

## DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

---

*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975/1, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1975.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1975\\_1\\_000.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1975_1_000.pdf)

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)) .

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

# REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

---

## Exploration des avant-gardes

---

Centre d'Etudes  
Avant-gardes littéraires

### SOMMAIRE

- Mines et contre-mines aux avant-postes  
*par Jean Weisgerber* 3
- Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne  
*par Ulrich Weisstein* 10
- Avant garde, néo-avant-garde, modernité : Questions et  
suggestions  
*par Miklós Szabolcsi* 38
- Essai d'une définition de l'avant-garde  
*par Adrian Marino* 64



1975/1



éditions de l'université de Bruxelles

## **Comité de rédaction de la Revue de l'Université**

**Directeur** M. Charles Delvoye

**Administrateur**

**Secrétaire de  
rédaction** M. Jacques Sojcher

**Membres**

Messieurs **John Bartier, Paul Bertelson, Jean Blankoff, J. P. Boon, Mademoiselle Lucia de Brouckère, Monsieur Jacques Devooght, Docteur Jacques Dumont, Messieurs Michel Hanotiau, Robert Pirson, Pierre Rijlant, Lucien Roelants, R. Vanhauwermeiren**

---

### **Abonnements**

4 numéros par an de 120 pages environ :

Abonnement — Belgique : 400 FB

Étranger : 450 FB

Prix du numéro : 120 FB

Prix du numéro double : 240 FB

Prière d'adresser les souscriptions aux

### **ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES**

Parc Léopold, 1040 Bruxelles (Belgique)

Téléphone : 02/735.01.86

— au CCP 000-0749231-03 des Éditions de l'Université de Bruxelles ou

— à la Société Générale de Banque pour le compte 210-0377218-37 des Éditions de l'Université de Bruxelles.

*Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.*

*Les manuscrits non publiés ne seront pas renvoyés.*

# REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

1975·1

Rédaction	Avenue des Ortolans 76 1170 Bruxelles Belgique
Administration	Parc Léopold 1040 Bruxelles Belgique

Éditions de l'Université de Bruxelles





## Mines et contre-mines aux avant-postes

*par Jean Weisgerber*  
*Université Libre de Bruxelles*

Il en va parfois de la critique comme des contacts humains. Il est des sujets qui ressemblent étrangement à ces caractères fermés, rétifs, fuyants, quasiment insaisissables auxquels vous avez beau faire des avances : plus vous vous en approchez, plus ils se dérobent. On dirait qu'à chaque pas, les pièges se multiplient, les fourrés s'enchevêtrent : perdu dans le forêt, vous désespérez de pouvoir jamais réveiller la belle endormie.

Les avant-gardes constituent un de ces domaines périlleux. Et ce, pour plusieurs raisons qui tiennent, semble-t-il, aux préjugés qu'elles suscitent, au recul insuffisant dont on dispose à l'heure actuelle pour les étudier, et, surtout, à la complexité qui leur est inhérente.

Quiconque connaît, ne fût-ce que superficiellement, la bibliographie considérable du sujet a pu constater qu'il n'y a guère de témoignages objectifs en la matière. On est pour ou contre : l'avant-garde, apparemment, exclut les tièdes. Même la critique universitaire, d'habitude si sereine, si peu encline à prendre parti, tend à se partager en deux camps et à verser dans la polémique. Les arguments des détracteurs, par exemple, s'ils s'accordent pour condamner, font preuve d'une diversité stupéfiante, les uns invoquant la «dégénérescence» des avant-gardes par rapport à la tradition classique, les autres en stigmatisant les tares bourgeoises au nom du marxisme, une troisième variété parlant de félonie envers la pureté de la race, du sang «aryen» ou de balivernes analogues. Bref, les ennemis rassemblent des tempéraments aussi éloignés que J. Benda, W. Weidlé, G. Lukács et les organisateurs de l'exposition consacrée en 1937 à l'«Entartete Kunst». Les objections, on le voit, partent aussi bien de la gauche que de la droite ; à remarquer, en effet — et il convient d'y insister, car

c'est là une erreur courante — que les avant-gardes ne s'identifient à aucun courant politique bien défini : pas plus à la gauche qu'à la droite, comme on le pense trop souvent. A cet égard, leur seul dénominateur commun, c'est leur extrémisme foncier : là aussi, elles seront, quand ce ne serait que sur papier, à la pointe du combat.

Les préjugés défavorables, ainsi esquissés, ne dérivent, au fond, qu'indirectement des opinions qu'on se fait sur l'organisation de la société. Au départ, il y a le retard, très naturel, du public sur l'évolution des beaux-arts. Car, traditionnellement, le grand public est condamné à rater toujours le dernier bateau. Il faut tenir compte ici de la pression de l'éducation, de l'école, des *mass media* qui, jadis du moins, mettaient quelque temps (mais de plus en plus bref, de nos jours) à digérer les dernières conquêtes des sciences et des arts. Pareil décalage étonne d'autant moins dans le domaine qui nous occupe, puisque — c'est un truisme — il appartient précisément aux avant-gardes d'être, comme le disait Rimbaud de la poésie, «*en avant*». Partant des recherches les plus récentes, on peut entendre par avant-gardes «une série de mouvements, c'est-à-dire d'actions souvent collectives (parfois individuelles) groupant un nombre limité d'écrivains et d'artistes, s'exprimant notamment par manifestes, programmes et revues, et se signalant par un antagonisme radical vis-à-vis de l'ordre établi dans le domaine littéraire (formes et thèmes, etc.) comme — très généralement — sur le plan politique et social» (1). La rupture, soulignons-le, s'accompagne de la «conscience de devancer l'époque, d'être ouverte sur l'avenir» (1). On a beaucoup disserté, à ce propos, sur l'«esthétique du choc». Les avant-gardes s'insurgent contre la Beauté classique, un des fondements de l'héritage de la Renaissance. Au Beau, elles substituent d'autres objectifs : l'art tendra au «dé-foulement» de l'artiste et du consommateur (devenant à la fois expression et expérience thérapeutiques), il sera conçu comme moyen de connaissance, comme surprise et nouveauté, comme provocation ou exhortation à l'adresse du public, etc. L'antilittérature, par exemple, se propose de supprimer l'Art pour retrouver la «vraie» poésie. De toute façon, les vieux critères d'harmonie, de mesure, de perfection disparaissent. Ainsi se réalise, enfin, au pied de la lettre, l'ambition romantique de libérer la littérature : «tout», au sens fort, cette fois, «est sujet ; tout relève de l'art», des pommes de terre exposées par «Cobra» et de la roue de vélo de

(1) Extraits d'un document de travail élaboré par le «Centre d'Étude des avant-gardes littéraires».

Duchamp à l'angoisse expressionniste. Mais, en déclarant la guerre à la Beauté d'hier, c'est-à-dire en rejetant le cliché, l'imitation et la répétition, les avant-gardes ne s'attaquent pas seulement au goût traditionnel ; elles visent, du même coup, l'ordre établi, fondé également sur la récurrence de schémas connus, et, en outre, une tendance innée, dirait-on, de l'être humain, à savoir son amour du confort, son indolence. Elles inquiètent, bouleversent, donc déplaisent — réaction plus répandue autrefois qu'aujourd'hui. Nous allons voir, en effet, qu'elles ont réussi peut-être au delà de leurs espérances, et qu'en 1970, c'est le grand public qui réclame les insultes dont elles l'accablaient en 1910 ou 1920.

Les préjugés favorables dressent, au même titre que les autres, des barrières entre le chercheur et l'objet de sa quête. Beaucoup d'artistes d'avant-garde se sont expliqués sur leurs intentions : le manifeste, on s'en souvient, est un de leurs genres de prédilection, dont il faudra définir avec soin la rhétorique particulière. Dans ce contexte, il devient de plus en plus difficile de traiter séparément les genres traditionnels (roman, poésie, théâtre, etc.) : les hiérarchies et les frontières s'estompent, la critique voulant se confondre avec la création pure, et vice versa. Mallarmé, déjà, avait donné l'exemple d'une critique « créatrice », si absorbée dans son propos qu'elle se différencie à peine de l'activité poétique proprement dite. De nos jours, d'aucuns font commencer la révolution sociale au niveau du langage, par la dislocation du code traditionnel, toujours « donné » — ou plutôt imposé — et qui reflète, à en croire Sanguineti et Sollers, l'idéologie bourgeoise. L'hermétisme préluderait donc au « grand soir ». C'est oublier que, considéré d'un autre point de vue, le langage sert à la communication et qu'un jargon ésotérique comme celui qu'affectionnent quelques critiques aujourd'hui, va à l'encontre du but recherché. Quel écho peut avoir un message révolutionnaire inaccessible aux masses, recueilli par une coterie d'initiés ? C'est prêcher les convertis et se condamner à l'impuissance. On touche ici au paradoxe des avant-gardes qui, tout en se définissant par ce qu'elles ont de fondamentalement singulier et choquant, s'adressent néanmoins aux autres, mais qui, dès qu'elles les ont ralliés à leur cause, voient disparaître leur raison d'être. Il y a là une curieuse impasse qui fait que l'existence consiste à s'enfermer dans l'incommunicabilité et la mort à communier avec autrui. Voilà qui pourrait inciter à entreprendre une psychanalyse du phénomène d'avant-garde et de ses tendances suicidaires ... Mais encore faudrait-il savoir, au préalable, ce qu'est, au juste, ce phénomène.

Il n'est donc pas étonnant que, depuis les années 50 surtout, la critique

universitaire, essayant de faire table rase des opinions préconçues, se soit intéressée aux avant-gardes. Citons les ouvrages d'Anna Balakian et de M. Nadeau sur le surréalisme, de M. Décaudin sur Apollinaire, de E. Bojtár, J. C. Brandt Corstius, M. Călinescu, K. Chvatik, R. Estivals, J. W. Fletcher, P. Jones, F. Kermodé, A. Marino, M. Novicov, R. Poggioli, A. Rama, B. Romani, M. Sanouillet, M. Szabolcsi, G. de Torre, U. Weisstein, etc. Une entreprise, si conforme au principe du libre examen dont s'inspire l'Université de Bruxelles, ne pouvait manquer de séduire les chercheurs qui y travaillent. C'est ainsi qu'en septembre 1973 fut créé, à la Faculté de Philosophie et Lettres, le «Centre d'Étude des avant-gardes littéraires», qui, outre la publication de deux volumes consacrés au sujet dans la collection *Histoire comparée des littératures de langues européennes* (Paris-Budapest, Marcel Didier — Akadémiai Kiadó), s'est proposé de diffuser, en un numéro spécial de la *Revue de l'Université*, des textes dont pourront profiter les spécialistes du monde entier.

Dans un autre ordre d'idées, les difficultés rencontrées par la critique semblent dues à l'impossibilité, dans certains cas, d'établir la distance nécessaire à un examen objectif. Comparables en cela à la révolution industrielle à quoi elles sont, sociologiquement, intimement liées, les avant-gardes continuent toujours à se développer de plus belle. Elles constituent un facteur essentiel de la vie artistique contemporaine, qu'aucun habitant des grandes villes ne peut ignorer. Que nous le voulions ou non, nous sommes «dans le coup» ; l'indifférence, dans ce domaine, est synonyme de refus. Evidemment, il y a des mouvements — les avant-gardes dites «historiques» — qui semblent avoir fait leur temps : le cubisme, par exemple, est entré depuis longtemps dans nos musées, à la suite de Renoir, Van Gogh et Cézanne. Mais Warhol et Rauschenberg aussi sont, d'ores et déjà, recherchés par nos conservateurs (terme qui devient de moins en moins adéquat), et Robbe-Grillet et Ionesco se voient recommandés aux lycéens au même titre qu'Apollinaire et Artaud. Le musée et l'école se sont mis au goût du jour. Tel mouvement, dont on aurait cru pouvoir dresser l'acte de décès avant la guerre, s'est révélé particulièrement vivace depuis. Ainsi le dadaïsme, ou l'expressionnisme qui se prolonge, en se renouvelant, chez un Karel Appel. En somme, ce qui paraît «dater» de 1910 ou de 1925 demeure, dans bien des cas, actuel et fécond. Ce qui a changé, toutefois, au fil des années, c'est l'attitude du public. On sait qu'une fois récupérée, l'avant-garde, privée de sa vigueur révolutionnaire, cesse d'exister comme telle. Il en est allé ainsi de quelques thèmes futuristes et expressionnistes (la machine, la ville), de tel ou tel projet du

Bauhaus, qui, depuis 1950, s'est intégré dans notre vie quotidienne. Songeons aux fauteuils dessinés par Mies van der Rohe et que l'on fabrique en série aujourd'hui, au design industriel qui remplit nos locaux «fonctionnels», cuisines ou bureaux, d'ustensiles conçus jadis en réaction contre le style nouille. La récupération des avant-gardes intéresse la sociologie de la «consommation artistique». Le processus n'est pas difficile à reconstruire, du moins en théorie. A force d'être agressé, le public, retournant sa veste en quelque sorte, a finalement renoncé à se défendre : c'est lui qui, à présent, demande la violence — encore qu'exiger des attaques de plus en plus brutales soit aussi une façon détournée d'épuiser l'adversaire. Autrefois déjà, la surprise originale se changeait rapidement en cliché, la revue d'avant-garde, quand elle survivait, en revue d'information. Jusque vers 1950, l'évolution s'est accomplie à un rythme assez lent, les premières avant-gardes (futurisme, cubisme, expressionnisme, imagismes, dadaïsme) étant, semble-t-il, toujours considérées comme révolutionnaires par le public au moment où se développait le surréalisme (il faudrait prouver la chose par des arguments rigoureux). La récupération paraît s'accélérer après la Deuxième Guerre mondiale : la littérature de la «Beat Generation» et le «pop art», par exemple, devinrent aussitôt populaires, vu la commercialisation croissante des beaux-arts. Les avant-gardes se transforment en produits de consommation, d'où l'apparition de pastiches, d'imitations, de contrefaçons. Tant et si bien qu'elles en sont arrivées, prétend-on, à répondre à la demande, au lieu d'offrir, comme dans le passé, des produits invendables sur le marché. Sans doute y a-t-il là un rapport avec le culte actuel de la violence, avec la société de consommation, le rôle grandissant de la jeunesse comme «client» et de la publicité, axée presque exclusivement sur les jeunes et qui leur impose le bien de consommation comme «fétiche» social. Voilà quelques-uns des problèmes qui se posent aux sociologues des avant-gardes, problèmes dont les données varient moins selon qu'on passe des États-Unis ou de l'Europe occidentale aux États socialistes (Pologne, Hongrie, Roumanie, Tchécoslovaquie) que des pays industrialisés au tiers monde. Car, soulignons-le, on ne saurait parler valablement d'avant-garde en se limitant à Paris, New York, Berlin, Rome, Budapest ou Moscou : une étude sérieuse se devra de mettre en lumière le rôle essentiel joué par les mouvements africains, antillais et sud-américains dans la lutte anticolonialiste.

Restent les difficultés propres au sujet et dont on a déjà pu entrevoir l'étendue. Comme toujours, il faudra d'abord se mettre d'accord sur ce

qu'on entend par «avant-garde» (on a tenté plus haut d'en donner une ébauche de définition). Une des lacunes les plus graves des études littéraires réside précisément dans l'arbitraire de la terminologie usitée, ambiguïté que multiplie, comme par plaisir, une critique à la mode. D'autre part, il est quasi impossible de séparer les avant-gardes littéraires de leurs consœurs musicales, picturales, cinématographiques. On observe ici une volonté de transcender les barrières non seulement des genres littéraires, mais encore des langues et des idiomes artistiques : on a affaire, bien souvent, à des mouvements polyglottes et pluriartistiques, de sorte qu'à la lumière de ce syncrétisme ou de cette synthèse, s'esquisse l'hypothèse d'une aspiration à l'unité, à l'Art total, absolu, universel. Par ailleurs, s'avouer d'avant-garde peut révéler bien autre chose qu'une attitude esthétique ou politique : une tournure d'esprit, un tempérament, une manière d'être, voire une morale. Enfin, pour être complet, il faudra traiter les relations étroites qui existent entre les beaux-arts et la science ou la philosophie. Les recherches de Vasarely, l'art permutatif, la poésie électronique renvoient à des notions et à des techniques dérivant des mathématiques, de la linguistique, de la cybernétique.

Sous l'angle méthodologique, les recherches entreprises par le «Centre d'Étude des avant-gardes littéraires» de l'Université de Bruxelles adoptent deux perspectives qui, en principe, doivent se compléter. La première, diachronique avant tout, envisage les aspects historiques et géographiques, l'évolution et la diffusion des mouvements, les phénomènes qui les ont annoncés et ceux qui en sont nés. Cependant, compte tenu de l'optique comparatiste, on renoncera à appliquer les recettes de l'histoire littéraire. Selon une orientation plus récente, on se propose d'établir une typologie des avant-gardes et de reconstituer, pour chaque type, la structure artistique *et* socio-politique du modèle de base, dont les transformations et ramifications seront ensuite étudiées tant dans le domaine linguistique d'origine qu'à l'étranger. Ainsi, une fois déterminée la structure du surréalisme français vers 1924, on en retracera les avatars tant en France et en Belgique qu'en Tchécoslovaquie, en Roumanie, en Hongrie, jusqu'en Amérique hispanique, en Afrique du Nord et au Proche-Orient. Tâche de longue haleine, à laquelle collaboreront nombre de spécialistes internationaux.

Une deuxième perspective, synchronique ou phénoménologique, considérera les grandes options esthétiques des avant-gardes, leurs techniques littéraires, leurs aspects sociologiques, leurs rapports avec la peinture, la musique, la philosophie, les sciences et la technique.

On le voit : le projet est une gageure : ample, complexe et, techniquement, difficile à réaliser. Pourtant, il a semblé au Centre qu'il valait mieux embrasser l'ensemble, ne fût-ce qu'à titre d'essai, que des fragments épars. S'il est un domaine où tout se tient, c'est bien celui-là. Si nous échouons, du moins pourrons-nous espérer avoir entrouvert la porte «de vastes et d'étranges domaines».

En attendant, il nous est agréable de publier ici des textes qui nous ont paru particulièrement significatifs. Le lecteur y trouvera des renseignements précieux concernant la terminologie employée, l'histoire et l'esthétique des avant-gardes, qui tantôt se recoupent, tantôt — il fallait s'y attendre — se contredisent. Au nom du Centre, je remercie les auteurs de nous avoir donné ce gage de leur estime et permis d'organiser, de la sorte, un petit symposium où les États-Unis, la Hongrie et la Roumanie fraternisent avec nous dans le même amour des lettres et des «Mille phantasmes impondérables Auxquels il faut donner de la réalité».

## Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne

par *Ulrich Weisstein*  
*Indiana University*

C'est depuis la fin des années cinquante, et d'une manière encore plus nette, depuis le milieu des années soixante que l'étiquette et la notion d'avant-garde — en usage depuis longtemps dans la critique littéraire relative tant aux pays latins d'Europe qu'à ceux d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud — se sont répandues de plus en plus dans des pays (tels que la Hongrie et la République fédérale d'Allemagne) où, pour des raisons que nous nous proposons d'éclaircir, le terme avait jusqu'alors été évité ou négligé. Le mot fait son entrée dans le vocabulaire et la conscience modernes durant la troisième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : on le rencontre dans les écrits de Saint-Simon et de son cercle (il semble, en effet, que l'essai d'Olinde Rodriguez, «L'Artiste, le savant et l'industriel» (1825) offre le premier exemple de l'emploi du terme *avant-garde* dans un contexte spécifiquement artistique <sup>(1)</sup>), et l'on sait que le mot fut ridiculisé dans la suite, à cause de ses relents militaires, par un observateur aussi perspicace et sensible que Baudelaire, qui en railla les défenseurs dans les aphorismes de «Mon Cœur mis à nu», journaux intimes publiés dans ses œuvres posthumes. N'empêche que le terme et le concept subsistèrent pendant toute la seconde moitié du siècle, et qu'ils connurent un regain de vie (d'ailleurs des plus vigoureux) immédiatement avant la première guerre mondiale, avec la naissance du futurisme, du cubisme et —

(1) Ces importants faits historiques sont discutés, parmi d'autres, dans l'étude de Matei CĂLINESCU : «Avant-garde : Some Terminological Considerations», dans le Volume 23 (1974) du *Yearbook of Comparative and General Literature*.

provisoirement sous toutes réserves — de l'expressionnisme. Après le départ fracassant de Dada en 1916, la période de l'avant-garde proprement dite prend fin à la suite de la publication du Premier Manifeste Surréaliste en 1924. (D'un point de vue international, on peut se demander si le constructivisme des années vingt, mentionné dans le contexte qui nous occupe par divers critiques d'Europe de l'Est <sup>(2)</sup>, mérite l'honneur — peut-être douteux — d'être qualifié de mouvement d'avant-garde.) Au cours des années trente et quarante — période agitée par de violents remous politiques, mais frappée de stérilité dans le domaine de l'art — le phénomène passa par une phase de stagnation pour se réaffirmer d'une manière éclectique sous le signe de la néo-avant-garde, décrite avec raison par d'aucuns, aussitôt après la deuxième guerre mondiale. Ayant ainsi repris haleine, l'avant-garde semble bien, au dire de tout le monde, avoir exhalé son dernier souffle à la fin des années soixante ... pour le plus grand bénéfice des historiens qui peuvent actuellement envisager le problème avec un certain détachement <sup>(3)</sup>.

Comme Renato Poggioli, le plus minutieux analyste de l'avant-garde, le démontre, l'avant-garde socio-politique des origines était étroitement liée à son rejeton culturel, du moins jusqu'à 1880 environ, au temps où la *Revue indépendante* rassemblait «fraternellement, sous la même bannière, les rebelles de la politique et des beaux-arts, les représentants d'opinions avancées dans le monde de la pensée sociale et dans celui de la pensée artistique» <sup>(4)</sup>. Mais «ensuite, brusquement», ajoute Poggioli, «eut lieu ce qu'on pourrait appeler le divorce des deux avant-gardes». Cette scission, dont les effets ne cesseront jamais complètement de se faire sentir, constituera plus tard l'une des caractéristiques de la phase post-expérimentale de la *Kulturpolitik* en Union Soviétique, dont le début fut marqué par la mort de Maïakovski et qui atteint son point culminant lors du Premier Congrès de l'Union des Écrivains soviétiques (1934), au cours duquel fut formulée et instituée la doctrine officielle du Réalisme Socialiste. A des

<sup>(2)</sup> Je songe tout spécialement à Endre BOJTÁR et à son étude fondamentale sur «Le Problème des tendances dans la poésie est-européenne entre les deux guerres» (*Studia Slavica Hungarica*, 14, 1968, pp. 63-73).

<sup>(3)</sup> Les critiques américains surtout, comme, par exemple, Ihab Hassan, ont longuement traité du post-modernisme et de la néo-avant-garde. Il ne convient pas de donner ici une bibliographie détaillée du sujet.

<sup>(4)</sup> *The Theory of the Avant-garde*, tr. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968), pp. 11 et suiv. Le texte original parut en italien en 1962.

degrés différents selon les cas, c'est également par une forme d'engagement socio-politique que l'on peut expliquer certains aspects du futurisme (dont le nationalisme, caractérisé par un chauvinisme extrême, finit par se confondre avec le fascisme <sup>(5)</sup>), de l'expressionnisme (dans ses composantes activistes), de Dada (par le biais de l'anarchisme) et du surréalisme à l'époque où ses adeptes prirent le parti des communistes pendant et après la guerre du Maroc de 1925.

Il n'entre pas dans mes intentions de m'étendre ici sur la situation de l'avant-garde en Italie, en France, en Espagne ou en Amérique du Sud. Une telle entreprise ferait en effet double emploi puisque ce travail a déjà été accompli par d'autres auteurs, notamment par Guillermo de Torre, dont l'exposé *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) fut le premier de tous les essais d'évaluation de ce phénomène paneuropéen <sup>(6)</sup>, par Poggioli, par Adrian Marino (qui consacre quarante pages de son *Dictionar de idei literare* au concept d'avant-garde <sup>(7)</sup>) et par Călinescu. La mise au point que je me propose de faire est plus limitée et, pourrait-on dire, plus ésotérique. Mon propos sera forcément original (au bon et au mauvais sens du terme), dans la mesure où, à ma connaissance, personne n'a encore entrepris l'étude historique de l'avant-garde telle qu'elle s'est manifestée dans les pays de langue allemande. Ce fait curieux — pour ne pas dire troublant — mérite d'être mis en lumière, puisque tout le monde semble le plus souvent considérer comme convenu que l'expressionnisme, pourtant fréquemment traité de «*typisch deutscher Gegenstand*», est une des ramifications de l'avant-garde européenne. G. de Torre donne très clairement cette impression lorsqu'il lui accorde la deuxième place (après le futurisme et avant le cubisme) dans la dernière version de son livre, tout en reconnaissant volontiers que l'expressionnisme est le mouvement d'avant-garde le plus difficile à évaluer en raison de ce qu'il appelle la multiplicité de ses aspects : «Entre todos los movimientos de vanguardia estudiados en este libro, el expresionismo germánico es aquel que ofrece un rostro más definido y a la vez más difícil de asir con exactitud. ¿ En qué radica tal dificultad? Precisamente en su polifacetismo, en la variedad

<sup>(5)</sup> Un groupe de jeunesse fasciste devait plus tard choisir le nom d'*Avanguardia*.

<sup>(6)</sup> Cet ouvrage fut réédité en 1965 sous le titre de *Historia de las literaturas de vanguardia*. Une deuxième édition, en trois volumes, parut en 1971 (Madrid, Ediciones Guadarrama).

<sup>(7)</sup> Le Volume I de cet ouvrage, dont Adrian MARINO est l'unique auteur, parut en 1973 (Bucarest, Editura Eminescu). Il a trait aux lettres A-G.

de rasgos y multiplicidad de géneros con que se manifiesta, en sus desdoblamientos internos y proyecciones exteriores»<sup>(8)</sup>.

Notons en passant que G. de Torre tient l'expressionnisme pour un «autentico movimiento» et remarquons ici que ce point de vue, qui est adopté par de nombreux chercheurs, ne s'accorde guère avec la définition que Poggioli donne du terme (au deuxième chapitre de son ouvrage) ni avec ma propre interprétation du mot. Tout comme son confrère espagnol, Poggioli englobe l'expressionnisme dans son exposé, mais l'espace qu'il lui assigne est, pour tout dire, lamentable et dans sa bibliographie, par ailleurs excellente, il ne lui accorde pareillement que fort peu d'importance. Dans le dictionnaire de Marino, la variété germanique de l'avant-garde est tout simplement passée sous silence (une seule note sur un total de 104 renvoie à une publication de langue allemande); et l'unique ouvrage littéraire venant d'Allemagne qui soit mentionné par Călinescu, est le brillant essai de Hans Magnus Enzensberger «Die Aporien der Avant-garde» (1962), sur lequel nous reviendrons dans la conclusion de la présente étude<sup>(9)</sup>. Il est donc d'une extrême urgence de procéder à une analyse critique de l'apport de l'Allemagne littéraire et artistique à l'ensemble de l'avant-garde européenne, et du rôle qu'elle pourrait y avoir joué.

Avant de me lancer dans cette entreprise — qui ne pourra manquer d'être imprécise et sommaire, en raison de l'espace limité qui m'est imposé —, je voudrais attirer l'attention du lecteur sur deux autres lacunes que présentent les travaux ordinairement accessibles sur le sujet, à savoir 1) le manque d'exposés sérieux sur l'histoire du terme d'*avant-garde* tel qu'il est employé par ceux-là mêmes qui s'en réclament (et ce, dans le dessein de nous faire mieux saisir leur *Selbstverständnis*); et 2) une analyse approfondie des divers synonymes et équivalents employés pour désigner le même phénomène. Ce n'est que lorsque nous aurons pallié ces insuffisances (il y a peu de chances que nous remplissions cette condition dans un avenir prochain), qu'il nous sera possible d'assimiler et d'organiser d'une manière judicieuse la masse de matériaux qui s'offrent à notre examen. A ce moment de notre exposé, il convient d'ajouter les remarques suivantes à propos des deux manques mentionnés plus haut. Disons tout d'abord que tant que nous ne disposerons pas de concordances

(8) *Historia de las literaturas de vanguardia*, 2<sup>e</sup> ed. (1971), I, p. 183.

(9) Cet essai, originellement radiodiffusé par le Norddeutscher Rundfunk, a été publié dans le volume *Einzelheiten* (Francfort, Suhrkamp, 1962).

rigoureuses englobant les œuvres des chefs de file de l'avant-garde et les périodiques d'avant-garde les plus influents dans les divers domaines linguistiques, il nous sera quasi impossible de reconstituer la chaîne de transmission avec exactitude. (Des compilations du genre du monumental *Index Expressionismus* <sup>(10)</sup> de Paul Raabe sont d'assez peu d'utilité en ce sens qu'elles ne font que cataloguer les titres de contributions individuelles sans même tenter d'en analyser le contenu.) C'est là la raison pour laquelle mes conclusions se réduisent, au fond, à des conjectures basées sur des informations incomplètes.

