), marquent le début et la fin du parcours de sa création – et, en dehors de l'écriture futuriste, de *Capri ed Amalfi*⁴⁵.

Pour ce qui concerne le motlibrisme, Giovanni Lista considère *Pie-digrotta* comme « un livre fondamental pour l'avant-garde européenne »⁴⁶ et rappelle qu'il fut « envoyé [...] par Marinetti au groupe dadaïste de Zurich. Hugo Ball et Tristan Tzara en exposèrent quelques pages au Cabaret Voltaire, [de plus] il influença les recherches typographiques dadaïstes »⁴⁷. Selon Gabriele Aldo Bertozzi, Cangiullo était « considéré comme un maître par les dadaïstes »⁴⁸. « Avec Marinetti, Cangiullo est sans doute le motlibriste le plus connu à l'étranger »⁴⁹, écrivait Bergmann.

44 Francesco Cangiullo, *Poesia innamorata*. 1911-1941, Naples, Morano Editore, 1943. Ce recueil contient entre autres (p. 193-208) le « chant libre » *Il Golfo di Napoli*, qui lui permit en 1937 de gagner – *ex aequo* avec Paolo Buzzi – le Prix de Poésie « Golfo di Napoli ». La contribution qu'il a jusqu'ici apportée à la poésie d'avant-garde en résulte maintenant fortement réduite.

45 Editrice Rispoli Anonima, 1941 : le recueil aurait dû être publié en 1934, mais on enregistra un contentieux judiciaire entre Cangiullo et la maison d'édition, qui se conclut avec l'acquittement du premier. Cette œuvre va suivre *La lirica del Banco di Napoli. In occasione del quadruplo centenario, versi liberi e disegni di Cangiullo*, Rispoli Editore, s.d. mais 1940, de moyenne valeur créative.

46 Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 49.

47 *Ibid.*

48 G. A. Bertozzi, « Futurismo/Dadà, Surrealismo e Lettrismo », *La fortuna del Futurismo in Francia*, Pasquale A. Jannini, Rome, Bulzoni, 1979, p. 188.

49 Par Bergmann, « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France*, Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962, p. 86.

Dans *Piedigrotta*, mis en musique en 1923 par Franco Casavola⁵⁰, Cangiullo conjugue son sujet de prédilection, c'est-à-dire l'annuelle fête populaire napolitaine, avec les instruments du motlibrisme, non sans y ajouter quelque chose de nouveau : on y trouve par exemple le motif graphique illustratif, « signalétique et publicitaire de la main dessinée avec l'index pointé »⁵¹, que Tzara reprendra dans ses textes dadaïstes ; une autre singulière *trouvaille* consiste à numéroter les pages en lettres plutôt qu'en chiffres. Mais Cangiullo oppose surtout le chaotique pandémonium de la fête populaire – dont il propose un enregistrement bruyant et onomatopéique qui lui permettra ensuite de parler de *poème-partition* –, au spectacle total et extrême de la modernité, la guerre, que Marinetti avait élue comme sujet privilégié des nouvelles productions. Mais il s'efforça en même temps de s'adapter au maximum aux modèles textuels prescrits par Marinetti dans le *Manifesto tecnico della letteratura futurista*⁵² et utilisés dans *Battaglia Peso + Odore*, qui constitue l'appendice du *Supplemento*⁵³ ; toutefois Cangiullo n'accepta pas complètement « la régularité systématique et la rigueur mécanique »⁵⁴ de l'aspect typographique⁵⁵, par laquelle le signe verbal se vit insérer dans le décor de la culture urbaine moderne. Aussi allait-t-il bientôt se définir comme un *prestidigitateur de l'alphabet*, en abandonnant le procédé typographique et en optant pour le graphisme et le dessin, le tracé manuel, le geste qui fonde la calligraphie libre et personnelle, à laquelle il essaya de convertir son *alphabet à surprise* dans *Caffeconcerto*⁵⁶, brochure aux pages coloriées et à la couverture dessinée. Pour obtenir les *lettres humanisées*, Cangiullo se livra à des opérations de mon-

50 Cf. Pierfranco Moliterni, *Una Piedigrotta ritrovata*, in *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, sous la direction de Matteo D'Ambrosio, Rome, Edizioni De Luca, 1996, p. 99-106, avec la reproduction des 14 pages de la partition jusqu'à lors inédite.

51 Giovanni Lista, *Cangiullo tra parola, segno e immagine*, op. cit., p. 53.

52 Milan, 11 mai 1912.

53 Milan, 11 août 1912.

54 Giovanni Lista, *Cangiullo tra parola, segno e immagine*, op. cit., p. 54.

55 Cet aspect enthousiasma au contraire les artistes constructivistes européens.

56 Cangiullo futurista, *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », s.d. mais 1919. L'édition du manuscrit par Georges de Canino (Rome, p. 21 Arte, 1977) a le titre *Café-Chantant* ; le frontispice intérieur, au contraire, n'a que *Eden-Programma* ; la dernière page porte sous la signature de l'auteur l'indication « Vomero,

tage et de déformation sur les signes. Affranchissant ceux-ci des contraintes du système linguistique, il espéra pouvoir ainsi en exploiter librement la plasticité et la consistance iconique. Pour Giovanni Lista, qui définit ce texte comme un « livre-théâtre » et « livre-objet » –, il s'agit de l'œuvre la plus importante de Cangiullo⁵⁷.

La critique s'est souvent interrogée sur les rapports entre Cangiullo et Apollinaire. Bergmann se demande si Apollinaire n'avait pas contracté une dette envers l'artiste napolitain⁵⁸. Celui-ci n'affirme-t-il pas : « J'ai connu Apollinaire en 1913⁵⁹ présenté par Marinetti et Boccioni – faisaient partie de la même *coterie* Diaghilev, Stravinsky et Massine »⁶⁰ ?

Grâce sans doute à *Lacerba*⁶¹, Apollinaire devait certainement connaître la mise en scène de *Piedigrotta* qui en précéda la publication :

Les futuristes italiens ont en ce moment deux expositions, l'une à Londres, [...] l'autre à Naples⁶². L'inauguration de cette dernière exposition... a donné lieu à des singuliers incidents [...]. Cangiullo, reconnaissant qu'il fallait de la lumière, courut faire une provision de feux de Bengale. Lueurs rouges, fumigation générale, des pétards éclatent aussi, une fusée traverse la salle, épouvante des dames et des demoiselles, hurlements, cris, éclats de rire. [...] Et pour finir, les peintres et le public exécutèrent en chœur la célèbre symphonie onomatopéique du motlibriste Cangiullo, intitulée *Piedigrotta*. Après quoi, chacun s'en fut coucher.⁶³

15 gennaio 1915 ». Dans la note finale d'une autre édition, parue en *Tau/ma*, n° 5 (1978), l'éditeur Luciano Caruso indique une date de publication erronée (1916).

57 Voir Giovanni Lista, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, op. cit., p. 95.

58 Par Bergmann, « Modernolatritia » et « Simultanéité » op. cit., p. 409.

59 Il faut rappeler toutefois que dans les écrits de Cangiullo il y a assez d'indications erronées ou tout à fait dépourvues de fondement.

60 Francesco Cangiullo, « Apollinaire a Palazzo Barberini », *Il Mattino*, 3 janvier 1961.

61 « Esposizione futurista a Napoli », *Lacerba*, II, n° 10, 15 mai 1914, p. 14.

62 Le 14 mai 1914, à la Galerie permanente futuriste, à l'occasion de la 1^{re} *esposizione napoletana di pittura futurista*.

63 Guillaume Apollinaire, « Futurisme », *Paris-Journal*, 31 mai 1914.

Roger Shattuck a décelé une probable influence de Cangiullo sur le poète des *Calligrammes*⁶⁴. Il s'avère que le premier idéogramme d'Apollinaire, *Lettre-Océan*, paru dans *Les Soirées de Paris*⁶⁵ deux semaines après la représentation de *Piedigrotta*, aurait subi les influences non seulement de *Zang tumb tumb*, dont Apollinaire venait de recevoir un exemplaire, mais aussi de *Fumatori II* ; on reconnaît d'ailleurs dans la structure du poème toute en rayons l'un des modèles de configuration motlibristes. Dans son article « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », Gabriel Arbouin, lui non plus, n'hésitait pas à rappeler le précédent futuriste⁶⁶. Cangiullo considérait sa *signature-panorama* comme le fondement de toute expérimentation verbo-visuelle⁶⁷. Dans une lettre à Pasquale A. Jannini, bizarrement datée de « verso primavera nel 1970 », il déclarait :

À propos d'idéogrammes et calligrammes, Apollinaire, que j'ai connu grâce à Soffici – un autre plagiaire d'inventions cangiulliennes – m'a plagié. Le premier essai de cette *fantaisie* (il faut ajouter typiquement napolitaine) je le donnai avec *Piedigrotta*, poème-partition qui révolutionna scandalisant le milieu littéraire... étranger et national. [...]. Dans le salon de M. Mendès, à Paris, un après-midi consacré au Futurisme, *Piedigrotta* enthousiasma au point que le scénario manuscrit passa frénétiquement dans les mains de tout l'auditoire artistique. À mi-voix Marinetti me dit textuellement : « Tu verras bien qu'ils vont te chiper *la trouvaille* ». ⁶⁸

64 Roger Shattuck, *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, New York, M.F.A. Publications, 1984, p. 244.

65 *Les Soirées de Paris*, III, n° 25, 15 juin 1914.

66 G. Arbouin, « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », *Les Soirées de Paris*, n° 26/27, juillet-août 1914.

67 « La mère des *planches motlibristes* – et du calligramme ... fut ma signature-panorama », interview du 12 décembre 1975, in *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, sous la direction de Luciano Caruso et Stelio M. Martini, II, Naples, Liguori, 1977, p. 329.

68 Cit. in Pasquale A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, Rome, Bulzoni, 1972, p. 198.

Une poésie en vers libres, de 1913, *Il Sifone d'oro*⁶⁹, fut traduite en français par Marinetti⁷⁰, qui la déclamait en public⁷¹ et en garantit ainsi la diffusion. En témoigne un message envoyé à Marinetti par le futuriste japonais Kanbara Tai, qui dans sa dédicace à la deuxième édition de la traduction japonaise de *Poupées électriques* (1924), écrit : « Mon cher F. T. Marinetti, *Le Siphon d'or* de notre confrère distingué Francesco Cangiullo est excellent et charmant »⁷².

Les planches motlibristes – *Palpavoce*, *Balie*, *Lettera d'amore*, pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus connues – ne manquent pas de résultats expressifs très personnels et de solutions innovantes ; l'expérimentation du code typographique et des formes de l'écriture y domine. Cette expérimentation se prolonge et se complexifie dans les peintures motlibristes comme *Milano-Dimostrazione* – de 1915 – et *Gran folla in Piazza del Popolo* où le traitement des signes scripturaux s'intègre aux principes du dynamisme plastique.

Cangiullo invente la poésie dite *pentagrammata*⁷³, où l'on retrouve les signes de la notation musicale déjà utilisés dans *Canzone pirotecnica*, de 1915⁷⁴ et dans *Piedigrotta*. La poésie *pentagrammata* fut appréciée par Karel Teige :

Il n'y a que Francesco Cangiullo qui ait introduit quelque chose de nouveau, c'est-à-dire une intéressante application des mots en liberté, dans

69 *Lacerba*, I, n° 17, 1^{er} septembre 1913, p. 5.

70 Francesco Cangiullo, *Il sifone d'oro. Se l'altra non picchia alla porta*, Naples, Editore Casella, 1924, p. 9-15 ; la traduction date de 1920. Le deuxième texte « révèle au contraire un ton intimiste et crépusculaire, voilé de mélancolie et sentimentalisme, typique de la poésie de l'époque », in Luciano Caruso, « Post-fazione », in *Cangiulliana. Il Sifone d'Oro e altri scritti*, Livourne-Naples, Belforte editore libraio-Edizioni Morra, 1984, p. 88.

71 Un enregistrement, d'octobre 1975, in *Futura. Antologia storico-critica della poesia sonora*, sous la direction d'Arrigo Lora Totino, Milan, Cramps records, 1978, LP n° 1.

72 Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Japon des avant-gardes. 1910-1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 54.

73 Cangiullo en parla pour la première fois dans une interview accordée à *Il Mondo* de Rome le 20 août 1922, et ensuite la proposa en public au cours d'une soirée futuriste au Cinéma théâtre Elisa di Salerne le 22 septembre 1922, en présence de Marinetti.

74 *La Balza futurista*, I, n° 1, 10 avril 1915, p. 14-5.

son livre *Poesia pentagrammata* (1923), une cohérente musicalisation de la poésie, une exploitation des valeurs sonores du mot. Ce sont des poèmes destinés à la déclamation et non pas à la lecture, qui furent donc écrits comme notes.⁷⁵

Plutôt éloignée de l'expérimentation futuriste, son œuvre narrative comprend le roman *L'amante che non morrà*⁷⁶, le roman humoristique *Poupée sulle gambe del Barone*⁷⁷ et *Ninì Champagne*, « esquisse liberty » écrite à Capri en 1920, annoncée en 1922 et publiée en 1930⁷⁸.

Sa production picturale, bien qu'abondante, n'est à vrai dire « ni importante ni particulièrement significative »⁷⁹ ; on en connaît les huiles, les détrempez, les aquarelles, les collages, les dessins, et quelques œuvres sur de petites plaques en bois des années quarante. Mais en tant qu'illustrateur et dessinateur humoristique, Cangiullo se révéla tout de même un *amateur* exceptionnel, un artiste figuratif digne des Pietro Scoppetta et Giovanni Boldini. Toutefois, quelques tableaux apparemment inachevés posent au critique une question embarrassante. Car il n'est pas encore clair – au moins à mes yeux – s'il s'agit de croûtes, de tentatives échouées ou de résultats de recherches déjà bien avancées⁸⁰.

75 « F. T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus » [« F. T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale »], *ReD*, II, n° 6, février 1929, maintenant in *Arte e ideologia. 1922-1933*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1982, p. 100.

76 Mario Verdone, « La componente meridionale nella teatralità futurista : Vasari e Cangiullo », *Futurismo e Meridione*, sous la direction d'Enrico Crispolti, Naples, Electa, 1996, p. 53 : Verdone cite une lettre où Cangiullo lui fait savoir que « le roman était inspiré de Petrolini et de la soubrette de sa compagnie ».

77 Naples, L'Editrice italiana, 1920.

78 Pozzuoli, Editrice La Virgiliana (comme la deuxième édition), de 1934 – le sous-titre est cette fois *roman vif* –, dédiée à l'avocat et poète Luigi Libero Russo, proche du mouvement futuriste. Nouvelle édition : Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1962 ; le récit « Ferita della rosa », « Épisode historique du milieu napolitain », y est joint, p. 159-91. Marinetti lut ce texte « à ses soldats napolitains, en zone des armées, en novembre 1917 », *ibid.*, p. 10.

79 Giovanni Lista, *Cangiullo tra parola, segno e immagine, op. cit.*, p. 45.

80 Cf. « Cavallo in corsa », maintenant in *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione*, Milan, Fabbri editori, 1986, p. 160 ; « Dinamismo di una serata futurista e Dinamismo delle colline di Adrianopoli », reproduits in Virginio Giacomo Bono, *Le vestali del futurismo*, Voghera, EDO, s.d., p. 34-5.

Cangiullo joua un rôle de tout premier plan dans les soirées futuristes dont on peut dire qu'il marqua l'histoire, plus particulièrement celles de 1914. Sous son impulsion, ces soirées marquèrent un tournant à cause de l'intégration dans la praxis futuriste du langage théâtral. Ainsi les soirées virent-elles la première présentation de *Piedigrotta*⁸¹, suivie de *I funerali del filosofo passatista*⁸² ainsi que celle de la *Serata in onore di Yvonne*, un texte motlibriste défini par John White « cabaret-poem »⁸³. Et ce n'est pas non plus sans une certaine théâtralisation que Cangiullo porta en public, en guise de défi, le *costume antineutraliste* tricolore dessiné par Balla, ce qui allait déchaîner lors d'une manifestation interventionniste à l'université de Rome, le 9 décembre 1914, « une bagarre violente entre professeurs, étudiants et appariteurs pour ou contre la guerre »⁸⁴.

Peu de temps avant sa rencontre avec Marinetti, Cangiullo s'était consacré au théâtre, avec la pochade intitulée *Non c'è*⁸⁵. Sa contribution au spectacle futuriste semble particulièrement significative. C'est grâce à lui que l'on assiste à l'intégration des différentes « formes du théâtre populaire à l'intérieur de la praxis spectaculaire futuriste »⁸⁶. L'analyse d'une vingtaine de ses synthèses (*Detonazione, Non c'è un cane, Luce, Fantasia di 1^a classe, Il Donnaiolo e le quattro stagioni*⁸⁷) a mis en évidence son originalité. Son rôle apparaît surtout décisif au cours des activités du *théâtre de la surprise* : Cangiullo reconnaît le chanteur Rodolfo De Angelis comme le

81 À la Galleria Sprovieri de Rome, le 29 mars 1914, à l'occasion de l'inauguration d'une exposition de peinture futuriste.

82 Quelques mois après la publication du *Breviario di estetica* de Benedetto Croce.

83 John J. White, *Literary Futurism. Aspects of the first avant garde*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 93. Le manuscrit et la version typographique parue dans *Lacerba*, II, n° 12, 15 juin 1914, p. 188-192, sont présentés en parallèle in *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, *op. cit.*, p. 74-77.

84 *Marinetti e il Futurismo*, Rome-Milane, Edizioni Augustea, 1929, maintenant in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1968, p. 522.

85 *Non c'è*. Pochade (originale) in tre atti, Naples, Tip. Vitale, s.d. mais 1909, publication annoncée par une courte note parue sur le quotidien *Il Giorno* en date 25-26 novembre 1909.

86 Giovanni Lista, « Francesco Cangiullo e la teatralità futurista », *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, *op. cit.*, p. 91.

87 *Ibid.*, p. 94-96.

capocomico idéal pour la nouvelle aventure et le présente à Marinetti, en le persuadant que la période du théâtre synthétique, trop liée encore à l'écriture des (pré)textes, devait être considérée comme désormais close. « Pour nous », écrira-t-il dans les années soixante, « il était encore lié au théâtre de prose traditionnel »⁸⁸. La lettre de Marinetti qui sonne comme un véritable rappel à l'ordre, c'est-à-dire à la nécessité de s'en référer au Manifeste de 1913, traduit chez son auteur un souci patent d'orthodoxie :

Je te répète néanmoins que je tiens absolument à ce que ce soit *bien fait*, à savoir par une *excellente compagnie de café-concert capable de mettre en scène nos inventions futuristes*. Je te demande d'imaginer entre temps, et avec grand soin, le programme du premier spectacle, en gardant à l'esprit mon manifeste sur le café-concert⁸⁹. Tu me l'enverras.⁹⁰

Voici ce que Günter Berghaus écrit à ce propos :

Cangiullo, who was the original creator of the Theatre of Surprise, could draw not only on his own long-standing experience as a *café-chantant* performer, but also on practical knowledge gained during his involvement with the Futurist *serate* and Synthetic Theatre tours. In fact, the Theatre of Surprise became an amalgamation of all these components, with a good portion of Neapolitan tomfoolery thrown in.⁹¹

Mario Verdone a souligné les différences qui existent entre le théâtre synthétique et le théâtre de la *surprise* infiniment plus complexe. En effet, celui-ci se voit défini comme « une forme mixte, ouverte à toutes les expériences de communication et d'expression, d'improvisation déchaînée. On

88 Francesco Cangiullo, in *F. T. Marinetti + Cangiullo = teatro della sorpresa*, Livourne, Paolo Belforte editore, 1968, p. 13.

89 F. T. Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, Milan, 29 septembre 1913.

90 Lettre de F. T. Marinetti à Francesco Cangiullo, s.l., s. d. [août 1921], in Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1989, p. 171. Le texte original in *Epistolario Cangiullo-Marinetti, op. cit.*, p. 137.

91 Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre. 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 360.

est donc en présence du prédécesseur de l'happening »⁹². En effet, il s'agit d'un déplacement analogue à celui que Cangiullo avait déjà fait subir en 1914 à l'écriture poétique – déplacement qui s'était fait alors en direction de l'art graphique, du dessin, de la peinture et de la sculptures d'objets, autant de produits du tracé gestuel.

La compagnie du Théâtre de la *Surprise* fit ses débuts à Naples le 30 septembre 1921, au théâtre Mercadante, tout près de l'hôtel de Londres, où Cangiullo et Marinetti rédigèrent le manifeste qui devait servir de fondement au théâtre futuriste ⁹³. La tournée qui suivit ne semble pas avoir enregistré un succès significatif.

Citons encore à ce sujet le livret de 1916 pour *Il giardino zoologico*, une « grotesque chorégraphie » écrite pour le directeur de la Compagnie des ballets russes Serge Diaghilev⁹⁴ ; le projet prévoyait la musique de Maurice Ravel et les décors et les costumes de Fortunato Depero⁹⁵. Citons aussi *Radioscopia*, « fusion simultanée » en un acte, issue de la collaboration avec Ettore Petrolini⁹⁶, qui fut représentée pour la première fois au théâtre Politeama de Naples le 10 février de 1918 et qui semble avoir constitué la base du film *Mentre il pubblico ride*⁹⁷. Quant à la musique de *Centomestieri* de F. Oranges⁹⁸, comédie en deux actes et cinq tableaux, écrite en 1906, elle date de la période pré-futuriste.

92 Mario Verdone, « La componente meridionale nella teatralità futurista : Vasari e Cangiullo », *op. cit.*, p. 55. L'allusion à l'happening avait été précédemment désapprouvée par Paolo Fossati : *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1977, p. 105.

93 Voir G. S., « Del teatro della sorpresa e della sua nascita. Intervista col poeta futurista Cangiullo », *Il Mattino*, 2-3 octobre 1921.

94 Il semble qu'il aurait voulu présenter *Piedigrotta* à Paris.

95 Voir Georges de Canino, « Diaghilev e Cangiullo crearono il Giardino Zoologico », *Realtà sovietica*, XXVI, n° 1/2, janvier-février 1978, p. 41. On y apprend qu'en 1976 Cangiullo avait offert le texte au chorégraphe Alberto Testa, qui le présenta l'année suivante dans un théâtre de Rome. Une synopsis in Giovanni Lista, *La scène futuriste*, *op. cit.*, p. 340.

96 *Corriere di Napoli*, 12 février 1918, p. 2, maintenant in Giovanni Lista, *Petrolini e i futuristi*, Salerno, Taide, 1981, p. 61-63.

97 *Ibid.*, p. 44.

98 Naples, Tipografia Nuova Unione, 1906.

Cangiullo est de surcroît l'auteur d'une cinquantaine de chansons et de poèmes mis en musique : les plus connus datent de 1902. Deux de ces chansons sont d'inspiration futuriste, en l'occurrence *La cocotte futurista* « (Scherzo – parlato e danzato – per Café-Chantant) »⁹⁹ de 1911 et *Canzona futurista*, dont on connaît deux variantes¹⁰⁰.

Cangiullo est l'auteur d'un roman autobiographique, *Le serate futuriste*, dont il assura une deuxième édition qui, parue en 1961¹⁰¹, comporte de nombreuses modifications. Un des plus grands poètes italiens du XX^e siècle, Eugenio Montale, a caractérisé ce roman comme « une chronique amusante et chaotique [...] écrite à la diable »¹⁰². Il faut rappeler *Le novelle del varietà*, qui se présente comme une galerie des personnalités du monde du spectacle¹⁰³, et *Addio mia bella Napoli*¹⁰⁴. Il faut ajouter pour compléter la liste les nombreux articles parus après la guerre dans le quotidien de Rome *Il Tempo*, consacrés en partie au Futurisme.

Deux anthologies d'articles, *Le vie della città*¹⁰⁵ et *Paesi*, illustrées par son ami Scoppetta¹⁰⁶, témoignent de son activité journalistique. Cangiullo a écrit quelques centaines d'articles pour la presse quotidienne locale (*Il Mezzogiorno*, *Il Mattino*, *Roma*, *don Marzio*, *Corriere di Napoli*¹⁰⁷). Il ne manquait d'ailleurs jamais de signaler les nouvelles éditions futuristes

99 Maintenant in Matteo D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli*, op. cit., p. 393-395.

100 Le tapuscrit de la première, envoyé à Marinetti, porte en date « rose di maggio '36 », et indique comme auteur de la musique Nicola Valente ; la musique de la deuxième, de 1938, était de Giuseppe Cioffi ; on a récupéré un enregistrement sur disque et la partition imprimée (Edizione "La Canzonetta") : cf. Matteo D'Ambrosio, *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, op. cit., p. 635-638.

101 Francesco Cangiullo, *Le serate futuriste*, Milan, Ceschina, 1961.

102 Eugenio Montale, « Buzzi, Cangiullo, Onofri », *Corriere della Sera*, 11 avril 1961, p. 3, puis in Eugenio Montale, *Sulla poesia*, sous la direction de G. Zampa, Milan, Mondadori, 1976, p. 317-318.

103 Con 37 fotografie di « stelle » e « divi », Naples, S. A. Richter & C., 1938.

104 Florence, Vallecchi, 1955. C'est le même titre d'un film muet de 1917.

105 Naples, Tommaso Pironti Editore, 1937 : recueil d'articles parus entre la fin de 1936 et le début de l'année suivante dans le quotidien *Roma*.

106 Con un giudizio di S. E. Marinetti e disegni di P. Scoppetta, Naples, Editrice Rispoli Anonima, s.d. mais 1937 : recueil d'articles parus sur le quotidien *Roma* de mai 1937.

107 Cf. *Futurismo a Napoli*. « *Corriere di Napoli* » e *Futurismo*. 1915-1928, sous la direction d'Ugo Piscopo, Naples, Tullio Pironti editore, 1981.

dans les pages que les rédactions de journaux voulaient bien lui confier. C'est ainsi qu'il fit le compte rendu de *L'alcova d'acciaio*¹⁰⁸, *l'Aeropoema del Golfo della Spezia*¹⁰⁹ et *Patriottismo insetticida*¹¹⁰ de Marinetti, il commenta *Benedetta*¹¹¹, consacra plusieurs articles à Boccioni et Mario Carli¹¹², et alla jusqu'à proposer un ironique et impertinent *autocomptendu*¹¹³.

Enfin, n'oublions pas l'invention de la *lettre* et de la *carte postale futuriste genre Cangiullo* (1915)¹¹⁴. Ils comptent parmi les documents qui ont le plus contribué à déceler dans la création futuriste les éléments pré-curseurs du *mail art*.

En tant que futuriste Cangiullo est, à sa façon, un *homme démultiplié*. Poète post-symboliste et liberty, partageant avec Palazzeschi la légèreté, l'ironie, le goût pour la sottise et la comptine, il va souvent s'abandonner satisfait à la nostalgie et à la mémoire, à un intimisme sentimental, mélancolique et crépusculaire. Soit qu'il aime recourir à la moquerie, sinon à un humour grossier, plein de doubles sens. Mais ce qui prévaut tout de même dans son œuvre, c'est l'éloge de l'insouciance, du désengagement, des plaisirs nocturnes et de la vie joyeuse.

Artiste plein d'imagination, spontané, déconcertant, interprète d'un vitalisme qui par moments s'avère démentiel, Cangiullo fit preuve d'un goût pré-dadaïste pour la trouvaille, l'invention, le jeu, la dérision de la sagesse. Aussi représenta-t-il dans le mouvement futuriste une véritable anomalie, excédant les principes de l'esthétique marinettienne.

108 *Corriere di Napoli*, 21 juillet 1921, p. 3 ; *don Marzio*, 6 août 1921 ; *Cronache d'attualità*, V, juillet 1921, p. 51.

109 Francesco Cangiullo, « Il poema aereo di Marinetti », *Il Mattino*, 30 juillet 1935, p. 3.

110 Francesco Cangiullo, « Patriottismo insetticida. Nuovo libro di Marinetti », *Il Mattino*, 29 décembre 1938, p. 3.

111 Francesco Cangiullo, « In memoria di Boccioni », *Il Mezzogiorno*, 20 août 1926 ; « In memoria di Boccioni », "Roma", 27 août 1935, p. 3 ; « Umberto Boccioni », *L'Arena*, 13 septembre 1936.

112 Francesco Cangiullo, « Mario Carli », *Roma*, 4 octobre 1935, p. 3.

113 « "Capri ed Amalfi". *Poemi di Cangiullo recensiti dall'autore* », *Il Mattino*, 8 novembre 1941, p. 3.

114 Voir Giovanni Lista, *L'art postal futuriste*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 31-33.

Et c'est bien ce que Marinetti appréciait en lui : son recours aux langages et aux comportements vraiment nouveaux, anormaux, sa tendance à la rébellion, son absence d'intellectualisme, son goût pour la transgression et la provocation.

En conclusion, il faut reconnaître que Cangiullo est longtemps resté un artiste isolé, toujours aux marges de la société culturelle napolitaine. Même les jeunes futuristes ont fini par le délaisser. Cela lui était déjà arrivé une première fois pendant les années où il gérait en rédacteur unique les pages futuristes de *Vela Latina*. Il para à l'absence de collaborateurs locaux¹¹⁵, en lançant dans l'arène son petit frère Pasqualino, encore adolescent, « portrait d'un artiste d'avant-garde en génie précoce » qui signa sur le conseil de Marinetti, qui ne l'avait par ailleurs jamais rencontré, « Pasqualino 13 anni » En vérité, le petit frère en avait déjà seize !

La décision d'abandonner le mouvement futuriste fut prise alors qu'il n'était plus qu'un isolé, un survivant de la première heure, désormais étranger aux stratégies marinettiennes du moment comme aux nouvelles orientations des jeunes. Malgré sa *rentrée* en 1933 et sa réconciliation publique avec Marinetti¹¹⁶, Cangiullo n'est plus qu'une figure tout à fait secondaire aux yeux des jeunes groupés sous la bannière du *futurfascisme* défendu avec intransigeance par les revues *Battaglie* et *Prima linea*. Aussi son directeur, Raim Cervone, ne manqua-t-il pas de lui lancer des flèches vénéneuses jusqu'à le traiter de « ménestrel vantard du XVII^e siècle, déguisé en futuriste »¹¹⁷.

Non seulement Cangiullo est étranger à l'envahissante composante idéologique qui affectait désormais toutes les expressions de l'activité du mouvement, mais il n'a même pas éprouvé le besoin d'adhérer à la tendance

115 D'après quelques lettres envoyées en 1915 à Francesco Balilla Pratella, il est évident que Cangiullo était en difficulté parce que les autres artistes futuristes ne lui envoyaient aucun matériel à publier.

116 Ce qui se produit en mai 1933 à l'occasion d'une visite de Marinetti à l'annuelle Foire du livre. Une première annonce in T. [Erasmo Travi], « La rentrée di Cangiullo », in *La Rivista di Napoli*, IV, n° 1/3, janvier-mars 1931, p. 81-86.

117 *Battaglie*, I, n° 2, 11 mars 1934, p. 3. Seule exception, le pianiste Daniele Napoletano, qui lui dédia deux de ses *Estratti musicali*, Naples, Editoria incisoria musicale Fratelli de Marino, 1936, p. 23-24.

mythico-aérienne, qui avait substitué l'*aéropoésie* à l'expérimentalisme post-verbal et dont l'*aéropoésie* avait rétabli l'option figurative.

Cangiullo prit acte de la troisième vague futuriste dirigée par l'ancien *circumvisionista* Carlo Cocchia, Emilio Buccafusca et Manuel Caracciolo. Sa marginalisation semble irréversible bien qu'il ait encore organisé le 2 février 1933 au Circolo della Stampa une conférence *pentagrammata*, qui remporta un vif succès auprès du public¹¹⁸. Tout se passe comme s'il avait voulu reprendre son parcours artistique au point où il l'avait abandonné.

Quelques jours avant la parution du premier numéro de *Battaglie*, il présenta ses *poèmes* de Capri et Amalfi, chez la *Compagnia degli Illusi*, remportant encore une fois un succès indiscutable. La parution, en 1935, d'une variante linéaire de *Piedigrotta*, présentée comme « partition ethnique »¹¹⁹, peut être considérée comme un signal de sa capitulation sans conditions.

Dans un compte rendu à *Le vie della città* (1937), Paolo Ricci, ancien futuriste-*circumvisionista* et signataire du « Manifesto dell'Unione Distruttivisti Attivisti », s'étonne que le poète oublié parcourant tout seul les rues de la ville ait été « l'ami d'Apollinaire et Valéry, le créateur des lettres humanisées et du théâtre de la *surprise*, le collaborateur de... Petrolini »¹²⁰.

Des recherches sur Cangiullo devraient parcourir deux histoires qui paraissent étroitement liées : celle concernant les relations de la culture napolitaine avec la première avant-garde, dont il a été certainement le protagoniste le plus important, et celle marquée par sa présence à l'intérieur du mouvement futuriste. Mais il paraît particulièrement difficile de séparer les deux parcours chez un artiste aussi polyvalent et transversal.

118 Cf. le compte rendu « Il trionfo di Cangiullo al Circolo della Stampa », *Roma*, 3 février 1933, p. 3.

119 *Roma*, 23 août 1935, p. 3.

120 P. Ricci, « "Le vie della città" di Francesco Cangiullo », *Corriere di Napoli*, 29 mai 1937, p. 3.

L'ESPRIT NOUVEAU (1920-1925) ET LES AVANT-GARDES

ROXANA VICOVANU

UNIVERSITÉ JOHN HOPKINS, BALTIMORE

Malgré l'ombre dans laquelle il a été longtemps tenu, *L'Esprit nouveau*¹, créé par le peintre Amédée Ozenfant, l'architecte Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et le poète Paul Dermée, n'est pas une revue mineure. Dans l'histoire du modernisme artistique français, elle marque une nouvelle direction, influencée par l'atmosphère de l'après-guerre où domine le « retour à l'ordre »² et l'essor de la culture industrielle et technique. Cette nouvelle direction se définit par la promotion d'une « esthétique vivante »³, fondée sur la collaboration entre arts et sciences et débordant dans tous les domaines de l'existence pour devenir une véritable norme de vie.

La plupart des études sur *L'Esprit nouveau* abordent sa dimension scientifique et encyclopédique ou le rôle joué par Ozenfant et Jeanneret dans cette époque de progrès industriel et ne manquent pas d'en souligner la portée esthétique. Peu d'articles, en revanche, s'attardent sur l'importance de son éphémère directeur, Paul Dermée, et encore moins nombreux

1 *L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique* (n° 1-4). *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine* (n° 4-28), Paris, Société des Éditions de l'Esprit nouveau, 1920-1925. En abrégé *EN*. Un regain d'intérêt pour le contexte artistique et culturel de l'*EN* a été suscité par le *reprint* en 1968 de la collection complète en fac-similé (New York, Da Capo Press, 8 volumes).

2 Cf. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, C.I.É.R.E.C., travaux VIII, Université de Saint-Étienne, 1974 et Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale. 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991.

3 En exergue du programme de la revue, *EN*, n° 1 (1920).

sont ceux qui suivent l'évolution du modernisme littéraire tel qu'il se reflète dans ce périodique. Une recherche plus approfondie sur les implications artistiques et littéraires de *L'Esprit nouveau* peut s'avérer pourtant très utile pour la réévaluation de cette « période faussement familière »⁴ qui sépare la mort d'Apollinaire de l'avènement du surréalisme.

Pour cette raison, je donnerai ici un aperçu du projet esthétique de *L'Esprit nouveau*, tâchant de montrer que les étiquettes d'« esthétique de la machine » ou de « retour à l'ordre » invoquées généralement sont assez réductrices. Je m'appliquerai ensuite à cerner la place, problématique, de la littérature dans cette revue et, en dernier lieu, je rappellerai quelques-unes des conditions qui en ont favorisé l'injuste oubli. J'espère pouvoir montrer finalement que *L'Esprit nouveau* s'inscrit, malgré tout, dans une logique d'avant-garde et qu'il y occupe une place digne d'intérêt.

LE PROJET ESTHÉTIQUE DE *L'ESPRIT NOUVEAU*

La vocation de la revue dirigée par Ozenfant et Jeanneret est à la fois esthétique et sociale. Dans *Après le Cubisme* déjà, premier manifeste du purisme publié en 1918, ils critiquent l'artiste trop élitiste qui, « indifférent » à la vie et à la société modernes, refuse de s'engager dans un art actuel, « conscient » et épuré de toute « incertitude »⁵. Ozenfant et Jeanneret croient donc au développement de cette portée sociale de l'art que Reverdy, par exemple, rejetait, mais qu'Apollinaire avait bien pressentie dans le domaine littéraire : « On ne fera plus de littérature désintéressée »⁶, déclare-t-il en 1916.

Les vingt-huit numéros de *L'Esprit nouveau* ne trahissent pas les ambitions de ses fondateurs : « Montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société »⁷ afin « de faire sai-

4 Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, p. 20.

5 A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, *Après le cubisme*, Paris, Éd. Altamira, 1999, p. 47-53.

6 Guillaume Apollinaire, « Les tendances nouvelles », interview pour *SIC, Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, La Pléiade, 1991, p. 986.

7 Programme de l'*EN*, n° 1 (1920), n. p.

sir à chacun le mécanisme général qui meut le monde actuel »⁸, tel est le programme qui déclare d'emblée leur implication profonde dans la vie de l'époque, doublée par une intention didactique. Pour ce faire, la revue prend pratiquement le pouls de la vie artistique et esthétique, telle qu'elle se manifeste dans les domaines les plus modernes de « l'activité humaine », affirmant être « la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de [son] temps, dans toutes ses manifestations »⁹. Cette volonté d'universalité se manifeste non seulement dans le choix des activités auxquelles la revue se consacre (architecture, peinture, littérature, cinéma, musique, music-hall, cirque, vie politique, sociale et économique, sciences et industrie, sport, etc.), mais aussi dans l'attention portée à ce qui se passe au-delà de la France (dont témoignent, par exemple, maints comptes rendus portant sur l'actualité de l'art allemand, espagnol, polonais etc.). L'intérêt pour l'évolution du modernisme artistique et pour le nouveau traverse la majorité des articles, leurs auteurs se proposant l'« élaboration d'une esthétique expérimentale », selon l'un des mots d'ordre du programme.

Ozenfant et Jeanneret inscrivent leur entreprise de construction de l'esprit et du monde modernes dans une continuité historique qui sert aussi à légitimer leurs efforts¹⁰. Persuadés qu'il n'y a pas de révolution sans évolution, leur recherche d'un état d'esprit nouveau passe moins par la rupture et le défi à l'égard des moments antérieurs et plus par l'examen de la tradition et la réévaluation de l'héritage culturel et artistique. La formation d'architecte de Jeanneret et son admiration pour l'antiquité classique jouent sans doute un rôle considérable dans cette conscience du moment et de la mémoire historique dont sa revue est empreinte. La nouveauté du moment est souvent située dans le prolongement ou la réaction par rapport à une évolution des formes et des idées que plusieurs articles servent à ponctuer,

8 « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons » [note de la direction], *EN*, n° 11-12 (1921), p. 1213.

9 Programme de l'*EN*, n° 1 (1920), n. p.

10 Cf. Joseph Abram, « Hiératisme et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 12, novembre 1982, p. 17 ; Françoise Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925, op. cit.*, p. 246-253, ainsi que Roberto Gabetti et Carlo Ormo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Turin, Giulio Einaudi, 1975, p. 119.

quoique de manière assez inégale. Picasso et Léger y côtoient Ingres, Fouquet et Poussin, et des publicités pour des meubles design alternent avec des reproductions du Parthénon grec. Actualité et histoire, modernité et continuité sont ainsi les termes qui articulent l'entreprise esthétique de *L'Esprit nouveau*, tendue essentiellement moins vers l'innovation de formes et de pratiques artistiques¹¹ et plus vers la création d'un nouvel état d'esprit, vers « la formation de l'optique moderne »¹².

Bien que marqué par le mouvement général qui embarque l'époque dans un retour aux valeurs rassurantes du passé classique¹³, *L'Esprit nouveau* se distingue donc par sa volonté d'être l'expression vivante de son temps, attitude qui résume « l'esprit nouveau » défini par Apollinaire et qui atteste la tendance des avant-gardistes de 1910-1920 à être simultanément prophètes et apprentis de la modernité¹⁴.

Dépassant à la fois les limites traditionnelles du discours esthétique et les recherches de leurs contemporains, les défenseurs de « l'esprit nouveau » répertorient les « tendances » de la vie moderne « dans tous [ses] domaines » afin de « [l]es accoucher de leurs possibilités »¹⁵. L'impératif moderne de l'exploitation des potentialités se déplace et se généralise, ne visant plus seulement le langage, la littérature ou les arts plastiques, mais l'ensemble des aspects et des manifestations de la vie. Le projet d'Ozenfant et de Jeanneret va au-delà du domaine des arts « en engageant, comme le note Joseph Abram, une réflexion systématique sur l'Esprit Moderne dont ils tentent de fixer les principes »¹⁶. S'interdisant d'être, comme d'autres revues littéraires ou artistiques, « l'expression d'un groupe ou d'un esprit individuel », *L'Esprit nouveau* veut avoir sa part active dans la production

11 Le purisme « craint le bizarre et l'original », *Après le cubisme*, *op. cit.*, p. 93. L'innovation à tout prix, confondue avec l'excentricité et l'aberration, est d'ailleurs vivement condamnée après la guerre. Cf. Kenneth Siver, *op. cit.*, p. 205-206.

12 Titre d'un article signé par A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, *EN*, n° 21 (1924), n. p.

13 Cf. Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*

14 Cf. Pierre-Olivier Walzer, « L'esprit nouveau dans *L'Esprit nouveau* », *L'Esprit nouveau dans tous ses états*, textes en hommage à Michel Décaudin réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, Paris, Minard, 1986, p. 171-181.

15 Programme de l'*EN*, n° 1 (1920), n. p.

16 Joseph Abram, « Hiératisme et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 10.

générale du « style » de l'époque et dans « l'élaboration » de ses « lois »¹⁷. À travers cet intérêt presque obsessionnel pour la définition d'une nouvelle esthétique, plus adaptée aux idées générales de leur temps, s'amorce une véritable « maïeutique de la modernité », « projet très fort » et cohérent¹⁸, souligné par le même critique. « Parce qu'il veut rapprocher, dans une même construction, culture et société, artistes, industriels et scientifiques, l'esprit qui anime la revue est bien nouveau et celle-ci, première et unique de ce genre à cette date »¹⁹, note aussi Marianne Le Pommeré. Précisons que, si dans la France des années 1920, cette revue est en effet singulière, l'idée d'une alliance esthétique entre l'industrie, les sciences et l'art est loin d'être nouvelle. Nous avons affaire ici, comme dans le cas du Bauhaus ou du constructivisme russe, à l'une des plus importantes utopies modernes²⁰. La revue d'Ozenfant et de Jeanneret est en elle-même l'attestation de la poursuite de cette alliance qui arrivera, nous allons le voir, à une sorte d'art synthétique dont l'accomplissement ne semble paradoxalement se produire qu'au prix de sa propre dissolution dans le cadre plus vaste de la vie qu'il a entièrement informée.

En littérature et en peinture, Mallarmé, Rimbaud et Cézanne²¹ figurent comme premiers jalons de cette « optique moderne ». Les thèmes et les principes modernistes exposés par Apollinaire et par Reverdy dans leurs divers écrits se trouvent réaffirmés dans *L'Esprit nouveau* : autonomie de la création artistique qui exclut toute forme de reproduction ; importance du système esthétique et des moyens de création appropriés ; rejet de l'accessoire et du futile et recherche d'éléments universels, immuables,

17 Programme de l'EN, n° 1 (1920), n. p.

18 Joseph Abram, « Hiératismes et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 10. Cf. aussi Kenneth Silver, *op. cit.*, p. 320-336. La cohérence « à la limite de la monotonie » est aussi signalée par Françoise Will-Levaillant, « Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 242.

19 Marianne le Pommeré, « La reconstruction », *L'Esprit Nouveau : Le purisme à Paris, 1918-1925*, Catalogue d'exposition sous la direction de Serge Lemoine, Musée de Grenoble et Réunion des Musées Nationaux, 2001-2002, p. 99.

20 Cf. Stanislaus von Moos, « Dans l'antichambre du *machine age* », *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Catalogue d'exposition sous la direction de Roland Recht, Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1987, p. 15.

21 Programme de l'EN, n° 1 (1920), n. p.

invariables ; importance de la forme ; refus du sujet, de l'anecdote et de la narration. L'indépendance ontologique de l'art ne fait plus de doute : « Nous tenons aujourd'hui pour une vérité banale le fait de savoir que le tableau est un monde spécial, ayant ses lois propres, sa vie particulière, complètement indépendantes de l'imitation »²², note Bissière. En écho à Reverdy qui écrivait en 1918 dans *SIC* : « Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une *représentation* ; elle doit être une *présentation* »²³, le même critique loue dans les pages de *L'Esprit nouveau* l'artiste qui « ne décrit pas, [mais] inscrit »²⁴. Dans un cas comme dans l'autre, il faut remarquer avec Laurent Jenny que « la suppression [ou le changement] du préfixe scelle le caractère inaugural de l'œuvre »²⁵, qui « inscrit » une nouvelle réalité dans le monde, l'instaure et la consacre. L'œuvre d'art est donc comprise comme un organisme en soi, autonome et autoréférentiel, produit d'une « conception » et non pas d'une imitation.

L'Esprit nouveau opère cependant une mutation encore plus radicale quant au questionnement du statut et du fonctionnement de l'œuvre artistique. Au fil des articles, s'esquisse une nouvelle perception de l'œuvre d'art, entendue comme fabrication d'un objet que l'on ne valorise plus pour son unicité et originalité, mais pour des valeurs « standard » plutôt réservées à la sphère du quotidien et de la consommation immédiate : efficacité, confort, agrément, utilité, reproductibilité en série, possibilités de manœuvre accessibles à tous. L'œuvre picturale, littéraire ou autre cesse d'être le lieu unique de l'expérience créatrice, le moment privilégié d'une émotion artistique unique. La sensibilité s'y trouve « contrôlée » et tempérée par la raison, l'intuition « rectifiée » par la logique, et l'émotion d'ensemble « épurée », « invariable », « générale »²⁶. Redéfinie par Ozenfant et Jeanneret, l'œuvre d'art est une construction rigoureuse et harmonieuse

22 [Roger] Bissière, « Notes sur l'art de Seurat », *EN*, n° 1 (1920), p. 14-15.

23 Pierre Reverdy, *Certains avantages d'être seul*, *SIC*, n° 32 (oct. 1918), repris dans *Nord-Sud, Self Defence et Autres Écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 133.

24 [Roger] Bissière, « Notes sur l'art de Seurat », *op. cit.*, p. 17.

25 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002, p. 105.

26 Cf. A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Le Purisme », *EN*, n° 4 (1921), p. 369-386.

de formes qui dépasse l'accidentel et qui répond au « besoin d'ordre »²⁷ de l'homme. Dans cette nouvelle « métaphysique de l'ordre »²⁸, les lois d'une raison et d'une intelligence désincarnées se superposent aux lois du monde naturel et veillent aussi bien à l'organisation interne de l'art qu'à l'ordonnance et à la discipline de la société humaine.

Érigé en norme et valeur du monde moderne, l'ordre promu par *L'Esprit nouveau* prend les formes les plus diverses : depuis la rentabilisation du travail et le perfectionnement de la productivité industrielle par le taylorisme, et jusqu'au purisme, mouvement par lequel Ozenfant et Jeanneret cherchent à dépasser le cubisme et ses déformations, et à contrarier en même temps les tendances futuriste, dadaïste et surréaliste qui, par leur « course vers le moment fugitif »²⁹, privilégient l'accidentel et l'arbitraire au profit d'une immense et absurde entreprise de déconstruction. Dans le purisme, une sélection rigoureuse de lois formelles et de moyens garantit la « tendance à la pureté »³⁰, le dépouillement de tout ornement propres au fait artistique. La recherche d'un art équilibré et durable est fondée sur le rejet des différences individuelles en faveur du général et de l'invariant : « Nous contribuerons à maintenir la suprématie de l'idée, de l'intelligence, sur les tendances de chaque individu », annonce le programme du premier numéro ; et sur la logique indispensable de la machine, car « [o]n peut créer un tableau comme une machine », conviction renforcée par le postulat général selon lequel « les arts et les sciences se touchent étroitement »³¹.

Ce principe se trouve à la base de « l'élaboration d'un champ esthétique global »³² et a pour conséquence immédiate l'élargissement de la sphère artistique à toutes les occupations de l'homme. « Chaque activité humaine est digne d'être visitée et rénovée par [le] ferment créateur »³³ de *L'Esprit nouveau*, remarque Pierre-Olivier Walzer. L'activité artistique ne se

27 A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Sur la plastique », *EN*, n° 1 (1920), p. 38.

28 Joseph Abram, « Hiératismes et modernité : la revue *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 14.

29 A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « L'angle droit », *EN*, n° 18 (1923), n. p.

30 A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, *Après le cubisme*, *op. cit.*, p. 54.

31 *EN*, n° 1 (1920), n. p.

32 Françoise Ducros, « Amédée Ozenfant, frère puriste », *L'Esprit nouveau : le purisme à Paris, 1918-1925*, p. 94.

33 Pierre-Olivier Walzer, « L'esprit nouveau dans *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 181.

trouve plus réduite à l'espace du tableau ou de la page, mais peut se réaliser dans le cadre de la maison ou de la ville entière, aussi longtemps qu'elle est munie de l'« esprit de construction et de synthèse » et d'un solide système esthétique, « aussi nécessaire pour créer un tableau ou un poème que pour bâtir un pont »³⁴. D'où également un renversement de la hiérarchie traditionnelle des activités, des valeurs et des objets artistiques, qui élève l'avion et l'automobile au rang « des créations pures » pouvant servir de modèles aux artistes et où le paquebot détrône les œuvres d'art classiques par sa « manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte », égale à une création de la nature³⁵.

Les machines des temps nouveaux sont pour les adeptes de *L'Esprit nouveau* ce que la nature était pour les cubistes : un « répertoire de formes »³⁶ et de lois de création. Ceux-là se proposaient d'imiter non pas la nature mais sa manière de créer et d'ordonner les choses, ceux-ci cherchent dans les machines des lois et des valeurs plastiques qui puissent être transposées dans l'art. Au cœur des deux mouvements se trouve non pas l'imitation, mais la recherche de « l'équivalence »³⁷, au moyen d'éléments empruntés au réel mais détournés de leur fonction référentielle. Épitomé de l'orchestration rationnelle et de l'ordre géométrique que révèrent les puristes, la machine devient l'un de leurs moyens principaux : « L'élément mécanique n'est *qu'un moyen et non un but*. Je le considère simplement "*matière première*" plastique comme les éléments d'un paysage ou d'une nature morte »³⁸, souligne Fernand Léger. Ainsi, bien que l'objet industriel partage avec l'objet artistique les mêmes caractères – équilibre, organicité et fonctionnement autonome sur la base de lois identiques (les lois éter-

34 « L'Esprit nouveau » [note de la rédaction], *EN*, n° 1 (1920), n. p.

35 Le Corbusier – Saugnier (pseudonymes de Jeanneret et d'Ozenfant), « Des yeux qui ne voient pas... - Les paquebots », *EN*, n° 8 (1921), p. 855.

36 Waldemar George, « Une exposition [cubiste] », *EN*, n° 9 (1921), p. 1025. Cf. aussi Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 109.

37 Fernand Léger, « L'esthétique de la machine : l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 1924, repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1965, p. 58.

38 « Note sur la vie plastique actuelle », *Kunstblatt*, Berlin, 1923, repris dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 45.

nelles de la nature) – dans l'optique des puristes, les deux ne se confondent pas : « [l']art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du Constructivisme) »³⁹, précise Jeanneret.

Comme le remarque Jean Burgos, derrière toutes ces réflexions, « c'est la fonction même de l'art, le rôle du créateur et la justification de la création qui sont constamment mis en jeu »⁴⁰. Voué « au rejet de l'excès sous toutes ses formes et à la recherche de la clarification, de la purification visuelle et physique »⁴¹, tel que le résume Carol Eliel, l'art prôné dans *L'Esprit nouveau* atteste la foi en le progrès vers un monde nouveau et la croyance qu'« une grande époque vient de commencer »⁴². La quête de mesure et d'harmonie formulée dans les réflexions sur l'art ne fonctionne pas, dans ces conditions, uniquement comme idéal artistique, mais aussi comme idéal de vie en société. L'esthétique et l'« esprit de construction » nés de la rencontre entre art et industrie se transforment en règles, en normes d'existence. La rubrique « Des yeux qui ne voient pas ... » du n° 9, propose par exemple, sur un ton ironique mais non moins sérieux, un « Manuel d'habitation »⁴³ conçu pour les mères de famille, où des conseils pratiques se mêlent à des principes puristes, le tout dans une sorte d'esthétique utilitaire où la logique, « la conception » et les exigences « de l'esprit » doivent précéder les besoins d'utilité, de confort, d'agencement pratique. La superposition de valeurs idéales à des éléments d'une réalité parfois domestique n'a rien de surprenant, c'est même l'une des caractéristiques de cette entreprise générale qui vise le changement radical des goûts et du savoir-vivre : « il n'y a pas de Beau catalogué, hiérarchisé [...]. Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine,

39 « La leçon de la machine », *EN*, n° 25 (1924), n. p.

40 Jean Burgos, « Sur la poétique de l'esprit nouveau », *L'Esprit nouveau dans tous ses états, op. cit.*, p. 147.

41 Carol S. Eliel, « Le purisme à Paris, 1918-1925 », *L'Esprit nouveau : le purisme à Paris, 1918-1925, op. cit.*, p. 17.

42 « L'Esprit nouveau », *EN*, n° 1 (1920), n. p. Cf. Roland Recht, « Un besoin d'ordre », *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925, op. cit.*, p. 6-8.

43 Le Corbusier – Saugnier (pseudonymes de Jeanneret et d'Ozenfant), « Des yeux qui ne voient pas ... - Les avions », *EN*, n° 9 (1921), p. 983.

plus peut-être que dans votre salon XVIII^e siècle ou dans les musées officiels »⁴⁴, écrit Léger.

Les animateurs de *L'Esprit nouveau* célèbrent avec un enthousiasme teinté d'utopie l'avènement du monde moderne. Ozenfant se refuse d'ailleurs à limiter leur mouvement à une école ou à une esthétique, préférant l'envisager comme « une façon de penser et de sentir, en somme une philosophie, un esprit : un Esprit NOUVEAU. »⁴⁵

LA PLACE DE LA LITTÉRATURE DANS *L'ESPRIT NOUVEAU*

Malgré son sous-titre de « Revue internationale de l'activité contemporaine » (à partir du n° 4), dont en particulier « les arts, les lettres et les sciences », *L'Esprit nouveau* opère une mise en marge assez visible de la littérature : en moyenne, seulement trois ou quatre articles sur une vingtaine portent sur des questions littéraires. Cela s'explique par le fait que, dans la hiérarchie des arts établie par Ozenfant et Jeanneret, la littérature n'est pas au sommet, étant considérée davantage comme un reflet que comme une pratique de l'esprit moderne. Si l'architecture, le cinéma, le design ont comme nouvelle mission de forger un nouveau style de vie, d'autres arts, comme la littérature, sont plutôt des baromètres, des *appareils enregistreurs* de la sensibilité moderne. Ainsi, avant de pouvoir parler du phénomène littéraire, Jean Epstein, auteur d'une rubrique qui y est consacrée, parle longuement des « conditions nouvelles » qui ont modifié la littérature pour démontrer qu'elle est devenue un « graphique de la sensibilité humaine, [indiquant] fidèlement ces sautes de vent sur les hauts-plateaux de l'intelligence. Girouette, elle suit le souffle, mais ne le dirige pas. »⁴⁶

Sous « le souffle » du monde moderne et de *L'Esprit nouveau*, la littérature doit pourtant réviser ses domaines et ses fonctions. D'un côté, sa spécificité est mise à rude épreuve sous la pression de pratiques déjà

44 Fernand Léger, « L'esthétique de la machine : l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *op. cit.*, p. 53.

45 Cité par Pierre-Olivier Walzer, « L'esprit nouveau dans *L'Esprit nouveau* », *op. cit.*, p. 179.

46 Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », *EN*, n° 8 (1921), p. 856.

répandues comme le montage, l'affiche, la publicité, les planches et le discours scientifiques⁴⁷. De l'autre côté, elle refuse de tomber dans ce que Mallarmé et Reverdy avaient déjà banni : la secondarité d'une littérature de « démonstration » ou de représentation. « Gide est pédant, Proust ennuyeux, c'est qu'ils sont pris encore aux nécessités de l'ordre démonstratif »⁴⁸, tranche Paul Budry dans la rubrique « Lettres » du n° 18. Moins lapidaire et plus ironique, Maurice Raynal désavoue aussi l'attachement à l'anecdote : « M. André Gide réédite *Paludes*, paru il y aura tantôt vingt ans. Comme nous vieillissons. Il s'agit d'une devinette physio-psychologique qui fut jadis goûtée. [...] M. Gide a voulu nous inquiéter, il n'a que trop bien réussi, car cette inquiétude devient parfois de la gêne. L'on a peur de toucher à ces jolis bonbons fondants un peu fondus déjà dans cette bonbonnière retrouvée. »⁴⁹ Ces réactions indiquent une double prise de position : condamnation d'une littérature du passé qui semble survivre chez certains auteurs contemporains et distanciation par rapport à la politique littéraire de la *NRF*, identifiée de la sorte aux vestiges du passé et non pas aux signes du nouveau.

Les tendances retardataires ainsi que l'engouement pour l'*isme* sont les points de mire des auteurs qui signent les rubriques littéraires. Dans un article intitulé « Deux dangereuses tendances poétiques d'aujourd'hui », Jean Royère s'en prend à ce qui, selon lui, n'aurait pas dû survivre à la guerre : l'humanisme de Fernand Gregh, « dernier avatar flétri du romantisme » et le néo-classicisme, « littérature de lycée et d'académie »⁵⁰.

Un autre type de nécessité se fait sentir du côté de *L'Esprit nouveau* où des voix surgissent pour proclamer la fin de la littérature écrite : « C'est bien fini le temps où la poésie ne valait que découpée en bouquins »⁵¹, annonce un article sur les automobiles. La découverte n'est évidemment

47 Dans le n° 7, par exemple, un extrait de *L'Eubage* de Cendrars est publié avec des dessins représentant des mécanismes d'engrenage.

48 Paul Budry, « Lettres », *EN*, n° 18 (1923), n. p.

49 Maurice Raynal, « Livres », *EN*, n° 7 (1921), p. 806.

50 *EN*, n° 3 (1920), p. 284.

51 O.[Ozenfant ?], « Grand prix de l'automobile club de France », *EN*, n° 18 (1923), n. p.

pas nouvelle. À l'exemple d'Apollinaire, de Marinetti⁵², ou de Cendrars déclarant dès 1914 : « Je ne lis plus les livres qui ne se trouvent que dans les bibliothèques »⁵³, *L'Esprit nouveau* ne conteste pas la poésie ou la littérature, mais rejette plutôt le langage⁵⁴ comme leur unique support et le livre en tant qu'institution, dépositaire d'une poésie qu'il ne peut pas mettre en acte ou rendre vivante. « Rimer bien, limer bien, exprimer bien, tourner bien, c'est la même chose », peut-on lire plus loin. (Je pense ici de nouveau à Cendrars et à son Bourlinguer, prolongement, par-delà les années, de l'« activité » artistique dont rêvent presque tous les avant-gardistes, qui débute par une même suspension du langage incapable d'épuiser la réalité qui s'offre aux yeux : « Je ne souffle mot. Je regarde par la fenêtre Venise. Venise »). Moins tapageuse que celle des futuristes, la provocation de cet article où les automobiles font la guerre aux bouquins est pourtant évidente, d'autant plus que le constat du conflit prend la forme d'un hypothétique (?) dialogue avec Anatole France, symbole d'un goût dépassé, insensible aux nouvelles formes de poésie de l'époque : « Ces courses aussi, Anatole France, ironise l'auteur, où vous ne voyez que poussière de caoutchouc et vaines agitations, il me semble pourtant qu'elles provoquent de beaux mouvements de ces hommes qui tournent à deux cents à l'heure : ils nous [...] prouvent que nous pouvons nous intéresser à d'autres déclenchements que ceux de l'amour. » La poésie statique des livres se trouve ainsi dévaluée au profit de celle qui bondit « à deux cents à l'heure » dans les automobiles de courses, « ces lyriques engins, fils des poètes du mouvement ». Refusant l'étalage déplacé d'une affectivité désuète, elle envahit le réel et s'inscrit dans la logique de fabrication en série des objets modernes⁵⁵.

52 Son *Zang Tumb Tumb*, souligne Patrick Suter, n'est pas une tentative « de rejeter la poésie [...], mais de dénier le fait que son lieu de réalisation privilégié soit celui du livre. », in « L'archi-presse futuriste (Marinetti) », *Yale Italian Poetry*, vol. V-VI, 2001-2002, p. 369.

53 Dans le onzième des « Dix-neuf poèmes élastiques », Blaise Cendrars, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, 2002, p. 94.

54 La méfiance à l'égard des mots est présente surtout chez Ozenfant : « Les mots nous trompent ; ils sont les vêtements illusoire de nos illusions, ils font croire qu'ils désignent de la réalité [...]. », in « Certitude », *EN*, n° 22 (1924), n. p.

55 Cf. Ch.-É. Jeanneret, « Construire en série », *Almanach d'architecture moderne*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1925, p. 77- 82, où il ridiculise l'opinion commune selon laquelle

Affranchie des mots et des livres, n'en gardant que la cadence d'un rythme, que la marque d'une activité (*rimer, limer, exprimer, tourner*), la poésie fait siens des objets, des pratiques et des formes qui n'en étaient pas dignes auparavant. À la littérature est préféré désormais le « lyrisme », état d'esprit correspondant à l'époque de grand progrès dont *L'Esprit nouveau* se veut le témoin et le moteur, état riche de possibilités qui s'obtient seulement en éliminant « les vieilles habitudes encombrantes »⁵⁶. Ce « lyrisme » secondé d'une « nouvelle discipline morale »⁵⁷ est compris comme création, création d'une société nouvelle qui passe par la création d'un nouvel homme : « L'œuvre sort de nous-mêmes ; c'est donc nous qu'il faut créer d'abord »⁵⁸, s'exalte Ozenfant. Il s'agit pour lui d'élargir au pouvoir de tous les hommes ce qui n'était jusqu'alors qu'à la portée des poètes et de « magnifier esthétiquement »⁵⁹, sur les traces d'Apollinaire, la vie même.

C'est, à mon avis, dans ce sens que s'impose la lecture de l'« esthétique vivante » promue par cette revue. À travers *L'Esprit nouveau*, l'œuvre artistique est vouée à récupérer, à réintégrer, à faire de nouveau sienne cette émotion propre à la vie que Reverdy lui refusait au nom d'une plus grande pureté⁶⁰, et dans le même mouvement, à « contaminer » en retour la vie par sa dimension proprement artistique, équilibrée et dédaigneuse de l'ornement ou du caprice (à travers les « lyriques engins » que sont les automobiles, c'est donc plutôt le réel qui se revendique poétique). Construction harmonieuse régie par le « besoin d'ordre » de l'homme, l'œuvre artistique est posée comme le modèle et le correspondant d'une vie à son niveau le plus achevé, le plus cohérent, dans un épanouissement à la fois libre et rigoureusement concerté (d'où aussi l'impression de statisme, reprochée

« construire en série dans les choses de l'art et de l'architecture, c'est tourner le dos à l'art, à la bienfacture [sic], à la dignité ».

56 « Une éthique » [note de la rédaction], *EN*, n° 18 (1923), n. p.

57 *Ibid.*

58 Ozenfant, « Ce mois passé », *EN*, n° 19 (1923), n. p.

59 Guillaume Apollinaire, interview pour *La Publicidad*, 1918, *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 993.

60 « Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux. » Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5 (juin-juillet 1917), p. 6.

au purisme), plénitude d'autant plus authentique qu'elle est vécue. L'art arrive ainsi à se confondre avec la vie qui, dans l'infinité de ses formes et manifestations, le dépasse tout en élargissant ses territoires.

Seul le cinéma satisfait aux exigences d'un art aussi protéiforme que la réalité de l'existence : « Plus vivant que le journal et plus réel que la littérature, le ciné est la nature et la vie même. »⁶¹ Ceci témoigne de la quête avant-gardiste d'une équivalence entre l'art et la vie, par laquelle *L'Esprit nouveau* rejoint le futurisme, Dada ou le surréalisme. En effet, comme écrit Nicolas Beauduin : « Les poètes nouveaux ne séparent donc plus l'art de la vie. Pour eux l'art n'est pas d'un côté, la vie de l'autre. [...] Un art qui se retranche de la vie est un art mort-né, sans liens avec le réel. »⁶²

La suprématie du mot et de la littérature qu'il véhicule prend fin, semble dire au fil de ses pages *L'Esprit nouveau*. Le « dépassement de l'art »⁶³ prôné par les modernistes débouche ici sur une perte de légitimité de l'art littéraire auquel succède le règne du « lyrisme » (et non pas de « la lyrification »), de la poéticité des faits appréhendés de façon immédiate : « L'art littéraire, plastique ou musical cesse d'être comme autrefois la lyrification nécessaire d'une réalité [...] ; *la vie actuelle, sa magnifique intensité, son aspect même satisfont une large part de nos besoins de poésie*. Ceci limite et précise le champ de l'art. *L'art de ce temps ne sera pas, la poétique étant celle des faits*, ou il sera un art extrêmement pur et élevé [...] »⁶⁴, écrivent Ozenfant et Jeanneret. Par-delà le dilemme irrésolu d'un art accessible à tout le monde ou « pur et élevé », adressé uniquement aux élites, on retient l'arrêt de mort pour l'art littéraire qui risque de devenir redondant par rapport à la réalité déjà poétique, arrêt confirmé par Dermée : « la victoire du lyrisme est gagnée. Tout apparaît aujourd'hui intensément lyrique, et trop lyrique peut-être pour devoir encore être chanté. »⁶⁵

61 B. Tokine, « L'Esthétique du cinéma », *EN*, n° 1 (1920), p. 87.

62 Nicolas Beauduin, « Quelques aspects du lyrisme moderne », *EN*, n° 15 (1922), p. 1714.

63 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 108.

64 [notice de la rédaction] *EN*, n° 18 (1923), n. p. C'est nous qui soulignons.

65 Paul Dermée, « L'esthétique du langage », *EN*, n° 19 (1923), n. p.

Ces déclarations n'annulent pas pour autant la quête d'un espace garant de la spécificité de l'art, spécificité que les implications sociales réclamées par Ozenfant et Jeanneret ne réussissent pas à entacher à leurs yeux. Pour ces artistes au service de la collectivité, l'espace est à conquérir différemment à travers l'urbanisme et l'architecture – nouveau paradigme du processus artistique, à travers la forme vivante qu'ils mettent en place. L'enjeu est de donner une forme esthétique à l'existence tout entière, en commençant par le corps⁶⁶ et en continuant par la domaine privé et public. La poésie moderne est désormais la poésie urbaine : au jeu de plans que donne à voir la feuille de Mallarmé ou de Reverdy succède le jeu d'espaces qu'exhibe la cité envisagée par Le Corbusier.

La place et le rôle de la littérature dans la revue *L'Esprit nouveau* sont symptomatiques de l'évolution que celle-ci a connue dans ce début de siècle agité. Au fil des avant-gardes, en effet, la littérature ne cesse de faire son propre procès et de se remettre en question. De journal intime, la littérature tend à se transformer entre les mains des animateurs de ce mouvement, en journal de bord de toute une époque, où ce n'est pas celui qui écrit qui fait avancer les choses mais le travail collectif de toute une société. Il est important de rappeler ici qu'à partir du n° 17, les directeurs renoncent à la pagination de leur revue et que les articles qu'ils signent sont agencés de façon à ce qu'ils puissent être détachés et reliés dans le cadre d'un livre. En 1925, paraît, en effet, *La peinture moderne*, qui recueille une partie de leurs articles. Le périodique qui enregistre et qui participe à l'évolution de la vie moderne, en étant lui-même un aspect, devient de la sorte le livre de ces transformations – précisément ce que ces artistes réclamaient de la part de leurs confrères. L'entreprise journalistique et l'activité littéraire symbolisée par le livre ne se font pas concurrence mais sont de connivence : la littérature est amenée une fois de plus à réfléchir sur elle-même et retrouve ainsi sa place parmi les activités et pratiques modernes. Certes, cette remise en question ne prend ni la même envergure ni la même fougue que chez les futuristes – l'enjeu de Marinetti étant, selon Patrick Suter, la mise en œuvre d'une poétique de « l'archi-

66 Cf. Dr. Winter, « Le corps nouveau », *EN*, n° 15 (1922), pp. 1755-1758.

journal »⁶⁷. Moins programmatique, elle est ici plutôt une conséquence : la littérature rend enfin compte du « collectif des événements »⁶⁸ modernes et s'adresse en même temps à tout un public. En multipliant les réactions contre une « poésie asthmatique et sentimentale », contre une littérature rendue impuissante par l'épanchement du « moi », par « l'influence d'un individualisme craintif, de l'espace résidu fermenté d'un temps vieilli »⁶⁹, *L'Esprit nouveau* ne reprend pas seulement les exigences du modernisme littéraire ou les idéologies dominantes après la guerre, il répond à une demande que son propre ensemble cohérent de principes crée et rend nécessaire. C'est seulement élargi et élevé au-dessus des « tendances individuelles » que l'art littéraire peut rejoindre les autres arts dans le système des valeurs de *L'Esprit nouveau*.

LES CAUSES DE L'OUBLI

Ozenfant et Jeanneret étant pratiquement les deux seuls théoriciens et adeptes convaincus du purisme, leur mouvement a été longtemps confiné dans un rôle secondaire parmi les mouvements de l'art moderne⁷⁰. Le développement en force des styles surréaliste et abstrait qui ont ensuite monopolisé la scène artistique a renforcé le statut mineur du purisme et de *L'Esprit nouveau*. Le n° 26, entièrement consacré à Apollinaire, dans lequel Paul Dermée se fait l'avocat du « sur-réalisme » apollinairien entendu comme « nouveau réalisme », témoigne de la volonté de ses adeptes (parmi lesquels P.-A. Birot, C. Arnauld, I. Goll, T. Tzara, F. Picabia) de faire face au raz-de-marée surréaliste patronné par Breton.

S'y ajoute le fait que le renom de Jeanneret comme architecte l'a emporté sur sa réputation initiale comme directeur de revue. Comme le rappelle Susan Ball, les éléments puristes assimilés par Le Corbusier dans son architecture restent associés plutôt à son style qu'à son acti-

67 Patrick Suter, « L'archi-presse futuriste (Marinetti) », *op. cit.*

68 Theo von Doesburg, *Manifeste 2 de « De Stijl » 1920*, EN, n° 1 (1920), p. 83.

69 *Ibid.*

70 Je reprends ici les raisons de l'oubli exposées par Susan L. Ball dans l'introduction à son livre *Ozenfant and Purism. The evolution of a Style 1915-1930*, Ann Harbor Michigan, Umi Research Press, 1981.

tivité au sein de *L'Esprit nouveau*, qui est souvent négligée au profit de sa carrière ultérieure. Ozenfant, quant à lui, est resté dans l'ombre après la fin de sa collaboration avec Jeanneret et s'est tenu à l'écart des autres mouvements d'avant-garde, ce qui a aussi contribué, d'après le même auteur⁷¹, au manque d'intérêt critique pour ses recherches artistiques et pour le purisme en général.

L'oubli s'explique aussi, à mon avis, par la perception prédominante de cette époque d'après-guerre comme intervalle de conservatisme et de stagnation de l'art, causés par le renouement avec des formules et des expressions artistiques dépassées. On a surtout vu dans ces années une période marquée par la récente « capitulation des intellectuels français [...] devant l'union sacrée pour la guerre »⁷², où la récupération des valeurs classiques et les revendications d'ordre ont fonctionné comme « pièges » tendus par la société sous la forme « d'idéologies d'oppression »⁷³. Fort justes sur la plupart des points, ces lectures ne rendent cependant pas compte de la nouvelle et ample dimension que semble prendre l'esthétique à cette époque-là. L'ordre allégué par nombre d'artistes au lendemain de la guerre ne se réduit pas entièrement à l'académisme ou à l'hygiène dans la vie et la société, aspects qui le fondent mais qui n'en épuisent pas le sens. Cette perspective « ne paraît plus satisfaisante »⁷⁴, confirme Françoise Ducros. L'une des hypothèses que j'ai essayé de développer ici est que l'enjeu majeur de *L'Esprit nouveau* consiste en l'invention d'un nouvel espace artistique, d'une nouvelle vie investie esthétiquement d'un bout à l'autre, d'une vie qui triomphe du hasard et des variations accidentelles grâce à la quête générale, motivée par la guerre, de stabilité et de certitudes, quête dont la dimension scientifique – en vertu de la précision et de l'efficacité associées aux méthodes des sciences – est censée augmenter les chances de réalisation. Une vie aussi où la diversité même

71 Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism*, *op. cit.*, p. 2.

72 Pierre Daix, « Le retour de Picasso au portrait (1914-1921). Une problématique de généralisation du cubisme », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, *op. cit.*, p. 84.

73 Mady Ménier, « En sculpture : retour à l'ordre ou grand tournant », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, *op. cit.*, p. 77, 81.

74 Françoise Ducros, « Préface », *Après le cubisme*, *op. cit.*, p. 13.

des formes est au service de l'unité préservée par les valeurs immuables de la raison et de l'intelligence, et qui dénonce l'artificiel et l'illusoire de tout savoir ayant perdu le contact direct avec son actualité⁷⁵. La fascination qu'exercent le cirque, le music-hall, la danse et le sport⁷⁶ sur les adeptes de *L'Esprit nouveau* s'explique par l'attrait pour des formes d'activité où la vie et l'esthétique se rencontrent en acte – se transformant ainsi en une vaste poétique⁷⁷ –, pour des possibilités de déploiement de cette alliance autres que celles renfermées dans les arts traditionnels comme la littérature ou la peinture : « Le cirque est un spectacle fait de réalités. Le théâtre, au contraire, ne vit que de fictions »⁷⁸, plaide Céline Arnould. « La logique comme antidote au caprice ou la réalité comme antidote au rêve »⁷⁹, la formule de Kenneth Silver saisit bien la portée de cette entreprise tournée vers le concret de la vie et vers sa réorganisation sur des bases rationnelles, dans une quête calculée du bonheur, à réminiscences stendhaliennes⁸⁰.

Dans ce cas, la récupération du passé ne se fait pas au nom du passéisme et de la nostalgie mais dans une volonté de changement et de renouvellement. « Rien de nostalgique dans l'attitude d'Amédée Ozenfant et de Charles-Édouard Jeanneret, insiste Marianne Le Pommeré. Le regard qu'ils tournent vers le passé [...] n'est pas un refus du présent. »⁸¹ Il s'agit d'une période de « cosmétisation » sociale, certes, mais non pas moins d'efforts authentiques vers une esthétique nouvelle, qui répond aux nouveaux besoins créés par les percées scientifiques et industrielles.

75 Ce qui explique l'aversion pour les musées exprimée dans « Autres icônes. Les musées », non signé, *EN*, n° 20 (1924), n. p.

76 Le music-hall est une forme de « l'art vivant ». René Bizet, « Le music-hall », *EN*, n° 3 (1920), p. 352. Le sport se trouve à la « base de toute activité équilibrée, de toute production, dans tous les domaines ». Dr. Winter, « Le corps nouveau », *op. cit.*, p. 1755.

77 Cf. Jean Burgos, « Sur la poétique de l'esprit nouveau », *op. cit.*

78 Céline Arnould, « Le cirque, art nouveau », *EN*, n° 1 (1920), p. 98.

79 Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*, p. 326.

80 « L'homme ne fait que rechercher le bonheur ; [...] on peut dire qu'il a inventé l'œuvre d'art parce qu'elle est utile à son bonheur », A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « L'angle droit », *op. cit.* Cf. aussi Gabriel Brunet, « Suggestions stendhaliennes », *EN*, n° 15 (1922), p. 1759-1766.

81 Marianne Le Pommeré, « La reconstruction », *op. cit.*, p. 102.

Cela dit, il est vrai aussi que plusieurs contradictions et ambiguïtés sapent de l'intérieur le purisme et *L'Esprit nouveau* et qu'elles en menacent le statut de courants d'« après le cubisme ». La plus importante de ces contradictions déjà relevées par la critique porte sur la *mimesis*. Soulignant l'importance de l'esprit dans l'organisation artistique, Ozenfant et Jeanne-Net semblent parfois favoriser la préconception, l'idée générale précédant l'exécution proprement-dite⁸², ce qui est contraire aux principes modernistes que leur revue soutient. À force de trop vouloir se démarquer des autres avant-gardes, ils donnent aussi l'impression qu'ils n'ont pas saisi toute l'importance du cubisme, envers lequel ils avouent pourtant leur dette.

Prenons finalement en considération une critique qui déjà de leurs temps dénonçait dans le purisme la reprise mécanique des mêmes sujets, la stérilité potentielle d'un courant trop statique et l'ambiguïté de son attitude envers le machinisme. « Le purisme a été une tentative d'*humaniser la mécanique* », mais a fini par trop mécaniser l'élément humain, estime Susan Ball⁸³. Elle met ainsi en évidence la contradiction entre une esthétique qui se revendique « vivante » et le système puriste, limité à des idées et des valeurs austères.

Pour sortir de l'impasse, il faudrait peut-être distinguer entre purisme et *Esprit nouveau* : l'un, il est vrai, consiste en une version supposée réformée du cubisme, l'autre – ne se réduisant pas au purisme que, pourtant, il englobe –, représente toute une réflexion sur la conception, le style et l'expérience de l'objet et de l'espace pratiques ou esthétiques, tout un travail aussi de renouvellement de la perception de la vie et de la manière de comprendre la production artistique.

Ces contradictions plus ou moins manifestes, plus ou moins fondées, et une trop hâtive considération de *L'Esprit nouveau* lui ont longtemps assigné une place isolée, voire mineure, dans le contexte des avant-gardes. Au terme d'une analyse aussi sommaire que celle-ci, aux conclusions encore provisoires, cet organe de l'« esthétique vivante » ne s'éloigne pourtant pas trop d'une logique des avant-gardes marquée par

82 « La conception est, en effet, un travail de l'esprit faisant pressentir l'allure générale de l'œuvre. » « Le purisme », *EN*, n° 4 (1921), p. 378.

83 Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism, op. cit.*, p. 145.

un besoin de rassemblement, une mise en question parfois violente et liquidatrice de la littérature, des efforts vers une esthétique nouvelle et une double volonté de création : d'une nouvelle époque et d'un art représentatif de cette époque.

LES FEMMES FUTURISTES

OU UNE RECONNAISSANCE OCCULTÉE

CATHY MARGAILLAN

UNIVERSITÉ DE NICE

EXAUCÉS !

D'une certaine manière l'existence même de ce colloque nous permet de dire que Marinetti et les futuristes ont vu leurs vœux exaucés. En effet, dans le manifeste de fondation du futurisme en 1909, Marinetti et les futuristes incitent d'un ton provocateur, les futures générations à faire table rase des œuvres futuristes : « Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et de plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles ! [...] nous le désirons »¹.

OUBLI EN GERMES

Les futuristes étaient convaincus de la nécessité de se dépasser sans cesse en art. Ils avaient conscience qu'appartenir à l'avant-garde signifiait rendre leurs œuvres éphémères et faire des innovations un principe de leur programme : « Peu importe que nos traces soient sans cesse effacées

1 F.T. Marinetti, « *Manifeste de fondation du futurisme* », *Le Figaro*, Paris, 1909 in *Futurisme et Futurismes*, sous la direction de Pontus Hulten, Milan, Bompiani, 1996, p. 103.

par ceux qui viennent après nous »². L'oubli est en germe dans le concept même d'avant-garde dont la structure est marquée par le renouvellement, la rupture. L'idéologie du futurisme excluait l'immortalité de l'œuvre ; comme le note A. Saccone, le futurisme « définit sa théorie de l'art ainsi : une nouveauté éphémère qui est destinée à se soustraire à l'idée consolatrice du chef- d'œuvre immortel »³.

OUBLIER, SE SOUVENIR : DEUX NÉCESSITÉS

Pour innover, il faut donc parvenir à se détacher des canons du passé, de la tradition, des académismes. L'omission apparaît nécessaire dans l'acte de création mais elle constitue également un élément clef dans l'histoire de l'art et de la littérature. Cette omission dépend du moment de l'énonciation. Si du point de vue de l'artiste, l'oubli s'avère fécond, en particulier la rupture avec le passé lui permet de s'adonner à la recherche d'expressions nouvelles ; du point de vue de la critique, il peut nuire, car l'étude des figures oubliées offre un éclairage différent sur le déroulement de l'histoire et une compréhension enrichie – plus approfondie ou pertinente – des créations contemporaines. Les a priori, les partis pris idéologiques, politiques de la critique et des autres avant-gardes ont très longtemps relégué au second plan le futurisme en refusant de lui accorder l'importance qui lui revient – comme première avant-garde historique. Le réexamen critique par lequel le futurisme quitte le fleuve de l'oubli ne s'avère possible qu'à partir des années 1970-80 quand les passions se sont apaisées et que les critiques se sont penchés sur le futurisme en faisant abstraction de ses aspects tapageurs et de ses mots d'ordre politiques.

2 F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, sous la direction de Luciano De Maria, Milan, Mondadori, 1968, 1983 : « Che importa se le nostre orme vengono continuamente cancellate da coloro che ci seguono ».

3 Antonio Saccone, *Marinetti e il futurismo*, Naples, Liguori, 1984, p. 185 : « puntualizza la sua teoria dell'arte come novità effimera destinata a sottrarsi all'illusione consolatoria del capolavoro immortale ».

ELLIPSE TEMPORELLE DES FEMMES FUTURISTES

Le problème se pose avec d'autant plus d'intérêt pour les femmes qui ont appartenu au mouvement. Tout comme pour l'ensemble du futurisme, la critique et l'histoire de l'art et de la littérature se sont efforcées de les évincer. Quelques timides tentatives de re-découverte, voire parfois de découverte, des femmes futuristes et de leurs œuvres ont eu lieu. Cependant l'absence d'intérêt pour celles-ci et l'effort pour éclipser leur participation au mouvement perdure aujourd'hui encore.

Si l'on s'intéresse plus précisément au domaine de la littérature et au roman en particulier, cet état de faits apparaît de manière évidente.

Certains romans des femmes futuristes n'ont été réédités qu'à partir des années quatre-vingts. C'est le cas du roman de Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*⁴, qui a été de nouveau publié en 1981 sous la direction de Claudia Salaris⁵, et des romans de Benedetta, *Forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*⁶, publié en 1998 sous la direction de Simona Cigliana. Par contre le roman, *Un ventre di donna*⁷, écrit par Enif Robert en collaboration avec F.T. Marinetti, n'a pas connu de réédition depuis 1919.

De même, il existe peu d'études spécifiques analysant les œuvres de ces femmes tant à leur époque que par la suite. Jusqu'ici leur écriture n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie. On note également la quasi-inexistence de monographies les concernant. Si l'on prend l'exemple de Benedetta, à son époque, on peut recenser quelques travaux de Orestano, Goretti, Aducci, Lippardini, Notari, Oresti, qui traitent brièvement de son style d'écriture ; actuellement, seules Claudia Salaris, Simona Cigliana, Cinzia Sartini Blum et Franca Zoccoli ont ramené ses œuvres à la surface et ont tenté de définir son style.

4 Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*, Milan, Edizioni delle donne, 1981.

5 Claudia Salaris a contribué activement à la redécouverte des œuvres des femmes futuristes, notamment avec la publication de l'anthologie *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia*, Milan, Edizioni delle donne, 1982.

6 Benedetta, *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, Rome, Edizioni dell'Altana, 1998. Cet ouvrage inclut en introduction l'essai de Simona Cigliana au sujet de l'écriture de Benedetta, « Il seme e la rosa ».

7 F.T. Marinetti, Enif Robert, *Un ventre di donna*, Milan, Facchi, 1919.

L'état de la critique, au sujet des écrits de Benedetta, montre parfaitement la manière dont a été considéré l'ensemble des écrits de ces femmes. Quand la critique – et en particulier la critique féministe – s'est intéressée aux femmes futuristes, elle a surtout insisté sur leur rôle dans l'émancipation féminine.

L'interrogation proposée par ce colloque prouve deux choses : d'une part, il existe une volonté réelle de sortir progressivement de l'ombre les oubliés de l'avant-garde ; d'autre part, même si ce terrain de recherche, longtemps laissé en friche, commence à être moins négligé, le travail n'est qu'à ses débuts.

Cette étude tentera d'apporter une réflexion supplémentaire à la redécouverte, voire à la découverte des femmes futuristes : dans un premier temps, nous montrerons qui étaient ces femmes et quelle a été leur activité – nous nous limiterons aux romans et à l'écriture romanesque –, l'importance de celles-ci au sein de l'avant-garde ; dans un deuxième temps, nous tenterons de définir les causes de leur oubli.

CONTRIBUTION DES FEMMES FUTURISTES À L'AVANT-GARDE : L'ÉCRITURE ROMANESQUE

Au cours des années 1910-1940, de nombreuses femmes écrivains, peintres, polémistes ou simples sympathisantes intégrèrent le mouvement. Ce fut le mouvement d'avant-garde qui compta le plus grand nombre de femmes⁸. Parmi celles-ci, certaines ont laissé une trace significative ; d'autres n'ont fait que de brèves incursions. Contrairement à ce qu'ont pu avancer certains critiques, la contribution des femmes futuristes à l'avant-garde – notamment en ce qui concerne l'écriture – ne se réduit pas à être

8 Le mouvement possédait sa propre maison d'édition « les éditions futuristes ». Ainsi F.T. Marinetti a souvent donné une chance à des jeunes talents qui, par la suite, n'ont pas forcément poursuivi une carrière artistique ou littéraire. Par contre, pour certains le futurisme a servi de tremplin dans la carrière artistique.

uniquement de simples « curiosités littéraires »⁹, ni le pâle reflet des idées de Marinetti et des hommes futuristes¹⁰.

À l'occasion de cette communication et d'une étude plus approfondie, un choix s'imposait, étant donné le grand nombre de femmes futuristes et leurs productions variées. Ce choix s'est porté sur le domaine littéraire et sur trois femmes en particulier appartenant respectivement au premier et au second futurisme : Enif Robert, Rosa Rosà et Benedetta. Nous décidons de nous limiter à un exemple : le genre narratif. C'est l'oubli même qui a dicté notre choix. Comme le fait remarquer Menconi dans l'ouvrage *Ricostruzione futurista*¹¹, la prose futuriste a souvent été négligée à cause de l'importance accordée aux mots en liberté¹².

L'étude de la prose futuriste et en particulier des romans de ces trois femmes illustre leur contribution à l'avant-garde. Leurs œuvres participent à une rénovation en profondeur du genre romanesque. Ce choix est certes restrictif et n'offre qu'un aperçu du rôle des femmes dans l'avant-garde ; comme le professait l'idéologie futuriste qui se voulait Arte-Vita, leur activité s'est également étendue à de nombreux domaines : artistique, pictural, littéraire mais aussi à leur manière de vivre. Notre attention se concentrera plus encore sur le personnage de Benedetta dont la prise de

9 Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza*, Florence, La Nuova Italia, 1978, p. 7.

10 Dans son ouvrage, Cinzia Sartini Blum explique que souvent les œuvres des femmes futuristes ont été perçues comme des copies des œuvres des hommes : « Their role has been received as a mimetic, entirely subordinated reflection of the artist experience of futurist men », *The other modernism, F.T. Marinetti's futurist fiction of power*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 110.

11 *Ricostruzione futurista dell'universo*, sous la direction d'Enrico Crispolti, Turin, 1980, p. 338 : « Se molta critica si è interessata al futurismo [...], poco o niente è stato scritto a proposito dei romanzi futuristi », [Si la critique s'est intéressée au futurisme [...] très peu d'écrits au sujet des romans futuristes ont été publiés]. Le recueil le plus significatif de romans futuristes est *Zig zag il romanzo futurista*, sous la direction de Alessandro Masi, Milan, Il Saggiatore, 1995.

12 Comme l'affirme Giorgio Luti « [...] l'avanguardia futurista porterà alle estreme conseguenze lo sperimentalismo proponendo *le parole in libertà* come l'unica forma corrispondente ai nuovi tempi dominati dalla macchina, dalla velocità, dal dinamismo del mondo moderno », [l'avant-garde futuriste conduira l'expérimentation à ses conséquences extrêmes en proposant *les mots en liberté* comme l'unique forme correspondant aux temps modernes dominés par la voiture, la vitesse, le dynamisme du monde moderne], in *La letteratura italiana del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 1998, p. 46.

position s'avère beaucoup plus significative – elle a poursuivi son activité artistique et littéraire tout au long du second futurisme¹³. Elle est la preuve que l'on peut être à la fois l'épouse du chef de file du futurisme et une artiste à part entière.

EST-CE UN PARADOXE DE PARLER DE ROMAN FUTURISTE ?

Jusqu'ici la critique n'a pas encore révélé l'importance du roman à l'intérieur de l'avant-garde mais il a été instrument de création important pour les femmes futuristes. On pourrait croire qu'elles ont utilisé les moyens traditionnels pour s'exprimer. En effet le roman est un genre littéraire, il apparaît donc en contradiction avec l'idéologie futuriste ; dans sa « reconstruction futuriste de l'univers »¹⁴, le futurisme refuse de diviser les œuvres en genres et désire abolir les frontières entre les arts et entre les genres¹⁵.

13 Toutefois, cette affirmation apparaît un peu trop restrictive car les futuristes n'ont cessé de faire progresser leurs recherches et ils étaient ouverts à toutes les formes et à l'abolition de toutes les barrières entre les arts. Ainsi, si au départ ils ont concentré leurs efforts sur le vers libre comme moyen d'opposition à la prose traditionnelle, par la suite, poursuivant leur désir de faire tomber tout type de barrière entre les arts, la distinction entre vers et prose n'aura plus lieu et le futurisme s'intéressera aussi à la prose : « Nel quadro della letteratura futurista esiste comunque anche il momento della *prosa* come quello stesso appunto della poesia verso libera », [Dans le cadre de la littérature futuriste il existe de toute façon aussi un moment pour *la prose* comme également celui de la poésie vers-libriste], in *Ricostruzione futurista dell'universo*, *op.cit.*, p. 338.

14 Ceci est d'ailleurs confirmé par Mario Verdone : « Il futurismo [...] annulla la distinzione tra verso e prosa, per un'unica forma espressiva tutta accentuata sul segno grafico e sulla creazione di ritmi al tempo stesso visivi e verbali. [...]. Nella letteratura futurista [...] vi sono opere distanti sia dalle parole in libertà che dalle tavole parolibere. », [Le futurisme [...] annule la distinction entre vers et prose, pour une unique forme expressive toute accentuée sur le signe graphique et sur la création de rythme à la fois visuels et verbaux. [...]. Dans la littérature du futurisme [...] il existe des œuvres éloignées tant des mots en liberté que des tables parolibres], in Mario Verdone « Prosa e critica del futurismo », in *ibid.*, p. 5-6. Les critiques sur le futurisme sont la cause de cette tendance à croire que le futurisme a délaissé la prose et par là même l'écriture romanesque qui en fait partie.

15 Rosà Rosà, Enif Robert et Benedetta n'ont pas poursuivi leur carrière artistique après l'expérience futuriste. Seule Rosa Rosà s'est intéressée au graphisme et, dans les années 60, elle a entrepris l'étude des formes préhistoriques de l'art. Benedetta s'est occupée de la promotion du futurisme.

Pourtant dans les faits et dans les manifestes, le roman futuriste existe : Rosa Rosà et Enif Robert ont défini leur roman « romanzo futurista » et les œuvres de Benedetta sont respectivement intitulées « romanzo astratto con sintesi grafiche », pour *Forze umane*, « romanzo cosmico per teatro » pour *Viaggio di Gararà* ; en 1939, le manifeste du roman synthétique¹⁶ – signé par Marinetti, Bellanova, Scrivo – parle pour *Astra* de « romanzo di vita trasognata ». On remarque que le terme de roman n'est jamais utilisé seul mais toujours suivi d'un adjectif pour le qualifier. Désormais il renvoie à une certaine prose futuriste mais il ne correspond plus à la notion traditionnelle de genre. À travers leurs œuvres, les femmes futuristes ont participé à la remise en cause du genre romanesque et à la mise en place d'un roman futuriste. Le roman futuriste se définit par une plus grande liberté formelle, l'absence de règles précises, le mélange des genres.

Partant des principes énoncés dans le manifeste « *Reconstruction futuriste de l'univers* », les femmes futuristes ont mis en œuvre l'idée qu'il fallait abolir les barrières traditionnelles entre les genres : elles ont ainsi modifié la structure du roman en la rendant polymorphe.

Un ventre di donna, le roman de Enif Robert, est un mélange de différents styles¹⁷, la division en chapitre disparaît : il s'agit d'un assemblage de lettres – notamment celles de Marinetti –, de rêves, de réflexions personnelles où l'écriture traditionnelle et les mots en liberté s'alternent. *Viaggio di Gararà* : « *Romanzo cosmico per teatro* » de Benedetta est un roman conçu pour le théâtre, comme l'indique le sous-titre et comme le fait justement remarquer M. Verdone : « il doit être considéré à la fois comme un roman et comme une action théâtrale pour laquelle Casavola a écrit les musiques d'accompagnement »¹⁸.

16 F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit. ; « l'intenzione di fondo della ricostruzione futurista è anche poi di far saltare i robusti argini tradizionali dei generi e la loro stessa oppositività [...] », *Ricostruzione futurista dell'universo*, op. cit., p. 338.

17 F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 225.

18 À propos du roman de Enif Robert, Claudia Salaris écrit dans *Arte e vita futurista* : « Dal punto di vista delle innovazioni formali, si tratta di un metaromanzo ottenuto con montaggio a collage di pagine di diario, lettere (tra la Robert e Marinetti, o della Duse alla Robert) brani paroliberi. », [Du point de vue des innovations formelles, il s'agit d'un meta-roman obtenu à partir de montages, du collage de pages extraites du journal intime,

Benedetta a poussé l'innovation beaucoup plus loin en introduisant le graphisme dans l'écriture, ce qui constitue une élaboration très personnelle de l'expérience des mots en liberté. Son premier roman, *Forze umane*, est composé à la fois du texte en prose et des synthèses graphiques ou bien d'un texte littéraire et d'un « texte imagé »¹⁹. Les synthèses graphiques apparaissent comme la création d'une nouvelle forme de langage qui puisse traduire la nouvelle réalité, les sensations de manière immédiate et dont le but est d'instaurer une communication nouvelle entre l'auteur, la fiction et le lecteur. Ces synthèses contrairement à ce qu'a pu, à l'époque, avancer Orestano²⁰, ne sont pas la simple illustration du chapitre mais elles poursuivent le chapitre, elles portent la réflexion plus loin, elles le complètent en exprimant ce que les mots ne parviennent pas à dire²¹. Comme de nombreux autres futuristes, Benedetta a ressenti les limites de la langue pour exprimer certains sentiments, certains états d'âme – le problème avait été également perçu par les peintres quant aux limites de leur technique ; elle a surtout eu le désir « de s'approcher le plus possible de la transcription de l'essence même des sensations »²². C'est l'expérience picturale de Benedetta qui l'a amenée à s'orienter vers le graphisme dans l'écriture. Elle est l'initiatrice de cette découverte, puisqu'en 1919, dans la revue *Dinamo*, elle publie sa première synthèse graphique *Psychologie d'un homme*. Cette expérience sera suivie par Giuseppe Steiner – lequel a présenté pour la première fois ses états d'âme dessinés dans *Rome futuriste*

de lettres (correspondance entre Enif Robert et Marinetti ou entre Duse et Enif Robert) des mots en liberté].

19 Mario Verdone, *Prosa e critica futurista*, Milan, Feltrinelli, 1973, p. 40 ; l'indication des musiques de Casavola pour le roman de Benedetta se trouve dans l'article de Claudia Salaris, « I romanzi di Benedetta », in *Il cavallo di Troia*, vol.1, hiver 1981, p. 62.

20 « testo pittorico » pour reprendre les mots de Fausto Curi, *Tra mimesi e metafora, studi su Marinetti e il futurismo*, Bologne, Pendagrone, 1995, p. 85.

21 Francesco Orestano, *Opera letteraria di Benedetta*, Rome, Éditions futuristes de « Poesia », 1936.

22 Dans le texte, les synthèses graphiques sont « oggettivazione grafica di alcune componenti psicologiche molto generali (la gioia, il pessimismo, l'ironia...) », [l'objectivation graphique de plusieurs composants psychologiques très généraux (la joie, le pessimisme, l'ironie...)], in Claudia Salaris, « I romanzi di Benedetta », *op. cit.*, p. 62.

en 1920 –, Pietro Illari, Armando Giordano (ce dernier approfondira l'expérience avec la « psicopatografia »²³).

Dans les romans des femmes futuristes, le rapport du lecteur-spectateur/auteur évolue. D'importants changements se produisent en ce qui concerne le paratexte et notamment le paratexte de la préface. La préface du roman *Viaggio di Gararà* a été rédigée par Marinetti. Comme le précise Simona Cigliana, « l'éloge public de sa propre épouse écrivain est sans précédent dans l'histoire des littératures »²⁴. Ce choix tend à écarter le langage critique spécifique pour laisser place à une préface écrite en des termes compréhensibles par tous.

L'action innovatrice de Benedetta au sein de l'avant-garde s'est appliquée à la fois au niveau des créations et des théories. La particularité de l'un de ses manifestes « l'immediatezza dell'espressione in arte e sensibilità futurista » est d'être inséré dans le dernier chapitre de son roman *Forze umane*.

Dans le dernier roman de Benedetta, *Astra e il sottomarino*, on retrouve les prémisses de ce que Breton qualifia « d'écriture automatique » ; Claudia Salaris, dans ce cas, parle plutôt « d'écriture médiatique »²⁵. Dans ce roman, Benedetta affronte le thème d'une réalité autre, celle qui s'exprime dans le sommeil et celui des rapports entre l'état de veille et le sommeil.

Enfin, Benedetta a su également réhabiliter un thème comme celui de l'amour, qui avait été rejeté par le futurisme²⁶. Dans ses romans et en particulier dans *Forze umane* et *Astra*, le thème de l'amour est omniprésent

23 *Ibid.*, p. 62 : « vi è il desiderio di avvicinarsi alla trascrizione dell'essenza stessa delle sensazioni ».

24 Matteo D'Ambrosio, *Futurismo a Napoli*, Naples, Liguori, 1995.

25 « [...] Benedetta realizza un tipo di scrittura quasi mediatica ... », Claudia Salaris, « I romanzi di Benedetta », *op. cit.*, p. 63. Au sujet des prémisses de l'écriture automatique dans *Astra*, il faut préciser qu'il s'agit d'une recherche en cours dans le cadre de ma thèse de doctorat. Quant aux rapports surréalisme/futurisme notamment sur les prémisses de l'écriture automatique cf. Maurizio Calvesi, « Le futurisme et les avant-gardes », in *Arte italiana, presenze 1900-1945*, sous la direction de Pontus Hulten et Germano Celant, Milan, Mazzotta, 1989, p. 59-62.

26 Les futuristes rejetaient une certaine forme d'amour, celui bourgeois incarné par la femme fatale ou par la femme « angelo del focolare », l'amour languissant, le

mais il est défini de manière nouvelle. La protagoniste principale connaît l'amour mais elle apprend à ne pas annihiler sa propre personnalité pour la personne aimée. La poétique de Benedetta dans ses trois romans est basée sur les contraires et le but est de parvenir à une certaine harmonie. La femme doit tenter de concilier son moi et son amour ; Benedetta essaie ainsi de donner une interprétation féminine du futurisme.

Il est clair que, dans le cadre de cette étude, nous n'avons offert qu'un rapide aperçu des points novateurs des romancières futuristes et de Benedetta en particulier. Il faudrait s'étendre plus longuement sur le sujet et approfondir les pistes de lecture auxquelles nous avons fait allusion. Après avoir brièvement présenté la contribution littéraire des femmes futuristes et après avoir insisté sur leur rôle novateur en la matière, on est en droit de se demander pourquoi « cette autre moitié de l'avant-garde » s'est perdue dans le dédale de l'histoire de l'art et de la littérature.

LES CAUSES DE CET OUBLI

La critique a eu tendance à négliger les œuvres de ces femmes et leur reconnaissance a été occultée. Cette situation montre qu'un certain nombre de personnes, d'événements intérieurs et extérieurs au mouvement ont fait écran à la valeur de ces femmes et à leurs productions.

Les responsabilités de l'oubli paraissent imputables aux hommes futuristes mais aussi à la manière d'écrire, de peindre, de créer des femmes futuristes.

« MALENTENDU MISOGYNE »... ?

Si l'on se penche tout d'abord sur les responsabilités intérieures au mouvement, on s'aperçoit que les futuristes – par leurs affirmations, leur attitude – ont contribué à dévaloriser, ou à sous-estimer les œuvres des femmes futuristes. On ne peut nier que Marinetti a offert leur chance à de jeunes talents et souvent le mouvement a servi de tremplin pour les débuts

sentimentalisme : cf. le « *Manifeste de fondation du futurisme* » ou « *Tuons le clair de lune !* » ou « *Contre Venise passéiste* », in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit.

de carrière de certaines. Cependant dans leurs écrits, les futuristes offraient une image plutôt négative des femmes. Très longtemps les manuels d'histoire littéraire ont qualifié le futurisme de mouvement misogyne²⁷. L'affirmation provocatrice de Marinetti proclamant le « mépris pour la femme », dans le manifeste de fondation, n'a cessé de poursuivre le mouvement. Un trop grand nombre de personnes n'a pas saisi le sens exact de cette affirmation lapidaire. Marinetti et les futuristes entendaient viser la femme fatale ou la femme « angelo del focolare », c'est-à-dire l'image des deux types de femme véhiculée au XIX^e siècle. Le malentendu sur l'interprétation de ces quelques mots a très certainement contribué à reléguer au second plan les travaux des femmes futuristes.

POSSIBLES CONTRADICTIONS

Le futurisme a pris une série de décisions et a entrepris des actions qui, finalement, n'ont pas atteint le but recherché, bien au contraire.

Le mouvement a touché un très grand nombre de domaines ce qui a provoqué une certaine dispersion. Les soirées tapageuses, les provocations, les scandales ont obtenu le contraire de ce que le futurisme visait ; le fracas des soirées a probablement occulté le contenu même des œuvres. Le futurisme a voulu donner une chance à chacun, si bien que parfois il s'est transformé en une étiquette pour signaler des expériences individuelles. Autant d'éléments contradictoires qui s'ajoutent aux causes de l'oubli.

CULPABILITÉ DES FEMMES FUTURISTES ?

Dans un deuxième temps, la responsabilité de l'oubli incombe aux femmes futuristes elles-mêmes. Précédemment nous avons montré que le roman a offert un terrain d'expérimentation aux femmes futuristes qui l'ont exploité au maximum ; on peut se demander si ces expériences n'ont

27 « Tra i movimenti d'avanguardia fu senz'altro il meno femminista anzi il misogino per eccellenza », [Parmi les mouvements d'avant-garde ce fut sans aucun doute le moins féministe voire le misogyne par excellence], in Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza, op. cit.*, p. 41.

pas révélé leurs limites et surtout si ces œuvres ne sont pas apparues trop novatrices tant par leur forme que par leur rapport au public. Benedetta a notamment recherché une nouvelle forme d'expression et elle a mis en place un nouveau type de communication, un nouveau rapport auteur/lecteur. On peut supposer que ses œuvres ont peut-être été ignorées car elles ont été confrontées à l'incompréhension du public face au nouveau langage. Cela vaut tant pour les œuvres des hommes que pour celles des femmes, les causes de l'oubli des femmes étant étroitement liées à celles du futurisme en général.

Avec la suppression de la syntaxe, avec l'introduction du graphisme dans l'écriture, des analogies et de la valeur absolue du mot, le lecteur a été désorienté, il a perdu ses points de repère et il connaît de grandes difficultés à s'intéresser à ces œuvres. En 1920, dans le journal *L'indépendance romaine*, J. Grimod précisait cet aspect d'enfermement du futurisme : « Suppression de la valeur absolue du substantif qui doit avoir son double et voilà qui est considérable – car de prime abord le futurisme se place par là hors du compréhensible, refuse de créer pour autrui et s'enferme dans le seul égoïsme de l'art personnel »²⁸. Probablement les œuvres des femmes futuristes n'ont pas su plaire, divertir. De plus, elles ont le plus souvent appartenu au second futurisme, c'est-à-dire à un moment où le futurisme tendait à s'éloigner du concept d'avant-garde, ce qui a très certainement contribué au processus de l'oubli.

MISE EN ACCUSATION DU CONTEXTE ET DE LA CRITIQUE

Les futuristes ne sont pas les seuls responsables de leur oubli. La critique et le contexte politique ont largement participé à les reléguer aux oubliettes.

L'oubli des femmes futuristes est étroitement lié à l'oubli et au rejet qu'a connu l'ensemble du futurisme. Les soupçons de compromissions avec le fascisme pesaient sur le futurisme et sur son chef de file que l'on tend

28 Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973. Cette affirmation apparaît tout de même excessive mais elle rend la manière dont était perçu le futurisme à l'époque.

souvent à amalgamer. Marinetti a été nommé à l'Académie par Mussolini et il a écrit « futurisme et fascisme » dédié à Mussolini en 1924²⁹. Dans cet essai, il affirme que « Vittorio Veneto et l'avènement du fascisme au pouvoir constituent la réalisation du programme minimal futuriste ». Benedetta a également apporté son soutien au régime au moment du conflit avec son article « Donna della patria in guerra »³⁰ en demandant aux femmes de soutenir l'effort de guerre. Il est clair que, sous la période fasciste, le statut de la femme a connu une régression : le premier futurisme a offert aux femmes plus de droits et de liberté ; le second futurisme semble revenir à un statut de la femme plus traditionnel, assimilant la femme à la mère. Quant aux rapports du futurisme et du fascisme, le débat reste ouvert. Certains écrits de Benedetta montrent qu'elle n'exalte pas les Amazones, ni l'anticonformisme comme le faisaient les femmes du premier futurisme notamment Valentine de Saint-Point mais plutôt « les grandes saintes ou les mères de l'histoire comme exemples de vertus morales »³¹ ; cela pourrait laisser croire que la femme du second futurisme se rapproche du modèle de la femme fasciste. Toutefois, à travers les œuvres de Benedetta, on s'aperçoit que cette première impression s'avère erronée. À travers les personnages de ses romans et ses écrits théoriques, Benedetta offre une interprétation féminine du futurisme en appliquant l'idée du futurisme aux problèmes féminins. Elle construit un modèle de la femme qui s'éloigne voire dépasse le modèle de la femme masculinisée du premier futurisme ; elle propose un modèle de femme qui tente de concilier à la fois son statut de mère et son rôle de créatrice en étendant la maternité, le principe de « Generazione », à tous les types de créations humaines : la femme du second futurisme est « comprise comme source d'idées, d'êtres humains, de passions... »³². Le problème est que très souvent la critique s'est arrêtée aux relations entre futurisme et fascisme et

29 « Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista », Luciano De Maria, *op. cit.*, p. 494.

30 Maria Goretti, *La donna e il futurismo*, Vérone, Éditions La Scaligera, 1941, p. 56.

31 « delle grandi sante o delle madri della storia come esempi di virtù morali », Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Rome, Editori Riuniti, 1985, p. 265.

32 « intesa come sorgente di idee, uomini, passioni [...] », Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia*, *op. cit.*, p. 181.

elle n'a pas tenté d'approfondir la compréhension des œuvres futuristes au cours de cette période.

Le contexte politique et culturel a joué un rôle significatif dans cet oubli mais les responsabilités incombent également à la critique littéraire, artistique et féministe.

En 1973, c'est-à-dire trente ans après la disparition officielle du mouvement, G. Lista précise que la critique n'a pas reconnu le rôle cardinal qu'a joué le futurisme : « par rapport aux avant-gardes actuelles, le futurisme attend encore qu'on lui donne sa juste place de précurseur. » Des années 40 aux années 60, il y a eu de la part de la critique un rejet presque total du futurisme. Dans les années 60, les premières recherches de Maurizio Calvesi pour réhabiliter le futurisme ont été accueillies avec scepticisme : « dans un contexte international soumis à l'écrasante prédominance parisienne, le futurisme était tout particulièrement négligé et face aux graves soupçons dont il était l'objet, on lui accordait tout juste le bénéfice du doute »³³. Le futurisme était alors considéré comme un mouvement superficiel, offrant peu d'intérêt, dont le chef de file n'était qu'un « crétin qui a parfois des éclairs d'imbécillités ». Le futurisme acquiert une certaine crédibilité à partir du moment où « l'art italien contemporain se greffe à l'art novateur international en donnant une assise à son histoire ». Les études sur le futurisme commencent à se développer à partir des années 80.

La reconnaissance du futurisme en tant que première avant-garde historique a été longue et laborieuse comme nous l'avons vu brièvement. Celle des femmes futuristes s'est avérée encore plus lente et tardive. Au niveau de la peinture, les femmes futuristes ont été redécouvertes beaucoup plus vite et plus tôt, disons en même temps que les hommes. Par contre, pour la littérature et le genre narratif en particulier, l'absence d'analyse critique et la non-réédition des ouvrages sont significatives. Il faut reconnaître que la critique féministe – qui s'est plus développée dans les pays anglo-saxons – a largement motivé le ré-examen du rôle et des œuvres des femmes futuristes. Toutefois, une part de responsabilité lui

33 Pierre Barucco, *Fracas et silence*, Marseille, Via Valeriano, 1993, p. 6.

incombe également quant à la négligence de l'étude de certaines œuvres des femmes futuristes.

D'une part, la critique féministe a eu tendance à chercher une spécificité de la créativité féminine, ce qui les a exilées davantage. D'autre part, très souvent la critique féministe a permis de redécouvrir le travail des femmes mais elle s'est surtout intéressée au rôle des femmes dans le mouvement plutôt qu'à l'analyse littéraire ou artistique de leurs œuvres. De plus, la critique est trop souvent passée à côté de l'aspect révolutionnaire de leurs œuvres, sur leur nouveauté, sur leur originalité. Elle n'a pas su saisir leur singularité.

Actuellement, grâce à l'évolution de la critique et en particulier grâce à la critique féministe, certaines œuvres des femmes futuristes sont revenues à la surface. Ce terrain de recherche, qui est encore à exploiter, apportera très certainement de nombreux éclairages nouveaux à la vision du futurisme et à son rôle dans l'histoire artistique et littéraire.

Pour conclure, cette réflexion a montré que la pertinence d'un sujet n'est atteinte qu'à travers le prisme d'une subjectivité : celle du critique. En fonction des partis pris idéologiques de chacun, les représentations véhiculées divergeront. Ceci explique le sort qui a été réservé aux femmes futuristes et à leurs œuvres. Dans l'histoire littéraire et artistique, soit l'image de la femme brille par son absence, soit elle apparaît mais souvent de manière déformée, caricaturée, sous-estimée.

Ces dernières années, de nombreux efforts ont été fournis pour rendre à la femme futuriste le mérite qui lui revient au sein de l'avant-garde. Il s'agit tout de même d'un travail en cours qui requiert des approfondissements importants notamment quant à leur poétique.

ROCH GREY, UN TÉMOIN DE L'ESPRIT NOUVEAU

ARLETTE ALBERT-BIROT

ENS PARIS

CET
ARBRISSEAU
QUI SE PRÉPARE
À FRUCTIFIER
TE
RES
SEM
BLE

G. Apollinaire *Les Soirées de Paris*, n° 26-27
juillet-août 1914, dédié à Roch Grey
puis *Calligrammes*, 1918.

Paris, Mairie du xiv^e arrondissement, Registre des décès : « 3 août 1950, mort de Hélène Miontchinska, née à Stepavrevka (Russie), le 21 mai 1885, fille de François Miotchinski et de Catherine Beinorowitch Ledodioska, mariée en premières noces à Otto von Cettingen », lui-même né le 13 juillet 1880, sans doute en Livonie, et dont, jusqu'à il y a peu, on perd la trace en 1922¹.

1 Jeanine Warnod a récemment retrouvé aux États-Unis un fils et un petit-fils nés d'un second mariage du baron d'Ettingen. Jeanine Warnod, *L'École de Paris, dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et Montparnasse*, Paris, Éditions Arcadia, 2004.

En 1900, Serge Jastreboff (Kiev, 1879 - Paris, 1958), qui habite 53 rue Saint-Placide, s'inscrit à l'académie Julian. Il y sera élève des peintres Baschet et Schommer. Sur le livre de comptabilité de l'académie, il est mentionné comme « Frère de Madame d'Ettingen » (elle-même élève du 55 et du 27²). Cette mention semble induire qu'Hélène arriva à Paris avant lui. Pour l'instant, nous n'en savons guère plus. Serge va vite abandonner son nom slave³ pour devenir brièvement le peintre Roudnieff, puis Édouard Fér[r]at, et enfin Serge Férat. Hélène d'Ettingen, pour tout le monde alors « la Baronne », passe pour sa sœur. M-C.Sainsaulieu nous a appris récemment qu'ils étaient cousins, leurs mères portant le même patronyme de Beiranowitch. Ils vivent avec des personnalités d'emprunt, gardent jalousement leurs secrets, redoutent qu'on ne découvre des actes qui révéleraient leurs origines ou leur âge véritable⁴. Ils portent certainement un secret de famille un peu trop lourd qui expliquerait ces obsessions. Manifestement, depuis qu'ils ont quitté leurs terres d'origine, ils ont beaucoup voyagé – et ils continueront encore longtemps, se limitant désormais à la France et à l'Italie – : Autriche, Allemagne, Italie surtout – Venise, Milan, Rome, Florence – Florence où ils se sont liés avec le peintre Ardengo Soffici⁵. Soffici a vécu à Paris de 1900 à 1907, collaborant comme dessinateur au *Rire*, à *L'Assiette au Beurre*, comme écrivain à *La Plume* et à la *Revue blanche*. Il fréquente Picasso, Apollinaire, Moréas, Bloy et bien des jeunes artistes alors inconnus. Rentré en Italie, il revient fréquemment à Paris pour de

2 Marie-Caroline Sainsaulieu a entrepris une biographie de Serge Férat. Nous la remercions des précieux renseignements communiqués. On ne trouve pas Roch Grey sur les registres de l'académie. Nous n'avons pas identifié ce 55 et 27.

3 Picasso, incapable de prononcer Jastreboff, ne l'appelait qu'« Apostrophe ».

4 Aux dires de leur notaire, tout était faux – ou approximatif – dans leur état civil officiel. Il n'est que de voir le passeport raturé d'Hélène d'Ettingen pour s'en convaincre ! Le 12 juin 1962, Soffici écrit à Haba Roussot, légataire de S. Férat : « Je l'ai vue la première fois à Florence en 1899. » Il n'a oublié ni sa beauté ni son élégance ni ses chapeaux. Mais la date de leur rencontre confirme que Roch Grey ne peut être née en 1885 ! (Lettre inédite, fonds S. Férat).

5 Soffici, Rignano sull'Arno, 1879 – Poggio a Cajano, 1964. Peintre, dessinateur, écrivain, auteur de magnifiques typographies, Soffici rejoint les futuristes en 1913, pour s'éloigner d'eux en 1915. Il vit à Paris de mars à juin 1914 ; il publie alors « Masque », poème sans ponctuation, dans le dernier numéro des *Soirées de Paris*. Où qu'il réside, il fait de fréquents séjours dans ses deux pays d'élection.

longs séjours. Il est donc très au fait de la vie de l'avant-garde parisienne et il conseillera à Serge et Hélène – avec laquelle il eut une liaison – de rencontrer ses amis peintres et poètes dont, bien sûr, Guillaume Apollinaire. Nous savons encore qu'à Paris, le duo quitta le quartier Montparnasse – où apparemment ils ne cohabitaient pas – pour s'installer à la fin de 1907 dans un hôtel particulier au 21 boulevard Berthier. Leur hospitalité est généreuse et ils ne tardent pas à tenir table ouverte. On ne peut pas parler de cénacle, car tout se passe dans une sorte de désordre sympathique qui tient plus du caravansérail que du salon littéraire ou artistique. Mais dès 1911 Apollinaire et quelques autres y sont leurs commensaux et fréquentent le boulevard Berthier, abandonné en 1913 pour le boulevard Raspail. Au 229, Hélène habite un superbe appartement, en plein ciel. Là, « on lisait, on discutait, on se brouillait avec colère, on se raccommodait avec émotion. On buvait généreusement, on dansait, on riait surtout, on riait de tout sauf des principes de l'Art. Le dadaïsme n'existait pas encore, il allait naître à Zurich, nous avions préparé son berceau », écrit Max Jacob qui, emporté par l'élan, tombe dans le dithyrambe et en rajoute « Roch Grey, admirable nature lyrique, romancière de génie, critique prévoyante, poète, peintre, amie héroïque et dévouée »⁶. Disons avec moins d'emphase que tous furent surpris par l'hôtesse. Très sûre d'elle, impétueuse, insolente, elle parlait d'abondance, semblait avoir des clartés de tout, tranchait d'un mot. Et ses sandwiches étaient d'autant plus généreux qu'elle connaissait la situation de chacun. Max, toujours lui, reconnaît que les siens et ceux de Surville étaient les plus copieux ! Surville qui, le 27 avril 1915 s'installera dans un atelier relié à l'appartement par un escalier intérieur⁷. Au rez-de-chaussée du 278, Serge occupe un atelier de trois pièces, bien éclairé par de larges baies vitrées. Autre lieu de rencontres fructueuses dont nous allons reparler. Aux murs des deux résidences, huit des plus belles toiles du Douanier Rousseau, acquises par Serge et Hélène depuis

6 Max Jacob, « Souvenirs et critiques », *Les Nouvelles littéraires*, 13 mai 1933.

7 Le peintre Surville (Moscou, 1879 - Paris, 1968) vivra avec Roch Grey, à Paris, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Nice, de 1915 à 1919.

1907⁸ : *Moi-même, portrait paysage*⁹, *Le Présent et le Passé*¹⁰, *La Noce*¹¹, *Le Baptême, Bouquet de fleurs aux reines-marguerites, L'Herbage*¹², *Buttes-Chaumont, Quai d'Ivry*¹³. Le grand *Portrait de la baronne d'Ëttingen*¹⁴ de Surville, les rejoint en 1917.

Va et vient incessant de l'appartement à l'atelier. Toutes périodes confondues¹⁵, retenons les noms de Picasso, Henri Rousseau, Remy de Gourmont¹⁶, Kisling, Léger, Zadkine, Archipenko, Apollinaire¹⁷, Maurice Raynal, Irène Lagut¹⁸, René Dalize, Cendrars, Modigliani, Albert-Birot, Max Jacob, déjà nommé, Gonzague Frick, André Salmon, Reverdy¹⁹, les futuristes Severini, Soffici, De Chirico, Savinio, évidemment Surville... Plus tard, le comédien Pierre Bertin et les musiciennes Germaine²⁰ et Marcelle Meyer se joindront aux autres car « la plupart de ceux qui ont ou qui

8 Il faut ajouter plusieurs dessins du Douanier, dont *La Jeune Fille au tricot*, mais aussi de Modigliani. Quand les revenus vinrent à manquer, la plupart des œuvres furent vendues, pour beaucoup à Paul Guillaume. « Sa simplicité touche à l'extrême aristocratie », écrit Roch Grey, (*Henri Rousseau*, Rome, Valori Plastici 1921, p. 12).

9 Vendu au musée de Prague en 1923. Dans le registre de blanchisserie où Henri Rousseau tenait ses comptes : « Vendu à Mme la Baronne d'Ë, mon portrait pour trois cents francs ».

10 Mérimée, fondation Barnes.

11 Musée de l'Orangerie.

12 Tokyo, musée de Bridgestone.

13 Tokyo, musée de Bridgestone.

14 Aujourd'hui au Musée National d'Art Moderne, centre Pompidou, Paris.

15 Tous ceux que je cite ne s'y sont pas trouvés à la même époque. Ainsi Apollinaire vient d'être acheté par les acheteurs de Rousseau dès 1911, Surville, présenté par Archipenko, n'apparaît qu'en 1913, Albert-Birot arrive à Paris beaucoup plus tard, en 1917.

Après Delaunay et V
acheteurs de Rous
Vollard, Picasso, Ser
Le Douanier atteint

16 La baronne est « pleine de paroles, de gestes et d'esprit », lettre à G. Apollinaire, 20 décembre 1914.

17 « Serge et madame d'Ëttingen, deux êtres délicieux », écrit-il à Soffici le 23 juillet 1913.

18 Un temps l'amie de Féral. Comme décoratrice, elle participa aux *Mariés de la tour Eiffel* de Jean Cocteau. Cf. Geneviève Latour et Arlette Albert-Birot, *Les Extravagants du théâtre*, Paris, BHVP, 2000, p. 79-85.

19 Celui-là, qui accueillit pourtant pendant un an les proses et poèmes de la Baronne eut la dent dure : « [...] il y a des bonnes travesties qui ont toujours l'air de regarder le fond d'une casserole — même dans un salon — alors c'est un miroir — même devant une table à écrire — alors c'est un encrier ou », « Palets, Chronique censurée », *Littérature* n°4, juin 1919, édition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

20 Germaine Surville en 1921.

auront un nom dans la peinture, la poésie, la musique moderne fréquentent ce lieu »²¹.

Hélène et Serge parlent un excellent français. Ils ont été élevés par des gouvernantes françaises, dans un milieu cultivé où le français était d'usage courant, à tel point que l'écrire fut à peine un choix pour la Baronne qui le parlait sans accent. Comme elle allait devenir une artiste française, elle se trouve derechef les pseudonymes masculins et assez étranges qui conviennent : elle signera ses proses Roch Grey, ses poèmes Léonard Pieux, ses toiles et ses tapisseries François Angiboult. Une fois même, s'associant à son « frère » ce sera Jean Cérusse.

Un nom qui m'offre une transition et m'amène à un moment fondateur de la vie de la Baronne. Un des plus connus aussi, ce qui me permettra d'aller vite. On sait que, pour apporter un soutien moral à Apollinaire après le triste épisode de la Santé, André Billy a fondé *Les Soirées de Paris* dont le premier numéro paraît le 1^{er} février 1912. Tant bien que mal, avec ses quarante abonnés, la revue va son chemin pendant plus d'un an et dix-sept numéros. Faute de moyens financiers, elle va s'interrompre. Nous sommes en juin 1913, Hélène et Serge séjournent à La Baule. Apollinaire les y rejoint pour quelques jours, et tout se décide très vite :

Comme mon frère Serge avait l'idée d'une revue qui lui permettrait dans une complète indépendance matérielle et morale de défendre les idées et les intérêts de l'art et que seul Guillaume Apollinaire, ayant déjà une très haute renommée littéraire, les représentait en France, il lui offrit la conduite de cette merveilleuse expédition qui visait le grand renouveau.²²

W. Uhde, les premiers
sseau sont Ambroise
ge Férat et Roch Grey.
la notoriété en 1910.

Ajoutons que Serge, dont la générosité fut toujours exemplaire, désirait posséder une revue qui permettrait à Hélène de publier les textes qu'elle accumulait depuis longtemps. Par ailleurs, il souhaitait présenter, sans

21 Marcel Adéma, *Apollinaire le Mal Aimé*, Paris, Plon, 1952, p. 173, puis éd. de La Table Ronde, 1968, p. 232.

22 Roch Grey, « Guillaume Apollinaire », *L'Esprit nouveau*, n° spécial « Présence d'Apollinaire », 30 avril 1924.

commentaires, des reproductions de tableaux de peintres contemporains, répertoriés au sommaire au même titre que les œuvres littéraires.

Tous les jours, après le repas, sur la terrasse, sous le laurier en fleurs, on parlait de la revue... On établissait les plans : Guillaume Apollinaire prenait la direction littéraire, Serge, sous le nom de Jean Cérusse, se chargeait de la direction artistique – il ne tenait pas à donner le nom de *Soirées de Paris*, selon lui déjà usé, à sa revue qu'il voulait d'une seule pièce, neuve et combattive – Guillaume et moi insistions sur le titre ancien...²³

Le titre est conservé, Apollinaire rentre à Paris où il est témoin au mariage de son ami Severini avec Jeanne Fort. À La Baule, l'excitation ne retombe pas. La nature passionnée d'Hélène s'exalte, elle est impatiente de se jeter dans l'action, mais provisoirement masquée :

Je ne pensais qu'à cette liberté en action créatrice, à cette revue où je voulais m'engager, pécore innocente en sabots de cristal. J'ignorais totalement les embûches et les dangers mortels que présentait la vie littéraire pour celui qui voulait marcher sans béquilles...[...] Moi je restais seule à ruminer sous quelle signature je présenterais mes poèmes à « mon » directeur, décidée à garder l'incognito.²⁴

Ainsi naît le poète Léonard Pieux ; mystérieux voyageur, il envoie des poèmes du Caire ou d'Italie. Je doute que l'incognito ait duré longtemps. En revanche, les deux pseudonymes coexistent jusqu'en 1921 pour Léonard Pieux, et à jamais pour Roch Grey.

De retour à Paris, Billy, Apollinaire et Férat se réunissent, Serge signe le contrat et rachète les *Soirées*. Il met son atelier, « un lieu dont il faudra un jour aussi écrire l'histoire »²⁵ à la disposition de la revue. Apollinaire aimera utiliser le beau papier à en-tête, qu'on fait imprimer avec la nouvelle adresse. Selon Marcel Adéma, peut-être alors trop fidèle au

23 *Ibid.*

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 171.

récit de Férat, Roch Grey « est en réalité, bien plus que son frère, la co-directrice des nouvelles *Soirées de Paris* ». J'en doute un peu, même s'il est vrai qu'elle ouvre le feu dans l'« Avertissement » signé Jean Cérusse. On reconnaît là son style exalté :

[...] on étouffe dans les cercueils des dieux. [...]. Il faut applaudir le courage, la haine qui bave et crie, l'esprit batailleur de ceux qui bondissent contre la routine.²⁶

Le résultat est immédiat, trente-neuf des quarante abonnés qui n'appréciaient guère la nouvelle formule résilient leur contrat. Qu'importe, la correspondance est abondante, lettres d'injures et demandes de spécimens. *Der Sturm* à Berlin, *Lacerba* et *La Voce* en Italie encouragent. Apollinaire, Férat et le baron Mollet, modeste gérant, courent Paris en taxi, grands seigneurs et cigare aux lèvres, tentant de faire accepter la revue par les libraires. Il va de soi que Roch Grey n'est pas de la partie, elle n'y aurait pas sa place ; elle veille et prépare ses textes. On peut en consulter la liste infra²⁷ : récits de voyages, brèves nouvelles, réflexions et textes critiques, et une série de dix poèmes, à raison d'une ou deux publications par numéro. Très vite elle dut sentir qu'Apollinaire était le véritable maître d'œuvre : il compose le numéro chez lui, apporte ensuite ses manuscrits à Serge et Hélène. D'ailleurs, sur les épreuves de couverture, on ne voit jamais que son écriture. Déception sans doute pour l'impatient Roch Grey consciente que quelque chose lui échappe. Elle est bien à l'intérieur des *Soirées*, elle est partie prenante de l'aventure, mais quel y est son véritable rôle ? Elle n'en souffla mot. Évidemment, elle ne put que partager le désir de consacrer un numéro au Douanier²⁸, où déjà elle sut montrer le petit homme fatigué aux amours malheureuses et le contraste avec sa vie « aux goûts si rares, si précieux des plantes de rêve et des bêtes inconnues [...] cet appétit de

26 « Avertissement », *Les Soirées de Paris* n°18, 15 novembre 1913.

27 Je limiterai les citations, car les revues auxquelles participa Hélène d'Ettingen sont désormais d'un accès facile grâce à des réimpressions disponibles. *Les Soirées de Paris*, Genève, Slatkine, 1971, *Nord-Sud*, Paris, J.-M. Place, 1980, *SIC*, Paris, J.-M. Place, 1973, 1983 puis 1993, *Action*, Paris, J.-M. Place, 1999.

28 Elle écrivit deux ouvrages sur lui, en 1921 et 1943, voir biblio.

vie qu'il concevait magnifique, en admirant les palmiers nostalgiques de Paris », qu'elle découvre au fond des yeux de Rousseau qui ont gardé toute la jeunesse et la candeur désirable. Seul Matisse « le mettait en colère, c'était comme un formidable mépris dont il riait lui-même : si au moins c'était rigolo. Mais c'est triste, mon cher, c'est affreusement laid ! »²⁹.

Pendant un an, les *Soirées* vont leur erre, véritable porte-parole de la modernité en France mais après le double numéro 26/27 de juillet/août 1914, la précieuse revue à la couleur brique-orangée entre dans l'Histoire. Cruelle désillusion pour tous :

Le soudain fracas de la guerre arrêta le dernier sourire. D'un bloc, nos âmes tombèrent du haut de leur sainte besogne. Comme une affiche sanglante, *Les Soirées de Paris* restent devant nous, souvenir des plus chers, où tous les quatre, Guillaume Apollinaire, Serge Férat, moi et Jean Mollet, nous avons un refuge, une illusion de liberté, maintenant à jamais effondrée dans la mort.³⁰

Tous furent sensibles à la perte des *Soirées*, mais Roch Grey plus que les autres, car elle fut la plus frustrée : les hommes eurent la guerre ! À elle, que restait-il ? L'atelier est clos, faute de visiteurs. Remy de Gourmont lui reste fidèle et résume bien sa pensée en écrivant à Apollinaire, le 20 décembre 1914 : « *Les Soirées de Paris* lui manquent beaucoup. » Pour l'heure elle observe, prend des notes et vit comme elle peut, souffrant de sa position d'étrangère, désemparée dans un monde où elle doit s'occuper de détails matériels. Quinze ans plus tard, le 16 mars 1931, elle terminera *1914, Journal d'une Étrangère*. Elle se « gare derrière les événements, témoin oculaire refoulé dans l'inaction par les circonstances. » (p. 1), rapporte quelques impressions rapides. C'est son cocher qui crie aux jeunes recrues « Adieu... Adieu mes petits gars. N'oubliez pas de couper la moustache à Guillaume » (p. 3). C'est le départ du régiment russe, trop vite constitué d'éléments mêlés et mal entraînés, qui passe en chantant à tue-tête l'hymne russe :

29 « Souvenir de Rousseau », *Les Soirées de Paris*, n°20, 15 janvier 1914.

30 Roch Grey, « Guillaume Apollinaire », *L'Esprit nouveau*, op. cit.

Versés dans la Légion étrangère du temps de paix, encadrés par des sous-officiers habitués aux repris de justice... ils ont payé – trop cher paraît-il – la révolte que provoqua ce traitement.³¹

Unique allusion au front. Se sentant inutile et trop étrangère, elle s'échappe un temps à Nice, avec Survage, inapte au service, puis sur la côte Atlantique. De retour à Paris, elle écoute chaque soir les récits de Serge, infirmier à l'hôpital italien où les blessés défilent, elle entend la canonnade, contemple le ciel de Paris survolé par des avions bien loin des poétiques engins peints par le Douanier, voit les enterrements militaires remonter et descendre son boulevard. Bref une vie de repliement et d'attente peu compatible avec son caractère, assez pathétique lorsqu'on constate son délaissement, qui en laisse augurer un bien plus terrible à venir.

Dans ces conditions, comment, pendant onze mois va-t-elle collaborer régulièrement à *Nord-Sud*, le revue du sévère Reverdy ? Je n'ai pas d'hypothèse. On a parfois avancé que Serge aurait pu aider au financement de la revue, en échange de la collaboration d'Hélène. Rien ne le prouve. On peut noter que Survage et Dermée sont en excellents termes, qu'Apollinaire a pu glisser un mot, ou Max Jacob... Sept proses de Roch Grey, huit poèmes de Léonard Pieux ne peuvent passer inaperçus. Ils sont simplement un peu décalés dans le paysage de la revue, même si certains poèmes peuvent avoir quelque parenté avec ceux de Max :

Soliloques gaillards³²

III

J'ai vu le cul de l'amoureux

Battre la mesure

Pouah ! Tralala

Les jambes de la dame

Les deux blanches tours

La glace jasmin jupon cuisses

31 Roch Grey, 1914, *Journal d'une Étrangère*, 1931, p. 12.

32 Les I et II ont été publiés dans *Les Soirées de Paris*. Elle poursuivra sans *SIC*. Complétés par plusieurs autres, *Les Soliloques gaillards* constituent un recueil inédit.

Tout se fond
Ta plaie patte d'écrevisse
Rougie au feu... [...]³³

Au sommaire du même numéro : Dermée, Apollinaire, Roch Grey, Vanderpyl, Le Roy, Max Jacob, Reverdy, Huidobro, Breton, Soupault, Savinio... peut-on rêver mieux ? présence plus visible ? Collaboration suivie qui ne semble avoir rien engagé³⁴.

Pendant cette même année 1917, Roch Grey va se trouver au cœur d'une aventure qui aura de grands échos ; pourtant là encore, elle se trouve relativement marginalisée, à peine citée, spectatrice un peu lointaine. Depuis le printemps, on s'agite beaucoup dans l'atelier de Serge et dans l'appartement de la Baronne qui ont rouvert leurs portes. Apollinaire, convalescent, y passe de longues heures en compagnie de Pierre Albert-Birot et de quelques jeunes comédiens : on met en scène, on répète la pièce qui va révolutionner l'art dramatique, *Les Mamelles de Tirésias*³⁵. Tout a été dit sur « la bataille d'Hernani du cubisme », en particulier dans le récent ouvrage de Peter Read³⁶ si bien documenté et auquel je vous renvoie. Le principal bénéfice que Roch Grey retira de l'aventure fut une amitié indéfectible avec Pierre Albert-Birot. Ils étaient antithétiques à souhait, c'est peut-être pour cela que leurs esprits se plurent. De 1917 à la mort d'Hélène, leurs relations furent quasi hebdomadaires. Rongé par le doute, le directeur de *SIC* admirait sans réserve l'assurance d'Hélène, sa foi absolue en elle et en son génie, la désinvolture sans doute drôle avec laquelle elle jugeait ses semblables. Quant à Hélène, elle devait apprécier cet admirateur, un peu son souffre douleur, qu'elle pouvait persifler à loisir, mais qui

33 Léonard Pieux, *Nord-Sud*, n°6/7, août/septembre 1917.

34 Selon É.-A. Hubert, elle semble « avoir été écartée de *Nord-Sud* », *Nord-Sud*, *op. cit.*, p. iv

35 Elle parle longuement du texte dans « Guillaume Apollinaire 2^e partie », *Images de Paris*, n°49/50, janv./févr. 1924.

36 Peter Read, *Apollinaire et « Les Mamelles de Tirésias »*. *La revanche d'Éros*, Rennes, PUR, 2000.

acceptait de gloser éperdument avec elle, de lire en sa compagnie Balzac ou Stendhal, qui savait toujours écarter la banalité du quotidien³⁷.

De janvier à décembre 1919, les colonnes de *SIC* accueillent proses et poèmes de Roch Grey et Léonard Pieux. L'époque des grands combats de *SIC* est révolue, Albert-Birot voit monter la jeune équipe de *Littérature*. Lassitude, désir de se consacrer à son œuvre, sentiment d'avoir exploré les domaines qui lui importaient, Albert-Birot prend ses distances avec sa revue, et sans doute est-il content d'ouvrir largement ses pages à des collaborateurs réguliers. Ainsi, un long récit de Roch Grey, « L'homme, la ville, le voyage », avec une gravure sur bois de Léopold Survage, occupe-t-il entièrement l'avant-dernier numéro de *SIC*³⁸. Comme la ligne directrice de la revue restera toujours assez floue, la variété des collaborations ne surprend guère, et Roch Grey comme Léonard Pieux se coulent parfaitement dans ce moule si plastique. Albert-Birot fut sensible à une écriture fantasque, aux dérives rêveuses de Roch Grey, à ses violences aussi qu'il assimile à des audaces. Que ce soit la verdeur de ses « Soliloques gaillards », le côté visionnaire des séquences « Pour les générations futures », ces hallucinations tumultueuses pas toujours maîtrisées, éveillent la sympathie d'un écrivain qui se prétendit toujours maître de son imagination.

Après la fin de *SIC*, *Action* accueille Roch Grey et Léonard Pieux en 1920. La revue de Florent Fels et Marcel Sauvage porte en sous-titre « Cahiers individualistes de philosophie et d'art ». Peut-être est-ce celle qui correspondit le mieux au tempérament de notre auteur. Présence constante dans les n^{os} 4 à 7 (juillet-décembre 1920, mai 1921), et dans le n^o hors série. Alternance de récits en prose, de textes monographiques (Modigliani, Henri Rousseau), et de suites poétiques dans la veine de ce qu'elle donna antérieurement. Elle va, par exemple, s'y livrer à de longues dérives sur la condition humaine, y exprimer son désenchantement profond face au déterminisme – « Tout est désespérément fixé », nature profonde qui contraste évidemment avec l'abattage habituel. Dans « Système 7 » elle

37 On apprend beaucoup sur leurs relations dans *Temps et Sujets*, Lettres échangées entre Roch Grey, auteur du *Château de l'étang rouge* et Pierre Albert-Birot, auteur de *Grabinoulor*, inédit, [1935], IMEC, Fonds Albert-Birot.

38 n^o 51/52, 15 & 30 novembre 1919.

écrit, du haut de la Butte Montmartre, tentant d'échapper à une nuit hallucinée de fin du monde :

Il me semblait que j'étais identifié avec toute la terre. Les noms des pays, fleuves, villes se déroulaient dans mon cerveau : masses, tourbillons, état compact de quelque chose qui en se dégageant emplissait les espaces.³⁹

C'est aussi dans *Action* qu'elle livre ses premières études sur Modigliani et le Douanier Rousseau. On doit avoir quelque considération pour le « témoin oculaire » – c'est un mot qu'elle affectionne – qui sut acquérir quand il le fallait des œuvres de deux artistes désormais indiscutés. Le prestige en rejaillit sur elle, la situe sans conteste au cœur de ces avant-gardes que nous évoquons.

Ensuite, un bref passage, en 1922, dans *La Vie des lettres et des arts*, puis trois textes, dont un sur Guillaume Apollinaire dans *Images de Paris* entre janvier et novembre 1924.

Là s'achève peut-être l'incursion d'Hélène dans l'aventure de l'Esprit nouveau. Le terme d'animatrice initialement choisi était trop fort, je lui ai préféré celui de témoin, plus approprié à son attitude au long de ces dix années. Tout semble graviter autour d'elle, elle est au cœur de l'aventure, mais s'y trouve toujours en creux, en retrait, si le mot convenait à cette nature impérieuse. Néanmoins, cette intense période – 1913-1924 – a connu plusieurs publications intéressantes. En 1919, aux éditions SIC, les *Poèmes* de Léonard Pieux, gravés et illustrés par treize bois en couleurs de Léopold Survage. Un livre rarissime – cent exemplaires étaient prévus, il n'y en eut guère que vingt –, du meilleur Survage. Entendez bien qu'il grava et les illustrations et les textes qui deviennent eux-mêmes, se déployant en calligrammes sur la page, images lyriques d'un Léonard Pieux exalté par des déambulations nocturnes sur la Côte atlantique⁴⁰. À côté, trois « essais » – ce terme faute de mieux – monographiques, suites de touches à l'étrange

39 Roch Grey, « Système 7 », *Action*, n°4, juillet 1920.

40 Survage aimait raconter que, faute de moyens, il tirait les planches « avec ses pieds », piétinant les bois pour qu'ils impriment la feuille, toutes les couleurs en un seul passage !

ponctuation qui semblent jaillir de la mémoire. Éléments biographiques, jugements esthétiques, raccourcis subjectifs, tout est mêlé dans *Guillaume Apollinaire, 1^{ère} partie* (éd. SIC, 1919), *Henri Rousseau* (Rome, Valori Plastici et Paris, Crès, 1921), *Van Gogh (id., 1924)*. Et ajoutons sans rire qu'en novembre 1924, l'exposition François Angiboult à la galerie Percier est présentée par Roch Grey et Léonard Pieux ! Circuit fermé idéal !

Au milieu des années vingt commencent les années noires : pour rétablir sa fortune déjà compromise, Serge confie ce qui lui en reste à un cousin, inventeur de génie qui doit ramener la prospérité boulevard Raspail. On imagine la suite. Ruine totale mais digne. Hélène doit quitter l'appartement⁴¹ ; un temps elle partage l'atelier de Serge, puis c'est le départ vers un lieu semble-t-il assez sordide du boulevard Saint-Jacques⁴², qu'ils quitteront, je pense, un peu avant la Seconde Guerre mondiale pour deux modestes ateliers, 7 impasse du Rouet, où ils vivront jusqu'à leur fin.

Hélène n'abandonne rien, elle écrit et peint, séduit les Delamain qui, de 1926 à 1929 publient ses quatre romans. Le succès n'est pas au rendez-vous. *Le Château de l'Étang rouge* ne manque pourtant ni de charme ni d'exotisme. L'écriture est souvent chaotique, mais avec des bonheurs étonnants, surtout lorsqu'il s'agit de décocher un trait ; mais l'égotisme forcené, assorti de déplorations exaltées, les digressions permanentes, une syntaxe haletante, découragent souvent la lecture. Les tapisseries fleuries

41 « Souvenez-vous ! – l'effet si dramatique de cet appartement habité depuis des années –, défilé des pièces maintenant condamnées seul l'atelier où rayonne la salamandre est habitable – repréailles du propriétaire, qui, devant ma détresse – impossibilité absolue de payer mon écot – à grands frais m'isole, pour ainsi dire, du monde civilisé, m'interdit l'usage de l'ascenseur, brise, dans un délire de rage ! les conduits du calorifère – juste au cinquième étage où la locataire très pieuse ne fit aucune objection – ni le docteur du troisième qui, aussi, pendant des années obéissait à mon appel – ni la très gaie dame du quatrième, « la petite montagne », comme nous l'appelions, en traduisant son nom étranger, à la lettre, – trop au courant de la situation, puisque trois fois de suite, je l'ai obligée à me porter un tout petit secours immédiat ! – inoubliables moments d'épanchement vers la mort... », lettre de Roch Grey à Pierre Albert-Birot, 23 mars 19[35], *Temps et Sujets, op. cit.*

42 « Le 229... Je regarde là-haut maintenant presque tous les deux jours, ou plutôt soirs, lorsque je me rends à votre nouvelle haute demeure – quoique de rez-de-chaussée – du boulevard Saint-Jacques. », lettre de Pierre Albert-Birot à Roch Grey, 29 mars 19[35], *ibid.*

d'Angiboult, les beaux portraits⁴³ qu'elle exécute ne manquent ni de force ni de métier ; mais il ne fait pas bon être passé de l'opulence à une pauvreté un peu honteuse. Les amis se sont bien éloignés, les incursions dans le monde d'une Baronne toujours insolite, sont toujours redoutées : on craint des sorties intempestives, elle dérange – j'en ai fait l'expérience lointaine – perruque rousse de travers, toilettes étranges qui devaient être des chefs d'œuvre d'ingéniosité, à la fin de sa vie on la considérait avec quelque commisération. Je ne saurais dire si elle en souffrait, l'abattage masquait tout. Un intime comme Albert-Birot était persuadé que rien n'avait ébranlé les certitudes d'un être qui, en somme, avait vécu en porte-à-faux.

Témoin privilégié, acteur à sa façon, partie prenante en tout cas, Roch Grey eut sa part dans les combats et festins des avant-gardes. Il était bon de le rappeler, comme je voudrais aussi rappeler son dernier mot à l'adolescente que j'étais, dans le salon des Survage, ma deuxième famille : « Il faut mettre un peu de poésie dans les choses de la vie. »

43 François Angiboult [ns], *Pierre Albert-Birot*, huile sur carton, - 1930, fonds Albert-Birot, a déjà participé à des nombreuses expositions (cachets au dos).

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE ROCH GREY

Romans (sous le nom de Roch Grey)

Le Château de l'Étang rouge, avec une introduction de Léonard Pieux et quatre bois gravés en trois couleurs de Léopold Survage. Dédié « À Léopold Survage », daté « Paris, 9 juin 1919 », Stock, Delamain, Boutelleau, 1926.

Les Trois Lacs, Bourget, Léman, Annecy. Dédié « À mon frère Serge », Stock, Delamain, Boutelleau, 1927.

Âge de fer. Dédié « À mon intrépide éditeur Jeanne Delamain », Stock, Delamain, Boutelleau, 1928.

Billet circulaire n°89. Dédié « À Maurice Delamain », Stock, Delamain, Boutelleau, 1929.

Poèmes (sous le nom de Léonard Pieux)

Poèmes de Léonard Pieux, gravés et illustrés par treize bois en couleurs de Léopold Survage, éditions SIC, 1919.

Chevaux de minuit, daté 1^{er} janvier 1936, avec dix burins de Picasso, édité par Iliazd, (posthume, sous le nom de Roch Grey) 1955.

Essais (sous le nom de Roch Grey)

Guillaume Apollinaire, Première Partie, avec un dessin d'Irène Lagut, éditions SIC, 1919

Henri Rousseau, avec reproductions en noir et blanc, Rome, Valori Plastici et Paris, Crès, 1921.

Van Gogh, avec reproductions en noir et blanc, Rome, Valori Plastici et Paris, Crès, 1924.

Henri Rousseau, préface d'André Salmon, avec reproductions en noir et blanc, éditions Tel, 1945.

Catalogue

Exposition François Angiboult, présentée par Roch Grey et Léonard Pieux, Galerie Percier, Paris, novembre 1924.

Publications en revues

Les Soirées de Paris, deuxième série, (G. Apollinaire, Jean Cérusse)

Jean Cérusse (avec Serge Férat)

« Avertissement », n°18, 15 novembre 1913

Roch Grey

« Chamonix », n°18, 15 novembre 1913

« Montreux », n°19, 15 décembre 1913

« “Ève” et M. Péguy », « Un fait divers », « Trois Romances : Idylle, Allumeur, Départ », n°21, 15 février 1914

« De Paris à Biarritz », n°22, 15 mars 1914

« Biarritz », n°23, 15 avril 1914

« Prélude - Milan », n°24, 15 mai 1914

« Capri », n°25, 15 juin 1914

« “Un cabinet de portraits” (E. Tisserand) », « R.P.R.D.V. », n°26/27, juillet/août 1914

Léonard Pieux

« 1913 », n°18, 15 novembre 1913

« Trois poèmes : “15 novembre”, “Novembre”, “Élégie” », n°19, 15 décembre 1913

« À un Ami – À un Ennemi », n°22, 15 mars 1914

« Psaume », « Le Caire », n°24, 15 mai 1914

« 1914 », n°25, 15 juin 1914

« Soliloques gaillards (I, II) », n°26/27, juillet/août 1914

Nord Sud (Pierre Reverdy)

Roch Grey

« Monologue », n°3, 15 mai 1917

« Altapierre », n°4/5, juin/juillet 1917

« Le Titanic », n°6/7, août/septembre 1917

« À un ami », n°8, octobre 1917

« Chambre 17 », n°9, novembre 1917

« Ténare », n°10, décembre 1917

« Les Véhicules publics », n°11, janvier 1918

Léonard Pieux

« Kilima N’Jaro », n°3, 15 mai 1917

« Poèmes “Le convive est mort”, “10 septembre 1916” », n°4/5, juin/juillet
1917

« Soliloques gaillards (III) », n°6/7, août/septembre 1917

« Une prière », n°8, octobre 1917

« Rapport n° II », n°9, novembre 1917

« Clameurs », n°10, décembre 1917

« Cap Yzidis », n°11, janvier 1918

SIC (Pierre Albert-Birot)

Roch Grey

« Sur la tombe du poète », n°37/38/39, janvier/15 février 1919

« Pour les générations futures », n°40/41, 28 février/15 mars 1919

« Pour les générations futures », n°44, 30 avril 1919

« Monologue d'Élisabeth », n°45/46, 15 mai/31 mai 1919

« Promenade », n°49/50, 15 & 30 octobre 1919

« L'homme, la ville, le voyage », avec une gravure sur bois de Léopold

Survage, occupe tout le n°51/52, 15 & 30 novembre 1919

À A[rdengo] S[offici], n°53/54, 15 & 30 décembre 1919

Léonard Pieux

« À G. Apollinaire », n°37/38/39, janvier/15 février 1919

« Soliloques gaillards », n°40/41, 28 février/15 mars 1919

« 8 septembre 1917 », n°42/43, 30 mars/15 avril 1919

« Soliloques gaillards », n°47/48, 15/30 juin 1919

Action, cahiers individualistes de philosophie et d'art (Florent Fels, Marcel
Sauvage)

Roch Grey

« Système 7 », n°4, juillet 1920

« Une nuit d'août », « Paris », « Monologue », « Dans un palace d'Aix-les-
Bains », « “Dire de sangs”, René Ghil, “Feuille de température”, Paul
Morand, “Appel à la bête”, M. Magre », n°5, octobre 1920

« Modigliani », « Pour les générations futures », n°6, décembre 1920

« Henri Rousseau », n°7, mai 1921

« “Le Calamiste Alizé”, X [L. de Gonzague Frick] », Deuxième année,
n° hors série

Léonard Pieux

« Soliloques gaillards », n°5, octobre 1920

« Le Zodiaque poétique », n°6, décembre 1920

« Lettres du Désert (I et II) », n°7, mai 1921

La Vie des lettres et des arts (Nicolas Beauduin)

Roch Grey

« Le cambrioleur », « Bimbo », « La perruque », n°, février 1922

Images de Paris

Roch Grey

« Guillaume Apollinaire, Deuxième partie », n°49/50, janv./févr. 1924

« Le Palais du romanichel », n°52, avril/mai 1924

« Le Beau Danube bleu », n°58/59, octobre/novembre 1924

L'Esprit nouveau

Roch Grey

« Guillaume Apollinaire », n° spécial, 30 avril 1924

Le Plateau (Pierre Albert-Birot)

Roch Grey

« La Lice », n°1, mars 1929

« Page d'histoire », n°2, mai 1919

Paris (Pierre Albert-Birot)

Roch Grey

[Sans titre], « Paris le 19 octobre 1924... » [le surréalisme d'Apollinaire], n°1 (numéro unique, novembre 1924, p. [479-483] de la réédition de *SIC*, *op. cit.*

Rimes et Raisons

Roch Grey

« Rapport », n° spécial Guillaume Apollinaire », 1946

La Table ronde

Roch Grey

« Sur Guillaume Apollinaire » [notes en partie inédites, présentées par Marcel Adéma], n°57, spécial Apollinaire, 1952 (posthume)

Œuvres inédites (fonds Serge Férat)

Romans

1914, *journal d'une Étrangère*, 16 mars 1931

Mes 77 Grâce et moi, 6 juin 1931

Tzorès, 6 mai 1948

La Naine du Prince Régent, roman film, s. d.

Nouvelles

Venise ("la première chose de ma vie"), s.d.

Le Léopard du Jardin d'acclimatation, s.d.

Léviathan, Paris, 1923

Les Jardins de Paris, 30 mai 1924

Une traversée de la Manche, 19 juin 1924

Les Deux Navires, s.d.

Essais

Sur l'amour, s.d.

Sur la crise du livre, Paris, 11 juin 1931

Dans les zones interdites, Paris, août 1932

Littérature populiste ou l'hydre à queue de mouton, 10 mars 1935

Polychromie noire, 5 février 1936

Pour l'histoire des lettres et des arts, 1914 à 1939

Pages d'histoire, s.d.

Modigliani, 1945

Modigliani, 1946

Modigliani, Rapport, 1949, conférence lue par Pierre Bertin

Livret

Le Rossignol, le Paon et la Rose, pour un spectacle avec chant et danse,
musique de Henri Defosse, s.d.

Drames

Les Deux Narcisses, pièce en 4 actes et 20 tableaux, s.d.

Apollon, ou la dernière aventure entre ciel et terre, 1937

Le Toit, drame en 3 actes, s.d.

Poèmes Très grand nombre de manuscrits de 1914 à 1949 dont

Les Soliloques gaillards

Années de halos

L'Équipe (les artistes travaillant à l'Expo de 1937), 4 juin 1937

Lettres (+ fonds Albert-Birot)

Temps et Sujets, lettres échangées entre Roch Grey auteur du *Château de l'Étang rouge* et Pierre Albert-Birot, auteur de *Grabinoulor*, 19[35]

UNE FEMME PEUT EN CACHER UNE AUTRE :

L'ACTIVITÉ AVANT-GARDISTE DES FEMMES SURREALISTES

MAGALI CROSET

UNIVERSITÉ PARIS V

Le photomontage de la toile de Magritte *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*¹, créé à l'occasion du premier numéro de la *Révolution surréaliste*, peut s'envisager comme la plus idoine et la plus révélatrice des images symbolisant le statut de la femme surréaliste dans l'histoire de l'avant-garde. Cette femme sur laquelle l'homme porte un regard aveugle, se voit privée de lumière et contrainte d'exercer son activité dans l'ombre du groupe dominant. Souvent mal connues, voire sous-estimées, les femmes inscrites en marge du mouvement masculin le demeurent fréquemment au fil du temps. Breton, Soupault, Aragon, Éluard, Ernst, Dali (...) sont autant de noms bien connus de la critique et des manuels, mais qu'en est-il de Claude Cahun, Lee Miller, Meret Oppenheim, Gisèle Prassinos, Unica Zürn ou Bona de Mandiargues... ? Comme le fait remarquer G. Colville au sein de son livre *Scandaleusement d'elles*², avant la parution de la revue *Obliques*, au sujet de *La Femme surréaliste*, en 1977, la majorité de ces artistes, il faut en venir à l'évidence, étaient inconnues voire exclues des ouvrages critiques consacrés au surréalisme.

À l'instar de la femme de Magritte, les artistes féminines n'ont pas ou peu de réalité au vu de leur absence de tout discours historique et critique. Le portrait est incomplet comme peut l'être l'histoire littéraire et

1 *La Révolution surréaliste*, n°1, Paris, Jean-Michel Place, 1924, p. 73.

2 Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles*, Paris, Jean-Michel Place, 2001, p. 19.

artistique féminine de cette époque. Pourtant, il serait erroné de croire en la caducité de la responsabilité de la femme au sein du mouvement et plus généralement au cours de l'histoire de l'avant-garde. Souvent dans l'ombre des créateurs masculins, les femmes côtoyant le groupe font de leur retrait une expérience jusque-là rarissime dans l'histoire de l'art : l'expérience d'un double regard. La muse, la femme *modèle*, source d'inspiration de l'aède, du trouvère et du poète de la Renaissance conserve sa fonction d'inspiratrice à travers le surréalisme mais s'enrichit de surcroît d'une énergie créatrice. Représentation et création se fondent au cœur de l'activité féminine, dans un état de mitoyenneté paradoxale, mettant en présence l'objet et le sujet, l'actif et le passif. Les femmes annoncent leur présence et leur conscience d'être à la fois celles qui regardent et celles qui sont regardées. Cette nouvelle caractéristique des femmes qui se donnent au regard d'autrui tout en affûtant leur propre regard propose une réinterprétation de leur représentation et de leur création. Tantôt muses, tantôt artistes – voire les deux simultanément – elles possèdent un statut particulier qui les place incontestablement au cœur d'une expérience exclusive et personnelle. Aussi, par l'approche de quelques démarches artistiques, il s'avère possible de découvrir tout un pan de l'histoire de l'art d'avant-garde par trop souvent ignoré. Parvenir à démentir la représentation de Magritte pour mettre au jour l'image et le vrai visage de la femme surréaliste est une gageure nécessaire à la compréhension non seulement du mouvement surréaliste mais plus généralement de toute activité artistique et de toute condition féminine du début du XX^e siècle.