Un examen approfondi des écrits de Marinetti et de ses disciples, y compris des nombreux manifestes publiés entre 1909 et 1917 <sup>(11)</sup>, m'a amené à constater que l'emploi du mot *avanguardia* est extrêmement rare. On notera, par exemple, que le terme ne figure pas dans la déclaration originale de Marinetti publiée dans *Le Figaro* du 20 février 1909 ; et on ne le découvrira pas davantage dans le Manifeste Technique de la Littérature Futuriste, daté de mai 1912 <sup>(12)</sup>. Il est également absent du texte de ce qu'on appelle les *Riposte alle obiezioni* (août 1912), mais apparaît quatre fois, dans son sens guerrier, dans le poème «Battaglia : peso + odore», qui y est joint en illustration. D'autre part, le mot se rencontre dès février 1912, dans la préface d'un catalogue d'exposition rédigé par les cinq peintres menant le mouvement : «Le esposizioni futuriste di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Amburgo, Amsterdam, l'Aja, Monaco, Vienna, Budapest che suscitavano così vasto tumulto di polemiche hanno dimostrato che solo per noi oggi l'Italia è all'avanguardia della pittura mondiale» <sup>(13)</sup>, ce qui prouve qu'à l'origine, même les futuristes l'appliquaient aux arts plastiques. Le terme se retrouve assez fréquemment, dans la même acception, dans les écrits d'Ardengo Soffici, dont l'action

<sup>(10)</sup> *Index Expressionismus, A Bibliography of Contributions to One Hundred And Three Expressionist Literary Magazines 1910-1925*, ed. P. RAABE. 16 vols. (Nendeln/Liechtenstein, Kraus-Thomson, 1972).

<sup>(11)</sup> Je me suis servi du recueil intitulé *I manifesti del futurismo* (Florence, Edizione di «Lacerba», 1914). Beaucoup de ces textes sont actuellement disponibles en anglais : MARINETTI, *Selected Writings*, ed. R. W. FLINT (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972).

<sup>(12)</sup> Dans son article «La rivista *Poesia* di Marinetti e la letteratura francese» (*Rivista di letterature moderne e comparate* 19, 1966, p. 214), P. A. JANNINI signale que le fondateur du mouvement futuriste fit usage du mot *avanguardia* dès 1906, dans sa revue *Poesia*.

<sup>(13)</sup> *I manifesti del futurismo*, p. 60.

touchant le futurisme peut se comparer au rôle que joua T. E. Hulme à l'égard du vorticisme anglais (14).

Guillaume Apollinaire, dont on pourrait supposer qu'il fut un des principaux vulgarisateurs du terme et l'intermédiaire responsable au premier chef de son succès à l'étranger, l'employa d'une manière tout aussi discrète, comme il appert du passage suivant, extrait de son compte rendu de l'exposition futuriste : « Les jeunes peintres futuristes peuvent rivaliser avec quelques-uns de nos artistes d'avant-garde, mais ils ne sont encore que les faibles élèves d'un Picasso ou d'un Derain et, quant à la grâce, ils n'en ont pas idée » (15). Par un revirement de perspective, il intitula son propre manifeste futuriste, composé le 29 juin 1913, *L'antitradizione futurista* ; et dans le célèbre essai de 1917, publié à titre posthume dans le *Mercure de France*, il finit par faire usage de l'expression bien innocente *l'esprit nouveau* — tout comme Ortega y Gasset en vint à préférer par la suite le mot *deshumanización* (16).

Les remarques qui précèdent, étant d'ordre statistique, peuvent apparaître comme ayant peu de rapport avec le sujet qui nous occupe ; elles ont cependant une signification historique dans la mesure où elles peuvent contribuer à expliquer pourquoi le mot *Avantgarde* n'a pas pris en Allemagne, et pourquoi il n'a pas, d'entrée de jeu, acquis droit de cité dans le lexique des expressionnistes. Cela étant, il convient de remarquer que si les manifestes de Marinetti, ainsi que plusieurs pages d'Apollinaire en

(14) A titre d'exemple, l'essai de SOFFICI sur le futurisme, qui fut réimprimé dans *Opere* (Florence, Vallecchi, 1959), I, pp. 656 et suiv., se termine par la phrase suivante : « Adeguare perfettamente le sue forme all'espressione della sensibilità raffinata, complessa, parossistica d'oggi — ecco ciò che fa della pittura futurista la pittura d'avanguardia per eccellenza » (p. 675).

(15) On pourra lire ce compte rendu, qui parut originellement dans *L'Intransigeant* du 7 février 1912, dans *Chroniques d'Art 1902-1918* (Paris, Gallimard, 1960), p. 213. En parcourant les *Œuvres complètes* d'APOLLINAIRE (éd. M. DECAUDIN (Paris, Balland & Lecat, 1965)), j'ai découvert un autre passage contenant le mot *avant-garde*. Dans *Les Peintres cubistes* (1913), Apollinaire emploie, à un certain moment, l'expression « les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes » ; mais comme ce qui l'intéresse particulièrement ici, c'est l'art de la couleur pure, qui est intemporel, il déclare, s'opposant par là à l'esprit d'avant-garde : « Nous n'errerons point dans l'avenir inconnu, qui séparé de l'éternité n'est qu'un mot destiné à tenter l'homme ». Cf. respectivement pp. 15 et 10 de l'édition de l'ouvrage publiée par CAILLER (Genève, 1950).

(16) A la p. 5 de son livre, POGGIOLI remarque : « Ortega y Gasset, peut-être le seul auteur à ce jour qui se soit attaqué au problème de l'art d'avant-garde dans son ensemble ..., a toujours évité le terme ».

traduction allemande, parurent dans *Der Sturm*, le périodique de Herwarth Walden, il n'en reste pas moins que le vocable clé ne se rencontre que dans la version française de «Battaglia : peso + odore», publiée dans les Nos. 150/151 (17). Lorsqu'Alfred Döblin eut lu le poème et le texte théorique qui le précède, il prit sûrement le terme pour ce qu'en l'occurrence il devait être — pour un *terminus technicus* militaire. Sa riposte — une attaque contre le radicalisme stylistique préconisé par Marinetti, coulée dans un essai intitulé «Futuristische Worttechnik», contient cette phrase qui ne manque pas de piquant : «Wir wollen doch nicht alle brüllen, schießen, knattern, Marinetti : Sie werden mir doch gestatten, eine heisse Mandelmilch zu trinken, oder eine Torte mit Sahne zu essen, oder Ihnen das Konzept zu verderben, je nach dem, je nach mir ! » (18).

Quant à la confusion terminologique causée par l'emploi endémique de termes de remplacement (qu'ils soient péjoratifs ou non), elle suscite bien d'autres obstacles qui sont, je m'empresse de le dire, quasi insurmontables. C'est ainsi que l'assertion de Poggioli selon laquelle «le caractère latin de l'expression et du concept est peut-être également responsable des difficultés ou résistances qui les empêchèrent d'avoir du succès en Allemagne» (p. 6), est corroborée par le fait qu'au moment où Franz Marc présenta les principaux représentants du style nouveau en peinture (la *Brücke* à Dresde, la *Neue Sezession* à Berlin et la *Neue Vereinigung* à Munich) aux lecteurs de l'almanach *Der Blaue Reiter*, qu'il éditait conjointement avec Kandinsky, il forgea l'expression «Die 'Wilden' Deutschlands», se référant explicitement, de la sorte, aux Fauves. (Par ailleurs, le terme d'expressionnisme était nettement ressenti comme article d'importation : employé en premier lieu par Julien Auguste Hervé dans le catalogue du *Salon des Indépendants* de 1901, le mot fut adopté par Wilhelm Worringer et par d'autres pour désigner «die sogenannten Jungpariser, die von Cézanne, van Gogh und Matisse ausgehen, um eine neue Form künstlerischer Gestaltung zu finden» (19).

(17) 3, 1912, p. 280.

(18) *Ibid.*, p. 281. Ces deux passages ont été réimprimés dans le vol. II de l'anthologie de Paul PÖRTNER, *Literatur-Revolution 1910-1925 : Dokumente, Manifeste, Programme* (Neuwied, Luchterhand, 1961).

(19) «Zur Entwicklung der modernen Malerei», *Der Sturm*, No. 75 (2, 1911, p. 597). Dans le même article, WORRINGER parle des «Pariser Synthetisten und Expressionisten». Un mois plus tôt, Walter Heymann avait fait allusion, dans un compte rendu de cette même exposition de la Berliner Sezession, à une «französisch-belgische Malerverbindung»

En ce qui concerne le problème crucial du «concept», disons d'emblée que l'emploi sans réserve du terme *avant-garde* présuppose de toute évidence une attitude d'approbation ou tout au moins de sympathie à l'égard du phénomène en question. De là, le fait que chaque fois que l'ensemble du problème a été abordé par des esprits méfiants ou carrément hostiles — appartenant à quelque pays ou quelque groupe idéologique que ce soit — on a vu surgir des termes de rechange (et souvent de mépris), à moins que la difficulté ne fût simplement résolue (voyez Georg Lukács) par l'emploi astucieux de guillemets («*Avantgarde*») ou encore, en donnant au mot une consonnance vaguement étrangère (*Avantgardeismus*)<sup>(20)</sup>. C'est ainsi qu'une attaque de grande envergure fut lancée par les porte-parole de la politique culturelle du Troisième Reich, d'Hitler à Alfred Rosenberg, au moyen de termes tels que *entartete Kunst* et *Kulturbolschewismus*<sup>(21)</sup>, tandis qu'à l'opposé, les soviétiques optaient pour «bohémianisme» (Trotsky)<sup>(22)</sup>, «décadentisme» ou formalisme — toujours accouplés à l'épithète «*bourgeois*». Le très conservateur historien de l'art Hans Sedlmayr recourut, pour sa part, à l'image *Verlust der Mitte*

qui s'était donné le nom d'«expressionniste» (*Der Sturm*, No. 68). On trouvera un bref historique du terme *expressionnisme* dans le livre de Armin ARNOLD, *Die Literatur des Expressionismus : Sprachliche und thematische Quellen* (Stuttgart, Kohlhammer, 1966), pp. 9-15.

(20) Ces deux emplois se rencontrent respectivement dans l'essai «Es geht um den Realismus» (*Das Wort* III/6, 1938) et dans le livre *Wider den missverstandenen Realismus* (Hambourg, Claassen, 1958). Tout le problème de l'hostilité à l'avant-garde, témoignée aussi bien par la critique de gauche que de droite, a été traité de façon concise et pénétrante par POGGIOLI (*op. cit.*, pp. 165-172).

(21) On trouve de nombreuses illustrations de cet usage dans *Literatur und Dichtung im Dritten Reich : Eine Dokumentation*, ed. Joseph WULF (Gütersloh, Mohn, 1963). Dans *Mein Kampf* déjà, Hitler avait déclaré : «So wenig noch vor 60 Jahren ein politischer Zusammenbruch von der jetzt erreichten Grösse denkbar gewesen wäre, so wenig auch ein kultureller, wie er sich in futuristischen und kubistischen Darstellungen seit 1900 zu zeigen begann. Vor 60 Jahren wäre eine Ausstellung von sogenannten dadaistischen 'Erlebnissen' als einfach unmöglich erschienen». Pareillement, dans le discours qu'il prononça au Reichsparteitag de 1934, au cours duquel il jeta les bases de la *Kulturpolitik* qui devait être officiellement adoptée par la suite, il taxa les cubistes, les futuristes et les dadaïstes de *Kunstverderber* opposés à la tradition. (Cité par Hildegard BRENNER dans *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (Hambourg, Rowohlt, 1963), p. 82).

(22) Dans *Littérature et révolution*, tr. P. FRANK et C. LIGNY (Paris, Julliard, 1964), TROTSKY émet l'opinion que «le futurisme russe, à ses débuts, fut ... la révolte de la bohème, c'est-à-dire de l'aile gauche semi-paupérisée de l'intelligentsia contre l'esthétique fermée, de caste, de l'intelligentsia bourgeoise» (p. 124).

pour exprimer ses craintes<sup>(23)</sup>. Quant aux critiques politiquement et esthétiquement neutres, et par essence bienveillants, ils ont tendance à préférer l'étiquette peu compromettante de modernité. Ce qui cloche dans ce cas, tant du point de vue historique que conceptuel, et ce qui discrédite fondamentalement le terme en tant que synonyme, c'est qu'il nécessite l'inclusion de classiques tels que T. S. Eliot, Stravinsky, Bartok, Joyce, Kafka et Proust qui n'ont jamais appartenu à l'avant-garde dans le sens restreint de la définition que je désire adopter dans la présente étude<sup>(24)</sup>. A vrai dire, la notion même d'avant-garde paraît devoir exclure ces grands maîtres de ses rangs — circonstance qui pourrait bien expliquer en partie pourquoi Ezra Pound ne remplit pas les conditions voulues pour être considéré comme classique.

Au moment de passer à l'examen de la situation spécifique de l'Allemagne, j'aimerais souligner, en guise d'introduction, que donner un aperçu historique de l'usage du mot — et de la présence du concept — d'*avant-garde* dans le contexte culturel ou politico-culturel qui nous occupe, est une tâche particulièrement ingrate, étant donné le manque insignifiant de références appropriées dans la littérature critique. En effet, le terme ne figure ni dans les index ni dans les têtes de chapitres de la plupart des histoires de la littérature allemande, même de celles qui traitent spécifiquement de la période expressionniste ; et on ne trouvera pas plus d'article consacré au sujet dans le *Reallexikon* (version Merker/Stammler ou version Kohlschmidt/Mohr) que dans le *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur* de Kunisch/Hennecke. La *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur* de Dietrich ainsi que l'ouvrage qui lui fait suite, la *Internationale Bibliographie der Zeit-*

<sup>(23)</sup> *Verlust der Mitte* est le titre d'un livre de SEDLMAYR (Salzbourg, Müller, 1948) qui provoqua bien des controverses dans l'Allemagne d'après-guerre. Dans ce volume, le terme *avant-garde* ne se présente qu'une seule fois — et ce, dans une citation tirée du livre de BERDIAEV (en traduction allemande), *Von der Bestimmung des Menschen* (Berne/Leipzig, 1935).

<sup>(24)</sup> Dans *Wider den missverstandenen Realismus*, Georg LUKÁCS qualifie Kafka, Benn et Musil d'*Avantgardeisten*, étiquette que leur refuse Hans Magnus ENZENSBERGER (*Einzelheiten*, p. 290) : « Wer einem Autor wie Franz Kafka unverzagt den Titel eines Avantgardisten anhängt, den überführt bereits das faustdicke Wort der Fahrlässigkeit : Kafka hätte es nie und nimmer über die Lippen gebracht. Weder Marcel Proust noch William Faulkner, weder Bertolt Brecht noch Samuel Beckett ; keiner hat, soviel wir wissen, auf eine Vokabel sich berufen, die ... heute zum Wortschatz eines jeden Waschzettels gehört ... ».

*schriftenliteratur*, sont d'aussi peu d'utilité que la bibliographie générale de Eppelsheimer/Köttelwesch. Même les manuels de littérature les plus sérieux (je songe, par exemple, au *Kleines literarisches Lexikon* de Wolfgang Kayser, récemment mis à jour, et au *Sachwörterbuch der Literatur* de Gero von Wilpert, généralement excellent) ne nous sont que d'un secours très limité, vu qu'aucune de leurs références bibliographiques ne date d'avant le début des années soixante<sup>(25)</sup>. Et pour couronner le tout, différentes encyclopédies destinées au grand public ne se soucient même pas de définir le terme<sup>(26)</sup>.

Ce fâcheux état de choses est assurément troublant ; car enfin il n'y a pas de doute que l'avant-garde n'ait existé sous une forme quelconque dans l'art allemand du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour ne citer qu'un seul exemple, mais des plus remarquable, Richard Wagner (dont les propensions à l'anarchisme et les préoccupations politiques lors de la révolution manquée de 1848 sont des faits patents) écrivit un traité intitulé *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ; et Ferruccio Busoni, l'auteur du *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (écrit en 1906 mais publié quatre ans plus tard), s'attira le courroux de Hans Pfitzner, qui l'accusa d'attirer le *Futuristengefahr*<sup>(27)</sup>. Mais quelque progressistes que ces théoriciens, y

(25) Les ouvrages généralement cités sont *Zur Theorie der modernen Literatur*, de Leo KOFLER (Neuwied, Luchterhand, 1962), *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, de Hans Egon HOLTHUSEN (Munich, Piper, 1964) et *Symbole und Signale : Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde*, de Wolfgang KRAUS (Brême, Schünemann, 1961), dans lequel on trouve des textes de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé, et qui est sans rapport avec la présente étude.

(26) *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (Mannheim, Bibliographisches Institut, 1971), un des rares ouvrages de référence qui enregistrent le mot, ne tient compte dans sa définition que des aspects militaires et politiques du terme.

(27) Parmi les musicologues, l'épithète «*neu*» est devenue un lieu commun pour désigner des compositions «*progressistes*» et expérimentales, au point que les critiques hostiles envers ces tendances en viennent à parler de *Neutöner* dans un sens péjoratif. C'est ainsi que Theodor W. ADORNO écrivit un livre intitulé *Die Philosophie der Neuen Musik* (Tübingen, Mohr, 1949) — ouvrage appelé primitivement *Die Philosophie der modernen Musik*. Une des subdivisions de cet ouvrage a pour titre «*Avantgarde und Lehre*», mais le mot même d'*avant-garde* n'apparaît pas dans le corps de l'exposé, et l'expression qui s'en rapproche le plus est celle de «*avancierte Musik*». Pourtant, dans son essai «*Vom Altern Neuer Musik*» (*Dissonanzen : Musik in der verwalteten Welt* (Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 1956)) ADORNO s'exprime de la manière suivante : «*Selbst unter denen, welche die Neue Musik einmal führten, war mehr als einer nicht ganz dem eigenen Avantgardismus gewachsen, lebte geistig gewissermassen über seine Verhältnisse*» (p. 124).

compris les naturalistes et leurs successeurs <sup>(28)</sup> se soient estimés dans tel ou tel domaine, le malheur a voulu — pour nous — qu'ils n'ont pas eu les mots *Avantgarde* ou *Avantgardismus* constamment à la bouche ... ni sous la plume.

En général, il semble qu'en Allemagne, les artistes d'avant-garde du début du siècle, passant simplement sous silence ou bafouant ouvertement des mots comme le terme latin de *Moderne*, accordent leur suffrage à des épithètes non-spécifiques comme *neu* ou *jüngst*, préférant souvent celles-ci (du moins au début) à la désignation limitative d'*Expressionist*. Cette dernière, ainsi que le mentionne Kasimir Edschmid, n'entra dans l'usage littéraire que vers 1916. Dans un article collectif traitant principalement d'un ouvrage de Georg Heym, *Der ewige Tag*, Ernst Stadler («proto-expressionniste» lui-même) souligne la «neue Haltung des Ich zur Welt», fait l'éloge du style nouveau et définit comme suit la pulsion qui le sous-tend : «Der Wille regt sich, vorwärts zu zeigen statt zurück, Anfang zu sein, lieber Unbeholfenheiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen als in

Thomas MANN, qui consulta Adorno sur les problèmes musicaux lors de la rédaction de *Doktor Faustus*, se sert de l'expression «radikale moderne Musik» dans *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Amsterdam, Bermann-Fischer, 1949, p. 43). Dans le roman proprement dit, Mann emploie le terminus technicus à propos de deux de ses personnages, juifs l'un et l'autre, qui sont en contact avec les milieux artistiques. Le narrateur, antisémite et rétrograde dans le domaine de l'art, se fait cette réflexion sarcastique, qui lui est suggérée par la personnalité du Privatgelehrte munichois, Dr. Chaim Breisacher : «Kann man es übrigens dem jüdischen Geist verargen, wenn seine hellhörige Empfänglichkeit für das Kommende, Neue sich auch in vertrackten Situationen bewahrt, wo das Avantgardistische mit dem Reaktionären zusammenfällt?» (p. 386) ; et, dans un esprit d'auto-parodie implicite, l'impresario Saul Fitelberg constate, au chapitre XXXVII : «Fitelberg, das ist ein ausgesprochen mieser, polnisch-deutsch-jüdischer Name, — nur dass ich ihn zu dem Namen eines angesehenen Vorkämpfers avantgardistischer Kultur ... gemacht habe. ... Der Grund ist, dass ich von jung auf nach dem Höheren, dem Geistigen und Amüsanten gestrebt habe — nach dem Neuen vor allen Dingen, das noch das Skandalöse ist, aber das ehren- und zukunfts-voll Skandalöse, das morgen das Höchstbezahlte, die grosse Mode, die Kunst sein wird» (p. 542). Ces deux citations sont empruntées au Volume VI des *Gesammelte Werke* de Thomas MANN (Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1965).

<sup>(28)</sup> Les naturalistes, que certains critiques — y compris Lukács — tiennent (erronément, selon moi) pour des écrivains d'avant-garde se décidèrent pour le terme «*Moderne*» et s'intéressèrent, en général, davantage au présent qu'au futur. De la même manière, Hermann BAHR, proclamant *Die Überwindung des Naturalismus* en 1890, commençait son credo antinaturaliste par ces mots : «In uns wuchert die Vergangenheit noch immer, und um uns wächst die Zukunft. ... Wir wollen die faule Vergangenheit von uns abschütteln. ... Gegenwart wollen wir sein». («Die Moderne»)

der Fessel eines immer mehr erstarrten Formalismus zu verkümmern» (29). Il suffit de feuilleter une bonne bibliographie de la littérature expressionniste et de la critique qui lui est consacrée, pour être frappé par la prépondérance des vocables mentionnés plus haut. Ainsi Theodor Däubler intitula son principal recueil d'essais *Der neue Standpunkt* (1916) et Edschmid réunit deux importants discours sous le titre : *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (1919), tandis que Kurt Wolff publiait sa série de monographies, «Der jüngste Tag», et que Kurt Pinthus donnait comme sous-titre à sa célèbre anthologie : «Symphonie jüngster Dichtung». Et dans les cas où *neu* et *jüngst* semblaient ne pas convenir ou en arrivaient à être peu convaincants, des mots comme *Anbruch*, *Aufbruch* (le titre de deux poèmes publiés dans *Menschheitsdämmerung*), *Erhebung* ou *Entfaltung* prenaient leur place ; enfin l'on remarquera que et le style et la *Weltanschauung* de la génération expressionniste se résument souvent en une formule particulièrement éloquente : *das neue Pathos* (30).

A en juger par les témoignages dont on dispose — et dont on est tenté de dire qu'il brillent par leur absence — toute tentative pour rattacher l'expressionnisme (tant le mot que, dans une moindre mesure, le concept) à l'avant-garde européenne, pourrait sembler relativement futile ; de sorte qu'il serait sans doute plus judicieux à ce stade d'abandonner la partie et de passer sans tarder aux années vingt et trente. Mais c'est précisément cette lacune qui m'intrigue et m'incite à pousser plus avant, jusqu'au moment où l'on parviendra peut-être à expliquer pourquoi le terme *Avantgarde* n'a jamais (à de rares exceptions près) été employé entre 1910 et la fin de la période expressionniste (disons pendant une décennie, si l'on compte largement). Après avoir mûrement réfléchi à la question, je crois avoir découvert un certain nombre de raisons à l'origine du phénomène.

(29) *Dichtungen*, ed. K.-L. SCHNEIDER (Hambourg, Ellermann, 1954), II, pp. 13 et suiv. Il est étrange — et à la fois, semble-t-il, symptomatique — que même les «expressionnistes» d'Alsace-Lorraine (Stadler lui-même, Schickele, Arp et Goll) ne servent point d'intermédiaires en ce qui concerne le terme et le concept d'*avant-garde*.

(30) Toutes les *Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus 1910-1921* ont été répertoriées d'une manière commode sous la direction de Paul RAABE, dans un ouvrage qui indique également leur contenu (Stuttgart, Metzler, 1964). Le dépouillement des périodiques les plus importants (*Der Sturm*, *Die Aktion* et *Die weissen Blätter*, ainsi que l'almanach *Der Blaue Reiter*) ne m'a pas permis de découvrir un seul exemple de l'emploi du terme *Avantgarde*.

1) Si, comme Renato Poggioli le suggère, l'art d'avant-garde présuppose «l'idée de mouvement», c'est-à-dire d'un groupement conscient et voulu (encore que pas forcément monolithique) d'individus embrassant une cause commune, l'expressionnisme allemand ne fait pas le poids. En effet, même si certains groupes et certaines communautés se formèrent pendant le court espace de temps qui lui est généralement assigné, il ne se détache aucune équipe dont on soit en droit de dire qu'elle a fait pour l'expressionnisme ce que celle de Marinetti fit pour le futurisme et celle de Breton pour le surréalisme. Car s'il est vrai que *Die Brücke*, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Der Blaue Reiter* constituèrent des foyers importants, s'il est indéniable que la maison d'édition Kurt Wolff (ultérieurement Rowohlt) fut un puissant centre de rayonnement — tant par les hommes qui la dirigeaient que par la hardiesse de ses initiatives —, ce qui manque, en somme, c'est un noyau réel et incontestable autour duquel on pourrait affirmer que, d'une manière passagère ou permanente, tous les mouvements périphériques auraient gravité. Et où trouver, on se le demande, parmi tous les manifestes et programmes, celui dont on pourrait se servir pour résumer les principaux objectifs et doctrines de l'expressionnisme dans son ensemble? A cet égard les porte-parole qui, à l'époque, exposèrent la conception expressionniste du monde sont formels. Dans la préface de *Menschheitsdämmerung*, par exemple, Pinthus reconnaît franchement : «Wenn in diesem Buche weder wahllos und ungesichtet die Stimmen der in unserer Zeit Dichtenden ertönen, noch die Dichtungen einer bewusst sich zusammenschliessenden Gruppe oder Schule gesammelt sind, soll dennoch ein Gemeinsames die Dichter dieser Symphonie einen. Diese Gemeinsamkeit ist die Intensität und der Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung, des Ausdrucks, der Form ...» (31). Et Max Krell, dans son excellente étude *Über neue Prosa*, souligne le caractère de *Lösung* — par opposition à la *Bindung* — de la littérature en question (32).

2) Il semble bien qu'un des ingrédients essentiels des mouvements d'avant-garde en Europe soit leur rupture avec la tradition, leur refus total du passé et de tout ce qu'il représente. (Sous ce rapport, le surréalisme, qui

(31) Cf. p. 23 de l'édition publiée par le Rowohlt-Verlag en 1959.

(32) «Expressionismus — Sammelwort eines Gefühls- und Anschauungskomplexes — ist kein Programm. Es gibt einen Bund von Aktivisten, nicht von Expressionisten. Dort ruht das Ziel in der Bindung ; in der Lösung hier». *Über neue Prosa* (Berlin, Reiss, 1919), p. 11.

se complaisait à dresser d'interminables catalogues d'ancêtres spirituels et de précurseurs, n'est guère conforme à la règle). Ainsi le premier manifeste futuriste contient la phrase que voici : « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques » ; et maintient qu'« admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action ». De même, abandonnant leur éclectisme initial (qu'ils ne tardèrent pas à transformer en machine de guerre), les dadaïstes en vinrent rapidement à la conviction qu'« Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé »<sup>(33)</sup>. Ce « passer outre » résolu (qui, du point de vue psychologique, présuppose une conscience profondément enracinée de l'héritage national et le sentiment qu'on ne parviendra à extirper celui-ci qu'au prix d'un effort considérable<sup>(34)</sup>) était impensable et, somme toute, peu souhaitable en Allemagne. De fait, les principaux théoriciens et idéologues de l'expressionnisme (un Wilhelm Worringer, par exemple) faisaient valoir que le nouveau *Kunstwollen* était apparenté à celui qui était censé avoir engendré l'art de toutes les périodes non-classiques et anticlassiques, y compris l'époque des primitifs, les siècles gothiques, le baroque, le romantisme et l'époque des ornemanistes abstraits en Orient.

C'est ainsi que Busoni, néo-classique d'avant-garde s'il en fut, postulait d'un côté que « die Schaffenskraft ist umso erkennbarer, je unabhängiger sie von Überlieferungen sich zu machen vermag », tandis qu'il affirmait au même moment : « Aber die Absichtlichkeit im Umgehen der Gesetze kann nicht Schaffenskraft vortäuschen, noch weniger erzeugen »<sup>(35)</sup>. Et Franz Marc, qui développait avec éloquence l'idée que « der schaffende Mensch ... die Vergangenheit dadurch (ehrt), dass er sie ruhen lässt und

<sup>(33)</sup> Cf. le « Manifeste Dada 1918 » in : Tristan TZARA, *Sept Manifestes Dada* (Paris, Pauvert, 1963), p. 21.