Généralement, la représentation que l'on se fait de la femme surréaliste correspond à la représentation qu'en donne l'homme. C'est-à-dire qu'elle correspond à la définition qu'il établit ou invente au gré de ses désirs, de ses rêves, de ses peurs. Cette femme incarne l'imaginaire masculin, elle en est l'image, elle en possède les traits. Ce n'est qu'un *être de papier*, dont les métaphores ne cessent de révéler ses divers aspects. De fait, la femme créée par l'homme est un *produit* artistique. Célébrée, désirée, idolâtrée, chosifiée, elle représente incontestablement une femme de l'irréel et des possibles – ou impossibles – qui vont, au sein du mouvement, se cristalliser sous une dynamique métaphorique en quelques figures mythiques

telles que la femme-automatique, la femme-nature, la femme-enfant... Pourtant, la femme ne saurait se laisser circonscrire à son seul statut de muse. D'autres interprétations, d'autres acceptions préexistent. Et, si l'on cherche la femme surréaliste, on la trouvera : tantôt muse, tantôt épouse ou amie, tantôt collaboratrice mais plus que tout artiste, n'en déplaît aux manuels scolaires. Pour cette raison, la première échappatoire que les femmes choisissent en vue de s'émanciper du rôle restrictif de la représentation à laquelle elles se voient soumises, se manifeste à travers la recherche d'une relation complice ou amoureuse entretenue le plus généralement avec un homme influent du mouvement. Ces femmes s'inscrivent alors dans l'histoire du groupe par la relation qu'elles entretiennent avec un ou plusieurs hommes de façon suivie ou non. Les exemples sont nombreux, qu'il s'agisse de Dora Maar par sa relation avec Picasso, de Gala pour qui Éluard puis Dali s'enflamment, de Lee Miller dans la vie de Man Ray, de Leonora Carrington et Dorothea Tanning au côté de Max Ernst, d'Unica Zürn auprès de Bellmer... chacune possède une particularité commune consistant à approcher le mouvement surréaliste à travers une liaison amoureuse. Il est certain qu'à une époque où les hommes décident des canons littéraires et artistiques tout en possédant parallèlement le monopole éditorial, il semble difficile pour les femmes d'accéder sinon à la célébrité, du moins à la reconnaissance en dehors d'une démarche relationnelle auprès de ces derniers. Maintenus dans une certaine dépendance, les femmes surréalistes possèdent alors un statut fragile qui oscille entre gloire et désespoir selon la cote de popularité qu'on leur assigne. Et l'on peut se demander, pour parler trivialement, si les femmes doivent donc forcément passer par les bras de l'homme pour accéder à une certaine prise en considération... Cependant, il est souvent attesté que la relation engagée se transforme en une véritable collaboration artistique où les frontières entre représentation et création se dissipent. Il n'est pas rare de voir l'artiste surréaliste mettre en scène sa muse, en faire sa représentation et répondre également aux exigences du groupe et du public pendant que la femme elle-même trouve ses marques et expose ses propres intentions artistiques. Bien sûr, la femme en représentation apparaît Autre, elle est transfigurée, métamorphosée parfois jusqu'à la méconnaissance totale. Mais sa position d'objet

malléable repose alors sur le brio de son interprétation. De modèle passif, la femme peut se muer en participante active, elle peut s'animer jusqu'à devenir sujet de la représentation qu'on lui suggère d'être. La collaboration de Meret Oppenheim avec Man Ray, dans les années 30, illustre à quel point la femme-modèle déjoue le cliché de la soumission plus ou moins latent imposé par l'artiste : dans la photographie *Érotique voilée* de Man Ray (1934), la position de Meret Oppenheim nue derrière une roue à manivelle est à double sens. L'encre sur les mains de la jeune femme la transforme de modèle passif – une femme associée à une machine, la femme automatique étant une incarnation symbolique surréaliste consacrée – en modèle actif, représentant par sa position non seulement celle qui pense, mais aussi celle qui est marquée par l'encre, outil de ses propres efforts de création. La femme se représente dans une attitude intellectuelle – la méditation – et manuelle – sa main tachée d'encre. La femme-modèle se convertit en femme-modeleuse, le rôle représentatif n'est plus seulement un rôle figé, il s'investit d'un pouvoir discret et efficace que les femmes ne tardent pas à utiliser. La prise de conscience du pouvoir de la représentation va permettre aux femmes de s'affirmer en modifiant les visées premières de l'artiste ou les attentes du public, à leurs propres fins. Avant même de revendiquer leur statut d'artiste, la plupart des femmes du mouvement expérimentent donc la situation de modèle. De la subordination totale, elles passent à une collaboration active. En visualisant les attentes masculines de l'intérieur, par leur concours à l'œuvre d'art en tant que modèle, les femmes surréalistes s'investissent d'un regard omniscient. Conscientes de leur pouvoir, elles jouent de leur représentation comme d'un masque qui brouille les pistes et les précise dans le même temps.

Une autre méthode pour s'inscrire au sein du mouvement consiste enfin à revendiquer véritablement leur statut d'artiste surréaliste. Cette approche, qui demeure la plus courante au sein du comportement féminin, est paradoxalement loin de remporter les faveurs et la reconnaissance tant du groupe que de la critique. Cantonnées le plus souvent dans leurs rôles d'inspiratrices, la marge de manœuvre des créatrices peut sembler relative. Pourtant, cette douce ignorance des hommes et de la critique envers les femmes leur octroie bien des droits, comme celui de s'intéres-

ser librement à l'art, à la littérature, la psychanalyse, le cinéma ou encore la photographie, sans que personne n'y trouve le moindre désagrément. L'état de tranquillité dans lequel les femmes sont laissées leur permet de se tenir à l'affût des événements de la vie, des nouveautés et prémices artistiques. Sous le couvert de leur statut dit *secondaire*, de leur sexe dit *faible*, une certaine liberté d'actes et de pensée caractérise finalement les artistes de l'entre-deux-guerres et, d'autant mieux, les femmes surréalistes pour lesquelles l'indépendance physique et psychologique s'avère primordiale. Surréalistes dans l'âme mais ignorées des Manifestes – et c'est peu dire –, les artistes féminines, loin des combats, des haines et des exclusions clinquantes menées par les hommes – Breton en censeur et digne *Pape* –, font la totale expérience de l'art en consacrant tout leur corps, tout leur être, au vécu exclusif des processus de création comme à l'instar de Bona de Mandiargues lorsqu'elle affirme : « Sans savoir où je vais, je me laisse porter par l'œuvre, par l'inconscient »³. Et c'est en cela que les femmes s'inscrivent pleinement dans l'histoire de l'avant-garde. Point de contamination extérieure, point d'image à entretenir, point de concurrence à établir, l'approche de l'art se fait dans le désir de cet art et dans l'expérience personnelle du don de soi. À cette condition l'on peut concevoir une pensée avant-gardiste puisque l'artiste surréaliste peut, en toute liberté, expérimenter de nouvelles techniques dans un silence et dans une sorte d'underground garant de promesses et en fin de compte salutaire à la cause artistique. Et les femmes, de par leur retrait volontaire ou contraint de la vie tumultueuse du mouvement, et de par leur curiosité artistique débridée, contribuent finalement à l'intuition, l'élaboration et la légitimation de la pensée avant-gardiste de la première moitié du vingtième siècle. L'exemple est frappant en matière photographique. Dans le prolongement de Man Ray mais aussi de Brassai, Cartier-Bresson ou encore Jacques-André Boiffard – qui illustre le *Nadja* de Breton et le premier numéro de *La Révolution Surréaliste* – nombre de femmes se lancent dans l'aventure photographique surréaliste et marquent de leur empreinte les clichés les plus caractéristiques du mouvement. En affichant certains principes fondamentaux du surréalisme, la

3 Bona de Mandiargues, *Bonaventure*, Paris, Stock, 1977, p. 60.

contribution des femmes à l'histoire de la photographie se fait dès lors porte-parole de cette nouvelle utilisation de la représentation. Lee Miller oriente Man Ray, déjà à l'origine du procédé de la rayographie⁴, vers la technique de la solarisation et encourage par-là même la nouveauté et le défi artistique. L'expérience surréaliste par l'intermédiaire photographique donne lieu chez Dora Maar au rendu d'une atmosphère inquiétante et confuse, aux limites du fantastique, si l'on en croit la représentation de son *Portrait d'Ubu* et de son cliché *29 rue d'Astorg*, où le malaise lié à la sensation de *surréalité* se révèle dans toute sa prégnance. Rappelons que son *portrait d'Ubu*, d'où surgit un étrange animal aux airs de fœtus de tatou, fut d'ailleurs couronné par les membres du groupe comme symbole surréaliste même. Claude Cahun utilise la photographie comme moyen privilégiant la mise en scène subversive de soi. Transformée au fil de ses clichés, elle donne une représentation moderne d'elle-même toujours plus déroutante et renouvelée. Ses autoportraits qu'elle ne cesse d'établir de la fin des années 10 aux années 50, résonnent comme une recherche de soi atemporelle et imprévisible. Son esprit extra-ordinaire séduit, sa quête de l'identité à travers la figure de l'androgyme provoque l'adhésion spirituelle du groupe. L'originalité et l'aspect transgressif de ses poses la placent au cœur même de l'esprit surréaliste. Par leur double position d'observatrices et de créatrices, les surréalistes font de cet état une opportunité et s'engagent naturellement, passionnément, dans l'histoire de l'art de leur époque. Leur véritable talent est également d'avoir su intégrer l'art au vécu. Spectatrices privilégiées, les femmes par leur regard éclairé – parce que impliqué et tout à la fois distant – introduisent sans conteste un souffle nouveau à l'expérience du mouvement, souffle devenu d'ailleurs raz-de-marée au vu de l'orientation artistique contemporaine. Qu'il s'agisse autant de l'outil utilisé que du message transmis, il est manifeste que l'art des fem-

4 Cocteau définit les rayographies comme des « tableaux peints avec de la lumière », il s'agit d'une technique précise consistant à poser des objets sur une feuille de papier sensible, plongée dans le bain révélateur. Ainsi les objets s'épousent et se différencient à l'instar d'une nature morte, sous l'animation de la lumière et de sa variabilité. Man Ray publie, en 1922, un album de rayographies sous le titre *Les champs délicieux*, préf. de Tristan Tzara, Paris, Société Générale d'Imprimerie et d'Édition.

mes surréalistes préfigure incontestablement celui d'artistes contemporaines comme Sophie Calle – qui a exposé d'ailleurs à Beaubourg –, Laurie Andersen ou encore Cindy Sherman dont le jeu de soi atteste à travers leurs nombreux clichés d'une recherche et d'une dissolution permanente du sens de leur être. Femme-muse, femme-épouse, femme-artiste, autant de dénominations pour saisir l'alchimie entre le surréalisme et le féminin. À chaque statut correspond une définition différente, tantôt revendiquée, tantôt dénoncée. Il apparaît que la femme surréaliste demeure avant tout une femme contrastée. Et si l'on pousse l'analyse, une particularité commune à chacune se décèle au sein de leur activité et légitime l'intuition d'une avant-garde spécifique.

D'une manière générale, toute femme surréaliste est amenée à prendre ses distances vis-à-vis des images féminines que l'homme produit. Ne correspondant pas forcément aux désirs de celui-ci, la femme artiste doit d'une part se défendre de la réification, de la catégorisation que l'homme exerce à son égard – la femme-enfant, la femme-nature, la femme-automatique... – et d'autre part donner sa propre image afin d'établir sur le plan artistique une vision plus suggestive. Les femmes surréalistes n'ont pas d'idoles masculines, ni de muses qu'elles peuvent travestir sous des métaphores cathartiques. Leurs fantasmes ne transforment aucune figure Autre, si ce n'est elle-même – après tout, « Je est un autre ». Et rejetant cette idée de la muse considérée comme l'Autre, elles se tournent vers leur propre image. La représentation de soi devient la raison de leur création. Par la permanence de leur image au sein de leur production, les femmes libèrent leur corps si longtemps prisonnier d'un art qui ne les considérait que comme objet splendide et sans voix, livré au jugement du spectateur masculin. Elles expriment leurs préoccupations et s'envisagent à travers leurs autoportraits textuels, picturaux ou encore photographiques. L'autoportrait féminin représente alors l'écart de la norme. D'ailleurs, l'entrée accélérée des femmes dans « l'art de soi » va de pair avec l'intérêt porté à la psychanalyse, puisque l'un comme l'autre se situent au niveau de la connaissance intime. La mise à nu des corps – et des esprits –, la révélation des passions, l'exploration des fantasmes, des joies et des déconvenues prennent une tournure fracassante pour celles qui décident d'aborder, sous

une revendication différentielle, le monde par l'art. En littérature, Bona de Mandiargues⁵, Unica Zürn⁶, Meret Oppenheim⁷, Gisèle Prassinos, Joyce Mansour produisent des écrits autobiographiques. En peinture et en photographie, des démarches similaires à travers la création d'autoportraits foisonnent : Frida Kahlo⁸, Dora Maar, Claude Cahun, Dorothea Tanning, Leonora Carrington... sont autant de femmes dont la démarche artistique s'inscrit dans une recherche de soi, en marge des représentations masculines du mouvement. Il faut préciser qu'au XX^e siècle, de grands thèmes comme la douleur, la maladie, l'identité raciale et sexuelle prennent une nouvelle dimension. Dans le mouvement surréaliste plus que n'importe où ailleurs, ces sujets font place à la discussion, la polémique voire l'abnégation. Devant la doxa bourgeoise de certaines figures masculines à l'égard justement des femmes, de l'homosexualité ou encore de la folie... les artistes féminines n'hésitent pas à briser les tabous, faisant de leur corps un spectacle transgressif et déliquescent.

La démarche autobiographique de Frida Kahlo concerne l'ensemble de sa création se nourrissant essentiellement de mots et d'images picturales directement extraites de sa vie. Son terrible accident, sa vie tumultueuse avec Diego Rivera, son désir d'enfant et les douleurs physiques et psychologiques qui s'ensuivent, sont autant de sujets à partir desquels l'artiste construit son œuvre. Son autoportrait *La Colonne brisée* (1944) illustre de manière effroyable une partie de sa vie, dans un esprit d'authenticité, de fantasmes obsessionnels et de mutilation évidents. Unica Zürn, dessinatrice et écrivain, construit son œuvre sur l'expérimentation de la douleur et de la maladie, physique et mentale. Son corps morcelé, à l'image de ses anagrammes, devient le champ de bataille des forces négatives et destructrices qui la mèneront au suicide. Chez Joyce Mansour, l'amour est sœur de la mort, le lit d'amour étant le *lit d'enfer* et le corps,

5 Bona de Mandiargues, *Bonaventure, op. cit.* ; *Moi-même – Poèmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1998.

6 Unica Zürn, *L'homme-Jasmin*, Paris, Gallimard, 1970 ; *Sombre Printemps*, Paris, Belfond, 1985.

7 Meret Oppenheim, *Poèmes et carnets 1928-1985*, Paris, Christian Bourgois, 1993.

8 Frida Kahlo, *Le journal de Frida Kahlo*, Paris, éd. du Chêne, 1995.

le lieu de l'affrontement. Sa poésie est pourriture, violence, dégradation, saleté et blessure. Idem chez Bona de Mandiargues. Face à l'idéalisation métaphorique exercée par l'homme dans sa représentation de la femme – considérons le poème *L'Union libre*⁹ de Breton –, les femmes – et Joyce Mansour en est le parfait exemple – font de leur corps une image déformée où la cruauté, la haine, la décomposition et enfin la mort trouvent leur meilleur support. « Tu porteras ton sexe comme d'autres portent le deuil »¹⁰, « Il faut que femme enlace / Son image dans la boue »¹¹ : ces deux vers illustrent explicitement la vision féminine de Mansour dont une certaine forme de mélancolie au sens propre du terme, c'est-à-dire bileuse, aigre et noire reflète plus généralement l'état de déliquescence commun à chacune. L'orientation de la démarche artistique féminine est essentiellement narcissique du fait du statut voyant-visible de la femme. Narcisse veut l'impossible, se voir à la fois objet et sujet, insolite et familier, identique et divers sans en passer par l'œil d'autrui ; ce que Narcisse désire, femme surréaliste le réalise. Et l'art pictural, photographique ou littéraire se transforme en œil, en miroir pouvant défier l'impossible et donner à la femme l'image d'elle-même tant convoitée. D'ailleurs n'est-ce pas Simone de Beauvoir qui, dans le *Deuxième sexe*¹², propose déjà l'image du miroir comme clé de toute condition féminine ? L'usage continu du miroir comme outil pour l'artiste affirme la dualité de l'être, le Moi qui observe et qui est observé. En somme, si les hommes s'intéressent à l'image que les femmes renvoient d'eux, les femmes elles, s'intéressent à leur propre image. C'est pourquoi la transcription de soi par l'art à caractère autobiographique, représente la grande conquête de la femme surréaliste. Les femmes prennent le contrepied du fantasme masculin avec un réalisme sépulcral, caricatural aussi, d'où sourd une ironie masochiste et provocatrice. Elles s'emparent des clichés avec cet humour noir¹³ qui leur va si bien mais qu'on leur accorde si

9 André Breton, *L'Union libre*, in *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, La Pléiade, 1988, t. 1, p. 85-87.

10 Joyce Mansour, *Prose et Poésie, Œuvres Complètes*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 163.

11 *Ibid.* p. 444.

12 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

13 André Breton, *Anthologie de l'humour noir, Œuvres Complètes, op. cit.* Seules deux femmes parmi les quarante-cinq personnes investies d'humour noir, selon Breton,

peu. Elles jouent avec leur image qu'elles travestissent, mutilent, anéantissent, en tout cas qu'elles altèrent tant par la plume que par le pinceau ou l'objectif photographique. Et l'explosion du body-art, des installations, des happening et plus généralement tout ce qu'on regroupe sous le nom de *performances* du début des années 70 à nos jours, témoigne de l'influence phénoménale exercée par toutes ces femmes surréalistes. Il suffit aujourd'hui de considérer les expériences d'artistes telles Rebecca Horn avec ses entreprises d'extension du corps, Gina Pane et ses actions d'ingestion en tout genre, Orlan et ses transformations physiques aux moyens d'opérations chirurgicales ou encore Mona Hatoum qui touche l'ultime limite du body-art en proposant une visite intérieure de son propre corps au moyen d'une caméra endoscopique, pour découvrir l'omniprésence du substrat surréaliste – revendiqué ou non – résidant au cœur même de chaque démarche contemporaine engagée.

Bien loin de l'image métaphorique, libératrice des pulsions masculines, la représentation de la femme lorsqu'elle est conduite par celle-ci, se décline selon une démarche transgressive qui fait de son corps le spectacle du monde. Souvent objet de ses propres créations, la femme surréaliste appréhende l'existence par son regard, ses sensations et la mise en scène de soi à travers notamment la pratique de la métamorphose. En cela l'art surréaliste des femmes préfigure sans conteste celui des performers modernes qui, depuis une trentaine d'années, ont validé l'idée artistique de la mise en exposition du corps, de sa mutabilité et de l'évanescence qui le caractérise. La vision intérieure contamine l'existence de chaque femme qui, à l'inverse du culte entrepris par l'homme, entretient la déliquescence à travers un corps morcelé, malmené, torturé. Le corps comme symbole, comme représentant d'une vision plus globale devient le lieu du passage, de l'effondrement, de la réalisation du temps. Le corps s'investit d'une charge métonymique où la partie représente le tout. La vision du monde de la femme fait écho à sa vision d'elle-même. Son art est un art souterrain, un art du dedans, de l'interne comme l'est finalement sa position isolée à l'intérieur du groupe. Chaque femme s'inspire de sa condition pour

figurent au sein de l'anthologie. Il s'agit de Leonora Carrington et de Gisèle Prassinos.

construire son œuvre surréaliste ; l'écriture, la peinture, la photographie, si présentes parce que si nécessaires à l'élaboration du Moi, participent d'une démarche similaire visant d'une part, à détruire – au moyen d'une vision déliquescente – l'image-cliché véhiculée par l'homme et d'autre part, à affirmer sa mutabilité, par l'intermédiaire de *son* corps, symbole de *sa* vie et finalement exégète d'une vision du monde. La démarche artistique de la femme surréaliste présuppose un regard sur soi, en soi, tout à la fois fragmenté et unificateur qui finalement donne le ton à une partie considérable de notre art contemporain. Ces femmes réussissent à faire de leur cloisonnement et de leur retrait, un lieu de la tentative, un monde souterrain propice aux expériences techniques et esthétiques en tout genre. L'orientation marginale de leur position ainsi que le caractère sépulcral, viscéral de leurs œuvres les place au creux même de l'esprit surréaliste et à l'orée d'une nouvelle expression de soi. Elles participent à l'histoire du mouvement de l'intérieur et incarnent incontestablement une partie des fondations mères de l'édifice surréaliste. Si l'on conçoit l'avant-garde comme indissolublement liée à l'idéologie en ce qu'elle suppose toujours un progrès, ou tout du moins, une progression linéaire, alors les femmes surréalistes y trouvent incontestablement leur place. Un *avant* et un *après* de l'art surréaliste féminin existe, une brèche est ouverte par ses artistes à l'âme exploratrice et tourmentée. Et finalement, considérer l'art de ces femmes revient d'une part à élargir la notion artistique que chacun se fait du mouvement surréaliste et d'autre part à légitimer tout un pan de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle sans lequel l'art d'aujourd'hui ne pourrait être ce qu'il est.

CÉLINE ARNAULD, ÉPOUSE PAUL DERMÉE, POÈTE DADAÏSTE

VICTOR MARTIN-SCHMETS

JAMBES, BELGIQUE

Céline Arnauld serait LA poétesse dadaïste... La MUSE dadaïste pourrait peut-être suffire...

Je ne connais pas beaucoup de poètes dadaïstes...

Les poétesse étant plus rares que les poètes (si j'en crois les statistiques des anthologies même les plus récentes), il s'en suit que je connais encore moins de poétesse dadaïstes...

Vous conviendrez cependant que « poète » est souvent un nom épïcène.

Ces affirmations – un peu faciles, j'en conviens moi-même – ne servent de prétexte qu'à me poser une première question : qu'est-ce que la poésie dada ?

Puis-je vous remettre rapidement en mémoire le poème de Tzara « *Pour faire un poème dadaïste* » :

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 forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où ils ont

quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera

Et vous voilà « un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante encore qu'incomprise du vulgaire ».¹

Il y eut aussi dans le même style, le poème phonétique, le poème simultané, sans oublier le poème statique et le poème chimique,... et je dois bien en oublier.

Sommes-nous encore dans le monde poétique ou déjà dans le monde d'outre-raison ?

Je n'ai pas l'impression que ce soit aujourd'hui que nous définirons définitivement la poésie dada. Pour ne pas prolonger inutilement le débat, je vous propose ces trois « couples », dont je ne suis pas l'inventeur et que je ne suis ni le premier ni le dernier à utiliser : déraison – rire saccageur, révolte – liberté, cri de protestation – refus des communes valeurs avilies, à moins qu'il ne faille retenir que « pur jaillissement du mot ou du cri », la formule est de Michel Décaudin².

Une femme, toute de raison, de délicatesse, de raffinement dans cette galère ?

Comme les hommes n'auront jamais fini de régler leurs comptes avec les femmes – et vice-versa – voici, toujours pour rappel, une citation de Théophile Gautier, extraite de *Mademoiselle de Maupin* :

[...] les femmes ne s'entendent pas plus en poésie que les choux et les roses, ce qui est très naturel et très simple, étant elles-mêmes la poésie ou tout au moins les meilleurs instruments de poésie : la flûte n'entend ni ne comprend l'air que l'on joue sur elle.

1 Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada – Lampisteries*, Paris, J.J. Pauvert, 1979, p. 64.

2 Michel Décaudin, « Études sur la poésie française : VII. Dada et la poésie », dans *L'Information littéraire*, t. 26, 1974, n° 5, p. 212.

Je ne retiens évidemment, Mesdames, que la partie centrale de cette citation, la première ne vous concernant tout aussi évidemment pas : vous êtes la poésie... Mais peut-être cette gracieuseté aurait-elle plus sa place dans un salon mondain qu'à la tribune d'un colloque, scientifique par définition.

Le Belge Camille Janssen, devenu en littérature Paul Dermée (son père était natif du petit village de Hermée), naquit à Liège le 13 avril 1886. Des études universitaires le conduisirent à deux pas du grade de ce qu'on appelle aujourd'hui un ingénieur des mines (l'Université de Liège formait de brillants ingénieurs pour les besoins de ses mines et de ses industries). D'après des témoignages dignes de foi (comme s'il en existait d'autres), toutes les jeunes filles de la bonne société (en existerait-il une mauvaise ?) rêvaient de se retrouver promises (que tout cela a un air désuet !) à un de ces ingénieurs. Dermée, que certaines fréquentations anarchistes avaient rendu suspect aux yeux de la police, interrompt ses études, quitte sa cité qui venait d'être « ardente »³ pour gagner Bruxelles, puis, très vite, Paris où il arrive en mai 1911 et où il est reçu dans les milieux anarchistes : anarchiste – *théoriquement* anarchiste – en politique, Dermée le sera en littérature – *théoriquement* aussi (il co-signe, en février 1913, la « Déclaration » des Artistocrates).

Et pendant ce temps-là... le 27 décembre 1885 naissait à Calarasi, dans le sud de la Roumanie, non loin de Bucarest, une nommée Carolina Goldstein que son père, devenu veuf, emmena dans ses différents postes diplomatiques avant d'aboutir à Paris où ses diplômes glanés au hasard des voyages, lui permettent néanmoins d'obtenir une licence de lettres en Sorbonne. Le long des grilles du Panthéon, sortant peut-être de la bibliothèque Sainte-Geneviève (à moins que ce ne soit à un cours de Pierre Janet), elle – déjà poétesse de la désormais perdue *Lanterne magique* – aperçoit ce passionné de littérature qu'est Dermée qui a donné de nombreux textes

3 *La Cité ardente* de Henry Carton de Wiart date de 1905. « Roman historique et de chevalerie ou plutôt roman de psychologie collective qui emprunte au roman historique son cadre et sa manière, dans le genre inauguré par Walter Scott et Alfred de Vigny, La Cité ardente fait revivre les grands mouvements des foules enfiévrées de jadis et retrace l'activité belliqueuse de la bonne ville de Liège à l'époque de Charles le Téméraire. » (Camille Hanlet, *Les Écrivains belges contemporains de langue française 1800-1946*, Liège, H. Dessain, t. I, 1946, p. 351.)

dans différentes revues (à moins que ce ne soit lui, avec son profil en lame de couteau, qui ait été frappé par l'extraordinaire harmonie du visage de cette femme que la littérature ne connaîtra que sous le pseudonyme de Céline Arnauld).

La rencontre entre Céline Arnauld et Paul Dermée se conclut devant le maire du 5^e arrondissement. La réalité manquait de confort : les poètes n'avaient qu'un galetas, 17 rue Berthollet, dans ce même 5^e. Les petits travaux n'engendrent que de maigres revenus. Ils occupent intelligemment leurs loisirs forcés : on les retrouve fréquemment au Collège de France et à la Sorbonne.

L'entrée de Dermée à la radio française le 3 novembre 1925 pour le premier journal parlé, et sa reconnaissance comme journaliste, apportera, sinon l'opulence, du moins l'aisance et le confort.

Leur fin de vie sera sombre : Dermée, franc-maçon, et Céline Arnauld, juive, sont des proies toutes désignées pour certains. Ils quitteront Paris à temps pour se réfugier en zone libre où il devront ensuite vivre cachés. La Libération les ramènera à Paris : la maladie emportera Dermée le 27 décembre 1951, jour anniversaire de sa femme ; de désespoir, elle mettra fin à ses jours deux mois plus tard, le 21 février 1952 : ils n'avaient pas soixante-dix ans.

Une parenthèse – qui pourrait avoir son importance, même si je me trouve face à un mur... Le cas Céline Arnauld est mystérieux à plusieurs points de vue. N'évoquons que l'aspect ethnique. Anna de Noailles⁴ est

4 Anna, princesse Brancovan, comtesse Mathieu de Noailles, femme poète française (Paris 1876 – *id.* 1933). D'origine roumaine, issue de la famille Bibesco-Brancovan, elle a été élevée en France. Elle débuta par deux recueils poétiques d'un lyrisme ardent : *Le Cœur innombrable* (1901), *L'Ombre des jours* (1902). La même sensibilité se révélait dans ses romans : *La Nouvelle espérance* (1903), *Le Visage émerveillé* (1904), *La Domination* (1905). Elle revint à la poésie avec *Les Éblouissements* (1907), *Les Vivants et les morts* (1913), *Les Forces éternelles* (1921), *Poème de l'amour* (1924), *L'Honneur de souffrir* (1927), *Poèmes d'enfance* (1928). Il faut y ajouter un recueil de méditations en prose poétique, *Exactitudes* (1930), des mémoires, *Le Livre de ma vie* (1932), et un volume posthume, *Les Jardins* (1935). Un mélange poignant de volupté, d'inquiétude, de mélancolie et de détresse caractérise cette poésie qui chante la joie païenne de l'amour et la hantise de la mort.

son aînée de neuf ans, Hélène Vacaresco⁵, son aînée de dix-neuf ans, et – mais la comptabilité de ces âges devient superfétatoire – Carmen Sylva⁶, son aînée de quarante-deux ans ; en revanche, la princesse Bibesco⁷ est sa cadette de quatre ans : tout le monde sait que ces quatre noms sont ceux de plus ou moins concitoyennes de Céline Arnauld. On ne peut pas parler de quelque malédiction dont seraient frappées les Roumaines en France.

Mais revenons à notre couple installé dans sa mansarde. Puisqu'il faut se faire un nom... Mais j'y pense... Qui veut se faire un nom ? Paul Dermée, oui, certainement, parce que les hommes... et le refrain est bien connu. Quand déjà on est publié dans la très maçonnique *Revue de Belgique* et dans le très littéraire *Mercur de France*, il faut vraiment avoir envie de se faire dadaïste pour monter dans le bateau du dadaïsme.

Et comme les hommes adorent se servir des femmes... Autre refrain.

Mais Céline Arnauld désire-t-elle se faire un nom ? Rien ne le laisse supposer.

5 Poétesse de langue française (Bucarest 1866 – Paris 1947), elle fut demoiselle d'honneur de la reine Carmen Sylva, dont elle devait traduire plus tard le poème *Jéhovah*. Une grande passion, contrariée par la raison d'État, éveilla sa vocation poétique. Dès sa vingtième année, elle commença à publier des vers, d'une lyrisme passionné et ardent. Elle passa une grande partie de sa vie à l'étranger, notamment à Paris. Parmi ses œuvres, on citera : *L'Âme sereine* (1896), *Lueurs et flammes* (1903), *La Dormeuse éveillée* (1914), *Dans l'or du soir* (1928). Elle fit partie de la délégation roumaine à la Société des Nations.

6 Élisabeth (Neuwied 1843 – Bucarest 1916), princesse de Wied, reine de Roumanie. Elle épousa en 1869 le prince Charles de Hohenzollern, qui devint roi de Roumanie en 1881. Sous le pseudonyme de Carmen Sylva, elle a publié en allemand des traductions de *Poésies roumaines* (1880). À ce volume succédèrent *Pensées d'une reine* (1882), écrites en français, et de nombreuses œuvres d'imagination.

7 Marthe Lahovary, princesse G.V. Bibesco, née à Bucarest en 1890, décédée à Paris en 1973, était, par son mari, cousine d'Anna de Noailles et d'Hélène Vacaresco. Sommes-nous sur la même planète ? La princesse Bibesco, lors de sa réception à l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, le 30 avril 1955, avait eu des journées particulièrement chargées : après la séance, elle s'était rendue à un thé chez le vicomte Davignon, puis à un dîner en son honneur chez la baronne Lambert. L'avant-veille elle avait déjeuné seule avec la reine Élisabeth. Quelqu'un m'a un jour laissé entendre que ce pourrait être la situation matérielle des écrivains – l'obligation ou non de gagner son pain – qui les répartissait entre connus et méconnus.

Dermée rêvait d'une revue dadaïste. Il empruntera le nom de Céline Arnould. Ainsi naîtront et mourront tout aussitôt de minuscules revues dadaïstes publiées tantôt sous le nom de Céline Arnould, tantôt sous celui de Paul Dermée, que sont des réalités comme, en 1920, *Projecteur*, *Pro-verbe* et *Z*, et, en 1923-1924, *Interventions* et *Le Mouvement accéléré*, ou de simples projets comme *Ipéca* et *M'amenez-y*.

Paul-Louis Flouquet a, dans une interview, clairement fait dire à Céline Arnould qu'elle travaillait pour son mari. Dans le jargon conjugal de l'époque, je traduis qu'il arrivait à Dermée de se servir du nom de Céline Arnould – plus connu, plus apprécié ? – pour se répandre dans telle ou telle revue. Une seconde édition *mutatis mutandis* de l'affaire Colette Willy ; les hommes ne changent décidément pas. Prudence... ou lâcheté de Dermée qui envoie sa femme à l'assaut, restant, lui, à l'arrière, pour le cas où cela ne fonctionnerait pas...

La poésie ne nourrit pas son auteur, c'est bien connu, la poésie dadaïste encore moins.

Je n'ai pas à rappeler ici l'énorme influence dont jouissait Apollinaire en 1914. Si les deux premières années de la guerre l'avaient tenu à l'écart de la scène poétique, son retour à Paris en 1916 marqua une forte reprise de cette influence.

Vont se succéder, entre autres manifestations – je n'évoquerai pas les publications –, le banquet organisé en son honneur le 31 décembre 1916 par Paul Dermée et d'autres, le 16 juin 1917, une conférence perdue *Une tendance de la poésie contemporaine*⁸, dans laquelle il citait Dermée, le 27 novembre 1917, sa conférence *L'Esprit nouveau*⁹.

Deux ans après la mort d'Apollinaire, Paul Dermée lance en 1920 une revue qui emprunte son titre à Apollinaire, même si l'expression, « esprit nouveau » n'était pas à proprement parler une création d'Apollinaire¹⁰.

8 Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, sous la direction de Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, La Pléiade, t. 2, 1991, p. 1683.

9 *Ibid.*, p. 941-954 et 1683-1688.

10 Sur la paternité de la formule « esprit nouveau », voir Léon Somville, « L'Esprit nouveau d'Edgar Quinet à Guillaume Apollinaire », dans *Que vlo-ve ?*, 2e série, n° 1, janvier-mars 1982, pp. 21-5.

Il ne faudrait pas voir dans la création de Dermée un renvoi d'ascenseur, ni non plus un maladroït larcin de Dermée au préjudice d'Apollinaire.

Un hommage, alors ? Dermée consacra en effet un long article à Guillaume Apollinaire dans *L'Esprit nouveau* de juin-juillet 1924¹¹, mais il en a consacré d'autres, tout aussi longs (nous n'avons pas dit « importants »), à Lautréamont, à Edgar Poe, à Petrus Borel, à Gide, comme il en avait consacré jadis à Péguy, à Théophile Gautier ou à Francis Jammes. Un hommage, disais-je, je n'en suis pas certain.

Dermée aurait-il été mû par un désir de continuité ? Non plus.

Il n'aurait pas déplu à Dermée (et je voudrais être spécialement prudent pour ne pas faire considérer Dermée comme une certaine grenouille qui s'enfla trop) de prendre je ne dis pas la place d'Apollinaire, d'être à son tour considéré je ne dis pas comme le poète de référence, de rappeler avec *L'Esprit nouveau* je ne dis pas *Les Soirées de Paris*, mais de sortir d'une ombre dans laquelle il s'enfonçait plus profondément chaque fois qu'il essayait d'en sortir.

Il avait, en 1917, co-fondé *Nord-Sud*¹² et c'est Reverdy qu'on citait.

Il fonde, en 1920, *L'Esprit nouveau*¹³ et c'est sur Le Corbusier qu'en rejaillit la gloire.

Il allait plus tard, en 1927, fonder les *Documents internationaux de l'esprit nouveau*¹⁴ et c'est Michel Seuphor qui rafferait la mise.

Il serait un pionnier de la radio et ce sont d'autres noms qui surgissent lorsque on parle des débuts de la T.S.F.

Revenons à Dada. À un anonyme qui, en 1922, avait rendu compte de *Point de mire* en ces termes :

Point de mire : Le temps d'imprimer le livre et Dada meurt. Céline Arnauld.¹⁵

11 Paul Dermée, « Guillaume Apollinaire », dans *L'Esprit nouveau*, n° 26, juin-juillet 1924, [n.p.].

12 N° 1, 15 mars 1917 – n° 16, octobre 1918.

13 N° 1, [15 octobre] 1920 – n° 28, janvier 1925.

14 N° unique, [printemps 1927].

15 *L'Œuf dur*, n° 8, mars 1922, p. 16.

Dermée répondit le mois suivant :

Votre note sur *Point de mire* est d'un crétin et d'un goujat. La poésie de Céline Arnould n'a rien de Dada (car il n'y a pas d'esthétique Dada) ni rien de Tristan Tzara.¹⁶

Proclamant la mort de Dada en novembre 1924 dans *Le Mouvement accéléré*, Paul Dermée pose des jalons en annonçant, pour lui, le Panlyrisme, pour Céline Arnould, le Projectivisme. Je passe sur le Panlyrisme, qui appartient en propre à Dermée et dont le substrat psychologique me semble un peu lourd et inutile, mais dont les cours de Pierre Janet lui avaient donné le goût.

Le Projectivisme !

Se souvenait-on – les gloires (les gloires littéraires peut-être plus que les autres) se font et se défont à une telle vitesse – que le 21 mai 1920, Céline Arnould – ou Paul Dermée – avait lancé la revue *Projecteur* – le titre est révélateur – qui s'ouvrait sur ce texte manifeste de quatre lignes :

Projecteur est une lanterne¹⁷ pour aveugles. Il ne marchande pas ses lumières, elles sont gratuites. *Projecteur* se moque de tout : argent, gloire et réclame – il inonde de soleil ceux qui vivent dans le froid, dans l'obscurité et dans l'ennui. D'ailleurs, la lumière est aussi produite par une pullulation madréporique dans les espaces célestes.¹⁸

Qui a écrit ce texte ? J'ai l'impression que c'est bien Céline Arnould, mais je suis convaincu que la dernière phrase est de Dermée.

Cinq ans plus tard, Céline Arnould explique le sens de son Projectivisme dans une préface à *L'Apaisement de l'éclipse* (achevé d'imprimer le 15 avril 1925) :

16 *L'Œuf dur*, n° 9, avril 1922, p. 16.

17 Le premier recueil de Céline Arnould, perdu, s'intitulait *La Lanterne magique*.

18 *ŒC*, I, 394 (nous renvoyons sous ce sigle à notre édition en 7 volumes des Œuvres complètes de Céline Arnould et de Paul Dermée, le tome I étant consacré à Céline Arnould. Cette édition pourrait voir le jour sous forme de CD dont le nombre de fichiers correspondrait au nombre de tomes).

[...] ce n'est ni une école ni un mouvement. C'est une poésie que je prétends unique parce que, rentrée en moi-même, j'ai cherché d'où me vient l'inquiétude, l'amour et la souffrance. Et cette vie profonde que j'ai découverte en moi, je l'ai projetée dans mes œuvres avec toutes ses irisations, tout son imprévu et ce qu'elle peut avoir de déconcertant pour notre raison.

Cette « projection » de notre vie profonde, dans des œuvres, est selon moi la poésie même.

[...] Mes images, en particulier, n'ont pas changé de nature, et si on se voyait tenté de rapprocher maintenant mon inspiration et mon esthétique de celles de certaines écoles modernes qui font quelque bruit aujourd'hui, je prie que l'on considère combien ma poésie est restée elle-même. Oui, il y a en ce moment des groupes, des mouvements poétiques particuliers qui méritent l'intérêt qu'on leur porte, car parmi eux il y a de vrais poètes. Mais je ne voudrais pas que ceux qui ignorent mon œuvre me rattachent arbitrairement à l'un ou à l'autre de ces mouvements. J'éprouve de l'admiration ou de la sympathie pour quelques aînés et pour certains jeunes écrivains, mais je ne veux aucun maître.¹⁹

Tout vrai poète ne peut-il s'exprimer ainsi ?

Le mot « projectivisme » est absent des dictionnaires. Notre langue semble l'ignorer. Si l'on se réfère à l'adjectif « projectif », on en connaît quelques acceptions psychologiques et psychanalytiques – je ne relève la chose que parce que j'ai souligné le goût de Paul Dermée pour tout ce qui commence par *psy* –, mais elles sont toutes récentes – récentes, façon de parler, disons largement postérieures à l'emploi de Céline Arnauld – dans le *Traité du caractère* d'Emmanuel Monnier en 1946 et, en 1964, dans *Des Mots* de Sartre²⁰.

Il semble bien s'agir d'un mot forgé par Céline Arnauld elle-même pour désigner sa manière d'envisager la poésie.

¹⁹ *CEC*, I, 147.

²⁰ Voir *Trésor de la langue française*, s.v. PROJECTIF, B.1.

Pour elle, ce n'est ni une école, ni un mouvement... On a déjà entendu cette formule.

Projectivisme... parce que, ayant cherché dans sa vie d'où lui vient l'inquiétude, l'amour et la souffrance, elle projette dans ses œuvres sa vie profonde avec toutes ses irisations, avec tout son imprévu et ce que cette vie peut avoir de déconcertant pour la raison.

Et Céline Arnould d'ajouter qu'elle ne veut être rattachée à quelque autre école – elle ne précise pas, mais on songe à Dada et au surréalisme –, tout en observant qu'il y a dans ces autres écoles de vrais poètes... qu'elle ne cite malheureusement pas.

La critique avait lu cette déclaration – que j'ai résumée –, mais ne semble pas y avoir porté beaucoup d'attention. En tout cas, elle ne s'est pas donné la peine – ne faut-il pas se méfier des déclarations des poètes sur leur œuvre ? – de passer les œuvres qui lui étaient soumises au crible de cette théorie.

Il nous reste à vous proposer des extraits de l'œuvre de Céline Arnould, ils seront très courts, je vous rassure ; je devine déjà l'objection que l'on pourra m'adresser : mes choix sont dirigés.

Va pour ma subjectivité !

Pour réduire celle-ci, mon premier exemple est pris le plus avant possible de la déclaration de 1925, le second, du recueil en tête duquel figure cette déclaration.

Premier exemple, extrait de *Tournevire* (1919), sous titré « roman » :

La méchanceté et la bêtise ont voulu me lapider
Mais de tous les coins du monde
Les fées sont accourues à mes chansons
Et de toutes les pierres qu'on m'a jetées
Je me suis bâti UNE MAISON.²¹

Second exemple extrait de *L'Apaisement de l'éclipse* (1925) :

21 *CEC*, I, 50.

Le silence métallique contemple la nuit
Du haut de sa tristesse de flûte.
Le bruissement du rêve transforme
Le passeur d'eau en une pyramide d'ondines.²²

Puis-je redire ce que Céline Arnauld appelle son projectivisme : ayant cherché dans la vie d'où me vient l'inquiétude, l'amour et la souffrance, je projette dans mes œuvres ma vie profonde avec toutes ses irisations, avec tout son imprévu et ce que cette vie peut avoir de déconcertant pour la raison.

Les deux extraits que je viens de vous proposer ne sont pas de la poésie dadaïste. Relèvent-ils du projectivisme ?... Fallait-il inventer un nouveau mot pour désigner cette poésie ? Je reste sceptique.

Ce n'est peut-être pas, probablement pas, le « frisson nouveau » dont parlait Hugo à propos des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Pour raison garder – pour nous garder de ce monde d'outre-raison que nous évoquions en commençant –, disons que c'est de la bonne poésie des années 1920.

Mais le mystère poétique demeure et ce n'est certainement pas la citation rapide d'extraits qui permettra d'élucider ce mystère ; de même que ce n'est pas aujourd'hui que l'on pourra facilement communiquer à autrui une émotion ressentie, tout comme il sera toujours difficile de transmettre à autrui l'intérêt que soi-même on a découvert pour telle œuvre.

Il n'y aurait aucune trace de dadaïsme dans l'œuvre de Céline Arnauld ? Qu'elle nous guide elle-même et nous la suivrons. C'est dans *Cannibale*, le numéro du 25 mai 1920. Il y a un groupe de trois petits poèmes intitulés « *Mes trois péchés dada* » ; je vous cite le deuxième :

L'affreuse chance
Boire du whisky dans un lys
discussion spirituelle de ma trahison envers moi-même
puis dormir, dormir jusqu'à ce qu'une aumône
tombée des yeux glisse dans mes veines
Mais ce que j'ai donné au perroquet

22 *CEC*, I, 178.

N'est pas pour vous
L'amitié ne s'écrit pas en sténographie²³

Ou alors, sa contribution du lendemain au « Festival Dada » de 1920 (je ne cite que la fin) :

Je suis la lueur-douleur
Je suis l'unique affront
Je suis celui qu'on n'aime pas
Je suis celui qui vous nargue
Je suis l'unique qui chante
La floraison des changements en LA
Vapeurs d'une mémoire en lambeaux
J'entends les flûtes du siècle à venir...²⁴

Sans commentaire...

Vous me permettez d'ajouter une petite coda ; c'est la troisième partie du dernier poème (poème en prose, intitulé « *Clairières* ») du dernier recueil de Céline Arnauld, *Plaines chants sauvages*. Il date de 1948 (j'ai dit tout à l'heure quelle avait été la fin de leurs deux vies à elle et à Dermée) :

QUE L'ON SACHE QUE JE SUIS L'AMIE DES GRANDS DÉPARTS.
DES DÉPARTS SANS RETOUR, SANS REPOS NI SOMMEIL.
L'AMIE DES GRANDS NAVIRES, CES OISEAUX FABULEUX QUI
SE COUCHENT POUR MOURIR AU CŒUR DES TEMPÊTES.²⁵

Plus on lira Céline Arnauld poète, plus on comprendra combien elle est différente de Paul Dermée. Qu'elle ait servi de nègre à son mari, c'est possible, mais jamais, croyons-nous, dans le monde poétique ; que Paul Dermée se soit servi d'elle, c'est possible, mais alors uniquement pour des chroniques radiophoniques.

23 *CEC*, I, 358.

24 À la salle Gaveau, 45 rue La Boétie, le 26 mai 1920. *CEC*, I, 83.

25 *CEC*, I, 351.

LITTÉRATURE FÉMININE DES AVANT-GARDES ROUMAINES

OLGA GANCEVICI

UNIVERSITÉ DE SUCEAVA, ROUMANIE

Nous aimerions en guise d'introduction souligner la complexité de l'espace littéraire roumain qui s'est avéré particulièrement fécond pour l'étude des phénomènes avant-gardistes. Faut-il rappeler, comme nous y invite Mario de Micheli dans son étude devenue classique¹, que la révolution artistique du XX^e siècle ne saurait être comprise comme une simple transformation du goût esthétique mais comme un bouleversement d'ordre spirituel. Cette crise a pour toile de fond l'échec des révolutions bourgeoises de la seconde moitié du siècle précédent. Elle s'est amplifiée au début du XX^e siècle, lorsque l'imminence de la guerre devient évidente. La mise en question des valeurs traditionnelles et de leur cadre institutionnel, la révolte antipositiviste, la révolte anti-mimétique des mouvements comme le symbolisme, puis l'avant-gardisme expriment une rupture irréversible.

Ce processus apparaît avec un certain retard en Roumanie, en raison de son contexte politique et socioculturel. La société roumaine était jusqu'à la fin du XIX^e siècle une société patriarcale, de type féodal, ayant une économie éminemment agraire. Le pays était indépendant depuis peu de temps et rêvait d'unifier toutes ses principautés, objectif atteint à la fin de la première guerre mondiale. Du point de vue culturel, à la différence de grandes cultures occidentales, les institutions roumaines étaient peu conso-

1 Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Meridiane, 1968, traduit en roumain par Ilie Constantin.

lidées – une synchronisation avec l'Occident avait démarré vers la moitié du XIX^e siècle.

L'apparition du phénomène avant-gardiste roumain s'explique de différentes manières. On note premièrement une rupture idéologique. À cette époque-là, on avait tendance en Roumanie à établir une équation entre l'avant-garde et la subversion politique. Mais l'explication réside avant tout dans l'état d'exaspération provoqué par la marginalisation, voire l'ostracisme, effets des interdits d'un milieu traditionnaliste des plus rigides.

Certes, ce n'est pas le fait du hasard si la plupart des avant-gardistes roumains ont été des Juifs, originaires de petites villes de province. L'atmosphère suffocante à laquelle il faut ajouter le racisme ambiant les a d'abord poussés vers la contestation de l'ordre établi et des valeurs autochtones. Parmi ces artistes, il y a de grands révoltés et/ou perturbateurs, tout comme des fondateurs de mouvements artistiques mondialement connus : Tristan Tzara – le fondateur de Dada, Ilarie Voronca et Victor Brauner – les créateurs de l'*intégralisme*², Isidore Isou – l'inventeur du *lettrisme*, Marcel Iancu/Janco et Ion Vinea – les initiateurs du *constructivisme* roumain, Sașa Pană – le fondateur de la revue *unu*, le plus important organe du surréalisme local, sans oublier les poète Benjamin Fondane, Gherasim Luca, Claude Sernet ou les peintres Jacques Hérold, Jules Perahim, Arthur Ségal – ce dernier étant le créateur du *spectralisme*³.

La famille des *révolutionnaires* était pourtant plus vaste. À côté des Juifs, il y avait également des intellectuels appartenant à des milieux marginaux, des prolétaires ou des petits-bourgeois menant une existence précaire, sans avoir la chance de s'affirmer sur le plan social (Geo Bogza, Stephan(e) Roll, Gellu Naum). Enfin, il y avait des artistes n'entrant dans aucun des cadres définis ci-dessus – comme Urmuz, l'un des plus importants précur-

2 *L'intégralisme* est le mouvement roumain promu par les collaborateurs des revues *Integral* et *unu*. Dans la lignée négatrice de l'avant-garde, ils nient voir le surréalisme car « féminisme expressionniste » inadéquat au rythme de l'époque (Ilie Voronca). Les adhérents soutiennent l'idée de synthèse et de syncrétisme des arts.

3 Le *spectralisme* est une direction artistique où le contour des objets est entouré par des lignes rouges, jaunes et vertes : cf. Dan Grigorescu, *Dicționarul Avangardelor*, București, Ed. Enciclopedică, 2003, p. 600.

seurs de l'avant-gardisme roumain, ou encore Constantin Brâncuși, qui renouvellera complètement la sculpture moderne internationale.

Le trait d'union entre tous était la négation – parfois sans but précis, arrivant donc à une forme de négation pour elle-même – et l'anarchisme radical par le truchement duquel se manifestait le nihilisme.

Avant d'être une esthétique, l'avant-gardisme peut se définir comme une *éthique* de la négation et de la révolte.

Tant les Juifs que les femmes artistes furent victimes de discrimination. Les deux catégories furent traitées comme des minorités.

Pratiquant un modernisme extrémiste, les créateurs juifs de l'avant-garde roumaine ont réveillé des allergies xénophobes parmi les coteries traditionnelles souvent instigatrices d'attaques antisémites. Dérangeant, l'esprit polémique en lutte avec le mode de vie bourgeois comme avec tout le mode de vie conventionnel et mercantile ne manqua pas de susciter des réactions.

En revanche, l'effort des créatrices roumaines de l'époque s'essayant à la même pratique esthétique novatrice et assumant l'esprit de fronde de l'avant-garde a été minimisé. Plus grave encore, ces femmes artistes, ignorées pendant les décennies qui ont succédé au mouvement anarchique de l'entre-deux guerres, ne sont encore aujourd'hui que vaguement connues. Il est vrai qu'à leur destin parfois énigmatique a contribué une sorte de *pseudonymomanie*⁴ – pratique largement répandue en Roumanie dès la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le choix d'un pseudonyme peut donner lieu à de nombreuses explications. *Abri* devant la censure ou devant les *puissants* de l'époque, le pseudonyme représente à la fois une façon pour les écrivains de se montrer sous un jour original. En évitant la banalité, ceux-ci aiment devenir des noms susceptibles d'intriguer le lecteur, des noms ayant des résonances exotiques, des sonorités particulières. Les exemples parmi les auteurs avant-gardistes roumains sont nombreux. Presque tous les artistes ont choisi un nom

4 Ion Eliade Rădulescu, « Curierul românesc », n° 6, 20 janvier 1840, *Apud.* Florentin Popescu, *O istorie anecdotică a literaturii române*, București, Saeculum I.O. et Vestala, 1995, p. 101.

de plume⁵. Les femmes-écrivain ne font pas exception : Miralena Milany (en réalité Maria Ludoșan-Copoiu), Tana Qvil (Maria Ana Oardă), Elena Farago (dite aussi Coca Farago, de son vrai nom Elena Paximade), Filip Corsa (qui signait également Diane de Poitiers et dont le vrai nom n'apparaît dans aucun dictionnaire ni aucune histoire littéraire).

Un premier exemple édifiant est le cas d'Elena Farago (1878-1954), auteur adulé surtout par les enfants, pour des livres tels *Cățelușul șchiop* (*Le petit chien boiteux*), *Gîndăcelul* (*Le petit hanneton*), *Moș Crăciun* (*Le père Noël*), *Motanul pedepsit* (*Le Chat puni*), etc. Bénéficiaire de plusieurs prix littéraires (parmi lesquels le Femina en 1924) et distinctions (la médaille « Bene Merenti », première classe et « l'Ordre du Mérite Culturel » accordés par le roi Carol/Charles II), elle est considérée comme « une des plus grandes poétesses au début du siècle »⁶. Paradoxalement, il existe quelques doutes concernant son identité exacte. Les histoires de la littérature roumaine, ainsi que les dictionnaires enregistrent tantôt le nom d'Elena Farago, tantôt celui de Coca Farago. Que l'écrivaine ait eu une fille appelée Coca, ne peut prêter qu'à confusion et pourrait laisser penser que certaines œuvres signées Coca seraient de la main de sa fille. D'ailleurs, les deux noms sont présentés séparément à maintes reprises⁷. Aussi apparaissent-ils comme ceux de deux écrivains différents. Puisque l'auteur Elena Farago écrit sous pseudonyme, une question se pose tout de suite : sa fille Coca revendiquerait-elle sa filiation en faisant sien « Farago », le pseudonyme de sa mère ? Il faut avouer que le mystère demeure.

Collaboratrice des revues d'avant-garde *Meridian* et *Radical*, Coca Farago manifeste le désir d'adhérer à ce nouveau mouvement culturel instauré à coup de déclarations incendiaires et de pamphlets violents. On pourrait déceler chez elle des images poétiques rares, encore timides, mais assez dynamiques :

5 Tristan Tzara (Samuel Rosenstock), Ion Vinea (Eugen Iovanaki), Ilarie Voronca (Eduard Marcus), Paul Celan (Paul Autschel), Gherasim Luca (Zollman Locker), Stephan(e) Roll (Gheorghe Dinu), Mihail Cosma/ Claude Sernet (Ernest Spirt), etc.

6 <http://www.nouaromanie.ro>

7 Cf. le *Dictionnaire de l'avant-garde littéraire roumaine*, Lucian Pricop coord., Ed. Triton, p. 106.

Le vent a fendu l'horizon tout comme un tranchant d'étoile
Qui tombe brûlée.⁸

Coca Farago relèverait encore du post-symbolisme, si la présence de quelques éléments avant-gardistes ne se manifestaient déjà.

Encore tributaire de l'esthétique symboliste, Tana Qvil (1894 - ?) est visiblement influencée par l'écriture de Ion Vinea, son mari, comme le montre son lyrisme élégiaque, de facture post-symboliste, ainsi que son imaginaire artistique s'organisant autour de *topoi* récurrents, tels que « la lumière », « la poussière », « le silence », « la nuit », « les eaux profondes », etc. En général, les éléments de l'imaginaire s'organisent chez elle autour d'un schéma descensionnel⁹ :

...l'ombre se crée
cercle d'or
pour s'enterrer

au-dessus
d'égaré trésor
dans la profondeur d'une eau
Et des eaux profondes
Le cône de la nuit rompt des rochers [...] ¹⁰

Ou bien :

des cubes dans la tombée
sur l'âme

8 Coca Farago, « Poème pour la solitude », *Meridian. Caiet lunar*, 1934-1946, n° 4, Craiova, notre traduction en français. Toutes les traductions ont été assurées par nos soins.

9 Cf. Gilbert Durant, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.

10 Tana Qvil, « Le cône de la nuit... », *Nocturne*, București, Editura pentru Literatură, 1968 ; préfacé par Sașa Pană et Lucienne Caravillat, p. 21.

des blocs de douleur...
perdus jusqu'à la fin inévitablement
dans le vide espacé [...] ¹¹

Une tristesse irrépressible pèse sur l'âme assoiffée de pureté de la poétesse,
consciente du fait que l'Absolu ne peut pas être atteint :

Chemin dans l'âme
vol sans péché
quand les yeux meurent sur leur orbite comme les fleurs
et la pensée est accablée comme une plaie
tout autour
le silence
le silence
profond
dans l'âme
le silence comme un rocher. ¹²

Contrairement aux symbolistes roumains tels que George Bacovia, ce n'est pas le *spleen*, l'angoisse, mais une triste résignation accompagnée par la nostalgie d'un paradis fatalement perdu, la lumière qui s'éteint, la poussière qui couvre tout, la nuit.

La poétesse adhère à la nouvelle esthétique d'avant-garde à côté de Ilarie Voronca, Stephan Roll, Claude Sernet, etc. Le ton élégiaque, la mélancolie incurable restent les traits caractéristiques de son écriture. Au niveau des images, Tana Qvil essaie d'imiter le style constructiviste, géométrico-abstrait. Tout comme dans l'attitude de Ion Vinea, le lyrisme latent ne disparaît pas mais, au contraire, finit par jaillir violemment, la douleur ne pouvant pas être tempérée par l'harmonie et le formalisme géométrique, comme dans « Élégie en rythme géométrique », poésie dédiée à Marcel Janco :

¹¹ Tana Qvil, « Élégie en rythme géométrique », dans *op. cit.*, p. 22.

¹² Tana Qvil, « Chemin dans l'âme », dans *op. cit.*, p. 67.

L'âme – accord de lignes intensifiées
et lourds virages penchés sur des centres de lumières
commence la symphonie des angles avec des stridences
violentes
pour mourir dans une sensibilité
de tangentes.
Et encore l'harmonie grave
monotone
avec l'éternel, irrésolu essai
vers un mirage d'angles droits
et lignes perpendiculaires
matériau seulement constructif
dans des cubes, cubes, cubes dans la tombée
sur l'âme
des blocs de douleur...
perdus jusqu'à la fin inévitablement
dans le vide espacé
et progressif
des points
jusqu'au dernier
et définitif.¹³

En rapprochant Tana Qvil des grands écrivains de son époque, nous devons admettre que l'oubli dans lequel elle est tombée est injuste, oublié d'autant plus injuste, croyons-nous, que d'autres écrivains avant-gardistes avaient maintenu un lien avec le XIX^e siècle.

Signalons enfin que le pseudonyme de Tana Qvil renvoie à Tanaquil, l'ambitieuse et habile femme de Tarquinius le Vieux, le cinquième roi de Rome, nom divisé en deux, pour le rendre « plus digeste. Nom et prénom... »¹⁴.

13 Tana Qvil, « Élégie en rythme géométrique », *op. cit.*

14 Tana Qvil, *Nocturne*, références citées.

Le cas de Filip Corsa (1898 - ?), nom de plume, comme nous l'avons déjà mentionné, est plus déroutant. Il s'agit d'une femme écrivain qui préfère signer son œuvre artistique d'un pseudonyme masculin. Ce n'est pas un cas isolé. Il s'agit avant tout pour cette femme écrivain de ne pas voir son œuvre classée d'entrée de jeu parmi les « arts des minorités ». Le pseudonyme masculin de Filip Corsa traduit le désir pour une femme d'être jugée avec la même exigence que les hommes : rappelons-nous ce que Leonor Fini¹⁵ disait : « Je suis artiste, pas femme artiste ».

Dans les quelques et très brèves présentations qu'on a faites de Filip Corsa, il y a des hésitations en ce qui concerne le sexe de l'écrivain(e). D'une manière surprenante, le *Dictionnaire* de Dan Grigorescu définit Filip Corsa comme un « poète roumain. Collaborateur des revues *Contimporanul* et *unu* ». Au masculin donc. Si la biographie de Filip Corsa est énigmatique – quoiqu'à son époque elle semblât jouir d'une certaine notoriété, vu le fait que Stephan Roll lui dédia une poésie dans la revue *Urmuz*, n° 2/1928 –, sa littérature, même inégale, suscite un certain intérêt.

Dans sa poésie volontairement anti-conformiste, Filip Corsa crée des collages imprévus, des associations insolites, des mots enchaînés, non plus selon les exigences de la syntaxe, mais selon les nécessités d'un ordre intérieur... À remarquer aussi la polyglotie et les images très bizarres qui semblent inspiré parfois d'un tableau d'Hieronymus Bosch, un surréaliste avant la lettre – nous pensons à la faune aquatique et musicale. Citons « Romance gagnée au baccarat », intitulé qui rappelle le symboliste Ion Minulescu et son cycle intitulé « Romances », mais qui dans le cas de Filip Corsa est atypique :

Viens sur la plus proche île
je t'assure, on regardera comme par des longues-vues panoptiques de mer

Les morues partiront en caravanes,
les vagues sauteront sur des cordes de sel,

15 Leonor Fini - peintre et scénographe d'origine italienne, 1908-1996.

le capitaine séparé de sa famille
passera au timon THE VIOLETTE BOY.

(des baleines authentiques joueront du hautbois)

Des feuilles ont appris salut KOU-Klugs-Klan
nos bouches parole argileuse sonneront,
et nos chapeaux de paille africaine
et les cartouchières sur le ventre
nous viendrons merveilleusement.

Mélange de café cru et baiser fécond :
On oubliera aisément que la terre est ronde.¹⁶

Miralena Milany, elle aussi, se cache sous un pseudonyme. Ses premiers textes publiés dans la revue d'avant-garde *Vraja* (*La sorcellerie*), en février-mars 1931, tout empreints d'un sentimentalisme adolescent douceâtre/sirupeux, dénotent un complet manque d'inspiration.

Dans une étape ultérieure, Miralena Milany réoriente sa poésie vers des esthétiques nouvelles. Elle s'efforce de renoncer au sentimentalisme, en se limitant à la description des perceptions et des états associés librement, dans un collage aléatoire. Cascade de métaphores inédites et de néologismes recherchés délibérément pour provoquer le lecteur, cette esthétique impressionniste rapproche Miralena Milany d'un Ilarie Voronca. Citons le poème *Cascada de senzații* (*La cascade de sensations*), construit à la manière futuriste des poèmes de Voronca, Roll, Sernet, etc. dans les revues *Punct* et *Integral*. Les images féeriques, étincelantes s'organisent selon un schéma ascensionnel révélant une rêverie éthérée.

16 Filip Corsa, « Romance gagnée au baccara », *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, București, p. 6.

La lyre de l'éther vibre la mélodie de l'atmosphère
en balançant le bouquet des branches et les rubans dorés
défaits du manteau du maïs.
La vie des oiseaux annonce sa voix
Par le cor des ondes sonores.
Dans la chaussée du ciel un chuchotement de circulation
Glisse sur la pente magnétique dans le bazar de l'ouï.
Le fil crépusculaire se profile sur l'océan de l'horizon
Avec des estompages d'écharpes de l'arc-en-ciel.
Le rayon du coucher caresse la peinture - efface le coloris -
En arrosant sur place des colliers d'étincelles.

Avec la longue-vue fixée dans l'auge du front
je sténographie sur le rouleau du conscient
des anneaux d'éclats multicolores
que la vision les projette peints sur l'écran du vide [...] ¹⁷

Collaboratrice aux revues *unu* et *XX-litteratură contimporană*, Madda Holda n'est pas une inconnue. Citée dans les histoires littéraires, elle est l'auteur d'une seule œuvre *Cărți de vizită* (*Cartes de visite*), publiée en 1931 aux Éditions Unu. Comparée le plus souvent à Urmuz et d'autres écrivains situés dans la descendance de celui-ci (Grigore Cugler, Filip Brunea, Jacques G. Costin...) en raison de son sens de l'absurde et de ses personnages déroutants, Madda Holda manifeste des influences futuristes.

Dans la lignée de Urmuz – ce « Jarry roumain »¹⁸, véritable emblème de toute l'avant-garde roumaine – Madda Holda cultive l'absurde dans l'intention de démolir les clichés mentaux, les lieux communs de la pensée.

Les « cartes de visite » sont la projection d'une exaspération devant une littérature conventionnelle, immobile qui, dans ses formes vides ne réussit plus à transmettre la vérité de l'être.

17 Miralena Milany, « La cascade de sensations », *Vraja*, n° 16, București, mars 1932.

18 C'est le nom donné à Urmuz par Stephan Roll.

Le mécanisme textuel consiste dans la déviation délibérée du sens dans les directions les plus aberrantes, soit par la conversion des abstractions en réalités matérielles et palpables, soit par la littérisation du sens figuré, soit encore par l'emploi des clichés littéraires dans des contextes inadéquats.

Les personnages caricaturaux ont un comportement irrationnel. Le narrateur leur attribue des actes dérisoires et incompatibles. Le portrait physique, lui même, est composé d'éléments incongrus, pareils aux images plastiques surréalistes.

Autobiographie

Je me suis créé tout seul sous l'aisselle d'un palmipède où je suis resté planté 111 jours. Libéré à la suite d'un procédé mécanique, j'ai vécu dans un état latéral et, pendant ce temps, sur l'axe de mon corps ont poussé des articulations longues et soyeuses. Puis je me suis ajouté, *pour la beauté*, un cadre gris. Enfant, j'avais de l'idiosyncrasie pour le feu. J'aime caresser les joues veloutées des dames vêtues en style rococo et je suis réfractaire à l'asbeste.

Pendant mes exercices d'escrime avec une mouche, j'ai été enlevé par un cyclone. Après un voyage aérien, déposé sur un banc de sable, j'ai observé que le pied avait anticipé les propriétés de stylo.

Je restais endormi depuis le XX^e siècle dans une boîte de stuc ayant la forme d'un encrier rond.¹⁹

Nous concluons notre étude par une des collaboratrices de la revue *Punct. Revistă de artă constructivistă internațională* : Dida Solomon-Callimachi. En tant que poétesse – poétesse bilingue, elle écrit en roumain et en français –, Dida Solomon ne parvient pas à trouver le ton, le discours, les images qui conviennent au mouvement d'avant-garde. En revanche, elle est une comédienne à succès et la fondatrice de *Caragiale*, théâtre d'avant-garde. Son opinion est qu'un « acteur doit être complexe », à la fois écri-

19 Mada Holda, *Cărți de vizită*, București, Editura Unu, 1931.

vain, sculpteur, chanteur, peintre. Ainsi Dida Salomon fait-elle, comme pour illustrer cette idée, paraître des dessins à côté des poésies publiées dans les revues dirigées par son mari Scarlat Callimachi (*Punct* et *Clopotul*). Mais son grand mérite est surtout son attitude de mécène car, entre 1925 et 1926, tous les mardis, elle regroupait chez elle à Bucarest « tous ceux qui essayaient de s'évader des formes saturées du passé »²⁰ : Marcel Janco, Ion Vinea, Jacques G. Costin, Ion Calugaru, H.M. Maxy, Ilarie Voronca, etc.

Dans ce court survol de la littérature roumaine féminine de l'avant-garde, à peine esquissé mais pouvant s'avérer comme l'embryon d'une éventuelle recherche plus profonde, nous avons voulu rendre justice aux femmes avant-gardistes roumaines. En guise de conclusion, rappelons les noms de Milița Petrașcu, artiste plastique, élève de Constantin Brâncuși, présente dans des expositions françaises à côté de Marcel Janco, ou bien Irina Codreanu, Irène Codreanu après sa venue à Paris.

Un devoir de solidarité nous interdit de nous contenter de cette brève présentation. En effet cette littérature féminine occultée pendant tant de décennies, mérite de trouver sa place à côté des représentants de l'avant-garde roumaine. Sans doute la dimension souvent réduite et la dispersion des œuvres ont-elles contribué à leur marginalisation. Rappelons qu'il n'y a toujours pas de recueil regroupant les poésies éditées dans différentes revues.

20 « De vorba cu d-na Dida Solomon-Callimachi despre teatrul de avangardă », *Clopotul*, n° 2, janvier 1934.

BIBLIOGRAPHIE

- Antologia literaturii române de avangardă*, Bucurest, Editura Pentru Literatură, 1969 – « Avangarda literară în România » de Matei Călinescu, p. 5-33 ;
- Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eșeu despre imaginația mișcării*, București, Univers, coll. « Studii », 1999, traduit par Irina Mavrodin ;
- Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Minerva, 1976 ;
- Henri Béhar et Michel Carassou, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1992 ;
- André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 ;
- André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1986 ;
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1998 ;
- Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, București, Univers, coll. « Studii », 1988, traduit par Gabriela Duda et Micaela Gulea ;
- Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, Univers, coll. « Recuperări », 1995, traduit par Tatiana Pătrulescu et Radu Țurcanu ;
- Ovid S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București, Editura Hasefer, 2001 ;
- Yvonne Duplessis, *Le Surréalisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2002 ;
- Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Univers, coll. « Studii », 1998, traduit par Dieter Fuhrmann ;
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 ;
- Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier, « Tristan Tzara, le surréaliste et l'internationale poétique », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, 2000 ;
- Dan Grigorescu, *Dicționarul Avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003 ;

- Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1998 ;
Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Minerva, coll. « Momente și Sinteze », 1990 ;
Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Univers, coll. « Studii », 2003 ;
Ovidiu Morar, *Avangarda românească în context european*, Ed. Universității « Ștefan cel Mare », Suceava, 2003 ;
Irina Petraș, *Teoria literaturii*, Dicționar-antologie, Cluj-Napoca, Apostrof, 2002 ;
Florentin Popescu, *O istorie anecdotică a literaturii române*, București, Saeculum I.O. et Vestala, 1995 ;
Lucian Pricop (coord.), *Dicționar de avandardă literară românească*, București, Tritonic, 2001 ;
Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, Univers, coll. « Studii », 1998, traduit par Leonid Dimov ;
Georges Sebbag, *Suprrealismul*, București, Cartea Românească, coll. « Syracuse », 1999, traduit par Marius Ghica.

REVUES ET JOURNAUX

- Caietele/ Les Cahiers Tristan Tzara*, Bucarest, Ed. Vinea, n° 2-4/ 2000
Clopotul, Botoșani, n° 23/ 1933, n° 27/ 1934
Contimporanul, București, n° 53-56/ 1925, n° 66/ 1926, n° 6, 8/ 1928, n° 9, 11, 12, 14/ 1929, n° 96-98/ 1931, n° 42/ 1932
Integral, București, n° 1-2/ 1925, n° 10, 12/ 1927, n° 14-15/ 1928
Meridian. Caiet lunar, Craiova, n° 4/ 1934
Punct, București, n° 2-16/ 1924-1925
unu, București, n° 6, 8/ 1928, n° 9, 11, 12/1929
Urmuz, București, n° 2/ 1928
Vraja, București, n° 6-7, 13/ 1931, n° 16, 17/ 1932

ROGER VITRAC ET LE SURREALISME

CYRIL BAGROS

UNIVERSITÉ PARIS III

En m'intéressant à un *réprouvé* du surréalisme — Roger Vitrac — j'espère orienter l'attention vers un texte en prose méconnu, évincé des colonnes de *La Révolution surréaliste*, et vraisemblablement occulté, depuis, par la production théâtrale de son auteur.

Connaissance de la mort, publié en 1926, paraît pourtant conforme à l'esprit et à la démarche du mouvement. Le texte peut en effet se lire comme une entreprise d'arrachement aux acquis culturels et aux cadres du *réel*, le titre faisant référence à la valeur initiatique de la mort, dont la représentation allégorique, en fauchant de gauche à droite – du sinistre au lumineux – souligne qu'elle tranche d'abord les illusions de celui qui n'a pas encore atteint la Connaissance. Quant au *récit* qui découle de cette entreprise, il peut être compris comme celui qui mène de l'« œuvre au noir » à l'« œuvre au rouge » puis à l'« œuvre au blanc », en un cheminement qui est celui de l'initié dans l'accomplissement du Grand Œuvre, et qui servira de fil directeur à notre lecture.

Comme beaucoup de récits surréalistes, *Connaissance de la mort* débute par un ébranlement des certitudes acquises, une remise en question de la notion de réel, qui font pressentir l'existence d'une réalité autre. Des signaux infimes, affleurant à la surface du corps de la femme aimée, en trahissent ainsi la profondeur mystérieuse et attirante. Profondeur de ses rêves, annoncée par des mouvements ténus des membres (15) ; profondeur des émotions les plus secrètes dont témoignent les « fragiles baromètres qui indiquent sur [son] visage les climats qui [l']ont éprouvée » (23) ;

« lueurs » discrètes, « nimbe », et « aigrettes révélatrices », qui attestent le travail de la mort sous une peau rendue comme « transparen[te] » par la maladie... (31-32). En suscitant le désir d'explorer l'espace intérieur dont ils émanent, ces indices suscitent, pendant une trentaine de pages, diverses images de pénétration sexuelle, d'incisions, de glissades, de noyades, d'enlissements, et autres avatars du fantasme de *regressus ad uterum* suggéré par les premières lignes : « C'est dans la profondeur des yeux de Léa que se propagent, de sommets en sommets, les ondes tranquilles de la mort jusqu'au petit volcan de ma naissance, et au-delà » – c'est-à-dire jusqu'en une « caverne précieuse » où le narrateur s'« honore de ne plus vivre ».

Un tel fantasme d'enfoncement *sous* la peau d'une femme – par une remontée aux origines qui est aussi perte de conscience et descente dans les profondeurs de la mort – est *a priori* conforme au précepte bretonnien de se « laisser couler », de « s'abandonner aux cercles excentriques des profondeurs »¹.

Toutefois, la norme surréaliste veut que cette « œuvre au noir » se double de *remontées* épisodiques, dans la recherche constructive d'un ordre nouveau, fondé sur un échange plus organique entre les aspirations intimes de l'individu et les données du monde extérieur. Dans une recherche antérieure, j'ai pu ainsi montrer que, si le surréalisme de Breton tendait à la conciliation harmonieuse de ces deux pôles, celui de Leiris se heurtait systématiquement à leur séparation, tandis que la version d'Aragon répétait, sur un mode ludique, le passage de l'un vers l'autre. Chacune de ces trois versions n'en renouait pas moins avec les mêmes fonctions psychiques élémentaires, familières aux mentalités magiques. Ici, la notion d'espace ne se fonde pas sur un modèle cartésien abstrait, mais sur le prototype immédiat de notre enveloppe de peau, qui assure les fonctions primordiales d'échange entre le *dedans* et le *dehors*. Ce sont ces fonctions, d'origine cutanée, que l'imaginaire surréaliste commence par disqualifier, pour mieux les réactiver dans une version nouvelle².

1 André Breton, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1971, p. 69, 97.

2 Cyril Bagros, *L'Espace surréaliste*, Villiers-sur-Marne, Phénix éditions, 2003.

Or, chez Vitrac, l'enfoncement sous la surface de la peau ne paraît pas relayé de manière évidente par le regain de vie qu'expriment, par exemple, Crevel dans la révolte, Desnos dans la pulsion libidinale, ou Aragon dans l'effervescence du style. La peau, ici, est obstinément émaciée, incisée, rendue transparente, détériorée par des agressions telles que l'insomnie, la maladie, l'alcool, ou le scalpel. Ce n'est pas son bon fonctionnement qui est en jeu, mais son existence même. Dès lors, le récit de Vitrac revêt la forme, originale, d'un enfoncement progressif dans l'épaisseur du corps, de la peau à la chair et de la chair au squelette – sans perspective de *remontée*.

À mesure que la peau s'estompe, deux motifs émergent de chapitre en chapitre, jusqu'à devenir omniprésents : le rouge et le blanc.

La première de ces deux couleurs atteint son apogée dans le dixième chapitre, intitulé « Le goût du sang ». Une rougeur, colorant les joues de l'héroïne, fait caresser au narrateur le fantasme d'un crime passionnel. « C'est à ta chair que je m'attaque », annonce-t-il, et ses doigts rêvent d'accueillir « les propositions criminelles de tous les tranchants ». « Égaré sur la route des veines », le voici bientôt « ensoleillé par l'éclatement d'une grosse artère », rêvant de « sanglants élixirs » et de glaive abattu sur un cœur cloué par l'épouvante (115). Quant à la peine encourue, qu'importe, car le criminel se tiendra désormais « dans la fraîcheur de ces cataractes de sang dont il a fait sauter l'entrave », et son remords fera figure de « palais ». De ce moment d'émotion suprême, aura jailli un fantôme « d'une pureté incandescente », qui le visitera et « traversera le sang et le souvenir comme la lumière absolue. » (116) De même les bœufs, subissant le « supplice » des mouches, sont-ils « aiguillonnés » vers la rivière « par [une] peur » qui n'est autre que « la forme la plus troublante et la plus sauvage de la liberté » (118-119). Certes, admet-on, « tout cela est impie, sans mesure, atrocement tendu et la mécanique se cabre. Pourtant le goût du sang ne nous quitte guère et toutes les lèvres sont rouges. » (117-118)³. La couleur rouge apparaît donc comme celle de la *rubedo*, l'« œuvre au rouge », seconde étape de la quête alchimique, censée mettre en mouvement la matière inerte par l'émotion, et opérer le passage de la chair à l'esprit par

3 Cf. également p. 33-34.

l'expérience de la *passion*. À titre d'illustration, le narrateur entame une histoire des supplices : celui du Christ, tout d'abord ; puis ceux infligés par Gilles de Rais, qui rêvait, en versant le sang, d'« atteindre à ces squelettes qu'on retrouva plus tard dans les caves de [son] manoir », et de percer le secret de la pierre philosophale.