<sup>(34)</sup> Parlant du manque de réceptivité dans la culture anglo-américaine, POGGIOLI (*op. cit.*, p. 8) fait le commentaire suivant : « Ceci veut dire tout simplement qu'une tradition classique moins rigide ... a rendu, par un contraste naturel, le sens de l'exceptionnel, du nouveau, du surprenant moins aigu dans ces cultures ... ». Et dans un article publié dans le *Yearbook of Comparative and General Literature* (vol. 11, 1962, p. 29), Anna BALAKIAN écrit : « Il est intéressant de noter que les influences que les auteurs de même nationalité et de même langue exercent les uns sur les autres, sont bien souvent des influences négatives — le résultat de réactions — car les générations ont souvent tendance à être rivales, de sorte que, au nom de l'individualisme, elles refusent, dans l'œuvre de leurs aînés, ce qu'elles tiennent pour des conventions du passé ».

<sup>(35)</sup> *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Wiesbaden, Insel-Verlag, 1954), p. 30.

nicht von ihr lebt», était exaspéré par ces gens qui cultivaient l'avant-garde pour l'avant-garde (notez l'attaque implicite contre Marinetti!) et qui, par pur dépit, lançaient la tradition par-dessus bord : «Wir stehen in einer viel zu erregten Zeit, wir selbst sind zu erregt, um die Bedeutung der Werke messen zu können, die die Pioniere der neuen Zeit bis heute geleistet haben. Wir suchen nur die feine Grenze zwischen dem Gestern und Morgen. Sie ist kein gerader Strich, wie ihn die Handlanger der Moderne mit skrupelloser Hurligkeit ziehen wollen, um ihre Jenseitigkeit zu zeigen, — wahrscheinlich, um sie nicht zu verpassen, da sie die einzigen Stütze ihrer leidigen Gegenwart bildet» (36). Bref, il ne faut pas s'étonner de ce que même des écrivains aussi radicaux (en littérature) qu'August Stramm (le protégé de Herwarth Walden), August Blümner et Lothar Schreyer n'aient pas été des Marinettis, ni de ce que, même dans ses expériences les plus audacieuses, l'expressionnisme soit toujours resté en deçà du futurisme.

3) Comme on l'a vu, considérer l'avant-garde comme phénomène historique n'a guère de sens si on ne l'envisage pas dans une perspective internationale. (A cet égard, ce n'est que par son action et ses ramifications à l'étranger, et non par ses qualités intrinsèques, que le futurisme entre dans le cadre de notre propos). Dans l'ensemble, les expressionnistes, qui reconnaissaient pourtant de bonne grâce tout ce qu'ils devaient aux autres nations, tant à leurs peintres — du Greco à Munch et à Van Gogh — qu'à leurs écrivains — de Whitman à Rimbaud et à Strindberg —, et qui ne cachaient pas leur admiration devant ces artistes, n'en étaient pas moins enclins à se figurer qu'eux-mêmes et leur art étaient foncièrement autochtones ; les exceptions à la règle étant constituées principalement par des directeurs de publications et des artistes s'exprimant aussi par écrit, tels que Franz Marc et Kandinsky (37). Ce qu'il y a de certain, c'est que, même dans les cas où les créateurs de l'époque —

(36) Cf. respectivement les numéros 39 et 38 de la série d'aphorismes de Franz Marc — «Aus den 100 Aphorismen : Das zweite Gesicht» (1915) — publiés dans ses *Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen* (Berlin, Cassirer, 1920), I, p. 128. Cf. également l'Aphorisme 31 : «Traditionen sind eine schöne Sache ; aber nur das Traditionen-schaffen, nicht von Traditionen leben».

(37) C'est ainsi que le dernier paragraphe de la préface (inédiée) du *Blaue Reiter* commence par la phrase que voici : «Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist» (*op. cit.*, p. 315) ; et la liste des collaborateurs du *Sturm* est franchement cosmopolite.

ou les critiques soutenant leur cause — percevaient le caractère paneuropéen du style nouveau, ils préféraient souvent qualifier celui-ci d'expressionniste, englobant sous cette étiquette germanique aussi bien le cubisme français que le futurisme italien. Theodor Däubler, tout en jugeant les futuristes et les cubistes selon leurs propres mérites, appelle Delaunay le premier expressionniste conscient (*der erste bewusste Expressionist*) ; et après avoir qualifié Kokoschka d'expressionniste le plus authentique qui soit (*echteste*) et appelé la « Femme agenouillée » de Lehmbruck « das Vorwort zum Expressionismus in der Skulptur », il passe une fois de plus du style (national) à la *Weltanschauung* (internationale) : « Bei Archipenko werden Seelen Steinwürfe gegen die Planeten, Steinausbrüche zum Sternbild des Herkules. Der Mensch ein Gehäuse für Geistigkeit. Sein dauerndes Leid dazusein : ein Nest, aus dem das Sternkind der Ewigkeit erfliegen wird ! Das sagt Archipenko. So ist der Expressionismus » (38). Ailleurs, dans le même ouvrage, — et évitant toujours le mot d'*avant-garde*, — il déclare que c'est le simultanésisme — le souverain bien des futuristes — qui est le signe distinctif de l'art nouveau en Europe.

Gottfried Benn fut encore plus explicite lorsqu'il rédigea son apologie de l'expressionnisme, l'année qui suivit l'ascension d'Hitler au pouvoir : en établissant l'unité d'un dénominateur commun aux divers mouvements nationaux d'avant-garde, il minimisait sans équivoque les différences de style existant entre eux : « Der Futurismus als Stil, auch Kubismus genannt, in Deutschland vorwiegend als Expressionismus bezeichnet, (ist) vielfältig in seiner empirischen Abwandlung, einheitlich in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung » (39). Et lorsqu'il remania

(38) Citation tirée de l'essai « Expressionismus » in : *Der neue Standpunkt*, pp. 181, 185, 187 et suiv., 190.

(39) *Gesammelte Werke*, ed. Dieter WELLERSHOFF (Wiesbaden, Limes-Verlag, 1960), III, p. 805. L'admiration de Benn pour le futurisme lui attira des ennuis de la part des nationaux-socialistes. Comme on lui avait demandé de souhaiter la bienvenue à Marinetti, venu à Berlin pour prendre part à l'ouverture d'une exposition, Benn fit un véritable panégyrique des réalisations artistiques et politiques du mouvement, mais fut remis à sa place, d'une manière semi-officielle, pour avoir défendu la cause de l'*entartete Kunst*. Robert SCHOLTZ fit en effet remarquer dans le *Völkischer Beobachter* du 28 mars 1934 que l'exposition « sei dazu angetan, den überwiegenden Teil der deutschen Kunst verächtlich zu machen. In Wirklichkeit steht das junge faschistische Italien mit der jungen nationalsozialistischen Künstlergeneration, die für das Werden einer bodenständigen nationalen Kunst kämpft, in einer Front. Dagegen stellt der sogenannte Futurismus eine in

ce passage par la suite afin de le faire servir de préface à l'anthologie : *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (1955), il étendit le rayon d'action du phénomène en y englobant le dernier-né de ces mouvements, le surréalisme. Il est intéressant de noter dans la présente étude que, esquivant toujours l'emploi du mot «avant-garde», il opta cette fois pour le terme «expressionnisme», comme étant le nom collectif le plus représentatif de l'ensemble tout entier : «Ich werde im folgenden die Bezeichnung Expressionismus unkritisch in dem ihr seit vier Jahrzehnten zugewachsenen Sinn verwenden. Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass dieser Stil, der in anderen Ländern Futurismus, Kubismus, später Surrealismus genannt wurde, in Deutschland die Bezeichnung Expressionismus behaltend, vielfältig in seiner empirischen Abwandlung, einheitlich in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung (ist)»<sup>(40)</sup>. (Soit dit en passant, Benn, dans ses publications, n'emploie que trois fois le mot *Avantgarde* et les termes apparentés — une fois dans *Doppelleben* et deux fois dans la conférence de Marbourg, *Probleme der Lyrik*<sup>(41)</sup>).

4) Enfin, alors que l'on constate que dans l'avant-garde au sens strict du terme, l'art et la politique s'amalgament ou s'entremêlent — ne fût-ce que pour un temps (comme dans le surréalisme) ou par suite d'un refus total des valeurs établies (comme dans Dada) — on remarque que dans l'ensemble, les artistes d'avant-garde allemands inclinèrent à séparer ces deux domaines d'une manière fort commode. Aussi trouvons-nous, d'un

Italien selbst bedeutungslose Richtung dar». Cité par Hildegard BRENNER dans *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, p. 75. Cf. également la lettre écrite à Benn par son éditeur J. F. LEHMANN (14 août 1937) : «Dadurch, dass 1934 ein Italiener versucht hat, uns für den Futurismus zu gewinnen, wird er für Deutschland nicht artgemässer und nicht verständlicher als vorher». Cité par Joseph WULF, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p. 118.

(40) *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (Munich, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1962), p. 9. L'anthologie comprend aussi une partie consacrée à la poésie Dada. Pour une comparaison des deux versions du texte en question, voir mon étude «Vor Tische las man's anders : Eine literar-politische Studie über die beiden Fassungen (1933 und 1955) von Gottfried Benns Expressionismus-Aufsatz» in : *Dichter und Leser : Studien zur Literatur*, ed. F. VAN INGEN et al. (Groningue, Wolters, 1972), pp. 9-28.

(41) On trouvera le passage de *Doppelleben* (1949) à la p. 2022 des *Gesammelte Werke* de Gottfried BENN. A la p. 10 de *Probleme der Lyrik* (Wiesbaden, Limes-Verlag, 1951) l'expression renvoie, d'une part, à Heym, Trakl et Werfel, et d'autre part, à Marinetti.

côté, l'activisme politique et, de l'autre, l'extrême spiritualité du *Blaue Reiter* (voyez *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky et la déclaration commune de la rédaction : «Wir stehen in der Thür einer der grössten Epochen, die die Menschheit bis jetzt erlebt hat, der Epoche des grossen Geistigen»<sup>(42)</sup>) ainsi que les tours de force linguistiques auxquels se livra le groupe du *Sturm*<sup>(43)</sup>. Une même espèce de polarisation se produisit au sein de l'aile allemande de Dada, où les professions de foi communistes du groupe berlinois d'après la première guerre mondiale forment un contraste frappant avec la conversion de Hugo Ball au catholicisme<sup>(44)</sup>. Une des rares proclamations collectives provenant d'Allemagne et plaidant en faveur de l'intégration et de l'internationalisation, est une circulaire publiée par un groupe relativement insignifiant, le «Novembergruppe», le 13 décembre 1918. Signée par Max Pechstein et neuf autres artistes, elle commence par cette affirmation : «Die Zukunft der Kunst und der Ernst der jetzigen Stunde zwingt uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zur

(42) Préface (inédicté) du *Blaue Reiter*, p. 313.

(43) Pour un aperçu critique de ces expériences et des théories sur lesquelles elles se basent, voir l'ouvrage de Werner RITTICH : *Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im «Sturm»* (Greifswald, Universitätsverlag, 1933).

(44) En ce qui touche à notre sujet, Hugo BALL est vraiment un cas unique. D'une part, ce parfait dadaïste est le seul écrivain allemand de l'époque qui, à ma connaissance, ait effectivement fait usage du mot *Avantgarde*, encore que dans un sens politico-historique ; et d'autre part, cet homme qui avait des vues véritablement internationales, rata l'occasion d'employer le terme le plus général qui offrait le maximum d'avantages. En effet, le 13 février 1917, il note dans son journal (cf. *Die Flucht aus der Zeit*) : Für den Stil des Buches (il s'agit de *Marx und Bakunin*, de Brupbacher) bezeichnend ist ein Satz über die Jurassier, die anarchistische Avantgarde ; et le 11 juin 1915, il écrit à Kurt WOLFF : «Ich bin mit der Zusammenstellung einer lyrischen Anthologie beschäftigt, zu der ich die Zusagen von Kandinsky, Marinetti, Apollinaire und Rubiner habe. Die Anthologie wird ... einen ganz starken Verband der expressionistischen und futuristischen Tendenzen darstellen. Neben den obengenannten werden einige wenige Jüngere Deutsche, Franzosen, Italiener und Russen beteiligt sein» (Kurt WOLFF, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963* (Francfort a.M., Scheffler, 1966), p. 13) ; en 1916 (date non spécifiée) il fait savoir ce qui suit à sa femme : «Wir stellten neueste Kunst aus, Dadaisten, Kubisten, Expressionisten, Futuristen» (Emmy BALL-HENNINGS, *Hugo Ball : Sein Leben in Briefen und Gedichten* (Berlin, S. Fischer, 1930), p. 33). Pour autant que je sache, le seul autre dadaïste qui fit usage du terme fut Walter Mehring, l'auteur d'une étude rétrospective, «Berlin, Avantgarde», publiée dans le recueil *Als das Jahrhundert jung war*, éd. J. HELPERIN (Zurich, Artemis, 1961).

Einigung und engem Zusammenschluss». C'est là une exception qui confirme la règle (45).

Récapitulons les événements qui se déroulèrent jusqu'à la fin de la «décennie expressionniste» (*grosso modo* jusqu'en 1925). Nous constatons qu'on ne s'efforça en aucune façon de répandre le terme d'*avant-garde* et que, pour ce qui est du concept, il fit relativement peu d'adeptes, même parmi les admirateurs allemands des mouvements d'avant-garde italo-français. La situation ne s'améliora guère au cours des quelque cinq années marquées par la Neue Sachlichkeit (qui, en dépit des allégations de Lukács, ne saurait prétendre au titre d'avant-garde (46)). Son but était, en somme, surtout pragmatique, puisqu'elle visait à «décharger» l'atmosphère expressionniste, saturée d'électricité, et prônait l'abandon des rêves, le retour à la normale, et la réconciliation de la matière (*Handwerk*) et de l'esprit (ce que Franz Marc appelait *das Geistige*) — notions que diffusait haut et clair la déclaration qu'on a coutume d'appeler le Manifeste du Bauhaus (47). Quant à l'emploi du terme dans le langage dont usait la critique littéraire en Allemagne, on était, à l'époque, encore trop près des faits réels pour prendre le recul nécessaire. De plus, on comprend facilement qu'après les événements historiques et dans les circonstances politiques que l'on sait, l'Allemagne ait été lente à se mettre au diapason des courants internationaux : on n'y enregistra pas l'avènement du surréalisme, par exemple — ou alors, on ne le mentionna qu'en passant — et de ce point de vue, ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que l'Allemagne combla son retard. Seuls quelques élus dont la sensibilité était exercée à saisir les moindres nuances de tout ce qui se faisait de neuf à l'étranger (pour la plupart des journalistes travaillant comme correspondants à Paris) étaient susceptibles de répandre le terme. Il est dès lors inutile de se mettre en quête du mot *avant-garde* dans les écrits de E. R.

(45) Citation tirée de *Manifeste, Manifeste 1905-1933*, ed. Diether SCHMIDT (Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1965), p. 158.

(46) L'expression «neue Sachlichkeit» est fréquemment employée par Lukács, d'une manière qui invariablement suggère une attitude sceptique ou négative. C'est ainsi que le critique hongrois notera dans son étude sur Gerhart HAUPTMANN (publiée originellement dans *Die Linkskurve*) : «Wie viele junge Generationen dieser Bourgeoisie und ihrer Intelligenz sind von Hauptmann abgefallen und haben 'neuen Göttern' — von Maeterlinck bis zur neuen Sachlichkeit — geopfert!» (*Gesammelte Werke* (Neuwied, Luchterhand, 1971), IV, p. 70).

(47) Le «Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar», rédigé par Walter GROPIUS en 1919, a été réimprimé dans *Manifeste, Manifeste 1905-1933*, pp. 231 et suiv.

Curtius sur la France contemporaine <sup>(48)</sup> ou dans les études que cet auteur consacra à Joyce et Ortega y Gasset. Et il ne faut pas s'attendre non plus, exception faite pour un seul cas notoire, à ce qu'un examen des revues littéraires des années vingt (*Die literarische Welt* ou *Der neue Merkur*, pour ne pas citer *Die neue Rundschau*) produise des résultats positifs. D'après les recherches que j'ai faites, le premier emploi du terme (sa première application à la littérature en Allemagne?) se rencontre dans un article en trois parties que Walter Benjamin écrivit sur le surréalisme : «Und magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon 15 Jahre sich durch die gesamte Literatur der Avantgarde ziehen, sie möge Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus heissen» <sup>(49)</sup>. Il est, à mon avis, symptomatique que l'expressionnisme — au même titre que le cubisme qui n'étendit pas ses activités à la littérature — ne figure pas dans cette énumération, ce qui équivalait à l'exclure de l'avant-garde européenne.

Avant que cette jeune pousse n'ait eut le temps de solidement s'enraciner, l'arrivée du national-socialisme vint toutefois la priver de sa sève. Opposés à l'esprit de l'internationalisme <sup>(50)</sup> et aux inventions formelles aussi bien qu'à toute expérimentation technique dans les beaux-arts — considérés comme le nœud même du problème —, les nationaux-socialistes furent tellement rebutés par la nature profonde de l'avant-garde qu'ils s'abstinrent délibérément de faire usage du mot, même dans un sens péjoratif <sup>(51)</sup>. Nous avons vu que le régime soviétique adopta une attitude

<sup>(48)</sup> Je n'ai rencontré le terme ni dans *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (1918) ni dans *Französischer Geist im neuen Europa* (1925).

<sup>(49)</sup> Article publié dans *Die literarische Welt*, 1<sup>er</sup>, 8 et 15 février 1929. On peut le trouver à présent dans *Literarische Essays* (Francfort, Suhrkamp, 1966), p. 207. BENJAMIN, que Lukács appelle le «bedeutendste Kunstdenker des Avantgardeismus» (*Wider den missverstandenen Realismus*, p. 42), y ajouta par la suite l'expressionnisme, dans un article («Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers») publié dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* (3, 1934).

<sup>(50)</sup> Alfred ROSENBERG écrit dans *Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts* (passage cité par Hildegard BRENNER, *op. cit.*, p. 260, n. 62) : «Kunst ist immer Schöpfung des bestimmten Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes wirklich verstanden ; anderen sagt es wenig oder nichts».

<sup>(51)</sup> Ceci semble bien être le cas, même si, comme l'explique Peter VON POLENZ dans «Sprachpurismus und Nationalsozialismus» (publié dans le volume *Nationalismus in Germanistik und Dichtung*, ed. B. VON WIESE et R. HENSS (Berlin, Schmidt, 1967)), les nationaux-socialistes ne se souciaient pas de la pureté du langage et faisaient souvent usage de *Fremdwörter* pour brouiller les cartes.

analogue après 1930. Après avoir toléré, voire encouragé, le romantisme révolutionnaire des années vingt, il renversa la vapeur en imposant la doctrine du Réalisme Socialiste — doctrine qui, bien que conservatrice sur le plan artistique, est cependant politiquement d'avant-garde, surtout si l'on prend cette expression comme synonyme d'utopique <sup>(52)</sup>.

Quant aux origines de l'esthétique marxiste, nous avons d'autant moins à nous en préoccuper ici que plusieurs écrivains (notamment Peter Demetz, dans son livre *Marx, Engels und die Dichter*) ont longuement traité ce problème. En ce qui concerne la conception marxiste de l'art d'avant-garde, Donald Egbert a souligné que, si le Manifeste Communiste, par exemple, ne se penche pas à proprement parler sur la question, il donne néanmoins une idée du phénomène que recouvre généralement le terme, encore qu'il le réduise à son sens strictement socio-politique <sup>(53)</sup>. Egbert fait allusion ici à la Section II, Point 6 («Proletarier und Kommunisten») du document, et plus particulièrement à la phrase suivante : «Die Kommunisten sind also praktisch der entschiedenste, immer weitertreibende Teil der Arbeiterparteien der Länder. Sie haben theoretisch vor der übrigen Masse des Proletariats die Einsicht in die Bedingungen, den Gang und die allgemeinen Resultate der proletarischen Bewegung voraus» <sup>(54)</sup>. Le terme même fut utilisé dans la suite par Lénine, dont le traité *Que faire?* (1902) avance la proposition «classique» : «L'accomplissement de cette tâche, la destruction du rempart le plus puissant, non seulement de la réaction

<sup>(52)</sup> Comme il est dit dans les statuts de l'Union des Écrivains soviétiques, le «Réalisme Socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature soviétique d'imagination, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité *dans son développement révolutionnaire*» (souligné par moi, U.W.). Voir Herman ERMOLAEV, *Soviet Literary Theories 1917-1934 : The Genesis of Socialist Realism* (Berkeley, University of California Press, 1963), spécialement le chapitre VIII.

<sup>(53)</sup> Le livre de Donald EGBERT, *Social Radicalism and the Arts : Western Europe* (New York, Knopf, 1970) est une mine d'informations sur la fonction socio-politique de l'art d'avant-garde et l'une des rares études critiques qui assignent une place prépondérante au terme *avant-garde* dans son index analytique. Un fait typique, cependant : les références que fait Donald Egbert à l'Allemagne sont peu nombreuses et sans grand intérêt.

<sup>(54)</sup> «Voici ce qu'écrivait Sidney Hook ... en réponse à une question de ma part : 'Je ne me rappelle aucun passage dans Marx et Engels où le problème de l'*avant-garde* soit débattu d'une manière explicite. Ils tenaient pour établi qu'ils étaient eux-mêmes l'*avant-garde*. En vertu de leur théorie de l'histoire, il devait certainement ... y avoir une *avant-garde*, mais pourquoi auraient-ils jugé que quelque éclat en rejaillirait sur quiconque se trouverait jouer ce rôle, puisque ce phénomène serait déterminé par l'évolution historique?'" (*ibid.*, p. 761, n. 10).

européenne, mais aussi ... de la réaction asiatique, ferait du prolétariat russe l'avant-garde du prolétariat révolutionnaire international»<sup>(55)</sup>, opinion sanctionnée dans un discours prononcé en 1919 et sempiternellement rabâchée depuis par Lénine et ses partisans<sup>(56)</sup>.

Bien que Lénine ne condamne nulle part l'art d'avant-garde de façon formelle et que jamais il ne lui conteste le droit d'exister au sein d'une société communiste, ses commentaires impliquent — et favorisent implicitement — la polarisation qui se produira à la fin des années vingt et au début des années trente, époque à laquelle le terme d'*avant-garde* — dans son acception esthétique, s'entend — se sera à ce point corrompu que le simple fait de l'employer sera taxé de lèse-majesté ; ce qui aura pour résultat de le faire disparaître (pour autant qu'il y soit jamais entré) des manuels et encyclopédies de l'ère stalinienne. Une des dernières grandes figures qui en fit un usage répété — aussi bien au sens politique (positif) qu'au sens artistique (négatif) — fut Léon Trotsky, dont nous avons déjà cité l'ouvrage *Littérature et révolution* (cf. n.22). Je ne me crois pas autorisé à trancher la question de savoir si le mot *avant-garde* fut d'un usage courant dans la critique littéraire russe des années vingt ; ce que je puis affirmer, c'est que le terme ne figure pas dans l'index du recueil bilingue, en deux volumes, des *Texte des russischen Formalisten*, publié par W.-D. Stempel (Munich, Fink, 1972). Par contre, un groupe littéraire qui s'était donné le nom d'*Avangard* et publiait son propre *Bulletin d'avant-garde*<sup>(57)</sup> se manifesta en Ukraine de 1926 à 1929 ; et un groupe similaire se forma en Pologne.

Mais il va de soi que ce qui intéresse notre propos, c'est le contexte allemand et, plus particulièrement, les circonstances qui entourèrent le *Realismus-* (et *Expressionismus-*) *Debatte*, à savoir le long échange de vues déclenché par Georg Lukács et qui fit récemment l'objet d'un certain nombre d'études critiques<sup>(58)</sup>. Dès les premiers stades du débat, mené

(55) Comme EGBERT le fait remarquer, «le mot russe, translitéré en caractères latins, est *avangard ...*». *Ibid.*, n. 11.

(56) Je ne suis pas parvenu à repérer le passage en question dans l'édition anglaise des œuvres de Lénine. ENZENSBERGER (*Einzelheiten*, p. 302, n. 7) renvoie au volume 31, pp. 28 et suiv., de l'édition allemande classique (Berlin, 1958).

(57) On trouvera des renseignements sur le groupe *Avangard* dans la *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, ed. A. A. SURKOV (Moscou, s.d.), I, p. 50.

(58) Helga GALLAS a traité de la première phase du débat (tel qu'il se déroula dans la *Linkskurve*) dans *Marxistische Literaturtheorie : Kontroversen im Bund proletarisch-*

dans *Die Linkskurve*, organe officiel du «Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller», la plupart des arguments répétés depuis à satiété (l'usage du montage, du reportage, etc.) furent invoqués contre le «modernisme» — l'exemple le plus notoire nous est fourni par la polémique de Lukács contre Ernst Ottwalt — mais sans référence aucune au terme d'*avant-garde*, qui est d'ailleurs tout aussi absent de l'essai discuté de Lukács, «'Grösse und Verfall' des Expressionismus». Les mots *Avantgarde* et *Avantgardismus* ne font leur apparition que lors de l'*Expressionismus-Debatte* proprement dit, qui s'engagea vers 1937-38 dans *Das Wort*, la revue de langue allemande publiée à Moscou sous la direction d'écrivains en exil : Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger (tous deux résidant ailleurs) et Willi Bredel. En effet, dans son essai «Es geht um den Realismus», Lukács, s'en prenant directement à Ernst Bloch<sup>(59)</sup>, discerne trois tendances fondamentales dans la littérature contemporaine (en d'autres termes, la littérature bourgeoise décadente) : 1) ce qu'il appelle la «teils offen antirealistische, teils pseudorealistische Literatur der Verteidigung und Apologetik des bestehenden Systems», 2) la littérature «der sogenannten Avantgarde» et 3) les écrits «der bedeutendsten Realisten dieser Periode». Pour ce qui est du deuxième groupe — qu'il opposera par la suite à l'avant-garde littéraire authentique, c'est-à-dire éclairée politiquement — il le conçoit comme s'étendant du naturalisme au surréalisme et définit son trait dominant comme «eine immer stärkere Entfernung vom Realismus, eine immer energischere Liquidierung des Realismus»<sup>(60)</sup>. Tandis que

*revolutionärer Schriftsteller* (Neuwied, Luchterhand, 1971) ; la suite de la polémique a fait l'objet de deux articles, l'un de Klaus VÖLKER («Brecht und Lukács : Analyse einer Meinungsverschiedenheit» in : *Kursbuch* 7, 1966, pp. 80-101) et l'autre de Werner MITTENZWEI («Die Brecht-Lukács-Debatte» in : *Sinn und Form* 19, 1967, pp. 235-269). Voir également *Die Expressionismusdebatte : Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, volume publié tout récemment sous la direction de Hans-Jürgen SCHMITT (Francfort, Suhrkamp, 1973 ; es 646).

<sup>(59)</sup> Lukács renvoie de façon précise aux propos de Bloch sur le montage dans l'œuvre de Joyce, tels qu'on peut les trouver dans la 3<sup>e</sup> partie («Grossbürgertum, Sachlichkeit und Montage») de son *Erbschaft dieser Zeit* (Zurich, Oprecht, 1935). Sauf erreur de ma part, le mot *avant-garde* se présente deux fois dans cette partie de l'ouvrage de BLOCH à la p. 224 («Den letzten 'Expressionismus' stellten die sogenannten Surrealisten ; eine kleine Gruppe nur, aber wieder ist Avantgarde bei ihnen ...») et à la p. 268 (dans l'essai intitulé «Diskussionen über Expressionismus» (1938)) de la *erweiterte Ausgabe* des *Werke* de Bloch (Francfort, Suhrkamp, 1962).

<sup>(60)</sup> *Essays über Realismus* in : *Werke* (Neuwied, Luchterhand, 1971), p. 314.

plus loin, il parle du chaos comme étant «die weltanschauliche Grundlage der avantgardistischen Kunst»<sup>(61)</sup>. (Soit dit en passant, l'attaque de Lukács contre le montage en tant qu'essence même de cet art, aussi bien que sa condamnation de Joyce en tant qu'artiste d'avant-garde par excellence, semblent faire concurrence au plus «technique» des discours prononcés au Premier Congrès des Écrivains soviétiques — à savoir celui de Karl Radek, «La littérature mondiale contemporaine et les objectifs de l'art prolétarien» — et singulièrement à la dernière partie de celui-ci, «James Joyce ou le Réalisme Socialiste?»<sup>(62)</sup>).

Dans «Es geht um den Realismus», la condamnation de la fausse avant-garde, c'est-à-dire celle qui est exclusivement littéraire, se poursuit par une esquisse de l'avant-garde authentique telle que l'illustrent ceux qui représentent «jede(n) bedeutenden und echten Realismus», de Cervantès à Gontcharov et englobant, cela va sans dire, Balzac, Tolstoï et Thomas Mann : «Da ein solcher Realismus ... auf das Schaffen von Typen ausgeht, muss er in den Menschen, in den Beziehungen der Menschen zueinander, in den Situationen, in denen die Menschen handeln, solche dauernden Züge suchen, die als objektive Entwicklungstendenzen der Gesellschaft, ja der ganzen Menschheitsentwicklung, durch lange Perioden hindurch wirksam sind. Solche Schriftsteller bilden eine wirkliche ideologische Avantgarde ...<sup>(63)</sup>». Ici l'auteur prend la signification esthétique de l'*avant-garde*, pour ainsi dire, à rebours, dans la mesure où il applique précisément le terme à des écrivains dont les méthodes romanesques — voire, dans certains cas, la *Weltanschauung* — sont franchement conservatrices.

Bertolt Brecht, qui était l'un des principaux points de mire de Lukács (bien que son nom fût délicatement passé sous silence dans la polémique de *Das Wort*), s'abstint, pour des raisons «diplomatiques», de réagir

<sup>(61)</sup> «Da aber das Chaos die weltanschauliche Grundlage der avantgardistischen Kunst bildet ...». *Ibid.*, p. 329. Le mot *Avantgardismus* et les termes apparentés apparaissent plus d'une douzaine de fois dans cette étude.

<sup>(62)</sup> On trouvera la version anglaise du discours de RADEK dans *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*, ed. H. G. SCOTT (Moscou/Leningrad, Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1935). Inutile de préciser que Radek n'emploie jamais le terme *avant-garde*.

<sup>(63)</sup> *Essays über Realismus*, p. 332. Dans le même essai, LUKÁCS affirme, en réfutation des thèses de Bloch, que «der Marxismus ... stets die vorwegnehmende Funktion der Ideologie anerkannt (hat)». *Ibid.*, p. 331.

publiquement à l'accusation qui avait été portée — directement et indirectement — contre sa théorie et ses méthodes antiaristotéliennes. N'empêche que, dans l'intimité de sa retraite au Danemark, il rédigea diverses réponses («Die Expressionismusdebatte», «Praktisches zur Expressionismusdebatte» et «Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie») (64). Dans la dernière d'entre elles, supprimant la distinction artificielle, perpétuée par Lukács, entre le fond et la forme, il employa le terme *avant-garde* pour la première (et la dernière?) fois de sa carrière (65).

Après la fin de la deuxième guerre mondiale, Lukács — devenu dans l'entretemps le grand homme de la critique littéraire marxiste — revint à la charge, et furieusement ! Il sortit un traité intitulé *Wider den missverstandenen Realismus* (1957), attaque hautement doctrinaire contre l'*Avantgardeismus*, le terme étant pris à présent comme équivalent d'existentialisme, modernité, décadence, etc. (66). Cette fois, tous les classiques du modernisme, de Gide, Joyce et Eliot à Faulkner, Kafka, Musil, Beckett et Sartre sont en butte à ses attaques, en même temps que de nombreuses figures de moindre importance dont les écrits n'ont pas l'heur de lui plaire. Ayant ainsi durci sa position et dénaturé la thèse originale au point de la rendre presque méconnaissable, Lukács se trouva bientôt déphasé par rapport aux brusques changements provoqués par la mort de Staline. Car le moment arriva où les théoriciens et les critiques littéraires de divers pays d'Europe de l'Est se mirent à réexaminer le phénomène historique que tous leurs prédécesseurs, sans exception, avaient vilipendé et dénigré. C'est ainsi qu'en 1964, le savant hongrois Laszló Illés, mis sur la piste par un colloque qui venait de se tenir à Moscou, publia un essai intitulé «Vieilles Querelles sur l'avant-garde» et qui postule solennellement : «Il fut un temps où l'Avantgarde semblait être le produit exclusif de l'époque du déclin de l'art bourgeois, une manifestation du formalisme et de l'an-

(64) Ces trois articles furent finalement publiés dans *Schriften zur Literatur und Kunst* de Bertolt BRECHT (Francfort, Suhrkamp, 1967), II, pp. 97-120.

(65) «Dem *Formalismusbegriff* diesen Sinn verleihend, bekommen wir Maßstäbe in die Hand für Erscheinungen wie die *Avantgarde*. Da kann sie vorn marschieren auf dem Rückzug oder in den Abgrund. Da kann sie so weit vorn marschieren, dass das Gros ihr gar nicht folgen kann ...». Ibid., p. 113.

(66) Ce livre parut originellement en italien. La 2<sup>e</sup> partie, qui fournit de nombreux exemples de l'emploi des termes en question, est intitulée «Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus» (pp. 13-48).

tiréalisme, par conséquent une ennemie dangereuse de la conscience socialiste et de l'art communiste. Cette théorie peu nuancée n'était pas capable de fournir une explication satisfaisante d'un certain nombre d'époques de la littérature socialiste internationale... Il n'est donc nullement étonnant qu'une nouvelle revision de cette question eut lieu, à l'intérieur même de la théorie marxiste de la littérature» (67). Et trois ans plus tard, lors du V<sup>e</sup> Congrès de l'AILC à Belgrade, son compatriote Miklós Szabolcsi renonçait à toute polémique et disséquait en toute sérénité «L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international» (68).

Ce changement complet d'attitude (et d'opinion) ne passa pas inaperçu en République démocratique allemande où l'on persiste néanmoins à frapper d'ostracisme le mot même d'*Avantgardismus* dans ses implications non politiques. Dans *Meyers Neues Lexikon*, par exemple, l'article qui s'y rapporte se termine par la remarque suivante : «Der Begriff Avantgarde wird von spätbürgerlichen und revisionistischen Theoretikern in bewusst antirealistischem, häufig auch antikommunistischem Sinne verwendet. Die marxistische Ästhetik gebraucht ihn nicht» (69). Mais si le nom était toujours proscrit, la chose elle-même était à présent jugée digne d'une attention renouvelée. En effet, rendant justice à Brecht (aux dépens de Lukács), un «Kollektiv des Instituts für Gesellschaftswissenschaft beim ZK der SED (Berlin)» affirmait ce qui suit : «Für den sozialistischen Realismus ist sekundär, welches Gestaltungsmittel oder welches Kompositionskanons er sich bedient. Man kann mit innerem Monolog oder literarischer Montage die Welt richtig, aber auch verzerrt wiedergeben, mit aristotelischer Dramaturgie ebenso wie mit nichtaristotelischer. ... Den sozialistischen Realismus einseitig auf eine bestimmte Formvorstellung festzulegen, bedeutet Enge anstatt Weite, Sterilität anstatt Produktivität» (70). Trois ans plus tard, la *Bolsaja sovetskaja enciclopedija* ouvrait ses colonnes à l'*avant-garde* pour la première fois de son histoire. Et bien que G. A. Nedošivin, l'auteur de l'article en question, donne une image quelque peu gauchie du phénomène, par le fait même qu'il étend la

(67) *Littérature hongroise/ Littérature européenne*, ed. I. SÖTÉR & O. SÜPEK (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964), p. 450.

(68) In : *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, éd. N. BANAŠEVIĆ (Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1969), pp. 317-334.

(69) VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1972.

(70) *Weimarer Beiträge* 1967, Heft 4, p. 540.

signification du terme à des modernistes tels que Klee, Proust, Joyce, etc., sans se soucier des opinions qu'ils expriment ni des méthodes artistiques qu'ils appliquent, il brosse un tableau d'ensemble suffisamment large pour y inclure des références à Maïakovski, Meyerhold et Prokofiev <sup>(71)</sup>.

En République fédérale, les premières études critiques sérieuses de l'avant-garde comme manifestation paneuropéenne coïncidèrent plus ou moins avec la victoire à la Pyrrhus de la néo-avant-garde. Aussi les deux concepts furent-ils fatalement juxtaposés et confrontés — tant du point de vue historique qu'idéologique —, la comparaison se faisant, en règle générale, au détriment du second. Le document capital qu'il nous faut consulter est, sans aucun doute, l'article d'Enzensberger, déjà mentionné précédemment : «Die Aporien der Avantgarde». L'auteur de cette critique corrosive et franche annonce la couleur d'entrée de jeu en faisant observer que : «Keineswegs ist gegen Kritik immun, was sich als Avantgarde deklariert. Manches spricht dafür, dass dieser Begriff heute zum Talisman geworden ist, der seine Träger gegen alle Einwände feien und ratlose Rezensenten einschüchtern soll: besonders der Umstand, dass seine Analyse bis heute aussteht» <sup>(72)</sup>. Après quoi Enzensberger s'attache à démontrer que ce que les créateurs d'art tachiste, d'art informel, de peinture monochrome, de musique sérielle et électronique, de poésie concrète et de littérature «beat» prônent et pratiquent n'est que très rarement original ou vraiment expérimental, et que l'art de la nouvelle avant-garde est en fait, le plus souvent, vieux comme le monde : «Der Katechismus der Avantgarde von 1961 enthält so gut wie keinen Satz, der nicht fünfzig Jahre früher von Marinetti und den Seinen formuliert worden wäre» <sup>(73)</sup>.

Cette attaque sans ménagement, venant d'un auteur jeune et brillant, d'un intellectuel formé par Adorno, qu'on serait bien en peine d'accuser d'être réactionnaire au sens esthétique ou politique du mot, produisit une impression très forte sur les critiques progressistes aussi bien que conservateurs. Ainsi Hans Egon Holthusen, réclamant ce qu'on pourrait appeler une révolution conservatrice (exemplifiée par les œuvres de Günter Grass), se fait l'écho d'Enzensberger lorsqu'il déplore, en ce qui concerne les mouvements d'avant-garde, «ihr wunderliches Stagnieren und Auf-der-Stelle-Treten nun schon seit mehreren Jahrzehnten» <sup>(74)</sup>. Holthusen

<sup>(71)</sup> C'est à M. David QUEEN que je dois les renseignements concernant cet article.

<sup>(72)</sup> *Einzelheiten*, p. 296.

<sup>(73)</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>(74)</sup> *Avantgarde : Geschichte und Krise einer Idee*, ed. H. E. HOLTHUSEN (Munich,

soupçonne aussi, non sans fondement, «dass das revolutionäre Prinzip in der Kunst sich ... inzwischen zu Tode gesiegt haben könnte, obwohl viele nach wie vor von neuen Siegen träumen» (75). Dans *Akzente*, la même année, Walter Höllerer défendit avec éloquence l'idée que «Nicht von 'Avantgarde' soll in diesem Heft die Rede sein, dem Begriff aus den zwanziger Jahren, sondern von 'Veränderung' in der Literatur...» (76). Toutefois, comme Holthusen le fait remarquer, *Veränderung* est un terme extrêmement imprécis qui «sich auf alles und nichts anwenden lässt» (77).

Ainsi donc, pour ce qui est de l'Allemagne, le mot *avant-garde*, n'ayant aucune tradition sur laquelle s'appuyer, ne fut, de toute évidence, jamais de taille à s'affirmer. Dans les années vingt, il était trop «étranger» ; au cours des années trente trop *artfremd* ou apolitique ; et après 1940 trop profondément enseveli sous les décombres de la civilisation. Et si, ces dernières années, l'Allemagne de l'Est écarta du langage littéraire le nom même autour duquel se rassemblent les pionniers de la modernité, en Allemagne occidentale, en revanche, on s'en servit comme d'un gourdin pour fustiger les champions de la néo-avant-garde. De sorte que, si la déclaration du *SED Kollektiv*, mentionnée plus haut, peut apparemment s'interpréter comme suit : «L'avant-garde est morte ! Vive l'avant-garde ! », les propos d'Enzensberger, de Holthusen et de Höllerer signifient en vérité : «L'avant-garde est morte ! Qu'elle repose en paix ! »

(Traduit par Dina Weisgerber)

Oldenbourg, 1966), p. 39. Ce passage ne figure pas dans la version antérieure de l'essai de Holthusen (voir n° 25).

(75) *Ibid.*, p. 28.

(76) «Veränderung» in : *Akzente* 11, 1964, p. 397.

(77) *Op. cit.*, p. 41.

# Avant-garde, néo-avant-garde, modernité : Questions et suggestions

*par Miklós Szabolcsi*

*Institut d'Études Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie*

## I

La littérature d'aujourd'hui, la diversité des phénomènes littéraires et artistiques de notre temps, la complexité croissante de leur évolution exigent une révision profonde et critique de tout ce que recouvrent les termes de moderne et de contemporain. Les pages qui suivent sont le fruit de cet examen ; on n'y prétend certes point répondre à toutes les questions qu'elles soulèvent.

## II

Nous nous proposons de discuter ici l'ensemble des phénomènes que nous appelons «d'avant-garde», c'est-à-dire un courant parmi d'autres, un certain groupe de tendances qui appartiennent à l'histoire récente de la littérature et des beaux-arts. Le terme, assurément, est, comme tant d'autres dans le domaine artistique, sujet à controverse. Mais quelle est son histoire? A l'origine on l'emploie dans un sens militaire — le premier journal ainsi nommé est une publication militaire datant de l'époque de la révolution française et lancée en 1794. En tant que terme politique, il semble faire son apparition vers 1830 dans les cercles républicains et, d'une manière générale, dans le camp des opposants à la monarchie. Le mot gagne en popularité dans la terminologie du Socialisme utopique : c'est en 1830 chez le saint-simonien Emile Barrault qu'il se présente probablement pour la première fois pour réapparaître vers 1845 dans les écrits de G. D. Laverdant, disciple de Fourier, et vers le même moment

sous la plume de Proudhon, dénotant déjà à cette époque des notions telles que progrès social, pensée socialiste, action collective des artistes. Dès la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'«avant-garde» fait partie du jargon politique ; en France, entre 1880 et 1910, le mot sert de titre à d'innombrables journaux, périodiques et publications, et perd bientôt toute nouveauté. Comme il est naturel, il désigne le plus souvent des mouvements «de gauche», «progressistes», radicaux, maçonniques ou jacobins ; parfois il se teinte même d'anarchisme, comme ce fut le cas lorsque les partisans de Bakounine s'en servirent pour baptiser la revue qu'ils publiaient en Suisse, à Chaux-de-Fonds. Mais le terme fut employé bientôt de manière si élastique qu'il finit par s'appliquer aussi bien à des tendances de droite, antilibérales, antisémites et nationalistes, interprétations qu'on voit apparaître en effet à partir des années 1880. Dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, on parle de moins en moins d'«avant-garde» dans un sens politique. Mais on lui redonne cette signification vers les années 1920 pour désigner, du moins en France, des courants de pensée surtout socialistes et communistes.

### III

Le terme ne s'appliquera que très tard à des phénomènes relevant de la littérature et des beaux-arts. Même Baudelaire l'utilisait dans son acception politico-militaire. Ce n'est que vers la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle que le mot se met à désigner des courants littéraires et artistiques, et c'est ainsi, dans un sens de plus en plus restreint, que chercheurs et critiques vont dès lors l'employer. Sa signification politique s'affirme cependant avec une force nouvelle dans les mouvements d'avant-garde des années soixante (1).

Au lieu du terme, du concept d'avant-garde — ou allant de pair avec lui — on trouve aussi chez la plupart des historiens de la littérature et des beaux-arts, des expressions telles que «modernité», «moderniste», «les modernes» pour désigner la période qui commence, en littérature, avec Baudelaire ou, dans certains cas, avec Rimbaud et se poursuit jusqu'à nos jours. Certains critiques marxistes attribuent au terme de modernité (ou d'art moderniste) le sens second, péjoratif de dégénérescence bourgeoise, de déclin, de décadence ; d'autres, plus modérés, l'appliquent à des

(1) Cf. R. ESTIVALS, J. Ch. GAUDY, G. VERGEZ, *L'avant-garde* (Paris, 1968) ; H. E. HOLTHUSEN, «Kunst und Revolution», *Avantgarde* (Munich, 1966) ; R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologne, 1962).

phénomènes littéraires qui ne suivent pas la ligne réaliste et qui se signalent essentiellement par le désir de l'artiste de trouver refuge dans un isolement toujours plus grand ; certains, enfin, arriveront à n'y voir qu'une révolte confuse, anarchiste <sup>(2)</sup>. Quant aux historiens des lettres dans les pays de langue anglaise et en France, ils rassemblent le plus souvent sous le nom général de modernité toutes les tendances qui s'opposent de façon frappante à la période précédente, celle du romantisme et du réalisme.

Pour ma part, j'hésite à me rallier à ce dernier point de vue : une telle «modernité» fait fi des différences et contradictions fondamentales existant entre les courants et tendances qu'elle désigne. Si l'on appelle «moderniste» tout ce qui s'écarte de près ou de loin (et dans quelque direction que ce soit) des principes du réalisme critique — de Baudelaire aux activistes révolutionnaires allemands, d'Apollinaire au théâtre de l'absurde — on n'y gagnera rien d'autre qu'une vague catégorie groupant des tendances absolument disparates. Ranger Mallarmé et Apollinaire sous une même étiquette «moderniste», c'est méconnaître la différence foncière qui existe entre Mallarmé, le grand précurseur du culte exacerbé du moi, de la transformation de la littérature en signes linguistiques, et Apollinaire, l'écrivain dont l'ouverture de cœur, la curiosité d'esprit envers l'autre et les autres, la belle humeur, l'ironie, l'humanisme sont à l'origine d'un courant puissant de la littérature européenne, celui d'une poésie ouverte, impulsive, réconciliant l'homme avec le monde ; c'est négliger, en fait, la différence qui existe entre l'initiateur des hermétiques subtilités de langage de la littérature de notre temps, d'une part, et celui des poèmes réalistes actuels, d'autre part.

Selon cette même optique le terme de moderniste s'appliquera indifféremment au Rilke de la dernière époque et au jeune Maïakovski, à l'œuvre du jeune Nezval et à celle de la maturité d'Eliot ; ce qui montre bien qu'au lieu de vagues catégories telles que *littérature moderne* et *modernité*, il faut trouver des termes qui définissent les tendances et courants particuliers avec davantage de précision. Les tendances qui se dessinent, à partir de 1905, dans l'évolution complexe de la littérature et des beaux-arts peuvent se classer en groupes ; un des groupes principaux est, selon moi, *l'avant-garde*.

Certes, les vagues d'avant-garde qui se manifestent vers 1905 sont caractérisées dès le début par la manière progressive, graduelle dont elles

(2) Cf. principalement les travaux de Gyorgy LUKÁCS ; pour une étude plus récente et plus détaillée de la matière dans la critique hongroise, v. István KIRÁLY, *Endre Ady* (Budapest, 1970), 2 vols.

se développent. C'est ainsi qu'elles ont plus d'une attache avec les tendances précédentes, et si l'on considère l'esprit qui les anime et leur arrière-plan philosophique, il est clair qu'elles présentent nombre de traits communs avec la littérature de la fin du siècle passé. Il n'est pas moins évident, cependant, que rechercher les analogies avec d'autres époques pourrait nous faire remonter jusqu'aux romantiques ; car, en effet, on est fondé à croire que plus d'une tendance du xx<sup>e</sup> siècle trouve son modèle dans l'un ou l'autre aspect du romantisme. Et pourtant, les années écoulées depuis la décadence du classicisme ne forment pas un tout homogène et ne peuvent se ramener à une seule et même période. Des critiques du début du siècle et appartenant à l'aile conservatrice, comme Lasserre et Irving Babbitt, et, plus près de nous, sur un plan manifestement plus élevé, Walter Muschg et Hans Sedlmayr dans leurs histoires de la littérature et des beaux-arts (respectivement *Tragische Literaturgeschichte* et *Verlust der Mitte*) ont penché pour cette opinion : à leur avis, tout ce qui s'est passé depuis le début du xix<sup>e</sup> siècle contribue à un seul et même processus de décomposition : depuis Goethe on ne peut plus parler de véritable littérature.

Où se situe l'avant-garde parmi les tendances littéraires et artistiques du xx<sup>e</sup> siècle ?

Cette question en amène une autre à laquelle aucun savant, marxiste ou bourgeois, n'a encore fourni de réponse, bien que le problème des tendances de la littérature mondiale du xx<sup>e</sup> siècle ait été soulevé récemment par la critique soviétique<sup>(3)</sup>. Le développement de la littérature de notre siècle est polymorphe ; les formes en sont tellement variées qu'à l'encontre de ce qui s'est presque toujours passé précédemment, elles ne peuvent être classées sous une seule et même rubrique, ni quant au style, ni quant aux méthodes, ni quant au principe intellectuel qui les informe.

La littérature du xx<sup>e</sup> siècle se caractérise par un puissant courant réaliste qui embrasse les tendances les plus diverses, allant du réalisme intellectuel tirant sur l'ironie (le type représenté par Thomas Mann) aux grandes fresques paysannes de Mórícz ou de Sadoveanu) avec, entre ces deux tendances, toute une série de variétés et de nuances. C'est ce réalisme qui a donné le meilleur de lui-même dans les chefs-d'œuvre de cette époque troublée et compliquée, de Brecht à Heinrich Mann, de Roger Martin du Gard à Hemingway. En outre, il ne fait aucun doute qu'une des ten-

(3) Boris СУТЧКОВ, *Istoricheskie Sudby Realizma* (Moscou, 1957).

dances les plus prononcées du siècle, et qui gagne du terrain de jour en jour, est le réalisme socialiste.

A l'autre extrême — et tout le monde s'accordera pour le reconnaître — on trouve la littérature de bas étage et (se dissimulant parfois sous le couvert du réalisme) la littérature ultra-conservatrice. Et entre les deux? — dans la «région de l'entre-deux», comme Boris Sutchkov l'a si ingénieusement baptisée?

Dans l'«entre-deux» se rencontrent avant tout les tendances et les œuvres (à caractère parfois réactionnaire et aristocratique) qui ressortissent au symbolisme finissant et au néo-classicisme : du Rilke de la dernière époque à Ezra Pound, de Yeats à Valéry ; sans oublier l'œuvre de Proust qui peut également se ranger sous la même rubrique. Selon moi, ces tendances plongent leurs racines davantage dans le siècle passé, dont elles prolongent et perfectionnent l'héritage, que dans le présent. Ne serait-ce que pour cette raison, il faut se méfier de les qualifier d'avant-garde et de les assimiler aux tendances dont le véritable ressort fut précisément de les mettre en question, même si la carrière de certains de ces artistes fut pour un temps mêlée aux mouvements d'avant-garde et que les tendances et les groupes que nous rangeons ordinairement dans l'«avant-garde» se retrouvent aussi dans cet «entre-deux».

Bien entendu, aucun groupement ni tendance ne se présente jamais à l'état pur ni comme un tout homogène ; on observe l'apparition d'une foule de formes intermédiaires, de sorte que les catégories mentionnées plus haut ne sont jamais que des à-peu-près. La période elle-même est une période de transition, et il se trouve qu'un secteur de la littérature et des beaux-arts assume pleinement ce caractère de transition et revêt une forme mouvante, fluide, flexible.

Encore une remarque méthodologique : la place qu'on assigne aux artistes, courants, tendances et écoles est loin d'être fixe et immuable. Si nous sommes prêts à accepter comme étant conforme à la vérité — ou ne fût-ce que comme une commode hypothèse de travail — la répartition par groupes des diverses tendances, telle qu'elle a été esquissée plus haut, nous devons admettre aussi que les artistes entreront en contact avec plus d'un de ces groupes, en tireront leur inspiration ou, au contraire, s'en désolidariseront, et nous ne pourrions manquer de constater que tous les grands artistes produisent presque aussitôt leur synthèse propre à partir desdits groupes ; l'artiste ne fait pas simplement partie d'un courant, — il est de ceux qui lui donnent vie, le nourrissent, le font croître et le dépassent. D'autre part, le courant, lui aussi, se développe, se modifie, se transforme.

Ce que j'entends donc par «avant-garde», ce sont les courants, les tendances disposant d'un programme bien défini sur le plan esthétique, philosophique et, dans bien des cas, politique. Ces courants se concrétisent le plus souvent dans des communautés d'artistes, et font leur apparition au cours des premières années du siècle avec le futurisme italien, le cubisme français — aussi bien dans les beaux-arts que dans les lettres, — et avec l'expressionnisme pictural et littéraire en Allemagne. Ils atteignent leur premier sommet dans la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle, connaissent une deuxième vague au début des années 1920 (avec Dada, le surréalisme, le constructivisme), et voient se modifier sensiblement leur configuration et leur influence aux alentours de 1935-1938. La première grande période de l'avant-garde se situe donc approximativement entre 1905 et 1938.

Revenons une fois de plus aux antécédents. Les mouvements d'avant-garde ne nous sont pas soudain tombés du ciel, sans que nous y fussions préparés. Le processus littéraire, artistique et social dont ils sont l'aboutissement avait débuté au milieu du xix<sup>e</sup> siècle. Et il ne serait guère défendable de considérer des courants aussi complexes que le naturalisme, le symbolisme et l'Art Nouveau comme l'achèvement pur et simple d'une époque : dans une mesure au moins égale, ils annoncent le commencement d'une ère nouvelle. L'influence exercée par des poètes tels que Whitman et Verhaeren, Laforgue et Rimbaud ne peut guère être dissociée de ce qui les a suivis : il n'y a pas de nette démarcation entre Rimbaud et Apollinaire. Dans presque tous les pays, dans presque toutes les formes d'art, c'est par les mêmes échelons — symbolisme/naturalisme symboliste/expressionnisme symboliste — que l'on s'élève vers une avant-garde organisée. Et pourtant, avec l'expressionnisme, le cubisme et le futurisme commence quelque chose de si radicalement neuf, quelque chose qui provoque un tel bouleversement dans les visées et les manières de voir, dans les rapports entre l'artiste et le monde, entre le sujet et l'objet, que nous sommes entièrement fondés à faire commencer avec eux l'histoire de l'avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle. Les artistes eux-mêmes proclamaient avec une superbe arrogance qu'ils voulaient rompre avec le symbolisme décadent, avec la culture fin de siècle ; et la plupart des nouvelles tendances dans les beaux-arts sont nées d'une réaction violente contre l'impressionnisme. A partir de 1905 apparaît une nouvelle vision du monde, un nouveau système de valeurs.

Par contraste, il semble que de 1938 à 1945, les mouvements d'avant-garde connaissent une période de fléchissement, d'alanguissement ; ils donnent même l'impression d'avoir épuisé leurs forces, d'avoir définitivement fait leur temps. A partir de 1945, cependant, certains d'entre eux reprirent vie et vigueur, et recouvrèrent parfois une santé si robuste qu'ils devinrent, dans certains pays, la tendance prédominante.

## V

Comment caractériser ces vagues successives d'avant-garde, et l'avant-garde en général? (\*)

Il y a plusieurs manières d'aborder cette question. J'adopterai, pour commencer, le point de vue *sociologique*, qui ne peut évidemment se concevoir sans faire entrer en jeu certains critères de nature philosophique également. Si l'on étudie le problème sous cet angle, il apparaît que la base commune de ces tendances est la *dislocation des rapports entre l'écrivain ou l'artiste et le public*. Ni les lettres ni les arts ne sont plus en mesure d'accomplir leur mission traditionnelle ; au sein d'un monde se modifiant toujours plus rapidement, se compliquant sans cesse, s'avérant de plus en plus incompréhensible, l'existence même de l'artiste et de l'art devient précaire, perd sa raison d'être. Ce processus, amorcé à une époque

(\*) Pour de plus amples détails sur les tendances respectives des mouvements d'avant-garde, à savoir l'expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme, on pourra consulter une abondante documentation et de nombreuses études critiques. Sur l'art d'avant-garde en général il existe toute une série d'ouvrages qui comptent déjà parmi les classiques, de Herbert READ, *The Philosophy of Modern Art* (Londres, 1950) et Mario DE MICHELI, *Le avanguardia artistica del Novecento* (Milan, 1959) à R. DELEVOY, *Dimensions du XX<sup>e</sup> siècle. 1900-1945* (Genève, 1965). La recherche est moins avancée en ce qui concerne la présentation synthétique des mouvements littéraires d'avant-garde : l'exposé le plus complet est celui de G. DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1925 ; Madrid, 1965), le plus approfondi celui de R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologne, 1962). Parmi les ouvrages d'ensemble les plus récents, citons celui de B. GORIÉLY, *Le avanguardia litterarie in Europa* (Milan, 1967). Cf. aussi M. BAKOS, «O literárnej avantgarde», *Literaria, Studie e dokumenty*, N° 9 (Bratislava, 1966) ; R. CHVATIK, *Strukturalismus und Avantgarde* (Munich 1970) ; F. KERMODE, «The Modern», *Continuities* (New York, 1968) ; H. KOFLER, *Zur Theorie der modernen Literatur* (Neuwied, Luchterhand, 1962) ; H. LEFÈVRE, *La vie quotidienne dans le monde moderne* (Paris, 1968) ; «Avantgarde, Geschichte und Krise einer Idee», *Gestalt u. Gedanke*, XI (1966).