Toutefois, c'est là un « périlleux enseignement », car l'œuvre au rouge recèle un piège, que la fin du chapitre analyse en s'adressant au meurtrier :

Délivrées ? croyais-tu, ces âmes ? Et la tienne ? La tienne restait attachée à tous ces supplices [...], et ton souffle épuisé ne parvenait pas à dissiper les vapeurs qui se liaient à tes membres comme des cordes. [...] tu tenais à la vie par tant de fibres multipliées que tu n'eusses pas abandonné la jambe qu'à cet instant tu caressais peut-être de ta moustache, pour laisser ton cerveau monter dans les abîmes.

Ce risque de tomber « prisonnier d'amour par le sang » en préfigure un autre : perdre de vue l'âme pour tomber entièrement dans la matière où elle est intriquée. Au septième chapitre, le narrateur, atteint d'une « maladie fébrile », s'efforce ainsi d'insuffler une âme à un golem de sa fabrication. Il découpe, désassemble et ré-assemble la chair à sa disposition, comme un jouet qu'on démonte et remonte, « disséqu[ant] à tort et à travers », ornant sa cheminée « de cubes rouges » taillés dans les muscles, et revêtant ses coussins de « peaux humaines ». Mais son obstination reste stérile. La chair demeure sans âme, inerte et indifférenciée. Exaspéré, il finit par détruire ses créations dans un geste de désespoir (81-82). La même exténuation du désir est évoquée dans un chapitre antérieur :

Franchissez les limites du désir, et vous forcez le cœur désesparé à son gîte. Là, ce ne sont plus les émotions qui le meuvent, la passion les comprime toutes. [...]. Tous les soupirs confondus jaillissent en cris déréglés. C'est alors qu'apparaît aux amants éperdus la pauvreté d'un corps qui sue le sang et les phosphates. Le fouet leur devient nécessaire pour renforcer de réflexes les volontés défaillantes. (35)

Dès lors, l'« œuvre au rouge » de Vitrac devra contourner la violence – contrairement à ce que l'on observe chez Desnos, par exemple. Se précipiter sur Léa et lui « tranch[er] la gorge avec ce qui [lui] tomberait sous la main », ce serait se laisser aller à la « mécanique universelle » de la matière (41). Aussi faudra-t-il préférer, à la « révélation de la mort par l'éclair », la « forme lente de l'enlèvement » – en l'occurrence, le recours à l'absinthe, qui procure à l'homme ivre la faculté d' « ouvrir et [...] refermer la terre avant la mort » (42, 44). De fait, tout le début de ce chapitre, intitulé « Faiblesse », est consacré à l'évocation émue de marécages où l'on s'ensevelit mollement, tout comme dans les yeux de Léa : ces « fondrières » où l'on se « noi[e] avec douceur », ce « sol inconsistant », pour lequel le narrateur déclare sa prédilection.

Que d'autres choisissent ces rochers que l'aigle couronne de membranes et d'aigrettes, qu'ils se livrent aux sables dont le miroir est rayé par les vents et par les griffes [...], moi, ce sont ces marécages. (40, 41)

Telle est sans doute l'une des originalités du surréalisme de Vitrac : il s'agit de se laisser guider par cette inertie matérielle qui nous attire vers la passivité du minéral, nous scelle dans notre matière humaine et mortelle, et à laquelle l'imaginaire surréaliste ne s'abandonnait pas sans de vives résistances⁴. Pour se laisser porter vers la Connaissance, il faut, comme Léa – qui est « de la mort » (16) – ne pas lutter contre le fleuve, mais se

4 Lors d'une promenade sur la grève, André Breton, sentant s'abattre le découragement sur lui, s'irrite contre une troupe d'oiseaux de mer, et va « jusqu'à leur jeter des pierres » - ne réussissant d'ailleurs qu'à les faire « s'ébranler d'une seule masse et retomber un peu plus loin d'un vol lourd. », in *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976, p. 151. Chez Gracq, l'impression insidieuse d'être « englué » dans « un de ces échouages qui n'attendent rien ni personne » est suivie d'un « sentiment panique », qui jette le protagoniste à sa voiture, in *La Presqu'île*, Paris, Corti, 1991, p. 91-94. Contre l'indifférence de créatures lisses, on use du revolver, ou l'on rêve d'explosifs : Benjamin Péret, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, in *Œuvres complètes III*, Paris, Losfeld, 1979, p. 23-24 ; Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964, p. 9. Il faut fouetter la *materia prima* pour la *spiritualiser*, et les séances de flagellation sont « à peu près partout attestées » dans les rituels de torture initiatique : Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973, p. 26 ; même constat dans Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Picard, 1981, pp. 113, 116, 118, 154, 248-249.

tenir « au beau milieu », là où le « repos et l'immobilité » permettront de voir « jusqu'au fond » (24-25). Et si les animaux, participent eux aussi « de la mort » (18), c'est qu'ils sont faits d'une substance « poreuse [...], car la nature n'oppose aucune volonté à l'éther parfait qui la baigne. » (31). C'est encore la posture adoptée au début du chapitre « Faiblesse » :

Sur le champ de la faiblesse les attaques me sont légères. Chacun sait que les officiers n'y peuvent commander qu'avec des larmes dans la voix et que les soldats s'y enliseraient s'ils n'étaient chaussés de larges patins de liège. Mon système y est moins qu'une taupinière ; mais, en en écrasant la petite colline, rien n'empêchera l'animal de tracer sous la terre sa comète d'ombre. [...] Voyez ! c'est une couronne d'argile au-dessus d'un filon précieux. [...] Et je préfère ma taupe noire à toutes les satisfactions étrangères. (39)

Par le moyen de cet enlèvement, apparaît enfin la dernière étape de la quête alchimique : l'atteinte du « filon précieux », du « squelette de diamant qui est la charpente de l'amour », et qui constitue le symbole du dépouillement absolu, de l'ultime détachement de l'esprit auquel doit conduire l'« œuvre au blanc ».

Cette dernière étape du parcours de l'initié comporte ses propres pièges, non moindres que ceux qui jalonnent l'œuvre au rouge. Ici se rencontre la tentation de l'abstraction pure, l'illusion d'une pensée autonome, apte à recréer le monde à partir d'elle seule. La première moitié du chapitre « Expériences » relate ainsi une tentative semi-burlesque pour recréer l'émotion artificiellement, par la seule puissance de l'esprit. Pour éviter toute intervention extérieure, le narrateur commence par calfeutrer portes et fenêtres. S'emparant d'un dictionnaire, il en marque alors chaque page d'un point, situé de telle sorte qu'en feuilletant rapidement l'ouvrage, on y voie se dérouler les méandres du cerveau humain. Pour perfectionner cette *invention* rudimentaire, il se procure ensuite mille feuilles de bristol, sur chacune desquelles il trace une ligne de couleur, jusqu'à couvrir l'ensemble du spectre. Puis il fait tourner le tout dans une cage de verre, se donnant « la surprise de la transformation indiscernable des couleurs », c'est-à-dire le « passage de l'analyse vers la synthèse » (77). Une machine plus performante

lui fait apparaître l'amour « dans une roue en mouvement sans la moindre trace de lèvres et uniquement par le jeu des ombres. » (78). Soucieux d'aller plus loin encore, il élabore un cinématographe propre à offrir au spectateur la projection de ses propres pensées, renforcées par les sensations concrètes qui leur correspondent. Ainsi pense-t-il mettre le patient « en son pouvoir », au point de disposer de sa « haine » et de son « amour ».

Quant à Léa, elle est, dès le début du chapitre, présentée comme sa « fille ». Mais une fille « sans nombril » (84), dont le ventre « net de toute attache ombilicale » (89) suggère que, née de l'opération du Saint-Esprit, elle n'est autre que le Christ, envoyé sur la terre par Dieu le Père lui-même.

Mais toutes ces tentatives pour recréer les mystères de l'émotion par des moyens strictement cérébraux finissent par échouer, emportant avec elles l'illusion d'omnipotence qu'elles procuraient. Le premier visiteur invité s'emporte, et incendie l'atelier. Le spectateur du cinématographe hallucinogène s'endort, et disparaît dans le « pays des rêves » où la machine du narrateur, « malgré tous les perfectionnements du monde, n'aura jamais accès ». Quant aux Hommes, ils n'entendent rien aux allégations de ce dernier, et l'enferment en l'accusant d'avoir tué sa fille – comme on emprisonnerait Dieu pour avoir fait périr son fils. Quand il essaye de s'expliquer, cela déclenche l'hilarité du tribunal.

Le fantasme d'omnipotence de l'esprit ne passe donc pas l'épreuve de son extériorisation, et l'« illusion » reste le maître mot du chapitre. Ironiquement, ce sera d'ailleurs sous l'effet du « rire » des jurés et des « larmes » de son remords, que le prisonnier pourra, de nouveau, rêver au principe blanc qui est « l'essence même de l'esprit »⁵.

5 L'illusion où il était tombé est d'ailleurs développée dans le chapitre suivant, « Danger de mort », qui peut se lire comme un doublet sérieux d'« Expériences ». Léa y rapporte un rêve où sa parole s'avère véritablement créatrice, rendant réels les événements évoqués. Il en résulte une suite de décès pénibles, et ce don tourne au cauchemar. Il faut, dès lors, qu'une sorte de *sas* filtre et régule le passage entre le rêve et la veille, comme fait la peau dans les échanges entre le dedans et le dehors du corps : « Imagine donc à quel danger tu te voues en tentant la libération du personnage symétrique qui t'imita aveuglément au fond des miroirs. Tu ne le connais que par les yeux. Pourrais-tu vivre le percevant par tous les sens ? » (100)

Si l'œuvre au rouge et l'œuvre au blanc comportent de telles embûches, il faut sans doute en chercher l'origine dans les aléas de l'« œuvre au noir » : cette érosion initiale de la peau qui s'effectuait dans les premiers chapitres. Car ce qui disparaît, avec cette précieuse surface de contact, c'est aussi le plan commun sur lequel unifier les étapes suivantes de la quête. Inscrites dans les rougeurs du sang ou les proéminences de l'ossature, elles composent toute une gamme de signaux nuancés. En revanche, privés de la « toile » cutanée où mêler leurs couleurs, rouge et blanc se mettent à contraster violemment, empêchant la transition de l'un à l'autre.

Tout le récit est donc travaillé par la nécessité de trouver à cette enveloppe cutanée des surfaces de substitution, qui, comme elle, formeront passagèrement écran à la vérité du rouge et du blanc purs, mais leur permettront, du même coup, de s'harmoniser en dégradés et en nuances, plus praticables au cheminement de l'initié. Ces illusions nécessaires, le narrateur les nomme ses « croyances ».

Ce sont, par exemple, les paysages marécageux du début du troisième chapitre. Dans ce pays peuplé de « mirages » et planté d'arbres « équivoques », « rien ne s'oppose » aux « métamorphoses ». Certes, la nuit, de hautes aiguilles de « cristal » se profilent dans la blancheur de la « lune », et la couleur rouge domine dans la journée. Mais c'est un rouge qui, déjà, monnaie son intensité dans le rutillement d'épées « dorées », et dans le chatolement de l'« or ». D'ailleurs, « tout s'unifie dans la *rosée* » du matin, où des bœufs torpides et pesants, « vêtus de robes écarlates », côtoient de blanches « statues de brume » (39-40). Dans le chapitre « Commentaire », le violent contraste du blanc et du rouge est, de même, périodiquement interrompu par des retours passagers à la fusion des couleurs. Ainsi est évoqué un paysage où le « rouge » du cerne d'une excavation, le dragon des « ombres portées », et la blancheur d'une lampe à acétylène s'harmonisent un instant, « réuni[s] et fondu[s] » « sous la voûte des deux paupières du grand viaduc » (54). Dans la même atmosphère de conte que celle où baignent ces « dragons », le narrateur voit, en rêve, accroché dans une armoire, le « magnifique squelette » d'une antilope, que la chair de Léa « lentement habille [...] sur un fond outre-mer ». Tout le chapitre intitulé « Parures » repose, enfin, sur la fiction d'une Aphrodite descendue sur la

terre sous forme de comète, pour détourner les mortels des apparences de la matière, et les porter, par l'intercession de l'amour, vers la pureté de son écume natale. Par la grâce de ce nouveau Christ, « les temples sont liés aux rochers qui les supportent, les nids le sont aux branches, la femme l'est à ses parures » (64-65) La description de ces parures s'achève par une apologie du fétichisme :

Fétichistes plus parfaits que le commun des hommes, vous n'êtes justiciables que de votre esprit qui accueillant vos émotions les a symbolisées par une image très simple au moyen de laquelle il vous est permis d'être émus à loisir. [...]. Une lanière de cuir, un treillis de soie, un simple voile sont les signes d'une idée étroitement liée à la femme, et qui est bien près d'être l'idée même de la femme. Ces fragiles cloisons détruites vous voici devant la nudité, sans aucun désir. [...]. Et, depuis, vous êtes immobiles, le cœur rigoureusement enchâssé dans le cerveau : vous contemplez. (69-70)

Mais ces bijoux, ces fétiches adorables, restent fortement liés à la matière, entachés de superstition, et tous ceux qui s'y attachèrent durablement, liton, « achevèrent leur vie dans le désespoir » de n'avoir pas « posséd[é] » Aphrodite. Le narrateur, pour sa part, se félicite de pouvoir écrire que le souffle de la déesse « ne trouble guère maintenant [pour lui] que la surface souvent gelée du lac Baïkal » (65), autrement dit un paysage dont l'extrême pureté tend à n'être déjà plus de ce monde.

Les « croyances » évoquées dans *Connaissance de la mort* ne sont donc pas entièrement assimilables au point d'harmonisation des contraires qui caractérise le surréalisme de Breton. Loin d'éclairer chacun des actes de la vie, elles ne sont que des illusions temporaires, qui étayent le cheminement de l'initié sans le détourner du « rêve d'un acte de renoncement à la chair » (54). Au cours de cet enfoncement sans retour dans l'épaisseur du corps, le cerveau « gardera sa couleur blanche, et cette lumière qui conduit à l'empire des éblouissements » (55), guidant les pas, à l'« appel du lys », vers « le royaume du quartz et les armatures pétrifiées des hommes », là où gît le « squelette de diamant » de la connaissance ultime (41, 42).

Une volonté si définitive de se détacher des acquis culturels et des attaches de « la vie », implique, on le conçoit, une divergence de vue avec Breton, désireux au contraire de réconcilier les exigences de la vie intérieure et les données du monde externe. Il est donc compréhensible qu'il ait reproché à Vitrac son trop peu d'engagement dans l'action sociale – tel semble être du moins le motif, quoique assez vaguement formulé, de son éviction en 1925, puis de son exclusion définitive en 1928.

Toutefois, une autre source de dissension pourrait être évoquée, moins vérifiable, mais plus profonde, dans la mesure où elle pouvait tenir, dans l'esprit de Breton, au fondement même du mouvement. En voulant plonger si loin dans la mort, en revendiquant de surcroît la faiblesse, l'alcoolisme ou l'enlissement comme moyens heuristiques, la démarche de Vitrac réactive la question soulevée par le numéro un de *La Révolution surréaliste* : « Le suicide est-il une solution ? » En réponse, Breton citait Théodore Jouffroy : « Le suicide est un mot mal fait ; ce qui tue n'est pas identique à ce qui est tué »⁶. Mais l'assurance et l'apparente désinvolture de cette réponse laconique – qui n'en est pas tout à fait une – ne doivent pas masquer l'importance de l'enjeu pour l'ancien ami de Jacques Vaché. La valeur du surréalisme, précisément, ne pouvait-elle pas être d'offrir la seule alternative valable au suicide ? En montrant qu'il pouvait aussi bien conduire au cheminement vers la mort, Roger Vitrac dévoilait une face d'ombre du mouvement qu'il était peut-être préférable d'occulter.

6 *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 12.

LES VOYAGEURS DEBOUT,
UNE PIÈCE OUBLIÉE DE JACQUES BARON¹

ÉLÉNA GALTSOVA

INSTITUT DE LITTÉRATURE MONDIALE
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE RUSSIE, MOSCOU

Occulté par la gloire de ses camarades surréalistes, Jacques Baron (né le 21 février 1905, mort le 30 mars 1986) est resté le *Témoin* dans l'histoire du mouvement (*L'An 1*, p. 29). Ce sont surtout ses livres consacrés au surréalisme qui ont conservé toujours une grande valeur historique, notamment *L'An 1 du surréalisme, suivi de L'An dernier*² et son *Anthologie plastique du surréalisme*³. Jacques Baron est reconnu aussi comme un bon poète, auteur de *L'Allure poétique*⁴, recueil de 1924 et titre du livre rassemblant ses œuvres des années 20 jusqu'aux années 70, de *Sept jours et quatre Jeudis*, de *L'huître et la rose*, de *La vie lavable*⁵. Moins connus sont ses récits : *Charbon de mer*, de *Miss Lucifer*, de *Le Noir de l'azur*⁶. Par contre, son œuvre dramaturgique, assez volumineuse, n'a jamais été publiée. Et

1 Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidée dans mes recherches concernant Jacques Baron : M. Dominique Rabourdin, Mme Danielle Maisetti, M. Henri Béhar, M. Michel Corvin, Mme Catherine Viollet, la Maison des Sciences de l'Homme, le Fonds Jacques Doucet, de la Bibliothèque Sainte Geneviève et le Fonds Elsa Triolet-Aragon du CNRS.

2 Jacques Baron, *L'An 1 du surréalisme, suivi de L'An dernier*, Paris, Denoël, 1969.

3 Jacques Baron, *Anthologie plastique du surréalisme*, Paris, Filipacci, 1980.

4 Jacques Baron, *L'allure poétique*, Paris, Gallimard, 1974.

5 *Sept jours et quatre Jeudis*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1971 ; *L'huître et la rose*, Paris, Belfond, 1982 ; *La vie lavable*, Paris, Belfond, 1982 et d'autres plaquettes.

6 *Charbon de mer*, Paris, Gallimard, 1935 ; *Miss Lucifer*, Trémois, 1945 ; *Le Noir de l'azur*, Paris, Éditions du Bateau ivre, 1946.

pourtant il a écrit plus d'une dizaine de pièces pour la radio et la télévision dans les années 1950-70 : *Viviane*, 1952 ; 8 *Complaintes d'un soir*, 1953 ; *Souffler n'est pas jouer*, 1965 ; *Un rocher sous la lune*, 1971 ; *Général Ferrie* etc. Mais ce qu'il y a de vraiment oublié de sa dramaturgie, c'est sa pièce de l'époque pré-surréaliste, *Les Voyageurs debout*, dont il a lui-même oublié l'existence, d'après Dominique Rabourdin, à qui il avait confié ses manuscrits. Cette pièce est oubliée par son auteur beaucoup plus qu'elle ne l'est de la part des historiens de la littérature. Ainsi, par exemple, Henri Béhar, qui la cite dans son essai sur le théâtre dada et surréaliste⁷.

Rappelons brièvement les événements qui entourent la création de sa pièce *Les voyageurs debout*. En 1921 J. Baron a seize ans. Il publie ses poèmes dans *Aventure*, une revue d'avant-garde (Marcel Arland, Henry Cliquennois, René Crevel, Georges Limbour, Max Morise, Roger Vitrac). À cette époque Baron est très proche du dadaïsme parisien ; ami de Vitrac et Tzara, il jouera plus tard dans le *Cœur à gaz* durant les célèbres soirées du *Cœur à Barbe* d'Ilya Zdanevitch au Théâtre Michel (juillet 1923)⁸. Il fut aperçu par Breton qui dirigeait à ce moment *Littérature* : d'après ses souvenirs leur rencontre se serait produite en hiver 1921-1922. Breton est frappé par l'extrême jeunesse de Baron et le baptise le Rimbaud du surréalisme. Ainsi Baron-Rimbaud devient tout de suite un élément indispensable de la première mythologie du groupe surréaliste et un participant très actif au mouvement durant les années 1920. Son nom figure toujours sur les déclarations collectives des surréalistes et, par ailleurs, il publie régulièrement dans leurs revues. Son premier livre, *L'Allure poétique*, est mentionné dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924). Mais vers la fin des années 1920 il s'éloigne de Breton et participe avec ses amis Leiris, Queneau, Bataille, Desnos etc. à la rédaction du manifeste *Un Cadavre* (1930). Il perd également ses illusions communistes (adhésion en 1927),

7 Parmi les ouvrages critiques consacrés à la vie et l'œuvre de Jacques Baron mentionnons Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979 ; Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983 ; Pierre Cheymol, *Les Aventures de la Poésie*. Paris, José Corti, 1988. Dominique Rabourdin, *Jacques Baron et François Baron / Le rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, Paris, 1994.

8 Décrit par Louis Aragon dans *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, 1994, p. 131.

fait la connaissance de Boris Souvarine et devient un collaborateur régulier de *La Critique Sociale* (1931-1934). Dans les années 1930 il se réconcilie avec Breton et publie de temps en temps dans des organes surréalistes – notamment dans *Minotaure*. Son œuvre gardera toujours des liens assez étroits avec la poésie surréaliste.

Curieuse coïncidence : les Russes ont dû connaître le nom de Baron peut-être même mieux que les Français, car il fut consacré dans la publication de Vladimir Maïakovski « Voici mon voyage » (paru dans le n° 5 de *Novi Lef*). C'était en 1927. Citons ici ce fameux passage, avec une petite erreur dans le prénom de Baron. Maïakovski écrivait :

Je ne sais pas non plus ce qu'écrivent les surréalistes (l'école la plus récente de la littérature française), mais tout fait apparaître qu'ils sont dans le goût de *LEF*. Lors d'un spectacle super esthétisant de Diaghilev, ils ont sorti des drapeaux rouges et couvert les paroles du spectacle ou l'action par l'*Internationale*.

Ce sont eux qui organisent des spectacles où l'action passe dans le public : alors le public frappe les surréalistes, les surréalistes battent le public, et les « agents » encore une fois frottent les côtes des surréalistes. Ce sont eux qui attaquent les vendeurs de bondieuseries avec des Christs taillés dans de l'ivoire. Je ne sais pas s'ils ont un programme, mais ils ont du tempérament. Beaucoup sont communistes, beaucoup sont collaborateurs de *Clarté*. J'énumère leurs noms : André Breton, poète et critique ; Louis Aragon, poète et prosateur ; Paul Éluard, poète ; Jean Baron et autres.⁹

LES VOYAGEURS DEBOUT – ET L'INSTITUTIONNALISATION DU MANUSCRIT SURRÉALISTE

C'est probablement en 1922 que Baron écrit sa pièce de théâtre *Les Voyageurs debout*. Et il la vend à Jacques Doucet qui à cette époque fut le bienfaiteur du groupe de Breton. De cette vente reste un témoignage dans

9 Vladimir Maïakovski. *Du monde j'ai fait le tour*. Trad. C. Frioux, Paris, La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, 1998, p. 264.

le livre de François Chapon *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*¹⁰, – l'annexe d'une lettre d'Aragon et de Breton lié avec leur *Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet* : il y a des propositions d'achat des manuscrits parmi lesquels – « 4 voyageurs debout - 200 francs » (le presque moins cher, il en a eu un de Limbour, de 150 francs). Il existe aussi la lettre de Baron qui aurait dû accompagner le manuscrit. Elle est datée du 31 octobre : « Monsieur, je ne sais pas comment vous remercier de cette nouvelle marque de votre bonté à mon égard »¹¹.

Qu'est-ce que signifie cette vente de la pièce manuscrite de Baron ? Nous avons déjà mentionné les rapports entre le *Projet de la bibliothèque...* par Breton et Aragon et leur proposition d'achat des manuscrits des auteurs contemporains. Ce *Projet de la bibliothèque* fut une des premières tentatives de l'auto-constitution du surréalisme en tant que culture complexe, et de son entrée dans la culture mondiale. Grâce à l'acte d'acquisition ces manuscrits entraient tout de suite dans cette institution culturelle qui est la bibliothèque, donc ils prenaient leur place dans la culture. Pour *Les voyageurs debout* ce fut justement l'unique acte d'institutionnalisation, hélas, car le projet de sa publication en France dans les années 1980 avorta¹².

Alors, le jeune Baron fabrique consciemment un objet d'art – le manuscrit de pièce théâtrale considérée comme une « œuvre littéraire un peu longue ». Et il l'accompagne de l'histoire de sa genèse :

Les voyageurs debout est une pièce à laquelle j'ai longtemps réfléchi, voulant faire quelque chose qui ne soit ni surréaliste ni trop banal. Je l'ai écrite en classe pour ne pas perdre trop de temps à des leçons ennuyeuses, et puis j'étais content aussi de faire une œuvre littéraire un peu longue¹³.

10 François Chapon, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Paris, Perrin, 1996, p. 247.

11 Fonds Doucet, A. III. 23. 1039-7.

12 De ce projet reste le texte préparé pour l'édition, que nous a très aimablement montré M. Dominique Rabourdin. Ce texte correspond au manuscrit conservé au Fonds Doucet (A. III.23.1039-1) et au dactylogramme qui se trouve dans le même fonds (A. III.23.1039-2). Étant donné la présence de ces copies et leur relative identité avec le manuscrit, nous ne mentionnons pas les numéros de pages en citant le manuscrit du Fonds Doucet, à l'exception des cas où il s'agit des particularités qui n'existent que dans ce manuscrit.

13 Fonds Doucet, *ibid.*

Ainsi Baron insiste-t-il sur son rôle *d'écolier-prodige* tout en se ralliant au mythe de Rimbaud poète-adolescent, en faisant aussi référence à l'esprit potachique d'Alfred Jarry. Et il fabrique à son tour un manuscrit qui est aussi un objet que l'on considérera plus tard comme de l'art brut. Il écrit donc dans un vrai cahier d'écolier, à raies horizontales ; avec quelques erreurs d'orthographe corrigées ou non. Le manuscrit comporte 27 feuillets. Le fait que ce manuscrit ait l'air assez propre témoigne de l'étape de la mise au net de la pièce, et on verra plus loin qu'il existe une autre variante, antérieure à celle vendue à Doucet. Mais cette mise au net est assez particulière, il y a des marques visibles du processus de travail de Baron qui change souvent de couleur d'encre, et il se permet même une note à la page 21 – au crayon sur les marges du manuscrit – « fait jusqu'ici ». Est-ce une simulation de la spontanéité ou bien les difficultés de la réécriture ?

Autre marque de l'art enfantin, c'est la couverture de la pièce. Le manuscrit de la pièce est enveloppé dans un feuillet double provenant aussi d'un cahier d'écolier. C'est sur ce feuillet que figurent le nom et le prénom de l'auteur aussi bien que le titre de la pièce, avec une faute d'orthographe *Les Voyageurs debouts*. Le plus amusant dans cette fabrication naïve est la couverture du manuscrit, qui en est détachée. C'est une couverture de cahier standard, en carton couleur émeraude ornée d'une belle couronne en fleurs de lys et rubans imprimés, avec indication au centre de la couronne « Institution Sainte-Marie, 32, rue de Monceau, Paris ». Peu importe dans ce cas la référence biographique : Baron retravaille cette couverture dans le sens de la dérision anticléricale. Il rature, évidemment, le mot « Sainte » et met sa propre signature au-dessus de la partie imprimée de la couverture. Et en bas, deux expressions qu'on pourrait considérer en tant que sous-titres ou commentaires de sa pièce : « Airs pour flûte » et « Bosses de polichinelle », la dernière étant raturée. Baron y écrit sens dessus dessous et rature : « poèmes sans musique » et un mot « Pylones » en cadre noir. N'y-a-t-il pas ici de nouveau une référence à la poésie symboliste, aux fameux « Romances sans paroles » de Verlaine ? La pièce est accompagnée de poésie, à moins que Baron n'ait tout simplement utilisé une couverture destinée à un autre projet.

NAÏVETÉ ET CULTURE DANS LE THÉÂTRE DE **BARON**

Présentons tout d'abord le contenu de la pièce.

Monsieur A et Madame B qu'on suppose sa femme veulent partir le plus loin possible, en Amérique, ou au Japon, ou faire un nouveau tour de monde, etc. :

Ce qui nous entoure c'est comme un grand vélodrome
Des cyclistes y tournent tournent à perdre haleine
Il nous fait beaucoup de mouvement
Il faut partir

Ils prennent alors un avion transcontinental et s'en vont. Dans « un autre pays » ils rencontrent Le Boxeur (champion du monde) qui souffre de l'absence des journaux, et le prennent avec eux, tout en admirant un paysage paradisiaque où chante un chœur d'oiseaux :

Ah vraiment quel beau pays
quel beau pays
Regarde ces oiseaux qui ressemblent à de longues arabesques
On dirait des anges nouveaux
leurs voix s'assemblent en longues lanières sur nos têtes
C'est si beau si beau
Oh, paysage plus sensible
plus tendre...

Ensuite les voyageurs s'installent dans un café où B. annonce une nouvelle apocalyptique :

On prétend que Paris est entièrement détruit et qu'on élève au milieu du monde une tour qui atteindra le ciel

Ils reprennent l'avion et les voilà dans un autre pays où ils sont rejoints par une belle femme, Ginette. Ils vont ensemble dans un café et racontent des

histoires de la vie humaine et des animaux bizarres (par exemple, « qui ont des dents au cul et une queue tressée avec des boyaux de géant et des yeux petits comme des ongles »). Dans un café Ginette reconnaît le boxeur qu'elle avait rencontré à Paris, à la « Rotonde », et la conversation revient de nouveau sur Paris et sa « démolition » :

Vous savez ce n'est pas bien drôle de vivre encore à Paris
Tout a été démoli
On a gardé que les monuments historiques
c'est dégoûtant
et les cafés ont été démolis aussi
On s'embête à mourir.

Rassurés du fait que dans le reste du monde il y a encore des cafés sur leurs chemins, les voyageurs se mettent à raconter des histoires amusantes : de l'âne au haut de la Tour Eiffel (ce qui rappelle la peinture de Chagall), des pots de chambres transformés en chapeaux haut de forme qui tuent finalement Adam, d'un fusil dans la cabine téléphonique qui tire lui-même, la Sainte Vierge qui prédit sa propre mort. Toutes ces histoires finissent par une image de la mort ou de la destruction des personnages, présentée d'une manière humoristique. Les personnages se décident à partir et les voilà dans un autre pays qui les accueille avec la chanson dans les coulisses. La chanson commence par « J'ai tué ma mère » et finit sur le ton ironico-mélancolique :

Je suis une orange un saphir
une perle un roseau une pomme
J'ai une espérance autre au fond
Je n'ai rien au fond du cœur.

Les personnages rêvent ensemble de ce qu'ils vont faire dans l'avenir pour ne pas s'ennuyer comme d'autres gens qu'ils ont aperçus dans un autre avion sur leur passage. Finalement A. propose d'écrire « un gros livre que nous abandonnerons ici » ; et B. invente la première phrase, un peu comme dans

le Livre de la Création : « Le premier jour il y eut une étrange nouveauté dans les éléments ». Les autres la répètent avec enthousiasme, mais ne peuvent inventer rien d'autre. Alors arrive un nouveau personnage – l'homme saoul – qui prononce un petit discours insensé et tombe à la renverse. Les personnages essaient de le relever, ils réussissent, mais ensuite ce sont déjà eux qui « tombent à la renverse et meurent en éclatant de rire ». Puis ils se redressent et chantent une belle chanson d'amour. Fin de la pièce.

Cette chute finale éclaircit-elle le sens du titre, qu'on peut prendre à la lettre ? Le cliché *les voyageurs debout*, qui convient plus à un déplacement en bus ou en métro qu'à un trajet en avion, prend un sens presque existentiel car si ce n'est pas *debout*, c'est la *mort*, malgré le ton humoristique. Par ailleurs dans le mot *debout* il y a aussi l'idée du *bout du monde*, et *d'aller jusqu'au bout*, une sorte d'apocalypse joyeuse renforcée par les références bibliques dans le texte.

La thématique de voyage fait penser à « quelque part, hors de ce monde » de Baudelaire. Mais le dépaysement romantique est aussi mis en dérision par la critique potachique de Lamartine dont B. raconte une histoire : « Le poète Alphonse de Lamartine qui faisait un discours au sujet d'un drapeau et d'une chemise de nuit avala ses orteils, ce qui lui coupa la parole ». Ce voyage peut être considéré aussi comme précurseur du voyage initiatique entrepris par certains représentants du groupe de Breton en 1924. Rappelons que par la suite tous les participants de cet « acte du surréalisme absolu », dont Jacques Baron, ont été mentionnés dans le premier *Manifeste du surréalisme*.

L'autre référence à la culture symboliste est évidemment *un gros livre*, dans lequel on pourrait voir un écho parodique du Livre dont rêvait Mallarmé. Ce livre, il faut se demander s'il ne devient pas le début de la fin du monde, où tous les personnages meurent d'un coup. Cette mort collective fait penser aussi à la fin des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault – au suicide imaginaire et dérisoire – parce qu'associé à l'enseigne « Bois et Charbon » – des auteurs.

D'autre part, on voit clairement l'intention de Baron d'être ultra-moderne, grâce à l'avion transcontinental, objet encore assez rare dans le monde entier en 1922 et grâce aux sports – la boxe et le football. Mais si

le transcontinental est un signe de la mode, la présence du Boxeur dans la pièce est aussi une référence biographique – son frère aîné François fut boxeur. Au boxeur on pourrait associer aussi une autre référence culturelle, pertinente dans les milieux pré-surréalistes, celle d'Arthur Cravan, le boxeur pré-dada. Par ailleurs ajoutons que François Baron a été le condisciple d'Antoine de Saint-Exupéry. À cette époque, celui-ci n'était pas encore pilote.

Ginette est, vraisemblablement, une référence à ses lectures d'enfance : il s'agit d'une variante du nom de Geneviève, la reine Geneviève du cycle des Chevaliers de la Table Ronde, dont Baron a été passionné dans son enfance et qui resurgira dans sa pièce télévisée *Viviane*, une trentaine d'années plus tard.

Ainsi cette œuvre de jeunesse, tout en étant assez *spontanée* comporte des traits d'une certaine méditation culturelle qui est surmontée par l'esprit de la dérision potachique, naïve et préméditée en même temps. Ce travail de Baron apparaît plus évident encore si l'on analyse un autre manuscrit de la même pièce que nous avons retrouvé dans le fonds Aragon et qui représente une étape antérieure de l'écriture de la pièce.

SOURCES DU LYRISME DRAMATURGIQUE : THÉÂTRE SUR JOURNAL PERSONNEL

Le manuscrit du Fonds Aragon¹⁴ est composé de 25 feuillets d'un cahier d'écolier ; le manuscrit a pour titre « Les voyageurs debout », mais sans nom d'auteur. Étant donné qu'il se trouvait parmi les documents de Desnos, il a été autrefois classé comme le manuscrit de Desnos. Pourtant, la comparaison de l'écriture avec celle du manuscrit de la bibliothèque Doucet ne laisse aucun doute – il s'agit bien du manuscrit de Baron.

La première chose qui saute aux yeux quand on commence à lire le manuscrit du fonds Aragon, c'est le support de l'écriture. Baron écrit sa pièce sur une autre œuvre inachevée : le premier feuillet qu'il utilise lui a déjà servi en tant qu'ébauche du journal intime. Ce texte est crayonné à la page 4 « sous » la pièce *Les voyageurs debout*. Je reproduis ce texte intitulé *Journal* :

14 Fonds Elsa Triolet-Aragon, n° 13 A.

J'avais au bout des dents une vie bien plus belle que vos fétiches. Si je dis cela avec un sens caché c'est parce que je suis méchant et malgré tout mes inventions ne détruiraient pas le monde. Les rues et les campagnes envahissent mon esprit d'atroces souvenirs. Quand je me promène en regardant les monuments je suis fier et c'est en mon honneur si on me prend pour un conquérant du futur. Assez vieux alcools, philtres et saphirs¹⁵ ! De la jeunesse à la mort il me restera une partie pure et convenable d'espérance. Mais savoir au juste ? J'ai appris le doute en mangeant les fleurs.

Est-ce une confiance ou une jolie parodie qui glisse de Rimbaud au dadaïsme ? Impossible de le dire *au juste*. Et pourtant *le support de l'écriture* qui est le texte de ce *Journal* révèle à notre avis toute la logique de la pièce qui, elle aussi, glisse d'un certain romantisme du *moderne* à une absurdité inexplicable.

On pourrait distinguer des correspondances entre ce *Journal* et la pièce. B. évoque une promenade qui est en même temps un voyage spirituel orienté vers un futur et en même temps un passage de la vie à la mort. Même si la mort de tous les personnages de la pièce est conventionnelle, elle donne à leur voyage cet accent global. Dans la pièce il s'agit effectivement du passage de la vie à la mort. Dans le *Journal* Baron parle du *sens caché* : à la page 8 le personnage C (le Boxeur) dit : « Il faut voyager en donnant un sens » (une signification, raturé) « au paysage car il n'en a généralement pas » (phrase omise dans l'exemplaire de Doucet). Le voyage des personnages a une fonction cachée ou non de signifier le monde.

Faisons attention aussi au mot *monuments* dans le *Journal*. La thématique de la démolition du vieux Paris sera un des *topoi* surréalistes, depuis *Le Paysan de Paris*, écrit plus tard, où elle fait partie de la mythologie moderne. Le mythique et le vrai doivent obligatoirement être éphémères, tandis que les monuments font partie de la culture des bourgeois. Dans le texte de la pièce – dans les deux versions – cette idée est plus que claire :

15 On peut lire aussi « supplices ».

Tout a été démoli. On a gardé que les monuments historiques les plus moches. » (« les plus moches » sera supprimé dans la version définitive). C'est vraiment dégoûtant, et les cafés ont été démolis aussi. On s'embête à mourir ». (Ginette)

Qu'est-ce qu'on peut dire sur la genèse de la pièce de Baron ? Il n'est pas exclu que l'exemplaire du fonds Aragon représente la première étape du travail du manuscrit. La première étape, mais une étape achevée. Baron met le mot « fin » à la dernière page de son manuscrit conservé dans le Fonds Aragon. Les rapprochements entre le *Journal* et la pièce que nous avons faits montrent une certaine proximité des deux textes. Probablement Baron commence à écrire la pièce sans penser à son futur volume, sur une feuille arrachée d'un cahier, après quoi il commence à utiliser un cahier à part pour continuer cette œuvre qu'il voit « longue ». Cette proximité entre le *Journal* et le texte de la pièce nous permet de relever la tendance narcissique de la pièce : en inventant ces quatre personnages, Baron ne veut-il pas mettre en scène des réflexions sur soi-même. Il nous paraît justement que c'est en ce sens que l'on pourrait traiter le portrait le représentant de profil, assez schématique, dessiné à l'encre noire sur la première page écrite en violet. Ce portrait peut être analysé comme l'image symbolique de Baron, d'autant plus que la forme du nez, des sourcils et de la coiffure ressemblent à ses photos de l'époque. Mais peut importe cette coïncidence ou non avec le personnage : l'essentiel est que cette image *regarde* le texte, c'est un spectateur solitaire qui observe les dialogues des personnages, et c'est peut-être ce héros lyrique à la Rimbaud qui fut *l'auteur* du journal sur lequel surgit la pièce.

Ce projet narcissique, comment se rapporte-t-il au théâtre ? Et encore plus au spectacle ? Le brouillon de la pièce nous en dit long : voici le moment où les quatre personnages se sont rencontrés et veulent s'amuser, ce qui va aboutir à leur mort collective de rire :

B. Je voudrais rire.

G. C'est une bonne idée.

B. Racontons des histoires.

A. Rions, rions amusons-nous.

B. Je voudrais voir un joli spectacle, aller au cinéma

Vient ensuite une ligne raturée, mais elle est très importante pour notre analyse : « Le théâtre c'est toujours stupide » ; Baron change cette phrase par le mot « ou ailleurs ».

Puis Ginette commence à raconter la première anecdote.

Les personnages ne vont donc ni au théâtre, ni ailleurs. Ici Baron hésite entre la présentation visuelle et la narration du visuel extraordinaire. Il supprime cette phrase péjorative pour le théâtre mais il refuse de présenter une action. Il fait raconter l'action par ses personnages. Mais en quoi ces historiettes, très infantiles, sont-elles intéressantes ? Justement en leur aspect pittoresque et fantastique faisant penser aux contes de Benjamin Péret et aux plusieurs productions pré-surréalistes et surréalistes. Ces historiettes sont une suite d'images visuelles ; on crée le visuel en le mettant dans les paroles : nous sommes ainsi au cœur de l'imaginaire poétique. Beaucoup plus poétique que théâtral.

LE PROBLÈME DE LA THÉÂTRALITÉ DANS LES DIDASCALIES

La différence entre le premier état du manuscrit conservé dans le fonds Aragon et celui définitif de la bibliothèque Doucet est assez grande, mais il s'agit surtout de nombreuses corrections stylistiques. Et aussi de nombreuses corrections concernant les didascalies.

Il y a moins d'indications de didascalies dans le manuscrit du fonds Aragon que dans le manuscrit de la bibliothèque Doucet. La variante du fonds Aragon commence par la réplique d'A. Le manuscrit du Fond Doucet commence par l'énumération des personnages (Monsieur A ; Madame B, qu'on suppose sa femme ; le Boxeur ; Ginette ou toute autre ; L'homme saoul) et par la description de la scène :

La scène se passe dans un décor à volonté. Dans un coin, on doit comprendre qu'il y a un café. Les changements de pays sont indiqués par des pancartes.

Au lever de rideau A et B sont en scène ; ils se tiennent debout et parlent sans gestes, avec assez de raideur.

Dans le manuscrit du fonds Aragon, cette description est absente et il n'y a qu'un mot sur les marges, « l'affiche », pour indiquer le nouveau pays.

L'espace théâtral est dépourvu de toute préoccupation *réaliste*, l'abstraction est poussée au maximum, en faisant penser à ce *nulle part* dans le théâtre dont rêvait Mallarmé et que Jarry a incarné dans sa Pologne, ayant imposé à ce nom de pays la fausse étymologie *nulle part*. On pourrait bien rapprocher les pancartes de ce que Jarry avait appelé « décors héraldiques », mais en tous cas la désignation de l'espace théâtral par des inscriptions fut très répandue dans les expériences théâtrales des avant-gardes – qui ont emprunté ce procédé surtout au théâtre populaire, aux marionnettes, etc.

La manière de jouer – « ils se tiennent debout et parlent sans gestes » – fait penser aux différentes tentatives de représenter sur scène des hommes-automates. Encore un rêve avant-gardiste, et peut-être tout cela est en rapport avec « les bosses de Polichinelle » – mots raturés sur la couverture. En tous cas Baron tend à supprimer la description des détails concrets du gestuel contenus dans la première variante : par exemple la nouvelle arrivée Ginette « se met du rouge aux lèvres », « allume une cigarette » ; l'indication « A tient G sous le bras, C tient B » après l'épisode des histoires ; le chant dadaïste dans la coulisse « J'ai tué ma mère j'ai tué mon père », la description des gestes du garçon dans la scène finale qui apporte des consommations et de quoi écrire, etc.

L'espace sonore est également concerné par l'apparition des variantes : dans la pièce, le chœur des oiseaux chante à deux reprises ; il y a aussi comme je l'ai déjà mentionné, une chanson chantée dans les coulisses. Tout cela existe dans les deux variantes, mais Baron y ajoute une chanson finale, exécutée par les personnages¹⁶, et il augmente aussi la fréquence des hurlements de la sirène sur la scène. Baron paraît être préoccupé par l'aspect audible de son œuvre. Ce qui va à notre avis dans le sens du théâtre de la parole beaucoup plus que dans celui du théâtre de la représentation visuelle.

16 Cf. le manuscrit Doucet.

« Ce petit joyau de la poésie dramatique », c'est ainsi qu'Henri Behar définit *Les voyageurs debout*¹⁷, n'en devient plus précieux que si l'on s'engage à l'analyse de sa genèse. La possibilité de voir et de comparer deux versions de cette pièce permet d'en dégager le caractère très personnel, même narcissique, et donc lyrique : en un certain sens le jeune Baron met en scène son propre univers conscient et inconscient. Ce texte, très lié à la poésie, relève également d'une réflexion sur le théâtre : en cela, Baron se situe entre les expériences avant-gardistes (Apollinaire, Pierre Albert-Birot) et les recherches des surréalistes dans le domaine du théâtre. C'est là, peut-être, dans la dramaturgie surréaliste, que se révèle la source de son lyrisme.

17 Henri Béhar, *ibid.*, p. 258.

QUAND L'AVANT-GARDE PIÉTINE : *ACTION* (1920-1922)

LAURENCE CAMPA

UNIVERSITÉ DE PARIS XII

La revue *Action*, qui paraît sans grande régularité de février 1920 à mars-avril 1922, soit 12 numéros au total, est connue des spécialistes mais n'a jamais, à ma connaissance, fait l'objet d'une synthèse. À présent qu'elle est disponible grâce au reprint de Jean-Michel Place, précédé d'une excellente introduction de W. G. Langlois¹, on peut tenter de la remettre en perspective dans son époque et dans la problématique des avant-gardes qui nous préoccupe aujourd'hui. L'immédiate après-guerre fourmille en effet de petits groupes et de petites revues qui tentent de trouver des voies nouvelles de création, indépendamment de Dada, parallèlement à lui, pour ou contre lui. *Action* représente un exemple éloquent des recherches de cette période de transition qui précède l'hégémonie naissante du surréalisme.

Rappelons avant tout quelques faits : Florent Felsenberg avait fait ses débuts littéraires peu de temps avant la fondation d'*Action*, dans le bimensuel libertaire, individualiste et éclectique *La Mêlée* de Chardon : en 1918, il y publie des poèmes, assez piètres – il aura tôt fait de le reconnaître humblement² – et deux essais sur lesquels je reviendrai : « L'Évolution de la jeune littérature » (1^{er} avril 1918) et « Littérature et individualisme » (1^{er} juillet 1918). Il crée sa revue au milieu de l'année 1919 grâce à sa prime

1 *Action*, collection complète, sous la direction de Walter G. Langlois et Georges Gabory, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

2 Dans son autobiographie, il précise : « Je savais que, ne pouvant être poète - et j'en étais humilié - je pourrais du moins servir la poésie en publiant les œuvres de mes amis », in Florent Felsenberg, *Voilà*, Paris, Fayard, 1957, p. 77.

de démobilisation³ et au soutien de quelques amis : Marcel Sauvage, co-directeur qui s'occupe des questions de philosophie et d'économie politique, Max Jacob, Georges Gabory et André Salmon notamment. Fels reçoit ensuite des subsides de Robert Mortier, peintre à ses heures, dont la revue publie complaisamment des reproductions, et de Mélot du Dy, également mécène et collaborateur des *Signaux de France et de Belgique*. Par ses relations dans les milieux anarchistes, il se lie avec l'éditeur Stock, qui contribue à la diffusion de la revue et lui permet, en 1921, de fonder une collection « Les Contemporains : œuvres et portraits du XX^e siècle », pour publier les œuvres de plusieurs collaborateurs d'*Action*⁴. L'audience de cette dernière s'étend également grâce à des conférences et des expositions à Paris et en province.

ASPECTS D'ACTION

Fels avait d'abord songé à intituler sa revue « Les Cahiers individualistes » avant de choisir *Action*, sous-titrée « Cahiers individualistes de philosophie et d'art ».

Aucun manifeste dans le premier numéro. Ce n'est pas étonnant puisque, conformément à son idéal individualiste, Fels s'est toujours tenu éloigné de l'anarchisme doctrinaire et a toujours refusé le dogme comme la théorie. Selon lui, l'écrivain n'a pas à donner des préceptes mais à montrer la voie par son *action* même. En outre, le refus du manifeste, courant dans l'avant-garde des années 1910, perdure après guerre : les jeunes créateurs espèrent ainsi protéger leur liberté et – vœu pieux – éviter la polémique. Ainsi font *Le Disque vert* d'Hellens, *Aventure* d'Arland, *L'Œuf dur* de Rosenthal et *Littérature* de Breton, Soupault et Aragon. Mais ne formuler ni doctrine ni manifeste est aussi une manière de prendre position⁵.

3 *Id.*

4 p. XXXV. La collection publie par exemple *Prikaz* de Salmon, *Le Cornet à dés* de Jacob et *Le Secret professionnel* de Cocteau.

5 Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* du 1^{er} décembre 1924 s'ouvre sur ces mots : « Le Surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine ».

Il faut donc chercher ailleurs que dans une pétition de principe l'essence d'*Action*. Par exemple dans les deux essais publiés par Fels dans *La Mêlée* : il y défend d'une part la liberté absolue du poète, affranchi des règles traditionnelles et de la tutelle des maîtres poétiques ; d'autre part, il y prône l'individualisme comme « affirmation de la personnalité littéraire » et comme nouvel humanisme. Dans l'organisation du premier numéro d'*Action* également. Il n'est pas indifférent que la couverture de ce numéro s'orne d'un pochoir de Gleizes : le peintre, connu pour ses préoccupations socialistes et spirituelles, aux prises avec Ribemont-Dessaignes et les dadaïstes, était en train de rompre avec son vieil ami Picabia suite à des polémiques nées pendant le Salon de la Section d'Or (février 1920).

Le premier numéro d'*Action* s'ouvre sur un article de Gabriel Brunet, sympathisant anarchiste : « La Conception stendhalienne du héros », où Julien Sorel est décrit comme un héros individualiste, à la fois cornélien, romantique et nietzschéen. Le statut inaugural et la mise en italique de certains termes sont porteurs du sens d'*Action*. Le choix même de Stendhal permet à la fois de se référer au passé et de traiter de l'actualité puisque Stendhal suscite depuis quelques années un intérêt grandissant⁶. Peut-être aussi – pourquoi pas ? – la référence à Stendhal est-elle un clin d'œil au premier numéro de la *Revue immoraliste* d'Apollinaire, qui s'ouvrait, chose plus inhabituelle en 1905, sur une citation de *Lucien Leuwen*. La ligne éditoriale d'*Action* s'affirme aussi dans le cycle des conférences et expositions de province, qui dénote une claire volonté de ne pas se cantonner aux cénacles parisiens et d'aller au-devant du public. Dans chaque numéro d'*Action*, des textes balisent l'orientation anarcho-individualiste de la revue : « La Peinture au salon d'automne » de Fels (n° 5 ; octobre 1920) ou « Individualisme et action » de Félix Thumen (n° 9 ; octobre 1921), par exemple. L'avis au lecteur que Fels consent à rédiger pour le numéro 4 (juillet 1920⁷) n'éclaire, quant à lui, aucunement le lectorat : on pourrait en conclure que le directeur d'*Action* n'avait aucune ligne directrice ; j'aurais plutôt tendance à penser qu'il faisait de l'anti-jeu, donnant en pâture quelques lignes confuses, insérées – comme

6 Voir l'article de B. Faÿ, « La Psychologie de Stendhal », *Littérature* n° 2, avril 1919.

7 « À nos lecteurs », n° 4, juillet 1920, p. 61.

fait exprès – en fin de revue avec les publicités et en manière d’appel à contribution. Car *Action*, pour éclectique qu’elle fût, pour décousue qu’elle parût, n’en avait pas moins une forme d’homogénéité. Conformément au vœu de Fels, un lecteur attentif n’a effectivement pas besoin de manifeste : les noms des collaborateurs, les thèmes abordés et les choix artistiques et poétiques y construisent sans contredit une ligne éditoriale.

SOUS LE SIGNE DES *SOIRÉES DE PARIS*

La ressemblance d’*Action* avec la grande revue d’Apollinaire est flagrante. Même si la couverture évolue, la présentation générale demeure assez classique de même que le rubriquage. L’ensemble est très soigné en dépit du nombre considérable de coquilles⁸ et s’orne de nombreuses reproductions : Vlaminck, grand ami de Fels, Kisling, Archipenko, Matisse, Braque, etc... autant d’artistes importants, déjà présents dans *Les Soirées de Paris*, mais qui ne sont pas nouveaux venus. Fels souhaitait en effet réactiver la propagation du cubisme après l’interruption de la Grande Guerre, période durant laquelle cubisme et avant-garde avaient été violemment attaqués par les partisans du « retour à l’ordre ». En revanche, on ne trouve dans sa revue que peu de choses sur la photographie ou le cinéma, à peine quelques articles épars.

Le noyau dur d’*Action* est composé de Fels, de Gabory et de Sauvage, qui abandonne la co-direction pour raisons de santé en mars 1920 : avec lui disparaît progressivement la dimension philosophique et socio-économique de la revue qui fait de plus en plus de place aux lettres et aux arts. Cette orientation ne se modifiera pas au retour de Sauvage, en août 1922.

Beaucoup de collaborateurs de la revue appartiennent à la génération précédente. Parmi les plus réguliers, qui lui donnent une assise : Salmon, Max Jacob, Roch Grey - Léonard Pieux, autant de noms très présents dans *Les Soirées de Paris*. Citons aussi Ivan Goll, attaché à sa manière à l’esprit *apollinarien*. Parmi les collaborateurs occasionnels : Han Ryner, André Mary et André Suarès, qui ne sont plus de jeunes poètes. Notons

8 C’est le sujet d’un échange assez vif entre Fels et Jacob. Voir Max Jacob, *Lettres à Florent Fels*, sous la direction de Maria Green, Limoges, Rougerie, 1990.

aussi Cendrars qui, à son habitude, protège jalousement son indépendance par une collaboration ponctuelle et limitée.

Les jeunes ne sont pas absents : les prometteurs Malraux, Radiguet, Cocteau, Pia, mais aussi, malgré les positions anti-dadaïstes de Fels, Éluard, Aragon, Péret et Artaud de façon occasionnelle ; en revanche Breton est absent des sommaires⁹. Dans cette époque transitoire, la circulation des collaborateurs d'une revue à l'autre est chose commune ; Cendrars par exemple n'hésite pas à donner des extraits du futur *Moravagine* à *Action*, *Littérature* et la *NRF*¹⁰ ; beaucoup de jeunes poètes sont heureux de pouvoir placer leurs textes un peu partout ; les mots d'ordre et les courants ne sont sans doute pas encore assez forts pour que ces poètes refusent de se côtoyer les uns les autres dans les pages d'une même revue. *Littérature*, dans ses premiers numéros, donne également l'exemple de l'éclectisme. C'est ainsi que les futurs surréalistes publient dans *Action* au même titre que Cocteau. Collaborent également Céline Arnaud et Paul Dermée qui naviguent sur les eaux troubles de l'avant-garde, suscitant souvent quelques moqueries. Même va-et-vient et même ambiguïté chez Renée Dunan, collaboratrice régulière d'*Action*, qui soutient néanmoins Dada dans le numéro 16 de la revue anarchiste *Ça ira*¹¹.

Mais *Action* manque d'audace et se révèle beaucoup moins novatrice que *Les Soirées de Paris* en leur temps. Certes, les peintres ont accueilli avec enthousiasme la fondation d'*Action* et ont contribué à son succès. Mais à presque dix ans d'intervalle, défendre Archipenko, l'art nègre et le cubisme n'a plus tout à fait le même retentissement.

9 Dans *Le Roman de l'art vivant*, Fels refait l'histoire : « J'accueillis [...] avec ferveur des poèmes de Louis Aragon, André Breton, Francis Carco [...] », Paris, Fayard, 1959, p. 56.

10 Les « Notes sur la pathogénie » publiées dans le n° 1 de février 1920 figureront sans grande modification dans *Moravagine*. Comme Cendrars n'avait pas, à l'époque, la réputation d'un romancier, ces notes ont sans doute été perçues par les lecteurs d'*Action* comme de la prose poétique, conformément à la nature de la partie anthologique de la revue où la poésie prédominait. Sur les stratégies de Cendrars à cette époque, voir M. Touret, « Profil littéraire de Blaise Cendrars à travers les journaux et revues littéraires (1919 - 1930) », in *Blaise Cendrars 20 ans après*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 21-38.

11 Voir le compte rendu de Pascal Pia dans *Action*, hors - série [n°11].

De même, la place faite dans *Action* aux littératures étrangères est représentative des choix de Fels. Ce dernier s'enorgueillit d'être la première publication française d'après-guerre à renouer des liens intellectuels internationaux, avec les Russes et les Allemands essentiellement. Ainsi, les numéros de juillet 1920 et d'octobre 1920, par exemple, consacrent plusieurs pages à l'expressionnisme allemand : dans le numéro 4, un essai de Pol Michel précède quelques poèmes ; le numéro 5 propose une anthologie plus importante. En fait, l'expressionnisme allemand est déjà sur sa courbe descendante. Fels sait sans doute que ce choix, encore audacieux en 1920, n'est pas avant-gardiste : s'il agit de la sorte, c'est pour participer à sa diffusion en le faisant mieux connaître au public français ; c'est aussi pour prendre position contre Dada. Cette diffusion se fait à la suite de l'anthologie *Männshheitsdämmerung* de Kurt Pinthus, qui connut dès sa publication en 1919 un succès important et sera à l'origine de nombreux ouvrages sur la question. Notons toutefois que, s'il est bien fait mention que les poèmes publiés par *Action* viennent de cette anthologie, l'article de Pol Michel ne s'avoue pas explicitement comme la paraphrase de Pinthus qu'elle est pourtant. Plus intéressant peut-être : *Action* permet à Carl Einstein, essayiste et critique d'art, d'obtenir une tribune française en publiant à plusieurs reprises des extraits de *Bébuquin* et des textes sur l'art¹².

Dans le domaine français, les œuvres publiées dans *Action*, poèmes de poètes reconnus ou de jeunes gens cherchant leur voie, ne donnent pas non plus, dans l'ensemble, l'impression d'une radicale nouveauté. En choisissant l'esprit nouveau plutôt qu'une orientation avant-gardiste plus radicale, sans parler d'adhésion à Dada, Fels se place volontairement en retrait des tentatives les plus audacieuses et les plus excessives de son temps.

LES FIGURES TUTÉLAIRES

Le patronage d'Apollinaire explique en partie le refus des extrêmes mais aussi l'impression de piétinement dégageé par *Action*. Fels avait

12 Influençant les expressionnistes sans l'être lui-même, pacifiste, lié à Braque, Gris et Léger, Einstein avait publié *Bébuquin* en 1912. C'est peut-être à lui qu'*Action* doit sa découverte des avant-gardes soviétiques.

publié dans *La Mêlée* en novembre 1919 un article au titre éloquent : « Une littérature d'avant-garde : l'Esprit nouveau »¹³. Il y définissait la poésie moderne comme l'expression idéaliste et éternelle d'un monde que l'artiste individuel recrée perpétuellement, pensée conforme aux principes de la conférence prononcée par Apollinaire en 1917. Il y décrivait également le processus de création qui, passée la phase d'exaltation préalable, doit se placer sous le contrôle de la raison et du travail¹⁴.

La revue publie également un texte d'Apollinaire sur l'art nègre et les calligrammes qui illustraient le catalogue de l'exposition *Survage*¹⁵ – Lagut de 1917. Le fondateur des *Soirées de Paris* permet ainsi de lier dans *Action* littérature et arts, ce que Fels lui-même, critique d'art en passe de se faire un nom, a beaucoup plus de difficultés à faire. Enfin, Fels est à l'origine du comité pour l'érection d'un monument à Apollinaire¹⁶.

Les auspices *apollinariens* représentent non seulement des choix éthiques et esthétiques, mais aussi une arme dans les luttes du moment. Un article de souvenirs sur Apollinaire d'André Germain, héritier du Crédit Lyonnais, futur mécène des *Écrits nouveaux*, se conclut en ces termes : « Apollinaire est mort : Breton l'a tué »¹⁷. Germain souligne ainsi le passage d'une génération à l'autre, d'un esprit à un autre. C'est aussi que la position de l'animateur de *Littérature* à propos d'Apollinaire ne laisse pas d'être ambiguë. Soupault, dans *Mémoires de l'oubli*¹⁸, rappelle que l'éclectisme initial de *Littérature* signifiait la fidélité à Apollinaire et le souci – tout *apollinarien* – d'établir le lien entre les générations. Dans le numéro 17 qui fait état du fameux classement des auteurs, Apollinaire arrive encore en bonne place avec 12,45. Cependant, *Littérature* choisit de publier *Banalités* et *Quelconqueries*, plutôt que des œuvres plus importantes du poète d'*Alcools* : c'est là un hommage ambivalent, qui démythifie tour à tour la figure du poète et l'œuvre poétique en tant que monument à admirer.

13 p. XXIX.

14 p. XXVIII-XXIX. C'est aussi le point de vue d'Apollinaire et de Max Jacob.

15 *Action* comporte des reproductions de *Survage*.

16 Voir Peter Read, *Picasso et Apollinaire, Les Métamorphoses de la mémoire 1905-1973*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 148-149.

17 N° 4, juillet 1920.

18 Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, Paris, Lachenal et Ritter, 1981, p. 92.

Allant plus loin, dans le numéro 13 de mai 1920, Aragon conclut sa recension de *La Femme assise* par ces mots : « Apollinaire est mort et enterré ». Enfin, les lettres de Vaché publiées dans les numéros 5 et 6 (juillet-août 1919) sont sans ambiguïté :

[...] nous n'aimons ni l'art ni les artistes (à bas Apollinaire) ET comme TOGRATH A RAISON D'ASSASSINER LE POÈTE.

[...] Nous ne connaissons plus Apollinaire - CAR - nous le soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique, et de ne pas savoir les dynamos.¹⁹

C'est en revanche exactement parce que Fels croit encore à l'art, à la figure de l'artiste et à son travail qu'il reste fidèle à Apollinaire. En fait, les futurs surréalistes, si profondément redevables à Apollinaire qu'ils fussent, avaient besoin de refuser, publiquement et par principe, cette paternité trop évidente et trop répandue, de « tuer le père » et de passer à autre chose. Si Apollinaire est bien mort, Fels a tort de rechercher le patronage d'un mort, d'autant qu'il n'a pas cette capacité de fédération et de création du poète de *Calligrammes*. Il a encore un temps de retard.

Le cas de Max Jacob, autre figure tutélaire présente sous diverses formes à chaque numéro d'*Action*, est un peu similaire. *Littérature* publie quelques-uns de ses textes dans ses premiers numéros puis a tôt fait de l'évincer. Il est mal noté dans le classement de mars 1921 : -1,27. Il faut dire que les relations entre Jacob et Breton se détérioraient depuis 1917. Inversement, la plupart des principes poétiques de Fels viennent de Max Jacob²⁰. Le premier relaie les idées du second mais il aurait peut-être rêvé que Jacob fût ce grand poète fédérateur qui manquait à *Action*. Il savait bien cependant que ce n'était ni dans la nature ni dans les intérêts du poète, qui entre 1921 et 1922 passe le plus clair de son temps retiré à Saint-Benoît.

Pour finir, faisons un détour par Gide, en qui, dans l'entre-deux-guerres, de nombreux jeunes gens voyaient un « inquieteur » leur révélant

19 Lettre à Théodore Fraenkel, in *Littérature*, n° 6, août 1919, p. 12-13.

20 Voir p. XXVIII-XXIX et Max Jacob, *Lettres à Florent Fels*, op. cit.

la conscience intellectuelle. Gide fait l'admiration de Malraux qui, dans le dernier numéro d'*Action*, le qualifie de « plus grand écrivain français vivant »²¹. Arland rend hommage à Gide dans le deuxième numéro d'*Aventure* puis ne cessera d'affirmer sa fidélité. Le premier numéro de *Littérature* s'ouvre sur des extraits des *Nourritures terrestres* mais la présence de leur auteur dans les pages de la revue ne se renouvellera pas. En effet, une partie de la jeune génération a le sentiment que Gide doit aussi être dépassé. Fels, dans le numéro 5 d'octobre 1920, se débarrasse du compte rendu de *La Symphonie pastorale* en une phrase : « Ah non ! La barbe ! Vous nous avez eus pendant trop longtemps ». Dans le même numéro, il rend compte de la dernière livraison de la *NRF* en ces termes :

Malgré le jeune sang qu'elle s'est infusé, malgré Allard, Breton, Lhote, Paulhan, malgré la bouffonnerie sinistre commise par Monsieur A. Gide qui parvint à rendre Shakespeare illisible et grotesque, malgré les professions de foi et les articles – programmes, il ne restait de la revue qui vivait de l'âme ardente de Jacques Copeau, rien, rien, rien.

Trait assassin et paradoxal : il vise Gide, l'esprit *NRF*, et une certaine forme d'institution littéraire, démarche caractéristique de l'esprit d'avant-garde. Mais il reprend aussi à son compte le triple « rien » du manifeste Dada paru dans le numéro 13 de *Littérature* en mai 1920. Or cette citation n'est manifestement pas ironique envers la revue de Breton puisqu'elle suit immédiatement un compte rendu élogieux de *Littérature*.

De fait, une bonne partie des déclarations, des ambiguïtés et des contradictions contenues dans *Action* s'expliquent aussi bien par la confrontation avec Dada et le groupe de *Littérature* que par la position souvent intenable qu'a tenté de conserver Fels.

21 « Aspects d'André Gide », *Action*, mars - avril 1922, p. 21.

FACE À DADA ET À LITTÉRATURE

Même si ce n'était pas sa seule motivation, Fels a ouvertement fondé *Action* contre Dada, alors qu'à la même époque, nombreux étaient les groupes, de *SIC* à *Aventure*, séduits par ce courant. Walter G. Langlois rappelle qu'en réaction à la manifestation dada du 23 janvier 1920 organisée par *Littérature* dans une petite salle de bal populaire, Fels avait répondu par une conférence intitulée « Classiques de l'Esprit nouveau » au Grand Palais le 29 février²². Il y reprenait ses idées les plus chères : l'utilité de la poésie et de sa transmission, sa foi en la beauté, la permanence des grands thèmes éternels : l'homme, la nature, les forces. Le texte de cette conférence est publié dans l'ultime numéro de *La Mêlée*, rebaptisée *L'Un*, de mars 1920, et non pas dans *Action*, comme si, une fois de plus, Fels voulait éviter toute polémique et toute doctrine dans sa propre revue. Un des principaux points d'achoppement est la question du sérieux : « si l'art n'est point sans un certain sérieux, il meurt d'ennui », déclare-t-il pour signifier que chez Dada « on meurt d'ennui ». Si *Action* fait une large part à l'humour de Salmon et de Jacob, elle ne reprend pas à son compte les principes *apollinariens* sur le rire. Aux antipodes des pochades de *L'Œuf dur*, au titre évocateur, elle prend le contre-pied du rire destructeur de Dada comme celui de l'humour tel que le groupe de *Littérature* commence à le revendiquer. Arland a bien compris les enjeux et les valeurs de ces questions en proposant une enquête sur l'humour dans le premier numéro d'*Aventure* :

1. Est-il vrai que l'art français tire ses racines profondes de l'humour [...] ?
2. Pensez-vous [...] que les œuvres de Rimbaud, de Lautréamont et de Jarry constituent une expression suprême de l'humour ?
3. En ce cas, ne seraient-elles pas les premières à influencer l'art de l'avenir ?

22 p. XXXIII sq.

Dans les réponses reçues, Tzara revendique ouvertement la filiation, Cendrars répond « Merde »²³ et Jacob déclare comme aurait sans doute pu le faire Fels :

Les vieux noms [Rimbaud, Lautréamont, Jarry] marquent un aboutissement et non un début [...]. Je crois pour moi à une formidable renaissance classique ; c'est-à-dire à l'étude des sentiments humains et à leur expression en belle langue de concentration.

Une telle déclaration, dans les pages de cette revue naissante sympathisant avec Dada, est forcément polémique. Malraux, quant à lui, se montre très réservé sur *Les Chants de Maldoror*²⁴.

De manière générale, *Action* et ses collaborateurs ne manquent pas une occasion de railler Picabia et *391*, et de s'attaquer à Dada. Cela se passe parfois de façon indirecte : Salmon convoque, dans le numéro 2 qui fait suite aux polémiques de février 1920, les mannes de Moréas, mort depuis dix ans, dont on ne parle plus guère, pour prôner la dignité poétique. Mais les attaques sont le plus souvent directes, comme dans le numéro 3 où Gleizes accuse Dada de cynisme et de provocation puérile. Il lui reproche de s'en remettre uniquement à l'instinct, au sens le plus primitif du terme, sans proposer de phase constructive. Dada un « mouvement niveleur », « une manifestation purement de mentalité bourgeoise où la vanité de tréteau l'emporte sur la consistance de l'idée à soutenir ». Dada est pour le peintre le résultat de la décadence actuelle – au moins tous sont-ils d'accord sur cette idée de décadence contemporaine –, et il en appelle à l'humanisme pour y parer²⁵.

Les rapports contrastés d'*Action* et de *Littérature* sont quant à eux plus ambigus. Malgré quelques collaborations bi-latérales, on l'a vu, les deux groupes sont quasiment étanches : ils ne fréquentent pas les mêmes

23 Et P. Pia, saluant ce premier numéro d'*Aventure*, de commenter la réponse de Cendrars : « Blaise Cendrars n'a pas cru devoir apporter dans sa réponse autant de nouveauté que dans sa poésie » (n° [11] hors - série, p. 7).

24 N° 3, avril 1920, p. 33-35.

25 « L'Affaire Dada », *Action*, n° 3, avril 1920, p. 26-32.

mondes ni les mêmes personnes (*Le Bœuf sur le toit*, Cocteau) ; les relations personnelles sont parfois conflictuelles, à l'image de celles de Jacob et de Breton²⁶.

Pourtant, Fels, dans le numéro 5 d'octobre 1920, en même temps qu'il fustige la *NRF*, fait l'éloge de *Littérature* :

La seule revue française lisible, la revue des écrivains d'aujourd'hui dédaigneux des formules périmées, où l'on se trompe, où l'on commet des erreurs [...] ceux qui y collaborent eurent le courage de toutes les expériences, savent se contredire pour mieux affirmer et donnent l'exemple d'une vitalité et d'une énergie que l'on croyait disparue depuis les « Soirées de Paris ».

Un éloge qu'il aimerait voir décerner à *Action* et qu'il n'a pu lire nulle part puisque sa revue ne prenait pas beaucoup de risques, hors celui de contrer Dada. À ce moment-là, Fels a sans doute encore le sentiment que les deux groupes suivent des voies parallèles.

Mais dans ce même numéro, Malraux se révèle d'une terrible lucidité sur *Les Champs magnétiques* :

Un livre très important, puisqu'il crée un poncif. Le livre que citeront les critiques de 1970 lorsqu'il sera question de l'état d'esprit des artistes de 1920. [...]. De nombreux enfants des *Champs magnétiques* vont surgir, mais ils ressembleront trop à leur père. [...] 1920 [...] date [...] du dernier livre dada.

C'est à partir du numéro 7 que les relations se tendent, c'est-à-dire à partir du moment où *Littérature* adopte des positions plus radicales qui aux

26 Un peu plus tard, ce sont les relations entre Jacob et Soupault qui se tendent : « Est-ce à toi que j'ai écrit que Soupault avait tort de faire de la littérature ? Ce mot a transpercé les enveloppes de lettre et le monde des lettres [...]. Il est probable que ledit Soupault est furieux ! C'est dommage, je l'aime bien, je suis désolé qu'il ait su que je n'aime rien de son œuvre », Lettre à G. Rosenthal de Saint-Benoît, 16 juin 1923, in Max Jacob, *Les Propos et les jours, Lettres 1904-1944*, sous la direction d'Annie Marcoux et Didier Gompel-Netter, Paris, Zodiaque, 1989.

yeux de Fels en font un avatar de Dada. Fels se moque de la notation des écrivains pour mieux souligner les contradictions – bien flagrantes – du groupe de Breton. De son côté, Gabory profite d'un compte rendu de l'*Anicet* d'Aragon et d'une conférence, « Apollon chez les Muses », pour excuser quelques poètes comme Éluard d'avoir été séduits par Dada et pour annoncer la mort de ce mouvement. Décidément, tout le monde s'en voulait à mort... *Littérature*, quant à elle, avait pris les devants en juillet 1920, méprisant ouvertement *Action*, et sauvant *in extremis* et du bout des lèvres le seul Max Jacob²⁷.

Or, début 1922, dans l'avant-dernier numéro, hors-série, d'*Action*, qui voit-on au sommaire ? Tzara et Ribemont-Dessaignes. Fels est-il en train de changer d'orientation ? Certes non. J'avance l'hypothèse que, s'il accueille ses ennemis, c'est parce que la rupture entre Dada et *Littérature* vient de se consommer au Congrès de Paris. Fels me semble donc jouer une partie d'échecs sur le champ littéraire. Encore la tentative est-elle peu crédible : *Action* et *Littérature* auraient pu se rapprocher en s'opposant ensemble à la destruction éthique et esthétique de Dada, mais *Littérature* venait de prendre un tournant trop radical pour Fels. En outre, dans ce même numéro d'*Action* collaborent aussi Fleuret, Gonzague Frick et Latourrette !... ce n'est plus de l'éclectisme, c'est de l'opportunisme voire de l'incohérence.

DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE D'AVANT-GARDE

Plusieurs éléments expliquent finalement qu'*Action* n'ait pu faire le poids dans l'avant-garde du début des années 20.

Prenons la provocation : Gabory fait l'éloge du *Lac salé* du très populaire et académique Pierre Benoit dans le numéro 8 d'août 1921. Il avouera lui-même l'avoir fait par esprit de contradiction, en réaction aux « bouquins sans queue ni tête (et sans corps entre les extrémités man-

27 « Vlamincq [...] fait son petit bolchevik. Pareils les poèmes de Roch Grey, de Marcel Sauvage et des suburbains. Différents les poèmes de Max Jacob », lit-on dans le n° 15 de *Littérature* (juillet 1920) à propos du 4^{ème} numéro d'*Action*.

quantes) »²⁸ ; qu'il visât Dada ou quelque autre production inconsistante, ses lecteurs l'avaient-ils vraiment compris ? À l'inverse, Aragon, dans le numéro 6 de *Littérature*, règle son compte au *Lac Salé* sans la moindre ambiguïté : « La petitesse d'esprit ne perd ses droits nulle part »²⁹.

Provocation aussi l'article de Gabory sur Landru dans le numéro de février 1920, qui valut à la revue la censure et donc aussi une belle publicité. Cet éloge était – il faut en convenir – assez potache, bien plus propre à effrayer le bourgeois, qu'à bouleverser le monde artistique. Dans le numéro 2 d'*Aventure* (décembre 1921), Jacques Baron se débarrasse de l'ennemi public, guillotiné en 1922, avec quelques mois d'avance.

L'une des grandes contradictions de Fels, qui préférerait l'idée de progrès à celle de rupture, a été de vouloir construire une avant-garde sans véritable négation. Le mot même d'avant-garde n'apparaît pas dans *Action* pour désigner la revue. Il est certain que le patronage d'Apollinaire et de Jacob l'explique. Mais *Littérature* également refuse l'étiquette d'avant-gardiste, comme si l'avant-garde était une notion convenue, factice, à la mode, éloignée de l'authenticité.

Somme toute, *Action* était prise entre plusieurs feux : d'ascendance anarchiste sans l'être de manière doctrinaire ou clairement politisée ; anarchiste néanmoins, mais pas anarchique à la façon de Dada. La libération de l'individu, que la tradition anarchiste partage avec les courants d'avant-garde – on pense au futur surréalisme – se conjugue chez Fels avec la révérence au passé, la foi en la raison et la notion d'ordre :

Notre idéal s'identifie bien moins à ce que le monde appelle anarchie, qu'à notre volonté de plus de beauté et d'ordre. [...].

Une seule chose mérite d'être sauvée de notre civilisation actuelle, ce sont les monuments d'art du passé, et dans le présent l'acquis des lettres et des arts, qui est une chaîne ininterrompue de périodes classiques et de recherches esthétiques.

28 Georges Gabory, *Apollinaire, Max Jacob, Gide, Malraux et Cie*, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 75.

29 Août 1921, p. 19.

Il nous a semblé rationnel de créer un organe d'avant-garde politique et littéraire [...]»³⁰.

Il définit de la sorte une avant-garde paradoxale qui refuse de faire table rase du passé, et qui, sans défendre le retour à la tradition, se fonde sur les notions traditionnelles de beauté et d'ordre, bref une avant-garde aux antipodes de Dada, de celle qui germe chez les futurs surréalistes³¹, et qui se réclame implicitement de l'esprit nouveau *apollinarien*, dimension politique en sus. Jamais *Action* ne remet en cause les grands principes, notamment l'idée même de littérature. Tout au plus use-t-elle du terme *art* pour englober toutes les créations, de même qu'Apollinaire recourt au mot *poésie* en son sens étymologique. Aucune abolition des frontières entre les arts, ni entre l'art et la vie. La figure de l'artiste reste primordiale pour Fels : en s'élevant par l'art et la discipline personnelle, le poète permet au lecteur de s'élever et de lui faire prendre conscience de sa valeur individuelle³². Il revendique par là même l'utilité éthique et politique de la poésie, quand Dada refusait tout utilitarisme. Alors qu'il y a de plus en plus de littérature dans *Action*, il y en a de moins en moins dans *Littérature*.

Fels et ses amis restent idéalistes, rationnels, voire raisonnables. À la suite d'Apollinaire et de Jacob, ils accordent une place au rêve mais sous le contrôle avéré de la raison et du travail poétique. Dans les pages d'*Action*, le Zodiaque poétique de Léonard Pieux, celui de Paul Dermée, l'astrologie de Max Jacob et la Cartomancie de Salmon vont dans ce sens : le destin et le hasard n'y ont pas du tout la place éthique et esthétique accordée plus tard par le surréalisme. Pierre Mac Orlan, dans ses deux textes inauguraux d'*Aventure* et de *Dés*, s'il reste vague et un peu confus, donne une place beaucoup plus importante à l'imagination et au mystère.

30 p. XXII.

31 L'anticonformisme de Fels est vraiment singulier. Au même moment, Breton déclare : « Il s'agit avant tout d'opposer à une certaine formule de dévotion au passé [...] l'expression d'une volonté, qui porte à agir avec le minimum de références, autrement dit, à se placer au départ en dehors du connu et de l'attendu », in *Appel du 3 janvier 1922*, in André Breton, *Œuvres complètes. I*, Paris, La Pléiade, 1988, p. 434-435.

32 p. XVI-XVIII.

De manière générale, c'est l'action *d'Action* qui est en porte-à-faux. Le *Bulletin Dada* numéro 6 de février 1922 déclare :

à [sic] priori c'est-à-dire les yeux fermés, DADA place avant l'action et au-dessus de tout : LE DOUTE.

Les valeurs *d'Action* ne répondent pas suffisamment au désir de bouleversement, de révolution qu'une partie de la jeune génération appelle de ses vœux. L'esprit nouveau qui anime la revue ne donne pas assez l'impression de nouveauté : les voies d'expression qu'*Action* met en valeur sont désormais classiques ; ne serait-ce que matériellement, la différence avec les publications de Dada saute aux yeux. Le tournant pris par *Littérature* à l'automne 1920 avec « Pourquoi écrivez-vous ? » puis « Liquidation » est vital pour prendre des partis plus nets et s'imposer. Il est hautement symbolique que le dernier numéro *d'Action* soit exactement contemporain de la deuxième série de *Littérature*. Fels, en refusant d'emboîter le pas de l'avant-garde radicale, se condamne à s'exclure. Son individualisme fondamental et son anticonformisme contredisant la formation d'un groupe, ou même d'un véritable courant, ne lui permet pas d'imposer ses idées et sa tribune. Il le reconnaîtra bien des années plus tard :

Astreint à des besognes alimentaires, j'abandonnai *Action*. J'affirme que la vie d'une revue, même lorsqu'elle est utile et efficace, ne doit pas dépasser quelques années, le temps de l'enthousiasme. *L'Esprit nouveau* de tendance assez identique venait de paraître et naissait avec une violence véritablement révolutionnaire *Littérature*, la revue des surréalistes³³.

Il y aurait encore beaucoup à faire et à dire sur *Action*. Il faudrait notamment la confronter à beaucoup d'autres revues, et approfondir l'image que ces autres revues pouvaient avoir d'elle.

Si j'ai pu parfois donner l'impression d'amoindrir les mérites de Fels, c'était en fonction de la problématique des avant-gardes et non pour

33 *L'Art vivant*. II. Genève, Cailler, 1956, p. 40-41, cité par Maria Green, in Max Jacob, *Lettres à Florent Fels*, op. cit., p. 120.

justifier *a posteriori* le cours de l'histoire de la modernité, qui donne raison à Dada et au surréalisme. La revue demeure le témoignage passionnant des tentatives de quelques-uns pour trouver des voies nouvelles dans un monde exsangue et pour résister à l'embrigadement comme au terrorisme artistique. En cela, il faut saluer la lucidité et la clairvoyance de tous ceux qui pressentirent très tôt l'un des aspects les moins séduisants de Breton et du surréalisme.

CARL EINSTEIN : CRÉATION ET HALLUCINATION

JEAN-POL MADOU

UNIVERSITÉ DE SAVOIE

Ouvrons le *Journal* d'André Gide à la date du 22 février 1922 et lisons : « Hier matin, reçu Einstein, un Allemand rondouillard qui veut fonder une nouvelle revue pour lutter en faveur des tendances modernes à quoi il reproche je ne sais plus quoi. Sympathique, mais encore à l'état pâteux ; comme tous les Allemands »¹. Laissons à Gide la responsabilité de ce jugement à l'emporte-pièce sur le caractère des Allemands et détachons-en la figure prophétique de Carl Einstein que, sous les apparences d'un Allemand quelconque à la physionomie bonhomme, l'auteur de *Paludes* ne semble pas avoir pressentie. À cette époque, Carl Einstein a déjà établi sa réputation. Hormis les très nombreux articles et études parus en revue, il est l'auteur d'un roman *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1912) dédié à Gide, et d'un essai sur l'art africain, le tout premier du genre, *La sculpture nègre* (*Negerplastik*, 1915). Solidement implanté dans le paysage de la critique, il prépare *L'art du vingtième siècle* (*Die Kunst des 20 Jahrhunderts*), ouvrage qui paraîtra en 1926, publié par la très prestigieuse maison d'édition berlinoise Propyläen Verlag. Comme *Negerplastik*, l'ouvrage fera date dans l'histoire en tant que première synthèse de l'art contemporain. Mais son chef-d'œuvre demeurera son *Georges Braque* qui paraîtra en 1934 en traduction française. Il nous invite, à la faveur d'une monographie consacrée au peintre cubiste, à pénétrer les processus de la création picturale.

1 *Journal*, Paris, La Pléiade, t. I, p. 174, cité in Liliane Meffre, *Carl Einstein (1885-1940), Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2002, p. 40.

Cependant aborder la philosophie de l'art et la pensée de la création de Carl Einstein nous contraint à passer par son « portrait » tant la vie et l'écriture, la praxis et la pensée sont ici inextricablement liées. Car, l'art pour Einstein n'est pas une forme pure et autonome, une totalité close trouvant dans sa perfection formelle la loi de son déploiement, mais un outil biologique, un instrument de vie et de mort, le réceptacle de forces vitales comme les idoles et les simulacres par lesquels les primitifs « capturent les dieux, les âmes et les esprits et s'emparent des forces qui les menacent ». C'est donc la question des rapports de l'art et de la vie qui constitue la toile de fond de tous les débats qui agitent les avant-gardes allemandes. Faut-il continuer à affirmer le principe de l'autonomie de l'œuvre ? Faut-il au contraire que l'art se répande dans la vie non sans lui communiquer la force dionysiaque qu'il recèle, mais au risque de se dissoudre dans ce que Adorno eût appelé un *happening* ? La réponse de Carl Einstein sera complexe. Pouvait-il en être autrement d'un anarcho-syndicaliste lecteur de Mallarmé ? Écrivain, critique et historien de l'art, militant politique, sous-officier dans l'armée allemande à Bruxelles de 1916 à 1918 – deux jours avant l'armistice il participe dans la capitale belge avec d'autres sous-officiers et soldats à un soulèvement contre sa hiérarchie militaire en vue de précipiter l'effondrement de l'Empire et de hâter de la sorte, croyait-il, les processus révolutionnaires en Europe –, combattant de la révolution spartakiste aux côtés de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg ainsi que de la guerre d'Espagne au côté de Durutti, Carl Einstein fut un acteur politique et un témoin des avant-gardes d'entre les deux guerres. Resté longtemps méconnu en France, son rôle fut néanmoins déterminant dans la vie intellectuelle parisienne de l'époque. Ce n'est que tout récemment qu'on s'est rendu compte du rôle dirigeant qu'il a joué dans la revue *Documents* aux côtés de Georges Bataille et Michel Leiris (1929-1930). Il a fallu les travaux de Liliane Meffre et Georges Didi-Huberman² pour rendre justice à cette œuvre demeurée trop longtemps ignorée par la critique française³.

2 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000

3 Quatre titres de Carl Einstein sont aujourd'hui disponibles en traduction française : *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, traduction de Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, 2000 ; *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1993 ;

Carl Einstein joua à Paris comme à Berlin le rôle d'un passeur de cultures entre les deux rives du Rhin. Collaborateur de très nombreuses revues d'avant-garde telles que *Hypérior* de Franz Blei, *Die Aktion* de Franz Pfemfert, *Die Gemeinschaft* de Ludwig Rubiner, *Die Pleite* de George Grosz, il dirigea deux revues, éphémères certes mais non moins significatives de sa démarche politico-esthétique : *Neue Blätter* et *Der blutige Ernst*, hebdomadaire satirique «sanguinairement sérieux». Carl Einstein n'a cessé de promouvoir les échanges de contributions entre les revues des deux côtés de la frontière, par exemple entre *Die Aktion* et *La Phalange* de Jean Royère, entre *Sic* et *Der blutige Ernst* d'inspiration dadaïste⁴.

Comme il fit connaître l'avant-garde parisienne au public allemand, il tenta de sensibiliser à son tour l'intelligentsia française aux turbulences artistiques et culturelles de l'Allemagne à la lumière de ses deux modernités, celle de l'Empire wilhelmien et celle de la République de Weimar. Il fut aussi le premier en France à révéler le tournant philosophique accompli par le cercle de Vienne dont il subit une profonde influence à travers l'œuvre d'Ernst Mach. Enfin, il contribua à diffuser les travaux des ethnologues allemands largement méconnus en France, en l'occurrence ceux de l'africaniste Leo Frobenius. Sa passion pour les arts primitifs qu'il avait sans doute contractée au *Bateau Lavoir* l'avait conduit à publier en 1915 *Negerplastik (Sculpture nègre)*, ouvrage qui marque une date dans l'histoire de l'art, puisque pour la première fois l'art africain se vit assigner non plus le statut d'un document ethnologique, mais celui d'une œuvre d'art digne d'être analysée dans ses composantes purement formelles et visuelles. Son approche des avant-gardes esthétiques dans *Ethnologie de l'art moderne* sera exactement l'inverse de celle de la sculpture africaine dans *Negerplastik*. Toute son œuvre critique s'est construite comme un jeu de miroirs inversés. D'un côté il aborde la statuaire africaine non pas dans sa fonction totémique et mythique mais dans la pureté formelle de ses composantes

Sculpture nègre, traduction de Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998 ; *Georges Braque*, traduction de Liliane Meffre, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003.

⁴ Le projet de collaboration avec Pierre Albert-Birot arrive trop tard. Le dernier numéro de *Sic* est sorti en décembre 1919. La lettre de C. Einstein à Albert-Birot date du 20 décembre 1919. Voir Liliane Meffre, *op. cit.*

visuelles. De l'autre côté, il étudie les œuvres de la modernité picturale (Picasso, Braque, Juan Gris, Derain, Vlaminck, Masson) moins dans leur dispositif formel que dans leur force magique, leur efficacité anthropologique d'idole ou de simulacre. La méthode d'Einstein fait s'entrecroiser deux démarches, l'une consiste à regarder les sculptures nègres et les masques océaniens, non plus avec le regard de l'ethnographe, mais avec les yeux de l'artiste, du peintre cubiste. Inversement, il regarde les tableaux de la modernité avec les yeux de l'ethnographe.

Bien avant qu'il ne se soit fixé définitivement à Paris en 1928, Carl Einstein y avait fait depuis 1907 de fréquents séjours et s'était fait adopter par les milieux artistiques : le cercle des peintres allemands (le café du *Dôme*), le *Bateau Lavoir* et la galerie de Daniel-Henry Kahnweiler. Le célèbre marchand de tableaux et éditeur n'a jamais caché son admiration pour le critique d'art allemand dont il est un des rares à avoir apprécié l'œuvre poétique. Dans son *Juan Gris* Kahnweiler écrit :

Je crois que l'avenir placera très haut l'œuvre poétique de Carl Einstein. On range d'habitude Carl Einstein parmi les expressionnistes, mais quoique chez certains expressionnistes on sente des velléités qui les rapprochent parfois d'Einstein, il est préférable de classer celui-ci à part comme cubiste littéraire allemand. L'âpre densité, la netteté rigoureuse de sa phrase et de sa construction, qui est une construction architecturale et non un arrangement plus ou moins réussi de l'anecdote, fait de son roman *Bébuquin*, de ses autres ouvrages en prose, comme de ses poèmes, des œuvres cubistes.⁵

Kahnweiler commente dans une très belle page de son *Juan Gris* le reproche que C. Einstein formula contre le cubisme littéraire français, de trop respecter les signes et les formes du langage existant. Einstein invente des néologismes et traite la syntaxe avec une certaine liberté. Il est vrai que le génie de la langue allemande autorise une plus grande liberté : une syntaxe moins rigoriste et une très grande souplesse dans la formation de

5 D-H Kahnweiler, *Juan Gris*, Paris, Gallimard, 1946.

mots composés. L'expérience vécue du poète – l'*Erlebnis* – peut-elle s'objectiver dans la matière du langage comme celle du peintre dans les formes colorées du tableau ? En peinture les signes peuvent s'inventer. En poésie, en revanche, on n'invente pas des signes, on recharge des signes connus d'une signification nouvelle. Il s'agit donc moins d'une invention, d'une création ex nihilo, que d'une « re-qualification qui s'effectue par la mise en contact imprévue d'un signe avec un ou plusieurs autres signes qu'on n'avait jamais rapprochés de lui ».

Le récit autobiographique d'allure dadaïste, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle* (1912) mériterait sans doute tout un chapitre dans l'histoire des avant-gardes allemandes. À partir d'une équation existentielle entre l'art et la vie, mêlant les analyses théoriques et les envolées lyriques, l'auteur de *Bébuquin* s'y débat avec toutes les questions qui agitent les avant-gardes de l'époque. Convoquant Platon, Kant, Schopenhauer et Nietzsche, il y aborde les questions de l'art et de la littérature, de l'histoire et de la politique, de la psychologie et de la philosophie. Livre de sensibilité dada, le récit s'en prend avec une fièvre endiablée aux fondements de la métaphysique voire aux axiomes de la logique et s'en prend ainsi aux principes d'identité et de causalité, toute logique étant métaphysique.

La logique veut toujours une chose et elle ne se rend pas compte qu'il existe de nombreuses logiques. L'Un n'existe pas, bien qu'il existe une tendance à l'unification ; et combien de choses ont tendance à diverger. La logique n'a pas de fondement. De ses quatre axiomes les uns préfèrent celui-ci, les autres celui-là ; un axiome attaque l'autre et s'y combine ; car, seul, aucun n'avancera jamais d'un pas ; la logique est une exception exorbitante et le théorème de Pythagore un monstre.⁶

6 *Bébuquin ou les dilettantes du miracle, op. cit.*, p. 67.

L'idée platonicienne et la causalité empirique se trouvent renvoyées dos à dos. Ainsi recherchant les causes de la souffrance, Bébuquin découvre que les causes sont une chose, que la souffrance en est une autre :

[...] il s'aperçut que la logique n'avait rien à voir avec l'âme ; que cela n'était qu'un arrangement truqué. Il se dit que la logique était aussi mauvaise que ces peintres qui représentent la vertu par une femme blonde. La logique a ce défaut de n'être même pas symbolique. Il faut comprendre, idiots, que la logique peut aussi n'être qu'une figure de style qui ne touche jamais à aucune réalité. Il nous faut composer logiquement à partir de figures logiques, comme les peintres ornementaux. Il nous a fait comprendre que ce qu'il y a de plus fantastique, c'est la logique.⁷

Giorgio Bébuquin est une sorte d'anti-héros qu'on voit errer au premier chapitre entre des baraques foraines qui toutes offrent des spectacles plus grotesques les uns que les autres : le Théâtre de la Gravitation abolie, le Théâtre de l'Extase Muette, le Musée du Figement à Bon Marché. Bébuquin y apparaît comme une sorte de conscience transcendante qui, détachée du réel, indifférente à la vie comme à la mort, s'efforce de reconstruire le monde à partir de zéro :

Je ne veux d'aucune copie, d'aucune influence. Je me veux, moi – de mon âme doit surgir quelque chose qui me soit entièrement propre, ne seraient-ce que des trous dans l'air que je respire. Je n'ai que faire des choses ; une chose cela vous engage à toutes les choses. Tout se trouve au milieu d'un torrent et, ce qui est redoutable, c'est l'infini d'un point.⁸ [...]. Depuis des semaines Bébuquin regardait fixement un coin de sa chambre qu'il voulait animer à partir de lui-même. Il avait horreur de dépendre des faits, incompréhensibles et sans fin, qui le niaient. Mais sa volonté épuisée n'arrivait pas à créer le moindre grain de poussière ; les yeux clos, il ne voyait rien.⁹

7 *Ibid.*, p. 17-18.

8 *Id.*, p. 12.

9 *Id.*, p. 25.

Qu'est-ce qu'une conscience transcendantale sinon le pur miroir de l'être ?
Mais que peut un miroir quand il ne peut pas se mirer en lui-même ?

Je suis un miroir, déclare Bébuquin, une flaque d'eau, immobile et scintillante, où se reflète la lumière des réverbères. Mais un miroir s'est-il jamais miré en lui-même ?¹⁰

Aussi Bébuquin va-t-il se dresser comme une immense négation de tout ce qui est, oeuvre de destruction de toute forme fixe, de tout objet rigide, support d'une vision hallucinatoire créatrice d'espace et de nouvelles formes picturales. Bébuquin se place au-dessus de toute chose donnée ; il nie furieusement le réel, la logique, le concept, les signes fixes du langage et toute forme d'unité pour atteindre « au prix de la mort » le radicalement nouveau, l'indéterminé, l'inconditionné. Mais la tentation de la création absolue rompant avec la tradition, s'avère en fin de récit un échec. Ce qui échoue c'est moins l'expérience de la vision, l'émergence d'un regard radicalement nouveau que sa traduction par les signes du langage. Einstein ne cessera de la répéter. En raison même de la structure de la langue, la force simultanée d'une image visuelle se trouvera toujours divisée et toute impression, toute sensation « détruite par l'hétérogénéité des mots¹¹ »,

Les paroles ne peuvent jamais traduire de manière satisfaisante et avec vérité une expérience optique vécue : ce que la peinture a vécu, les mots ne sont pas même capables de le dire.¹²

Récit d'un échec, *Bébuquin* est contemporain de la découverte par Carl Einstein de la jeune peinture cubiste. C'est bien toute sa vision du cubisme qui s'y élabore. Il s'agit en premier lieu de détruire les objets « réceptacles de la mémoire figée » afin d'en dégager une conception fonctionnelle de la

¹⁰ *Id.*, p.13.

¹¹ *Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 26.

¹² *Georges Braque, op. cit.*, p. 185.

réalité et de réinvestir ensuite « l'énergie vitale » appelée à « reconquérir la puissance du Nécessaire ». Quant à la théorie de la vision hallucinatoire, Einstein va l'élaborer dans son livre sur Braque. En vérité, l'art n'intéresse Carl Einstein que dans la mesure où il détermine une manière de voir et surtout parvient à changer radicalement la structure de la vision elle-même. Soulignons au passage que quand il s'agit de vision, Einstein a toujours privilégié le terme d'origine française au dépens des termes d'origine germanique tels que *Sehen*, *Schauen*, *Anschauung*. Le terme de vision a le mérite de désigner à la fois l'action de voir et ce qui se présente à la vue. De la même manière que le génie de la langue allemande lui a permis de penser le lien entre « peindre un tableau » et « construire des formes » (*Bilden*, former, *Bild*, image, tableau), le génie de la langue française lui permet d'exprimer le lien entre la vision et le contenu qu'elle se donne. Comme si la vision était déjà en elle-même productrice de formes avant d'être réceptrices d'impressions lumineuses. C'est en français que Carl Einstein esquissera dans les années trente à Paris un *Traité de la Vision* resté à l'état de projet. Dans cette phénoménologie de la vision porteuse d'une théorie de la modernité picturale, il ne s'agit pas d'une nouvelle vision du monde ni de nouvelles choses à voir, mais de la vision en elle-même. Rappelons-nous les paroles de Bébuquin : « Un miroir s'est-il jamais miré en lui-même ? ». C'est bien l'obsession d'un *retour sur soi de la vision* qui conférerait à ce récit chaotique sa profonde unité. Or, cette vision se trouve qualifiée d'hallucinatoire. Ce terme d'hallucination doit retenir toute notre attention, car il détermine toute la conception qu'Einstein se faisait de la peinture cubiste et par conséquent des processus mêmes de la création. L'hallucination, loin d'être une perception fautive, est une rupture dans les processus mécaniques de la perception quotidienne. Dans son étude consacrée à André Masson, il écrit :

Les forces hallucinatoires ouvrent une brèche dans les processus mécaniques ; elles introduisent des blocs d'a-causalité dans cette réalité que l'on

s'était absurdement donnée comme une. La trame ininterrompue de cette réalité est déchirée et l'on vit dans la tension des dualismes.¹³

L'hallucination n'est pas le dérèglement de tous les sens mais la vision qui, libérée de tout objet extérieur, rendue à elle-même, acquiert sa pleine autonomie. Tout se passe comme si, mettant en question le principe de l'autonomie de l'art au sens où l'entendait l'esthétique idéaliste et bourgeoise, elle déplaçait cette autonomie sur l'acte même de perception. Loin d'être un rapport entre un sujet et un objet où chacun pré-existe à sa mise en relation, l'acte de voir se donne comme une totalité vivante, un ensemble de processus différentiels et dynamiques au sein duquel le *sujet* et l'*objet* ne sont que les produits de différenciations fixées, d'un arrêt sur image. L'idée d'un moi fixe et continu qui se repère par rapport à des choses stables est une fiction destinée maintenant à voler en éclats :

Les choses solides tant et tant appréciées, le concept et les substances et le moi fixé n'étaient peut-être que de mortes pétrifications, des excréments d'un astre mourant dont la tendance létale assombrit lentement sa force vitale.¹⁴

Il n'y a donc de sujet et d'objet stables que lorsque les processus se trouvent interrompus par une sorte d'arrêt sur image. Sur un ton nietzschéen Carl Einstein affirme que la conscience n'est qu'un état limite fondé sur la négation du vivant, le concept la manifestation d'une fatigue de l'esprit, l'abréviation et la schématisation de l'expérience vécue, l'objet une condensation d'actes mécanisés et coutumiers. S'en prenant aux impressionnistes et aux Fauves auxquels il reproche de ne pas avoir assez radicalement mis en questions les structures transmises par héritage, Einstein écrit :

On continuait toujours de croire que l'acte de voir n'était déterminé précisément que par l'acte de voir, comme si le sommeil trouvait sa raison d'être dans le sommeil. On ne se doutait pas que les origines de tout acte

13 *Ibid.*, p. 21-22.

14 *Ibid.*, p. 79.

de voir reposaient, comme autrefois les sources de la contemplation, dans ce qui est invisible sur le plan figuratif.¹⁵

Toute une théorie de la perception et de la psychè se met en place aussitôt relayée par une théorie de l'image et du simulacre. Le *Georges Braque* paru en 1934 nous offre moins une monographie du peintre cubiste qu'une théorie de la création qui en est aussi une de la réception et de la lecture des tableaux. Or, qu'est-ce qu'un tableau sinon une totalité formelle prélevée sur les processus vivants ? Condensation d'énergie psychique dans une portion étroite de l'espace, le tableau tel un spectre produit un effet hypnotique sur le spectateur. L'œuvre agit ainsi tel un démon à l'égard du spectateur désormais livré aux forces de l'inconscient et aux temps archaïques. À contre-courant de toute l'esthétique post-kantienne, le concept de forme repose chez Einstein non sur un élargissement mais sur un rétrécissement des processus vitaux puisque l'action hypnotique produit une surcharge pathogène de l'œil, ce qui a pour conséquence de détacher l'acte de voir de la complexité de la vie sensorielle dont il fait partie. Aussi Einstein va-t-il opposer au concept de forme celui de *figure*. Car, contrairement à la forme qui réduit la vision, la figure va réinsérer celle-ci dans le tissu complexe et mouvant de la vie sensorielle. Cependant, la figure ne pourra véritablement émerger que de la destruction de la perspective, de l'illusion optique et du théâtre de la représentation qui avait dominé jusqu'alors la peinture occidentale. Tel est l'enjeu de la révolution cubiste et de la peinture de George Braque :

À présent, le volume n'est plus créé par une fiction illusionniste, mais il est formé par le contraste et l'harmonie qui régissent simultanément les phases de l'expérience vécue, des phases qui se regroupent en une figure autonome.¹⁶

15 *Ibid.*, p. 76.

16 *Id.*, p. 99.

La figure est moins la représentation que la communication d'un mouvement produit par l'interaction d'éléments contradictoires et simultanés. Tout se jouerait donc entre la forme statique et la figure dynamique. Mais une forme et une figure ne suffisent pas pour faire un tableau. Carl Einstein développe une théorie de la création à l'aide de toute une série de couples de concepts qui fonctionnent en opposition binaire : l'hallucination et le mythe, la métaphore et la métamorphose, l'identification empathique et la distance ironique, les fluides de l'animisme nomade et les formes tectoniques de la vie sédentaire, la sexualité phallique et la bisexualité hermaphrodite.

Toute image porte en elle d'autres images et avec elles la mémoire de leurs luttes, la généalogie de leurs formes, le souvenir de leurs dieux. Et il appartiendra à l'hallucination érigée en méthode d'en retrouver l'efficacité magique et le pouvoir d'envoûtement. Hallucination et mythologie constitueraient-ils les deux pôles du processus de la création ? Nous ne saurions ici détailler la théorie einsteinienne de l'hallucination qui repose sur des bases anthropologiques fragiles voire obsolètes¹⁷.

Rappelons que les forces hallucinatoires, loin d'être des pathologies de la vision, sont originellement selon Carl Einstein des forces collectives, des énergies qui, maîtrisées dans les sociétés primitives, confèrent aux systèmes mythiques et totémiques leur ancrage dans la totalité cosmique. Prolongeant le subjectif dans l'objectif, l'humanité dans l'animalité, la génération des vivants dans celles des ancêtres, l'organique dans l'inorganique, les forces hallucinatoires mettent en place un tout au sein duquel l'homme et la nature forment une unité extatique. Mais détachées de ces collectivités dont elles assuraient la cohésion, les forces hallucinatoires changent de signe et deviennent dans un Occident en voie de laïcisation des énergies fatales, des forces destructrices et errantes, mais qui, apprivoisées par l'artiste, serviront à renverser la hiérarchie des valeurs du réel et faire voler en éclats les cadres fixes et mensongers de l'existence.

17 Voir notre étude : « Temporalité de l'image : Aby Warburg et Carl Einstein » dans *Mythe et Création, théories, figures*, sous la direction de Eléonore Favre d'Arcier, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde, Bruxelles, Presses de Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 69-85.

Extase, sortie hors de soi, identification sacrificielle ou totémique fonctionnant à vide, puisque déconnectée de tout système religieux, la force hallucinatoire, part maudite dans l'économie de la création, réactive les couches archaïques et mythiques de la psychè, non pour s'y ressourcer dans la nostalgie d'une quelconque origine pure et indivise, mais pour en drainer toute la violence nécessaire à la destruction des formes fixes et mensongères, qui nous imposent une vision erronée du réel. Aussi Einstein va-t-il jusqu'à qualifier ces énergies fatales de forces meurtrières de l'art. Assassine à l'égard de toute réalité, cette violence n'en demeure pas moins riche de toute la réalité future.

Toute la pensée de Carl Einstein est une violente critique de l'esthétique idéaliste post-kantienne, selon laquelle l'œuvre d'art se caractérise par une finalité sans fin, c'est-à-dire qu'elle trouve en elle-même le principe de son auto-déploiement. Einstein n'a cessé d'insister sur le rôle instrumental de l'art. L'œuvre est un outil biologique travaillant non avec des fictions mais avec des forces réelles. Et la question fondamentale peut se résumer ainsi : dans quelle mesure peut-on créer des figures et les poser dans le monde comme quelque chose de réel ? Si l'œuvre est un outil, elle n'est cependant pas un outil comme un autre puisqu'elle seule permet de saisir la complexité de la totalité psychique. Sa voix compte et comptera désormais dans le débat contemporain. Récusant le principe de la finalité sans fin de l'œuvre d'art et le principe de l'autonomie farouchement défendu par Adorno (mais aussi par *Der Sturm* d'Herwath Walden) contre les avant-gardes les plus radicales, il en sauvegarde cependant la spécificité. Militant révolutionnaire, il ne saurait faire l'économie de la filiation religieuse des images. Aussi sa pensée ne saurait-elle partager – en cela d'accord avec Adorno sur ce point mais pour d'autres raisons – la critique de l'aura de Benjamin. Comme Bataille il tentera de dégager de sa gangue religieuse l'expérience nue du sacré. Quant à la psychanalyse qu'il n'a pas ignorée, sa pensée se soustrait à l'opposition de Freud et de Jung. Avec Freud il reconnaît le caractère sexuel de l'inconscient. Avec Jung il reconnaît à l'inconscient sa dimension collective sans pour autant conférer aux archétypes un caractère intemporel.

Enfin, de Carl Einstein il restera autre chose que la petite plaque que Kahnweiler et Leiris firent apposer près de la fosse commune où il fut enterré au village Boeil-Bezing dans les Pyrénées Atlantiques. Lisons-la en écho au *Journal* de Gide du 22 février 1922 :

À la mémoire de
Carl Einstein
Poète et Historien d'art
Combattant de la Liberté
Né le 26 avril 1886 à Neuwied Allemagne
Il se donna la mort le 5 juillet 1940
pour échapper
à la persécution nazie.

DOCUMENTS :

RÉPERTORIER CE QU'IL CONVIENDRAIT D'OUBLIER

SYLVAIN SANTI

UNIVERSITÉ DE SAVOIE

Si l'on peut affirmer, à l'instar de Michel Surya, que *Documents* est une machine de guerre contre le surréalisme, cette affirmation demande néanmoins à être précisée : le surréalisme est trop riche pour être univoque, trop divers pour qu'une telle proposition soit seule véritablement rigoureuse. Il faut d'abord au moins rappeler, et ce n'est alors qu'un mince progrès, qu'il s'agit du surréalisme de Breton, essentiellement, du surréalisme vu en la personne de Breton. Mais faut-il encore savoir de quel Breton l'on parle. De Breton vu par Bataille certes, mais pas seulement, de Breton vu aussi par tous les écrivains et artistes avec lesquels il avait eu des différends et qui trouvaient dans la revue une sorte de tribune. Autre difficulté : de quelle revue parle-t-on ? Certainement pas de celle que, à sa création, Jean Babelon et Pierre d'Espèzel, anciens directeurs d'*Aréthuse* avaient imaginée en soumettant le projet à Georges Wildenstein. *Documents* devait être une revue scientifique : la présence de membres de l'Institut, de conservateurs de musée et de bibliothèque, d'historiens de l'art dans le comité de rédaction le confirme. Ainsi, en confiant le secrétariat général à Bataille, c'est le jeune savant sorti de l'école des Chartes qu'on honore. Belle imprudence... Cette revue scientifique, luxurieuse, *Documents* l'a été en partie, et celle-ci n'a rien d'une machine de guerre. Mais *Documents* a été aussi une autre revue. Celle qui accueillit les premiers transfuges du surréalisme : Limbour, Boiffard, Vitrac, Desnos...

C'est cette autre revue qui finira par l'emporter. Machine de guerre certes, mais en quel sens ? Il faut admettre une chose : cette transformation a lieu essentiellement sous l'impulsion de Bataille. Mais cela ne veut pas dire que ceux qui lui emboîtent le pas ne demeurent pas absolument singuliers. Ce que Bataille déteste par dessus tout : l'idéalisme, en particulier celui qu'il retrouve dans la poésie surréaliste. Ce qu'il veut faire : être ce que le surréalisme, selon lui, n'ose pas être, être ce que sa violence serait si ne la rattrapait toujours la farouche volonté de Breton de l'assortir des raisons les plus hautes. Tout l'enjeu est en conséquence d'imposer un matérialisme farouche, sauvage, radical, sans concession afin de laisser comme un goût douteux dans la bouche du surréalisme, être non pas sa mauvaise conscience, expression idéaliste, mais sa dent malade. Malgré tout, *Documents* ne jouira jamais de la renommée des revues surréalistes. *La Révolution surréaliste* conservera le privilège d'être la plus lue et la plus représentative des revues d'avant-garde, et *Documents* n'atteignit jamais sa notoriété ni même celle du *Surréalisme au service de la révolution*. Si *Documents* n'est pas aujourd'hui à proprement parler une oubliée des avant-gardes, il n'en demeure pas moins qu'elle est la revue de ceux qu'une certaine avant-garde aurait bien aimé oublier : *Documents* a accueilli beaucoup de gens dont Breton aurait aimé ne plus entendre parler, et s'est fait, symptomatiquement peut-être, une spécialité de ce qui est exclu, déclassé, rejeté, déconsidéré, mais singulièrement irritant.

Le deuxième numéro de *Documents* voit l'apparition, en fin de volume, d'une petite rubrique à laquelle ses auteurs confèrent le nom anodin de dictionnaire. Du dictionnaire tel qu'on le conçoit habituellement, celui de *Documents* ne gardera que le principe arbitraire qui consiste à classer et ranger les différentes entrées suivant l'ordre alphabétique. Pour le reste, la seule évocation des noms de Michel Leiris, Carl Einstein, Marcel Griaule, Jacques Baron, Georges Bataille ou encore Robert Desnos suffit à suggérer quel tour particulier une telle rubrique allait s'empresser de prendre : absolu, matérialisme, chameau, crachat, abattoir, reptile, espace, métaphore, poussière, malheur, gratte-ciel, informe, crustacé, civilisation, hygiène, métamorphose, débâcle, telles sont quelques-unes des rubriques qui donnent une première idée d'une hétérogénéité qui ne craint pas

de s'afficher crânement au fil des numéros de la revue. De surcroît, un tel dictionnaire ne se soucie guère de l'étymologie, de la généalogie ou de la définition du mot, mais semble d'abord s'écrire contre les mots. En ce sens, un des tout premiers articles, signé Carl Einstein, donne le ton :

[...] on indique à l'aide des mots moins un objet qu'une opinion vague ; on se sert des mots comme d'ornements de sa propre personne. Les mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques. Ce sont des moyens de puissance suggérés par des personnes rusées ou en état d'ivresse.¹

Servilité d'un langage qui asservit, qui se subordonne aux intérêts les plus vils, sert des fins nuisibles, en semblant osciller sans cesse entre les deux pôles antinomiques de la ruse et de l'ivresse. Un seul et même effet cependant : une sorte de gel de l'être, la réduction de l'être à des réflexes appriss et bornés. Le mot réduit l'être : l'être qu'il nomme autant que les êtres qui l'utilisent. La critique du langage amorcée par Einstein, Michel Leiris la reprend à son compte, et à sa manière, en écrivant un premier article pour le dictionnaire consacré à la métaphore. À partir de la distinction kantienne des phénomènes et des choses en soi, Leiris déduit de l'impossibilité de connaître l'essence même de l'objet l'impossibilité de « désigner [cet] objet par une expression qui lui correspondrait, non au figuré mais au propre »². Cette déduction vient à l'appui de ce qui s'apparente à une sorte de platonisme inversé : plus le mot s'éloigne de la matière – l'être pour Leiris –, plus il est déprécié. Ce que Leiris appelle le « mot concret, qui ne désigne jamais l'objet que par une de ses qualités, » est une première chute par rapport à l'être, chute redoublée avec le « mot abstrait qui se forme par sublimation du mot concret ». Abstrait ou concret, le mot ne correspond jamais à l'objet, et c'est cet irréductible décalage qui, pour Leiris, caractérise le régime profondément métaphorique du langage : nommer, c'est toujours utiliser un mot pour un autre, mais sans jamais être dans la

1 Carl Einstein, « Rossignol » (1929), *Documents* n° 2, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 117.

2 Michel Leiris, « Métaphore » (1929), *Documents* n° 3, *op. cit.*, p. 170.

possibilité de savoir « où commence et où s'arrête la métaphore ». Apparaît ainsi un jeu de transpositions dont on ne décide pas et que l'on ne maîtrise pas : la métaphore est un état de fait dont on ne connaît pas moins l'origine que la fin, et qui décèle l'absence de fondement d'un langage qui ne peut plus cacher longtemps sa fragilité. Par contagion, l'instabilité liée à la métaphore s'étend à « toute la vie intellectuelle » :

[...] la connaissance procède toujours par comparaison, de sorte que tous les objets connus sont liés les uns aux autres par des rapports d'interdépendance. Il n'est pas possible de déterminer, pour deux quelconques d'entre eux, lequel est désigné par le nom qui lui est propre et n'est pas la métaphore de l'autre, et vice versa.

Leiris conclut son article par une série d'équivalences déduites très logiquement de sa démonstration : « L'homme est un arbre mobile, aussi bien que l'arbre est un homme enraciné. De même le ciel est une terre subtile, la terre un ciel épaissi. Et si je vois un chien courir, c'est tout autant *la course qui chienne* ». La logique de telles équivalences est irréprochable, mais absurde aussitôt quitté le strict plan du langage. Autrement dit, le langage est une sorte de monstre qui tourne à vide, qui peut, sans manquer à la rigueur, dire tout et son contraire, mais au prix de ne pouvoir jamais rien dire de l'être. Pour finir, Leiris ne se trahira pas en laissant croire qu'un point de stabilité existe qui lui permettrait de parler, mais il prendra soin au contraire de terminer son article en restant fidèle au mouvement fou qu'il a imprimé au langage : « Cet article, conclut-il, est lui-même métaphorique ».

Malgré cette ultime précaution, Leiris court néanmoins le danger d'être *in extremis* pris au piège de l'idéalisme que sa critique du langage tente de mettre à mal. Après coup, il faut rappeler cette mise en garde de Bataille qui figure dans l'article « matérialisme » du dictionnaire, article qui précède, non sans une certaine ironie du sort, celui consacré à la métaphore :

La plupart des matérialistes, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hié-

rarchiques caractérisent comme spécifiquement idéalistes. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme idéale de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être.³

Fort de cette analyse, Bataille va à son tour énoncer une critique du langage qui s'imposera comme une sorte de *credo* pour l'ensemble du dictionnaire. Dans l'article « Cheminée d'usine », publié dans le sixième numéro de *Documents*, Bataille revient sur le souvenir des terrifiantes cheminées qui hantèrent son enfance, « véritable tuyaux de communication, écrit-il, entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuantie des quartiers de filatures et de teintureriers »⁴. Ces cheminées, seule l'enfance peut les voir pour ce qu'elles sont : des charognes surgies dans un cauchemar. En devenant adulte, l'individu « ne regarde plus ce qui lui apparaît comme la révélation d'un état de choses violent dans lequel il se trouve pris à parti »⁵. L'âge adulte est un regard perdu, et Bataille s'en explique ainsi :

À cette manière de voir enfantine ou sauvage a été substituée une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée d'usine pour une construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées, c'est-à-dire pour une abstraction. Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l'erreur des définitions de ce genre.

Dans l'optique choisie par Bataille, le dictionnaire ne propose pas de définitions mais décèle l'erreur liée aux définitions abstraites. L'erreur consiste ici en une réduction intolérable de la chose à son abstraction. La réflexion de Bataille est moins étourdissante que celle de Leiris. Tout se passe comme si Bataille se tenait à une sorte de simplicité radicale qui entraîne des conséquences immédiates et tranchées : il faut donner à voir, selon un

3 Georges Bataille, « Matérialisme » (1929), *Documents* n° 3, *op. cit.*, p. 170.

4 Georges Bataille, « Cheminée d'usine » (1929), *Documents* n° 6, *op. cit.*, p. 329.

5 *Ibid.*, p. 332.

mot qu'emploiera plus tard Paul Éluard, ou plus exactement à re-voir ce que voyait l'enfance avant de disparaître dans les yeux ternes de l'adulte.

Voir comme en enfance ; voir ce que l'idéalisme ne peut tolérer de voir sans être ébranlé jusqu'à ses fondements ; voir ce qui reste quand le voile que l'abstraction pose sur le monde se déchire, telle est la tâche à laquelle vont s'atteler les auteurs du dictionnaire en retournant les armes du langage contre lui-même pour parvenir à lui faire dire ce qu'il voulait cacher. Chacun développe alors ses stratégies. Carl Einstein, par exemple, tente de retrouver ce qu'il nomme la précision : « C'est l'imprécis, écrit-il, qui est la façade de l'âme, alors que la précision est le signe de processus menaçants et hallucinatoires contre lesquels nous nous défendons à l'aide d'une super-structure de connaissances »⁶. Les accents marxistes d'une telle formule décèlent les enjeux politiques du dictionnaire en montrant clairement que viser la précision du mot revient à s'en prendre à des institutions et à une idéologie. Pour Einstein, l'imprécision est toujours intentionnelle, et c'est dans cette intention, que cache le mot, que se cache le sens du mot. Définir un mot ce n'est pas tant cerner ce à quoi il renvoie que distinguer quelles sont sa nature et sa fonction. Déterminer à quoi sert le mot pour comprendre qui il sert, telle est la première étape qui conduit vers la précision, vers le sens menaçant que le mot devait taire. Autrement dit, il s'agit pour Einstein d'étudier le comportement du mot comme on le ferait pour un animal plongé dans son milieu naturel. Ainsi, la première phrase de l'article « rossignol » est la suivante : « Sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau. Le rossignol est, en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance ». Un peu plus loin Einstein précise : « Le rossignol est un accessoire éternel, la vedette du répertoire lyrique, le réveillon des adultères, le confort des bonnes amoureuses : le signe d'un optimisme éternel ». La nature du mot étant ici entièrement dérivée de sa fonction, Einstein peut proposer un premier classement : « Le rossignol appartient à la catégorie des paraphrases de l'absolu ». Un jeu de substitutions va venir confirmer cette première proposition. Le rossignol, dit Einstein, peut être remplacé par la rose, les seins, mais jamais

6 Carl Einstein, « Rossignol » (1929), *Documents* n° 3, *op. cit.*, p. 118.

par les jambes, puisqu'il « est justement là pour éviter de désigner le fait ». Cette remarque permet à Einstein de glisser du plan philosophique au plan politique : « Le rossignol appartient à l'inventaire des divertissements bourgeois, à l'aide desquels on cherche à suggérer des choses impudiques qu'on semble éluder ». Le sens de la paraphrase est décelé : le rossignol est une sorte de moyen terme dont use la bourgeoisie pour édulcorer ce qui lui fait peur mais qu'elle ne peut se résoudre à écarter définitivement. Einstein multiplie les formules pour le dire : le rossignol est « un phénomène moral », « une utopie à bon marché, qui couvre la misère », « un moyen de diversion, un motif ornemental » ou encore « un moyen d'éviter la réflexion et les troubles psychiques ».

Cette volonté de définir le mot par sa fonction, Bataille la retrouve à sa manière quand il écrit, au début d'un court article, qu'un « dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais la besogne des mots »⁷. À titre d'exemple, Bataille analyse le rôle du mot « informe » qui, selon lui, « n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme ». L'adjectif « informe » ne se contente pas de qualifier la substance à laquelle il se rapporte, il la situe au plus bas de l'axiologie idéaliste. Autrement dit, qui parle d'informe est, à son insu, idéaliste. La question est alors la suivante : comment parler de ce que désigne l'informe en sortant de cette axiologie ? Un terme apparaît ici déterminant : celui de ressemblance. Dire qu'une chose ne se soumet pas à l'exigence que chaque chose ait sa forme revient à affirmer que cette chose ne ressemble à rien. Cependant, comme le remarque Georges Didi-Huberman, cette ressemblance à rien est « déjà trop épuré[e] et parfait[e] dans sa capacité de négation »⁸, trop proche en un mot d'une abstraction dont pourrait se satisfaire l'idéalisme. Voilà pourquoi Bataille ne choisira pas simplement de nier les formes, mais « plutôt que de revendiquer d'absolues dissemblances ou des ressemblances à rien », préférera toujours avancer des « *ressemblances*

7 Georges Bataille, « Informe » (1929), *Documents* n° 7, *op. cit.*, p. 382.

8 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 21.

transgressives ». Ainsi, pour affirmer que l'univers « n'est qu'*informe* »⁹, il faudra affirmer qu'il « est quelque chose comme une araignée ou un crachat ». L'*informe* ne s'oppose pas à la forme, ne se réduit pas à la revendication d'une non-forme mais conduit plus exactement à « une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes — une *cruauté dans les ressemblances* »¹⁰. Plus concrètement, « il faut se faire ruer des formes contre d'autres formes » et mettre au contact les formes avec la matière la plus dérangement, sachant que déchirer les ressemblances et transgresser les formes ce n'est rien d'autre que produire des ressemblances déchirantes et des formes transgressives¹¹.

Dans le dictionnaire, la cruauté recherchée passe d'abord par une manière de convoquer la présence la plus simple, la plus brute, et donc la plus dérangement de la matière. Pour en finir avec les besognes que l'idéalisme assigne aux mots, il faut trouver des définitions sur lesquelles l'idéal n'a pas de prise, qui privent de toute possibilité d'envol ou d'abstraction. Soit par exemple la définition du mot « homme » qui est un extrait détourné du *Journal des débats* du 13 août 1929 relatant les efforts d'un chimiste anglais pour établir « de quoi l'homme est fait et quelle est sa valeur chimique ». Le dictionnaire fait de ses résultats la définition du mot « homme » :

La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7 morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. Le phosphore donnerait 2200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable.

9 Georges Bataille, « Informe » (1929), *Documents* n° 7, *op. cit.*, p. 382.

10 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 21.

11 Cf. *ibid.*, p. 22-23.

Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs.

L'homme n'est ici pas même défini par son corps, mais par la matière dont ce corps est composé, la matière à laquelle on a retiré sa forme de corps pour mieux la quantifier et, jusqu'au boutisme du processus, l'introduire en tant que valeur marchande et monnayable dans le cycle des échanges économiques. Que peut-on abstraire de cela si ce n'est rien ? Le processus est ici caricatural en ce qu'il est poursuivi, non sans humour d'ailleurs, jusqu'à l'absurde. Cependant, il n'en demeure pas moins que cette façon de faire est symptomatique de processus plus subtils à l'œuvre par exemple dans l'article « Crachat » rédigé par Michel Leiris. Cet article nous montre comment la tentative de manifester la matière dans ce qu'elle a de plus *inappropriable*, de jouer l'insubordination de la matière contre la subordination à l'idée, induit, dans les pages du dictionnaire, un recours aux régimes de l'humide et du visqueux. Ce que l'idéalisme déclassé le plus, *Documents* en fait sa figure de proue. Leiris évoque spontanément ce qui est « aussi lointainement bas qu'il est possible » comme ce qui se trouve « au-dessous d'une ligne de flottaison, dans les caves humides d'une mer stagnante de détresse, empoisonnée par des millions d'égouts... ». De fait, lorsqu'il s'agit d'arracher la bouche aux représentations idéalistes qui ne voient en elle que « le lieu de la parole, l'orifice respiratoire, l'antre où se scelle le pacte du baiser », Leiris évoque « l'usine huileuse des mastications » ou encore « une grotte tiède et mouillée, que les dents garnissent de dures stalactites ». La matière évoquée dans le dictionnaire est molle, inconsistante, gluante, humide, larvée, c'est la matière des recoins, des plis et des replis, des lieux retirés et obscurs, des cavités, des trous et des orifices. Cette matière, c'est celle que l'idéalisme voudrait oublier mais dont on ne se débarrasse pas et dont la poussière évoquée par Bataille dans le numéro 4 de *Documents* est en quelque sorte le paradigme :

Les conteurs n'ont pas imaginé que la Belle au Bois Dormant se serait éveillée couverte d'une épaisse couche de poussière ; ils n'ont pas songé non plus aux sinistres toiles d'araignées qu'au premier mouvement ses

cheveux roux auraient déchirées. Cependant de tristes nappes de poussière envahissent sans fin les habitations terrestres et les souillent uniformément : comme s'il s'agissait de disposer les greniers et les vieilles chambres pour l'entrée prochaine des hantises, des fantômes, des larves que l'odeur vermoulue de la vieille poussière substante et enivre.¹²

Cette poussière, dont le retour incessant s'oppose comme un défi aux prétentions hégémoniques de l'idée, montre comment la présence de cette matière qui vient perturber la sérénité des formes les plus idéales, le visage de la Belle, réveille ce qui, dans l'esprit même échappe à la maîtrise : les hantises et les fantômes. L'irréductible appelle l'irréductible. Dans l'article de Leiris des phénomènes similaires se font jour. Une fois que la bouche a été désignée comme ce que le crachat « journallement salit », on ne peut plus que constater les conséquences :

Quelle valeur accorder, en effet, à la raison, aussi bien qu'à la parole, et partant à la prétendue dignité de l'homme, si l'on songe que tout le discours philosophique, grâce au fait que langage et crachat proviennent d'une même source, peut légitimement être figuré par l'image incongrue d'un orateur qui postillonne ?¹³

La remise en question des valeurs dérive ici d'une mise en rapport, d'un contact établi entre le mot philosophique noble et la matière ignoble du crachat. Autrement dit, déchirer la convenance des notions traditionnelles, faire violence au livre idéal en déchirant le voile que l'abstraction pose sur les choses « ne va pas sans faire se toucher des concepts, des mots ou des aspects que la convenance tient justement pour contradictoires ou inaccessibles les uns aux autres »¹⁴. Le toucher déchire, il ouvre les mots et les concepts. Le dictionnaire propose ainsi une rhétorique où s'inventent et se multiplient les modalités de mises en rapport interdites, rhétorique

12 Georges Bataille, « Poussière » (1929), *Documents* n° 5, *op. cit.*, p. 278.

13 Michel Leiris, « Crachat » (1929), *Documents* n° 7, *op. cit.*, p. 382.

14 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 36.

qu'il reste à mettre au jour. Citons, à titre de premier exemple, un usage des adjectifs « qui vise à faire proliférer en directions contradictoires les suppléments de sens donnés par deux ou plusieurs épithètes » afin de mettre à mal, par un agencement de mots, la stabilité du substantif. Au sujet d'une revue nègre qui s'était produite au Moulin Rouge, Bataille écrit par exemple : « [...] dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démente grisante de *feux-follets* louches et charmants »¹⁵. Louches et charmant, antithèse caractéristique du dictionnaire qui ne craint pas de pousser le paradoxe jusqu'à son paroxysme. D'une manière plus générale, il faudrait étudier comment cette rhétorique du toucher transgressif recourt aux procédés surréalistes, mais en les pervertissant. Michel Leiris écrit par exemple dans l'article « Reptile » :

Les grouillements de reptiles dans les bas-fonds des marécages et des cachots, leurs enlacements étranges, leurs combats à coup de crocs, de nœuds ou de venin seront toujours l'exacte image de l'existence humaine traversée du haut en bas par la mort et l'amour.¹⁶

Il y a dans cette manière de rapprocher un amas de reptiles visqueux et l'existence humaine quelque chose qui n'est pas sans rappeler le rapprochement de deux réalités distantes à l'origine de l'image surréaliste. La question étant de savoir quel part d'arbitraire est en jeu dans les images du dictionnaire, l'arbitraire étant ici conditionné, d'une certaine manière prémédité, orienté puisqu'il se produit toujours dans le même sens. De fait, on pourrait paraphraser de la sorte tel passage du premier *Manifeste* : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit et prémédité à la fois de deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image à laquelle nous nous montrons particulièrement sensible. La valeur de l'image dépend de la cruauté du toucher obtenu, elle est, par conséquent, fonction de la ressemblance transgressive et déchirante qui existe entre les deux conducteurs ».

¹⁵ Georges Bataille, « Revue nègre » (1929), *Documents* n° 4, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶ Michel Leiris, « Reptile » (1929), *Documents* n° 5, *op. cit.*, p. 278.

Documents s'en prend à la polarité de la matière et de la forme telle qu'elle est présente chez Platon, reformulée par Aristote, reconduite par la scolastique et restaurée par Kant. Au sein de cette dualité, la matière est assujettie à la forme, c'est-à-dire à l'idée, et apparaît comme un simple véhicule de l'idéal : elle demeure seconde, indéterminée, proche du non-être et du désordre, toujours en attente d'une forme qui l'autoriserait à comparaître dignement. Cette tradition suppose une passivité et une docilité de la matière qui ne résiste pas aux formes. *Documents* attaque un tel présupposé et notamment d'une manière paradoxale, qui n'est peut-être pas très éloignée de ce que Georges Didi-Huberman écrit dans un article où il étudie les propriétés de la cire : « La docilité du matériau est si entière qu'à un moment elle se renverse et devient *puissance* du matériau »¹⁷, puissance qu'il nomme la viscosité. Un tel processus nous expliquerait pourquoi les auteurs du dictionnaire ont nourri tant de prédilections pour les matières molles et visqueuses. Osons là encore une référence paradoxale en citant à l'appui de cette thèse ce que Sartre dit du visqueux à la fin de *L'Être et le néant* : « Toucher du visqueux, c'est l'horreur que le temps ne devienne visqueux, que la facticité ne progresse continûment et insensiblement [...] comme symbole d'une antivaleur, c'est-à-dire d'un type d'être non réalisé, mais menaçant, qui va hanter perpétuellement la conscience comme le danger constant de ce qu'elle fuit ».

Les propos de Sartre confirment à leur manière ce que les articles du dictionnaire de *Documents* nous montraient par ailleurs : troquer la redingote mathématique de l'idéalisme pour une sorte de monde sauvage ne signifie pas basculer dans le chaos mais exige au contraire de maintenir une sorte de fièvre, d'accepter tout jusqu'au bout, sans fuir, en étant fidèle à un « oui » sans restriction à l'existence, à un « oui » que Bataille considérait infiniment plus fort que le « non » dadaïste.

17 Georges Didi-Huberman, « La matière inquiète », *Lignes* n° 1 (Nouvelle série), mars 2000, p. 219.

De fait, la volonté de tordre le cou à un idéalisme incompatible avec l'ampleur et la force de ce « oui », de plonger l'idée dans une sorte d'enfer pour voir ce qu'il en reste quand elle est au contact de tout ce qui la conteste, cette volonté a eu ses effets : pour s'en convaincre, il suffit de relire la réaction excédée de Breton dans le second *Manifeste*. Son irritation ne prête pas à discussion.

PAUL NOUGÉ, THÉORICIEN DU SURREALISME DÉLIBÉRÉ¹

TIMO KAITARO

ACADÉMIE DE FINLANDE

Il se peut que souvent encore nous constatons un désaccord
sur quelque point défini. L'essentiel ne saurait en souffrir.
Paul Nougé à André Breton, 29 mai 1927²

INTRODUCTION

Quand on se rappelle quelque chose d'oublié, il est évident que l'oubli n'a été que relatif : autrement on ne pourrait plus se le rappeler. Et les raisons pour sortir un auteur de l'oubli se rattachent souvent au fait que cet oubli est ressenti comme une injustice, quelque chose que l'écrivain n'a pas mérité, quelque chose de relatif donc aussi à ses mérites. L'oubli dans lequel était tombé le poète et théoricien principal du groupe surréaliste bruxellois Paul Nougé, avant que Marcel Mariën n'ait commencé à éditer son œuvre, était évidemment voulu par l'auteur de la phrase « J'aimerais que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, *l'effacent* »³. Les éditions déjà existantes et quelques ouvrages critiques ou étu-

1 Cet article s'inscrit dans un projet sur « L'intentionnalité et la représentation dans le surréalisme » financé par l'Académie de Finlande (projet 49 182).

2 Lettres surréalistes (1924-1940) recueillies et annotées par Marcel Mariën, *Le fait accompli*, 81-95, mai-août 1973, p. 46 (lettre 94).

3 La phrase se trouve dans une lettre de Nougé à André Breton datée du 2 mars 1929, publiée dans Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 79. Breton cite cette phrase dans le *Second manifeste du surréalisme* (OCI, p. 821). Et comme

des universitaires sont, je l'espère, peu à peu en train d'inscrire le nom de Paul Nougé dans l'histoire littéraire malgré sa propre volonté.

Bien que les œuvres les plus importantes de Paul Nougé soient maintenant pour la plupart éditées, et que son nom figure souvent dans les ouvrages traitant de l'histoire du mouvement surréaliste, il ne paraît pourtant pas avoir eu la reconnaissance qu'il mérite, ni en tant que poète, ni en tant que théoricien du surréalisme. Sa contribution théorique tend à être occultée parce qu'elle n'est le plus souvent considérée que comme une dissidence quant au surréalisme automatiste bretonien⁴. L'originalité de sa contribution au surréalisme ne devient pourtant évidente que si l'on cesse de la regarder du seul point de vue de son opposition au surréalisme orthodoxe parisien. Bien sûr, on ne peut séparer ses écrits théoriques du contexte surréaliste de l'époque, mais au lieu de les situer dans les marges du surréalisme, il faudrait les rapprocher des préoccupations fondamentales du surréalisme. Or, ce qui constitue le fond du surréalisme est plutôt à chercher du côté de ses fins que du côté de ses moyens, nonobstant la place importante qu'a donnée le surréalisme à un de ces moyens, à savoir l'automatisme ; automatisme au sujet duquel lequel Nougé paraît précisément s'éloigner du surréalisme de Breton. Malgré cette opposition sur un point déterminé, je ne crois pas que la meilleure façon de rendre justice aux textes théoriques de Nougé soit d'y chercher exclusivement une critique du surréalisme de Breton, comme on le fait souvent en supposant que, à chaque fois que la cible de la critique de Nougé n'est pas explicite, il s'agit de Breton – en lisant toujours « Breton » quand Nougé écrit « certains » ou « quelques-uns ».

Si le surréalisme de Nougé ne se réduit pas au surréalisme bretonien ni à une critique de celui-ci, il est pourtant vrai que, pour comprendre les

cela arrive souvent quand Nougé utilise des pronoms, des adjectifs ou d'autres expressions de manière indéterminée, on a tendance à y voir une allusion à Breton. Voir par exemple Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor 1995, p. 99. Smolders parle même d'une « semonce à Breton ».

⁴ Estrella de la Torre Giménez estime que « Nougé déclare dès le début son opposition ferme à Breton et propose de s'éloigner le plus possible de la doctrine prêchée par celui-ci depuis Paris ». Estrella de la Torre Giménez, *Paul Nougé, fundador de un nuevo Surrealismo en Bruselas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cadiz, 1984, p. 54.

textes à la fois denses et le plus souvent très circonstanciels de Nougé, il est fortement utile de les lire comme réactions au surréalisme parisien ou comme des *réécritures* de Breton. Il nous faut donc revenir encore à Breton pour un moment. La définition du surréalisme que donne André Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme* tend à mettre l'accent sur une *méthode* surréaliste : l'automatisme. Mais comme Breton n'a cessé de le répéter plus tard, l'automatisme ne constitue pas pour le surréalisme une fin en soi mais un moyen⁵. Il est donc évident que les fins du surréalisme sont à chercher ailleurs et que l'on peut, le cas échéant, remplacer l'automatisme par d'autres moyens sans cesser de poursuivre ces mêmes fins. Or, Breton lui-même admet à propos de Magritte qu'on peut étayer le surréalisme par une démarche « non automatique mais au contraire pleinement délibérée »⁶. L'importance du groupe surréaliste de Bruxelles réside justement dans le fait qu'en nous proposant un surréalisme où l'automatisme ne joue pratiquement aucun rôle, il nous révèle les enjeux réels de l'aventure surréaliste, ceux qui concernent ses fins et non ses moyens. La contribution de leur théoricien principal à la théorie surréaliste est de ce fait, autant que par ses qualités intrinsèques de rigueur et de clarté, d'une importance capitale pour la compréhension du mouvement surréaliste.

Pour compléter l'image du surréalisme, il ne suffit donc pas de juxtaposer au surréalisme automatiste parisien le surréalisme plus délibéré des Belges, mais de montrer comment ces deux versants du surréalisme, bien que distincts dans leurs moyens, sont solidaires dans leurs objectifs. Breton proposait de déréaliser le monde commun en brouillant l'ordre linguistique – le « dit et le redit » – qui l'entretient, et de recréer le monde par l'usage surréaliste du langage qui brouille l'ordre des mots et soustrait le langage à ses fonctions d'échange élémentaire. Il s'agissait de porter la critique sur les lois qui président à l'assemblage des mots⁷. De la même

5 André Breton, *Œuvres complètes* I-III (désignées par *OC*), Paris, La Pléiade, 1988, 1992, 1999, t. II, p. 437 & t. III, p. 755. Voir aussi André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970/1981, p. 206.

6 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 96 ; Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 99.

7 André Breton, *OC* II, p. 276 & *OC* III, p. 657.

manière, Nougé proposait « de désaffecter le langage et les formes de leurs fonctions habituelles pour les vouer à des nouvelles missions »⁸, et de la sorte de créer des objets nouveaux. Dans sa théorie des objets bouleversants Nougé présentait une formulation originale du projet surréaliste de « dépaysement complet de tout »⁹. Contrairement aux surréalistes parisiens, Nougé mettait en valeur l'effort *délibéré* de brouiller l'ordre familier des rapports que les objets entretiennent les uns avec les autres et avec nous, et proposait ainsi, par leur isolement ou par leur dépaysement, de leur restituer le mystère qui a été détruit par nos habitudes.

UNE CRITIQUE DE L'AUTOMATISME ?

Nougé paraît avoir peu pratiqué l'écriture automatique : on ne connaît de lui qu'un texte automatique¹⁰. L'attitude critique de Nougé à l'égard de l'automatisme vient du fait, observé d'ailleurs par Breton qu'il cite, que les mots « sont sujets à se regrouper selon les affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle »¹¹. Dans le tract *Correspondance* numéro « rouge 16 », daté du 20 avril 1925 et dédié à « A.B. », Nougé cite ce passage de Breton et paraît le retourner contre le Breton du *Manifeste*¹². Nougé voyait dans cette tendance des mots à se regrouper selon l'habitude un danger qui guettait l'automatisme lui-même, et préférait conséquemment à celui-ci l'effort délibéré qui isole les mots, les images ou les choses de leur contexte habituel et en fait des combinaisons inédites et bouleversantes. Ce texte est souvent cité comme preuve de l'attitude sévèrement cri-

8 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 165.

9 Dans son « Avis au lecteur pour « La femme 100 têtes » de Max Ernst », Breton observe que la surréalité sera fonction de « notre volonté de dépaysement complet de tout » (OC II, p. 305). Entre parenthèses, il donne comme exemple de dépaysement l'isolement d'une main d'un bras. Nous verrons plus tard l'importance que Nougé attachait dans sa théorie des objets bouleversants à l'acte d'isoler les objets.

10 Paul Nougé, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1983, p. 47.

11 André Breton, OC II, p. 275.

12 Ce tract est reproduit dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 76.

tique de Nougé envers l'écriture automatique¹³. Ce tract dense est en fait assez ambigu, mais on peut y distinguer, avec une certaine bonne volonté, sous la dénomination « des confessions sans réticences », une référence à l'écriture automatique (si l'on laisse de côté que dans celle-ci il ne s'agit pas de « confessions »). La remarque de Nougé selon laquelle y intervient une « habitude mal conjurée » paraît donc indiquer un problème dans l'usage de l'automatisme. De même, dans un autre texte Nougé écrit que le culte aveugle de la spontanéité ou de l'« expression » déchaînée astreint presque fatalement l'écrivain aux « pires servitudes mentales »¹⁴. Nougé veut évidemment poser la question suivante : si l'on veut effectivement « brouiller l'ordre des mots » par l'écriture automatique, comme le propose Breton dans le texte cité par Nougé, comment empêcher qu'ils ne se regroupent selon l'habitude ou qu'ils ne produisent de nouvelles habitudes, des poncifs propres à l'écriture automatique sur lesquels Breton lui-même attire l'attention dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930)¹⁵ ?

En plus de ces textes qui remettent en question les possibilités offertes par l'automatisme, on trouve également chez Nougé des textes qui défendent son contraire apparent : l'action délibérée. La plus claire défense de celle-ci par Nougé se trouve peut-être dans « La conférence de Charle-roi ». Cette défense commence par une question rhétorique retorse :

Et plus loin, allons-nous, comme certains nous le proposent, renoncer à toute action délibérée, à tout exercice d'une douteuse volonté, – pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles ?¹⁶

Dans cette attitude, Nougé ne peut s'empêcher de « distinguer une erreur singulière, une commodité fautive, et sous le couvert d'un pathétique

13 Mariën, par exemple, affirme que « cette inquisition sévère de l'écriture automatique se réfère directement au *Manifeste du surréalisme* », et qu'en citant l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » le texte de Nougé « dresse Breton contre Breton ». *Ibid.*, p. 76. Cf. aussi Torre Giménez, *op. cit.* p. 170.

14 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 130.

15 André Breton, *OC I*, p. 806.

16 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 207.

douteux, un piège assez grossier que nous tendent notre paresse et notre lâcheté irréductibles »¹⁷. Comme Nougé attribue cette attitude à « beaucoup d'entre nous, et des meilleurs », on peut conclure qu'il vise effectivement d'autres surréalistes¹⁸. S'agit-il de ceux qui croient aux possibilités de l'automatisme ? Ce n'est pas nécessairement le cas, pour autant que l'automatisme ne requiert pas l'abandon d'autres moyens plus délibérés, notamment de l'activité politique, dans la poursuite des fins du surréalisme. On sait que la question sur l'attitude à prendre devant l'action politique, dont les moyens étaient évidemment extérieurs au surréalisme défini comme automatisme psychique, était à l'ordre du jour pendant la période qui sépare le premier acte politique des surréalistes – la signature du manifeste *La révolution d'abord et toujours* en 1925 – et le *Second manifeste du surréalisme* où Breton rompt définitivement avec les surréalistes apolitiques (en 1930). Or, la conférence de Nougé a été prononcée en janvier 1929, et elle pourrait également se référer à l'attitude des surréalistes qui préfèrent se cantonner dans la littérature et renoncer à l'action dont les enjeux dépassent la littérature et qui sont efficaces dans le monde réel.

Cependant, il est vrai que l'action délibérée jugée efficace n'était pas toujours identique aux yeux de Breton et de Nougé. Bien que celui-ci ait été communiste avant l'adhésion de Breton au parti, et bien après la rupture de Breton d'avec les communistes, il semble qu'il n'avait pas, au moins dans les années vingt, beaucoup de foi dans la collaboration des surréalistes avec les communistes¹⁹. Au lieu de compléter les moyens de la poésie par l'action politique directe et traditionnelle, Nougé espérait donner à l'écriture et à l'art une efficacité réelle : un pouvoir de provoca-

17 *Ibid.*, p. 207-208.

18 Selon Silvio Ferrari le mot « certains » dans ce passage vise Breton. Voir Silvio Ferrari, « L'objet dans tous ses états : Nougé sollicité par Magritte », in *Paul Nougé, Pourquoi pas un centenaire ?*, sous la direction d'Anna Sancini Fratta, Bologne, CLUEB, 1997, p. 153-169, note 5.

19 Dans une lettre sans date aux surréalistes français, mais probablement de novembre 1926, Nougé écrit : « Nous nous refusons de lier notre aventure à l'avenir de la révolution sociale », *Le fait accompli*, 81-95, mai-août 1973, p. 31 (lettre 61).

tion et de subversion²⁰. Malgré cette différence dans les stratégies, il est évident que Breton lui non plus, bien qu'il eût foi dans l'automatisme, ne proposait aucunement de renoncer à l'action délibérée, du moins pendant la période *raisonnante* du surréalisme, dont le début coïncide avec la politisation du mouvement et la signature du tract *La Révolution d'abord et toujours*²¹, que Nougé a d'ailleurs signé aussi, non sans marquer ultérieurement quelques réserves²².

Pour Nougé aussi il « s'agit réellement de prendre parti ». Plus précisément il pose l'alternative suivante :

Quant à nous, ou bien nous nous en remettons aux jeux de hasard et de la destinée, desquels sans doute l'on peut assez raisonnablement attendre des prodiges. / Ou bien, nous ne renoncerons pas à ce que nous tenons essentiel à l'esprit : un certain pouvoir d'action délibérée²³.

Dans ce texte Nougé paraît proposer non tant de renoncer à guetter les miracles ou à pratiquer les jeux de hasard que de ne pas renoncer à l'activité délibérée. Quoi qu'il en soit, il est évident qu'il tend à promouvoir l'action délibérée plus que ne le fait Breton, y compris quand il s'agit de l'activité créatrice.

En ce qui concerne celle-ci, et la littérature en particulier, Nougé nous met également en garde contre les pièges de l'activité consciente. Il est évident que l'utilisation consciente des mots comporte les mêmes dangers que Nougé évoque à propos de l'automatisme. Il observe en fait que leur utilisation consciente « s'engage presque fatalement dans les voies toutes tracées de la logique habituelle à qui s'en sert », de manière que, à

20 Cet aspect de la pensée de Nougé devient évident dans son désaccord avec Breton au sujet de « l'affaire Aragon ». Voir Mariën, *op. cit.*, p. 212-215.

21 André Breton, *OC II*, p. 232-233.

22 « À l'occasion d'un manifeste », texte signé par Camille Goemans et Nougé. Voir Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, NRF/Gallimard, 1971, p. 170-172. Dans ce texte les auteurs s'opposent à ce qu'on situe leur activité sur le plan politique qui n'est pas le leur.

23 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 208.

moins de « forcer » les mots, on s'éloigne de la découverte²⁴. Mais au lieu de s'abandonner aux formes involontaires du langage, on peut partir de groupes de mots – au lieu des mots isolés, qui tendent à être « obscurs, inertes » –, tels « lambeaux vivants du langage » qui gardent « le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés »²⁵. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de l'automatisme, on peut remarquer que l'automatisme tend aussi à se relancer à partir de tels lambeaux du langage quotidien²⁶. Ce que Nougé propose de faire, bien qu'il parle évidemment d'une activité délibérée, ressemble bien à l'écriture automatique en cela aussi qu'il s'agit toujours de lancer un mouvement dont la direction est imprévisible et non décidée préalablement. Dans les deux cas, le sujet qui écrit permet au langage de le conduire, en lui disant comme Breton : « Après toi, mon beau langage ! »²⁷.

De fait, les résultats poétiques des procédures utilisées par Nougé ressemblent souvent à ceux de l'automatisme. Malgré les différences apparentes de ces méthodes dans leur mode de production des textes, elles se rejoignent au niveau des mécanismes mis en jeu. En fait, comme l'a bien observé Geneviève Michel, tout en refusant le recours à l'écriture automatique, au rêve et aux procédés utilisés par les surréalistes français, Nougé arrive pourtant à mettre en œuvre des « procédés calqués sur le fonctionnement de l'inconscient (au sens freudien du terme) et cela de façon pleinement consciente »²⁸. Il ne faut donc pas s'étonner si les résultats des « équations et formules poétiques » de Nougé ressemblent souvent aux produits surréalistes issus de l'automatisme²⁹. Ce qui rattache ces procédés à l'automatisme, malgré leur nature volontaire et consciente,

24 *Ibid.*, p. 166.

25 *Id.*, p. 166.

26 Voir Marie-Paul Berranger, « L'automate et son maître », *Psychologie médicale*, XXIII, 10, 1991, p. 1147-1152.

27 André Breton, *OC II*, p. 276.

28 Geneviève Michel, « Paul Nougé et les lambeaux de langage : quels procédés pour quels effets ? », in *Paul Nougé, Pourquoi pas un centenaire ?*, p. 201-232.

29 Voir « Introduction aux équations et formules poétiques », Paul Nougé, *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 187-189.

est qu'ils associent les mots à partir de leurs rapports matériels ou sonores – et on connaît le rôle important de tels rapports dans la génération de l'écriture automatique³⁰.

CRÉATION D'OBJETS BOULEVERSANTS

Il faut donc souligner que ce que propose Nougé n'est pas un retour à cet usage du langage auquel l'écriture automatique proposait d'échapper, c'est-à-dire à l'écriture réfléchie qui essaierait de traduire une pensée qui lui soit antérieure. Nougé définit une autre manière d'utiliser le langage :

La seconde [manière] tient le langage pour un objet propre à provoquer, chez qui le subit, certains états, certaines pensées ou certaines idées, et en use comme d'un objet modifiable à la manière d'un objet matériel (par adjonctions, suppressions, interpolations, flexions etc.) à seule fin de produire un effet prévu, pressenti – ou simplement tenu pour imprévisible³¹.

Mais si l'effet est prévu et si le poète « écrit délibérément pour autrui avec l'intention de le toucher d'une certaine manière qu'habituellement il imagine avec la plus grande précision », il s'agit simplement d'une poésie « didactique », d'une leçon ou d'un prêche orné³². Or, pour Nougé il s'agissait évidemment de produire des effets plutôt imprévisibles. Il ne s'agit ni de traduire ou de communiquer les sentiments de l'écrivain, ni de produire dans le lecteur des sentiments déjà connus, mais de créer des

30 Voir, par exemple, les observations pertinentes de Marie-Paule Berranger à propos de *Poisson soluble* de Breton : « Le texte court ainsi sur l'erre des allitérations [...]. Les échos sonores lient le texte de proche en proche, le plus souvent par deux, des termes contigus comme si le texte balbutiait, et souffrant de s'élancer, s'affermissant dans ce piétinement. », Marie-Paule Berranger, « *Poisson soluble* ou les mains vierges dans la petite niche à fond bleu du travail », in *Une pelle au vent des sables du rêve*, sous la direction de Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 27-31. (Ce « balbutiement » devient plus tard tout à fait évident dans *Le héros-limite* de Gherasim Luca.)

31 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 167-168.

32 *Ibid.*, p. 162-163.

sentiments nouveaux³³. De même, il ne s'agit pas de décrire l'univers mais d'en inventer un³⁴.

La démarche des surréalistes belges n'était donc pas délibérée au sens d'où elle viendrait d'une intention de produire un résultat préconçu. Au contraire, il s'agissait d'une intention délibérée de produire un effet imprévu et bouleversant³⁵. Ils eurent souvent recours aux méthodes systématiques, conscientes et volontaires pour dissoudre, renverser ou subvertir les associations établies entre les mots ou les objets. Par exemple, dans la « subversion des images » de Nougé, il s'agit apparemment de subvertir les rapports des humains avec les objets d'une façon méthodique³⁶. Nougé rapproche une telle démarche poétique de l'activité scientifique : toutes deux s'appliquent par des voies différentes à l'invention d'objets nouveaux³⁷.

Or, l'objectif de cette stratégie était le même que celui des surréalistes parisiens : détruire le monde conventionnel afin de créer des objets nouveaux. Que les surréalistes bruxellois se soient considérés surréalistes malgré le peu d'intérêt qu'ils aient porté à l'automatisme, n'est donc pas étonnant. Bien que le premier *Manifeste du surréalisme* mette l'accent sur les méthodes surréalistes, les autres écrits de Breton montrent que ces méthodes font partie d'une « opération de grande envergure portant sur le langage »³⁸ dont les enjeux sont plus ontologiques que purement littéraires. Ce n'est pas un hasard si Nougé cite l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » en la dressant en quelque façon contre le *Manifeste* de

33 *Id.*, p. 59, 62-63, 211.

34 *Id.*, p. 220.

35 Paradoxalement, en soulignant l'imprévisibilité, Nougé semble rejoindre les conclusions des automatistes québécois qui, en mettant l'accent sur l'automatisme et en refusant le surréalisme figuratif, paraissent développer les idées surréalistes dans une direction opposée à celle des surréalistes bruxellois. Pour Paul-Émile Borduas, le chef de file des automatistes, le surréalisme consistait essentiellement dans une façon de travailler sans intentions ou idées préconçues. Voir Paul-Émile Borduas, *Refus Global et autres écrits*, Montréal, l'Hexagone, coll. Typo essais, 1997, p. 73, 167, 237, 265.

36 Paul Nougé, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, (Lettres différentes, Cistre), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 81-85 ; Paul Nougé, *Fragments* (1983), Bruxelles, Labor, 1995, p. 130-138.

37 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 87, 162-165.

38 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Société des Nouvelles Éditions Pauvert, 1985, p. 311.

Breton. C'est dans ce texte, dont l'importance pour comprendre les enjeux du surréalisme est fondamentale, que Breton, au lieu de mettre l'accent sur les *moyens* du surréalisme – l'écriture automatique et les images surréalistes comme dans le *Manifeste* –, essaie de décrire les enjeux de l'usage surréaliste du langage : il s'agit de bouleverser nos habitudes langagières pour nous forcer à voir le monde autrement et littéralement de le recréer.

La théorie des « images bouleversantes » de Nougé est sans doute une création originale qui diffère sur bien des points de la théorie des images surréalistes de Breton, mais ils se rencontrent dans leur effort pour bouleverser et dépayser l'esprit en séparant les mots et les choses de leurs contextes habituels. Nougé tend souvent à souligner la nécessité d'isoler les objets ou les unités linguistiques³⁹. Breton pour sa part tend plutôt à valoriser leur recombinaison ou leur redistribution et la création de combinaisons inédites. Néanmoins, comme nous l'avons déjà vu, en détournant les mots et les choses de leurs usages habituels, Breton et Nougé ont le même objectif : la réinvention de la réalité. Il ne faut donc pas voir les écrits théoriques de Nougé comme l'esquisse d'un surréalisme alternatif mais plutôt comme un agent révélateur éclaircissant les enjeux ontologiques du surréalisme en tant que « réalisme ouvert »⁴⁰, et donnant de ce fait au mot *surréalisme* son vrai sens étymologique, facilement occulté par les clichés d'un onirisme pittoresque.

39 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 117, 240.

40 Cf. « Les limites et non-frontières du surréalisme » (1939) où Breton, en s'inspirant du *rationalisme ouvert* ou *surrationalisme* de Bachelard identifie le *surréalisme* avec un *réalisme ouvert* (OC II, p. 663).

DE L'EXPRESSIONNISME À LA « MISE AU PAS » :

« COMMUNAUTÉ » ET AMBIVALENCES

CHEZ FRIEDRICH MARKUS HUEBNER

HUBERT ROLAND

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Depuis environ cinq ans, je m'intéresse au cas d'un écrivain et critique d'art allemand oublié, Friedrich Markus Huebner (1886-1964). Les raisons de cet oubli sont manifestes. Il s'agit d'un écrivain véritablement mineur, dont l'abondante production, notamment dans le domaine de la médiation culturelle, répond en partie à un besoin alimentaire. S'il laisse l'un ou l'autre texte intéressant, aucun ne mérite le qualificatif de chef-d'œuvre. En outre, il eut le tort impardonnable de mettre ses qualités de publiciste au service du national-socialisme, ce qui ne renforce pas son quota de sympathie auprès des historiographes de la littérature. Il n'est donc ici nullement question de *rendre justice* à un auteur injustement méconnu. Pourquoi dès lors y consacrer tant d'énergie – j'ai fini par rassembler tellement de matériaux que je termine de rédiger une petite monographie –, et devoir régulièrement répondre à l'argument pertinent que, lui accorder autant d'importance, c'est quelque part prendre le risque de le réhabiliter ? L'argument développé est lié de près à la démarche méthodologique qui sous-tend ce projet de recherche.

Le parcours d'un écrivain mineur des avant-gardes, à l'abondante production dans les revues de l'époque, peut s'avérer particulièrement représentatif de l'histoire des idées. Par nécessité, son style s'adapte aux

organes de publication qu'il sollicite lui-même dans une sorte de *mimétisme productif*, qui lui fera assez systématiquement parler le langage que la revue en question attend de lui. Ainsi prend peut-être forme une sorte d'histoire de la littérature par la bande, qui vaut la peine d'être poursuivie dans une perspective rigoureusement analytique. De l'immédiat avant-guerre, dont datent ses premiers essais, à 1945, on peut distinguer quatre phases dans l'évolution de Huebner : (1) l'expressionnisme littéraire et artistique de 1913 à 1920 ; (2) une phase « progressiste », empreinte de pacifisme internationaliste, notamment dans le domaine des relations franco-allemandes de 1920 à 1929 ; (3) le *réalisme magique* de langue allemande et les ambivalences idéologiques de 1929 à 1935 ; (4) la *Gleichschaltung* ou mise au pas, au service du régime national-socialiste.