Mentionnons également, pour terminer, deux études personnelles : «L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international», Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'AILC (Amsterdam, 1969), pp. 317-34, et *Jel és kiáltás (Symbol and Outcry)* (Budapest, 1971).

antérieure, allait prendre des proportions inquiétantes au début du xx<sup>e</sup> siècle (5). D'une manière générale, l'artiste ou l'écrivain ne voit plus quelle fonction, quel but, quel sens, quelle place assigner à ses activités ; il doit, par conséquent, trouver d'autres moyens et d'autres voies ; il veut provoquer un changement brutal dans l'art ou, s'il le faut, dans la société.

Par suite de ce changement brutal — qu'il soit le fait d'un désir conscient de nouveauté et d'une action délibérée pour le créer, ou qu'il procède d'un état de perplexité, de panique devant les mutations de la société — les rapports, en art, entre le sujet et l'objet, le créateur et la chose représentée, l'artiste et son thème se désintègrent. Le thème, l'objet artistique même se modifie, se fait équivoque, incompréhensible. L'artiste ne se contente plus de l'apparence, il veut aller au delà de l'image vulgaire de la réalité, s'insinuer sous la surface de la vie quotidienne ; il s'insurge contre les réactions machinales, la routine, l'habitude. Ce qu'il désire, au contraire, c'est mettre à nu des correspondances inexplorées, c'est découvrir l'essence des choses — qu'il parvienne à ses fins dans un état de transport extatique qui le mène au principe de l'être, ou qu'il saisisse les choses dans leur essence par la spéculation intellectuelle. Cette situation sociologique, cette conscience d'une rupture entre l'artiste et le public, entre l'art et le consommateur, ce sentiment que l'artiste traverse une crise sont à la base des tendances «fin de siècle» et de l'avant-garde. Ce qui distingue celle-ci de celles-là, c'est que l'avant-garde ne se contente pas de constater, de subir, d'enregistrer cette crise : elle essaye aussi de la contrôler, de la résoudre, et de la vaincre. Bref, elle veut rétablir, recréer l'unité de l'art et du public, transformer radicalement l'art et la société, même si ces tentatives pour trouver une issue s'avèrent parfois utopiques et anarchiques.

C'est ainsi que dans les mouvements d'avant-garde le temps traditionnel subit une modification, de même que l'espace ; espace et temps s'amalgament : il semble que le monde se disloque, le continu se mue en discontinu. L'artiste a le sentiment qu'il ne pourra refléter ce monde disloqué qu'en donnant un caractère décousu, fragmentaire, composite à son œuvre. Tout est en mouvement, tout s'accélère, et l'artiste, provisoirement, parvient à garder la même allure ; il aspire à s'identifier à son temps. Mais bientôt, pris de vertige, lui aussi nie l'existence de l'espace et du temps mesurables et vise à rendre compte d'un état aтем-

(5) Cf. A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, II, (Munich 1968), et, vu d'un autre point de vue, P. BOURDIEU, «Disposition esthétique et compétence artistique», *Temps Modernes* (1971), pp. 1345-78.

porel, de simples rapports quantitatifs, de relations abstraites. Dans le roman et le théâtre, la peinture psychologique se modifie ; la relativité de l'espace et du temps, le processus intemporel des états de conscience prédominent. Les genres, les formes littéraires se transforment également : on rejette la description et l'intrigue au profit d'une construction elliptique et fragmentaire. Enfin, l'ennemi majeur de l'artiste, le comble de tout ce qui est suranné, mesquin, petit-bourgeois, c'est la sentimentalité. Ce qu'il veut, c'est la passion et l'énergie ou, mieux encore, le rire, le ridicule, le grotesque, l'humour noir.

Tout cela n'est que signe extérieur, secondaire du changement intervenu dans les rapports de l'art et de la société, de l'art et du monde. Dans un univers se modifiant à une vitesse vertigineuse depuis la deuxième révolution industrielle, à l'âge de la technique, dans un monde où l'artiste, ce rebelle solitaire à l'époque de l'impérialisme et des révolutions socialistes, se perd chaque jour un peu plus, au sein d'une nature que les récentes découvertes de la science rendent encore plus chaotique, il semble que l'art doive perdre son statut primitif, son prestige ; au siècle de la culture de masse, plus d'un artiste voit son art dénué de tout fondement. Ce que l'on constate alors, ce n'est pas simplement la pénétration dans les arts du vocabulaire, des notions et des problèmes de la vie moderne, de la technique, de la grande ville ; l'art se donne pour but de détruire la hiérarchie des arts, de démolir le mur qui s'élève entre le «sublime» et le «trivial» et ce pour se rapprocher du public et vaincre l'effet aliénant de la division du travail. De là, l'intérêt que porte l'avant-garde au cirque, au music-hall, aux chœurs parlés, aux festivals de gymnastique et à toute une série de nouveaux genres de spectacle. L'artiste s'efforce de réduire à néant les frontières qui séparent les différents arts : architecture et sculpture, arts plastiques et poésie, d'où les «rythmes colorés» et les «poèmes-dessins», les symphonies visuelles et les collages littéraires.

Mais bientôt c'est l'art même que l'avant-garde va contester. Les courants d'avant-garde se distinguent dès le début par un ton particulièrement agressif : ils professent que ce n'est pas l'art qui compte, mais la vie et l'action. Désormais l'artiste veut fabriquer ; l'art doit faire foi lui-même, acquérir l'exactitude de la science, la précision de la technique. Le peintre ou le sculpteur ambitionnent de s'approprier cette dernière ; l'écrivain ou le poète d'en adopter la rapidité, la précision, les moyens. «Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!» — proclamait l'affiche de G. Grosz et Heartfield dès 1920.

L'art d'avant-garde est profondément influencé par les forces sociales et

politiques de l'époque. L'une des marques de l'impuissance de l'artiste — qu'il soit poète, peintre ou dramaturge — est son recours de plus en plus fréquent au grotesque, à l'humour noir, au ricanement désespéré, au rire exaspéré, au cri inutile, toutes manifestations devenues prépondérantes de nos jours. L'artiste exprime son sentiment d'aliénation, de solitude, d'abandon au sein de la société, soit que, se résignant à son sort et prenant son parti de la dégradation de la personnalité humaine, il hurle au monde sa terreur et son angoisse, soit qu'il se révolte contre son état et cherche à éviter l'aliénation.

Il existe, on le sait, divers courants, divers stades d'évolution dans l'avant-garde. Certains mouvements ne se contentent pas de modifier la nature de l'art, de formuler la nouvelle position de l'artiste, mais visent résolument à transformer la société tout entière. La recherche fiévreuse du neuf et du frappant, la haine de tout ce qui est passé de mode, figé, suranné, rétrograde — haine et recherche qui caractérisent l'avant-garde — deviennent toutes deux des armes dans les mains de ceux qui luttent pour changer la structure, les éléments désuets et réactionnaires de la société. Presque tous les courants d'avant-garde tentent d'esquisser le profil de l'Homme Nouveau — un Homme Nouveau qui est parfois un personnage utopique, irréel, souvent l'artiste lui-même, mais tout aussi fréquemment un nouveau type d'homme, faisant partie d'un nouveau type de société, et s'épanouissant librement en son sein. C'est le désir de vaincre l'aliénation qui donne naissance à cette image de l'homme : le type parfait d'une personnalité heureuse et complète, le produit, comme le rêvent certains artistes, de la société communiste — sans classes — de l'avenir. Toute l'histoire de l'avant-garde est marquée par le conflit et l'alternance de deux tendances opposées, deux extrêmes, deux types de révolte : rébellion individuelle et destructrice, d'une part, action collective et constructive, d'autre part. Cette dichotomie se manifeste dans les antithèses surréalisme-constructivisme, ou Dada-expressionnisme de la dernière époque. Plusieurs groupes d'artistes d'avant-garde désirent construire, créer, et même s'allier de façon plus ou moins permanente aux mouvements révolutionnaires et, en particulier, au mouvement ouvrier. Mentionnons ici l'aile activiste de l'expressionnisme, le *Sturm* de H. Walden, la période *au service de la révolution* du surréalisme, le mouvement *Nowa Sztuka* en Pologne, le *DAV* slovaque, toute l'évolution de l'avant-garde tchèque, le *LEF* en Union Soviétique. L'autre aile de l'avant-garde (Dada, le surréalisme des premières années) pousse des cris inarticulés et grotesques en présence de la guerre, de la sottise, du système

social poussiéreux ; tout déchaîne sa colère ; elle raille, stigmatise et détruit.

Ainsi, une démarche non pas esthétique, mais purement sociologique, nous conduit à constater que l'avant-garde est un mouvement d'intellectuels, le fait de l'intelligentsia — avec ce que cela comporte de conceptions erronées et de fausses idéologies, allant de l'«artistocratie» à l'anarchisme, si caractéristiques des coteries et des «outcasts». Et entraînant dans son sillage les multiples et complexes aberrations et réticences que produit l'aliénation. N'empêche que la plupart des adhérents à ces mouvements chérissaient un désir sincère de voir l'art et le monde changer de face. En outre, il est indubitable que les avant-gardes se sont inscrites en faux contre nombre de conceptions qui avaient fait leur temps, telles que la nette division entre l'art des élites et la culture de masse, la hiérarchie des genres, la rigidité des formes littéraires, le voile complaisant jeté sur la représentation de la réalité, etc. Elles ont amorcé un processus, ouvert une voie qui aurait pu mener à de nouvelles formes littéraires et artistiques et à une réforme profonde de leur existence tout entière.

## VI

Jusqu'à présent nous avons étudié l'avant-garde d'un point de vue sociologique, nous contentant d'indiquer ses implications philosophiques. Il s'agit maintenant de découvrir si ces tendances sont mues par une idéologie qui les engloberait toutes, si elles ont, en plus des signes particuliers signalés plus haut, une philosophie propre qui les distinguerait d'autres mouvements. On sait que Poggioli a tenté d'en donner une description phénoménologique <sup>(6)</sup>. Le fondement philosophico-idéologique des mouvements d'avant-garde est hétérogène et ne saurait être traité en bloc. On ne peut dire d'aucune idéologie — ni de l'existentialisme, ni de la philosophie idéaliste allemande, ni des doctrines de Marx ou de Nietzsche — qu'elle soit *exclusivement* caractéristique des avant-gardes ; dès lors, nous ne pouvons, par définition, pas plus qualifier ces tendances d'anti-réalistes et antimarxistes que de matérialistes et marxistes. Elles font appel à toutes sortes de systèmes philosophiques et construisent leur propre idéologie à partir de leurs emprunts.

<sup>(6)</sup> *Op. cit.*

Le tableau acquiert, semble-t-il, un peu plus d'unité si l'on tient compte de la curiosité que ces mouvements ont manifestée à l'égard de la psychologie ou des sciences naturelles ainsi que de la technique. Nous ne pouvons ignorer la thèse selon laquelle une des expériences fondamentales de la première vague d'avant-garde lui a été fournie par les découvertes des *sciences naturelles*, et notamment par la découverte que la matière, jusqu'alors impénétrable, était désormais susceptible de révéler son secret à l'œil qui la scrute (ce qu'ont démontré la biochimie, la physique et la psychologie post-freudienne). La révélation de mondes jusqu'alors invisibles — la faculté d'explorer ce qu'on ne pouvait explorer, de connaître ce qu'on ne pouvait connaître sans avoir recours au mysticisme et à l'irrationalisme — cette expérience stupéfiante est, entre autres, à l'origine des courants d'avant-garde. Il en va de même pour l'exploration des domaines cachés de la réalité — les rêves, les fantasmes, les visions bizarres du surréalisme — ou, dans le cas du futurisme, du cubisme et singulièrement du constructivisme, pour la connaissance du mystère jusqu'alors insondable du fonctionnement des choses. Les rapports entre l'expérience brute et la forme sous laquelle on l'exprime offrent un champ de recherches où une foule de questions attendent toujours une réponse, traçant peut-être ainsi la voie vers les investigations futures.

Enfin, sommes-nous en mesure de citer, en ce qui concerne la prosodie, le style ou, d'une manière plus générale, l'aspect formel, esthétique de l'avant-garde, un trait spécifique qui la définisse tout entière? Est-il possible, au vu de ce qu'elle a accompli, de la caractériser d'un point de vue purement formel? Un travail très fouillé reste à faire en ce domaine de sorte que je ne suis guère en état, au stade actuel de la recherche, de répondre à cette question. Le problème méthodologique majeur réside dans le fait qu'on pourrait presque dire que chacune des tendances de l'avant-garde suit un canon esthétique différent, emploie une méthode qui lui est propre, s'inspire de principes directeurs sur lesquels elle est seule à s'appuyer. Il se peut que certains traits négatifs leur soient communs — songeons, par exemple, à la révolte contre les normes poétiques du *xix<sup>e</sup>* siècle, au refus de certaines formes, à la suppression de certaines contraintes (l'ancienne structure romanesque, les règles de la métrique, les genres dramatiques, la syntaxe, etc.) — mais ces traits à eux seuls ne suffisent pas à caractériser les avant-gardes. Peut-être pouvons-nous hasarder l'opinion que les divers courants d'avant-garde renferment et concentrent, comme autant de points culminants, toute l'évolution du passé récent, tous les phénomènes, formes et concepts du *xx<sup>e</sup>* siècle.

Considérons, par exemple, l'image poétique. Le langage commence à vivre d'une manière autonome, prend une importance en soi ; le signifiant refoule le signifié, les mots se font magie et senteur, les éléments du texte littéraire se libèrent ; l'image s'évade du corps du poème pour mener une existence indépendante. Le désir du poète de créer cette image autonome donnera naissance à des théories, à des écoles littéraires qui, de leur côté, fourniront un appui à l'écrivain, le renforçant encore dans sa démarche : il est notoire qu'une pareille interdépendance fut des plus fructueuse entre l'imagisme anglais et le « new criticism » (Eliot-Hulme), entre le poétisme tchèque et le structuralisme de l'École de Prague (Nezval-Mukařovský), entre l'ultraïsme espagnol et sud-américain et les travaux théoriques de J. L. Borges qui s'ensuivent. Remarquons ici que l'autonomie et la prédominance de l'image constituent un phénomène que l'on retrouve également au XIX<sup>e</sup> siècle, chez les romantiques, et dans d'autres mouvements du XX<sup>e</sup> siècle.

Mais l'originalité du surréalisme et des mouvements qui lui ont succédé jusqu'ici fut d'ériger le phénomène en programme : avec eux, la prépondérance de l'image est si prononcée qu'elle devient, pourrait-on dire, le principe directeur de la poésie et de la prose (?). Elle disparaît dans d'autres mouvements où d'autres principes la remplacent, où d'autres méthodes, suivies antérieurement, sont à nouveau adoptées. Il semble que nous touchions ici à une zone où il est exceptionnellement difficile de faire la distinction entre l'évolution et les caractéristiques générales des beaux-arts et des lettres modernes, d'une part, et leurs traits spécifiques, d'autre part. C'est la raison pour laquelle une classification sociologique produit de bien meilleurs résultats.

## VII

Nous avons parlé plus haut de mouvements et il s'agit à présent de tenter de définir le caractère particulier des phénomènes que cette expression recouvre. École, courant, tendance, style — dans laquelle de ces catégories rangerons-nous l'avant-garde ? En d'autres termes : *qu'est-ce*, en fait, que l'avant-garde ?

Nous voici sur le terrain le plus périlleux et le plus controversé de l'histoire et de la théorie littéraires. On a beaucoup disserté sur l'in-

(?) Cf. P. CAMINADE, *Image et métaphore* (Paris, 1970) pour le dernier état de la question.

interprétation et l'utilisation d'expressions telles que «courant», «tendance», «style», etc., même en ce qui concerne des périodes dont l'appréciation historique pose moins de problèmes que le cas qui nous occupe ; quelle ne sera pas la difficulté dès l'instant où l'on se référera à une époque aussi complexe, polymorphe et mouvante que la nôtre ?

Selon une opinion très répandue, l'avant-garde serait une attitude, ou plutôt une aptitude, une disposition naturelle ; et ceux qui adoptent cette manière de voir appliquent le terme — qu'il soit louange ou blâme — à l'esprit d'innovation toujours présent parmi les hommes, à un élan fiévreux, aux manifestations trépidantes d'une époque trépidante. Pour ma part, je ne puis me résoudre à donner à la notion d'avant-garde une portée aussi générale, ou, plus exactement, je ne puis donner mon adhésion à une définition psychologique de ce genre ; à mon avis, l'avant-garde est un phénomène qui se produit à une certaine période de l'histoire, et qui requiert avant tout une analyse historique. Nous ne pouvons pas non plus considérer — à l'instar d'un grand nombre d'historiens des lettres — l'avant-garde comme un «mouvement» ; de même que l'«école» chez les classiques, de même qu'ailleurs, le «cénacle» ou le «cercle», le «mouvement» est un signe extérieur, un ensemble organisé, charpenté, un fait qui relève de la sociologie de la littérature.

Et si nous nous obstinons à vouloir la classer, nous ne pouvons dire que l'avant-garde soit une école spécifique, un seul et unique courant. Elle se présente bien plutôt comme une groupe de courants, un ensemble d'écoles ; et cette définition indique qu'il faut s'attendre à trouver, au sein de la même tendance, une diversité de buts, de styles, d'arrière-plans philosophiques et idéologiques ne possédant en commun que quelques traits généraux. Le réalisme du xx<sup>e</sup> siècle, par exemple, est un tel *groupe de courants* ; telle est aussi, selon moi, l'avant-garde.

## VIII

La diffusion de l'avant-garde, son apparition dans différents pays, ses changements de forme et de fonction donnent naissance à plusieurs phénomènes particuliers. Deux d'entre eux retiendront ici notre attention.

1) *Le changement de fonction* des mouvements d'avant-garde. S'il est vrai que les transformations de la société, le désir de définir la fonction de la littérature, la recherche de nouvelles possibilités artistiques sont à l'origine des avant-gardes, nous sommes en droit de tenir pour établi que ces courants se déclareront de façon identique dans des sociétés se

trouvant aux prises avec des problèmes identiques. Par contre, dans des pays se situant à un autre degré d'évolution, dont la littérature et les conditions sociales se sont développées différemment, il peut se faire que ces courants ne se manifestent point, ou qu'ils prennent une signification différente, et que leurs innovations dans la forme et dans la langue ne remplissent pas la même fonction<sup>(8)</sup>.

En Europe centrale, on peut voir plus d'un courant d'avant-garde subir ainsi une modification de fonction ou de caractère. Un des premiers exemples du changement de fonction nous est fourni par la carrière de Dada en Allemagne : ce mouvement subversif, désespéré, nihiliste à l'extrême avait en effet une aile révolutionnaire qui participa de plus en plus intensément à une action politique concrète, et dont la vigueur et l'agressivité dans les années trente jetèrent les bases d'un des aspects du réalisme moderne (Huelsenbeck, Herzfelde, G. Grosz, O. Dix). L'aile activiste de l'expressionnisme allemand suivit, on le sait, la même voie. Dans les lettres croates également, l'expressionnisme apparaît comme un courant novateur qui, surtout par suite des activités de Krleza, prit une tournure profondément sociale, voire socialiste, et contribua à donner un caractère résolument social à l'ensemble de la littérature. Dans les lettres tchèques et polonaises, la vague des avant-gardes (et plus particulièrement celle du surréalisme dans la littérature tchèque) se distingua par ses vues internationales et ses préoccupations sociales ; cette orientation nettement internationale fit fonction de contrepoids aux courants symboliste et impressionniste, devenus ultra-nationalistes. De même qu'une aile de l'avant-garde polonaise, le surréalisme tchèque axa franchement ses préoccupations sur la société, donnant en plein dans le sentiment social tout en sauvegardant sa mission de libération du langage. La poésie de V. Nezval est un exemple parmi d'autres : partant du surréalisme, et mettant à profit ses conquêtes, la voix individuelle du poète est née de leur synthèse. L'évolution du surréalisme tchèque est d'ailleurs différente de celle du surréalisme français ; sa source remonte non à Dada mais à un groupe littéraire imprégné d'aspirations révolutionnaires et politiques. Avec les trois générations du surréalisme roumain (Ilarie Voronca, B. Fundoianu-Geo Bogza, Geo Dumitrescu), la révolte contre les conventions, contre les dogmes sclérosés se concrétisa finalement en un mécontentement d'ordre

(8) Pour des exemples de variantes possibles, voir mon étude citée ci-dessus (note 4), «L'avant-garde littéraire, etc.».

social, en revendications dont le but ultime était une révolution de la société.

Dans la littérature hongroise, les diverses tendances d'avant-garde assument une fonction différente. Entre 1915 et 1919, les revues *Ma (Aujourd'hui)* et *Tett (Action)* sont «à la pointe du combat révolutionnaire»; dans un «numéro idéologique» spécial, elles annoncent l'avènement du communisme. Les variantes hongroises de Dada et du premier surréalisme expriment le chaos et la déception qui suivirent l'écrasement de la révolution de 1919; elles parlent d'espoirs déçus et décrivent un monde devenu absurde; leurs visions apocalyptiques, leur conscience d'un bouleversement total reflètent une situation réelle faite de sang et de larmes (Lajos Kassák: *Des bûchers chantent*).

2) Un cas particulier du changement de fonction de l'avant-garde est le phénomène que nous appellerons, faute de mieux, la *folklorisation*. Lorsqu'ils atteignent de nouveaux pays, certains courants d'avant-garde ont tendance à se confondre avec les traditions littéraires de ces derniers, à se faire l'écho de certaines de leurs qualités spécifiques qu'il leur arrive même parfois de renforcer. Dans ces cas, qui se présentent surtout quand leurs propres aspirations s'accordent avec la tradition populaire, les avant-gardes se font spécifiquement nationales. Leur parenté avec les traditions nationales et avec la ligne générale de l'évolution littéraire remonte d'ailleurs à leur origine même, comme Anna Balakian l'a très bien montré à propos du surréalisme français (9). Si le symbolisme, par exemple, a survécu si longtemps et joué un rôle si marquant dans la littérature de nombreux pays, c'est parce qu'il correspondait à des tendances solidement enracinées dans les traditions nationales et le folklore. Dans la littérature roumaine, entre autres, Tudor Arghezi, le plus grand poète roumain du xx<sup>e</sup> siècle, fut le produit de ce symbolisme — un symbolisme assimilé devenu véritablement national. Dès la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle, le symbolisme européen et la chanson populaire, la ballade folklorique hongroise, vivent en une sorte de symbiose dans les écrits de Béla Balázs. Nous relevons également la présence de tendances populaires, de liens avec les traditions folkloriques et nationales, dans certains courants et œuvres de l'avant-garde russe. Les débuts de Kandinsky, la première période de Jean Pougny, toute la carrière de Chagall et, à une certaine époque, la poésie de Maïakovski en sont la preuve éclatante; tout ce que l'avant-garde russe a

(9) A. BALAKIAN, *Literary Origins of Surrealism* (New York, 1947).

produit porte la marque du fabuleux, du merveilleux, des jeux de l'imagination qui donnent à l'œuvre forme et couleur, d'un esprit passionné et indomptable, ainsi que d'une propension à la réflexion abstraite, philosophique, et d'une recherche constante de correspondances universelles. Chez le Roumain Lucian Blaga, l'inspiration d'avant-garde, découlant de l'expressionnisme allemand, se fond harmonieusement avec l'héritage national ; et les poèmes produits par l'avant-garde finnoise — Hellaakoski, Mustapää, Juvonen — témoignent d'un semblable équilibre entre la tradition classique et les innovations les plus récentes. Quant aux poètes de l'avant-garde néo-grecque, ils empruntent librement tournures, vers et symboles aux diverses couches de leur civilisation plusieurs fois millénaire, ils puisent à la source de leur propre trésor formel et linguistique et, combinant leurs emprunts en une nouvelle synthèse, ils obtiennent des effets surprenants.

C'est dans les littératures espagnole, africaine et antillaise que nous pouvons observer le plus clairement cette fusion de l'avant-garde avec la culture populaire et nationale. On sait qu'à partir des années trente, le surréalisme français a exercé une influence libératrice, réformatrice sur les peuples et les littératures de plusieurs pays d'Afrique et des Antilles : Guillen et Carpentier dans les lettres cubaines, l'œuvre d'Aimé Césaire dans la littérature antillaise de langue française portent la marque de cette influence. Le refus du présent, la dénonciation des mensonges de la culture au pouvoir, la recherche de valeurs nouvelles contribuèrent à une prise de conscience des caractères propres aux Noirs — la négritude — et aidèrent ces écrivains à formuler, à mettre en relief tout ce qu'il y avait chez eux d'individuel et d'original par opposition aux tendances officielles et conservatrices de la littérature. Dans ces traits ancestraux et populaires, ils pensaient trouver les sources originelles du Moi ; et bien qu'ils dussent, plus tard, réviser leur définition de la négritude pour y englober l'homme pétri par l'histoire, l'Africain façonné par la société dans laquelle il vit, cette impulsion qui fit émerger au grand jour des éléments spécifiquement nationaux, primordiaux et d'autre part fondamentalement neufs, fut de la plus haute importance du point de vue de l'histoire littéraire. Au Brésil également, c'est sous l'influence du surréalisme national que la littérature se pénétra de la conscience d'une réalité brésilienne autonome et acquit le sentiment de son *indianité*.

## IX

La première grande vague de l'avant-garde se termine en 1935. En effet, dès 1930 environ, l'avant-garde perd de sa vigueur et l'on commence à parler de sa mort prochaine ; après 1932 elle provoque des commentaires ironiques parmi ceux qui se veulent à la page ; vers 1935, seuls quelques petits groupes se disent encore d'avant-garde. Les sujets et les thèmes, les réalisations, les formes et moyens d'expression nouveaux de ces mouvements sont devenus «classiques», se sont, à vrai dire, intégrés dans le réalisme moderne. Après 1938, l'avant-garde a fait son temps en Europe. Là où la situation politique le permet, elle fournit la matière privilégiée de dissertations savantes.

Dans les années quarante, elle nourrit les souvenirs des nostalgiques pour qui elle reste l'aventure de leur folle jeunesse ... Et pourtant, de nos jours, depuis la fin des années soixante, les lettres et les beaux-arts regorgent à nouveau de manifestes et d'œuvres émanant de groupes qui se réclament de l'avant-garde. Ce qu'on tenait pour mort il y a trente ans renaît de ses cendres ; les pièces de musée recommencent de vivre. Ceci démontre à l'évidence que la plupart des questions posées par la «première avant-garde» n'ont pas été résolues comme il le fallait, et que le problème de la fonction de l'art et de l'artiste reste entier ou peu s'en faut.

On peut se demander ici si l'on est fondé à parler d'avant-garde à l'époque actuelle. Ou plus exactement : existe-t-il aujourd'hui une *néo-avant-garde* ? Il semblerait que oui — et particulièrement depuis les années soixante. Dès 1945, au lendemain de l'armistice, on observe un retour brusque mais superficiel, une sorte de regain de la première vague d'avant-garde. Au même moment, une version modifiée, affermie des premiers courants d'avant-garde apparaît sur la scène, frais débarquée des États-Unis. D'une manière générale, l'époque se distingue par les tentatives que font les artistes pour renouer avec les mouvements d'autrefois, pour les ressusciter, ainsi que par l'apparition de quelques nouveaux groupes ou écoles — plutôt des coteries — de peu d'importance. De 1949 à 1960, la vieille avant-garde «classique» s'intègre dans l'«establishment» ; de plaisanterie d'enfant terrible, elle est quasiment devenue trait caractéristique de l'édifice bourgeois et n'est plus, de toute manière, que passe-temps bien innocent. Mais il y a pire encore. En République fédérale allemande, le rôle de l'avant-garde fut, comme le dit Hans Magnus Enzensberger, de servir d'exutoire, de neutraliser les efforts de ceux qui voulaient transformer le système politique : «le renversement des règles de

l'art poétique compense l'absence de révolution dans l'ordre social ; sous l'avant-garde artistique se dissimule une politique rétrograde» (10). C'est au cours de ces années que l'avant-garde se fraye un chemin dans les musées, les manuels, les communications savantes jusqu'à ce qu'enfin, elle se commercialise et ne soit plus, en somme, qu'un produit de consommation.

Les événements prennent une autre tournure vers 1960, principalement dans les littératures d'Europe occidentale, mais aussi, bien que dans une moindre mesure, dans les pays socialistes de l'Est. C'est à partir de ce moment que l'on est à nouveau en droit de parler d'avant-garde ou, plus exactement, de *néo-avant-garde*.