Parallèlement à ce parcours esthétique, Huebner fait partie du champ des médiateurs culturels européens de l'époque. Romaniste de formation, il maîtrise la langue et la culture françaises et ponctue son parcours universitaire par une thèse sur Paul Bourget. Conscrit en Belgique occupée pendant la Première Guerre mondiale, il se met au service de la propagande culturelle allemande – la *Flamenpolitik* qui entend faire la promotion de la culture flamande, pour mieux diviser le pays – en traduisant plusieurs œuvres de la littérature néerlandaise¹. Après la guerre, il s'installe aux Pays-Bas et devient spécialiste des transferts culturels germano-néerlandais, notamment dans le domaine de la critique d'art. Davantage encore que dans le champ esthétique, cette activité de publiciste relève de l'ambivalence la plus fondamentale, *l'ouverture sur le monde* et un cosmopolitisme peut-être sincère se transformant en activité de propagande nationale en temps de crise et de guerre.

1 Cf. la version en langue française de ma thèse de doctorat, *La « colonie » littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Bruxelles, Labor/ Archives et Musée de la Littérature, coll. « Archives du Futur », 2003 et l'essai que j'ai écrit avec Nathalie Toussaint, « Friedrich Markus Huebner, membre de la *Kriegskolonie* et son rôle de propagandiste au sein des milieux artistiques hollandais, belges et allemands », in, *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, sous la direction d'H. Roland et R. Baumann, Francfort/M. [e.a.], Peter Lang, 2001, p. 169-197. Pour un parcours biographique synthétique dont il ne sera pas question ici, je renvoie à cette seconde publication.

Le cas de Huebner nous éclaire également de façon très instructive sur les ambivalences idéologiques à mon sens inhérentes à un mouvement d'avant-garde comme l'expressionnisme, faisant de celui-ci, non pas une parenthèse d'innovation radicale et une rupture par rapport à deux périodes de restauration en amont et en aval, comme on a parfois tendance à le présenter. Dès le départ, et notamment à travers le thème de la guerre, dont il sera à présent question, l'expressionnisme s'affiche comme un mouvement de réconciliation de tous les contraires sur le plan des valeurs et des jugements idéologiques.

GUERRE ET EXPRESSIONNISME

Dans son ouvrage de synthèse, Maurice Godé a récemment fait le point sur l'histoire du mouvement de l'expressionnisme littéraire et sur les principales tendances de celui-ci². Cet exercice s'avérait d'autant plus nécessaire qu'on connaît le caractère hétérogène et multiple d'un mouvement qui, du moins en littérature, ne s'est jamais compris comme une école ; le concept « expressionnisme » a en effet principalement été défini *a posteriori*. Rappelons d'abord en quelques mots la teneur des innovations en question. Le poète expressionniste privilégie une conception de l'art où s'exprime *l'essentiel*, en opposition à un art impressionniste jugé trop superficiel ou à un art naturaliste qui s'en tient à l'observation de la réalité extérieure : visions de guerre, de déclin du monde ou d'apocalypse soutiennent donc une littérature qui privilégie, plutôt que la réalité objective, la vie intérieure dans ce qu'elle a de plus chaotique et d'incohérent. L'expressionnisme apparaît également comme le reflet d'un profond malaise vis-à-vis d'une bourgeoisie allemande sclérosée à tous les niveaux. Sur le plan de la forme, un éclatement de la syntaxe et des conventions grammaticales est censé refléter le caractère *absolu* de la langue. Sur le plan sociologique, l'expressionnisme participe au renouveau intellectuel des principales métropoles allemandes – Berlin bien entendu, mais aussi Munich ou Dresde –, par le biais du canal de diffusion privilégié des revues. Trois d'entre elles émergent sur le plan qualitatif : *Die Aktion*

2 Maurice Godé, *L'expressionnisme*, Paris, PUF, 1999.

de Franz Pfemfert, *Die weißen Blätter* de René Schickele et *Der Sturm* de Herwarth Walden. Ce dernier, également animateur d'une galerie d'art du même nom, entretint des contacts privilégiés avec le mouvement futuriste, dont Barbara Meazzi a restitué toute l'importance dans la perspective d'une histoire comparée des mouvements d'avant-garde³.

Ces affinités de fait entre expressionnisme et futurisme ne peuvent que nuire à la réputation de l'expressionnisme comme « mouvement internationaliste et pacifiste », régulièrement relayée par la critique, à cause du traitement réservé par les deux mouvements au thème de la guerre. Précisons. Si on ne peut nier que l'expressionnisme compta parmi ses représentants quelques pacifistes convaincus, la plupart de ceux-ci n'effectuèrent ce virage qu'au milieu de la guerre, à partir de cette grande année de lassitude 1916, immédiatement suivie par la révolution russe, qui trouva un écho enthousiaste parmi les artistes d'avant-garde. Au moment du déclenchement de la guerre, rares sont les expressionnistes éclairés prêts à répondre à l'appel de l'Empereur par l'insoumission – l'animateur de *Die Aktion* Franz Pfemfert fait figure d'expression notoire. Une bien singulière concordance de vues rapproche ainsi les milieux nationalistes allemands des artistes d'avant-garde dans les premiers jours d'août 1914. En effet, comment concevoir que l'avant-garde expressionniste anti-bourgeoise, par essence révoltée contre les manipulations du pouvoir et insensible aux arguments patriotiques réponde néanmoins présent à l'appel de l'Empereur ? Pourquoi le futur révolutionnaire spartakiste Carl Einstein se constitue-t-il avec tant d'autres volontaire de guerre, heureux de contribuer au nouvel essor d'une communauté de destin, comme il l'explique dans le fragment autobiographique suivant ?

À 12 heures, j'étais habillé. Avec mes camarades. Cette fois-ci j'appartenais à cette communauté qui décidait à présent des choses et décrétait

3 Cf. Barbara Meazzi, « Les souterrains du futurisme et de l'expressionnisme », à paraître dans les Actes du colloque *L'expressionnisme et les Avant-Gardes Européennes*, Université de Reims, janvier 2003.

toute nécessité. Nous entrons dans une nouvelle communauté, celle des gens qui voulaient mourir ou vivre ensemble.⁴

Un des éléments de réponse à cette question tient dans le *vitalisme* d'une génération étouffée par le conventionnalisme rigide de la société wilhelmienne, qui plaçait sous carcan toute possibilité d'épanouissement émotionnel et affectif. L'avant-garde aspire, dès avant la guerre, à des changements radicaux, qui amèneraient un surcroît de vitalité et de vigueur, quitte à faire place à la violence et à la destruction.

La participation de Huebner aux revues expressionnistes majeures se limite à quelques comptes rendus d'ouvrages, essentiellement dans le *Sturm*. Toutefois, il livre quelques contributions importantes à d'autres revues, dans lesquelles il se montre particulièrement apte à synthétiser *l'esprit du temps*. C'est la raison pour laquelle certains de ces essais sont repris dans les anthologies et ouvrages de référence sur l'expressionnisme. Dès 1914, Huebner anticipe une définition du concept d'expressionnisme, que la critique n'a pas encore véritablement donnée à l'époque :

En bref, il convenait de chercher l'expression. L'âme du créateur ne doit pas rester indifférente en lui et le regarder faire ; il faut qu'elle sorte de lui, du peintre, du poète et que sa force d'enchantement pénètre tout l'ouvrage. Celui-ci doit vivre lui-même, ne plus être un simple contour ou un objet de décoration. Comme la plastique nègre, il doit allier forces magiques, pouvoirs du regard, forces d'influence et se retrouver au centre des énergies actives.

L'essai dont est issue cette esquisse de définition s'intitule « Guerre et expressionnisme » et il finit par établir une continuité directe entre cette nouvelle préoccupation esthétique et la guerre, décrite comme une expérience quasi mystique :

⁴ Cité et traduit d'après Christoph Braun, *Carl Einstein zwischen Ästhetik und Anarchismus : zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*, Munich, Iudicium Verlag, 1987, p. 165.

C'est alors que la guerre éclata. Ce que les artistes et les mystiques souhaitaient ardemment devint soudain réalité. Un peuple de 68 millions de têtes put se défaire d'un coup des préoccupations quotidiennes, celles des soins du corps et du vêtement. Tous ne devenaient rien d'autre que flux, esprit, volonté, résolution. Les âmes se rejoignaient en un seul gros point de contact ; les forces occultes grondaient et retentissaient. [...]. L'« expressionnisme » n'a pas chassé la guerre mais c'est bien avec force qu'il a montré, accompli et prouvé sa justesse. Après plusieurs décennies de lourde accumulation morale, artistique et économique et de travail descriptif de rubrique, le temps est venu de nous décharger et de nous oser sans limites à la passion et à l'originalité. Car l'« expressionnisme » ne s'apprend précisément pas dans un atelier de peintre. Il change la conception de la vie. Il est profession de foi qui gagne tous les cercles de la nation et de la culture.⁵

On le constate, l'expressionnisme est ici conçu comme un mouvement de société, qui éloigne l'artiste de sa tour d'ivoire et de son atelier pour le faire entrer dans une sorte de *communio*n avec la communauté de son temps. Loin d'être considérée comme un fléau, la guerre se confond au contraire ici avec un élan vital, synonyme de passion et d'originalité. On retrouve à travers ce *topos* une vulgarisation extrême de la pensée de Nietzsche, qui continuera d'influencer Huebner et avec lui bien d'autres écrivains, allemands ou non.

Le même héritage est également perceptible dans un autre essai de Huebner, rédigé deux mois après la mobilisation d'août 1914, « Le visage allemand » (« Das deutsche Antlitz »)⁶. On y retrouve la même apologie de la « métamorphose » du citoyen allemand, consécutive à la mobilisation :

5 Friedrich Markus Huebner, « Krieg und Expressionismus », in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, sous la direction de Thomas Ganz et Michael Stark, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, p. 312-314. Sauf indication contraire, j'ai traduit de l'allemand toutes les citations de Huebner.

6 Friedrich Markus Huebner, « Das deutsche Antlit », in *März*, 8. Jahrg. 1914, 4. Bd., 31 Oktober 1914, p. 81-84.

On sent à quel point quelque chose est devenu vivant chez ces milliers de personnes individuelles, quelque chose qui a jailli de la profondeur de la poitrine jusqu'à la surface et aux extrémités du corps, quelque chose qui aimerait être mieux communiqué que par des mots, d'une manière plus directe et moins ambiguë, quelque chose de contenu dans les bras, dans le pas, dans la position de la tête, quelque chose qui culmine dans le visage, dans un visage nouveau, nouvellement formé, plein d'expression.⁷

Huebner allie ici un discours d'obédience militariste et des expressions vaguement nietzschéennes comme « envie d'agir » (*Tatenlust*) ou « volonté d'action et de passion » (*Willen zur Tat und zur Leidenschaft*). Il projette une « communauté de destin » (*Schicksalsgemeinschaft*) entre les soldats et les citoyens allemands. La référence à l'idée de nation politique manque curieusement, au contraire des allusions à celles de *race* et de *peuple*. En même temps, la justification de la guerre ne tient pas explicitement à des raisons politiques mais est ramenée au malaise de la civilisation allemande elle-même. Huebner postule que l'Allemagne de la raison et de l'abstraction morale souffrait d'un déficit *d'expression* et de *passions*, qui se lisait en particulier sur le visage discret et monotone des Allemands, en particulier dans les villes. L'élan de vitalité que porte la mobilisation sur « le visage allemand » s'avère donc salutaire pour Huebner.

Le jugement contesté que posera plus tard Georg Lukács sur les « traits préfascistes » et l'irrationalisme de certains textes expressionnistes a pu paraître polémique et non-différencié⁸. Il est toutefois difficile de nier qu'il trouve dans ce cas-ci une incontestable application. La fin du texte de Huebner se lit déjà comme un écho de la rhétorique *Blut und Boden* des années national-socialistes : « Nous vivons également dans les physiologies une nouvelle culture, qui trouve son point d'ancrage là où la Guerre de Trente Ans a interrompu la croissance homogène de l'homme allemand ». Insistons sur le fait que les facteurs civilisationnels prennent le

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ Ce jugement fut posé par Lukács dans le cadre de la controverse sur le réalisme et l'expressionnisme, qui fit l'objet d'un débat dans la revue des exilés allemands à Moscou *Das Wort* (1936-1939).

pas chez Huebner sur les facteurs politiques, et que c'est dans cette optique qu'il instrumentalise le discours sur l'expressionnisme pour le mettre au service de la cause nationaliste. Considérer ce témoignage comme un simple texte de propagande relèverait peut-être d'un malentendu ; il y a bel et bien chez Huebner une *auto-mobilisation* du discours de la critique d'art au service de la cause nationale, une adéquation forcée entre les impératifs politiques et les enjeux esthétiques du temps.

Au même moment, Huebner devient le rédacteur principal de la revue *Zeit-Écho* (1914-1917), dont l'objet principal est précisément la question de la guerre. En effet, les différents écrivains et artistes sollicités ont pour consigne de livrer leurs propres sentiments sur la réalité intérieure de la guerre dans leur contribution à cette publication. La diversité des points de vue reflète à ce moment une absence d'engagement dans le chef de la revue, puisque aucun d'entre eux n'est censé primer sur l'autre. Ce n'est qu'au moment où l'expressionniste engagé Ludwig Rubiner reprendra la direction de la revue qu'elle deviendra une revue d'opposition à la guerre, ce qu'elle n'était donc pas au départ. À ce moment, Huebner a déjà été muté dans l'administration civile allemande en Belgique où, comme on l'a dit plus haut, il mobilise ses compétences de publiciste et de traducteur au service de la *Flamenpolitik* et de la propagande culturelle de l'impérialisme allemand. À l'instar de ses collègues intellectuels, critiques d'art et professeurs d'université allemands actifs dans le même champ que lui, il œuvre à une sorte de *dialogue interculturel*, censé en soi rapprocher les cultures et les peuples mais il s'affiche, de manière plus ou moins consciente, comme un fonctionnaire zélé de l'occupant, qui œuvre avec méthode et enthousiasme à l'accomplissement des objectifs de celui-ci.

LA PHASE « PROGRESSISTE »

Insensiblement la rhétorique des essais de Huebner a évolué à la fin de la guerre, au fur et à mesure que l'intentionnalité du pathos expressionniste se renversait dans le sens d'un pacifisme révolutionnaire. Beaucoup d'anciens volontaires de guerre, comme Carl Einstein ou Ernst Toller, sont devenus des fers de lance de la révolution spartakiste, après que la réalité

de la guerre les a profondément ébranlés. Ce n'est donc pas tellement que le ton du pathos expressionniste ait changé de nature, mais il s'est mis à présent au service d'un autre discours.

Dans le nouvel essai que Huebner publie en 1920 sur l'expressionnisme en Allemagne, et qui se lit à nouveau comme un état des lieux et un bilan provisoire, il est question d'un nouvel horizon utopiste sur lequel il conviendra de rebâtir les ruines que la guerre a laissées :

L'expressionnisme est le sentiment de vie qui, à présent que la terre est devenue un terrifiant tas de décombres, s'offre aux hommes, afin que ceux-ci puissent bâtir une nouvelle ère, une nouvelle culture et un nouveau bonheur. Si la nature dans sa dimension effective servait de norme régulatrice au naturalisme, c'est à présent l'idée dans toute sa dimension effective qui sert de norme régulatrice à l'expressionnisme.⁹

Huebner fait montre d'un intérêt certain pour les mouvements intellectuels pacifistes et utopistes de l'immédiat après-guerre, comme le mouvement Clarté initié au départ par Henri Barbusse et Romain Rolland, dont il rend compte de l'évolution dans la revue social-démocrate allemande *Die Glocke*. Certes, il ne devient pas activiste pour autant et on est déjà tenté de se demander si cette reconversion sans engagement ne confine pas à l'opportunisme de circonstance. Toutefois, il prend la peine de rédiger plusieurs essais sur la place négligée de la culture dans les relations diplomatiques, dans l'optique d'un mode de résolution pacifique des conflits. Et c'est dans une perspective militante qu'il rassemble ces textes dans l'opuscule *Weltpolitik mit geistigen Mitteln* (*Politique mondiale grâce aux moyens intellectuels*) qu'il adresse, sans succès, aux professionnels de la diplomatie¹⁰. Dans le courant des années 1920, il rédige encore son premier roman, *Das andere Ich*, qui se déroule à Paris. D'inspiration autobiographique, celui-ci raconte essentiellement la relation amoureuse parisienne du pro-

9 Ce texte est repris dans l'anthologie *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, op. cit., p. 4-5.

10 Friedrich Markus Huebner, *Weltpolitik mit geistigen Mitteln*, Leipzig, Verlag Der Neue Geist, 1920.

tagoniste principal, jeune écrivain allemand émigré aux Pays-Bas. Cette œuvre de second rang, dont j'ai déjà parlé ailleurs¹¹, présente surtout un intérêt documentaire, car il évoque les contacts entretenus par Huebner à ce moment avec des écrivains français comme Jules Romains et Jean Giraudoux, ceci dans l'esprit de réconciliation idéaliste entre les peuples qui caractérise les années du « locarnisme ».

C'est dans ces années-là également que Huebner conçoit le seul projet qui lui confèrera une certaine notoriété, une anthologie de textes qui se penchent sur le phénomène de « la nouvelle femme », thème manifestement d'actualité à ce moment. Il dirigera donc cette publication sur « la femme de demain, comme nous la souhaitons », qui paraîtra en 1929 et rassemblera le point de vue sur cette question d'écrivains dont la notoriété offrira des garanties de diffusion¹². Cet ouvrage correspondait en fait initialement à un projet franco-allemand, comme en atteste la correspondance inédite de Huebner et de son ami l'écrivain belge Roger Avermaete, conservée aux Archives et Musée de la vie culturelle flamande (AMVC) à Anvers.

Dès 1924 en effet, cette correspondance atteste des efforts des deux hommes pour mettre sur pied une revue franco-allemande, qui inscrirait ses efforts dans ceux notamment menés par une « Ligue de rapprochement franco-allemand ». La lettre de Huebner à Avermaete du 19 octobre 1926 atteste d'un plan concret qui permettrait d'allier le thème de la « nouvelle femme » avec les efforts de rapprochement franco-allemand. Huebner voudrait en effet « éditer un livre de nature précieuse, dans lequel l'éloge de la femme moderne serait chanté sur le mode poétique ». Un tel projet risquant de ne pas trouver amateur parmi les éditeurs – du moins en Allemagne, ajoute Huebner –, cette idée

11 Hubert Roland, « Friedrich Markus Huebners 'Zugang zur Welt' : Magischer Realismus und Deutsch-Französische Versöhnung », in *Literatur um 11. Jahrbuch*, Osnabrück, n° XVIII/ 2001, p. 78-99.

12 *Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen*, sous la direction de Friedrich Markus Huebner, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990.

doit être transposée de façon vivante dans notre temps, c'est ainsi que j'ai pensé à un titre qui refléterait cette tendance : 'La femme de demain – Telle que nous la désirons'. Mon idée serait de rassembler dans ce volume 20 écrivains et poètes allemands et 20 français ; le tout ne devrait toutefois pas avoir le caractère d'une enquête. [...]. Il y a de l'intérêt pour ce plan en France. Jules Romains et Jean Giraudoux m'ont dit qu'ils livreraient des contributions. Bazalgette a trouvé le plan intéressant, aussi du côté éditorial, mais il m'a toutefois répondu abruptement que chez l'éditeur Rieder, il n'existait pas de collection dans laquelle on pourrait recueillir ce livre.¹³

Huebner affirme enfin dans la même lettre avoir perçu des marques d'intérêt chez Simon Kra et chez Gallimard, pour la série des Cahiers Bleus.

La suite de la correspondance entre les deux hommes reflète les efforts désespérés de Huebner à trouver des amateurs pour son projet en France, là où manifestement on ne lui adresse que des réponses de politesse. C'est bel et bien en Allemagne qu'il trouvera un éditeur pour ce qui demeurera un projet allemand, même si l'éditeur allemand dont il parle initialement semble tenir au principe d'une collaboration franco-belgo-allemande. Huebner, en partance des Pays-Bas pour Paris, fixe donc un rendez-vous à Avermaete à la gare d'Anvers, où il prévoit sans doute de changer de train :

Il s'agit de ce livre sur la femme moderne, dont nous avons causé dans le temps. J'ai réussi à trouver un éditeur allemand, qui voudrait faire ce livre – avec vous autres – si vite que possible, vu que l'idée du rapprochement franco-allemand est très 'à la mode' chez nous. Notre rencontre à la station d'Anvers nous servira à prendre contact, très fugitive [sic] en effet, mais qui, j'espère, préparera cette fois-ci [sic] une véritable collaboration.¹⁴

La correspondance conservée aux AMVC raconte dans le détail les péripéties de ce projet, pour lequel les deux auteurs s'emballent, sans être toutefois

13 Lettre de Huebner à Avermaete du 19 octobre 1926, AMVC, dossier H 871.

14 *Ibid.* Cette lettre est rédigée en français.

soutenus comme ils le pourraient par les éditeurs. Dans sa lettre du 8 octobre 1927, Avermaete dresse la liste des auteurs qu'il propose de pressentir pour le volet français, ciblant une série de noms prestigieux (Duhamel, Mac Orlan, Giraudoux, Gide, Mauriac, Soupault, Cendrars, Valéry etc.). Deux mois plus tard, Huebner confesse sa difficulté à trouver un éditeur allemand ; l'éditeur Iris, qui semble le plus fiable, demande la collaboration d'un co-éditeur français, qui serait prêt à assumer les honoraires des collaborateurs français du projet (lettre de Huebner du 12 décembre 1927).

C'est donc, semble-t-il, pour des raisons éditoriales et financières que le projet sur la « femme de demain » ne débouchera pas sur une publication franco-allemande mais simplement sur un recueil d'articles de dix-sept auteurs de langue allemande : Robert Musil, Stefan Zweig, Max Brod, Otto Flake, Richard Huelsenbeck, Hans Jenny Hahn, Arnolt Bronnen, etc. L'abnégation de Huebner lui fera trouver rapidement un éditeur néerlandais pour une traduction de l'ouvrage dans cette langue, qui paraîtra en 1930. À la lecture de l'introduction de Huebner et des contributions hétérogènes des collaborateurs, il est clair qu'il ne faut pas lire le recueil comme un plaidoyer féministe sur l'évolution de la « nouvelle femme », phénomène qui avait fait l'objet d'un nombre croissant de publications en Allemagne dans la seconde partie des années 1920. Face au constat d'une femme qui « se masculinise, qui est sur le point de devenir hermaphrodite et de faire disparaître les différences entre les sexes »¹⁵, les contributeurs au recueil de Huebner oscillent entre « régression et utopie », pour reprendre les termes de Marianne Vogel dans une publication récente¹⁶. En effet, la femme nouvelle menace, en ceci qu'on associe son évolution aux changements techniques de la société moderne, générateurs de froideur, de chaos et de renversement des valeurs. Environ deux tiers des auteurs de l'ouvrage effectuent ce rapprochement entre les changements de la sphère publique et ceux de l'intimité des relations homme-femme. Leur réaction est

15 Contribution d'Axel Eggebrecht à *Die Frau von morgen*, op. cit., p. 103.

16 Marianne Vogel, « Middelaars en moderniteitsdiscoursen. Over *De vrouw van morgen* en de verhouding van Duitsland en Nederland in het interbellum », in *Nederland en Duitsland in het interbellum. Wisselwerking en contacten : van politiek tot literatuur*, onder redactie van F. Boterman en M. Vogel, Hilversum, Uitgeverij Verloren, 2003, p. 42-44.

symptomatique d'un repli sur les rôles traditionnels et le discours sur les vertus et la beauté de la « nature féminine » ; c'est ainsi que Stefan Zweig conseille à la femme de ne pas devenir une « esclave de bureau », ce qui lui ferait perdre l'essentiel de sa « précieuse substance »¹⁷. Alexander Lernet-Holenia ne cache pas que, pour sa part, « une épouse ou une amante comprendra davantage de sa profession que la sténotypiste la plus agile, la meilleure médecin ou la politicienne la plus roublarde de la sienne »¹⁸. À ces projections traditionnelles ne manquent pas les traits messianiques qu'on attribue à la femme « gardienne des secrets », qui sauvera le monde du désarroi dans lequel le malaise de la modernité l'a plongé¹⁹.

L'aspect équivoque du titre de l'ouvrage supervisé par Huebner (« comme nous la souhaitons ») est donc progressivement levé au fur et à mesure de la lecture et tout donne à penser que ses auteurs, loin de prôner un féminisme militant et la reconnaissance d'un rôle accru de la femme dans la sphère sociale, trouvent là davantage un moyen d'exprimer leurs angoisses face à ce phénomène de société. Le fait qu'en fin de compte, seuls des hommes aient trouvé à s'exprimer sur un sujet de cette nature et que la publication équivalente, rédigée par des femmes et annoncée par Huebner dans la préface, n'ait jamais vu le jour, nous renforce dans cette interprétation. Il semble bien que Huebner ait à ce moment définitivement quitté le terrain des utopies progressistes.

RÉALISME MAGIQUE ET AMBIVALENCES IDÉOLOGIQUES

La même année que *Die Frau von morgen*, Huebner publie une sorte de traité philosophico-littéraire qu'il intitule *Zugang zur Welt* (approche du monde, accès au monde) et qui bénéficiera d'un succès d'estime dans la critique de l'époque. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le développer ailleurs, l'intérêt de cet ouvrage réside en ceci qu'il illustre de façon exemplaire la vision du monde telle qu'elle est formulée dans le *réalisme magique* européen de l'entre-deux-guerres, qu'on ne confondra pas avec son

17 *Die Frau von morgen*, *op. cit.*, p. 31-32.

18 *Ibid.*, p. 96.

19 *Id.*, p. 116.

homonyme latino-américain²⁰. Sans correspondre à une école de pensée officielle ou à un programme esthétique fixé dans un manifeste, le *réalisme magique* se comprend comme une formule régulièrement utilisée dans la critique littéraire et la critique d'art à partir du début des années 1920, en particulier en Allemagne et en Italie, et comme une poétique dont nous allons brièvement esquisser les contours. Fondé sur une observation minutieuse, d'inspiration positiviste, de la réalité, il entend toutefois pleinement faire prendre conscience que la réalité n'est *complète* que si elle intègre de plain-pied une composante irrationnelle et secrète. Massimo Bontempelli, qui en expose le programme dans sa revue *900 (Novecento)*, en fait un programme esthétique censé refléter la conscience de la réalité des nouvelles générations de l'Europe intellectuelle de l'époque. Il relie la composante *magique* de cet oxymore à une dimension inhérente aux choses et à la manière dont l'artiste, à qui est confié cette mission, va les appréhender : le *magique* est censé désigner *l'autre*, le mystérieux, l'inexplicable, qui se tient derrière les choses et doit être rendu visible par la manière dont l'artiste présentera la réalité ; il est ainsi intimement lié à la « force productive » de l'artiste, c'est-à-dire à sa « capacité à établir des liens entre des choses séparées et éloignées, à créer du sens, à mettre à nouveau en rapport le monde et l'être humain par une transformation réciproque »²¹.

La critique allemande considère la seconde version du *Cœur aventureux* (*Das abenteuerliche Herz*, 1938) d'Ernst Jünger comme particulièrement représentative de cette vision du monde, de même que l'important roman de Hermann Kasack, *La ville au-delà du fleuve* (*Die Stadt hinter dem Strom*, 1947), rédigé en bonne partie pendant la Seconde Guerre mondiale, et qui relate le périple de Robert Lindhoff dans cette ville

20 Pour une analyse plus fouillée de ce concept, je renvoie à l'article « L'approche du monde de Friedrich Markus Huebner et le réalisme magique européen » que j'ai publié dans l'ouvrage *Littérature et savoir(s)*, sous la direction de Sophie Klimis et Laurent Van Eynde, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, p. 269-288, et à l'ouvrage de Michael Scheffel, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg, 1990, qu'on complètera avec fruit par celui édité par Jean Weisgerber, *Le réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*, Bruxelles, L'Âge d'Homme, 1987.

21 Cité d'après Michael Scheffel, *op. cit.*, p. 16.

emblématique d'un royaume intermédiaire entre la vie et la mort, dont l'univers doit beaucoup à celui de Kafka. Remarquons que ces deux ouvrages ont connu à l'époque une belle réception dans les milieux intellectuels français, par le biais des traductions rapides d'Henri Thomas (Jünger) et de Clara Malraux (Kasack). En outre, malgré le fait que le *réalisme magique* ne constitue pas une appellation consacrée dans l'historiographie de la littérature française, on a déjà pu l'appliquer à des auteurs comme Julien Gracq (lecteur assidu de Jünger), Jean Giraudoux ou Julien Green.²²

Le *Zugang zur Welt* de Huebner peut en quelque sorte être lu comme une sorte de traité de vulgarisation de la conscience de la réalité propre au *réalisme magique* européen. Partant de l'interrogation « *Pouvons-nous appréhender le monde par les mots ?* » (« *Können wir die Welt durch Worte erfassen ?* »), Huebner consacre le premier chapitre de son livre au principal mode d'appropriation du monde dont la possibilité s'offre à l'homme, l'accès par la voie du langage. Reprenant les thèses de l'influent linguiste Fritz Mauthner, il distingue d'emblée deux niveaux à la réalité, étant donné que les choses nous présentent toujours un « *double visage* ». Si la face des choses tournées vers l'être humain correspond au niveau des faits et que ceux-ci sont ainsi éminemment visibles, les faits ne font toutefois, dans un même mouvement, que déguiser le réel et le rendre méconnaissable. Car les faits nous trompent et nous déçoivent : « *Ils voilent l'autre signification, la magique, celle qui ne nous renvoie pas au caractère factuel des choses, mais à leur caractère allégorique* ». ²³ À ces deux niveaux de la réalité correspond une double mission (*Sendung*) de la langue, qui doit servir à la fois de « *moyen de compréhension* » (*Verständigungsmittel*) et nous permettre, via son pouvoir d'évocation (*Heraufbeschwörung*), de saisir instantanément l'essentiel des choses, leur substance (*Inbegriff*).

22 Voir la contribution d'Albert Mingelgrün à l'ouvrage de Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 180-200 et le dossier récemment consacré à cette problématique par *Textyles. Revue des Lettres belges de langue française*, n° 21/2002, *Du fantastique réel au réalisme magique*, sous la direction de Benoît Denis avec la collaboration de Damien Grawez.

23 Friedrich Markus Huebner, *Zugang zur Welt. Magische Deutungen*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1929, p. 12.

Les termes utilisés par Huebner ne sont pas sans rappeler, même de loin, la philosophie de la nature des Romantiques allemands et l'interaction permanente que ceux-ci suggéraient entre le microcosme du moi et le macrocosme du monde, par le biais de l'introspection ou de la poésie. À tous les niveaux de l'expérience humaine, Huebner ne cesse de revenir sur l'obsession typiquement romantique de l'unité, de la totalité et des formes d'expression permettant d'y accéder. Le second chapitre est ainsi consacré à la forme d'unité supérieure à laquelle l'homme peut aspirer dans la relation amoureuse, comprise à la fois comme *union mystique* et comme relation érotique.

Le troisième chapitre de *Zugang zur Welt* est celui de la « vue d'ensemble » et de la synthèse. La « raison de totalité » (*Totalitätsgrund*) devrait pouvoir permettre d'allier le mode de réflexion logique, rationnel, propre à « l'homme occidental » et le mode intuitif que maîtrise mieux « l'homme primitif ». Il n'est donc pas question pour Huebner de tourner résolument le dos à la logique de pensée occidentale mais bien de dépasser celle-ci et de l'intégrer dans un ordre de pensée synthétique. Le point d'aboutissement de ce raisonnement aboutit à prôner un mode de pensée, qui « au lieu de séparer et d'exclure, identifie et totalise »²⁴. La logique réductrice de la pensée rationnelle occidentale veut qu'un énoncé ne puisse s'avérer que vrai ou faux ; au contraire, nous dit l'auteur, il faut parvenir à un état de *Gegensatzlosigkeit*, qui permettrait de lever ces contraires :

Il reste au fond possible de postuler la position et sa négation. Ce n'est qu'à un niveau inférieur de la pensée et de la perception que les contraires et les incompatibilités sont de mise. Nous aspirons à mettre en évidence qu'à un niveau supérieur, les deux, le oui et le non, le pour et le contre, s'ils diffèrent bel et bien dans leur expression, peuvent toutefois désigner le contenu d'une seule et même conscience.²⁵

Ce scepticisme face aux méthodes de pensée *occidentales* est évidemment à resituer dans le contexte d'un monde intellectuel de l'entre-deux-guerres

24 *Ibid.*, p. 149.

25 *Id.*, p. 150-151.

marqué par les idées d'Oswald Spengler et de son *Déclin de l'Occident*, dont l'influence n'est plus à démontrer. En quête d'alternatives à la ratio, Huebner est loin d'être le seul à se tourner vers d'autres modes de pensée, notamment du côté de l'Orient et/ou des cultures dites primitives. Dans un amalgame d'une extrême simplification, il oppose à la logique analytique occidentale la méthode *synthétique* des peuples primitifs, des philosophies orientales (d'Inde, de Chine, de Polynésie), « des femmes de toutes les régions ». ²⁶ Car en effet, il associe à ces deux pôles d'une part la logique de l'homme, basée sur la raison et l'affirmation du moi, d'autre part celle de la femme, basée sur l'instinct et le refus de cette affirmation. On ne s'étonnera pas de retrouver dans cette même constellation l'opposition du pôle du Classicisme, celui du soleil de la raison, à celui du Romantisme de la nuit et des forces profondes et inconscientes de l'être humain ²⁷.

Il ne fait aucun doute que le discours de Huebner n'est pas dénué d'idées reçues et de stéréotypes. Toutefois, et en dépit de son caractère simplificateur, on ne peut lui dénier une certaine postérité. Comment expliquer autrement que Huebner put encore publier, aussi tard qu'en 1961, un essai intitulé « De la double nature de l'être humain », qui reprend en substance les idées exposées ici, dans la revue *Antaios* dirigée par Ernst Jünger et Mircea Eliade ? ²⁸ Suivant une variante des idées du *Zugang zur Welt*, Huebner évoque ici la double constitution de nature « mythique » de l'être humain, entre un pôle « diurne » (masculin) et un pôle « nocturne » (féminin) que le *conjunctio oppositorum* du Yin et du Yang devrait pouvoir unifier dans une complémentarité et une unité nouvelle. Enfin, il est curieux de trouver encore un écho de cette rhétorique sur le « dépassement » des schémas classiques dans certaines publications contemporaines, comme l'ouvrage d'Alain Touraine *Comment sortir du libéralisme ?* Évoquant l'action des femmes dans la foulée de l'après 1968, ce dernier précise en effet : « Après le mouvement ouvrier et les mouvements de libération nationale et comme eux, ce mouvement lutte pour le dépassement

²⁶ *Id.*, p. 149.

²⁷ *Id.*, p. 165.

²⁸ Friedrich Markus Huebner, « Von der Doppelnatur des Menschen », in *Antaios*, vol. II, n° 6, mars 1961, p. 527 et suivantes.

des oppositions hiérarchisées entre un pôle rationnel masculin, bourgeois et occidental, et un pôle irrationnel féminin, populaire et *indigène* »²⁹.

Quoi qu'il en soit, et dans le cas de Huebner, ce « dépassement des contraires » va de pair avec une ambivalence idéologique fondamentale, lorsqu'il s'agit d'aborder les brûlants problèmes politiques et sociaux de l'époque. Car c'est également la logique des analogies qui sous-tend le singulier roman qu'il fait paraître en 1935 chez l'éditeur Kurt Wolff, *Satan im Tulpenfeld* (*Satan dans le Champ de Tulipes*). L'intrigue de ce premier roman d'une « trilogie hollandaise » raconte les efforts du sculpteur Henk van Swinderen pour tenter de soigner les assauts de paranoïa aiguë de sa sœur Cornelia, revenue à l'improviste en Hollande, après avoir passé des années auprès de son mari, planteur de riz dans les colonies néerlandaises. Ce roman ne présenterait qu'un intérêt relatif si on se contentait d'y reconnaître l'intérêt naissant de Huebner pour toutes sortes de théories ésotériques et occultistes, de même que pour le renouvellement des méthodes de psychiatrie manifestement prôné à l'époque par certains milieux médicaux aux Pays-Bas. La logique associative des correspondances secrètes entre le destin des personnages et les forces de la nature et du monde extérieur, caractéristique des tendances néo-romantiques du *réalisme magique*, ne donne pas lieu non plus à un chef-d'œuvre littéraire du genre.

Ce qui intéresse directement notre analyse, c'est le regard englobant que l'auteur porte sur la réalité dans son ensemble, y compris sur les phénomènes sociaux et politiques. À travers les conversations des personnages, une explication est donnée au phénomène de la folie, tel qu'il se développerait avec prédilection parmi les Hollandais. Dans ce pays « trop uniforme, trop réglé », on aurait cultivé à l'extrême le sens de l'ordre et de la sécurité :

On a coupé les ailes à toute possibilité de vivre sa vie de manière libre et forte. Il manque complètement au sol, également au sol spirituel, les ter-

29 Alain Touraine, *Comment sortir du libéralisme ?*, Fayard, Paris, 1999, p. 99.

res inhospitalières. Où que l'on tourne la tête en Hollande, surgissent les champs de tulipes de Haarlem, propres et bien délimités.³⁰

Quoi de plus normal que cette société constitue un terreau de prédilection pour que le « diable » puisse prendre sa revanche, là où l'être humain a muselé ses propres passions ? Car, suggère le roman dans une continuité indirecte avec la période expressionniste, il n'est pas sain pour l'homme de vouloir vivre sans une dose d'impondérable, d'ivresse, de tumulte, de désordre. Et c'est ainsi que Satan, qui a perdu la partie, frappe les cerveaux de maladie mentale ; aucune famille hollandaise ni aucun milieu social n'y échapperait.

C'est dans ce contexte et en lien explicite avec cette thématique que Huebner évoque l'ascension du mouvement national-socialiste hollandais, dirigé par l'ingénieur Antoon Mussert, à la fois figure historique et personnage du roman. Car si le psychiatre qui soigne Cornelia conseille, pour soigner sa folie, de faire recueillir celle-ci par une communauté religieuse, il recommande également à Henk de mettre ses passions et énergies vitales au service d'une communauté politique soudée autour d'un engagement collectif. Pour veiller à rester à l'abri de la folie, Henk adhèrera ainsi au mouvement de Mussert, « que plus rien ne peut endiguer »³¹.

Le regard que Huebner pose sur le succès du mouvement national-socialiste peut être interprété à différents niveaux. D'une part, on perçoit dans le discours de ses meneurs une rhétorique qui rappelle clairement le pathos de l'expressionnisme humanitaire dont il a été question plus haut : « Nous voulons que la tempête gronde à nouveau sur la Hollande, la tempête de l'enthousiasme, du rajeunissement, du renouveau. Nous en appelons à vous : Débarrassez-vous de votre solitude ! Ralliez-vous l'un à l'autre ! Osez vivre »³². Par ailleurs, Huebner pose également un regard analytique sur le phénomène de la montée du national-socialisme, quand il évoque la colère des habitants de la baie de Hoorn, qui ont perdu leur emploi suite à l'as-

30 Friedrich Markus Huebner, *Satan im Tulpenfeld. Roman unter Holländern*, Berlin, Kurt Wolff, 1935, p. 178-179.

31 *Ibid.*, p. 235.

32 *Id.*, p. 241.

sèchement de la région, décidé par « ces Messieurs de La Haye ». Les subventions gouvernementales accordées en compensation à cet état de fait ne permettent pas de reconstituer le tissu social d'une communauté humaine à présent désarticulée, désarroi et malaise qui profitent en premier lieu au mouvement de Mussert, particulièrement populaire chez les pêcheurs³³.

Si l'on fait abstraction du fait que Huebner se rallia par la suite au mouvement nazi, il est difficile de déceler à ce stade s'il s'est déjà engagé dans ce sens ou non. Encore une fois, le regard qu'il porte est de nature fondamentalement ambivalente. Difficile de préciser s'il est séduit par l'ascension du mouvement, s'il est fasciné par ses capacités de mobilisation ou s'il pose sur celui-ci un regard critique. À supposer qu'il y ait critique, celle-ci ne pourrait être lue qu'entre les lignes, l'ouvrage étant publié en Allemagne et donc soumis à la censure. Ce pourrait être le cas lorsque la danseuse Ina traite les sympathisants du mouvement de « braves types » mais de « grands ânes ». Toutefois, l'intention de l'auteur demeure très difficile à percer, parce qu'il exploite les ambiguïtés de la pensée associative et de la lecture métaphorique à plusieurs niveaux, qu'il a tellement vantée dans ses publications antérieures, pour mieux dissimuler ses opinions.

LA « MISE AU PAS »

Les publications ultérieures de Huebner attestent clairement qu'il sera mobilisé par la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) et que, comme en 1914-1918, il gagnera sa vie par le biais de la propagande culturelle. De son propre aveu, à en croire le témoignage de Roger Avermaete, il se rallia au régime nazi, davantage par résignation que par conviction³⁴. Il est très probable qu'il ait mis sa plume au service de l'idéologie officielle pour continuer à pouvoir vivre d'elle. Dès 1931, on sent poindre sa résignation dans une lettre qu'il fait parvenir à Avermaete, et qui atteste par défaut qu'il ne fait pas partie des idéologues de la première heure du parti nazi :

33 *Id.*, p. 204.

34 Roger Avermaete, *L'aventure de « Lumière »*, Bruxelles, Arcade, 1969.

Suite aux temps économiques misérables qui sont les nôtres, j'ai dû me jeter tout à fait sur le journalisme – ce n'est pas le moment de publier des livres. Je suis aussi très pessimiste quant à l'avenir. Nous aurons le national-socialisme en Allemagne et ce sera l'introduction du chaos général.³⁵

D'autre part, il est tout aussi évident que Huebner ne participa pas à l'opposition au national-socialisme, choix qu'il aurait pu assumer depuis sa position de l'étranger. En effet, la présence de nombreux écrivains allemands émigrés aux Pays-Bas et d'éditeurs prêts à les soutenir aurait pu l'encourager dans ce sens. S'appuyant sur les excellentes connaissances qui étaient déjà les siennes dans le domaine des cultures de langue néerlandaise, il se remit au service de la propagande et s'attela à démontrer que les populations de Flandre et des Pays-Bas partageaient un héritage commun avec l'Allemagne et participaient ainsi de la grande *communauté germanique* d'Europe du nord-ouest, thèse dont il ne pouvait feindre la naïveté, tant elle était déjà largement relayée par l'idéologie officielle.

Au moment de provisoirement conclure sur le cas Huebner, j'aimerais insister à nouveau sur deux des aspects qui me semblent particulièrement importants dans l'évolution de sa carrière. Tout d'abord la collusion entre le pathos expressionniste des débuts et l'agressivité du discours nationaliste qu'il propage lors du déclenchement de la guerre. Cette agressivité, partiellement atténuée, trouve à se réorienter à la fin de la guerre au service d'une idéologie *utopisante* et abstraitement révolutionnaire. Ensuite l'incertitude idéologique qui découle de la vision du monde sous-jacente au *réalisme magique*, comme si la nécessité d'un nouveau système de pensée *non-excluant* et *synthétisant* s'avérait incompatible avec un engagement clair sur le plan politique.

35 Lettre de Huebner à Avermaete du 5 novembre 1931, AMVC. Je traduis : « Wir werden in Deutschland den Nationalsozialismus bekommen und dies wird die Einleitung des allgemeinen Chaos sein ».

BENJAMIN FONDANE : MÉTAMORPHOSE D'UNE SUBVERSION

OLIVIER SALAZAR-FERRER

UNIVERSITÉ DE GLASGOW

L'affiliation de Benjamin Fondane (1898-1944) à l'avant-garde traduit l'adoption d'un discours critique subversif et iconoclaste qui appartient à la plupart des avant-gardes roumaines des années vingt. Elle présente néanmoins des traits originaux en inscrivant dans la forme plastique et surtout cinématographique les espoirs inhérents à la subversion dadaïste. La subversion pure est rapidement dépassée pour s'inscrire dans des œuvres originales : le long poème en vers libres juxtaposant des formes prosodiques hétérogènes conçu comme traversée existentielle (*Ulysse*, 1933 et *Titanic*, 1937), le cinépoème et le film lui-même. Cette affiliation s'inscrit aussi dans une dissociation critique avec le surréalisme qui a été bien étudiée par Michel Carassou ; elle est intéressante dans la mesure où les propriétés de la subversion dadaïste sont rapidement assimilées et transformées par une subversion ontologique et épistémologique empruntée à la philosophie chestovienne à partir de 1929. Dans une voie différente du surréalisme et en opposition virulente avec lui, la négation dadaïste se métamorphose en une poésie et une poétique existentielles qui présupposeront elles-mêmes une ontologie et une théologie négative. C'est donc l'évolution originale d'une subversion dans une œuvre polymorphe que je me propose d'étudier ici.

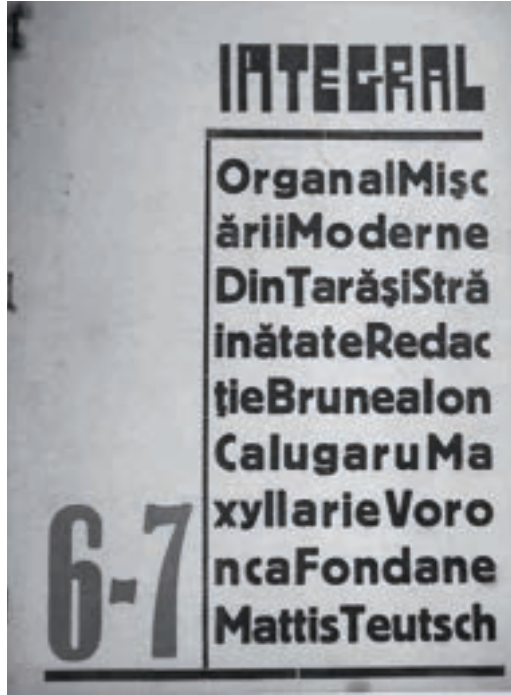
La bibliographie de Benjamin Fondane entre 1925 et 1930 croise indéniablement les revues qui participent de l'explosion de l'avant-garde européenne en France, avec des poèmes publiés dans *Chantiers* de Joë Bousquet et René Nelli, *les Cahiers de l'étoile*, *14, Rue du Dragon*, et surtout en Roumanie : en particulier les revues *Intégral*, *Unu* et *Contemporain*.

nul dirigée par Ion Vinea. Fondane envoie à *Intégral* aussi bien une interview ironique de Jean Cocteau (n° 2, avril 1925), une critique de Pirandello (n° 2, avril 1925), un article sur la *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil (n° 6-7, 1925) sur *Le Paysan de Paris* d'Aragon (n° 10, 1927), sur *Capitale de la douleur* d'Éluard (n° 11, mars 1927) et Pierre Reverdy (n° 15, 1928). S'expatriant de Bucarest à Paris en 1924, Fondane devient le transmetteur des nouveaux mouvements qui évoluent autour du dadaïsme et du surréalisme. Ainsi, c'est en tant que rédacteur parisien de la revue *Intégral*, à partir de son numéro 9 avec Mattis Teutsch, dirigée à Bucarest par ses amis F. Brunea, Ion Caligaru et Ilarie Voronca, qu'il coordonne le double numéro d'*Intégral* consacré à la poésie française en juin-juillet 1927 avec une introduction : « Le grand ballet de la poésie française ». L'absence des surréalistes, et notamment d'Éluard qu'il admire, est déjà significative d'une tension grandissante avec le mouvement d'André Breton. Cela prendra la forme d'un conflit théorique de plus en plus affirmé avec le surréalisme orthodoxe reposant aussi bien sur l'ambiguïté de leur engagement révolutionnaire vis-à-vis du communisme que sur la rationalisation de l'irrationnel poétique. En témoigne déjà avec force son article « Les surréalistes et la révolution » dans *Intégral* n° 12 en 1927¹.



14 rue du Dragon

1 On trouvera de remarquables analyses de ces avant-gardes roumaines dans un numéro spécial de *La Revue Roumaine*, n° 10-11-12, XXXV, Bucarest, 1981.



Revue *Intégral*

Ralliée à l'esprit d'*Intégral*, cette introduction de 1927 écrite en français constitue sans doute le texte d'affiliation le plus clair de Fondane à l'avant-garde roumaine. Elle confère au poète une fonction subversive : « Nous sommes venus pour accélérer la contradiction qui ronge le siècle. Nous sommes son cancer » s'exclame-t-il. La préface à *Privilești* (1930) rédigée en 1929 appartient à la même profession de foi : « L'homme est un animal que la poésie pétrit dans l'argile, ou qu'elle fait sauter à coups de dynamite »². L'idée d'une culture des humanités unissant sagesse morale, socialisation, tradition et jouissance de l'art explose pour faire place à une pratique sauvage et libertaire de la création. La poésie, soustraite aux catégorisations sociales et à tous les estampillages officiels et institutionnels, devient donc un acte vitaliste et individuel d'expression qui relève d'une

2 Benjamin Fondane, « Mots sauvages », *Paysages*, in *Le mal des fantômes précédé de Paysages*, Paris, Éditions Paris Méditerranée/ Patrice Thierry Éditeur, 1996, p. 23.

conception performative. C'est par ses effets que l'acte poétique existe sous la forme de forces qui sont homogènes à l'ensemble des forces constitutives du monde.

RÉVOLTE ET CRISE DE LA CULTURE

Les poètes ou les directeurs des revues de l'avant-garde roumaine : Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pana, Claude Sernet, F. Brunea-Fox, Victor Brauner constituaient dès l'adolescence un cercle autour de Fondane à Bucarest. Mais, paradoxalement, expatrié en 1924, il ne participera pas directement en Roumanie à l'explosion littéraire des avant-gardes. Nulle rupture pourtant puisque à Paris, il côtoie ses compatriotes Ilarie Voronca et Victor Brauner, l'illustrateur de la revue *75 HP*, qui peint son portrait, la tête décapitée flottant dans l'espace. Ainsi, il multiplie les signes d'appartenance à l'avant-garde parisienne : dédicaces à Sonia Delaunay, éloges d'Éluard et de Joseph Delteil qui gravite autour du groupe surréaliste avant d'en être expulsé, éloge de la poésie de Reverdy et de Tristan Tzara. Ses poèmes français offrent des échos de la poésie d'Apollinaire, de Cendrars et de Cocteau. Jusqu'à présent, ses poèmes et ses critiques puisaient dans le terreau de la tradition poétique roumaine et française dont témoignent les poèmes de *Privileși* publié en 1930 et les critiques d'*Images et livres de France*³. C'est avec l'expatriation que la palette métaphorique du jeune critique roumain se charge de couleurs insolites, de collusions improbables et de métaphores modernistes puisées dans le registre machiniste et publicitaire : « Nous avons déjà des boyaux Hutchinson, des biceps Dunlop » s'exclame-t-il en suggérant que « puisque le plus grand poète moderne écrit en cinéma, pourquoi pas demain le grand poète dans les machines à coudre, ou dans le journal lumineux, etc. »⁴. Ce faisant, Fondane se fait brièvement l'écho du modernisme inhérent au constructivisme, au

3 Benjamin Fondane, *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris, Méditerranée, 2002.

4 « Le Grand ballet de la poésie française », *Intégral*, juin-juillet 1927 in *Fondane et l'avant-garde*, sous la direction de Michel Carassou et Petre Răileanu, Éditions Paris Méditerranée/Fondation culturelle roumaine, Paris, 1999, p. 53-56.

synthétisme, à l'intégralisme ou au futurisme. Sa critique est devenue une prose poétique : ainsi, lorsqu'il commente *Capitale de la douleur* d'Éluard, il écrit :

Paul Éluard est un ange de gomme à qui les mots font peur. Sa timidité ne porte que sur les mots ; pour toucher les genoux des choses, directement, il n'y en a pas de plus brutal. Poète des seins de nacre, Éluard peut peindre avec grâce des rocs en rouge, déranger l'ordre des planètes, peigner les cheveux des rivières, enfoncer la mâchoire du bonheur et craindre seulement qu'un mot le touchât de trop près... Et je sais des aveugles dont je suis, cherchant à tâtons avec Éluard et heureux de chercher infiniment ta chevelure d'orange dans le vide du monde.⁵

L'appel à une révolte contre la tradition impliquant une valorisation de l'irrationnel et de la folie s'affirme avec violence. La négation du fait d'art conçu comme valorisation et institution sociale d'un chef-d'œuvre appartient bien au culte de la vitesse, du mouvement, de l'instantané et de la discontinuité qui se retrouve dans toutes les avant-gardes de cette époque. Les finalités esthétiques ou hédonistes de la littérature bourgeoise sont remplacées par un impératif vitaliste violent, radical et iconoclaste : « les poètes voulaient plaire : comment n'en avaient-ils pas honte ? »⁶. D'où une révolte qui préconise d'« avilir le chef-d'œuvre » et d'« humilier » la poésie traditionnelle. La négation de la socialisation du fait d'art implique aussi que l'écriture poétique n'est ni un métier ni une méthode : « Créer n'est pas un métier, vivre n'est pas une méthode »⁷ mais un acte libre, individuel et naturel.

Les coordonnées rationnelles de la création ou de la définition d'une œuvre sont niées au profit d'un éloge de l'égarement et du non-savoir, se rapportant avec enthousiasme à la « grande joie de ne pas savoir ce qu'est la poésie »⁸. Cette « poésie sismographique » n'aura de contact qu'avec les

5 Benjamin Fondane, « Paul Éluard : *Capitale de la douleur* », *Intégral*, n° 11, mars 1927, in *ibid.*, p. 44-45.

6 Benjamin Fondane, « Le Grand ballet de la poésie française », juin-juillet 1927, *op. cit.*

7 *Ibid.*

8 *Id.*

volcans et les raz de marées et « d'oreilles que pour l'exceptionnel ». Cette valorisation enivrante de l'inconnu à travers l'acte poétique n'est certainement pas spécifique non plus à Fondane qui participe de l'exaltation de toute une génération. Son appel à la destruction du passé ne peut conduire qu'à une valorisation du danger et du risque. Le concept subjectif qui exprime le sentiment né de la dissolution de ces coordonnées est celui, très répandu aussi dans le surréalisme à cette époque, de « panique ». Il relève avec les concepts de « catastrophique » et d'« exceptionnel » d'une pensée de la rupture et de la discontinuité à laquelle l'œuvre de Fondane donnera une place centrale dans son œuvre philosophique ultérieure lorsqu'elle aura assimilé l'irrationalisme religieux de Léon Chestov. La rupture des catégorisations conceptuelles et sociales présuppose une ontologie du singulier et une apologie de la déraison, de la folie et de l'absurde. C'est ce dernier concept qui sera appelé à occuper une fonction « catastrophique » permettant de briser la représentation rationnelle du monde pour atteindre de l'inconnu. Aussi, c'est de manière cohérente que les métaphores de la combustion et de l'incendie, du naufrage ou du suicide expriment l'iconoclastie fondanienne : « Nous ne pouvons respirer que du feu », affirme-t-il en ajoutant : « On reconnaît un poète à son odeur de brûlé, d'ange brûlé, de chiffons brûlés »⁹. La métaphore du naufrage, annoncée par exemple en 1927 avec la référence au « cri S.O.S du naufrage pur » (« Le Grand ballet de la poésie française », juin-juillet 1927), est promise à devenir un paradigme métaphorique dans l'imaginaire poétique fondanien : les grands poèmes *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937) et *Le Mal des fantômes* (1943-44) évoluent autour d'un axe catastrophique ou apocalyptique. Le naufrage de l'humanisme européen, ce « suicide joyeux » du dadaïsme, se métamorphosera sous la forme de la théorisation de la destruction-émergence dans la philosophie existentielle sous la forme d'une ontologie négative et d'une poétique négative (*Faux Traité d'esthétique*, 1938).

Sous sa forme ultime, c'est le concept de gouffre emprunté à Baudelaire (*Baudelaire et l'expérience du gouffre*, 1947) qui fixera la destruction-émergence qui, contre l'idéalisme de la forme poétique, manifeste une

9 *Id.*

ontologie et une théologie sauvages dans le cadre d'une négation métaphysique de l'Histoire au nom des droits absolus de l'existant. Ion Pop a remarqué récemment dans une remarquable étude que la poésie roumaine de *Privelipti* est déjà imprégnée de la menace latente de la catastrophe. L'univers pesant et immuable des rythmes agraires et élégiaques de la terre moldave se pénètre d'une angoisse qui fissure le monde naturel et contredit l'aspiration à la plénitude vitale¹⁰. C'est le vocabulaire – et même la reprise littérale du vers – rimbaldien qui dynamise le monde ancien, le met en mouvement dans la perspective d'une eschatologie mystérieuse et dramatique : « dans le vide où percent des drapeaux de rêve/j'attends ta venue, trompette de la peur, Catastrophe/– baisers montant aux yeux des mers avec lenteur »¹¹. L'émergence de l'espace océanique et fluvial va dominer peu à peu l'espace terrestre dans les poèmes français où une subversion poétique de l'*Odyssee* grecque va apparaître pour aboutir aux versions successives du poème *Ulysse* (1933) remanié jusqu'en 1943-44.

Comme toute la génération dadaïste, Fondane se place au cœur d'une crise des valeurs et du réel induite par le traumatisme de la Première Guerre mondiale, constatant l'invalidité du monde hérité de la culture rationaliste de l'Occident qui laisse « un vieux monde écroulé », qui vient de révéler ses « trucages » et n'annonce que la répétition « d'une farce grotesque »¹². Fondane vit la rupture de confiance, partage le dégoût des jeunes gens « impatientes, cruels, désespérés, dépaysés » qui retrouvent « la terre toute ventre sur le billard des hôpitaux, pour extraction d'obus »¹³. Cette crise morale est cependant aussi une crise de réalité. Comme dans la fameuse « crise de l'esprit » diagnostiquée par Valéry en 1919, elle traduit aussi une crise générale de la culture. De ce traumatisme surgira chez Fondane une forme poétique puisque l'œuvre va évoluer de plus en plus sous la forme d'une lutte de l'individu nié par les forces déréalisantes de

10 Ion Pop, « L'angoisse de Benjamin Fundoianu », *Seine et Danube*, sous la direction de Mircea Martin, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004, p. 54.

11 « Parade », *Paysages*, in *Le Mal des fantômes*, 27. Le poème est dédié à Ion Vinea.

12 Benjamin Fondane, « Signification de Dada », in *Benjamin Fondane et l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 77.

13 *Ibid.*, p. 77.

la rationalité, du mépris, de l'émigration ou de l'Histoire, bref, en proie à ce « mal des fantômes » qui donnera son titre à l'ensemble de l'œuvre poétique. Ainsi, dans *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937) ou *L'Exode* (1943-44), le réel est *désubstantialisé* (« le réel se vidait à vue d'œil »¹⁴). Un très beau poème intitulé « Nature morte », écrit en français sans doute vers 1924, inaugure le bouleversement de l'émigration géographique, historique et métaphysique qui se retrouvera dans toute l'œuvre :

[...]

C'est l'alcool qui me monte à la tête ou tes jambes
personne n'est hors l'accident –
nuit sans chemise sur le toit mouvant du pôle
oiseaux des mers australes
peut-être un peu trop blancs
tu es si seul que tu as oublié ton rôle
de quoi voulais-tu parler la terre bouge
voilà qu'elle crie dans ta peau –
une bouteille et un banjo
et cette voix sans bouche
tout mon passé est là dont je n'ai plus que faire
son sang troue la neige –

C'est un noyé qui ne veut pas qu'on le repêche
regard de l'altitude où les oiseaux tournoient
s'ils y perdaient la tête
le silence qu'on coupe avec du diamant
le temps y joue à pile ou face avec le vide
[...]¹⁵

14 *Id.*, p. 77.

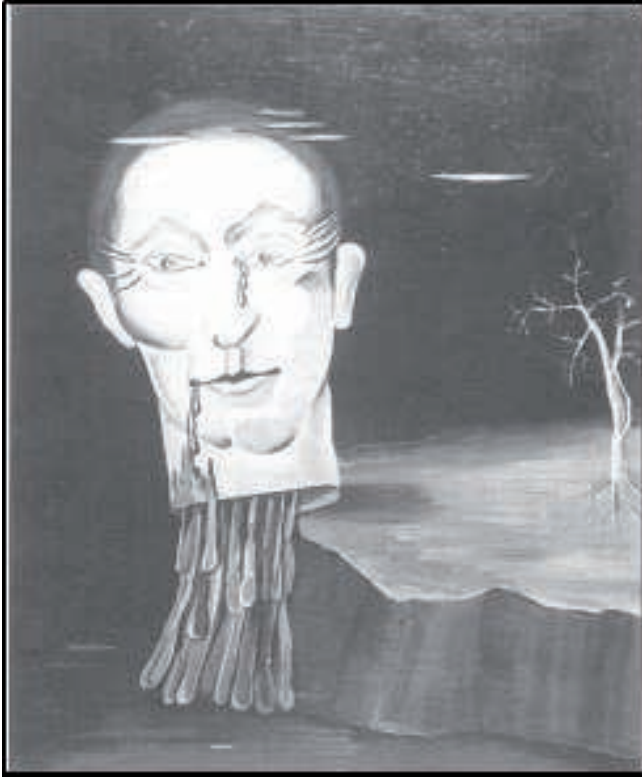
15 Benjamin Fondane, « Nature morte », *Poezii*, t. I, Biblioteca pentru toți, București, Editura Minerva, 1983, p. 118.

Le substrat architectonique « Terre » se dérobe déjà avec ses coordonnées géophysiques. La résistance et la densité du monde cèdent, annonçant la métaphore du naufrage ontologique qui ouvre *Titanic* : « une chose mouvante et qu'on appelle Terre.../ coule à pic, lentement, hors du regard de l'être », métaphore catastrophique pour le processus de destruction des coordonnées existentielles de l'ancrage corporel au monde. C'est non seulement l'attachement à une terre qui devient problématique, mais également la substantialité de l'être : « notre terre c'est ce qui tangué / notre havre c'est le roulis »¹⁶. Le naufrage du *Titanic* (1912) apporte une traduction métaphorique de cette crise ontologique qui fonctionne déjà comme une déréalisation des subjectivités humaines : « sur le pont qui descend hors du regard de l'être » les hommes rassemblés figurent un « congrès de fantômes debout ». Cette crise ontologique de l'identifiable va s'exprimer à travers une poétique du fluide qui structure l'univers poétique de Fondane, comme l'a soutenu Ecaterina Grün avec raison dans sa thèse sur Fondane, Tzara et Voronca¹⁷. Est-ce en référence à cette mutilation ontologique que Victor Brauner a peint le portrait de Fondane (1930)¹⁸, tête décapitée, flottant dans l'espace au-dessus de la mer, perdant son sang, avec une expression ironique et presque triomphante ? Cette blessure et ce corps absent répondent-ils au thème fondanien de la perte de l'existence ? Transgressant les conventions éthiques et picturales, l'horizon magique et prophétique des tableaux de Brauner répond parfaitement à l'univers poétique de Fondane.

16 Benjamin Fondane, « Ulysse », *Le Mal des fantômes*, op. cit., p. 114.

17 Ecaterina Grün, *L'Image récurrente de la route chez trois écrivains roumains*, Timișoara, Editura Orizonturi Universitare, 2002, p. 99-100.

18 Michel Carassou, *Le Voyageur n'a pas fini de voyager*, Paris, Éditions Paris Méditerranée/L'Éther Vague-Patrice Thierry, 1996, p. 57.



Portrait de Benjamin Fondane par Victor Brauner, 1930

Le diagnostic d'une « crise de l'esprit » dans « Signification de Dada », postérieur à 1924 et rédigé sans doute vers 1929, est essentiel pour comprendre la genèse de la crise de réalité et sa fonction transdisciplinaire dans l'œuvre toute entière. « De toute la réalité, visiblement déçousue, le néant aidant de lui-même, à travers les plaies béantes, si longtemps cachées, que pouvait-il subsister, si ce n'est le réel profond que nous connaissons, les seuls points de vue fermes, je veux dire la réalité de la joie, de la souffrance ? »¹⁹. Ce diagnostic de la crise ontologique inhérente à la subversion dadaïste invalide déjà le cogito cartésien et l'ontologie essentialiste inhérente aux idéaux de la morale pour affirmer la primauté d'un réel

19 Benjamin Fondane, « Signification de Dada », *op. cit.*, p. 77.

« extrêmement casuel, changeant, périssable, sujets aux pires accidents » homogène à l'affectivité humaine.

Cette crise de réalité est une crise à l'intérieur de la poétique elle-même. Elle est exactement corroborée par « Mots sauvages », la préface à *Paysages* écrite en 1929 où il décrit la crise poétique qui l'éloigne de sa poésie roumaine : « Dans le poème seulement, le monde irréel que l'on traverse comme des fantômes, semblait prendre forme, devenir matière vive »²⁰. Le poème dénoncé appartient à l'ancien monde, mensonger, idéaliste et essentialiste qui cherche à éliminer « les principes psychiques de l'ordre dynamique », c'est-à-dire « l'amour, la haine, la vitesse, le hasard ». La crise de réalité diagnostiquée dans « Signification de Dada » affecte aussi la poésie de Fondane, ou plus exactement l'interprétation dramatisée que ce dernier donne à sa nouvelle poétique « existentielle ». Cette crise ontologique de la poésie conduira à la poétique existentielle du *Faux Traité d'esthétique* (1938) et on peut même dire que toute la poétique existentielle ne cessera de se développer comme une crise, c'est-à-dire qu'elle réagira à ses contemporains (Paul Valéry, Roger Caillois, André Breton, Jean Cassou) en articulant un jeu d'oppositions dynamiques entre les présupposés ontologiques antagonistes de l'acte poétique. Par ailleurs, cette crise se retrouvera dans l'interprétation philosophique de l'échec de la poétique du voyant de Rimbaud (*Rimbaud le voyou*, 1933) et du gouffre de Baudelaire (*Baudelaire et l'expérience du gouffre*, 1947).

SUBVERSION ET EXPRESSION CINÉMATOGRAPHIQUE

L'intégralisme préconisait sous la plume de Voronca une intégration de la poésie, de la musique, de l'architecture, de la peinture, etc.... et il n'est pas douteux que Fondane, écrivant sur Le Corbusier, sur Brancusi et Chagall, et signant même un manifeste sur la musique moderne avec E.L.T. Mesens et André Souris²¹ aussi bien que sur le cinéma, ne participe à

20 Benjamin Fondane, « Mots sauvages », Préface à *Paysages*, in *Le Mal des fantômes*, *op. cit.*, p. 21.

21 Pour plus de détail, cf. Olivier Salazar-Ferrer, « Le poème désaccordé de Benjamin Fondane », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 7, 2004, p. 24-25.

cet esprit d'*Intégral*. On a oublié aujourd'hui en quelle mesure l'expression cinématographique du cinéma muet a concentré les espoirs de liberté et d'insurrection de la génération des années vingt. En projetant au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre des Ballets suédois de Rolf de Maré le film *Entr'acte* dans le ballet *Relâche* de Francis Picabia le 5 décembre 1924, sur une musique d'Érik Satie, René Clair a enthousiasmé Fondane, qui a vu en lui le « Rimbaud du cinéma ». Dans un enchaîné vertigineux, le film accélère des séquences fusionnées, avec des ralentis et des accélérations où la logique et toutes les conventions bourgeoises sont tournées en dérision avec désinvolture et virtuosité, jusqu'à une séquence finale où un magicien sorti du cercueil supprime d'un coup de baguette magique chaque personnage, avant de se faire disparaître lui-même. L'écriture du scénario (dont Picabia a tracé les grandes lignes) d'un tel film serait déjà proche du poème surréaliste et n'est pas éloignée – hormis la classification en séquences – du ciné-poème. C'est pour sa fonction libératoire qu'*Entr'acte* va occuper dans l'anti-esthétique de Fondane le rôle de paradigme cinématographique. Le film muet, dans son développement silencieux, participe d'un voyage intérieur enfin libéré des contraintes rationnelles de la syntaxe et de la logique : il réalise enfin le catastrophique en supprimant « toute logique qui étaye la parole et toute conception de l'humain qui étaye la logique » écrit Fondane dans *Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma*²² en 1930. C'est l'humour absurde de l'œuvre cinématographique qui rend possible la transition de la subversion pure à la création.

En ce sens, l'espoir que Fondane place dans le médium cinématographique est proche de celui qu'Artaud a défini dans *Cinéma et réalité*, son introduction au film *La Coquille et le clergyman*, ainsi que l'a montré Ramona Fotiade dans son article « Artaud and Fondane's Silent Cinema »²³. La cohorte de gens qui suivent au ralenti le cercueil dans *Entr'acte* peut

22 Benjamin Fondane, « Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma », *Bifur*, n° 5, 30 avril 1930 in *Écrits pour le cinéma, Le muet et le parlant*, sous la direction de Michel Carassou, Paris, Plasma, 1984, p. 75.

23 Ramona Fotiade, « Artaud and Fondane's Silent Cinema », in *Surrealism, Surrealist Visuality*, sous la direction de Silvano Levy, Keele, Keele University Press, 1996, p. 109-121.

être interprétée comme la métaphore d'une humanité qui court derrière la mort. Son accélération induit un monde affolé, une valse de toute une ville dont la vitesse fluidifie les formes. Le cinéma muet, *dépsychologisé* et en quelque sorte *désigné*, doit « faire oublier l'essence même du langage et [...] transporter l'action sur un plan où toute traduction deviendrait inutile et où cette traduction agit presque intuitivement sur le cerveau »²⁴. Car le grand espoir que partagent beaucoup est bien d'ordre métaphysique : le film peut manifester un réel profond libéré du carcan rationnel et social. Du reste et seulement à cette condition, le cinéma participe d'une subversion ontologique. Artaud déclarera dans la *Nouvelle Revue Française* que la fin du film *Monkey Business* des Marx Brothers représente « un hymne à l'anarchie et à la révolte Intégrale »²⁵. C'est le même espoir qui anime les différents écrits que Fondane consacre au cinéma muet à cette époque. Le seul scénario écrit que nous possédions de Fondane, hormis des scénarios commerciaux récemment découverts par Alain Virmaux et qui ne sont guère significatifs, est « une journée d'ivresse »²⁶, probablement écrit entre 1933-1936, construit comme un enchaînement extrêmement rapide de gags en voiture, centrés autour d'un fou, Jean Clément, avec des situations proches des court métrages de Chaplin (enlèvement d'une mariée ; arrestation de bandits ; vol d'un autobus) ou de Buster Keaton. La série des gags combinant les imbroglios et les coïncidences absurdes (la vieille dame montant dans un autobus qui ne part pas est conduite chez elle dans le bus par Clément) ou encore la seule image « surréaliste » du scénario (la neige au fond d'un cendrier) enchâssée entre deux scènes d'hôpital psychiatrique (on pense au Docteur Caligari) renversent le délire en pseudo-réalisme :

24 Antonin Artaud, « Cinéma et réalité », *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

25 Antonin Artaud, « Note sur *Monkey Business* des Marx Brothers », *La Nouvelle Revue Française*, 1932, n° 220.

26 *Fondane et l'avant-garde*, op. cit., p. 23. Le scénario est celui d'un *sketch* intraduisible au théâtre, et selon toute probabilité destiné au cinéma. En l'absence de datation, on peut noter qu'il est sonore et parlant, donc postérieur à 1930, et que l'acteur proposé pour le rôle de Jean Clément, Jean-Louis Barrault, né en 1910, est l'élève de Dullin entre 1933 et 1935 et tourne son premier film, *Les Beaux jours* de Marc en 1935 ; si on suppose que Fondane propose un acteur confirmé (comme le sont Claude Dauphin, Julien Carrette) le scénario serait au moins postérieur à 1933.

« c'est le fou ici, qui a l'air seul raisonnable, parmi un monde de gens en folie ». Dans la scène finale, Clément brise avec un petit avion mécanique le monocle du docteur, détuisant ainsi symboliquement la vision (objective et clinique) de la science médicale.

Les principes qui définiront en 1936 l'ontologie sauvage de *La Conscience malheureuse* se retrouvent dans la structure du film pur : discontinuité, absurde, perturbation catastrophique, intensités affectives, immédiateté « aconceptuelle ». Tout invite à voir dans le *film pur* une tentative de réalisation de la pensée mythique de participation une fois détruit le système logique des représentations culturelles. Selon Fondane, la *dépsychologisation* qu'Artaud applique au théâtre en l'articulant autour du hiératisme de la gestuelle des arts primitifs, est également applicable au cinéma. En cela, la conception du film pur fondanien est très proche du « théâtre pur » d'Artaud. La « Présentation de films purs » en 1929 reprend la position d'Artaud à propos du film *La Coquille et le clergyman* :

J'ai pensé que l'on pouvait écrire un scénario qui ne tiendrait pas compte de la connaissance et de la liaison logique des faits, mais qui plus loin que tout cela irait chercher dans la naissance occulte et les errements du sentiment et de la pensée les raisons profondes, les élans actifs et voilés de nos actes dits lucides, en *maintenant* leurs évolutions dans le domaine des naissances et des apparitions.²⁷

L'attaque contre la phénoménologie husserlienne, mais aussi la revendication de plus en plus affirmée d'un appel au concept de « participation » emprunté à la théorie ethnologique de Lévy-Bruhl, doivent être éclairées par une série de variations continues entre le poème, le cinépoème et le film pur, et peut-être, le photopoème.

Si au début la publication des scénarios en revues est un moyen pour attirer des réalisateurs, elle constitue rapidement chez nombre de surréalistes un genre poétique autonome. Si le cinéma montre matériellement ce que la poésie fait voir intérieurement, pourquoi ne pas écrire des scénarios-poè-

27 Antonin Artaud, « La Coquille et le clergyman », octobre 1928, in « À propos du cinéma », *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*

mes qui, une fois publiés, seraient vus par l'esprit lui-même ? La forme du cinépoème pourrait réclamer du lecteur une lecture « cinématographique », en échappant ainsi aux contraintes économiques de la fabrication et de la distribution d'un film. C'est dans cet esprit que Fondane publie à Bruxelles en 1928 dans les *Documents internationaux de l'esprit nouveau* ses *Trois Scenarii* accompagnés d'une double photographie de lui par Man Ray²⁸. Le projet, par ailleurs, est simultanément revendiqué par Picabia qui demande à ses lecteurs de tourner pour eux-mêmes « sur l'écran de leur imagination » le scénario de *La Loi d'accommodation chez les borgnes – Sursum corda*. Une citation de Picabia, dans l'introduction aux *Trois scenarii* établit une filiation claire avec celui qui a largement contribué à *Entr'acte*. Fondane est donc loin de posséder l'exclusivité du cinépoème. On retrouve de tels scénarios poétiques chez Desnos, Benjamin Péret, Georges Neveux et Georges Ribemont-Dessaignes²⁹. Le scénario primitif de la *Coquille et le clergyman* d'Artaud avait par ailleurs été publié par la *Nouvelle Revue Française* en novembre 1927. Enfin, l'appellation de « cinépoème » elle-même était déjà appliquée au film *Emak Bakia* (1926) de Man Ray que Fondane cite explicitement avec *Entr'acte* de René Clair dans son introduction aux *Cinépoèmes*.



Cinépoèmes

28 Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 14-47.

La couverture des *Cinépoèmes* fut composée par Bratashano, avec le rayographe n° 6 – « cône en volume, carré et pince », des *Champs délicieux* (1922) de Man Ray, mais avec une image inversée par rapport à l'original. L'ouvrage fut tiré à 29 exemplaires.

29 Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976, p. 73-74.

L'ESPACE CATASTROPHIQUE DES ARTS VISUELS

Je voudrais à présent montrer comment la transformation de la négation pure par l'absurde en une théorie *catastrophique* de l'art visuel affecte les relations que Fondane entretient avec les œuvres de Brancusi, Man Ray, Chagall ou l'espace photographique en général. Nous retrouvons le même désir de rupture de l'espace visuel rationnel dans la double photographie de Fondane par Man Ray accompagnant les cinépoèmes. Ce sont des portraits de Fondane obtenus par une déformation anamorphique de l'image, probablement à travers un miroir déformant analogue à celui utilisé pour le double portrait anamorphosé qu'il réalise de Marcel Duchamp³⁰. À la différence de la photographie surréaliste qui accompagne *Nadja* ou *L'Amour fou* et qui nécessite un enregistrement quasi objectif de document, le double portrait choisi par Fondane déforme l'apparence pour obtenir un effet nouveau, une tension subjective relativement à l'apparence normale. Les deux visages présents côte à côte et inversés dans le même espace visuel brisent immédiatement la logique de l'identité et la simultanéité de la vision. Par comparaison avec le double portrait anamorphosé de Duchamp, celui de Fondane présente une inversion de bas en haut des deux images. L'allongement démesuré du front brise la circularité des deux visages pour les transformer en deux colonnes inverses et parallèles à la façon des figures inversées de rois, de valets ou de reines des jeux de cartes, renvoyant à la disponibilité aléatoire des cartes à jouer homogène à l'univers poétique de Fondane.

30 Man Ray, « Portrait anamorphosé de Marcel Duchamp », photographie, in *Man ray, Directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 161.



Portrait-montage de B. Fondane par Man Ray



Portrait de Fondane par Man Ray, 1928



Autoportrait au miroir – B. Fondane (Archives Société Fondane)

Il est significatif que certaines photographies de Fondane impliquent aussi des ruptures de la logique visuelle. Dans un autoportrait photographique récemment publié, le renversement ironique avec le spectateur témoigne de la même exigence que la préface en prose de *L'Exode* à impliquer dans une simultanéité existentielle avec l'acte de création le regard du lecteur. En effet, comme dans le face-à-face des deux visages de la préface en prose, l'image dans le miroir place le spectateur face au visage du poète et suggère un espace de *substituabilité*. Cet autoportrait est une image en train de créer une image, une photographie en train de créer une photographie. Par-là même, le signe visuel inclut dans son signifiant la mise en question de son propre rapport de référentialité au réel.

L'intérêt que Fondane porte aux sculptures de Brancusi participe lui aussi à l'espace catastrophique. Alors que Picasso, semblable à un cabaliste et héritier secret de l'histoire culturelle de la peinture, se livre à une destruction inhumaine des formes, Brancusi rompt avec le culturel et initie une forme pure. La suspension de la culture, voire son amoindrissement dans la perception enfantine est toujours proche de l'espace poétique, tant

du point de vue de la création que de la perception : « Comme Chaplin, Brancusi voudrait essayer ses œuvres sur les enfants [...] »³¹. Non-savoir, instinctivité, spontanéité créatrice font de l'art une anti-culture qui rejoint le dadaïsme : « Qui a appris à ce paysan du Danube les règles de son jeu ? » La règle, loin de structurer l'œuvre d'art, l'aliène et l'enferme. La catégorisation sociale de la création en *fait d'art*, comme catégorie esthétique, marchande ou historique, est déjà une aliénation de l'acte poétique. C'est pourquoi Fondane fait l'éloge paradoxal des douaniers américains qui n'ont vu dans les sculptures de Brancusi « que du métal d'une certaine consistance et d'un certain poids ». L'œuvre plastique de Brancusi est un événement exceptionnel, c'est-à-dire sans solution de continuité culturelle et historique qui pourrait en réduire l'apparaître miraculeux. La jonction entre « l'ontologie négative » de *La Conscience malheureuse* et les arts plastiques est analogue à celle qui est opérée avec le cinéma muet.

« Il eût fallu qu'on autorisât Brancusi à être un grand anonyme »³². L'effacement biographique du sculpteur dans sa sculpture répond à la dépsychologisation du scénario filmique. La *déreprésentationalité* du jeu de l'acteur au théâtre répond à l'invalidation du symbolique dans l'œuvre sculptée. L'oiseau de Brancusi n'est pas un symbole « ni une allégorie de quoi que ce soit »³³ ; pourtant, la pureté idéale de la ligne de Brancusi n'est pas un vide géométrique abstrait, mais une immédiateté affective (« des formes idéales mais dont la gencive saigne entre vos mains »).

En ce sens, l'œuvre plastique prend place positivement dans le vide créé par la subversion ontologique de la culture. Elle existe hors du concept. « Féroce et unique, hors de toutes catégories, l'œuvre de Brancusi ne supporte guère la discrimination historique et affirme puissamment être la première démarche d'un esprit qui institue des formes [...] »³⁴. Dans l'espace catastrophique, l'œuvre authentique apparaît comme une exception. La théorie plastique inaugure une conception discontinue de l'histoire, anti-hégélienne, que nous retrouverons dans l'idée ultime du *Lundi exis-*

31 Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 19.

33 *Id.*, p. 28.

34 *Id.*, p. 27.

tentiel (1944) : une vaste construction illusoire, une *Zauberkraft*, un pouvoir sur l'existant. L'histoire de l'art, tout comme l'Histoire, recouvre et réduit les discontinuités, les hasards, les singularités. L'art de Brancusi ne « fait donc pas partie de l'art de son temps »³⁵ ; l'œuvre poétique, en revanche, introduit une singularité, un événement pur. D'où l'importance de la discontinuité introduite par les arts primitifs, extérieurs à l'histoire de l'art occidental. Comme Michel Henry développant sa phénoménologie matérielle dans l'analyse des œuvres de Kandinsky, ou comme Bonnefoy portant dans le discours sur la peinture la recherche de la vraie présence, la subversion dans l'œuvre de Fondane ne s'équilibre que par la positivité de l'affirmation poétique, laquelle se révèle indirectement dans son discours sur les arts plastiques et cinématographiques. Brancusi répond lui-même à cette analyse avec un portrait de Fondane paru dans le numéro 25 de la revue *Unu*, en mai 1930, à l'occasion de la parution de *Privilești* (1929). La ligne, épurée au maximum, laisse émerger le buste, le visage et les yeux dans la blancheur, avec, comme chez Modigliani, des yeux vides qui spiritualisent et intériorisent le regard. Son modèle a été *dépsychologisé* pour ne laisser qu'une présence épurée de la matière. Le visage est devenu pure intentionnalité sur l'Ouvert.

35 *Id.*, p. 33.



Portrait de B. Fondane par C. Brancusi, 1929

CONCLUSION

Où conduit finalement cette réflexion sur les arts plastiques ? Elle va être assimilée par une véritable conversion de Fondane à l'irrationalisme chestovien. Le premier texte de Fondane sur Chestov : « Léon Chestov mystique russe », résumé d'une conférence donnée à l'Université de Buenos Aires en 1929, diagnostique un « monde faux ». Il dénonce aussi l'oppression meurtrière de la rationalité occidentale. L'« insubstantialité » du réel est traduite dans une critique des catégories de nécessité, d'évidence et d'identité. L'absurde chestovien relaie l'absurde dadaïste. En définitive, cette métamorphose irrationaliste et religieuse de la subversion dadaïste aboutira juste avant la guerre à une négation farouche de l'Histoire et à

une théologie de l'absurde que Camus critiquera avec virulence dans *Le Mythe de Sisyphe*³⁶.

La négativité de la subversion dadaïste ne permettait guère de théoriser la crise ontologique. Elle évoluait dans le vide destructif de l'absurde et de la provocation sociale. C'est la rencontre avec l'irrationalisme chestovien qui va apporter à Fondane un système conceptuel pour thématiser et conceptualiser cet absurde, retrouvant par un détour philosophique une subversion homogène à l'esprit dadaïste. L'expérience de l'absurde va devenir alors une expérience théologique. Elle recèle l'espoir de la dissolution des représentations rationnelles de la culture des Lumières, qui a progressivement tué Dieu. La crise ontologique pourra par conséquent s'enraciner à nouveau dans la tradition existentielle de Pascal, de Kierkegaard et de Nietzsche. La subversion ontologique, épistémologique et éthique acquiert ainsi chez Fondane la fonction de dévoiler une théologie négative, en quoi il s'éloigne définitivement de l'esprit athée du dadaïsme, pour l'enrichir de toutes ses significations existentielles. La subversion pure est devenue une lutte contre la rationalité, l'idéalisme et l'oppression totalitaire du rationnel, pour retrouver des formes d'attestation de l'existence individuelle dans le recours à l'écriture poétique et à l'œuvre visuelle, qu'il s'agisse de sculpture, d'architecture³⁷, de peinture ou de cinéma. Si Fondane n'a fait que traverser l'esprit de l'avant-garde dadaïste, il en aura métamorphosé durablement les exigences premières.

36 Sur le rapport Fondane-Camus, cf. O. Salazar-Ferrer, « La fragilité du juste, essai sur Albert Camus », in *Europe*, n° 876, avril 2002 ; « Benjamin Fondane et Albert Camus », in *Rencontres autour de Benjamin Fondane*, Paris, Éditions Parole et Silence, 2003, p. 29-47.

37 Il existe un essai très intéressant de Fondane sur Le Corbusier : « Ce n'est pas avec les matériaux naturels qu'on construit, mais avec les matériaux de l'esprit... », in *Fondane et l'avant-garde*, op. cit., p. 83-88.

ABSTRACTION/FIGURATION :
PLATES-FORMES DE L'AVANT-GARDE

MARTINE RENOUPREZ

UNIVERSITÉ DE CÁDIZ

En 1930, les différentes tendances de l'art abstrait se regroupent autour de la revue *Cercle et carré* animée par Michel Seuphor pour contrecarrer le tapage et la domination exercée par le surréalisme. Arrivé à Paris en 1923, Seuphor s'était immédiatement lié d'amitié avec Piet Mondrian, dont il deviendra l'intime et principal confident. Ils partageaient la même langue et des traits culturels communs, Seuphor étant flamand et Mondrian, hollandais. Mondrian envisageait l'art comme un équilibre de rapports exclusivement orthogonaux et de contrastes de couleurs élémentaires. Pour lui, l'art possédait une vie autonome qui est celle de l'esprit, et l'esprit de Mondrian était marqué par une éducation calviniste et puritaine, tendu vers une spiritualité faite de dépouillement et de détachement matériel, de solitude, d'ascétisme et de fuite du monde au point de rejeter la nature et tout ce qui pouvait l'incarner : la courbe, l'être vivant, la femme. Indéfectible admirateur de Mondrian, Seuphor l'était aussi de Arp et il tentera de réconcilier les diverses tendances de l'art abstrait à travers le titre de sa revue, le cercle et le carré symbolisant la production artistique contradictoire de ses deux meilleurs amis.

Peu avant la fondation de *Cercle et carré*, Seuphor avait écrit en mai 1928 un poème intitulé « Textuel » que Mondrian lui avait demandé pour

l'inclure dans une peinture. Ce tableau fait figure de manifeste annonciateur du mouvement¹.

Le poème pose d'abord Seuphor et Mondrian comme prophètes d'une nouvelle tendance. Outre les signatures, le premier vers nomme les deux précurseurs et souligne leur isolement, « îlot physique Seuphor sous l'aile de Mondrian ». Ces visionnaires ont vécu l'épreuve du désert, « marcher longtemps et sous le juste signe ». Mais à présent ils en sortent pour agir à contre-courant et proclamer la bonne nouvelle « l'îlot physique sort des cavernes/ il ose construire dans le clair/ il lève la tête ».

Dans la logique d'une stratégie d'émergence, le poème en appelle à un ralliement des forces de l'avant-garde sous la bannière du néo-plasticisme ou de l'art abstrait, « sous les drapeaux sérieux du Néo-plasticisme/ battant le pavillon très pur », « le pavillon du grand secours/ du grand sérieux », « sous le regard néo »).

Il évoque une nouvelle vision du monde comme une évidence, une « clarté de l'esprit ! » (« quand nous serons mieux éclairés »), et il jette les bases de ce nouveau *regard* en termes de construction (« il ose construire dans le clair »), de couleurs élémentaires (« il n'y a que le grand bleu/ et le grand gris et le grand blanc/ et le grand noir et le soleil tout feu »), et de valeurs morales (« bonheur », « sagesse », « connaissance », « joie »), tout en laissant la porte ouverte à des spécifications ultérieures (« qu'il ne faut pas confondre encore »).

Ces préceptes s'énoncent essentiellement *contre*, contre la nature et ses désordres qu'ils condamnent impérativement (« et disparaisse la flore sous le regard néo / et cessent les éboulements »), mais aussi comme une solution aux voies sans issues de l'art contemporain (« échappée belle de l'art »). Ces préceptes sont donc dictés sur le mode de l'urgence (« enfin mesure d'hygiène ») et comme une nécessité implacable (« mais il fallait y penser [...] », « mais il fallait prendre contact »).

Le poème fait donc office de prémisse : il sera repris dans le premier numéro de *Cercle et carré*. Comme la plupart des avant-gardes, *Cercle et*

1 L'histoire de ce tableau est racontée par Seuphor dans Alexandre Grenier, *Michel Seuphor, un siècle de libertés. Entretiens*, Paris, Hazan, 1996, p. 132-135.

carré obéit aux stratégies classiques d'émergence d'un pouvoir symbolique dans le champ artistique et littéraire et répond aux étapes, mises en évidence par la sociologie de la littérature, qui président à la constitution d'un mouvement d'opposition : rupture ; solitude prophétique ; rassemblement de jeunes artistes ou écrivains ; reconnaissance par le biais de la presse, de revues, d'éditions, d'expositions, etc. ; dogmatisation du mouvement ; accès au pouvoir symbolique (prix, poste de lecteur dans une maison d'édition prestigieuse, poste de critique, siège d'académie, etc.).

Revue et manifeste ne font qu'un. Et un manifeste lancé dans un champ littéraire et artistique est essentiellement une prise de position stratégique. *Cercle et Carré* se constitue surtout contre la prédominance surréaliste, par ses convictions, ses préceptes et ses allusions. Le premier numéro paraît le 15 mars 1930, à la faveur peut-être des règlements de compte qui fragilisent le mouvement surréaliste, ceux de Breton dans son « *Second Manifeste* », paru le 15 septembre 1929, et la réplique « *Un cadavre* » publiée le 15 janvier 1930 par les écrivains lésés et éjectés. Seuphor structure son manifeste intitulé « *Pour la défense d'une architecture* » en 39 points qui s'opposent un à un aux fondements du surréalisme².

L'art abstrait oppose tout d'abord l'objectivité à la subjectivité. Il s'agit « de connaître clairement », de « mesurer exactement les choses », de « les comparer entre elles méthodiquement et d'en tirer des conclusions types que l'esprit a la faculté de conserver sous forme d'abstraction afin de les reproduire à souhait » (4)³. L'activité de l'artiste a donc quelque chose à la fois de philosophique et de scientifique : il s'agit d'être le plus général et universel possible. Seuphor croit d'ailleurs en l'émancipation de l'homme par la science, celle-ci n'étant pas incompatible avec l'art (29).

L'art abstrait propose donc la structuration en lieu et place de la figuration. Derrière la figuration, il y a toujours les traces d'une subjectivité, un rapport à la réalité perçue par le sujet. Or l'art abstrait recherche derrière l'existence, l'essence dans ses traits immuables, intemporels et éternels. De forte inspiration platonicienne, la pensée de Seuphor s'oppose au monde

2 Michel Seuphor, « Pour la défense d'une architecture », *Cercle et Carré*, n° 1 (15 mars 1930), Paris, Jean-Michel Place, 1977, s.p.

3 Les numéros entre parenthèses font référence aux points du manifeste.

des apparences, à la nature, pour s'élever vers un ordre supérieur. On peut déceler dans le manifeste une perception dualisante du monde qui oppose systématiquement l'esprit et la matière, division qui contamine l'ensemble de l'univers en deux paradigmes dont le premier est valorisé au détriment de l'autre (« la loi qui régit la nature »/« la nature », « le vrai »/« le beau », « le principe, le volontaire, le vertical »/« le naturel, le féminin, l'horizontal », « l'abstraction »/« la matière », « la structure, l'évolution »/« l'expansion, le vivre physique ») (11). L'art sera donc vrai et non beau : « Établir sur les bases d'une structure sévère, simple et nue dans toutes ses parties [...] une architecture qui [...] exprime en un langage clair le vrai immanent et immuable, reflète dans son organisation particulière l'ordre magnifique de l'univers » (23). La beauté procèdera ensuite de la vérité.

Derrière le rejet de la figuration, il y a le refus de l'image et dans l'apologie de la science exacte, une attaque contre la psychanalyse. Le surréalisme est touché en plein cœur, puisque l'imagination et l'inconscient sont ses fondements :

L'art ne sera plus une production de l'inconscient, une aventure – si moderne soit-elle – de nos réflexes animaux [sic] avec le concours de nos vices, de notre inquiétude de pose, de nos recherches vaines, de nuances délicates et dites lyriques, de nos troubles maladifs, du déclamatoire, du libertinage, des fantaisies de l'invention à la venvole, des sensualités obscènes et des délires du spasme. (29)

La raison et le contrôle de soi s'imposent sur l'instinct et les passions : « L'homme bien policé pourra endiguer ses bas instincts, les rendre obéissants par-ci tout en les nourrissant par-là pour utiliser sagement leur force motrice. Et les forces sauvages de la nature primaire en nous ne submergeront plus la raison » (29). Alors que Breton propose une plongée en soi-même dans l'étrangeté – enfance, rêve ou folie – pour explorer l'étendue du domaine de la subjectivité, c'est de cette subjectivité-là dont *Cercle et carré* ne veut pas : « Le subjectif règne seul en des époques de désœuvrement amoureux, d'incubation, d'infantilisme, de folie [révolution] » (14). Alors que Breton aspire à ce que le surréalisme soit « une Gnose, en tant que connaissance

de la Réalité suprasensible, invisiblement visible dans un éternel mystère »⁴, *Cercle et carré* rejette comme pathologiques les courants de pensée occultes et hétérodoxes qui ont alimenté la littérature fin de siècle : « Le rôle du XX^e siècle sera de saisir l'art dans son essence la plus claire et d'écarter sans fausse pudeur les voiles usés du mystère qui le transformèrent au siècle dernier en une hallucinante divinité du mensonge et de la confusion » (26).

Défiance vis-à-vis de la nature enfin et, dans la même constellation imaginaire, de la femme et de la sexualité :

La nature accouche de l'homme ; or, c'est un mâle cet homme, il ira droit son chemin. L'homme, constructeur, s'arc-boute pour se défendre contre les rigueurs de sa sévère éducatrice (3) ;

une œuvre dite d'art qui ne montrera que l'annotation plus ou moins compliquée de la sensibilité libertine ou de l'émotion (chose par excellence critiquable et difficile à gouverner) sera considérée comme participant de la sexualité ou d'un domaine infantilo-pathologique qu'il serait facile à circonscrire. L'ardeur sensuelle, la fougue de l'enthousiasme, le désir de briller, l'élan mystique aveugle, sont autant de phénomènes en nous qui font partie du terrain sexuel-animal (21).

Attaque directe à la passion d'André Breton qui s'abandonne à la nature que « nous devons chercher à comprendre d'après nous-même »⁵ dans des conditions « d'extrême détente bien mieux que d'extrême concentration »⁶. Breton se laisse surtout aller à l'amour « dans une contrée où le désir [est] roi », car « le surréalisme n'a jamais été tenté de se voiler le point de fascination qui luit dans l'amour de l'homme et de la femme »⁷. La lumière dont parle le surréalisme se trouve dans les profondeurs de la matière⁸,

4 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1985, p. 173.

5 *Ibid.*, p. 172

6 *Id.*, p. 170.

7 *Id.*, p. 168.

8 « [...] l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux », André

alors que ce n'est pas tant la lumière qu'évoque *Cercle et carré*⁹ que la clarté procédant de la simplification de l'univers, de sa structure.

Seuphor prend ses distances dans le manifeste avec d'autres avant-gardes. Avec les mouvements tout d'abord qui ne se définissent pas et regroupent sous le nom de *Modernisme* toutes les tendances de l'époque : « [...] il importe que nous soyons les ennemis jurés des *modernismes*, du goût du temps, qui est plutôt le mauvais goût de tous les temps » (15). Il s'oppose ensuite plus précisément à celles qui « décrétèrent que la machine serait mise au même rang que les divinités anciennes » (5) ; nous y voyons une allusion indirecte à Marinetti réitérée dans la critique de la vitesse au profit de l'ordre serein : « À la place du romantisme de la vitesse [...] nous mettons la lenteur de la conscience » (16). Cet ordre impassible et immobile sera symbolisé par « la ligne horizontale de la mer où, même par gros temps, le détail des vagues et des flocons n'apporte aucun dérangement » (36). Seuphor réactive ici une objection ancienne qu'il avait opposée à Marinetti à la suite de leur première rencontre en 1922. Marinetti avait dit, lors d'une conférence à la « Casa futurista » de Berlin à laquelle Seuphor assistait : « lorsqu'on regarde la mer [...] les vagues se croisent, se combattent, et ce changement perpétuel doit aussi être celui de la vie ». Étonné par ces mots, Seuphor lui avait rétorqué que, pour lui au contraire, la mer évoquait « l'horizon toujours calme, toujours égal à lui-même »¹⁰. L'horizon, symbolisé par une ligne horizontale, représente pour Seuphor le « schéma profond de l'univers [...] par delà le temps et l'espace » (36). La ligne horizontale sera d'ailleurs son moyen d'expression artistique privilégié dans ses futurs « dessins à lacunes », principe de mesure, de clarté et de simplicité.

Breton, « *Second manifeste du surréalisme* », *op. cit.*, p. 86 ; « Veut-on, oui ou non, tout risquer pour la seule joie d'apercevoir au loin, tout au fond du creuset [...], la lumière qui cessera d'être défaillante? », *id.*, p. 137.

9 Toutefois, le mot « lumière » est cité une fois dans le manifeste : « [...] ce qui précisément porte l'empreinte d'une conscience éclairée, d'un travail intègre et d'une volonté franche vers le bien (j'entends par bien ce qui s'ouvre sur la lumière et qui se trouve dans le signe de la paix)...nous nous sommes groupés quelques-uns autour de cette base inébranlable : *structure* [...] », Michel Seuphor, *Cercle et Carré*, n°1 (15 mars 1930).

10 Alexandre Grenier, *Michel Seuphor, un siècle de libertés. Entretiens*, *op. cit.*, p. 54.

Cette distance vis-à-vis de Marinetti n'empêche pas *Cercle et carré* d'ouvrir ses colonnes aux futuristes Russolo et Prampolini et de recommander la lecture des *Mots en liberté* de Marinetti. On y retrouve aussi les interventions des dadas Hans Arp, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann ; très fournie aussi la présence des membres du Bauhaus : Adolf Behne, Hannes Meyer et Walter Gropius, auteurs d'articles sur l'architecture, mais encore Wassili Kandinsky, Amédée Ozenfant ou El Lissitsky sous forme de brefs commentaires rapportés. Les anciens membres de *L'Esprit nouveau* participent aussi à la revue, Le Corbusier, Amédée Ozenfant, Fernand Léger. Enfin, il faut souligner la présence du liégeois Georges Linze, fondateur du Groupe d'Art Moderne et de la revue futuriste *Anthologie*. *Cercle et carré* rallie en quelque sorte les tenants de l'art abstrait du premier quart du siècle¹¹.

En 1930, le groupe est fort de ses quatre-vingt membres. Les temps sont mûrs pour élaborer des préceptes plus serrés concernant la création littéraire. Le 30 juin, dans le troisième et dernier numéro, paraît l'article de Seuphor intitulé « Poétique nouvelle »¹².

À l'instar des avant-gardes poétique du début du siècle, Seuphor commence par faire table rase de la littérature à laquelle il oppose la poésie. La littérature est contingente. Tout comme l'architecture, elle est liée à un « but pratique » et « déterminée par des données imprévisibles et accidentelles ». Elle est donc le produit d'une grande complexité dont l'aboutissement idéal et exemplaire est le journalisme, pour Seuphor, la littérature par excellence de l'avenir. Autant dire que, pour Seuphor, la littérature dans son acception classique n'existe pas, ou du moins, doit nécessairement disparaître.

Comme pour pratiquement toutes les avant-gardes du XX^e siècle, la poésie est élue comme genre privilégié permettant un retour à l'expression originelle de l'être humain. La pureté de cette expression exige la sup-

11 À part Théo van Doesburg qui s'oppose violemment à la publication et attaque directement Seuphor dans une lettre à laquelle l'intéressé répond par un éditorial intitulé « Il est beau parfois de voir l'écume sur la bouche de l'homme », Michel Seuphor, *Cercle et Carré*, n° 2 (15 avril 1930).

12 Michel Seuphor, « Poétique nouvelle », *Cercle et Carré*, n° 3 (30 juin 1930).

pression des éléments inutiles de la langue, nous pensons aux préceptes de Marinetti dans son « *Manifeste technique de la littérature futuriste* »¹³ ; nous pensons aussi aux recherches sur le langage des futuristes russes qui aboutissent à la création du *Zaoum* ; à Raoul Hausmann, fondateur de la poésie sonore en réaction, juste après la Grande Guerre, contre la langue allemande. Bien que les fondements de ces mouvements diffèrent et que les objectifs et les moyens mis en œuvre ne se ressemblent pas toujours, il est néanmoins possible de relever de nombreux points de convergence, surtout en ce qui concerne l'élimination des éléments morpho-syntaxiques du langage. Pour Seuphor, la poésie est indépendante de toute contingence : elle « ne dépend d'aucune donnée pratique ou préconçue ». C'est pourquoi l'entreprise poétique peut conduire à « un retour aux sources et à la simplicité première ». Seuphor insiste donc sur l'emploi strict des « éléments primaires du langage humain [...] dépouillé bien entendu de l'ornement des phrases et de l'atmosphère dont essaient de l'entourer le sujet et l'idée particulière ». Son credo tient en trois mots : « le rythme, l'équilibre, l'unité »¹⁴, « facteurs universels » et « éternels » du beau et de l'« approximation infinitésimale de l'unité indivisible, de l'harmonie absolue ».

Pour justifier leur démarche poétique, les avant-gardes se sont fondées sur les avancées techniques et les énormes progrès de la science au tournant du siècle, que ce soit pour s'en détourner (futurisme russe) ou au contraire les glorifier (futurisme italien). N'oublions pas l'amitié de Seuphor pour Balla, Russolo et Marinetti pour qui l'automobile était le symbole de la modernité. Seuphor voit dans la mécanique, l'esprit de synthèse auquel doit tendre la poésie. Ce qui marque le siècle est la capacité de l'homme de maîtriser les éléments naturels en les réduisant à leur plus simple expression. « La force mystérieuse » est devenue « une valeur claire,

13 Manifeste qui « proclame la libération du mot par l'abolition de toute construction grammaticale et syntactique », rejetant ainsi « les temps des verbes, les adjectifs, les prépositions, les adverbes, la ponctuation » afin que « le verbe poétique régresse jusqu'au stade auroral de l'émotion affective, qu'il s'identifie à l'intensité de la sensation corporelle, qu'il soit le reflet le plus immédiat de la vibration physiologique », Giovanni Lista, « Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme », *Poesure et peinture. D'un art, l'autre*, Avignon, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 49-50.

14 Ces trois termes sont les piliers du manifeste : ils sont répétés neuf fois.

subtile, saisissable, une existence réalisée en soi ». Seuphor prend précisément pour exemple la vitesse qui, symbolisée auparavant par le cheval et le vent, se concrétise à présent dans le moteur et « possède [ainsi] une existence pour soi, entièrement isolée de la nature animale ».

Ces changements provoqués par la technique ont des implications artistiques et littéraires : « l'art a pris conscience de la valeur de l'abstraction ». Comparant le travail du poète à celui de l'ingénieur, Seuphor indique le moyen le plus direct pour arriver à la synthèse que représente le poème à travers trois éléments essentiels de la langue : le rythme, le son, le mot. Il recherche « l'intensité du rythme par l'opposition aussi totale que possible des mots-sons, volonté d'unité de l'ensemble par l'organisation des données et leur développement logique dans le temps, sinon leur répétition simple, cadencée ». Le mot-son est utilisé en sa qualité de signifiant et non comme référence à un sens possible, de nombreux mots sont inventés en fonction de leur sonorité nouvelle. Le rythme est tel que le poème exige d'être déclamé, dans la plus pure tradition des manifestations d'avant-garde. Le redoublement de consonne dans un contexte phonétique qui n'existe pas en langue française (double n devant g), les traits d'union entre des mots qui se répètent, l'exclamation « oh » sont autant d'indications pour la lecture du poème. De fait, à l'occasion d'une conférence sur la musique verbale lors de la fermeture de l'exposition d'art abstrait organisée par Cercle et carré, du 18 avril au 1er mai 1930, Seuphor déclamera ses poèmes (entre autres, « Tout en roulant les rr, Sardaigne ») accompagné de Russolo et son russolophone¹⁵. Il s'expliquera sur cette oralité de la poésie dans une introduction à *La vocation des mots*, publié chez Rougerie en 1990. Pour Seuphor, le poème écrit était essentiellement une « notation musicale », un « être sonore ». Les mots ont d'abord été « appels », « cris », « signes oraux de reconnaissance » : « Le mot vient de la voix humaine et il retourne à la voix humaine [...]. Ainsi, la vocation des mots, c'est leur vocalise même ». Paradoxalement, la poésie abstraite se construit à partir du matériau langagier brut dans sa plus simple expression : la répétition

15 Cf. Michel Seuphor, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle*, Paris, Seuil, 1965, p. 118.

LES OUBLIÉS DES AVANT-GARDE

d'un signifiant. Trois poèmes sont proposés pour exemple dans le manifeste :

sinnge sannge sinnge sannge sinnge sannge song
vaillance

sinnge sannge -sinnge-sannge-sinnge-sannge-song
vaillance
vaillance
sinng vaillance

paralélioma-endicité
o
h - oh
paralélioma-endicité
oh - oh
paralélioma-endicité
oh - oh
oh - oh

fanny
voilà l'eau
voilà l'eau à ma gauche
voilà l'eau à ma gauche octavie
voilà l'eau
l'eau à ma gauche
et à ma droite
et à ma gauche
droite
une octavie

oh phénoménie

oh vache

oh ficelle

faux-phili-photogène

hermance

adolphe

lucrèce

oh proserpine oh prose oh finistère

ou fanny

franche

fleur¹⁶

L'ambiguïté cependant subsiste. Loin d'abolir complètement le sens, le poème n'est pas simplement phonétique, de fait, il transcrit les sons en fonction de l'orthographe française et, à part le trébuchement « faux-phili-photogène », il respecte les unités de son-sens. Par contre, ce dernier poème semble se construire à la façon des paradigmes en linguistique structurale pour déterminer précisément les unités signifiantes du langage. Une influence de cette science du langage n'est pas à écarter dans la création poétique de Seuphor.

Dans le manifeste apparaît une autre pratique commune aux avant-gardes : le dédain vis-à-vis d'une poésie jugée dépassée¹⁷ et l'attaque aux concurrents directs du champ littéraire. Les surréalistes sont cette fois directement visés : « la volonté d'ordre et de simplicité surclasse nettement les innombrables aspects du déformisme surréaliste et de l'art snob international ».

Enfin, si les avant-gardes ont fait table rase des mouvements littéraires qui les précédaient, elles partagent également la rébellion contre le caractère élitiste de l'art et surtout contre le savoir, clé de l'élite intellec-

16 Ce poème sera repris dans Michel Seuphor, *La vocation des mots*, Mortemart, Rougerie, 1990, p. 37.

17 Dans l'esprit d'Apollinaire, Seuphor oppose la « vérité » de la « Tour Eiffel » aux poèmes surannés de François Coppée, le « pont de Fraissinet, ou les hangars d'Orly » aux publications des revues *Sagesse*, *Le Divan*, *Les Marges* ou *Montparnasse*.

tuelle et de son pouvoir. C'est la fameuse devise : « La poésie sera faite par tous » et nous ajouterions « pour tous », comme le revendique Seuphor dans son manifeste littéraire. La Poétique nouvelle ne s'adresse en effet pas à l'élite qu'il déteste visiblement et vis-à-vis de laquelle il prend soigneusement ses distances. Il dénigre « le critique professionnel, le docte homme de lettres partant à la recherche d'intentions inexistantes », « les illustres professeurs ou académiciens », etc. Bref, pour Seuphor, il est inutile d'analyser la création neo-plastique car : « seul l'auteur, s'il est conscient – c'est-à-dire s'il domine son œuvre et ne se laisse pas aller aux pires désordres de l'instinctif – connaît toutes les données du concept, les chiffres de la pensée [...] qu'il a organisés ». Une façon de défier tout jugement et toute critique. Sa création poétique s'adresse, en revanche, à « tout homme possédant une sensibilité bien équilibrée », c'est-à-dire à « l'homme dans la rue ». Il y a donc chez Seuphor, une volonté de renversement social et symbolique : l'homme de la rue comprendra mieux que l'élite les apports de l'art nouveau.

Le bilan du mouvement est assez maigre : pas d'échos dans la presse, pas de vente de tableaux et le découragement du groupe. Seuphor lui-même se rappelle que seul le surréalisme avait droit de presse à l'époque :

Notre exposition n'a eu aucun retentissement, aucune signification dans Paris. Il n'y a eu que deux minuscules entrefilets dans la presse, et encore pour se moquer de nous! Alors que nous avons eu une page entière pour saluer notre mouvement à Prague et la même chose en Pologne, plus des articles dans d'autres pays. À Paris, rien... Mais les surréalistes, eux, avaient des articles tous les jours. La place était prise.¹⁸

La sociologie de la littérature a mis en évidence deux fonctions essentielles des avant-gardes. D'une part, l'accentuation des relances symboliques par une transformation et pluralisation des pratiques textuelles, d'autre part une redistinction sociale : l'avant-garde devient en fin de compte une affaire de spécialiste et rend ainsi à la littérature sa fonction élitiste.

18 Alexandre Grenier, *Michel Seuphor, un siècle de libertés*, Paris, Hazan, 1996, p. 161.

La dynamisation du champ littéraire au XX^e siècle est la plupart du temps provoquée par des étrangers qui arrivent en France avec d'autres paramètres artistiques et littéraires et qui font corps pour tenter de rivaliser avec des instances de légitimation hautement protectrices. C'est le cas du mouvement Cercle et carré. Seuphor se souvient des réunions au Café Voltaire, place de l'Odéon : « Une vraie cacophonie dans un français exécrationnel, car les artistes présents étaient tous des étrangers et personne ne parlait correctement notre langue »¹⁹. Ces étrangers font parfois l'unanimité – nous pensons à l'accueil d'Apollinaire avant la première guerre – mais, dans le cas qui nous occupe, l'art abstrait conquiert difficilement une reconnaissance symbolique : il faudra attendre l'après-guerre et la mort de Mondrian. Sur le plan de la critique artistique, Seuphor deviendra le biographe de son ami²⁰ et le théoricien attitré de l'art abstrait²¹. Peu à peu, en grande partie grâce à Seuphor, l'art abstrait conquiert sa place dans l'institution artistique.

Du côté de l'écriture, la production des années trente de Seuphor s'inscrit dans la révolution poétique basée sur le travail du signifiant, initiée à la fin du XIX^e siècle. Georges Coppel parle à son propos de « poème syllabique », de « poèmes typographiques, phonétiques (lettristes avant la lettre !) »²². Daniel Briolet met en évidence dans le travail poétique de Seuphor, qu'il considère comme un « savant polyglotte », son invention industrielle de nouveaux sons aux consonances étrangères, tant germaniques que slaves ou orientales²³. Certains poèmes ne sont pas sans rappeler les superpositions de différentes langues dans les

19 *Ibid.*, p. 154.

20 Michel Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.

21 Avec la sortie en 1948 du catalogue qu'il avait rédigé de l'exposition *L'Art abstrait, ses origines et ses premiers maîtres* organisée par la galerie Maeght, catalogue augmenté de 1970 à 1974 de trois autres volumes qui constituent une monumentale histoire de l'art abstrait, toujours publiés chez Maeght, avec la collaboration de Michel Ragon.

22 Georges Coppel, « Michel Seuphor, raconté par Georges Coppel », *Jeux de langue/Jeux d'écritures*, Beloeil, Coll. « Clueb », 5, 1995, p. 115-116.

23 Daniel Briolet, « Fantaisie et surréalité dans le recueil *La vocation des mots* », *Entretiens sur Michel Seuphor (L'écrivain – L'artiste – Le Poète)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 108.

manifestations dadaïstes²⁴. Mais, comme le remarque Michel Décaudin, le souci de l'ordre et de la composition musicale chez Seuphor l'apparenterait plutôt aux recherches postérieures sur la poésie sonore d'Henri Chopin ou de Heidsieck²⁵. De fait, Henri Chopin reconnaît en Seuphor un précurseur et surtout souligne combien son travail a été occulté non seulement par le surréalisme, mais aussi par le lettrisme. Dès 1946, Isidore Isou prend la relève, s'impose comme « l'avant-garde des avant-gardes » sur la scène parisienne et proclame à travers manifestes et théories poétiques révolutionnaires la nouveauté de la poésie sonore, en en revendiquant la paternité : « [...] les surréalistes avaient complètement caché toutes ces personnes [...] et, d'autre part, ceux qui les cachaient, c'étaient les lettristes, pour lesquels Schwitters, qui est mort en 1948, aurait été une sorte de plagiaire, de copieur »²⁶. Henri Chopin reconnaît chez Seuphor un chaînon important dans l'évolution de la poésie conçue comme effet sonore²⁷. En 1978, il contribue à la mémoire littéraire en enregistrant Seuphor récitant vingt-sept de ses poèmes. Le fait est rapporté par Daniel Briolet :

Une exceptionnelle audace d'invention frappe à l'audition de ces poèmes. [...] il ne s'agit plus, désormais, de se livrer à des jeux verbaux qui remettent en question les processus d'engendrement du sens pour les seuls francophones, mais, dans une perspective plus vaste, de travailler sur un matériau dont la fréquence d'utilisation caractérise diverses langues étrangères.

24 Notamment les poèmes de « Musiques » in Michel Seuphor, *La vocation des mots*, op. cit., p. 11-41.

25 Michel Décaudin, « Lire et/voir Seuphor », *La peinture (d)écrite, Textyles* (Le Cri), 17-18, 2000, p. 86.

26 Henri Chopin, « Entretien », *Poésure et peinture. D'un art, l'autre*, Avignon, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 365.

27 « Il considère Seuphor comme l'un des cinq précurseurs historiques de la poésie sonore internationale, et ce à la suite chronologique de Hugo Ball, Pierre Albert-Birot, Raoul Hausmann et Kurt Schwitters », Henri-Floris Jespers, « L'Archipel Seuphor », *Ça Ira*, n° 10, 2002, p. 20.

Daniel Briolet souligne chez Seuphor son sens de l'ironie et son esprit de dérision qui le distingue des lettristes.

Quoi qu'il en soit, les aventures de l'avant-garde se terminent pour Seuphor avec le troisième numéro de *Cercle et carré*. Atteint d'une pleurésie alors qu'il préparait le quatrième numéro, il est forcé de séjourner à Grasse parmi les tuberculeux. À son retour, quatre mois plus tard, il a la surprise de constater que Vantongerloo avait pris tous ses documents et carnets d'adresses et fondé avec Herbin une nouvelle revue intitulée *Abstraction-Création*. Par ailleurs Torrès-Garcia avait repris à son actif les fondements de la revue, s'en attribuait la paternité et créait à Montevideo *Círculo y Cuadrado*, aux dires de Seuphor, « avec la même vignette... mais sans jamais faire mention de ce qui s'était passé à Paris ». L'occultation du mouvement sur la scène parisienne se double pour Seuphor d'une dépossession par les anciens membres du groupe. Cet effacement du rôle qu'il avait joué dans les années trente ne sera pas sans conséquences dans l'histoire littéraire. Un ouvrage paru à Amsterdam en 1991 intitulé *The Antagonistic Link* rend hommage à Torrès-Garcia en passant sous silence l'activité fondatrice de Seuphor. Seuphor rendra justice à lui-même en rétablissant la vérité historique dans une note écrite en 1992 et envoyée à ses amis. La revue *Archipel* publiée à Anvers par Alain Germoz la rendra publique dans son numéro spécial hors série dédié à Seuphor en 2001. Cette publication ne reste pas sans réactions. En Belgique, tout d'abord, *Ça Ira* publie un article « L'Archipel Seuphor » signé par Henri-Floris Jaspers qui, sans nier l'importance de l'écrivain et du critique d'art, oppose quelques rectifications à un style jugé trop hagiographique et rappelle le rôle important joué par d'autres personnes et revues comme Peeters ou Van Ostaijen, *Lumière* ou *Ça Ira* en tant que catalyseurs des avant-gardes internationales en Flandres dans les années vingt. En France, ensuite, chose curieuse, le « Spécial Seuphor » fera l'objet de réactions vives et radicales de la part de certains bretonniens qui continuent à prendre à partie ceux qui osent publier les anciens ennemis du surréalisme. Cette polémique anachronique témoigne pour le moins de la pérennité des rapports de force qui se sont créés dans le champ littéraire français et de la défense toujours vigoureuse du territoire conquis d'autorité par le surréalisme.

TRANSITION DE EUGENE JOLAS,

UNE REVUE VICTIME DE SON AVANT-GARDISME ?

CÉLINE MANSANTI

UNIVERSITÉ PARIS III

transition est considérée comme la plus importante revue américaine d'exil de l'entre-deux-guerres. C'est aussi la dernière : lorsqu'elle s'éteint en 1938, après onze ans d'existence – longévité exceptionnelle, si on la compare à la plupart des revues qui l'ont précédée, comme *Gargoyle*, *Broom* ou *Succession*, qui toutes naissent et disparaissent au début des années 20 – la plupart des intellectuels de la « Lost Generation » sont depuis longtemps repartis aux États-Unis. Publiés en anglais, essentiellement à Paris, les 27 numéros de la revue – assez conséquents, puisqu'ils font en moyenne 300 pages – sont diffusés aux États-Unis, en Angleterre et en France, et dirigés par Eugene Jolas, Américain, journaliste de formation.

transition se distingue en publiant les œuvres des plus grands artistes internationaux du moment. La liste est prestigieuse : parmi les 500 collaborateurs de la revue – une revue qu'Edward Titus, éditeur de *This Quarter*, qui paraît à la même époque, qualifie d'« obèse » –, on peut citer Hans Arp, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Man Ray, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Carl Einstein, André Gide, Ernest Hemingway, Valery Larbaud, Michel Leiris, Ludwig Klages, Jean Giraudoux, Paul Klee, Brancusi, Giacometti, Matisse, Tzara, Braque, Mondrian, Katherine Ann Porter, Picabia, Picasso, Jean Paulhan, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Anaïs Nin, ou William Carlos Williams, parmi tant d'autres. Carl Einstein, André Salmon, Roger Vitrac, Jacques Baron, Paul Nougé,

Michel Seuphor et Frédéric Huebner ont également participé ponctuellement à *transition*.

La revue est surtout connue pour avoir publié de nombreux textes de Gertrude Stein, tête de file de la « Lost Generation », et pour avoir présenté en exclusivité et dans sa quasi-intégralité le *Finnegans Wake* de Joyce, véritable star du monde littéraire parisien depuis la parution de *Ulysse* en 1922. À ces deux figures de proue de la revue, il faut ajouter les noms de Samuel Beckett et de Dylan Thomas, dont *transition* publie en exclusivité les premiers textes, ainsi que celui de Hart Crane, dont trois sections du *Pont* paraissent pour la première fois dans la revue. *transition* donne également les premières traductions en anglais des œuvres de Kafka – le *Procès* notamment –, Saint-John Perse, Hugo Ball, Henri Michaux, Rafael Alberti, Alfred Döblin, Carl Jung, Kurt Schwitters, etc.

Grâce à une énergie politique de traduction, la revue assure un rôle de passeuse du modernisme anglo-américain outre-manche et outre-atlantique, mais surtout des avant-gardes européennes aux Américains. Elle se propose également de définir une ligne éditoriale, ce qui la distingue des autres revues d'exil. À ce titre, *transition* s'impose tout à la fois comme une grande revue d'avant-garde – publiant des textes d'avant-garde – et comme une grande revue avant-gardiste – développant son propre avant-gardisme.

Pourtant, malgré une situation exceptionnelle dans le paysage éditorial de son époque, *transition* a été très peu étudiée. Certes le caractère *triculturel* de cette revue publiée en anglais ne favorise ni sa lecture ni son étude ; mais il me semble que plus intrinsèquement, *transition* est aujourd'hui indirectement victime de son avant-gardisme. On ne compte qu'un seul ouvrage critique relativement descriptif – ce qui somme toute correspond bien aux nécessités d'une première étude – publié en 1976¹, et moins d'une quinzaine d'articles, souvent assez récents – ce qui indiquerait la naissance d'un intérêt pour la revue –, mais aussi largement descrip-

1 Dougald McMillan, *Transition : The History of a Literary Era, 1927-1938*, New York, Braziller, 1976.

tifs, généraux et curieusement monolithiques², ne suscitant pas de débats, insistant avec enthousiasme mais sans plus de précisions sur le caractère expérimental, révolutionnaire, avant-gardiste de la revue... *transition* n'a donc pas quitté aujourd'hui les rangs des oubliés des avant-gardes (américano-) européennes de la première moitié du XX^e siècle, réduite qu'elle est aux aspects les plus visibles de son avant-gardisme. Les réalisations avant-gardistes de *transition*, loin d'être négligées, ont été en fait caricaturées : d'une part elles n'ont pas fait l'objet d'études détaillées et d'autre part elles ont été isolées non seulement d'une réalité éditoriale plus contrastée – ce qui se justifie d'ailleurs dans la perspective d'une lecture « anthologique » de la revue –, mais aussi d'un discours éditorial et d'un contexte historique et culturel complexes, auxquels il me semble nécessaire de rendre justice, pour redonner à la revue son épaisseur et peut-être éveiller l'intérêt de nouveaux lecteurs.

S'il n'est pas possible ici de rendre compte précisément de l'inscription des avant-gardes dans *transition*, il n'est peut-être pas inutile, pour commencer, de rappeler la richesse des liens de *transition* aux avant-gardes et à l'avant-gardisme. Ces liens se tissent à plusieurs niveaux.

En tant que passeuse culturelle, *transition* se donne comme mission de faire partager aux Anglo-Américains la vie des avant-gardes européennes de l'époque : l'expressionnisme allemand – notamment avec la publication d'œuvres de Sternheim, Einstein, Benn ou Kafka –, le dadaïsme, mais surtout le surréalisme occupent des places de choix dans la revue. Si *The Little Review*, autre revue d'exil américaine, qui s'éteint en 1929, est la première à publier certains surréalistes – mais souvent en français –, c'est *transition* qui est véritablement à l'origine de l'introduction du surréalisme aux États-Unis, comme le rappelle Dickran Tashjian dans un récent ouvrage³. Tout le groupe de *La Révolution Surréaliste* est publié, souvent

2 Il faut mettre ici à part l'article de l'Américain Rainer Rumold, qui propose une vision plus complexe et plus complète des enjeux de *transition*. Rumold, Rainer, « Archeologies of Modernity in transition and Documents 1929/1930 », *Comparative Literature Studies*, 37. 1, The Pennsylvania State University, 2000, p. 45-67.

3 Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen : Surrealism and the American Avant-Garde*, Londres, Thames et Hudson, 1995.

dans des traductions remarquables. C'est le cas des deux premiers chapitres de *La liberté ou l'amour !* de Desnos, publiés dans le numéro de septembre 1927 – il faudra attendre 1993 pour une première traduction intégrale de l'ouvrage –, à quelques pages d'intervalle de « Hands Off Love », manifeste surréaliste de soutien à Chaplin, écrit presque entièrement par Aragon, traduit par sa maîtresse Nancy Cunard, et publié en exclusivité dans *transition* un mois avant sa parution en français dans *La Révolution Surréaliste*. Parmi les multiples réseaux littéraires avec lesquels Jolas est en contact, le groupe surréaliste n'est pas des moindres : Jolas rencontre et interviewe Breton en 1924 – il est alors responsable d'une rubrique littéraire pour l'édition parisienne du *Chicago Herald Tribune* – et assiste ensuite assidûment aux réunions du groupe.

La revue ne se contente pas de publier des œuvres avant-gardistes : elle place au cœur d'un projet éditorial de grande envergure – on compte dans chaque numéro de la revue deux à trois éditoriaux de trois à quatre pages en moyenne – son propre combat avant-gardiste, la Révolution du mot. Dès ses premiers numéros et tout au long de son existence, *transition* se présente comme le laboratoire de la Révolution du mot et du *verticalisme*. Le poète ne saurait rendre compte d'un monde moderne nouveau, essentiellement vertical – l'univers des gratte-ciel et les nouveaux territoires de l'inconscient – au moyen d'un langage jugé ancien, « trop horizontal », pour reprendre les termes de Jolas, que lui-même emprunte à Léon-Paul Fargue. Pour que de nouvelles formes d'expression capables de dire le moi profond du poète puissent surgir, l'ancien langage doit d'abord être anéanti. En juin 1929, c'est à travers un manifeste, forme canonique des avant-gardes, que Jolas propose différentes directions de travail : « La Révolution du mot », insiste sur la nécessité de l'expérimentation syntaxique – représentée au sein de la revue par Gertrude Stein –, mais rappelle que c'est surtout sur le mot même – et c'est peut-être là l'originalité du combat avant-gardiste de *transition* – que doivent se concentrer les efforts du poète. Jolas est fasciné par la poésie sonore de Hugo Ball et plus encore par les néologismes multilingues de Joyce, en qui il voit la plus grande figure de la Révolution du mot, et dont il porte à bout de bras la nouvelle œuvre qui laisse sceptiques beaucoup de ceux qui avaient soutenu *Ulysse* (Ezra Pound, H G Wells ou

Léon-Paul Fargue notamment). Pour Jolas, « Le créateur littéraire a le droit de désintégrer la matière première des mots que lui imposent les manuels et les dictionnaires. Il a le droit d'utiliser des mots de sa propre invention »⁴. Bien entendu, ce manifeste provoque aussitôt railleries et critiques virulentes. Deux points font plus particulièrement l'objet de commentaires. La onzième proposition de *transition*, « L'écrivain exprime, il ne communique pas », provoque un grand débat dans les pages de la revue américaine *Modern Quarterly*. À la vision romantique proposée par *transition*, le *Modern Quarterly* oppose une conception sociale, « marxiste » dira Jolas, du langage. Le dernier point fait également couler beaucoup d'encre en demandant au lecteur moyen d'aller au diable, et témoigne du goût de *transition* pour une rhétorique avant-gardiste agressive.

Ce dernier point participe d'ailleurs pleinement de l'inscription de *transition* dans la dynamique des avant-gardes : la recherche de formes d'expression avant-gardistes est de plus en plus travaillée, d'abord à travers une rhétorique radicale, offensive, caractéristique de l'avant-gardisme, mise en place dès le premier numéro⁵, ensuite par l'émission de trois manifestes et la création d'un *isme*, le verticalisme, enfin, à partir de juin 1929, par le recours à des formes fragmentaires et ludiques. « Slanguage : 1929 » présente une série de jeux de mots interlinguistiques construits sur des néologismes et des mots-valises, avec leur traduction en regard. À partir du numéro 21, de courtes rubriques ludiques s'intercalent entre les éditoriaux. Ces formes dynamiques, souvent en capitales d'imprimerie, se veulent également révolutionnaires ; on présente des listes de néologismes, avec ou sans traduction, comme dans le numéro 24 ; on développe les formes fragmentaires, comme dans le numéro 22, où apparaissent au hasard des pages de nombreux slogans plurilingues sur « vertigral », l'un des noms donnés

4 Eugene Jolas, « La Révolution du mot », *transition* 16-17, juin 1929, p. 28. Toutes les traductions, sauf indication particulière, ont été assurées par nos soins.

5 « Aucune formule artistique rigide ne sera appliquée dans la sélection du contenu de *transition*. [...] Ni la violence ni la subtilité ne nous rebuteront. » Eugene Jolas et Elliot Paul, « Introduction », *transition* 1, avril 1927, p. 137. Deux mois plus tard, les éditeurs renouvellent leur appel : « Nous ne sommes pas gênés par les manuscrits que nous ne comprenons pas. [...] Notre crainte est de les comprendre trop bien ». Eugene Jolas et Elliot Paul, « K.O.O.R.A. », *transition* 3, juin 1927, p. 177.

par Jolas à son idéologie : « Vertigral : La Révolution Mondiale du Langage » (page 89), « Vertigral : Construction of the Irrational » (page 105), « Vertigral : Die Suche nach dem Urbild der Welt » (page 121). Jolas multiplie ensuite les procédés avant-gardistes, que ce soit en bannissant certains mots dans le numéro 22 (il s'agit de « novel », « poetry », « verse », « poem », « ballad », « sonnet », « short story », « essay » et « anthology »), ou en en suggérant d'autres dans le numéro 23 : « Je propose que le paramythe soit le successeur de la forme qu'on a connue jusqu'à présent sous le nom de nouvelle »⁶. C'est une véritable fascination pour les avant-gardes et l'avant-gardisme qui se lit dans les pages de *transition*.

Et pourtant se dessinent également au fil de la lecture des ambiguïtés, et même des contradictions dans ces rapports de *transition* aux avant-gardes et à l'avant-gardisme, qui font de la revue un objet surprenant et profondément complexe.

Parallèlement à la thématique avant-gardiste de la Révolution du mot, *transition* développe au fil de ses éditoriaux une idéologie de la synthèse. Jolas, Américain né en 1894 d'un père français et d'une mère allemande, est trilingue et *triculturel*. Cet « homme de Babel », pour reprendre le titre de son autobiographie⁷, passe la majeure partie de son enfance en Lorraine, où il est bouleversé par les déchirements frontaliers. Une expérience sur laquelle Jolas revient longuement dans ses mémoires, et qui explique largement le « désir incessant de trouver le dénominateur commun⁸ » qu'il exprime dans un éditorial de 1929. La quête d'une unité humaine par-delà les siècles, les continents et les cultures, occupe dans la revue une place tout aussi prépondérante que la Révolution du mot, et le titre de la revue, *transition*, en témoigne. La passion de Jolas pour une synthèse universelle se manifeste notamment par un fort intérêt pour le primitivisme, qui exprime la nostalgie d'une humanité supposée indivise, mais aussi pour l'inconscient collectif jungien, qui présuppose l'existence d'archétypes universels, et pour la recherche d'une langue universelle, qui abolirait la malédiction de Babel. En résumé, comme l'écrit Jolas dans un

6 Eugene Jolas, « Paramyths », *transition* 23, juillet 1935, p. 7.

7 Eugene Jolas, *Man from Babel*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998.

8 Eugene Jolas, « Logos », *transition* 16-17, juin 1929, p. 28.

éditorial de 1929, « Nous attendons un nouveau type d'homme – pas un être collectif, mais un être universel, un être harmonieux, synthétisant en lui les impulsions et le sens social du vingtième siècle »⁹.

La coexistence originale au sein de la revue d'une stratégie avant-gardiste et d'une idéologie synthétique omniprésente s'avère immédiatement problématique. Les deux démarches sont difficilement compatibles : tandis que la synthèse rejette toute idée de rupture, c'est précisément sur une stratégie de rupture que se fonde l'avant-gardisme. Adrian Marino, dans un « Essai d'une définition de l'avant-garde » écrit : « l'objet et la méthode de *l'agression* de l'avant-garde, de ses différents types et degrés de violence, est l'opposition, la contestation ou, pour employer un terme consacré : la rupture »¹⁰. Rosalind Krauss, critique d'art américain, précise cette idée : la spécificité de l'avant-garde, c'est d'être « une origine littérale, un commencement à partir de rien, une naissance »¹¹. Si l'on accepte cette définition, toute démarche synthétique condamne à mort la logique de l'avant-gardisme. Ou comme l'écrit le critique américain David Bennett, reprenant la pensée de Peter Bürger : « [...] la négation de la synthèse est un principe structurel du travail avant-gardiste »¹².

Un examen attentif des éditoriaux de *transition* ne manque pas de faire ressortir les contradictions nées de la confrontation de ces deux projets. Alors même que la revue se propose explicitement d'agir comme lien entre les cultures, les continents et les siècles, en s'appuyant sur l'idée d'un pan-romantisme courant de l'Allemagne du XIX^e siècle aux avant-gardes européennes et au modernisme anglo-américain, Jolas n'hésite pas à déclarer en 1932 qu'il est « grand temps de faire table rase »¹³. De façon tout

9 Eugene Jolas, « Super-Occident », *transition* 15, février 1929, p. 12.

10 Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, p. 68.

11 Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1985, p. 157.

12 David Bennett, « Periodical Fragments and Organic Culture : Modernism, the Avant-Garde and the Little Magazine », *Contemporary Literature*, 30, 4, Madison, The University of Wisconsin Press, hiver 1989, p. 482.

13 Eugene Jolas, « Wanted : A New Communicative Language ! », *transition* 21, mars 1932, non paginé.

aussi frappante, le directeur de *transition* peut dans le même paragraphe se qualifier implicitement d'*iconoclaste* et rappeler qu'il souhaite – conformément à son projet synthétique – assurer un lien entre les siècles : « Le génie, le rebelle, l'iconoclaste, doit cependant continuer sa révolte [...]. Il défendra le droit [...] à penser en termes d'éternité [...] »¹⁴. Le discours éditorial de *transition* révèle une posture étrange, consistant à utiliser et à anéantir – involontairement – la dynamique avant-gardiste, qui ne résiste pas à un projet englobant de synthèse générale.

Au-delà du simple affrontement de deux projets internes à la revue, je pense qu'on peut voir se refléter dans cette position éditoriale délicate les jeux de tension de deux temporalités et de deux spatialités divergentes : *transition* reflète une transition entre deux époques, l'avant-gardisme joyeux des années 20 et l'avant-gardisme en crise des années 30, et entre deux continents marqués par deux mouvements culturels distincts : les avant-gardes européennes et le modernisme anglo-américain. Révolution du mot et projet de synthèse ne font finalement que révéler la dialectique identitaire de *transition*, imprimant au sein de la revue une double dynamique d'investissement et de retrait par rapport aux avant-gardes et à l'avant-gardisme.

À l'heure d'une extinction progressive des avant-gardes historiques dans les années 20, touchant d'abord le dadaïsme, puis l'expressionnisme et enfin le surréalisme, les contradictions que l'on a pu observer dans les éditoriaux de *transition* (rupture avec le passé / recherche de racines) accompagnent l'émergence d'une réflexion critique sur les avant-gardes. De façon très implicite et peut-être encore largement inconsciente, Jolas met le doigt sur le cercle vicieux dans lequel sont enfermées les avant-gardes, tout en continuant d'en adopter la logique. Il déclare ainsi en 1927 : « Nous ne sommes pas intéressés par une littérature qui essaie obstinément d'être de son époque »¹⁵. Ce sont en substance les mêmes affirmations qu'il renouvelle en 1935, en dénonçant « les modes et les snobismes

14 Eugene Jolas, « Super-Occident », *transition* 15, février 1929, p. 14.

15 Eugene Jolas et Elliot Paul, « Suggestions for a New Magic », *transition* 3, juin 1927, p. 178.

toujours changeants de la littérature contemporaine »¹⁶. C'est que « Trop d'expérimentations ont été menées par nos prédécesseurs. Les formes ne manquent plus »¹⁷. Ce qui n'empêche bien sûr pas Jolas de continuer à publier Joyce et Stein et de lancer l'année suivante le manifeste de « La Révolution du mot », qui propose d'abandonner la syntaxe et le vocabulaire traditionnels.

À cheval entre les époques, *transition* est aussi à cheval entre les cultures. La revue, qui se donne pour mission de proposer une synthèse des œuvres des avant-gardes européennes et du modernisme anglo-américain, et dans une moindre mesure, du romantisme allemand du XIX^e siècle, voit son propre discours éditorial échapper à la grâce de la synthèse, traversé par les logiques divergentes de ces mouvements. Jolas, qui était tout à la fois proche des avant-gardes européennes et du modernisme anglo-américain, produit une revue qui emprunte à la fois à la stratégie de rupture qui définit les avant-gardes et à la stratégie de contiguïté qui caractérise le modernisme anglo-américain. Si la logique avant-gardiste est bien connue, le fonctionnement du modernisme l'est peut-être moins, et je m'arrêterai quelques instants sur l'opposition que l'on peut faire entre ces deux stratégies.

Contrairement aux avant-gardes, le modernisme établit une continuité historique entre les œuvres. La création d'une œuvre littéraire nouvelle n'est pas envisagée comme une rupture par rapport à une lignée, mais elle est plutôt considérée dans sa relation de contiguïté avec les œuvres présentes et passées, qui existent conjointement à elle. C'est l'idée que propose T. S. Eliot à travers une réflexion sur le concept de tradition qu'il développe dans un essai intitulé « La tradition et le talent individuel » :

[...] si la seule forme de tradition, la seule transmission possible, consistait à suivre les procédés de la génération qui nous a immédiatement précédés, en se conformant aveuglément ou craintivement à ce qui lui a réussi, la « tradition » devrait, sans aucun doute, être déconseillée. [...]. La tradition

16 Eugene Jolas, « Little Mantic Almagest », *transition*, 23, juillet 1935, p. 44.

17 Eugene Jolas, « Transatlantic Letter », *transition* 13, été 1928, p. 276.

est quelque chose qui signifie bien davantage. Elle n'est pas donnée par droit d'héritage, et, si vous y tenez, il faut beaucoup de labeur pour l'obtenir. Elle suppose, d'abord, le sens historique [...] ; et le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé, mais aussi de son caractère présent ; le sens historique oblige un homme à écrire non seulement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique. Ce sens historique, qui perçoit aussi bien ce qui échappe au temps que ce qui lui appartient, et perçoit les deux choses à la fois, c'est ce qui rend un écrivain traditionnel. Et c'est en même temps ce qui donne à un écrivain la conscience la plus aiguë de sa place dans le temps, de sa propre contemporanéité. Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé¹⁸.

Ainsi, pour Eliot, la tradition ne consiste pas à répéter des formes littéraires passées, mais plutôt à savoir prendre sa place dans une histoire. Et c'est exactement cette idée qu'exprime Jolas lorsqu'il déclare dans un des derniers numéros de la revue : « Nous ne pouvons pas rompre avec le passé, mais nous ne pouvons pas non plus y retourner »¹⁹. Le projet synthétique de *transition* s'appuie non seulement sur l'expérience personnelle de Jolas, mais aussi sur la promotion moderniste d'une meilleure communication entre les hommes, promotion notamment théorisée par Pound et Eliot, et dont la réflexion sur la tradition fait partie.

Est-ce à dire que le projet synthétique de *transition* relève entièrement du modernisme, et que ce que nous avons pris pour une logique contre-avant-gardiste de synthèse n'est que la trace des influences du modernisme anglo-américain ? Je ne le pense pas. La situation éditoriale de *transition* est réellement complexe et ne semble pouvoir se réduire à une

18 T.S. Eliot, « La tradition et le talent individuel » (1917), traduit par Henri Fluchère, *Essais choisis*, Paris, Seuil, 1999, p. 28-29.

19 Eugene Jolas, « Workshop », *transition* 23, juillet 1935, p. 102.

confrontation de la double influence des avant-gardes européennes et du modernisme anglo-américain. Il existe aussi dans le discours éditorial de la revue une forme de nostalgie appuyée qui échappe aux deux mouvements culturels que je viens de citer. Ainsi, lorsque Jolas, en 1928, se lance dans une série de questions rhétoriques sur l'Amérique et s'interroge : « Où est le miroir magique où l'on pourrait revoir les spectacles pompeux de son passé ? »²⁰, le passéisme du propos est évident, et correspond précisément à l'interprétation erronée du concept de tradition commentée par Eliot : le passé est considéré comme une valeur en soi, à laquelle il serait bon de revenir. On peut voir ici le début de l'expression du sentiment de décadence qui caractérisera les années 30. Quatre ans plus tard, en 1932, Stuart Gilbert, éditeur adjoint de *transition* dresse le bilan des cinq premières années de la revue et revient sur ces deux époques radicalement différentes qu'ont été les années 20 et les années 30. À la fin des années 1920, « le culte d'une vie au jour le jour, comme s'il n'y avait ni hier ni demain, était en train de passer, et avec lui le mépris de la vérité absolue et la croyance naïve que l'histoire ne vaut rien »²¹. Stuart Gilbert ajoute : « Le passé vit en nous et autour de nous, et nous ne pouvons pas plus répudier notre héritage que nous pouvons changer la couleur de nos yeux »²². Il conclut : « Rares sont ceux jusqu'à présent qui se reconnaissent explicitement comme les suiveurs d'une croisade immémoriale [...] »²³. L'avant-gardisme a fait son temps, et c'est maintenant être à la pointe que de se définir comme appartenant au gros de la troupe.

Si *transition* peut être décrite à la fois comme une revue d'avant-garde – publiant des œuvres d'avant-garde – et comme une revue avant-gardiste – développant une idéologie d'avant-garde –, ce n'est pourtant pas sans raison qu'elle fait partie des oubliées : *transition* ne relève pas seulement de cette double description. Son discours éditorial témoigne du télescopage de différentes temporalités et de différents mouvements de pensée, parmi lesquels on peut citer les avant-gardes européennes, le

20 Eugene Jolas, « A Review », *transition* 12, mars 1928, p. 141.

21 Stuart Gilbert, « Five Years of *transition* », *transition* 22, février 1932, p. 142.

22 *Ibid.*

23 *Id.*

modernisme anglo-américain, ou encore la pensée de la décadence qui domine les années 30. À l'image de son titre même, dont le signifié évoque les thématiques modernistes et dont le signifiant, avec sa graphie particulière, emprunte aux avant-gardes, *transition* est un objet extrêmement hybride, à la croisée de projets et de mouvements culturels aux stratégies parfois opposées. Une telle situation complique sans nul doute sa définition et joue dans la méconnaissance dont elle semble souffrir. Dans une réponse à une lettre de Harriet Monroe, directrice en chef de *Poetry*, Ezra Pound écrit en date du 27 mars 1931 : « D'accord pour dire que *transition* est essentiellement une bouillie, mais la revue est utile »²⁴. Il semble que depuis ce temps *transition* soit victime de sa richesse. Pour sortir *transition* de l'oubli, il faut se résoudre à son hybridité.

²⁴ Ezra Pound, *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, D. D. Paige éd., New York, Harcourt, Brace and Company, 1950, p. 231.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

OU L' « AVANT-GARDE UNIPERSONNELLE »

FLORENCE CLERC

UNIVERSITÉ DE SAVOIE

Ramón Gómez de la Serna, né à Madrid en 1888 et mort à Buenos Aires en 1963, figure prépondérante de l'avant-gardisme espagnol et européen, occupe dans le panorama des lettres espagnoles une place insolite. Tenu pour un des plus grands écrivains de langue espagnole par quelques-uns de ses contemporains, et non des moindres, comme Pablo Neruda et Jorge-Luis Borges, acteur de premier plan sur la scène intellectuelle européenne dans les premières décennies du siècle, avec un rôle de précurseur reconnu – « l'Apollinaire espagnol » selon Robert Delaunay – il semble s'être trouvé, à partir de l'après-guerre, dans une étrange défaveur auprès de la critique et du monde littéraire dans son ensemble. Situation paradoxale, alors qu'on a pu dire de lui qu'il avait incarné l'« avant-garde des avant-gardes ». Melchor Fernández Almagro, dans une formule restée célèbre, l'avait même défini dès 1923 comme « génération unipersonnelle »¹. L'expression montre bien la conscience qu'eurent ses congénères de l'im-

1 Melchor Fernández Almagro, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », *España*, 362, marzo de 1923, Madrid, p. 10-11. Sur cette propension très espagnole à regrouper les auteurs et les œuvres par générations littéraires, ce que d'aucuns ont nommé la *manie générationnelle* (« génération de 1898 » - bien que l'un de ses membres supposés, Pío Baroja, ait nié l'existence d'une telle génération -, « génération de 1914 » - dont on s'est demandé si elle incluait Ramón Gómez de la Serna -, « génération de 1927 », etc.), Gómez de la Serna a eu le mérite de prendre une position très éclairante, en écrivant ceci : « Il est difficile de déterminer quand finit une génération et quand commence une autre. On pourrait dire plus ou moins que c'est à neuf heures du soir ». C'est là un exemple (en forme

portance, de la richesse et de la variété de son apport aux lettres espagnoles – il serait une *génération littéraire* à lui tout seul. En même temps, elle rend compte dans un certain sens du *phénomène* Ramón Gómez de la Serna. Sa personnalité en quelque sorte *démesurée*, la faculté qu'il avait d'assimiler avec une virtuosité étourdissante traits et éléments nouveaux pour les faire indéfectiblement siens, en leur imposant sa marque puissamment particulière, font que Ramón – comme l'appellent encore avec affection et peut-être une légère coquetterie ses admirateurs et les spécialistes de son œuvre – est surtout et avant tout le représentant du *ramonisme*, toute une vision de l'existence...²

L'évocation de cette figure peut être l'occasion de souligner les spécificités de l'avant-gardisme espagnol. De même, il semble légitime, attendu l'importance du rôle de Ramón Gómez de la Serna dans l'apparition de l'art d'avant-garde en Espagne, la singularité et la qualité de son œuvre, de s'interroger sur les raisons possibles de ce demi-oubli dans lequel il est tombé depuis l'après-guerre.

Ramón Gómez de la Serna est d'abord un de ces personnages irremplaçables que l'histoire littéraire qualifie d'*intermédiaires* : un agent infatigable de la circulation des idées et de la transmission des œuvres en Europe, voyageur impénitent, enthousiaste traducteur et divulgateur des œuvres de Wilde et de Lautréamont, ou encore d'une littérature portugaise plutôt dédaignée jusqu'alors par les intellectuels espagnols. Sa connaissance des littératures est étonnante, son don critique, extraordinaire, son naturel intellectuel, furieusement opposé aux cloisonnements culturels et à la pensée *quadrillée* – l'expression est de l'écrivain et philosophe Miguel de Unamuno, un maître de l'inquiétude intellectuelle, *agitateur de consciences*, comme il se nommait lui-même, avec qui Ramón se sentait bien des affinités. Avec tout cela, il montre une dévotion jubilatoire et expansive à la littérature et à l'office d'écrivain qui lui vaut d'être

de provocation humoristique, bien entendu) de *greguería*, genre inventé par l'auteur, dont il sera question plus loin.

2 Le néologisme *ramonismo* est d'ailleurs de l'invention de Ramón Gómez de la Serna. Ce sera même le titre d'une rubrique à lui réservée dans la revue madrilène d'avant-garde *Horizonte* (1922-23).

qualifié par son ami le poète Juan Ramón Jiménez de « joyeux dondon de conscience »³, ce qui n'est pas seulement une allusion à la rotondité bonhomme de son physique.

S'il est vrai que, comme on a pu le dire, l'Espagne, pour la première fois depuis le XVIII^e siècle, s'europanise enfin à partir de 1910-20, c'est sans doute largement grâce à l'entremise de Ramón Gómez de la Serna, qui introduit dans la Péninsule le futurisme, en publiant en 1909, un mois après sa parution, la traduction du manifeste de Marinetti dans sa revue *Prometeo. Prometeo*, fondée par son frère Javier mais dirigée par lui, aura, avec 38 numéros publiés de 1908 à 1912, un rôle déterminant dans la genèse de l'esthétique et des idées d'avant-garde en Espagne. Presque simultanément, Ramón donne sa théorie personnelle de l'avant-garde littéraire en définissant, à vingt ans, le « Concept de la nouvelle littérature »⁴, qu'il illustrera par la suite principalement dans son abondante et originale œuvre romanesque. Après l'admission préalable du principe de la rupture obligée avec « une littérature bourgeoise, conservatrice, non contaminée par toutes les subversions », et de l'affirmation que « tout ce qui n'est pas actuel, n'est pas déterminé par ce qui est actuel, n'a aucune justification », on y trouve l'idée moins attendue que « la première influence de la nouvelle littérature, c'est la vie », mais une vie envisagée dans la stricte perspective subjective de la réalité immédiate, du vécu au quotidien. L'accent est mis sur la petite chose que l'artiste se doit de faire émerger au nom de l'antique évidence que tout est dans tout : une vie en quelque sorte surprise *dans les plis*, à travers une démarche dont on pourrait peut-être dire qu'elle anticipe, dans un autre style, celle du poète Henri Michaux. Dès 1915, mais surtout à partir de 1918, à l'initiative de Ramón, les *tertulias*, ou réunions littéraires du café Pombo de Madrid, qui dureront jusqu'en 1936, sont le lieu où se fixent les nouvelles attitudes, où sont accueillies et acclimatées les nouvelles tendances : cubisme, dadaïsme, surréalisme. À la figure de Ramón Gómez de la

3 Nous proposons cette traduction pour l'expressif « jamono alegre de conciencia ». Toutes les citations en espagnol sont traduites par nous, y compris les *gregerías*. Les références des textes originaux sont données en notes ou dans la bibliographie.

4 Ramón Gómez de la Serna, *El concepto de la nueva literatura*, Madrid, Imp. Aurora, 1909.

Serna est liée l'histoire de l'ultraïsme, mouvement de rénovation poétique spécifiquement espagnol dont les créateurs sont Rafael Cansinos-Asséns et Guillermo de la Torre. L'ultraïsme emprunte au futurisme, au cubisme et au créationnisme du Chilien Vicente Huidobro. Il est anti-sentimental, anti-érotique, il réclame et défend l'abstraction, exalte le sport et la machine, il est contre la ponctuation et la rime, pour la métaphore. En 1931, Ramón Gómez de la Serna publiera *Ismos*⁵, livre qui prétend couvrir en quelque sorte trente ans d'avant-garde, et qui le fait sous une forme ludique et délirante : *ismos de ismos*, le *ramonismo* faisant d'ailleurs l'objet d'un chapitre. On estime que l'apparition de l'ouvrage coïncide avec la fin de l'avant-garde espagnole, consommée autour de 1930.

À côté de ce rôle d'introducteur en Espagne des principes de l'art nouveau et de la jeune littérature, on peut considérer que le principal apport de Ramón Gómez de la Serna, ou du moins l'apport le plus original, à l'avant-garde et, au-delà, aux lettres universelles, est celui de la *greguería*. Le mot, formé à partir de l'espagnol *griego*, grec, est très anciennement attesté dans la Péninsule, et renvoie à une idée de vociférations confuses⁶. En France, on parle en général des *aphorismes* de Gómez de la Serna. Mais en fait, la *greguería* n'a pas de prétention moraliste ou définitoire. Il s'agit plutôt d'une image – peut-être le terme de saillie conviendrait-il mieux, avec l'évocation d'un surgissement inattendu – qui présente une vision très ramonienne, sous un éclairage insolite, d'un aspect de la réalité, toujours de façon humoristique. D'ailleurs, Ramón a privilégié cette notion d'image – et l'on sait à quel point la métaphore est essentielle à l'esthétique avant-gardiste – en en donnant le schéma suivant :

METAPHORE + HUMOUR = GREGUERÍA

Ramón Gómez de la Serna a raconté maintes fois, dans des versions quelquefois contradictoires d'ailleurs, l'histoire de l'invention, à demi

5 Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), Madrid, ed. Guadarrama, 1975.

6 Sans doute à travers la perception que pouvait, à l'origine, avoir de la langue grecque celui qui ne la comprenait pas. Valéry Larbaud a proposé pour ce mot la traduction de *criaillerie*.

accidentelle, du genre de la *greguería*. Ce récit fait partie de son mythe personnel. Il en a aussi enrichi la description, si ce n'est la définition : c'est « le plus fortuit de la pensée », ou « ce que crient les êtres confusément depuis leur inconscience, ce que crient les choses », « nuance entre les nuances » ; c'est « l'audace de définir l'indéfinissable ou de capturer le passager », « mot de passe universel », « seule chose qui ne s'écrit pas dans la tristesse, la lourdeur et la tuméfaction » parce que son auteur joue en la composant. Certaines *greguerías* ressemblent à des mots d'enfants (« La demi-lune met la nuit entre parenthèse », « La foudre est une espèce de tire-bouchon en colère »), d'autres sont plutôt des jeux de mots (pas toujours intraduisibles) lourds de sens : « En réalité, les assurances-vie sont des assurances-mort », « Excès de renommée (*fama*) : diffamation ». Certains sonnent comme des apophtegmes (« Le baiser est faim d'immortalité »).

D'autres encore semblent simplement naître d'un rapprochement spontané entre les formes, les objets, les situations, ce sont peut-être les plus *ramoniennes* : « Quel air, comme de se rappeler quelqu'un, sans savoir qui, prend celui qui savoure un verre de liqueur ! », ou bien encore : « L'accordéoniste fait quelquefois le geste subit et emporté de qui vient de faire tomber une pile de livres ». On pourrait aussi les classer selon un critère spirituel, au sens mondain du terme – certaines ressemblent en effet à des « bons mots », comme celle-ci : « Seul le poète a un cadran lunaire ». Mais il y a aussi celles qui sont pour nous irréductiblement espagnoles : « Les coquillages de la plage sont les restes des paellas que mange Neptune ». Quoi qu'il en soit, toutes ont en commun l'humour, cet humour qui en espagnol peut être *humor* (plutôt l'humeur) ou *humorismo*, et qui permet à Ramón, il est aisé de le deviner, d'exorciser l'image de la mort qui l'obsède. Il publie en 1948 une autobiographie qu'il intitule *Automoribundia*⁷, (« Automoribonderie » en quelque sorte). Il avait écrit : « L'attitude la plus juste devant le caractère éphémère de la vie est l'humour. C'est le devoir rationnel le plus indispensable ». À ce titre, l'humour fait partie pour Ramón Gómez de la Serna des *ismos* : il y a un pouvoir *dis-*

7 Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1948.

solvant de l'humour, et ce caractère *dissolvant*, destructeur de principes et de convictions pré-établies, est régulièrement rappelé dans les préceptes *nouveaux* de son avant-gardisme. Ainsi, dans les pages, qui font autorité encore aujourd'hui, de sa *Littérature espagnole*, le poète et professeur Pedro Salinas écrit ceci :

Se trouvant face à cette vérité de son esprit, la non-importance de l'homme, sa situation marginale dans l'Univers, Gómez de la Serna adopte une attitude de désespoir joyeux, de lent et jovial suicide. Il faut se divertir. Le mot divertissement⁸ prend chez Gómez de la Serna un sens pur ; il faut, en réalité, détourner l'esprit et son attention de la terrible réalité destructrice.⁹

D'aucuns ont jugé que Ramón Gómez de la Serna était un être immature pour qui le fait de vivre apparaissait comme une suite d'énigmes et de difficultés sans fin. On est par ailleurs frappé, à la lecture de ses romans, par la quantité de personnages de fils de famille désorientés par la perspective ou la réalité de l'éloignement du cocon domestique. Lui-même n'avait quitté sa famille qu'à l'âge de trente-trois ans¹⁰.

Cet accent mis sur le rapprochement, les mystérieuses affinités entre les choses qu'un acte jubilatoire de l'esprit virtualise à travers le mot, renvoie en fait directement à la grande tradition du conceptisme baroque espagnol. Le *concepto* avait été défini en 1648 par Baltasar Gracián, dans *La Pointe ou l'art du génie*¹¹, comme : « un acte de l'entendement qui exprime la correspondance qui existe entre les objets ». Le critique José Camón Aznar juge que :

8 *Diversión* en espagnol, n.d.t.

9 Pedro Salinas, « Escorzo de Ramón », *Literatura española- siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

10 À ce propos, Ignacio Soldevila, dans *La novela desde 1936* (Madrid, ed. Alhambra, 1980), juge qu'on pourrait parler de « complexe de Peter Pan » à propos du « cas » Ramón Gómez de la Serna, « mais un complexe qui serait né, non du refus du monde des adultes, mais de la fatalité du destin humain ». N.B. : *peterpanismo*, encore un « ismo » !

11 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1648, inclus dans *Obras completas*, Madrid, ed. Espasa Calpe, 2001.