Tout comme pendant les années 1900 et 1920, le changement peut s'expliquer par des facteurs politiques et sociaux, d'autant plus que ces mouvements ne sont qu'une facette de plus vastes transformations, un aspect de l'agitation générale qui règne dans la vie quotidienne, dans les manières de voir et de penser, dans le style de vie et, cela va de soi, en politique. Tous ces changements expliquent les mutations qui s'opèrent dans les beaux-arts. Au cours des années soixante un sentiment de crise, une atmosphère de catastrophe s'installent dans de nombreux pays occidentaux. Les sociétés de l'Est comme celles de l'Ouest subissent à bien des égards de profondes transformations. Par parenthèse, sans vouloir simplifier à l'excès, voici quelques facteurs qui eurent leur importance dans différents pays : le XX<sup>e</sup> Congrès du P.C., la crise de Cuba, la guerre du Viet-Nam, le problème noir, etc. Mais aux facteurs politiques viennent s'ajouter d'autres éléments relevant des sciences naturelles : il va sans dire que la révolution technique et son effet immédiat sur la vie quotidienne, ainsi que les prodigieux enseignements de la cybernétique qui permettent d'entrevoir des domaines jusqu'à présent inexplorés ont grandement contribué à l'essor des courants de la nouvelle avant-garde (11).

(10) Cf. ENZENSBERGER, «Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend», *Kursbuch* n° 15 (1968), «Die Aporien der Avantgarde», *Einzelheiten*.

(11) Citons, à l'appui, une déclaration récente de Victor VASARELY : «Jusqu'ici quand on pensait 'nature', on signifiait seulement 'fleurs, champs, animaux, fruits, etc.', mais en poussant plus loin les deux extrêmes, on aboutit, extérieurement, à l'infiniment grand des galaxies et, intérieurement, à l'infiniment petit de l'atome ... Nous vivons une période où l'on s'en va sur la lune, on projette d'aller sur d'autres planètes et peut-être même au-delà ... Toute cette nature ne peut manquer d'avoir une action considérable sur l'artiste qui, jusqu'ici, il faut bien le dire, a travaillé un peu en vase clos. La nature cosmique me paraît beaucoup plus matérialiste. Elle est à la portée de nos sens et de notre intelligence». *Nouvelle Critique* (1971), pp. 44 et suiv.

De l'ensemble des phénomènes complexes qu'on peut observer à partir des années soixante derrière la surface bigarrée, scintillante, en apparence impénétrable de la scène littéraire et artistique, il est possible de dégager quelques tendances principales. Il va de soi, cependant, que ces tendances se chevauchent, de sorte qu'on ne peut tracer entre elles une nette ligne de démarcation.

On distinguera quatre types de néo-avant-garde : l'un d'eux, d'inspiration «technocratique», réduit la littérature à des symboles purement linguistiques, ne considère que le «texte» ; un autre modèle, anarchique et extrémiste, s'impose en tant que cri ; un troisième mouvement plus ou moins organisé sympathise avec le marxisme et le mouvement ouvrier ; le dernier type prône l'écœurement, le désespoir absolu, et s'exprime principalement par le grotesque. Nous ne pouvons nous appesantir ici sur ce sujet — j'ai traité longuement la question dans mon livre, publié en hongrois — aussi ne ferons-nous que passer rapidement en revue certains des traits caractéristiques de ces tendances.

« La primauté du texte, du symbole linguistique, de chacun des éléments constitutifs de l'ensemble ; le caractère absolu de l'instrument littéraire : le langage — tels sont les caractères généraux des courants «technocratiques», «structuralistes». Ce courant, «décomposant» et «combinant», remonte à deux sources différentes dont l'une se retrouve dans la littérature française — dans les écrits de Jean Cayrol et de Beckett, puis dans le «nouveau roman» et plus tard dans *Tel Quel* — tandis que l'autre impulsion, indépendante de la première, ou n'ayant avec elle que des liens très lâches, est issue de la technique. Les poèmes et dessins produits par ordinateurs ainsi que les ressources de la musique électronique ont intrigué les artistes, qu'ils soient isolés ou en groupes, dès 1945. Mais après 1958, on voit naître un nouveau genre de poètes ; d'abord en Allemagne, rassemblés autour d'Eugen Gomringer, puis à Brasilia, en même temps que se forme le mouvement «spatialiste» du Français Pierre Garnier, en Angleterre avec Jan Finlay et Edwin Morgan, enfin en Norvège, en Tchécoslovaquie et dans d'autres pays, une foule de poètes décomposent la texture du poème en mots et en lettres afin de permettre la variation et la permutation de ces éléments — que ce soit empiriquement ou à l'aide d'ordinateurs — suivant les règles mathématiques ou simplement selon leur humeur. La littérature foisonne de variations sur le poème-lettre, le poème-dessin, le poème-son, le poème-objet — le phénomène est baptisé, selon les cas, poésie «concrète», «phonétique», «objective», «visuelle», «phonique», «électronique» — toutes variations

qui, au début, traduisent des impressions, des sentiments, des rythmes encore intelligibles, mais qui, plus tard, ne seront plus qu'arithmétique pure. Ces percées isolées trouveront bientôt leurs théoriciens en la personne de Max Bense, professeur à Stuttgart et en celle du Parisien A. A. Moles<sup>(12)</sup>. Les spatialistes français formulent leur programme en 1965, tandis que les tendances du «nouveau roman» et de *Tel Quel* obtiennent l'appui scientifique du mouvement dit «structuraliste» ou «néo-structuraliste», qui reflorit après dix années de silence.

A ces tendances littéraires correspondent dans le domaine des beaux-arts, l'«op art» et les œuvres dites «cynétiques» et «lumino-cynétiques» : voyez les compositions de Victor Vasarely, axées sur les lois de la physique, ainsi que ses œuvres «optiques», permutationnelles et extensibles à volonté ; voyez les expériences menées par le Groupe de Recherche d'Art Visuel dont la réalisation la plus connue est la statue de Julio le Parc qui remporta le prix de la Biennale ; voyez encore les mobiles de Nicolas Schöffer disposés sur les places publiques, ou la *Babylone* de Constant. Toutes ces œuvres supposent que l'œuvre d'art se compose d'unités, d'éléments simples, et que l'essence de l'art est la libre combinaison et variation de ces unités ; elles attestent la supériorité de la structure sur l'expression et témoignent de la volonté de se fonder sur la science. A vrai dire, ces tentatives artistiques remontent à un passé lointain qui s'étend de la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle aux méthodes «semi-mécaniques» des années quarante.

Lorsque l'Europe se remet à parler d'avant-garde vers le milieu des années soixante, le terme ne s'appliqua provisoirement qu'aux tendances appartenant aux milieux mentionnés plus haut. Les célèbres numéros, si bien documentés, que le *Times Literary Supplement* consacra à l'avant-garde<sup>(13)</sup> traitent en majeure partie de ces écoles : le «nouveau roman», *Tel Quel*, les expériences des lettristes. Puis, brusquement, en 1965 et 1966, la vague du structuralisme submerge tout : les beaux-arts et le cinéma — le premier exemple fameux est *L'année dernière à Marienbad*, — le ballet, la musique électronique, l'art cinétique. Béjart et sa compagnie montent un ballet structuraliste, décomposant les figures de la danse en leurs éléments de base et les combinant en de nouveaux «modèles». Le principe fondamental est le même partout : tous les phéno-

(12) Cf. par exemple A. A. MOLES, «Manifeste d'Art Permutationnel», *Rot*, n° 8 (1965).

(13) «The Changing Guard», *TLS* (1964) et «Sounding the Sixties», *TLS* (1965).

mènes sont des structures indépendantes, autonomes, dont la signification est quantité négligeable ; ce qui compte, c'est leur agencement, le «*pattern*». Ces structures vivent dans le présent, en dehors de tout contexte historique ; elles peuvent être réduites à leurs éléments. Les symboles binaires ainsi obtenus peuvent être recombinaés selon des «*modèles*» arbitraires, à l'aide ou non de la machine.

Il est aisé de voir contre quoi ces tentatives sont dirigées, de comprendre quelle est la source du désenchantement, de l'insatisfaction de l'artiste. Plusieurs chercheurs, parmi lesquels Lucien Goldmann (14), ont montré à quel point les œuvres se rattachant à ces courants reflètent la conscience qu'ont les artistes de vivre dans un monde d'objets.

Le deuxième type de néo-avant-garde, qui fit son apparition vers le début des années soixante, semble être plutôt comme un descendant tardif — une sorte de réédition née de circonstances historiques différentes — de l'expressionnisme ou, dans certains cas, de Dada. Une révolte passionnée, anarchiste se répand parmi certains groupes de poètes et d'acteurs, de cinéastes et de peintres, révolte qui se manifeste d'abord par accès, par poussées indépendantes les unes des autres, pour s'exprimer ensuite de plus en plus souvent sous forme d'une rébellion organisée. Cette révolte, ils la hurlent ; il s'unissent en un *cri* sauvage qui fait éclater la forme, qui les libère de toute contrainte, et par lequel ils clament leur désespoir, leur détresse, leur insurmontable dégoût. Ils s'insurgent contre ceux qui font de l'art un laboratoire d'expérimentation linguistique ; au contraire : il faut transcender l'art, le rejeter et en même temps le sauvegarder («*aufheben*»), l'art doit se faire vie ; la tâche de l'artiste n'est plus de faire progresser l'art mais de faire progresser la vie, le monde lui-même. Bien que les circonstances aient changé, ce que nous entendons là est bien l'écho des slogans d'avant-garde lancés au lendemain de la première guerre mondiale.

C'est dans les pays de langue anglaise, et d'abord aux États-Unis, que se déclencha cette indignation passionnée et anarchique. On en trouve les racines dans l'expérience traumatisante de la deuxième guerre mondiale et l'écoeurement qui s'ensuivit — la carrière de Norman Mailer illustre parfaitement cet aspect de la question. La révolte se déchaîna pour la première fois dans la «*beat literature*», dans la prose de Jack Kerouac, dans les gémissements du poète Gregory Corso, dans le hurlement d'Allen Ginsberg ; notons que dès le départ, ce courant s'accompagna de la découverte

(14) L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964).

du «Folk-beat» : ce fut la «révolution de la guitare». Certes, la révolte passionnée des «beats» s'est apaisée à présent et, subissant le sort de tant de révoltes, elle s'est érigée en institution, s'est commercialisée, embourgeoisée. Plus tard, d'autres courants prirent le relais : la littérature du Black Power, aux États-Unis, — le nom de LeRoi Jones vient aussitôt à l'esprit, — le cinéma «underground» auquel se rattachent les activités d'Andy Warhol, et le courant ininterrompu du «Folk-beat» et du «protest song» qui se propage d'un pays à l'autre. Un peu partout des mouvements et des œuvres apparentés à la «beat literature» américaine font leur apparition — voyez en Angleterre les poètes «Pop», plus particulièrement le groupe de Liverpool (Roger McGough, Brian Patten), et les poètes rassemblés autour de l'anthologie *New Departures*. Des groupements analogues se forment l'un après l'autre en Europe, tant à l'Ouest que dans les pays socialistes, avec parfois certaines tendances anarchistes et gauchistes en ce qui concerne ces derniers.

L'étude des problèmes posés par la première avant-garde — l'avant-garde «classique» — nous avait amenés à constater, on s'en souvient, que certains mouvements, groupes ou artistes ayant appartenu d'abord aux courants d'avant-garde, avaient trouvé moyen de rejoindre l'aile révolutionnaire du mouvement ouvrier. Le troisième type de la néo-avant-garde suit de nos jours un chemin semblable à celui-là. Le mouvement italien offre un exemple typique d'une telle évolution, qui n'alla certes point sans contradictions ni difficultés. C'est délibérément que les théoriciens du mouvement adoptent la dénomination de «néo-avant-garde», le préfixe «néo» ayant pour fonction d'indiquer que la vieille avant-garde est désavouée, qu'une attitude politique et idéologique nouvelle est adoptée <sup>(15)</sup>.

La néo-avant-garde italienne débute vers 1960 avec les activités de la revue *Il Verri*. L'anthologie *I Novissimi* parut en 1961 ; la revue *Menabò* fut lancée en 1962 ; l'année 1963 fut marquée par la rencontre de Palerme et la formation du Gruppo 63 ; la troisième rencontre de Palerme eut lieu en septembre 1965. Cette néo-avant-garde se développa selon le même schéma que la révolution du langage en France ; elle est issue du sentiment de déception éprouvé à l'égard des styles littéraires en honneur, et tout particulièrement du néo-réalisme. Celui-ci, en effet, n'était pas en mesure de rendre avec pertinence les nouveaux types de conflits sociaux, les

<sup>(15)</sup> Cf. E. SUGAR, *Avanguardia e neo-avanguardia* (1966) ; *Revue d'Esthétique*, N° 4 (1967), n° 3, 4 (1970).

nouvelles formes, plus compliquées et moins manifestes, que prenait désormais la lutte des classes. Telle est la plate-forme commune des groupes littéraires et artistiques de la néo-avant-garde italienne. Leur entrée en scène fut remarquablement préparée et organisée par l'activité critique et littéraire de Luciano Anceschi (dans la revue *Il Verri*) et avant tout par l'inspiration et le talent aux multiples facettes de Pier Paolo Pasolini, poète militant socialiste qui s'était distingué déjà dans la Résistance. Parmi les facteurs idéologiques de ce courant, on peut citer les travaux du jeune Lukács, d'Adorno, de Horkheimer, de Marcuse et des linguistes français. Selon leur thèse, il fallait rompre totalement avec une culture commercialisée et un monde où les relations sont dominées par l'objet ; et le moyen le plus efficace de provoquer cette rupture était de détruire le langage conventionnel, considéré comme médiateur de ces relations. Il fallait renoncer à l'usage établi, aux moyens habituels de la communication et développer une nouvelle forme de langage — le discours hyperbolique et apocalyptique de l'avant-garde qui détruit de manière radicale toutes les normes ayant jamais existé.

L'évolution de la néo-avant-garde italienne de 1960 à 1963 ne fait que reproduire celle des mouvements français ou d'autres groupements d'Europe occidentale, avec cette différence qu'elle prit en Italie une forme plus «idéologique» et parfois plus «marxiste». Dans la pratique, la pseudo-révolte de l'intelligentsia fut récupérée par l'«establishment», phénomène que les «rebelles», faisant leur autocritique, reconnurent eux-mêmes. N'empêche qu'à partir de 1963, divers essais furent tentés pour reprendre la lutte, et l'aile gauche du mouvement, éliminant, chemin faisant, bien des chimères de la néo-avant-garde, s'est activée énergiquement à apporter à ce programme négatif qui est le sien une solution en quelque sorte positive, à transformer la révolution du langage en une révolution du contenu.

Ceci donne lieu à des phénomènes complexes et contradictoires. Ainsi Eduardo Sanguineti, si l'on en juge par ses poèmes et «romans», qu'il publie tantôt en italien, tantôt en français, semble être de ceux qui emploient les procédés de l'association libre et visent à détruire, à transformer le langage, — et en tant que tel, il révèle des traits communs avec les Français de *Tel Quel* ; mais le point de vue qu'il adopte dans ses écrits théoriques et dans ses ouvrages polémiques est, au contraire, celui d'un marxiste qui, avec le temps, se fait de plus en plus orthodoxe<sup>(16)</sup>.

(16) E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio* (Milan, 1965) ; «Pour une avant-garde révolutionnaire», *Tel Quel*, n° 29 (1965).

Marchant sur les traces de ces initiateurs mais de manière plus énergique et surtout plus bruyante, le groupe français de *Tel Quel* s'engagea plus avant dans la voie ainsi frayée, immédiatement après l'automne 1968 et surtout vers la fin de 1969 et en 1970 <sup>(17)</sup>. Eux aussi proclamaient que la condition préalable à la révolution est une révolution du langage. Ce qu'ils réclament est formulé de différentes façons : pour rendre possible l'activité révolutionnaire, il faut abolir l'idéologie dominante, c'est-à-dire le discours conventionnel. Plus les innovations introduites par l'écrivain dans son langage et son propos sont profondes, hardies, radicales, mieux elles servent la cause révolutionnaire ; ce qu'il faut c'est rendre plus aisée l'absorption par la masse d'un type de culture absolument nouveau. Cette doctrine repose sur l'image trompeuse de la «révolution culturelle» chinoise, dont une interprétation erronée sert ici d'idéal. A quoi vient s'ajouter un tantinet de Freud, de Saussure, de sémiologie, de Julia Kristeva, de Sade ... le tout au nom de la rupture avec le passé, au nom du renouveau et de la révolution !

L'année 1970 est marquée par le dialogue qui s'engage entre ces groupes partisans de la sémiotique, de la destruction du langage (*Tel Quel*, Jean Pierre Faye, autrefois membre du groupe, et d'autres), d'une part et les communistes français ou des groupes de poètes non-structuralistes sympathisant avec le parti (*Action Poétique*), d'autre part.

Depuis quelque temps, à vrai dire depuis fin 1969, l'observateur attentif a pu constater qu'une certaine stagnation, une sorte de découragement affectait les activités de la néo-avant-garde en Europe occidentale et en Amérique du Nord ; et d'aucuns parlent déjà de son échec total sur le plan artistique et politique. Mais n'est-il pas tout aussi légitime de parler d'un processus visant à réparer des forces qui s'épuisent ou à expérimenter des formes nouvelles ?

Quant au mouvement qui apparut vers les années soixante dans certains pays socialistes, et plus particulièrement en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie, il peut être considéré comme la version modifiée d'une certaine tendance de la néo-avant-garde. Le XX<sup>e</sup> Congrès du P.C. eut pour effet de rétablir les échanges culturels entre l'Est et l'Ouest ; les productions artistiques datant de la période 1948-1960 inondèrent les pays de l'Est en un déferlement irrésistible, jetant pêle-mêle sur le marché les valeurs vraies et fausses de l'ancienne et de la nouvelle avant-garde.

(17) J. HENRIC, «Pour une avant-garde révolutionnaire», *Tel Quel* n° 40 (1970).

N'oublions pas qu'en outre, dans certains de ces pays, la tradition de la première avant-garde — autrement dit l'avant-garde classique, en quelque sorte «nationalisée» — était toujours vivace. Et au surplus, cette «nouvelle vague» est explicable également par la présence de certains facteurs sociaux analogues à ceux prévalant à l'Ouest, tels que la rupture des rapports entre l'écrivain et le public, entre l'écrivain et le pouvoir ; de sorte que les circonstances étaient propres à re-produire des formes et des méthodes semblables à celles de la littérature d'avant-garde, ou à sensibiliser la littérature à ses formes. En d'autres termes : pour rendre ces problèmes, pour traduire cette rupture, les artistes ont à portée de la main toute la collection des procédés d'avant-garde ou de néo-avant-garde, qu'ils les trouvent dans leurs propres traditions nationales ou qu'ils les découvrent dans la littérature mondiale contemporaine. Ces tendances se caractérisent tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie, de Slawomir Mrozek à Vladimir Páral, par la prédominance du grotesque, par le recours à la dérision et à l'ironie. Remarquons que le courant de néo-avant-garde qui se développe actuellement dans les pays socialistes témoigne non seulement de l'impact des anciens mouvements d'avant-garde mais également de l'influence de Franz Kafka et de Bruno Schultz. Cette tendance implique des distorsions considérables ; et les réponses aux questions qu'elle est amenée elle-même à susciter ne sont bien souvent qu'utopies et que vagues chimères.

## X

D'autres questions se posent, que je ne puis, faute de place, développer ici. J'en mentionnerai cependant quelques-unes. Quels sont les rapports de parenté entre la néo-avant-garde et l'avant-garde «classique» du début du siècle ? Quel est l'apport théorique de la néo-avant-garde dans le domaine de la critique ? Et celle-ci, la plus difficile de toutes celles que doit envisager le critique : que restera-t-il de ces tendances — dans quelle mesure pourront-elles s'intégrer dans cette chaîne infinie de synthèses qu'est l'évolution universelle des lettres et des beaux-arts ? (18).

(18) Traduit par Dina WEISGERBER avec l'aimable autorisation de *New Literary History* où cet article parut originellement (III, 1971-1972, pp. 49-70).

# Essai d'une définition de l'avant-garde

par *Adrian Marino*

*Cahiers roumains d'études littéraires, Bucarest*

I. 1. Ecrire sur l'avant-garde littéraire n'est pas une tâche aisée. La moindre réticence, l'attitude critique la plus timide font naître la suspicion dans l'esprit des auteurs «d'avant-garde», qui vous accuseront d'avoir des préjugés, ou bien l'esprit étroit, tandis que les esprits graves, conformistes, platement didactiques, verront dans une semblable tentative un signe de frivolité et d'anticlassicisme qu'il faut sanctionner sévèrement. Il existe une «légende» et un «mythe de l'avant-garde» entretenus à tel point par les deux camps, que le critique et l'esthéticien littéraires qui veulent se faire une idée exacte de ce phénomène se voient contraints d'avancer sous un double tir de barrage qui paralyse dans une grande mesure leurs opinions et leurs réactions.

A ces difficultés provenant de la conjoncture s'ajoutent nombre d'obstacles d'ordre analytique. Car s'il y a «avant-garde», il y a surtout «l'avant-garde», en ce sens que sous la même étiquette verbale se cachent un nombre considérable de manifestations et de programmes extrêmement différents, voire même nettement contradictoires, qu'il est difficile de ramener à l'unité. Hétérogène, pulvérisée, souvent chaotique, «l'avant-garde» défie par sa nature même toute description, classification, définition précises. Une liste complète des courants d'avant-garde a-t-elle jamais été établie ? Le nombre des *ismes* dépasse de toute façon la quarantaine et la série continue. Le fait est que nous nous trouvons en présence de courants artistiques en pleine évolution, ayant des périodes d'effervescence et de précipitation (voir, par exemple, l'entre-deux-guerres), suivies de stagnations et de déclin, puis de nouvelles explosions de violence, sous des formes inédites et imprévisibles. D'où le risque inévitable de ne proposer, la plupart du temps, que des observations et des définitions

de toute évidence provisoires, partielles, qu'il faut accepter sous bénéfice d'inventaire. L'avant-garde représente un produit et une catégorie historique qu'il faut sans cesse soumettre à une révision.

La complexité intrinsèque du phénomène suscite, elle aussi, de grandes difficultés. L'avant-garde littéraire (la remarque vaut également pour les autres avant-gardes : plastiques, musicales, etc.) ne constitue pas seulement une réalité littéraire particulière au XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout au nôtre. Ce terme recouvre également une série d'orientations sociales et psychologiques complexes qui tiennent à la constitution et à la mentalité propres aux groupements littéraires restreints. Il existe une microsociologie et une phénoménologie des courants d'avant-garde que l'on ne peut perdre de vue. Cette variété complique encore davantage l'image complexe de «l'avant-garde», dont la définition est érodée de l'intérieur, notamment par l'extrême relativité de la notion même. Nous ne nous arrêterons pas sur les difficultés évidentes de nomenclature que soulève l'emploi abusif ou inconsidéré du terme dont on se sert souvent au hasard, dans des acceptions totalement différentes (il existe toute une sémantique de «l'avant-garde»). Mais qui ne voit qu'il suffit d'un simple changement de milieu, ou de moment littéraire, pour que la notion d'avant-garde change de sens, au point de suggérer l'idée d'un véritable «mimétisme»? Ce n'est pas là une boutade. Si, pour un «classique», le surréalisme semble un courant d'avant-garde, le «pop art» constitue lui aussi une avant-garde par rapport au surréalisme resté loin en arrière. De même, *aujourd'hui*, faire de la peinture figurative dans un milieu artistique où triomphe la peinture abstraite représente à son tour une forme d'avant-garde. Par rapport au surréalisme, courant achevé dans son essence, le retour au lyrisme traditionnel ne signifie pas moins une manifestation d'avant-garde. Le jeu de kaléidoscope peut se poursuivre à l'infini<sup>(1)</sup>. D'où un certain scepticisme, de même qu'une tendance à chasser ce terme du vocabulaire critique. Les dictionnaires et les critiques anglo-saxons n'emploient même pas cette notion. Devenue l'apanage des snobs, elle ne suscite que l'antipathie et l'opprobre. Lui injecter quelque dignité et clarté (qu'elle n'a, en fait, jamais possédées) représente une tâche des plus compliquées, certes, mais nécessaire.

(1) L'enquête de la revue *Arts*, n° 9, 1965 : *Y a-t-il encore une avant-garde ?* (réponses par : J. Gracq, E. Ionesco, R. Queneau, A. Robbe-Grillet, etc.).

2. S'il est vrai que toute idée littéraire se constitue et se reconstitue sans cesse à l'intérieur du « modèle » archétypique de la notion de base, il est permis de dire que la notion d'avant-garde tire son origine d'une métaphore militaire, laquelle a d'ailleurs également fourni le titre de la première publication « d'avant-garde » : *L'Avant-garde de l'Armée des Pyrénées orientales* (1794), — produit de l'élan propagandiste et militaire de la Révolution Française (2). L'avant-garde est une petite troupe de « choc », une unité de *commando* qui fait preuve de beaucoup de courage, d'initiative et d'énergie, et qui avance vers les lignes ennemies, en affrontant toutes sortes de risques et d'obstacles, afin de frayer le chemin au gros de l'armée. L'annexion de ce terme par le vocabulaire politique s'explique de la même manière : les forces sociales progressistes, révolutionnaires, sont par définition offensives ; elles sont à l'« avant-garde ». En France, ce concept fait d'abord, vers 1830, son apparition chez les saint-simoniens (Emile Barrault), puis, en 1845, avec des implications esthétiques précises, chez Levardant : « L'art, expression de la Société, exprime, par son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien d'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité ... » (3). Une fois arrivée à ce stade, la généralisation littéraire devient inévitable et Sainte-Beuve (jusqu'à preuve du contraire) semble avoir été le premier critique disposé à reconnaître le « zèle d'avant-garde » d'un écrivain, à savoir l'abbé de Pons, polémiste du XVIII<sup>e</sup> siècle qui mit sa plume au service des « modernes » (4). Quoi qu'il en soit, l'expression fait fortune, non sans provoquer le courroux de Baudelaire qui, dans *Mon cœur mis à nu* (1861-1863), ne ménage pas ses sarcasmes aux métaphores militaires, telles que : « Les poètes de combat », « Les Littérateurs d'avant-garde », etc. (5). Poursuivre « l'histoire » de ce terme

(2) ROBERT ESTIVALS, Jean-Charles GAUDY et Gabrielle VERGEZ, *L'Avant-garde* (Paris, 1968), pp. 21-23 ; dans une acception « paramilitaire », la notion renvoie même à F. Villon, à propos d'un complice de ... cambriolage : « A celluy qui fist l'avantgarde » (*Lais*, v. 261).

(3) D. LEVARDANT, *De la mission de l'art et du rôle des artistes ...* (Paris, 1845), p. 4 ; Miklós SZABOLCSI, *L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*, dans *Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée* (Amsterdam, 1969), p. 318 ; *Avant-garde, Néo-avant-garde, Modernité : Questions et Suggestions*, dans *New Literary History*, vol. III (1971-1973), pp. 49-70.

(4) SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, (Paris, Garnier.), XIII, p. 152.

(5) BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 1285.

n'a pas de sens, pour l'instant. Entrée dans le langage publicitaire, l'expression devient un lieu commun de grande circulation dans le domaine de la poésie «moderne», «nouvelle». C'est dans la même ambiance littéraire que le terme devait faire son apparition dans la littérature roumaine où il a été utilisé pour la première fois par Gala Galaction, dans une lettre adressée à G. Ibrăileanu (19. IX. 1912): «... Je ferai un petit volume d'avant-garde qu'éditera Cocea» (6).

II. Autour de ce noyau «militaire», par extension *militant*, commencent à se grouper tous les éléments fondamentaux du concept. Les uns sont anciens, de beaucoup antérieurs à toute vision et controverse littéraires. Un fait est souvent négligé : avant de constituer un «courant» ou une modalité esthétique, l'avant-garde définit une attitude devant la vie, une manière de concevoir l'existence et de vivre, presque une *Weltanschauung*. Il est impossible de comprendre l'esprit de l'avant-garde littéraire sans se reporter continuellement et systématiquement à son origine spirituelle, dont le sens remonte beaucoup plus loin, au delà de la littérature et de l'art.