La *greguería* est le résultat littéraire d'une époque fatiguée de la prose rhétorique à grand rythme, et qui situe l'intérêt dans l'étincelle allusive, dans la métaphore. Qui recherche les comparaisons et analogies les plus diverses et risquées. La grande métaphore court entre les lignes, effleurant la *greguería*.¹²

Dans l'esthétique baroque espagnole, la métaphore est la figure qui fait affleurer la *consonance* profonde des objets entre eux, comme le paradoxe ou l'antithèse met à jour, à l'opposé, la *dissonance*, l'opposition qui peut exister, mais qui n'en est pas moins expressive d'une correspondance. Le *concepto* joue de l'effet surprenant, il recherche l'adhésion par l'admiration. Cependant, l'effet de surprise n'est pas provoqué par la *chute*, mais plutôt par l'impression d'insolite... Nul doute que les *greguerías*, en général brèves, mais qui, quelquefois, peuvent être d'une certaine longueur, ou se regrouper et s'enchaîner jusqu'à former une trame narrative propre à constituer un roman d'un genre nouveau, fonctionnent de la même manière. Il ne s'agit donc pas, pour Ramón Gómez de la Serna, de désarticuler la phrase, but poursuivi par les tenants d'autres avant-gardes, le futurisme par exemple. Il veut créer ce qu'il appelle un *style expressif*, qui n'ait plus rien à voir avec l'autre, l'habituel, l'usuel – puisque l'usuel, selon lui, « a déformé la vie » –, un style qui ne soit plus *un simple habillage*, une chose *voyante*, mais qui devienne, à travers sa complication, son caractère déconcertant (pour qui ne sait pas le lire) ce qui, en se dérochant, « ne fait qu'aider au dévoilement du concept ». Comme si le style usuel ne fournissait au regard que deux dimensions de la réalité, alors que le style *expressif* et complexe rend possible ce décalage qui permet de percevoir la troisième dimension.

Il est donc naturel que les jeunes poètes de la génération de Federico García Lorca, qui rendaient en 1927 un hommage symbolique à celui qu'ils considéraient comme le maître de l'image, de l'invention et de la poésie pure, le poète Luis de Góngora, pour le tricentenaire de sa mort, aient reconnu aussi leur dette vis-à-vis de Ramón Gómez de la Serna.

12 José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 247.

Quant à Pablo Neruda, il n'hésitait pas à rapprocher sur le plan formel l'œuvre de Ramón de celle du génial Francisco de Quevedo, le principal représentant du conceptisme baroque.

Et puisque le propos est ici de s'interroger sur les raisons des *oublis*, on peut maintenant proposer certaines hypothèses pour tenter d'expliquer l'éclipse durable de ce poète lunaire qu'était Ramón Gómez de la Serna.

Il convient tout d'abord de constater une réalité qui a pu paraître paradoxale : l'attachement de Ramón Gómez de la Serna, promoteur inconditionnel du *nouveau*, à une tradition littéraire proprement et irréductiblement nationale. Cette contradiction apparente concerne en fait plus généralement l'avant-garde espagnole, que ce soit dans le domaine musical ou en poésie. On pense par exemple au travail de rénovation de la matière folklorique entrepris par Manuel de Falla, Federico García Lorca ou Rafael Alberti, dont les œuvres apparaissent certes en rupture, mais s'inscrivent aussi et malgré tout dans une continuité, celle de l'immémoriale inspiration lyrique et populaire espagnole. Dans ce sens, les commémorations comme celles de 1927, de 1935 ou 1936 – tricentnaires de la mort de Góngora, du dramaturge Lope de Vega, du poète Garcilaso de la Vega – sont significatives : elles disent symboliquement qu'à l'universalisme avant-gardiste s'associe en Espagne la revendication d'une certaine tradition classique. Mais la recherche avant-gardiste de Ramón Gómez de la Serna peut apparaître comme encore plus déconcertante, dans la mesure où, même quand elle s'élève vigoureusement contre la répétition de l'ancien, il semble qu'elle s'inscrive toujours dans la grande tradition réaliste espagnole, celle de Cervantès, qui redéfinit la *mimesis* en élargissant le champ de la réalité dont il faut rendre compte. Ramón Gómez de la Serna parle par exemple d'un *précipité* où s'harmoniseraient la *mimesis* et l'invention, mais aussi d'exploiter d'autres dimensions d'un réel qui est par essence complexe et chaotique¹³. De fait, après la *greguería*, un autre

13 « Prólogo a las novelas de la nebulosa », dans *El hombre perdido*, Buenos Aires, ed. Poseidón, 1947 ; Madrid, ed. Plenitud. La *nebulosa*, la nébuleuse, c'est l'ensemble des perceptions vitales dans leur confusion essentielle, conception, là encore, très baroque. Dans sa théorie du roman, Gómez de la Serna reconnaissait aussi ce qu'il devait à Miguel de Unamuno et à la *nivola*, un type de roman métalittéraire de son invention. Ces

apport *sui generis* de Ramón Gómez de la Serna à l'avant-garde européenne est peut-être la dimension romanesque, avec de grandes œuvres urbaines à la structure apparemment incohérente, qui exploitent une esthétique du cosmopolitisme – très avant-gardiste – ou du localisme – la révélation de Madrid –, tout en se situant très loin de l'anti-réalisme commun à ces mêmes avant-gardes¹⁴. À côté de l'internationalisme de Ramón Gómez de la Serna comme figure intellectuelle de l'avant-garde, et de l'universalisme de ses convictions en matière d'art, il y a aussi ce qu'on pourrait appeler un certain nationalisme esthétique de l'œuvre, un *espagnolisme* incontestable de l'homme, qui sont peut-être apparus comme contradictoires aux historiens de la littérature¹⁵.

En outre, l'individualisme viscéral de Ramón l'a certainement induit, plutôt qu'à se rallier aux courants avant-gardistes, à les absorber, à en capter les éléments stimulants pour les intégrer à sa vision particulière et personnelle de l'art et de son œuvre. Du cubisme il retient ce qu'il appelle le « point de vue de l'éponge » pour la superposition des plans narratifs. Du dadaïsme il pressent et exploite les idées dissolvantes, un certain nihilisme. Il a des intuitions qui annoncent l'irruption du monde de l'inconscient dans l'art dès 1922, avec son roman *L'Incongru*¹⁶. Nulle trace, par contre, d'une quelconque conscience de groupe chez lui, nulle volonté de rejoindre les rangs. On peut dire peut-être que son avant-gar-

reconnaisances de dettes l'inscrivent donc dans une continuité littéraire, plutôt qu'en rupture.

14 À propos du roman : Ramón a cultivé divers genres, du théâtre à la critique littéraire, mais le champ expérimental privilégié de son Art poétique, dont les grands principes sont exposés dès le manifeste *Le concept de la nouvelle littérature*, est sans doute la fiction romanesque. Avec une production totale de soixante-quinze romans d'un genre inédit, il peut être considéré comme le fondateur de la fiction d'avant-garde en Espagne. Cf. à ce propos Antonio del Rey Briones, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, ed. Verbum, 1992.

15 Plus généralement, José-Carlos Mainer parle, à propos de l'avant-garde espagnole, de la *latente* mais féconde contradiction entre la vocation internationaliste consubstantielle au mouvement et sa dette affective vis-à-vis de l'Espagne et vis-à-vis de toute une tradition ». Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, ed. Alianza Editorial, 1998, p. 603.

16 Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*, Madrid, ed. Calpe, 1922 ; Barcelone, ed. Picazo, 1972.

disme, comme celui du peintre Salvador Dalí, fut une manière d'être plutôt qu'une idéologie. Par exemple, dans la défense enthousiaste du manifeste de Marinetti qu'il traduit et publie en avril 1909 dans sa revue *Prometeo*, sous le pseudonyme de Tristan, commentant le fameux passage où il est affirmé qu'une voiture de course est plus belle que la Victoire de Samothrace, il précise que lui-même avait déjà dit quelque chose de semblable, « cependant, à propos, non pas d'une automobile, mais d'un rasoir mécanique ». Il n'a aucun projet de société, ou de dessein anti-social autre que celui de réclamer l'insurrection de l'esprit contre toute contrainte. De même, s'il semble partager l'intérêt des futuristes pour les machines, c'est plutôt, loin de l'admiration que professent ceux-ci pour une technique synonyme de progrès, à travers son goût quasi enfantin pour les objets nouveaux, allié à un parti-pris animiste qui l'induit à s'intéresser à la psychologie de la matière. C'est ainsi qu'un chapitre de son roman *L'incongru* s'intitule « Psychologie de la moto »...

Sa nature d'écrivain comme sa fantaisie le poussent d'ailleurs à mettre l'objet en abîme, d'une manière qui n'est pas sans rappeler celle par laquelle le poète Francis Ponge a cherché à atteindre l'*objoie* à travers l'*ob-jeu*. Ses expérimentations se cantonnent en effet dans de petits jeux avec le règne hétéroclite des objets. On a parlé à son égard d'une esthétique du fragment, aussi bien pour les *greguerías* que pour les romans, à la structure comme pulvérisée, atomisée. Son domaine, c'est l'espace en tension du *haï-ku*, « Les haï-kaï sont des télégrammes poétiques ». Aux produits importants de l'architecture futuriste il préfère le Rastro, le marché aux puces de Madrid. Sa trajectoire, finalement, peut faire penser à celle d'un Michaux, l'autodérision lui servant de modestie. Ses provocations ressemblent plutôt à des *happenings*, où sa propre personne est l'élément central : on connaît les conférences données à dos d'éléphant ou sur un trapèze. Il semble évident que sa personnalité ludique, insaisissable, échappant par une pirouette aux tentatives classificatoires, sa frivolité fondamentale enfin n'étaient pas destinées à rester gravées dans le marbre. D'ailleurs, lui qui a été exceptionnellement prolifique ne s'est jamais préoccupé de « laisser une œuvre ».

Il a envisagé l'art fondamentalement comme un jeu : dans ces conditions, on conçoit que l'hégémonie des poètes de la génération de

1927 dans le panorama de la création littéraire jusqu'à la Guerre Civile ait pu faire de l'ombre à ce trublion qu'était Ramón et, bien qu'il ne fût pas beaucoup plus âgé que le plus vieux d'entre eux, Pedro Salinas, il a certes pu apparaître à d'aucuns comme dépassé. Vouloir être moderne envers et contre tout pouvait rapidement devenir un combat d'arrière-garde, ce que certains parmi les *nouveaux* n'hésitèrent pas à laisser entendre.

En dernier lieu, il reste probablement à aller explorer une zone que la critique semble avoir abandonnée, un lieu où plane un silence embarrassé, autour d'une question délicate pour tout admirateur de Ramón : celle de la réalité de son ralliement, certes seulement verbal, et qui plus est différé, mais tout de même incontestable de nos jours, au camp des vainqueurs, celui des militaires insurgés contre la démocratie, après la Guerre Civile espagnole. Dès l'été 1936, il quitte l'Espagne, s'exilant volontairement pour fuir la révolution populaire, qu'il considère comme pire que la guerre. Sa conviction que la littérature ne souffre pas de compromissions le maintient en marge des événements décisifs de 36-39, au cours desquels nombre des plus brillants talents d'Espagne disparaîtront, en perdant la vie, la liberté, le goût ou la possibilité d'écrire. Il lui sera reproché cependant, non tant son départ que son retour, dans les années quarante, pour un séjour prolongé au cours duquel il sera reçu officiellement par le général Franco. Il tiendra sur le dictateur des propos surprenants, allant jusqu'à le qualifier de dernière incarnation de l'héroïsme castillan. De même, il acceptera de collaborer au journal de la Phalange, s'adressant, pendant une cérémonie solennelle, au chef des phalangistes espagnols, pour lui assurer que Dieu est de son côté, du côté de la Vérité.

Il est possible peut-être de voir dans cette attitude une malencontreuse confusion idéologique causée par l'obsession de cette même *idée de l'Espagne* qui nous montra le prestigieux doyen de l'université de Salamanque, Miguel de Unamuno, tenté un court temps par un ralliement au *mouvement* national fasciste. On peut y lire certes plus de maladresse que de réelle conviction. Ramón Gómez de la Serna n'a jamais été une figure officielle du régime franquiste. Il retournera d'ailleurs, après ce séjour mémorable, en Argentine, où il continuera à écrire, principalement des travaux critiques et des biographies. Mais force est de constater qu'à partir

de là, le « joyeux dondon de conscience » cesse de nous faire sourire. À son retour, les ouvriers imprimeurs argentins briseront symboliquement le moule qui devait servir à la confection de son livre sur El Greco. Le poète Rafael Alberti, à Buenos Aires, refusera de le saluer, à cause de son « franquisme stupide, qui n'était pas nécessaire ». À partir des années cinquante, il ne suscitera qu'indifférence et froideur, attitude que quelques-uns, comme son compatriote le poète et prix Nobel Vicente Aleixandre, ou encore l'écrivain et critique mexicain Octavio Paz, regretteront et qualifieront d'ailleurs d'injuste.

Malgré tout, comme la figure d'Unamuno est indissolublement liée à l'histoire culturelle de l'Espagne, ne serait-ce qu'à travers ce statut d'*agitateur de consciences* que le recteur de Salamanque aimait à revendiquer, quelque chose aurait singulièrement manqué à la physionomie de l'avant-garde espagnole, et tout simplement à l'atmosphère intellectuelle du pays, sans la personnalité déconcertante, puissamment originale et somme toute inclassable de Ramón Gómez de la Serna. Ramón, *agitateur poétique* ?

« La seule perspective fautive est celle qui prétend être l'unique ».
(Ramón Gómez de la Serna)

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres complètes de Ramón Gómez de la Serna sont parues aux éditions Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

La plupart de ses romans et les *Greguerías* sont disponibles aux éditions Cátedra, Austral-Espasa -Calpe, Alianza Editorial.

On peut citer plus particulièrement :

Greguerías : selección, 1910-1960, ed. Espasa Calpe, 2003.

100 greguerías ilustradas, ed. Media Vaca, 1999.

Manifestes et écrits théoriques :

El concepto de la nueva literatura, Madrid, Imp. Aurora, 1909.

Ismos, (1931), Madrid, Guadarrama, 1975.

Una teoría personal del arte, ed. De A. Martínez Collado, Madrid, Tecnos, 1988.

« Proclama futurista a los españoles », *Prometeo*, 10, 1910, p. 517-518.

Sur Ramón Gómez de la Serna :

Víctor García de la Concha, « La generación unipersonal de Gómez de la Serna », *Cuadernos de Investigación Filológica*, t. III, Fasc. 1 y 2, mayo-diciembre 1971.

Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1978.

Antonio del Rey Briones, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, ed. Verbum, 1992.

Ramón Gómez de la Serna en traduction française :

Greguerías, Éditions Cent pages, 1992.

Divers écrits, pièces, romans, chez André Dimanche Éditeur, Christian Bourgois, Le Livre de Poche.

On peut citer entre autres :

Lettres à moi-même, André Dimanche Éditeur, 1993.

Polycéphale et Madame, Le Livre de Poche, 2002.

Les Moitiés, Christian Bourgois, 1991.

LES INNOVATIONS D'AVANT-GARDE DE ROBERTO ARLT DANS

TROIS CENTS MILLIONS

STELLA LONGO

UNIVERSITÉ DE SAVOIE

ROBERTO ARLT

C'est par la publication d'un essai « *Les sciences occultes à la ville de Buenos Aires* » que Roberto Arlt (Buenos Aires 1900-1942), auteur et journaliste argentin, commença en 1920 sa carrière d'écrivain. Son premier roman *Le jouet enragé*, publié en 1926, établit en effet sa réputation d'écrivain. En 1929, il publia le roman *Les sept fous* auquel il donna une suite en 1931, *Les lances flammes*. Ayant acquis une grande notoriété en tant que journaliste, il assura, de 1926 jusqu'à sa mort, des articles hebdomadaires, notamment à *El Mundo* : ses *Aguafuertes*, chroniques de la vie quotidienne, essentiellement de Buenos Aires, furent appréciées du public. À partir de 1932, R. Arlt se consacra au théâtre expérimental : *Trois cents millions* fut sa première œuvre théâtrale. Créée le 17 juin 1932 par le Teatro del Pueblo – une troupe versée dans le théâtre expérimental que dirigeait Leonidas Barletta – la pièce fut représentée trente fois et reçut un accueil favorable.

Ensuite, pendant près de cinquante ans cette production théâtrale fut pratiquement, à quelques rares exceptions (Mirta Arlt, Raúl Héctor Castagnino, Luis Ordaz, et autres), oubliée par la critique. Roberto Arlt, en tant que dramaturge, fait donc partie de ceux qui ont été partiellement oubliés jusqu'à une date très récente. Aussi souhaitons-nous lui rendre

justice et tenter d'expliquer pourquoi il nous faut ranger Arlt parmi les créateurs les plus importants du théâtre d'avant-garde.

TROIS CENTS MILLIONS

L'auteur précise dans une introduction, « *En guise d'explication* », que le sujet lui a été inspiré par un fait réel. Journaliste à *Crítica*, il avait fait en 1927 la chronique du suicide d'une jeune servante espagnole de vingt ans. Le récit raconte comment, après avoir veillé toute la nuit, la jeune femme sortit de chez elle à cinq heures du matin pour se jeter sous un tramway.

Durant des mois et des mois, je marchais, ayant devant moi le spectacle de la pauvre et triste jeune femme. Elle était assise au bord de sa malle, dans sa misérable chambre de bonne aux murs blanchis à la chaux, et elle pensait à son destin sans espoir, à la lueur pâle et jaunâtre d'une bougie de 25 watts.¹

La pièce se divise en trois actes précédés d'un Prologue. Le Prologue, dont l'action se passe dans une « zone astrale », introduit des personnages venus d'un autre monde. Sollicités par les humains afin d'incarner dans cette vie les rêves et les désirs de ces derniers, ils se plaignent des corvées que l'on exige d'eux et se mettent à railler tant les rêveurs que leurs rêveries. Cependant, lorsqu'ils entendent l'appel des humains, ils partent aussitôt accomplir leurs *devoirs*. Les trois actes suivants ont lieu dans la chambre de bonne où loge la Servante, Sophie.

Au premier acte, Sophie, dégoûtée par sa condition de servante, reçoit la visite de la Mort. Celle-ci, méprisant sa laideur et sa pauvreté, se dit prête à l'accueillir. La Mort disparue, Rocambole se manifeste et annonce à Sophie un héritage de trois cents millions. S'ouvre alors à l'intérieur de la chambre de bonne un espace scénographique *de rêve*, où a lieu le premier épisode

1 Les traductions ont été assurées par nos soins. Roberto Arlt, *Trescientos millones*, in *Obra Completa*, Buenos Aires, Planeta Carlos Lohlé, 1991, t. III, p. 239. Nous nous sommes servis de cette édition, les références à la pièce seront présentes ainsi : (R.A., TM, 239) et incluses dans notre texte.

fantasmé. À bord d'un transatlantique de luxe, la Servante s'achète un mari, le Galan, lequel est poursuivi et harcelé par une gitane vengeresse. L'appel d'une sonnerie arrache subitement la domestique à ses fantasmagories.

Au cours d'un deuxième épisode onirique nous retrouvons dans une villa somptueuse la Servante métamorphosée en millionnaire. Mère d'une petite fille, Sophie laisse sa vie conjugale suivre son cours quotidien... Mais voilà que le Galan se fait assassiner, et leur enfant enlever par la gitane. Nouvelle sonnerie du réel.

Le troisième épisode nous introduit dans le charbonnage du Compère Vulcain où Sophie va retrouver avec l'aide de Rocamboles sa fille Cendrillon, juste au moment où celle-ci est sur le point d'être vendue comme prostituée. La petite est sauvée de justesse et Vulcain châtié. Nouvelle sonnerie.

Le troisième acte débute par une quatrième scène fantasmée qui nous amène dix ans plus tard au cœur d'un luxueux salon. Cendrillon demande à sa mère la permission de se marier mais le *réel* interrompt la scène. Les cris d'ivrogne du fils de la patronne retentissent sur la scène : il réclame à la Servante ses faveurs sexuelles. Il ne reste plus à Sophie qu'à se suicider d'un coup de revolver.

1. INTRODUCTION : UNE ÉCRITURE POUR LE SPECTACLE

Ce qui s'impose d'entrée de jeu à la lecture des *Trois cents millions*, c'est l'extrême souci dont témoigne l'écriture théâtrale de Roberto Arlt quant à la mise en scène. Les indications dans *Trois cents millions*, concernant la structure de l'espace scénique proposée par l'auteur, sont multiples et précises. Attachant la plus grande importance aux procédés matériels (costumes, décors, mouvement des personnages sur la scène, mimiques, utilisation de la voix, etc.) l'écriture dramatique enrichit l'œuvre écrite d'un ensemble de signes visuels et sonores et travaille à même la matérialité des signifiants sensibles.

En premier lieu, l'auteur découpe la pièce en tenant compte des espaces scénographiques, de l'organisation scénique ainsi que des changements de décors. Ensuite, il calcule jusque dans ses moindres détails

matériels l'agencement de la scène et déploie de véritables stratégies visuelles pour introduire les personnages. Finalement, ce qui nous semble très important, c'est qu'il parvient à imprimer un rythme temporel au spectacle théâtral. Nous avons affaire ici à une écriture dramatique « totale », car les notations de R. Arlt tiennent compte de la logique de l'action dramatique ainsi que des contraintes temporelles auxquelles est soumis le montage du spectacle. De surcroît, Arlt témoigne d'une véritable stratégie dans son approche du spectateur.

2. LA STRUCTURE DE L'ESPACE SCÉNIQUE DANS *TROIS CENTS MILLIONS*- DÉCOUPAGE DE LA PIÈCE ET BESOINS SCÉNOGRAPHIQUES

La pièce est divisée en un Prologue et trois actes. Ce découpage requiert deux agencements scéniques différents. Le Prologue (la « zone astrale ») se caractérise par un espace scénique homogène; les trois actes suivants, en revanche, présentent un espace scénique disloqué: la chambre de bonne, un espace *objectif* et social, qualifié de *contenant*, et un espace *subjectif* et fantasmé, qualifié de *contenu*.

2.1 La zone astrale

2.1.1. L'agencement de l'espace scénique dans le Prologue, les signes visuels pour construire un sens : un environnement de désolation

La scénographie fixe proposée pour la zone astrale comporte trois volumes. L'entrée d'une caverne, dont la perspective s'ouvre sur l'extérieur : la concavité ouverte d'une demi-sphère sert à encadrer l'action. Cette ouverture donne sur une plaine bouchée à l'horizon par une chaîne de montagnes. La plaine est lisse, métallique, « plaine de cuivre » (ARLT, 241). Sa superficie brillante évoque « la sécheresse du désert » (ARLT, 241), ce que souligne l'abstraction géométrique du parallélépipède. Le traitement géométrique du décor se complète par des montagnes, des cônes, qui bloquent l'horizon.

Sphères, parallélépipèdes, cônes forment un ensemble géométrique balayé par des faisceaux de lumières violettes. Le tout possède une fonction

dramatique bien spécifique : « prêter au paysage la sécheresse du désert et la magie irréaliste des scénographies propres aux fantasmagories ». Le jeu des lumières ponctue l'action du point de vue temporel : une lumière teintée de violet signale, au début, le coucher du soleil ; à la fin du Prologue la lune grise ponctue la « désolation de la nuit astrale ».

La détermination des volumes et le sens de l'éclairage révèlent non seulement une conscience aiguë de la scène, mais aussi celle d'un spectacle d'un genre nouveau. R. Arlt est très loin des modes d'agencements traditionnels ; en revanche, il se montre très « moderne » dans ses didascalies qui nous informent de ses choix et partis pris plastiques. Les « formes naturelles » nécessaires au décor sont traitées par l'auteur « à la Cézanne »² ; quant au milieu géométrique de la zone astrale, il incombe à l'éclairage de le transformer et de l'exposer de manière continue et graduelle.

Il s'agit là d'un parti pris *expérimental*, d'avant-garde, qui rejoint les mises en scènes, cinématographiques et théâtrales des courants esthétiques anti-naturalistes, en général, et expressionnistes, en particulier : des mises en scène qui se caractérisaient notamment par le traitement géométrique « à la Cézanne » et par l'usage innovateur de la lumière. R. Arlt n'hésite donc pas, lors de cette première pièce, à introduire dans la structure du spectacle ces innovations théâtrales³ qui sont appelées à construire la sémantique de l'œuvre.

Par le maniement de ces signes visuels, le théâtre de R. Arlt s'efforce de sonder les abîmes de l'imaginaire, espace de désolation où des masques criards viennent railler le ridicule des fantasmagories humaines.

2 Cézanne exprimait que les structures du monde réel sont des variantes des trois volumes de base : le cube, la sphère et le cône.

3 En tout cas, en ce qui concerne les habitudes théâtrales en Argentine dans les années trente.

2.1.2. Une stratégie pour fixer des traits du sens des personnages du Prologue

Cinq personnages habitent l'espace scénique de la zone astrale : Rocambole, l'Homme cube, la reine Byzantine, le Démon, le Chevalier servant / Jeune Premier.⁴

Du point de vue de la scénographie, les signes visuels vestimentaires des personnages sont de deux types. D'abord, ces signes doivent permettre – aux spectateurs naturellement – une identification immédiate de ces *personnages* en tant que *masques* ; en effet, ils ne sont pas simplement maquillés mais fardés, ils ne sont pas habillés mais déguisés. De plus, ces personnages sont caractérisés, du fait de leurs déguisements, en personnages stéréotypés de la littérature (feuilleton, mélodrame) et/ou du spectacle populaire (cirque, cinéma, théâtre commercial). Ils incarnent des personnages familiers au public. Bref, nous les considérons comme des personnages surcodés, des *sur-personnages*.

Conformément à son projet dramatique, R. Arlt conçoit aussi le jeu des acteurs comme un jeu stéréotypé, en rapport avec leurs déguisements en clichés : démesuré et excessif (Démon) ; désorienté et confus (Homme Cube) ; prétentieux et cynique (le Jeune Premier) ; maniéré et fausset niais (Reine Byzantine) ; déclamatoire et grandiloquent (Rocambole). L'auteur signale donc la proximité de ce jeu avec celui des marionnettes.

La modernité de Roberto Arlt rejoint ici deux tendances de la modernité théâtrale. D'une part, celle du E.G. Craig de 1907, qui dans son article « L'Acteur et l'Über-marionnette » précise que la mise en scène n'est pas l'harmonisation des techniques scénographiques variées mais

formée des éléments qui la composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse.

⁴ Pour nommer ce personnage Arlt se sert du mot « Galan ». *Galan*, en espagnol, signifie aussi bien « chevalier servant, amoureux » que « jeune premier » (*galan joven*), celui qui au théâtre tient ce rôle.

D'autre part, les masques-clichés, qui tiennent des discours hyper stéréotypés, suggèrent un renvoi à la Commedia dell'Arte, et à son esprit⁵. C'est aussi par ces personnages–marionnettes que R. Arlt rejoint les expériences des précurseurs de l'expressionnisme théâtral.

2.1.3. L'articulation visuelle de la disqualification

Les didascalies sont formelles : ces déguisements doivent signifier, aussi, une dis-qualification (au sens d'une dé-qualification). Le haut-de-forme de Rocamboles est crasseux, ses guêtres vieilles, son habillement défraîchi. Le drapé fastueux de la robe de la Reine Byzantine n'est qu'un vulgaire accoutrement de carnaval. Le Jeune Premier est affublé d'une « fine moustache de pédéraste et présente l'aspect d'un comédien ambulante », et ainsi de suite.

Ces personnages ainsi disqualifiés, s'ils sont amusants, ne le sont pas en raison de leur drôlerie, ni seulement de leurs performances théâtrales divertissantes, mais par le jugement critique qu'ils suscitent dès leur entrée en scène chez le spectateur. Ils ne sont pas là pour « amuser la galerie ». Et s'ils amusent, c'est par leur *pathos*. Ces personnages avilis peuvent, dans cette ambiance de farce lucide, apparaître sympathiques aux spectateurs, mais ceux-ci ne seront jamais tentés de s'identifier à eux, ils resteront distants.

En effet, cette disqualification par le ridicule ou le mépris, véhiculée par ces quelques signes vestimentaires et traits de maquillage qui *marquent* ces « porte-masques », vise à éveiller chez le public une attitude de réception particulière. Leur apparence grotesque et ridicule n'éveille à vrai dire aucun attendrissement ni aucune pitié ni, surtout, aucun désir de connivence. Sans doute, l'aspect pitoyable des clichés n'éveille qu'une condescendance amusée. Aussi le public est-il amené à garder une distance

5 Quelque peu oubliée pendant le XIX^e siècle, la Commedia dell'Arte connaît une énorme adhésion parmi les hommes de théâtre à partir de la première décennie du XX^e siècle. Blok écrit une comédie, *La Baraque des Saltimbanques*, Ereinov une « arlequinade », *La Mort Joyeuse*, Meyerhold anime des cours théoriques et pratiques sur la Commedia dell'Arte. Gordon Craig, Max Reinhardt, Copeau, Jouvet et Dullin se servent sans complexes sur le plateau des formes de la Commedia dell'Arte.

critique vis à vis de la suite des événements. Il se trouve, d'entrée de jeu, immunisé contre tout sentiment d'émerveillement.

Ces personnages-clichés de R. Arlt sont également proches des recherches *expérimentales* anti-réalistes. Leur disqualification est une stratégie dramatique pour établir une distance entre le public et la succession des tableaux⁶.

2.2. La zone sociale et la zone des rêves – la représentation publique de la représentation intime

2.2.1 L'agencement de l'espace scénique durant les trois actes : complexité, lumière, scénographies, représentations

Les trois actes suivants se déroulent dans un espace scénique dédoublé. Un espace *contenant*, la chambre de la servante, monde objectif et social qui reste inchangé, du point de vue de la scénographie, tout au long de l'*action principale*. Un espace *contenu*, lieu scénique inséré dans le premier, monde subjectif qui se modifie quatre fois selon les épisodes de l'action fantasmée : l'extérieur d'un bateau, le jardin de la villa, le charbonnage de Vulcain et l'intérieur de la villa.

L'espace scénique est ainsi découpé en deux ; le passage de l'un à l'autre, c'est-à-dire la transition entre le monde objectif et le monde fantasmé et/ou leur mise en valeur, est assuré par un usage calculé de la lumière. Ces jeux des lumières permettent de structurer un espace scénique qui établit au niveau du *visuel* la continuité et le contraste existant entre le monde social et le monde subjectif de la fantasmagorie. En outre, l'éclairage, allant du noir le plus complet à l'intensité lumineuse la plus forte, permet de mettre en exergue les personnages et les situations.

L'espace segmenté s'avère alors complexe. Du fait de cette coexistence spatiale, les deux lieux scéniques, apparemment autonomes, se

6 Encore une référence à la Commedia dell'Arte. Les méthodes de travail des comédiens de l'art étaient le contraire de celles des metteurs en scène et des acteurs traditionnels ; elles étaient donc utiles pour en finir avec le narcissisme des acteurs du XIX^e, ces *rois* de la scène. La Commedia dell'Arte ne *tyrannise* pas son public. Ses personnages, ses *masques*, se servent du lien structuré au préalable avec le public. Ils sont des univers humains pleins d'ambiguïté, mais déjà connus. Le masque, dans ce cas, ne sert pas à cacher, mais à révéler une identité et à assurer un rôle actif des spectateurs.

révèlent complémentaires. Par la segmentation et par l'utilisation de la lumière, R. Arlt construit un *événement* visuel – ou mieux, crée une situation sémiotique articulée par des signes visuels – qui est présentée d'emblée au spectateur. Ce moyen établit le rapport de sens entre les deux *mondes*, et concourt ainsi à la mise en scène progressive de la signification globale du discours théâtral.

Les deux mondes s'opposent par des signes scénographiques différents. L'homogénéité sévère, la sobriété funèbre de la scénographie du monde objectif contrastent avec la bigarrure hétéroclite de la scénographie du monde subjectif, qui se modifie par quatre fois pendant le spectacle.

Les scénographies, définies dans les didascalies, aussi bien pour l'espace contenant que pour l'espace contenu, sont agencées au moyen de quelques objets épurés, des éléments suggestifs presque abstraits : une cheminée, une baie vitrée, un tas de charbon. Une exception cependant, une scénographie plus *riche* s'applique à l'intérieur de la villa au troisième acte. Ces agencements simples, dans chacun des deux espaces, combinés avec des jeux de lumière, créent *une impression* plutôt qu'une description des lieux *réels*, une manière de porter à la scène l'irréel – l'aspect fantasmé – au cœur du réel. L'opposition scénographique de deux espaces scéniques se double d'une opposition dans le déroulement de l'action théâtrale et la présentation des situations dramatiques : routine et servitude dans l'une, aventures échevelées et actions disparates dans l'autre.

Les précisions scéniques de R. Arlt le rapprochent de Gordon Craig⁷ ainsi que d'Adolphe Appia, dont les réalisations et les écrits ont fortement souligné le rôle prépondérant que jouent les déplacements des acteurs et les jeux de lumière dans la structuration même du drame. Ils montrent en effet comment la situation dramatique émerge et se modifie par la vertu de sa texture visuelle – et musicale – car l'intensité d'une couleur et la distribution de la lumière sur la scène sont susceptibles de refléter les chan-

7 Dans *The Art of the Theater* (1905), Edward Gordon Craig (1872-1966) proposait de « casser » le sol plat de la scène par des plates-formes, des rampes, des échelles et de remplacer les rangées parallèles de rideaux par une série de grands écrans pouvant suggérer l'essence du spectacle.

gements d'atmosphère, et capables de suivre, voire de guider, les étapes de l'action dramatique⁸.

Des principes fondamentaux de mise en scène avaient été énoncés par les théories et la pratique théâtrale de Craig et d'Appia. Ces principes concernent en premier lieu la modulation plastique des volumes scénographiques – des *solides* – obtenue par un subtil travail de distribution et de modification de l'éclairage. En second lieu, la conjugaison de la musique et de la lumière y est appelée à créer un rythme scénique. Enfin, en troisième lieu, le déplacement des acteurs doit permettre de délimiter et de conquérir la « troisième dimension » de l'espace scénique. Les indications détaillées de R. Arlt montrent une nouvelle fois sa conception du théâtre conçu comme un art total fondé aussi bien sur le texte que sur la scène.

2.2.2 Le sens du rythme et la durée inégale des actes

Il faut à présent s'interroger sur deux faits.

Le premier constat concerne la durée inégale des actes⁹. En effet, ceux-ci deviennent progressivement de plus en plus brefs. Ensuite, la fin de chaque acte est ponctuée, du point de vue scénique, par un signal sonore accompagné parfois de signes visuels¹⁰. Ces signes sonores et visuels renvoient à l'inéluctable et sordide présence du monde réel : une sonnerie retentissante, une présence insistante, des ordres et des injonctions remettent la servante Sofia à sa place, celle d'une domestique qui se doit d'être complaisante et docile.

8 Dans *La mise en scène du drame wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899), *L'espace rythmique* (1909), *L'œuvre d'Art Vivant* (1921), Adolphe Appia prônait la création d'un espace scénique à trois dimensions par des échelles, des colonnes, des rampes, des plates-formes, sculptées grâce à une lumière directionnelle

9 En effet, en termes de longueur textuelle, dans l'édition utilisée, le premier acte occupe 21 feuillets ; le second acte, 10 feuillets ; le troisième acte, 7 feuillets. Et cette différence de longueur textuelle se traduit certainement en termes de durée car les didascalies incluses dans le discours ne modifient pas cette évidence.

10 On lit : fin du premier acte « on entend la sonnerie du service retentir si furieusement... » ; fin du second : « la sonnerie de service retentit longuement.../ Subitement la porte de la chambre s'ouvre et apparaît la PATRONNE » ; fin du troisième : la voix - en off - de soulard et le visage décomposé du fils de la patronne qui réclame ses droits sexuels sur elle.

Dans la pièce, le noyau sémantique de la servitude *objective* de Sophie est peu développé, peu représenté de façon explicite. En effet, ce signifié y est traité de manière implicite : les signes qui trahissent l'état de servitude sociale sont soumis à une double progression. D'une part, ces signes se multiplient ; R. Arlt augmente progressivement le nombre de signes qui font référence à la présence et à l'insolence du monde des patrons (au 1^{er} acte : sonnerie ; au 2^{ème} : sonnerie / personnage patronne / ordres ; au 3^{ème} : réclamations / injures / cris / personnage fils de la patronne). D'autre part, le découpage en actes de plus en plus courts signale aussi que les exigences du « monde des maîtres » deviennent, de plus en plus, pressantes et oppressantes.

Les rappels à la servitude gagnent en fréquence au fur et à mesure que progresse l'intrigue. De plus en plus nombreux, ces signes vont s'accéléralant. En conséquence, les laps de temps consentis à la fantasmagorie deviennent de plus en plus brefs (21 feuillets, 10 feuillets, 7 feuillets). L'insertion discrète du monde social et patronal dans la structure générale du spectacle est assurée de façon particulière par l'augmentation du nombre de signes allusifs et l'accéléralation de leurs occurrences. C'est ainsi que le monde des patrons parvient à s'inscrire dans la sémantique de l'œuvre.

Le découpage des actes prévu par R. Arlt est donc significatif. Par ce moyen s'établit, à notre avis, un rapport dramatique et rythmé, dans la structure du spectacle, entre le noyau sémantique du rêve et de la liberté traité de façon explicite, (subjectivité, fantasmagories et intensification du délire), et le noyau sémantique de la servitude, qui n'est qu'évoqué, mais dont la présence est inéluctable.

Pour R. Arlt, l'articulation du sens de *Trois cents millions* dépend tant de la représentation exprimée dans le discours dramatique que du rythme de la mise en scène. Ainsi, le rythme, marqué par la durée des actes ainsi que par la ponctuation sonore à la fin de ceux-ci, représente un autre moyen – plus discret mais efficace – pour le traitement du noyau sémantique fondamental de l'œuvre théâtrale.

2.2.3 La disqualification des personnages du monde objectif

La nature m'a fait d'une étoffe plus grossière,
Et c'est vers la terre que mon désir me porte.
À l'esprit du mal appartient la terre, et non pas
à celui du bien. Ce que les divinités nous envoient
D'en haut ne sont que des biens ordinaires ;
Leur lumière réjouit mais n'enrichit personne,
Dans leur État, aucune possession ne se gagne.
La pierre précieuse, l'or estimé en tous lieux,
Il faut les obtenir des puissances malignes
Qui nichent sous la terre, funestes.
Ce n'est pas sans sacrifices qu'on se les concilie,
Et personne, les ayant servis,
Ne conserve une âme pure¹¹

L'espace scénique du *monde réel* est habité par des personnages typés du point de vue social : la servante, la patronne, le fils de la patronne. R. Arlt soumet aussi ces personnages du monde objectif à un procédé de disqualification : la Servante « a une expression dure et insolente », « un air enfantin », « trivial », ses propos sont un mélange de sensiblerie et de brutale grossièreté ; la patronne exerce une autorité insistante et irritante ; le fils est un ivrogne lubrique.

La disqualification frappe tous les personnages et toutes les parties. La Servante est *traitée* comme les autres, et les deux *camp*s se retrouvent au même niveau. Aucune idéalisation de la « pauvre servante », aucune véhémence non plus vis-à-vis de l'injustice et de la cruauté des patrons. Et pour cause, la pièce place le noyau sémantique de la servitude à l'intérieur de la conscience de la servante et, par conséquent, ses rêveries et ses fantasmagories ne font que reproduire comme dans un miroir les paramètres

11 Citation de la *Mort de Wallenstein* de Friedrich Schiller (II, 2). Cité par Frank Wedekind au début de *L'Esprit de la Terre* in *Théâtre Complet*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, T. II, p. 207.

de monde social objectif. Sophie n’imagine pas un monde différent, elle copie le système tout en y changeant de place : elle est milliardaire donc, comme ses maîtres, sans scrupules, despotique, dominatrice. La servitude y est totalement intériorisée. L’immobilisme du système est marqué une fois de plus chez R. Arlt par des signes visuels que l’auteur spécifie d’ailleurs dans les didascalies :

IMPORTANT – que la Servante tout au long de la pièce continue à porter son tablier de bonne et que les figures de ses fumeuses rêveries ¹² feignent l’ignorer (Arlt, TM, 255).

3 LA LANGUE SCÉNIQUE

Nous venons de mettre en évidence les préoccupations de R. Arlt en ce qui concerne la scénographie, le jeu des acteurs, le « son et lumière ». L’étude du langage dramatique nous fait découvrir chez Arlt ce souci, caractéristique de l’esprit d’avant-garde, d’explorer les ressources dramatiques des formes proches de la langue orale.

Vers 1932, R. Arlt est un écrivain doté d’une expérience confirmée dans le journalisme¹³ et par conséquent il pratique une prose, un style direct proche de l’oralité. Peut-être le contact intense avec le langage populaire, familier au journaliste – chroniqueur de la vie quotidienne de Buenos Aires, explique-t-il, au moins partiellement, le style des répliques qui ont toujours l’air improvisées.

Les dialogues sont construits grâce à une langue imagée, un mélange bien équilibré de fantastique, d’insolite, de vulgaire. Les jeux des questions et réponses sont souvent imprévus – et comiques –, la conversation enlevée et le débit rapide. La durée, le rythme des monologues et

12 Personnages fumeux: les personnages que la Servante convoque pour bâtir ses fantasmagories.

13 Depuis 1926 à *Don Goyo*, à *Crítica* et *Crítica Magazine*, à *Mundo Argentino* et tout spécialement au journal *El Mundo*, il travaille comme journaliste pour gagner sa vie. Dans *El Mundo*, il est journaliste de 1928 au juillet 1942, date de sa mort. Il assure en moyenne un article hebdomadaire ; parmi ceux-ci, ses célèbres « Aguafuertes ».

des dialogues dans *Trois Cents Millions* ont été soigneusement calculés et évalués en fonction du temps de l'audition.

Une analyse plus détaillée de l'énonciation mettrait en évidence cette influence de la langue parlée jusque dans la construction syntaxique. Dans *Trois cents Millions* le débit fluide révèle en effet une syntaxe proche de l'oralité. Par ailleurs, une étude de la texture linguistique sonore de la pièce fait apparaître, à la faveur des multiples inflexions de la voix et intensités sonores, une conscience aiguë chez l'auteur du rôle de la sonorité dans la langue théâtrale.

Cette proximité de la langue théâtrale de R. Arlt avec la langue parlée implique – l'auteur le signale dans ses didascalies – une modulation de la voix et du geste, et plus généralement des éléments sonores et visuels. L'auteur tend vers une harmonisation entre le débit du discours et les gestes proposés aux acteurs. Le flux des discours et l'éloquence des gestes contribuent ainsi directement au sens de l'œuvre et constituent autant de signaux adressés au public, lesquels s'avèrent indispensables tant à l'accueil de l'œuvre par le spectateur qu'à la distance critique que celui-ci se doit de garder vis-à-vis du spectacle.

De l'analyse de la langue de *Trois cents millions* se dégage un intérêt chez Arlt pour le langage théâtral caractéristique des avant-gardes de l'époque. Cela explique également l'exploitation des ressources d'un style de langue proche de la Commedia dell'Arte : un langage irrévérencieux, insolent, rempli des contrastes violents, tributaire aussi en grande partie de la richesse et de la créativité de la langue orale.

CONCLUSION : ROBERTO ARLT, PRATICIEN D'UN THÉÂTRE D'AVANT-GARDE

Nous avons analysé dans cette étude le souci constant dont témoigne l'écriture dramatique de R. Arlt, celui d'un spectacle total où s'intègrent – c'est le cas dans *Trois cents millions* – des signaux et des signes visuels et sonores.

L'étude des didascalies et des observations de l'auteur révèle les innovations propres au théâtre expérimental d'Arlt aussi bien pour ce qui

concerne l'agencement de l'espace scénique (lieux, volumes, noir / lumière, son), que l'aménagement de la durée du spectacle.

L'espace et le temps de la mise en scène s'adaptent non seulement à la logique de l'intrigue – et aux contraintes temporelles auxquelles est soumise la réalisation du spectacle –, mais aussi à l'articulation complexe du sens et au lien que l'auteur désire instaurer entre le public et le spectacle. Ainsi en va-t-il, par exemple, de la division de l'espace scénique en deux sphères. Celles-ci sont distinctes et antithétiques, tant du point de vue visuel que sonore, mais reliées entre elles par le jeu subtil des lumières. La technique scénographique d'Arlt réussit ainsi à placer le spectateur face au violent contraste qui oppose le monde extérieur au monde intérieur.

De même, la durée (chaque fois plus courte) et la fin de chaque acte qui s'achève chaque fois par des signaux sonores et visuels progressivement plus nombreux et insistants, deviennent autant de moyens scénographiques appelés à suggérer plutôt qu'à représenter le monde social de la servitude. C'est toujours par le biais de la suggestion que le monde social objectif se manifeste et qu'il réussit à détruire les fantasmagories. Aussi est-ce à un rythme de plus en plus accéléré que les signes sonores et visuels lancés par ce monde de servitude nous signifient l'inéluctabilité du réel et nous mènent tout aussi inéluctablement vers un dénouement cruel.

BIBLIOGRAPHIE

- Mirta Arlt, « Prologo » in *Roberto Arlt Teatro Completo*, 2 vol, Buenos Aires, Editorial. Shapire, 1968.
- Omar Borré et Mirta Arlt, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Aguero Editor, 1985.
- Raúl Héctor Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata, UNLP, 1964.
- Jorge Dubatti, « Roberto Arlt : su relación con los dramaturgos expresionistas alemanes » in *Actas de las octavas jornadas universitarias de Literatura Alemana*, Cordoba, 1991.
- Jorge Dubatti, « Roberto Arlt y la escritura de *Trecientos millones* », in *Espacio*, n° 12, Buenos Aires, 1992.
- Eva Golluscio de Montoya, « Locura, poder, alturas : una geografía del tablado », in *Teatro XXI*, II, n° 3, 1996.
- Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1950
- Luis Ordaz, *Teatro : desde la generación intermedia a la actualidad*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- Luis Ordaz, « Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt » in *Revista de estudios de teatro*, t. VI, Buenos Aires, 1987.
- Oswaldo Pelleteri, « El teatro independiente en la Argentina (1930-1965) » in *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1991.
- Oswaldo Pelleteri, « El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt », in *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991.
- Roberto Arlt : dramaturgia y teatro independiente*, sous la direction d'Oswaldo Pelleteri, Cuaderno de GETEA n° 12, Buenos Aires, Galerna, 2000.

INDEX DES NOMS

A

Abram Joseph, 105, 106, 107, 109
Adéma Marcel, 12, 143, 144, 145,
156
Albert-Birot Arlette, 26, 35, 37, 139,
142
Albert-Birot Pierre, 21, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
24, 33, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
58, 60, 142, 148, 149, 151,
152, 155, 156, 157
Alberti Rafael, 340, 358, 362
Alégret Marc, 313
Aleixandre Vicente, 362
Almagro Melchor Fernández, 351
Alvar Carlos, 359
Alvaro Corrado, 76
Amiard-Chevrel Claude, 17
Anceschi Luciano, 72
Andersen Laurie, 165
Apollinaire Guillaume, 9, 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21
Aragon Louis, 25, 27, 30, 31, 33
Arbouin Gabriel, 93
Archipenko Alexander, 60
Aristote, 264
Arland Marcel, 208, 222, 229, 230
Arnauld Céline (Carolina Goldstein),
118, 120, 171, 174, 175, 176,
177, 178, 179, 180, 181, 182,
225
Arp Hans, 60, 323, 329, 339
Artaud Antonin, 225, 312, 313, 314,
315
Audoin-Rouzeau Stéphane, 28
Avermaete Roger 288, 289, 290, 298,
299

B

Babelon Jean, 253
Bachelard Gaston, 195, 277
Bacovia George, 188
Bagros Cyril, 197, 198
Balilla Pratella Francesco, 51, 83, 84,
101
Balla Giacomo, 54, 55, 57, 60, 96,
330
Ball Hugo, 90, 336, 340, 342
Ballo Giacomo, 56
Ball Susan L., 118, 119, 121
Balotă Nicolae, 195
Baltasar Grácian, 356
Balzac Honoré de, 149
Barbaro Umberto, 68, 73, 76
Barbusse Henri, 287
Baroja Pío, 351
Baron François, 208, 215
Baron Jacques, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 214, 215, 216, 217,
218, 219, 220, 234, 254, 339
Barrault Jean-Louis, 313
Barucco Pierre, 136
Baschet Marcel, 140
Bataille Georges, 208, 240, 253, 254,
256, 257, 259, 260, 261, 262,
263, 264
Baudelaire Charles, 51, 181, 196,
214, 306, 311
Baumann Roland, 280
Bazalgette Léon, 289
Beauduin Nicolas, 116, 156
Beauvoir Simone de, 167
Becker Annette, 28
Beckett Samuel, 340
Béhar Henri, 14, 31, 32, 195, 207,
208, 220
Behne Adolf, 329

- Bellanova Piero, 129
 Bellmer Hans, 161
 Belloli Carlo, 86
 Ben-Ghiat Ruth, 79, 80
 Benedetta, 100, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 131, 132, 134, 135
 Benjamin Walter, 61
 Benn Gottfried, 341
 Benoit Pierre, 233
 Berghaus Günter, 97
 Bergmann Par, 90, 92
 Bergson Henri, 55, 75
 Bernari Carlo, 73, 76
 Berranger Marie-Paule, 274, 275
 Bertin Pierre, 143, 157
 Bertozzi Gabriele Aldo, 90
 Billy André, 143, 145
 Birolli Zeno, 55
 Bissière Roger, 108
 Bizet René, 120
 Blei Franz, 241
 Blok Aleksandr Aleksandrovič, 371
 Bloy Léon, 140
 Boccioni Umberto, 51, 52, 54, 55,
 57, 60, 62, 65, 92, 100
 Bocelli Arnaldo, 69
 Bogza Geo, 184
 Boiffard Jacques-André, 163, 253
 Boldini Giovanni, 95
 Bonito Oliva Achille, 56
 Bonnefoy Yves, 320
 Bono Virginio Giacomo, 95
 Bontempelli Massimo, 73, 292
 Borduas Paul-Émile, 276
 Borel Petrus, 177
 Borges Jorge-Luis, 351
 Borré Omar, 380
 Boschetti Anna, 104
 Bosch Hieronymus, 190
 Boterman Frits, 290
 Bourget Paul, 280
 Bousquet Joël, 301
 Bracco Roberto, 81
 Braglia Anton Giulio, 58, 60, 88
 Brancusi Constantin, 311, 316, 318,
 319, 320, 321, 339
 Brâncuși Constantin, 185, 194
 Braque Georges, 224, 226, 239, 241,
 242, 245, 339
 Brassai (Gyula Halász), 163
 Braun Christoph, 283
 Brauner Victor, 184, 304, 309, 310
 Breton André, 26, 31, 43, 45, 69,
 118, 131, 148, 159, 163, 167,
 195, 198, 201, 205, 206, 208,
 209, 210, 214, 222, 225, 227,
 228, 229, 232, 233, 235, 237,
 253, 254, 265, 267, 268, 269,
 270, 271, 272, 273, 274, 275,
 276, 277, 302, 311, 325, 326,
 327, 328, 339, 342
 Briganti Alessandra, 71, 75, 76
 Briolet Daniel, 335, 336, 337
 Brod Max, 290
 Bronnen Arnolt, 290
 Bruera Franca, 9
 Brunea Filip, 192, 302, 304
 Brunel Pierre, 106
 Brunet Gabriel, 120, 223
 Buccafusca Emilio, 86, 99, 102
 Budry 113
 Bürger Peter, 345
 Burgos Jean, 51, 106, 111, 120, 195
 Bussy Christian, 273
 Buzzi Paolo, 60, 90, 99
- C**
- Cahun Claude, 35, 159, 164, 166
 Caillois Roger, 311
 Caizergues Pierre, 176
 Caligaru Ion, 302
 Călinescu Matei, 195
 Calle Sophie, 165
 Callimachi Scarlat, 194
 Calugaru Ion, 194
 Calvesi Maurizio, 131, 136
 Camón Aznar José, 356, 357
 Campana Dino, 40, 41
 Camus Albert, 322

INDEX DES NOMS

- Cangiullo Francesco, 58, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102
- Cangiullo Pasqualino, 87, 88, 101
- Canino Georges de, 91, 98
- Cansinos-Asséns Rafael, 354
- Capasso Aldo, 68
- Caracciolo Manuel, 102
- Carassou Michel, 195, 301, 304, 309,
312
- Caravillat Lucienne, 187
- Carco Francis, 139, 225
- Carli Mario, 100
- Carmen Sylva, 175
- Carrà Carlo, 54, 55, 60
- Carrette Julien, 313
- Carrington Leonora, 161, 166, 168
- Cartier-Bresson Henri, 163
- Carton de Wiart Henry, 173
- Caruso Luciano, 53, 87, 92, 93, 94
- Casavola Franco, 91, 129, 130
- Cassou Jean, 311
- Castagnino Héctor Raúl, 365, 380
- Celan Paul (Paul Autschel), 186
- Celant Germano, 131
- Cendrars Blaise, 113, 114, 139, 142,
225, 231, 290, 304
- Cervantès Saavedra Miguel de, 358
- Cervone Raim, 101
- Cézanne Paul, 107, 369
- Chagall Marc, 139, 213, 311, 316
- Chaplin Charles Spencer, 313, 319,
342
- Chapon François, 210
- Chardon Pierre (Maurice Charron),
221
- Charles le Téméraire, 173
- Chénieux-Gendron Jacqueline, 208
- Chestov Léon, 306, 321
- Cheymol Pierre, 208
- Chopin Henri, 336
- Cigliana Simona, 125, 131
- Cioffi 99
- Clair René, 312, 315
- Cliquennois Henry, 208
- Cocchia Carlo, 102
- Cocteau Jean, 21, 27, 31, 142, 164,
222, 225, 232, 302, 304
- Codreanu Irina (Codreanu Irène),
194
- Colville Georgiana, 159
- Copeau Jacques, 229, 371
- Coppée François, 333
- Coppel Georges, 335
- Corsa Filip (Diane de Poitiers), 186,
190, 191
- Corvin Michel, 207
- Cosma Mihail/Claude Sernet (Ernest
Spirt), 186
- Costin Jacques G., 192, 194
- Craig Edward Gordon, 370, 371,
373, 374
- Crane Hart, 340
- Cravan Arthur, 215
- Crevel René, 199, 208, 339
- Crispoliti Enrico, 57, 95, 127
- Croce Benedetto, 96
- Crohmalniceanu Ovid S., 195
- Cucini Dina, 86
- Cugler Grigore, 192
- Cunard Nancy, 342
- Curatolo Bruno, 37
- Curi Fausto, 130

D

- D'Ambrosio Matteo, 81, 82, 83, 89,
91, 99, 131
- D'Annunzio Gabriele, 40
- Daix Pierre, 119
- Dali Salvador, 48, 159, 161
- Dalize René, 142
- Dario Maria, 10
- Dauphin Claude, 313
- Davignon vicomte, 175
- De Angelis Rodolfo, 96
- Debon Claude, 10, 106
- Décaudin Michel, 10, 28, 106, 172,
176, 336

De Chirico Giorgio, 48, 60, 142
Defosse Henri, 157
Delaunay Robert, 142, 351
Delaunay Sonia, 304
Della Torre Pierre, 9
Del Serra Maura, 40
Delteil Joseph, 302, 304
De Maria Luciano, 124, 135
De Michelis Cesare, 75
De Michelis Euralio, 76
Denis Benoît, 293
Depero Fortunato, 54, 57, 60, 63, 98
De Pisis Filippo, 60
Derain André, 242
Dermée Paul, 31, 60, 103, 116, 118,
147, 148, 171, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 182, 225,
235
Desnos Robert, 199, 201, 208, 215,
253, 254, 315, 339, 342
Dettore Ugo, 76
Diaghilev Sergei Pavlovich, 92, 98,
209
Di Bosso Renato, 54
Didi-Huberman Georges, 240, 259,
260, 262, 264
Dimov Leonid, 196
Dinamo Correnti, 57, 84, 89, 130
Diriks Edward, 13
Döblin Alfred, 340
Dos Passos John, 72
Doucet Jacques, 10, 207, 209, 210,
211, 215, 216, 218, 219
Dubatti Jorge, 380
Duchamp Marcel, 316, 339
Ducros Françoise, 109, 119
Duda Gabriela, 195
Duhamel Georges, 290
Dullin Charles, 313, 371
Dunan Renée, 225
Duplessis Yvonne, 195
Durant Gilbert, 187, 366
Durutti, 240
Duse Eleonora, 49, 129, 130

E

Eggebrecht Axel, 290
Einstein Albert, 54
Einstein Carl, 239, 240, 241, 242,
247, 249, 226, 249, 247, 249,
251, 254, 255, 258, 259, 280,
282, 283, 286, 339, 341
Eliade Mircea, 295
Eliel Carol, 111
Eliot T.S., 347, 348, 349
Élisabeth reine, 155, 175
Éluard Dali Gala, 161
Éluard Paul, 225, 233, 305
Emanuelli Enrico, 76
Epstein Jean, 112
Ernst Max, 159, 161, 270
Espezel Pierre d', 253
Evola Julius, 60

F

Falcetto Bruno, 75
Falla Manuel de, 358
Farago Elena (Coca, Elena Paximade),
186, 187
Fargue 342, 343
Faÿ Bernard, 223
Felsenberg Florent, 221
Fels Florent, 149, 155, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235,
236
Ferrari Silvio, 272
Fini Leonor, 190
Flake Otto, 290
Fleuret Fernand, 233
Flouquet Paul-Louis, 176
Fluchère Henri, 348
Folgore Luciano, 60
Follain Jean, 35
Fondane Benjamin, 184, 301, 302,
303, 304, 305, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 318, 319, 320,
321, 322

INDEX DES NOMS

Forestier Louis, 106
Fort Jeanne, 144
Fossati Paolo, 98
Fotiade Ramona, 312
Foucault Michel, 11
Foujita Tsuguharu Léonard, 139
Fouquet Jean, 106
Fraenkel Théodore, 228
France Anatole, 114
Franco Francisco, 361
Freud Sigmund, 45, 75
Friedrich Hugo, 195
Frioux Claude, 209
Frobenius Leo, 241
Fuhrmann Dieter, 195
Fumi Elena, 40

G

Gabetti Roberto, 105
Gabory Georges, 221, 222, 224, 233, 234
Ganz Thomas, 284
García Lorca Federico, 357, 358
Garcilaso de la Vega, 358
Gargano Giuseppe Saverio, 41
Gautier Théophile, 172, 177
Genette Gérard, 195
Gérard Lemaire Georges, 83
Germain André, 227
Germoz Alain, 337
Ghil René, 155
Giacometti Alberto, 339
Giaconi Luisa, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49
Gide André, 113, 177, 228, 229, 234, 239, 251, 290, 339
Gilbert Stuart, 349
Giordano Armando, 131
Giovanardi Stefano, 40
Giraudoux Jean, 288, 289, 290, 293, 339
Girault Jacques, 195
Gleizes Albert, 60, 223, 231
Godé Maurice, 281

Godoli Ezio, 53
Goemans Camille, 273
Gojard Jacqueline, 10
Goll Ivan, 33, 118, 224
Golluscio de Montoya Eva, 380
Gómez de la Serna Javier, 353
Gómez de la Serna Ramón, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363
Gompel-Netter Didier, 232
Góngora y Argote Luis de, 357, 358
Gonzague Frick Louis de, 142, 155, 233
Goretti Maria, 125, 135
Gourmont Remy de, 142, 146
Gracq Julien, 201, 293
Granata Giorgio, 77
Grawez Damien, 293
Greco Le, 362
Green Julien, 293
Green Maria, 224, 236
Grehg Fernand, 113
Grenier Alexandre, 324, 328, 334
Griaule Marcel, 254
Grigorescu Dan, 184, 190, 195
Grimod Jean, 134
Gris Juan, 60, 226, 242
Gropius Walter, 59, 329
Grosz George, 241
Grün Ecaterina, 309
Guillaume Paul, 142
Gulea Micaela, 195

H

Hammer Arne, 13
Hanlet Camille, 173
Hatoum Mona, 168
Hausmann Raoul, 329, 330, 336
Heidsieck Bernard, 336
Hellens Franz, 222
Hemingway Ernest, 339
Henry Michel, 320
Herbin Auguste, 337
Hérolde Jacques, 184

Hewitt Andrew, 79
Hitler Adolf, 61
Hohenzollern Charles de, 175
Holda Madda, 192, 193
Homère, 348
Horn Rebecca, 168
Hubert étienne-Alain, 148
Huebner Friedrich Markus, 279, 280,
281, 283, 284, 285, 286, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 293,
294, 295, 296, 297, 298, 299,
340
Huelsenbeck Richard, 290
Hugo Victor, 181
Huidobro Vicente, 148, 354
Hulten Pontus, 123, 131

I

Iancu/Jancu Marcel, 184
Illari Pietro, 131
Ingres Dominique, 106
Ionesco Eugène, 196
Isou Isidore, 184, 336

J

Jacob Max, 27, 141, 142, 147, 148,
222, 224, 227, 228, 230, 231,
232, 233, 234, 235, 236
James William, 75
Jammes Francis, 177
Janco Marcel, 60, 184, 188, 194
Janet Pierre, 173, 178
Jannini Pasquale Aniel, 10, 90, 93
Jarry Alfred, 14, 31, 192, 211, 219,
230, 231
Jastrebzoff Serge (Roudnieff, Serge
Férat, Édouard Ferrat, Jean
Cérusse), 139, 140
Jenny Hahn Hans, 290
Jenny Laurent, 108, 110, 116
Jespers Henri-Floris, 336, 337
Jiménez Juan Ramón, 353
Jolas Eugène, 339, 342, 343, 344,
345, 346, 347, 348, 349

Jouffroy Théodore, 206
Jouvet Louis, 371
Joyce James, 340, 342, 347
Jung Carl Gustav, 340
Jünger Ernst, 292, 293, 295
Justman Ary, 30

K

Kafka Franz, 293, 340, 341
Kahlo Frida, 166
Kahnweiler Daniel-Henry, 26, 242,
251
Kandinsky Wassily, 59, 320, 329
Kant Emmanuel, 264
Kasack Hermann, 292, 293
Keaton Buster, 313
Kierkegaard Søren Aabye, 322
Kisling Moïse, 142, 224
Klages Ludwig, 339
Klee Paul, 59, 339
Klimis Sophie, 292
Kra Simon, 25, 289
Krauss Rosalind, 345

L

Lagut Irène, 142, 153, 227
Lahovary Marthe princesse G.V.
Bibesco, 175
Lamartine Alphonse de, 214
Lambiase Sergio, 86
Landru Henri-Désiré, 234
Langella Giuseppe, 68
Langlois Walter G., 221, 230
Larbaud Valery, 339, 354
Larra Raúl, 380
Latour Geneviève, 142
Latourrette Louis, 233
Lautréamont Isidore Ducasse comte
de, 177, 230, 231, 352
Lecherbonnier Bernard, 195
Léger Fernand, 60, 106, 110, 112,
142, 226, 329
Leiris Michel, 198, 208, 240, 251,
254, 255, 256, 257, 261, 262,

INDEX DES NOMS

- 263, 339
Lemoine Serge, 107
Lentengre Marie-Louise, 27, 32, 35,
37
Le Pommeré Marianne, 107, 120
Lernet-Holenia Alexander, 291
Le Roy Jean, 148
Lévy-Bruhl Lucien, 314
Lévy Bernard-Henri, 32
Levy Silvano, 312
Lhote André, 229
Liebknecht Karl, 240
Limbour Georges, 208, 210, 253
Lindhoff Robert, 292
Linze Georges, 329
Lipparini Giuseppe, 125
Lissitsky El, 329
Lista Giovanni, 25, 53, 57, 81, 82,
87, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98,
100, 134, 136, 330
Lora Totino Arrigo, 94
Luca Gherasim (Zollman Locker),
184, 186, 275
Lucini Gian Pietro, 39
Lugaresi Giovanni, 84
Lukács Georg, 285
Luti Giorgio, 127
Luxemburg Rosa, 240
- M**
- Maar Dora, 161, 164, 166
Mac Orlan Pierre, 139, 235, 290
Magritte René, 48, 159, 160, 269,
272
Maïakovski Vladimir, 209
Mainer José-Carlos, 359
Mäissetti Danielle, 207
Mallarmé Stéphane, 107, 113, 117,
214, 219, 240
Malraux André, 225, 229, 231, 232,
234
Malraux Clara, 293
Manacorda Giuliano, 75
Mandiargues Bona de, 159, 163, 166,
167
Man Ray (Emmanuel Rudnitsky),
161, 162, 163, 164, 315, 316,
317, 339, 344
Mansour Joyce, 166, 167
Marchi Virgilio, 60
Marcoux Annie, 232
Maré Rolf de, 312
Mariani Gaetano, 75
Mariën Marcel, 267, 270, 271, 273
Marinetti Filippo Tommaso, 39, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 65, 73, 81, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 114, 117, 118, 123,
124, 125, 126, 127, 129, 130,
131, 132, 133, 135, 328, 329,
330, 353, 360
Marino Adrian, 101, 345
Martini Stelio Maria, 93
Mary André, 224
Masi Alessandro, 127
Massine Leonide, 92
Masson André, 242
Matisse Henri, 27, 146, 224, 339
Mauriac François, 290
Mauthner Fritz, 293
Mavrodin Irina, 195
Maxy H.M., 194
Mazza Armando, 81
McMillan Dougal, 340
Meazzi Barbara, 282
Meffre Liliane, 239, 240, 241
Mélot du Dy (Robert E. Mélot), 222
Mendès Catulle, 93
Ménier Mady, 119
Mesens E.L.T., 311
Meyer Hannes, 329
Meyer Marcelle, 143
Michaux Henri, 340, 353, 360
Michel Geneviève, 274
Micheli Mario de, 183
Michel Pol, 226
Milany Miralena, 186, 191, 192

- Miller Lee, 159, 161, 164
Mingelgrün Albert, 293
Minulescu Ion, 190
Miontchinska Hélène (Roch Grey,
Hélène d'Ettingen, Léonard
Pieux, François Angiboult, Jean
Cérusse), 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157
Modigliani Amedeo, 142, 150, 155,
157, 320
Moliterni Pierfranco, 91
Mollet Jean, 145, 146
Mondrian Piet, 323, 324, 335, 339
Monnier Emmanuel, 179
Monroe Harriet, 350
Montale Eugenio, 99
Moos Stanislaus von, 107
Morand Paul, 155
Morar Ovidiu, 196
Moravia Alberto, 73, 77
Moréas Jean, 39, 140, 231
Morise Max, 208
Mortier Robert, 222
Murat Michel, 275
Musil Robert, 290
Mussert Antoon, 297, 298
Mussolini Benito, 59, 135
- N**
- Napoletano Daniele, 101
Naum Gellu, 184
Navarro Rosa, 359
Nazzaro Gian Battista, 86
Necco Giovanni, 73
Nencioni Enrico (Luzi), 40
Neruda Pablo, 351, 358
Neveux Georges, 315
Nietzsche Friedrich, 284, 322
Nin Anaïs, 339
Noailles Anna de, 174, 175
Notari Umberto, 125
Nougé Paul, 267, 268, 269, 270,
271, 272, 273, 274, 275, 276,
277, 339
Nouss Alexis, 10
Novaro Mario, 40
Nozzoli Anna, 127, 133
- O**
- Onofri Arturo, 99
Oppenheim Meret, 159, 162, 166
Oranges Francesco, 98
Ordaz Luis, 365, 380
Orestano Francesco, 125, 130
Orlandi Cerenza Germana, 37
Ormo Carlo, 105
Orvieto Adolfo, 40
Ozenfant Amédée (Saugnier), 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 121,
329
- P**
- Paladini Vinicio, 60, 73
Palazzeschi Aldo, 81, 100
Pană Sașa, 184, 187
Pane Gina, 168
Pannaggi Ivo, 60
Pannunzio Mario, 68, 74, 75, 77, 78
Pascal Blaise, 322
Pascin Jules, 139
Pascoli Giovanni, 43
Pătrulescu Tatiana, 195
Paul Elliot, 343, 346
Paulhan Jean, 229, 339
Pavese Cesare, 76
Paz Octavio, 362
Peeters Henk, 337
Péguy Charles, 154, 177
Pellegrini Ernestina, 84
Pelleteri Osvaldo, 380
Perahim Jules, 184
Péret Benjamin, 201, 218, 225, 315
Petrașcu Milița, 194
Petraș Irina, 196

INDEX DES NOMS

Petrolini Ettore, 95, 98, 102
Petrucciani Mario, 75
Pfemfert Franz, 241, 282
Pia Pascal, 225, 231
Picabia Francis, 118, 223, 231, 312,
315, 339
Picasso Pablo, 15, 27, 60, 106, 119,
140, 142, 153, 161, 227, 242,
318, 339
Pinget Robert, 24
Pinthus Kurt, 226
Pirandello Luigi, 302, 380
Piscopo Ugo, 99
Platon, 264
Poe Edgar Allan, 177
Poincaré Henri, 54
Poirier Jacques, 37
Poldès Léo, 27
Polichinelle, 219
Ponge Francis, 360
Popescu Florentin, 185, 196
Pop Ion, 196, 307
Porter Katherine An, 339
Pouey Fernand, 34
Pound Ezra, 342, 348, 350
Poussin Nicolas, 106
Prampolini Enrico, 51, 53, 56, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
66, 87, 88, 329
Prassinis Gisèle, 159, 166, 168
Pricop Lucian, 186, 196
Procida Antonio, 88
Pronesti Marilena, 10
Prosperi Giorgio, 75
Proust Marcel, 113
Pythagore, 243

Q

Queneau Raymond, 208, 339
Quevedo y Villegas Francisco Gomez
de, 358
Quinet Edgar, 176
Qvil Tana (Maria Ana Oardă), 186,
187, 188, 189

R

Rabourdin Dominique, 207, 208,
210
Radiguet Raymond, 225
Rădulescu Ion Eliade, 185
Răileanu Petre, 304
Rais Gilles de, 200
Ravel Maurice, 98
Raymond Marcel, 196
Raynal Maurice, 113, 142
Read Peter, 148, 227
Recht Roland, 107, 111
Reinhardt Max, 371
Renouard Madeleine, 26
Reverdy Pierre, 26, 27, 33, 37, 60,
104, 107, 108, 113, 115, 117,
142, 147, 148, 154, 177, 302,
304
Rey Briones Antonio del, 359, 363
Ribemont-Dessaignes Georges, 223,
233, 315
Ricciardi Achille, 58
Ricci Berto, 68
Ricci Paolo, 102
Ricotti Maria, 58
Rimbaud Arthur, 107, 208, 211, 216,
217, 230, 231, 311, 312
Rivera Diego, 166
Robert Enif, 125, 127, 128, 129, 130
Rodondi Raffaella, 73
Rolland Romain, 287
Roll Stephan(e) (Gheorghe Dinu),
184, 186, 188, 190, 191, 192
Romains Jules, 288, 289
Romani Bruno, 39
Rosà Rosa, 125, 127, 128, 129
Rosenthal Gérard, 222, 232
Rousseau Henri dit le Douanier, 141,
142, 146, 150, 151, 153, 155
Royère Jean, 113, 241
Rubiner Ludwig, 241, 286
Rumold Rainer, 341
Russo Ferdinando, 89
Russolo Luigi, 51, 54, 329, 330, 331

Russo Luigi Libero, 95
Ryner Han, 224

S

Saccone Antonio, 124
Sainsaulieu Marie-Caroline, 140
Saint-Exupéry Antoine de, 215
Saint-John Perse, 340
Saint-Point Valentine de, 135
Salaris Claudia, 84, 125, 129, 130,
131, 135
Salinas Pedro, 356, 361
Salmon André, 9, 10, 11, 12, 13, 15,
16, 17, 19, 21, 142, 153, 222,
224, 230, 231, 235, 339
Sancini Fratta Anna, 272
Sanminiatelli Bino, 60
Sanouillet Michel, 31
Sant'Elia Antonio, 60, 63
Sartini Blum Cinzia, 125, 127
Sartre Jean-Paul, 179, 264
Satie Erik, 312
Sauvage Marcel, 149, 155, 222, 224,
233
Savinio Alberto, 48, 60, 142, 148
Scheffel Michael, 292
Schickele René, 282
Schiller Friedrich, 376
Schommer Gervais Roger, 140
Schwitters Kurt, 329, 336, 340
Scoppetta Pietro, 95, 99
Scott Walter, 173
Scrivo Luigi, 129
Scurto Ignazio, 54
Sebbag Georges, 196
Ségal Arthur, 184
Seignobos Charles, 13
Serao Matilde, 81
Sernet Claude, 184, 186, 188, 191,
304
Serre Odile, 304
Seuphor Michel, 60, 177, 323, 324,
325, 328, 329, 330, 331, 333,
334, 335, 336, 337, 340

Severini Gino, 25, 32, 54, 55, 60,
142, 144
Shakespeare William, 229
Shattuck Roger, 93
Sherman Cindy, 165
Siligato Rosella, 57
Silone Ignazio, 76
Silver Kenneth, 26, 103, 106, 107,
120
Simmel Georg, 17
Soffici Ardengo, 93, 140, 142
Soldevila Ignacio, 356
Solomon-Callimachi Dida, 193, 194
Somville Léon, 176
Soupault Philippe, 25, 33, 148, 159,
214, 222, 227, 232, 290, 339
Souris André, 311
Souvarine Boris, 209
Spagnoletti Giacinto, 41
Spaziani Maria Luisa, 41, 49
Spengler Oswald, 295
Stark Michael, 284
Starobinski Jean, 42
Steiner George, 35
Steiner Giuseppe, 130
Stein Gertrude, 340, 342, 347
Stendhal, 149, 223
Sternheim Carl, 341
Stravinsky Igor, 92
Suarès André, 224
Survage Germaine, 143
Survage Léopold, 34, 60, 141, 142,
147, 149, 151, 152, 153, 155,
227
Surville Germaine de, 24
Surya Michel, 253
Suter Patrick, 114, 117, 118
Szabolcsi Miklòs, 70

T

Tai Kanbara, 94
Talarico Elio, 73, 76
Talmeyr Maurice, 15, 16, 20
Tanning Dorothea, 161, 166

INDEX DES NOMS

- Tardieu Jean, 25
Tarquinius le Vieux, 189
Tashjian Dickran, 341
Tatlin Vladimir, 60
Teige Karel, 94
Testa Alberto, 98
Teutsch Mattis, 302
Thomas Dylan, 340
Thomas Henri, 293
Thumen Félix, 223
Tisserand E., 154
Titus Edward, 339
Tixier Léo, 30
Tokine B., 116
Toller Ernst, 286
Torre Giménez Estrella de la, 268,
271
Torre Guillermo de la, 354
Torrès-García Joaquín, 337
Touraine Alain, 295, 296
Touret Michèle, 225
Toussaint Nathalie, 280
Travi Erasmo, 101
Triolet Elsa, 207, 215
Țurcanu Radu, 195
Tzara Tristan (Samuel Rosenstock),
26, 31, 33, 60, 90, 91, 118,
164, 171, 172, 178, 184, 186,
195, 196, 208, 231, 233, 304,
309, 339
- U**
- Uhde Wilhelm, 142
Umbral Francisco, 363
Unamuno Míguel de, 352, 358, 361,
362
Urmuz, 184, 190, 192, 196
- V**
- Vacaresco Hélène, 175
Vaccari Walter, 86
Vaché Jacques, 206, 228
Valéry Paul, 44, 102, 290, 307, 311
Vanderpyl Fritz R., 148
Van Doesburg Theo, 59, 60, 118, 329
Van Eynde Laurent, 249, 292
Van Gennep Arnold, 201
Van Gogh Vincent, 151, 153
Van Ostaijen Paul, 337
Vantongerloo Georges, 337
Vasari Ruggero, 59, 95, 98
Vega Carpio Lope Felix de, 358
Verdone Mario, 81, 82, 95, 97, 98,
128, 129, 130
Verlaine Paul, 211
Viazzi Glauco, 39, 49
Vierne Simone, 201
Vigny Alfred de, 173
Villon Jacques, 60
Vinea Ion (Eugen Iovanaki), 184,
186, 187, 188, 194, 196, 302,
304, 307
Viollet Catherine, 207
Virmaux Alain, 313
Virmaux Odette, 315
Vitrac Roger, 197, 199, 201, 206,
208, 253, 339
Vittorini Elio, 73
Vlaminck Maurice de, 224, 233, 242
Vogel Marianne, 290
Vollard Ambroise, 142
Von Cettingen Otto, 139
Voronca Ilarie (Eduard Marcus), 184,
186, 188, 191, 194, 302, 304,
309, 311
- W**
- Walden Herwarth, 282
Walzer Pierre-Olivier, 106, 109, 112
Warnod Jeanine, 139
Wedekind Frank, 376
Weisgerber Jean, 70, 292, 293
Wells H.G., 342
White John J., 96
Wildenstein Georges, 253
Wilde Oscar, 352
Will-Levaillant Françoise, 105, 107
Williams William Carl, 339

Willy Colette, 176
Winter Dr., 117, 120
Wolf Sabine, 240
Wright Mills Charles, 17

Z

Zadkine Ossip, 142
Zago Nunzio, 41, 48
Zampa Giorgio, 99
Zatkova Rougina, 60
Zdanevitch Ilya, 208
Zoccoli Franca, 125
Zoppi Sergio, 10
Zürn Unica, 159, 161, 166
Zweig Stefan, 290, 291

TABLE DES ILLUSTRATIONS

14 rue du Dragon.....	302
Revue <i>Intégral</i>	303
Portrait de Benjamin Fondane par Victor Brauner, 1930.....	310
Cinéoèmes	315
Portrait-montage de B. Fondane par Man Ray	317
Portrait de Fondane par Man Ray, 1928	317
Autoportrait au miroir – B. Fondane (Archives Société Fondane)	318
Portrait de B. Fondane par C. Brancusi, 1929	321

Pour les illustrations de Man Ray : © Man Ray Trust - Adagp, Paris 2006

Pour les illustrations de C. Brancusi : © Adagp, Paris 2006

Cinéoèmes : © Michel Carassou

Photographies d'Olivier Salazar-Ferrer