1. Par son action offensive même, l'avant-garde représente un *phénomène précurseur, anticipatif*, qui va de l'avant, plein de courage et d'initiative. Il y a lieu de concevoir, avant l'avant-garde littéraire proprement dite, une avant-garde informatrice, journalistique, de nouvelles et d'extraits littéraires, destinés «à servir promptement la curiosité publique». Tel est le programme d'une feuille française d'information littéraire de 1760, «L'Avant-coureur» (7). Le fait vaut d'être retenu dès maintenant, car tous les écrivains et théoriciens modernes soulignent énergiquement ce même caractère «d'anticipation» de l'avant-garde : «La Poésie ne rythmera plus l'action» — proclame Rimbaud dans sa célèbre *Lettre du voyant* (1871) — «elle sera en avant» (8). Tout ce qui «précède» caractérise l'avant-garde. Son destin est le devancement, le mouvement continu. Ce dynamisme représente tout le sens et tout le paradoxe dramatique de l'avant-garde : mort et résurrection continues ; quant à sa vocation essentielle, elle peut tenir dans ces mots : toute avant-garde supprime en se substituant à elle, une autre avant-garde. Son élan vital la pousse sans cesse vers de nouvelles positions, éternellement in-

(6) *Scrisori către Ibrăileanu* (Buc., 1966), p. 11.

(7) Robért ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 19.

(8) Arthur RIMBAUD, *Oeuvres complètes* (Paris, 1963), p. 272.

stables. Bien que cette remarque soit largement répandue<sup>(9)</sup>, il ne nous semble pas qu'on en ait tiré toutes les conclusions qu'elle implique. Ces dernières sont, ainsi que nous le verrons, inévitablement relativistes, de plus en plus blasées, presque sceptiques.

2. La force de propulsion qui caractérise cette marche en avant est *l'esprit offensif*, sans l'intervention et l'énergie duquel l'avant-garde ne peut, dans aucune hypothèse, se concevoir. Qui dit «avant-garde» pense : attaque, polémique, lutte, prise d'assaut de positions dépassées, sclérosées, renversement violent et radical des obstacles rencontrés. L'avant-garde est, et doit être, agressive ou ne pas être. Les manifestes futuristes parlent de «courage», «d'audace», «d'agression», «de beauté de la lutte» ; les manifestes expressionnistes, «d'action» et «d'orage» (titres de leurs revues : *Die Aktion*, *Der Sturm*) ; toute l'avant-garde moderne, y compris l'activisme américain de type *beat*<sup>(10)</sup>, se sert d'expressions telles que «choc» et «sainte barbarie». Les textes sont si insistants et si incendiaires, d'une telle frénésie verbale, que nombreux sont ceux qui diagnostiquent l'exaltation et le fanatisme. Le fait est que l'esprit «d'agressivité» qu'attribuent à l'avant-garde les études les plus «classiques» et les plus pondérées qui lui soient consacrées<sup>(11)</sup>, la caractérise fondamentalement. Ses formes typiques définissent l'essence même de l'avant-garde en tant que *phénomène spirituel*.

3. 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. L'avant-garde introduit une brusque discontinuité, un mouvement en contretemps, une désagrégation. Son esprit refuse l'adhésion, l'appartenance, la participation<sup>(12)</sup>. On a

(9) Rossana ROSSANDA, *Avanguardia e decadentismo*, «Resoconto del dibattito tenutosi a Roma, presso l'Istituto Gramsci, il 3-6 luglio 1959», dans *Il Contemporaneo*, n° 18-19, 1959, p. 77 ; Eugène IONESCO, *Discours sur l'avant-garde*, 1959 (*Notes et Contre-notes*, Paris, 1966, p. 76), etc.

(10) Bonner MITCHELL, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914* (Paris, 1966), p. 105 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 76 ; Lawrence LIFTON, *From «The Holy Barbarians»*, 1959 (*A Casebook of the Beat*, ed. by Thomas Parkinson, New-York, 1968, pp. 291-307).

(11) Renato POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna, 1962), pp. 33-39 ; Guillermo DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1965), p. 22.

(12) Mario DE MICHELI, *Le Avanguardie artistiche del Novecento* (Milano, 1971), p. 102 ; Umberto CERONI, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 72 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, pp. 77-78, 160.

parlé à propos du mouvement *beat* d'«interruption» et de «renoncement» (to desist), de «non-affiliation» (*disaffiliation*)<sup>(13)</sup>. Mais, dans une terminologie différente, ces constituants reparaissent périodiquement dans tous les courants d'avant-garde qui semblent avoir pour point de départ une répulsion morale violente, une immense capacité de «dégoût» et «d'horreur». Le fait que l'idée de dégoût apparaît aussi bien chez les dadaïstes que chez les *beatniks* est symptomatique<sup>(14)</sup>. Sans entrer dans les subtilités de la phénoménologie existentialiste, on peut affirmer que la «nausée» définit l'état d'esprit originaire de l'avant-garde, une «nausée» invincible et totale, une répulsion quasi viscérale à l'égard de toute la condition humaine et culturelle.

Certes, l'avant-garde reproduit et intensifie tous les types antérieurs de «rupture» (inadhérence, isolement, déclassement, «bohème»), caractéristiques de l'individualisme romantique, anticipés déjà par les premières réactions, inadhérences et non-conformismes de la conscience moderne. De même, l'avant-garde cultive sur une large échelle la totalité des «ruptures» essentielles : subjectivité/objectivité, univers intérieur/univers extérieur, apparence/réalité, individualité/société, etc.<sup>(15)</sup>. Tout cela est vrai. Mais l'avant-garde fait un pas de plus, le dernier possible en fait : celui qui mène à la *rupture intégrale, absolue*. L'opposition au système existant devient l'opposition même, la rupture totale, substantielle, vis-à-vis de toute continuité, intégration et solidarisation possible. C'est le célèbre «*Lâchez tout*» des surréalistes, la séparation tranchante, perpétuelle et extrême de tout<sup>(16)</sup>. S'il est vrai que l'esprit moderne implique l'opposition de par son essence même (négation du classique), l'avant-garde pousse au paroxysme cette tendance, devenue méthode essentielle et style unique d'existence. La brutalité de la rupture est si radicale que l'avant-garde se transforme en une véritable explosion morale. La subversion latente englobe l'existence tout entière, en une attitude pratique extra-esthétique et profondément exacerbée. L'univers — pulvérisé — des

(13) *A Casebook of the Beat*, pp. 179-180, 214.

(14) Tristan TZARA, *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* (Paris, 1963), p. 142 ; *A Casebook of the Beat*, p. 180, 257.

(15) Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 175 ; *A Casebook of the Beat*, p. 194.

(16) Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, (Paris, 1945), p. 56 ; Renato POGGIOLI, *op. cit.*, pp. 28-29 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 9, 93 ; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 8 ; Matei CĂLINESCU, *O incercare de definire a noțiunii de «avangardă» în literatură (Eseuri despre literatura modernă)*, Buc., 1970, p. 183.

formes littéraires est laissé ainsi loin derrière. C'est là à la fois la vertu et le vice suprêmes de l'avant-garde : rupture vide, abstraite, sans autre finalité qu'en soi et pour soi. Et c'est aussi ce qui la rend en même temps sympathique et profondément suspecte à toutes les autres formes d'opposition et de négation organisées et axées sur des objectifs et des tactiques précises. Cette ambiguïté structurale de l'avant-garde, nous la rencontrerons tout au long de notre description et de notre analyse.

4. Ce qui détermine et alimente de l'intérieur l'attitude de «rupture», sous ses aspects les plus provoquants et les plus exaltants, c'est un état de profonde, permanente et violente révolte contre tous les cadres rigides de la vie, c'est *une forme d'insurrection* totale, cultivée avec la plus grande frénésie possible. L'acte de révolte débridée et universelle, le retranchement derrière l'attitude de «non-conformisme absolu» (André Breton), la volonté de s'éterniser dans une négation continuelle, génératrice de permanentes et inévitables confusions, tiennent à l'essence intime de l'avant-garde. Car toute rébellion intégrale ne peut être que solidaire et «maximale». Elle est projetée simultanément sur tous les plans, et est poussée dans toutes les directions jusqu'à ses dernières conséquences. Nombre d'études, pleines de vérités essentielles — dont le fondement nous semble être le suivant : refus systématique de l'ordre en vigueur, refus transposé non pas sur le plan de l'action pratique, organisée, mais dans de violents défoulements imaginaires, dérivés — ont été écrites sur le contenu anarchique, irrémédiable, individualiste de cette révolte. La psychologie de «l'avant-garde» tend à se «défouler», à faire irruption conformément à la loi du moindre effort, à récupérer dans un sens imaginaire et théoriquement négatif toute la révolte morale accumulée. L'engagement «politique» surréaliste constitue un échec notoire, alors que les surréalistes qui ont adhéré au communisme cessent tout naturellement d'être des surréalistes : Aragon, par exemple. Selon Breton, l'acte surréaliste le plus simple consiste à sortir dans la rue, un revolver à la main, et à tirer au hasard. Cela ... en théorie. En fait, André Breton n'a jamais tiré sur personne. Et il n'en a même pas eu sérieusement l'intention. Tout se réduit à une furie intérieure, purement verbale, à un type de révolte morale paroxystique, poussée sur le plan logique jusqu'à ses dernières conséquences. Lord Byron, lui aussi un grand «révolté», a pris toutefois les armes au nom d'une cause supérieure. Restent néanmoins caractéristiques pour la psychologie de l'avant-garde : l'intensité des révoltes de Maldoror, la vocation destructive du dadaïsme, «un certain état de fureur» surréaliste, «la révolte de l'esprit», de *La Révolution d'abord et toujours* (1925), «le

désespoir humain» d'André Breton, etc. avec toutes les conséquences d'ordre «nihiliste» (social, moral, etc.), qui abondent dans les manifestes et les publications de l'avant-garde jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. La gesticulation verbale de la révolte, en tant que forme sans contenu du paroxysme, se retrouve inévitablement dans un grand nombre de textes *beat*, et sur la littérature *beat* (17). Le manifeste de la revue roumaine *Integral*, de 1925 (18), parle, lui aussi, de «désespoir contenu».

5. Lorsqu'il dégénère, accident qui lui arrive fréquemment, l'esprit de révolte se transforme en un véritable *complexe d'agressivité*, en une violence du genre «l'art pour l'art», qui confère à l'avant-garde moderne un incontestable «prestige» de scandale, climat au sein duquel les promoteurs des nouveaux courants se complaisent — nous devons le reconnaître — avec volupté. La série est plus ou moins inaugurée par la fameuse *bataille d'Hernani* (1830), tournée en dérision par la suite par André Breton, d'un romantisme provocateur que l'on retrouve périodiquement, dans son essence, dans la mise en scène des expositions et des «spectacles» *Dada*, dans de nombreux manifestes surréalistes, turbulents, provocateurs, tous d'une facture d'avant-garde relevant de l'insulte ou de la farce absolue. La lecture des reportages inspirés par les «représentations» *Dada* tient de l'humour noir, du grotesque, de l'absurde parfois trivial. Une page entière de Tristan Tzara contient, sur huit colonnes, de haut en bas, le seul mot *hurle*. Et en-dessous, la signature de l'auteur ... «qui se trouve encore très sympathique». Son *Manifeste de monsieur aa l'antiphilosome* contient — entre autres — cette gracieuseté : «Et vous êtes des idiots». Ailleurs, il est précisé que : «Vous crèverez, je vous jure,» etc. (19). A ce niveau, l'avant-garde devient le style de la violence gratuite, pure, tout au plus un jeu facile. Des tentatives de mises en scène supérieures se retrouvent également dans cette cacophonie étudiée, concertée. On organise des «procès publics», tel celui intenté à Barrès (1921). De terribles pamphlets paraissent : le «classique» *Un cadavre* à la mort d'Anatole France (1924). Ils alternent avec des chambardements de banquets (Saint-Pol-Roux, 1925), d'inspiration surréaliste, ou avec des

(17) André BRETON, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1963), p. 63, 78 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 106, 108, 115 ; *A Casebook of the Beat*, p. 194, 211 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 77.

(18) *Antologia literaturii române de avangardă* (Buc., 1969), p. 552.

(19) Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 43, 50, 57-58, 67, 75, 126.

lettres ouvertes, fulminantes, entre autres une ... *Adresse au Pape* (1925). Et même avec des pugilats que l'*Histoire du surréalisme* de M. Nadeau enregistre à grand renfort de détails. «Le cassage de gueules» devient réaction courante<sup>(20)</sup>. Benjamin Péret crache sur les prêtres dans la rue. Le fait qu'il s'agit d'un culte de la violence en soi, sans aucune finalité supérieure, est prouvé par les rixes — pleines de saveur — entre surréalistes et dadaïstes, ainsi que par les actions en justice (institution toutefois dénoncée comme rétrograde !), les pamphlets et contre-pamphlets que se jettent réciproquement à la tête les fractions du mouvement — littérature d'assez vile espèce, quoi qu'on dise, et souvent lamentable. Ce style se transmet, en partie, à la littérature roumaine. Paraissent le «poème invective» (Geo Bogza), le manifeste de la revue *Unu* qui s'achève par un *huooo ... (huée)* formidable, adressé aux «brontosaures». Tel surréaliste repentí déclare ingénument : «Je hais tout» ... <sup>(21)</sup>. Et parce que des pamphlets destructifs, terribles, se devaient de paraître aussi chez nous, *Critica mizeriei* («*La critique de la misère*», 1945) supprime tout simplement les dissidents : G. Călinesco, Tudor Vianu, Perpessicius, Miron Radu Paraschivesco, etc. etc., y compris ... Adrian Marino, dans un style d'une grande élévation, qui produit aujourd'hui encore une réelle détente ! A cette époque déjà, la méthode était totalement périmée. C'est toujours cette année-là que Geo Dumitresco revendique, à titre de défi poétique, *Libertatea de a trage cu pusca* («*La liberté de tirer des coups de fusil*»). Et comme rien n'est vraiment nouveau dans ce monde, voilà que font leur réapparition les jeunes Anglais «en colère» (*Angry Young Men*), les *beatniks* américains, etc.

6. La conclusion de ce processus de rupture, d'insurrection et d'agressivité est, sans doute, la *négation*. L'avant-garde se propose de promouvoir et de rendre radical l'acte même de la négation, condition latente de toute attitude «moderne», développée et intensifiée dans un sens entièrement destructif, iconoclaste, terroriste. Subversion d'autant plus profonde et irréductible que la motivation discursive, idéologique, fait plus totalement défaut. Nous nous trouvons en présence d'un mélange à la fois profond et éphémère de gratuité et d'exaspération, de nihilisme et de protestation ab-

<sup>(20)</sup> Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 51, 54, 56, 95-96, 104, 107, 116-117, 177, 193, 224, 271, 290, 292, 295, 308.

<sup>(21)</sup> *Antologia ...* p. 559 ; Al. PIU, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950* (Buc., 1968), p. 258.

solue, de pureté et de complexes troubles, qui se déchaînent périodiquement sous forme de crises de furie destructrice. Le document-programme de cette férocité morale est, sans doute, *Une saison en enfer* (1875) de Rimbaud, dont les notions-clés sont : «brute», «bourreau», «fléau», «crime», «folie», «idiotie», «hystérie», etc. (22), idées qui reviennent parfois, à peine travesties, dans les manifestes dadaïstes et surréalistes. *Dada* organise «le grand spectacle du désastre, de l'incendie, de la décomposition», «de la démoralisation, de la désorganisation, de la destruction», «un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer». *Dada* est en même temps *pour* et *contre*, niant tout aussi bien l'affirmation que la négation (23). Le surréalisme adopte comme «dogme la révolte absolue, l'insoumission totale, le sabotage en bonne et due forme», il n'attend rien d'autre que de la «violence». «Tous les moyens sont bons pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*» (24). De semblables déclarations incendiaires se retrouvent en abondance, aujourd'hui encore (chez les *Novissimi*, chez les *beatniks*) (25). Il est toutefois plus important de saisir et de définir la direction exacte dans laquelle s'engage le nihilisme de l'avant-garde. Son sens apparaît clairement : contestation radicale de toutes les hiérarchies, de toutes les valeurs, de toutes les activités théoriques et pratiques, y compris la destruction intégrale des mécanismes psychiques. Dans cette phase qui clôt entièrement le cycle de l'esprit d'avant-garde, il apparaît clairement que sa finalité déborde non seulement la sphère esthétique et littéraire, mais aussi celle de toutes les valeurs communément acceptées. Il s'agit de quelque chose de plus que d'une *Umwälzung aller Werte* nietzschéenne, à savoir d'une destruction totale, qui ne laisserait pas de traces (26) — si possible. L'essentiel, pour nous, n'est pas de jeter sans cesse l'anathème (inutile, parce que tardif ou

(22) Arthur RIMBAUD, *op. cit.*, p. 219.

(23) Tristan TZARA, *Manifeste de monsieur Antipyrine*, *op. cit.*, p. 26, 33, 35-36, 60.

(24) André BRETON, *op. cit.*, p. 78, 82.

(25) Cornel Mihai IONESCU, *Generația lui Neptun, Grupul 63* (Buc, 1967), p. 115 ; Vito AMORUSO, *La letteratura beat americana* (Bari, 1969), p. 27, 146 ; *A Casebook of the Beat*, p. 103.

(26) Le négativisme radical de l'avant-garde est de plus en plus mis en lumière : Thomas BISHOP, *Changing Concepts of Avant-garde in Twentieth-Century Literature (Literary History and Literary Criticism ...* New York, 1966, pp. 225-226) ; Renato POGGIOLI, *op. cit.*, p. 39 ; Mario DE MICHELI, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 22, 26-27 ; Matei CĂLINESCU, *op. cit.*, p. 177.

posthume), mais d'expliquer lucidement l'origine de cette vision catastrophique, d'une agonie poussée — du moins en apparence — jusqu'à la limite du pathologique.

7. En fait, la situation s'avère bien plus complexe, bien plus profonde. Au-dessous des formes nihilistes et extravagantes de l'avant-garde se joue un véritable *drame existentiel* : celui de l'absolu et du relatif, de la liberté et de la nécessité, de la pureté et de la corruption, de l'action et de la passivité. Si l'on peut, dans le cas de l'avant-garde, parler de «désespoir», le fait est dû à la conscience de l'impossibilité de la conciliation et de la synthèse, à l'oscillation permanente entre deux plans, au dilemme aigu «*aut-aut*». Le nihilisme de l'avant-garde (phénomène déjà très visible chez Lautréamont) est l'expression d'un désespoir métaphysique, radical : les principes du bien, du mal, du beau, sont pensés, saisis et niés dans leur origine même. Ou bien la littérature exprime les «axiomes éternels», ou bien elle est catégoriquement rejetée. L'esprit de l'avant-garde refuse les positions moyennes, les compromis, les apparences relatives. Pour le dadaïsme, ou du moins pour un *certain* dadaïsme, le beau, l'art, le bien, sont des notions «relatives», de simples «mots», des définitions méprisantes. La pensée, la philosophie sont tout aussi «relatives». Cet anathème est par trop insistant pour être l'œuvre du hasard. De même, le raisonnement typiquement absolutiste : du point de vue de Sirius, toute action est vaine, s'avère profondément symptomatique. L'obsession suprême ? «L'art absolu» (27). Seul cet objectif mérite qu'on se batte pour lui, qu'on vive, qu'on meure. «Veut-on, oui ou non, tout risquer ... ?» ainsi que l'écrit André Breton (28). Ce que poursuit, par essence, le promoteur du mouvement *beat*, Jack Kerouac, est un : *new more*, un «toujours plus» (29), véritable *Excelsior*. L'avant-garde roumaine s'avère elle aussi plus ou moins absolutiste. Pour Ilarie Voronca, l'idéal est : «Un risque, une aventure *totale*. Les ponts de refuge, on les a fait sauter». Miron Radu Paraschivesco revendique «une vérité immanente au-dessus de l'in-

(27) Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 25, 28, 30, 138.

(28) Maurice NADEAU, *op. cit.*, 183.

(29) Jack KEROUAC, *The Origins of the Beat Generation, 1959 (A Casebook of the Beat*, p. 73).

stant» (30). Il devient évident que l'avant-garde ne peut être correctement assimilée et définie que dans cette perspective super-esthétique.

Si les choses sont telles, l'avant-garde se trouve dans la situation profondément paradoxale de l'opposition qui devient implicitement constructive, de la transformation de la négation en affirmation. La rupture systématique signifie, en fait, l'acte positif de la *libération totale*, de la révolte radicale au nom de la liberté absolue. «L'avant-garde — c'est Eugène Ionesco qui parle — c'est la liberté». La protestation de l'avant-garde consacre l'émancipation et la libération spirituelle. Non pas «esclavage», mais «la *plus grande liberté d'esprit*». Tous ces manifestes dadaïstes et surréalistes sont pénétrés de cette idée qui leur confère toute son incandescence et toute sa force de subversion. Libération totale : de l'histoire, de la société, de la culture. De ce massacre général et de ces ruines surgit la figure invincible de l'homme libre (31). Thèse spécifiquement d'avant-garde, même si elle peut paraître utopique, ou gratuite. Nombreux sont ceux qui combattent, aujourd'hui, l'avant-garde de la manière suivante : si l'art moderne peut se permettre toutes les audaces, toutes les fantaisies ou tous les programmes, si la «liberté» de l'art représente une réalité objective, l'avant-garde enfonce, en fait, des portes ouvertes (32). La remarque vaut pour l'art occidental. Mais là aussi le fait «d'enfoncer des portes ouvertes» définit l'esprit éternel de l'avant-garde. Sa logique intérieure consiste précisément à nier, contester, rejeter avec véhémence et continuellement, même lorsque l'objet de l'opposition n'existe plus. Car le mouvement de libération de l'avant-garde tend à se transformer en mécanisme, en automatisme, en formalisation même de l'acte de la révolte.

Explication exacte, mais néanmoins en partie incomplète. L'avant-garde ne peut se soustraire à la loi fondamentale de l'esprit qui comporte le retour instinctivement défensif à l'essence, la *recupération de la pureté originelle*. Acte, comme nous le verrons, lourd de conséquences

(30) Harie VORONCA, *A doua lumină* (Buc., 1930), p. 13 ; Miron RADU (Paraschivescu), *Schimbarea la față a cuvintului*, dans *Unu*, n° 48, 1932.

(31) Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 91 ; André BRETON, *op. cit.*, p. 13, 77 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 180, 293 ; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 16, 90.

(32) Angelo GUILIELMI, *Avangardă și experimentalism* (Cornel Mihai IONESCU, *op. cit.*, pp. 160-168).

esthétiques et littéraires. Mais il semble dès à présent évident que l'avant-garde ne représente que le moment violent d'une résurrection innocente, une forme agressive de renaissance spirituelle, l'explosion qui brise les formes corrompues et récupère l'essence pure de l'humanité. «Pas de pitié. Après le massacre reste l'espoir d'une humanité purifiée». Telle est l'essence d'un manifeste dadaïste de 1918<sup>(33)</sup>. Nous pouvons donc reconnaître comme symbole de l'avant-garde le feu qui purifie, le sacrifice rédempteur, le massacre expiatoire, le fléau biblique. On a trop insisté sur les aspects insolites et violents de l'avant-garde et pas assez sur son sens actif et régénérateur. Car toute l'agression et toute la rébellion de l'avant-garde ont pour objectif final la libération et la transformation de l'existence entière, l'adoption d'un nouveau sens et d'un nouveau style de vie (Rimbaud : «Il faut changer la vie») : plus pur, plus innocent, plus rêveur, plus poétique, radicalement opposé aux aliénations, aux oppressions et aux corruptions de toutes sortes. Le rêve «furieux» de l'avant-garde est, en vérité, incroyablement idyllique. C'est la nouvelle Arcadie du xx<sup>e</sup> siècle.

8. On comprend aisément pourquoi l'avant-garde se plaît à entretenir, à toute force, l'idée d'anticipation, de projection dans l'avenir. Toute direction d'attaque implique la préfiguration d'un objectif ; la prédisposition visionnaire dérive de l'esprit précurseur de l'avant-garde, par définition *futuriste*, largement ouverte sur l'avenir, fascinée par le grand «lendemain». Sa fonction consiste à devancer, à brûler et à illuminer toutes les étapes intermédiaires. Il est de l'essence même de l'avant-garde d'explorer, d'anticiper, d'avancer dans l'inconnu, de pénétrer dans un *no man's land* poétique, action à moitié héroïque, à moitié purement aventureuse et de bravade. C'est pourquoi elle a plus d'une fois des accents prophétiques, symboliques, profondément utopiques. Son emblème est le bateau qui navigue les voiles déployées au vent, qui se dirige «vers un point de l'horizon», évoqué par Lautréamont, le dieu des surréalistes, dans *Les Chants de Maldoror* (ch. I) ; quant à son esprit, il demeure toujours celui de Rimbaud (la poésie «sera en avant»), d'Apollinaire, la poésie poussée «vers les frontières de l'illimité et de l'avenir» (*La jolie rousse*), de Maïakovski, «sur la route droite de l'avenir», du

<sup>(33)</sup> Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 22 ; dans le même sens : Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 12, 73 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, pp. 53-54, 313.

groupe italien 63, orienté vers «les situations pré-futures», etc. (34). Le *messianisme* de l'avant-garde s'explique de la même manière : son message s'adresse à l'avenir, la tension tout entière du mouvement est dirigée vers des réalisations, des compensations et des idéaux visionnaires. Les surréalistes proclament, de même que tous les auteurs d'avant-garde du monde : «il faut tout attendre de l'avenir» — la confirmation des initiatives rebelles, la matérialisation des projets hypothétiques, la consécration de la «rupture», la justification de l'insurrection, fer de lance, projeté avec une violence qui atteint son objectif (35). D'où la profonde, inévitable, souvent tragique *inactualité* de l'avant-garde, exposée à tous les malentendus, à toutes les injustices et à toutes les insultes. L'avant-garde ne peut être populaire, son succès est toujours tardif, posthume ou ... inexistant (36).

Il serait toutefois complètement erroné de croire que le «futurisme» de l'avant-garde ne représente qu'un simple phénomène artistique ou littéraire, une tempête dans un verre d'eau. Le futurisme de l'avant-garde a un caractère total. Il s'inspire d'une vision générale de l'univers, qui entraîne et engage tous les plans de l'existence : social, politique, culturel, esthétique. L'impulsion et la prévision progressistes sont intégrales, solidaires. L'avant-garde rêve, par essence, d'un nouvel ordre, elle se propose «de modeler le corps spirituel du nouveau monde» (37). Humanité future, société future, littérature future. Ces objectifs, intimement liés, confèrent à l'avant-garde une énorme énergie, mais l'entachent aussi de bien des confusions, d'interférences et d'ambiguïtés difficilement dissociables sans une analyse plus poussée.

III. L'équivoque fondamentale de l'avant-garde réside dans le phénomène même de «rupture» qui la caractérise. Elle est en même temps unitaire et diversifiée, universelle et particulière, éternelle et historique, abstraite et concrète. La négation de l'avant-garde représente une formule précise et néanmoins vague. Son contenu réel dépend des *déterminations pratiques de la rébellion*, de la totalité des formes que revêt son non-

(34) Vladimir MAIAKOVSKI, tr. it., *Per che cosa si batte il LEF?* (Giorgio KRAISKI, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, 1968, p. 210) ; Cornel Mihai IONESCU, *op. cit.*, p. 37.

(35) Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 90-91 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 248 ; Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 31, 109.

(36) Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 79, 96.

(37) Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 68 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 177, 248 ; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 75, 95-96.

conformisme. Aussi le concept «d'avant-garde» tend-il à se disloquer en fonction des directions d'attaque de l'esprit d'avant-garde. Or, c'est justement dans cette situation que devient évidente toute l'approximation de la notion : les avant-gardes, pour ainsi dire «spécialisées», non seulement ne collaborent pas obligatoirement, ne sont pas intégralement coordonnées ou solidaires, mais elles s'avèrent souvent directement contradictoires. Le paradoxe est total : l'avant-garde définit une position indistincte, d'essence négativiste, et en même temps divergente, par compartiments. Dans ce *puzzle*, la difficulté d'isoler et de définir l'avant-garde spécifiquement et exclusivement littéraire, se révèle énorme. Il n'est donc pas étonnant que personne n'ait encore découvert la formule de l'avant-garde littéraire «pure». Selon tous les indices, l'incertitude continuera longtemps. L'avant-garde semble devoir rester aussi incertaine et relative dans le domaine de la terminologie qu'elle est catégorique et radicale dans son essence.

1. Bien que la révolte de type «avant-garde» représente un phénomène global, ce que l'on observe tout de suite, c'est une certaine *convergence*, mais aussi *une divergence entre les «ruptures» politico-sociales et littéraires*. Tous les indices dénotent l'attraction et la répulsion, la collaboration et le conflit inévitable, la tendance et l'aspiration à une impossible solidarité. Le rêve utopique de l'avant-garde est d'associer intimement la révolte politico-sociale et la révolte littéraire. La préoccupation organique de bien des esprits d'avant-garde est de prolonger la révolte intérieure par diverses tentatives d'action pratique, par la transformation de l'art en une éventuelle arme politique. L'avant-garde veut encore — sincèrement et candidement — être, dans une égale mesure, un instrument de combat et une méthode efficace de subversion<sup>(38)</sup>. Or, tout le «drame» de l'avant-garde réside dans l'impossibilité objective de cette alliance, pratiquement irréalisable, dans des conditions de durée et d'action strictement disciplinées.

L'explication en est simple : la rébellion des écrivains d'avant-garde a comme principal moteur le point de vue du poète, de l'écrivain, de la littérature. L'opposition pratiquée par l'avant-garde se déroule essentiellement au nom des valeurs esthétiques — non pas au nom des valeurs

(38) Seulement quelques déclarations : Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 175 ; Alfredo GIULIANI, *Prefazione ... , I Novissimi, poesie per gli anni '60* (Torino, 1965), p. 7 ; Marcelin PLEYNET, *Les problèmes de l'avant-garde*, dans *Tel Quel*, n° 25, 1966, p. 85.

politiques. De là résultent d'importantes différences en ce qui concerne les objectifs et les méthodes, même si la théorie et la pratique dans ces deux sphères peuvent être souvent convergentes et même identiques. Rappelons-nous quelques phénomènes caractéristiques, périodiquement vérifiés. En quoi consiste, essentiellement, l'esprit «révolutionnaire» de l'avant-garde», son attitude nettement «antibourgeoise» ? Dans une attitude de non-adhésion et de répulsion morale, de dégoût et d'indignation, de protestation et d'invective à l'égard de l'esprit, du style et des mœurs consacrés, à l'égard de l'ordre philistin, trivial, face à la totalité des phénomènes de la superstructure dominante, non pas vis-à-vis de l'infrastructure. L'avant-garde la plus radicale ne dépasse jamais ce stade, à savoir le refus d'un «mode de vie», d'une «culture», d'une «civilisation», du «système» traditionnel, conformiste, officialisé de la révolution spirituelle et des mœurs. La contestation a, en dernière analyse, en vue les *effets*, non pas les *causes*. La sensibilité artistique retient le phénomène négatif (non pas son essence ou sa légalité), rejeté en des formules violentes et non-différenciées, telles que la «platitude», la «farce sinistre», «hideuse», «l'imbécillité», etc. (39).

Depuis qu'existent la «bohème» et le non-conformisme littéraire, la rupture première et décisive se produit sur le plan de la subversion morale. Cela prouve que les formes «classiques» de la révolte de l'avant-garde ont été et sont l'isolement, la déception, le désespoir, le suicide. La tragédie de l'inadaptation, de l'échec, souvent du ratage, se consomme, au fond, sous des formes pathétiques ou agressives. Les groupements d'avant-garde représentent des phénomènes marginaux, périphériques, inadaptables, irremplaçables, inhérents — semble-t-il — à toutes les structures sociales (40). Le point extrême en est le déclassement, la décomposition, ces notions étant prises dans leur acception la plus froide et la plus objective. Le mode limité d'existence sociale de l'avant-garde n'est pas différent. Mais ce qui la réhabilite et lui confère un incomparable prestige, qui va

(39) André BRETON, *op. cit.*, p. 83 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 314 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, pp. 152-153, 222 ; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 7 ; *A Casebook of the Beat*, p. 73, 76 (Jack Kerouac), p. 204, 233-234, 242 ; Elio PAGLIARANI, *Pentru o definiție a avangardei*, tr. roum., dans *Echinox*, n° 7-8, 1969.

(40) Guillermo DE TORRE, *op. cit.*, pp. 880-881 ; Renato POGGIOLI, *op. cit.*, p. 125 ; Mario DE MICHELI, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 6, 8-9 ; Augusto SIMONINI, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana* (Firenze, 1968), p. 206 ; *A Casebook of the Beat*, p. 73 (Jack Kerouac), p. 193, 276-277, 279-280.

souvent jusqu'à la fascination, c'est cette motivation supérieure : l'avant-garde proteste et sape ouvertement les bases spirituelles de la société dans laquelle la poésie est méprisée, ignorée, ou impossible, dans laquelle l'art se transforme en «slogan» ou en «marchandise», ses créations étant rendues triviales par leur commercialisation sur le «marché» (41). Sa révolution se propose comme but le renversement de la hiérarchie, la restitution et la réhabilitation des vraies valeurs esthétiques. Sous cet aspect, le sens profond de l'avant-garde est l'esthétisme radical, militant. Alors même que leur but devient la «transformation de la vie», les écrivains d'avant-garde de tous genres et toutes obédiences — depuis les «bohèmes» romantiques jusqu'aux «beatniks» américains — ne peuvent pas ne pas se souvenir qu'ils sont également écrivains. Et de ce fait, ils se proposent, instinctivement, de défendre et de récupérer, selon leur style, l'art et la poésie. La réaction est tellement typique et profonde qu'elle représente un véritable point crucial. Le statut socio-politique tout entier de l'avant-garde s'explique en fonction de ce «clivage». Son chemin se rapproche ou se sépare du chemin politique, dans la mesure où l'autonomie, la spécificité, ou peut-être plus exactement le principe esthétique est accepté ou, par contre, combattu ou dominé par les facteurs politiques.

En général, entre l'avant-garde et le «politique» s'établissent, au cours de l'histoire, quatre types de rapports «révolutionnaires», qui se soldent, la plupart du temps, par des désistements, des déceptions et des échecs.

a) L'aspect le plus fréquent est celui de la collaboration et de l'alliance occasionnelle, éphémère, dans les moments de grande effervescence sociale (l'agitation de Baudelaire en 1848, la participation d'un groupe important d'écrivains et d'artistes à la Commune de Paris, l'adhésion des dadaïstes et des surréalistes au communisme, le pacifisme militant et antimilitariste des *beatniks* américains et d'autres catégories d'adeptes de l'avant-garde, etc.). L'expérience fait preuve de discontinuité, de désorganisation, d'explosions violentes, plus d'une fois anarchiques. L'efficacité politique de ces manifestations chaotiques et bruyantes est surtout de l'ordre de la propagande, de l'agitation, de l'excitation propre à un état d'esprit «insurrectionnel».

(41) MARIO DE MICHELI, *op. cit.*, p. 302 ; CORNEL MIHAI IONESCU, *op. cit.*, p. 28 ; *A Casebook of the Beat*, p. 188.

b) Dans la mesure où le mouvement d'avant-garde développe un programme politique «futuriste», révolutionnaire (cas typique des futuristes italiens), son rôle de précurseur semble incontestable. Même si l'adhésion au fascisme représente une grave erreur, une erreur de proportions historiques, l'esprit même de certaines thèses et de certains manifestes futuristes devait aboutir à une semblable adhésion. La convergence de ces deux extrémismes était inévitable. C'est un exemple classique de logique politique négativement d'avant-garde<sup>(42)</sup>.

c) Dès le XIX<sup>e</sup> siècle se dessine souvent sous des formes mineures, obscures, un phénomène de récupération et d'encadrement politique à double sens : conservateur et progressiste-révolutionnaire. Changeant ce qui doit être changé, les premiers écrivains «d'avant-garde» roumains sont, dans ce sens très large, les «cărvunari», les «bonjouristes» et les «unionistes», et en littérature, les membres du cénacle de Macedonski, puis les symbolistes et les adeptes de la «poésie pure». Signalons un fait qui n'a été étudié que tout récemment : une série d'anciennes publications françaises d'avant-garde (dont l'étiquette a été conservée jusque dans le titre) ont un caractère nettement traditionnel, réactionnaire, monarchiste, nationaliste, clérical, raciste. Par contre, une autre série de publications, bien plus nombreuses, militent dans le sens progressiste-révolutionnaire, antineutraliste, anticlérical, antimilitariste, antinationaliste, anticolonialiste, anticapitaliste, antibureaucratique<sup>(43)</sup>. De là résulte une tendance parallèle à organiser l'esprit et l'énergie de l'avant-garde. Ce point crucial est à l'origine de la quatrième situation, la plus compliquée de toutes.

d) Le passage de la révolte à la révolution révèle toute l'insuffisance révolutionnaire de l'avant-garde. Dans un très grand nombre de cas, la rupture idéologique avec l'ancienne société est radicale, authentique. La tentative de rattacher la révolution littéraire à la révolution sociale (le cas du surréalisme est notoire : *La révolution d'abord et toujours*) est sincère et honnête, même s'il y a manque de continuité. Les nombreux rapprochements, les adhésions d'écrivains et d'artistes aux forces révolutionnaires forment un des caractères spécifiques de l'avant-garde de notre

(42) *I poeti futuristi ... con un proclama di F. T. MARINETTI* (Milano, 1912), pp. 7-10 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 236, 237.

(43) Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 21, 26, 30, 41, 48, 57, 83, passim.

époque (44). Mais «l'avant-garde» littéraire est une réalité, et «l'engagement» et la «pratique» révolutionnaire en sont une autre, très différente. Un grand nombre d'écrivains d'avant-garde cultivent et proclament le principe de la révolte pure, en dehors de tout engagement ou encadrement politique précis. D'autres adhèrent, s'encadrent, mais ne peuvent accepter la discipline de la lutte et renoncent, ou trahissent. Certaines positions d'avant-garde sont ou trop «avancées», «gauchistes», ou trop abstraites, ou conservatrices. Bien des phénomènes relèvent, surtout dans ce domaine, de l'anarchisme ou de l'individualisme le plus caractéristique. Le fait est que toute avant-garde littéraire risque d'être dépassée ou combattue par différents mouvements sociaux infiniment mieux structurés et orientés, qui entendent imposer, de manière légitime et autoritaire, leur tactique et leur stratégie politique et révolutionnaire. Il existe encore d'autres incompatibilités de structure : toutes les «ruptures» n'ont pas une valeur révolutionnaire. Seule est essentielle la brisure fondamentale de l'idéologie dominante, le renversement total des valeurs — non pas la simple opposition, la fronde ou le mouvement contestataire (45). Sans entrer dans d'autres détails qui ne sont pas du ressort des objectifs et de la compétence de la critique d'idées littéraires, il est hors de doute que les relations de l'avant-garde littéraire avec l'avant-garde politique sont intermittentes et hétérogènes. En tous cas, l'identification automatique est exclue.

2. Bien plus spécifique s'avère *l'esprit antitraditionaliste* de l'avant-garde, la négation systématique et radicale de la culture dominante, officielle. Mais cette forme de rupture, qui constitue l'une des conditions et des formes essentielles de l'avant-garde, ne la définit pas, non plus, avec toute la rigueur voulue, n'épuise pas sa définition. Et nous passons sur le fait qu'une certaine avant-garde, bien que mineure, se propose au contraire au XIX<sup>e</sup> siècle, des objectifs nettement «culturels», autrement dit, intellectuels, pédagogiques et même ... agricoles (46). Une autre situation est, toutefois, spécialement digne d'attention : le rejet et la négation tout

(44) Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 125 ; Mario DE MICHELI, *Avanguardia e decadentismo*, p. 15 ; *A Casebook of the Beat*, p. 291.

(45) Les plus nombreuses preuves dans ce sens au colloque : *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 16, 33, 47, 53, 72-73, 79, 97, 103 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 100-101 ; Augusto SIMONINI, *op. cit.*, p. 205-206 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 26.

(46) Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 73, 108.

entière de la tradition répète, en termes radicaux (mais non pas inédits), une ancienne polémique, probablement la plus ancienne de l'histoire littéraire : il s'agit de la querelle des « anciens » et des « modernes », du traditionnel, éternel anticlassicisme de la « nouveauté ». Le langage semble, et parfois même est, très « révolutionnaire ». Le fond réel de cette attitude est bien moins « révolutionnaire » et souvent pas du tout. L'avant-garde fait partie de la longue série des mouvements « modernes » auxquels elle imprime une tendance radicale, un rythme plus rapide et la sonorité plus grande de ses slogans. Il existe aussi certaines nuances spécifiques, de relative différenciation.

La grandiloquence des manifestes futuristes ne peut nous dérouter. Ils dénoncent avec horreur toute forme de tradition culturelle : « L'Italie rhétorique, professorale, gréco-romaine et médiévale », « tutto il passatismo italiano », « le culte des musées et des bibliothèques ». « Voulez-vous — se demande Marinetti — dépenser complètement vos meilleures forces dans cette éternelle et inutile admiration du passé dont, fatalement, vous sortez épuisés, diminués, écrasés ? » Un « manifeste-synthèse » de 1915 porte même le titre : *L'Antitradition futuriste*. La formule a du succès et Apollinaire l'adopte dans un formidable *Mer ... de* adressé à la culture tout entière de l'humanité, inventoriée sur trois colonnes, sans majuscules (la liste des « victimes » commence avec Montaigne et s'achève avec ... Baudelaire). Les peintres futuristes ne le leur cèdent en rien : « Détruisons le culte du passé, l'obsession de l'ancien », etc. (47). Ce langage terrible intimidé. La preuve en est la tendance actuelle de la critique occidentale à identifier intégralement l'avant-garde avec l'idée d'antitradition, d'anticlassicisme, d'antiantiquité, etc. (48). Qu'il ne peut s'agir d'une attitude rigoureusement originale, c'est l'évidence même. Ces idées reviennent périodiquement dans le circuit de l'avant-garde, parfois même en des formules identiques. Les peintres futuristes se déclarent-ils contre le « fausse antiquité » ? Baudelaire avait fait la même chose lorsqu'il avait chanté les louanges de Daumier pour avoir « craché » sur « la fausse antiquité » (49). Nous rencontrons, plus d'une fois, de semblables répétitions tout au long

(47) *I poeti futuristi ...*, pp. 9-10 ; Bonner MITCHELL, *op. cit.*, p. 105-106 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 70, 239, 370, 371, 375-376 ; Pascal PIA, *Apollinaire par lui-même* (Paris, 1965), p. 173.

(48) Guillermo DE TORRE, *op. cit.*, p. 24 ; Augusto SIMONINI, *op. cit.*, p. 206, 208 ; Edoardo SANGUINETI, *Despre avangardă*, tr. roum. (Cornel Mihai IONESCU, *op. cit.*, p. 171-172).

(49) Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 379 ; BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 1006.

de la confrontation du classique avec le moderne. Cette stéréotypie est très fréquente dans le domaine des idées littéraires.

Où intervient alors la nuance de la différenciation ? Dans la tendance à la négation de l'idée même de tradition, dans le refus théorique de toute continuité culturelle éventuelle. L'avant-garde pose comme postulat non seulement la cassure radicale de la culture, mais la suppression même de son existence et de ses possibilités objectives. C'est de cette manière, croyons-nous, qu'il faut interpréter les tentatives d'assassinat en masse des précurseurs, la négation violente de toute anticipation littéraire, dont Lautréamont donne, selon toute apparence, le signal en 1870, dans *Poésies*, I<sup>(50)</sup>. Ce que l'on refuse catégoriquement et en bloc, c'est l'idée de passé, d'histoire et, implicitement, de paternité. D'où la théorie d'Apollinaire : « On ne peut porter partout le cadavre de son propre père ». Sous prétexte « qu'en matière de révolte aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres », le deuxième manifeste surréaliste se lance dans des énormités de ce genre : « Rimbaud a voulu nous tromper », « crachons, en passant, sur Edgar Poe », etc. Le tic se retrouve chez les « Lettristes » d'Isidore Isou et, bien entendu, chez les écrivains roumains d'avant-garde du *Contemporanul* (« Tuons nos morts » !) et de *Alge* (« Arrachez vos racines du passé »)<sup>(51)</sup>. Nous sommes en plein dans l'utopie, laquelle n'a même pas le mérite des idées intégralement originales et, surtout, révélatrices quant à la véritable essence de l'avant-garde littéraire. Elle rend toutefois possible une autre conclusion, de nature à nous introduire, comme nous le verrons, au cœur même du problème : le refus de l'idée de tradition, de l'idée de culture et de paternité créatrice fraie le chemin à la négation de l'idée d'art et de littérature — attitude intrinsèquement d'avant-garde.

3. Dans le domaine esthétique proprement dit, l'esprit de l'avant-garde conduit nécessairement à *la négation de l'art traditionnel*, à la contestation et au dépassement continu des formes courantes et acceptées de création. L'avant-garde refuse tout modèle, détecte avec violence le « goût » consacré, elle a « horreur — comme le déclarent aussi les futuristes — de tout ce qui est ancien et commun ». Mais c'est justement cette position radicale, très claire en apparence, qui s'avère lourde de confusions.

(50) LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 372-373 ; Guillaume APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 46 ; André BRETON, *op. cit.*, p. 80-81 ; Gaëtan PICON, *Panorama de la nouvelle littérature française* (Paris, 1960), p. 625.

(51) *Antologia* ..., p. 548, 567.

a) La conclusion qui s'en dégage immédiatement est l'affirmation — même au plus haut degré de tension — de l'idée de *nouveauté littéraire*, attitude très «ancienne», «traditionnelle», et surtout consubstantielle à tout acte de création. En ce sens, réduite à la seule promotion, quelque agressive et ostentative qu'elle soit, de la «nouveau», l'avant-garde risque de se confondre avec la définition même de l'art. De là, un véritable cercle vicieux : l'avant-garde proclame la nécessité de la «nouveau». Elle est obligée «d'aimer la nouveauté et l'imprévu» (52). Mais le concept se dilate, se dissout, dans la même mesure, jusqu'aux plus vagues limites possibles. Car, qu'est-ce que la littérature sinon une invention perpétuelle, l'explosion permanente du «nouveau», une création continue, originale, infinie ? Assimiler l'avant-garde à la condition de la création artistique signifie lui enlever tout caractère spécifique. Et malgré cela, l'idée a assez de partisans, non seulement parmi les contemporains (53), mais aussi parmi les écrivains d'avant-garde eux-mêmes : Rimbaud veut donner une leçon de «nouvelle littérature», Tristan Tzara constate que l'idée de «nouveau» est «ancienne», mais il ne renonce pas à elle. Eugène Ionesco milite dans le même sens, etc. (54).

Pourquoi l'avant-garde est-elle forcée de faire l'éloge de la nouveauté et, en même temps, de la dépasser ? La négation éternelle implique la nouveauté éternelle, l'intrusion d'un rapport imprévu entre l'art et la réalité, la provocation d'un événement insolite dans le domaine de la création. Pour s'instituer, l'avant-garde doit nécessairement rompre, non pas avec une structure, mais avec *toutes* les structures possibles, afin de retrouver l'inédit, l'original, l'incrédé, écrasé par la totalité des conventions littéraires antérieures, par le poids des traditions superposées. D'où le besoin radical de nouveauté, le besoin de recommencer, de ré-inventer, de re-crédé, de re-cristalliser perpétuellement (55). Quant à cette régénération de substance, elle n'est guère possible sans un énorme effort de destruction et de rupture, de répulsion et de rejet, de critique et de dynamitage. La véritable nouveauté ne peut être qu'insolente et agressive. Sa valeur

(52) F. T. MARINETTI, *Les mots en liberté futuriste* (Milano, 1919), p. 47.

(53) L'enquête : *Qu'est-ce l'avant-garde en 1958*, dans *Lettres françaises*, mars-juin, 1958.

(54) Arthur RIMBAUD, *op. cit.*, p. 269, 272 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 20 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 78.

(55) Sur la nouveauté de l'avant-garde : Renato POGGIOLI, *op. cit.*, p. 27 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 87, 372 ; Miklós SZABOLCSI, *op. cit.*, p. 319.

positive sera donc essentiellement et nécessairement ... négative<sup>(56)</sup>. La nécessité de la négation est si profonde qu'elle stimule, invente et détruit périodiquement toutes les avant-gardes possibles. La nouveauté constitue la genèse, la condition et, en même temps, le danger mortel de l'avant-garde : une véritable «damnation».

b) C'est selon ce «schéma» idéal que se déroulent toutes les rencontres et toutes les séparations de l'idée d'avant-garde et des autres notions apparentées auxquelles elle a été et est abusivement assimilée. Il est hors de doute que l'avant-garde représente un phénomène profond, éminemment *moderne*. Mais il est impossible de mettre un simple signe d'identité entre ces deux concepts, dont les sphères notionnelles sont super-ordonnées (le moderne) et subordonnées (l'avant-garde). Nous retrouvons dans l'avant-garde *tous* les caractères du concept de «moderne», mais exacerbés, accélérés, radicalisés. L'avant-garde représente, en fait, «l'extrémisme» du modernisme, sa forme offensive, révolutionnaire, la note distinctive étant la violence et l'intensité, non pas la qualité d'être «moderne». Dans des conditions sans cesse autres, tout courant moderne connaît une phase agressive, «d'avant-garde», de rupture radicale avec la littérature précédente. Le problème de l'avant-garde est intrinsèque à tout l'art moderne, il est sa seconde nature, reformulée et réadaptée à chaque étape historique de l'idée de moderne et de modernisme<sup>(57)</sup>.

A cette réserve — essentielle — près, il est évident que l'avant-garde littéraire cultive et exalte la «nouveauté» spécifique de l'«époque». L'avant-garde a, au plus haut degré, la conscience d'être contemporaine, synchronisée, intégrée, et de participer à la vie immédiate, actuelle. Elle est éminemment «présentéiste», «simultanéiste» (nous avons cité les noms de certains courants d'avant-garde). Les mouvements d'avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle donnent à cette attitude l'expression la plus typique. Il n'existe pas de théoricien d'avant-garde qui ne se réclame, d'une manière ou d'une autre, de l'idée de *présent*, de *moderne* et d'*actualité*. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'oeil dans la direction de l'avant-garde roumaine : *Integral* se proclame une «revue moderne de synthèse», *Alge*

<sup>(56)</sup> La «nouveauté» de la rupture est bien mise en lumière par : Luciano ANCESCHI, *Metodologia del nuovo (Gruppo 63)*, Milano, 1964, p. 11-13-14-18 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 82 ; Matei CĂLINESCU, *op. cit.*, p. 176, 183.

<sup>(57)</sup> Renato POGGIOLI, *op. cit.*, p. 21, 256 ; Adrian MARINO, *Modern, modernism, modernitate* (Buc., 1969), p. 100-104.

prétend être «le véritable clairon du siècle», considéré sous ses aspects techniques, trépidants, électriques. Le manifeste *Unu* contient des énumérations précises : «avion», «t.s.f.-radio», «télévision», «75 H.P.», «art, rythme, vitesse, imprévu». «La pensée doit dépasser même la vitesse» avait à son tour déclaré le manifeste de la revue *Integral*, texte que l'on peut citer justement pour son exposé théorique sur la participation totale au «style de l'époque». «Nous vivons sous le signe de la cité». «Nous nous voulons en béton armé», etc. Sous ce rapport, Ilarie Voronca parle des «tenailles du poème actuel», du «poète du chemin de nos jours», qui ne refuse pas les «thèmes anciens» (observation pertinente), mais leur insuffle seulement une vie nouvelle, exacerbée : «Le poème crie, vibre, dissout, cristallise, fait de l'ombre, gratte, épouvante ou dessine». On retrouve des idées identiques chez Mihail Cosma (Claude Sernet). Le futurisme est un exemple classique d'exaltation frénétique de la civilisation moderne, industrielle, mécanique (58).

c) Une autre identification, véritable cliché publicitaire, à la fois explicable et abusif, est *l'avant-garde* = *expérimentation*. La définition est adoptée aussi bien par les critiques (59) que par un grand nombre d'écrivains d'avant-garde, les uns et les autres déroutés par le coefficient «d'expérimentation» propre à tout acte créateur. Mais la notion garde un caractère à prédominance métaphorique, approximatif et beaucoup trop général. Si l'avant-garde n'«expérimente» que pour «expérimenter», pour formuler différentes hypothèses, sans en faire aboutir aucune, il apparaît clairement qu'une véritable littérature d'avant-garde ne pourrait, en fait, ni se constituer, ni jamais s'organiser. Roman «expérimental», poésie «expérimentale», théâtre «d'art», «de *recherche*», *d'essai*, signifie, en somme, autre chose, d'un point de vue authentiquement d'avant-garde, à savoir la liberté absolue de proposer et de vérifier — par une confrontation brutale avec le public, la vie littéraire et la critique — les toutes dernières formules littéraires. Dans quelle mesure les nouveaux produits peuvent-ils offrir à la littérature future une solution possible, viable ? En dehors de celle d'anticipation, de lancement offensif d'un programme de «rupture», l'idée, ou plutôt l'image du «laboratoire», n'a guère d'autre signification, dans la sphère théorique de l'avant-garde.

(58) *Antologia* ... p. 552, 558, 568 ; Ilarie VORONCA, *Cicatrizări*, dans *Integral*, n° 4, 1925 ; Mihail COSMA, *De la futurism la integralism*, *ibidem*, n° 6-7, 1925.

(59) Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 73 ; Duilio MAROSINI, *Avanguardia e decadentismo*, p. 42-43 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 163.

d) Très controversé, tout particulièrement dans certains milieux idéologiques, est aussi ce que l'on appelle le *formalisme* de l'avant-garde — objet permanent d'accusations et de disculpations, les unes plus inconsistantes, plus chancelantes et plus déroutantes que les autres <sup>(60)</sup>. Selon une théorie très exagérée, l'avant-garde pourrait être caractérisée par «l'idolâtrie de la forme en tant que sensualité pure». Selon une autre, «l'idée de la forme» serait, pour l'avant-garde, «plus excitante» que «la forme de l'idée» <sup>(61)</sup>. C'est là une hérésie totale, aussi bien dans un sens que dans l'autre, car les deux hypothèses ont pour point de départ l'ancienne et inadmissible dissociation du «fond» et de la «forme». Il n'existe pas de «fond» d'avant-garde et de «forme» rétrograde, ou l'inverse. Il n'existe pas une avant-garde du «contenu» et une autre de la «forme». L'œuvre d'art authentique, considérée dans son unité indissoluble de «fond» et de «forme», donc unitaire par définition, ne peut être «d'avant-garde» — lorsqu'elle l'est — que simultanément et inséparablement, sur les deux plans à la fois. Dans la sphère de l'art, les deux moments sont interdépendants et consubstantiels. «Les inventions d'inconnu — remarque Rimbaud — réclament des formes nouvelles» <sup>(62)</sup>. D'où vient, toutefois, cette insistance passionnée, presque toujours polémique, sur le «formalisme» de l'avant-garde ? Les adeptes de l'avant-garde en tant qu'instrument de propagande semblent alarmés par une série d'alternatives et de pseudo-accidents, qui sont, tous, sans exception, des exemples typiques de faux problèmes. Les uns s'inquiètent de ce que les nouvelles «formes» pourraient altérer, ou même annuler le fond «progressiste» des œuvres. D'autres déplorent le fait que la «révolution» reste souvent purement «formelle», superficielle et n'engage pas également le «fond». De là résulte un double dilemme : devons-nous briser les formes anciennes, traditionnelles, pour en obtenir de nouvelles, par la libération du fond ? Devons-nous donc, par de nouveaux moyens littéraires, éliminer d'anciens défauts sociaux ? Ou, par contre, devons-nous agir en profondeur, dans le sens du fond périmé, et attendre que les nouvelles formes jaillissent organiquement ? Ou, enfin, devons-nous les renouveler dans une certaine

<sup>(60)</sup> Entretien sur l'Avant-Garde en art et le «Monument» d'Elsa Triolet, dans *La Nouvelle critique*, n° 96, 1958 ; *Arts*, n° 9, 1965.

<sup>(61)</sup> Galvano DELLA VOLPE, *Sul concetto di «avanguardia»* (*Critica del gusto*, Milano, 1966, p. 160) ; Luciano ANCeschi, *op. cit.*, p. 9 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>(62)</sup> Arthur RIMBAUD, *op. cit.*, p. 273 ; pour ce problème, entre autres, une référence de base : Ignazio AMBROZIO, *Formalismo e avanguardia in Russia* (Roma, 1968).

mesure, selon certaines méthodes parallèles, symétriques, mais toujours artificielles ? Chacune de ces solutions a ses partisans irréductibles <sup>(63)</sup>, qu'il est impossible de ramener à l'ordre, car le débat se déroule en dehors du domaine de l'esthétique. Brecht, mis plus d'une fois en cause, a sans doute raison : «De nouveaux problèmes apparaissent qui réclament de nouveaux moyens. Pour représenter une réalité qui change, il est nécessaire d'user d'un mode de représentation différent» <sup>(64)</sup>. A cette réserve près que le processus doit pouvoir se dérouler spontanément, «naturellement», par cristallisations successives. Toute pression du dehors sur la «forme» ou du dedans sur le «fond» ne peut donner le jour qu'à des produits hybrides et à des œuvres ratées.

e) Du même genre (mais à un niveau en quelque sorte moins élevé) est l'inconsistante et désuète diatribe contre le prétendu *décadentisme* de l'avant-garde — concept confus, qu'il faut ramener à ses justes proportions. On ne peut parler de la «décadence» de l'art d'avant-garde que dans la perspective d'une conception rigide, «classicisante». Tout abandon, altération ou négation de l'idée classique constituerait un phénomène de «décadence». C'est, évidemment, faire preuve d'un inacceptable dogmatisme. Néanmoins, si cette notion ne se donne pas pour battue et continue d'être attribuée à l'avant-garde, l'explication se trouve dans quelques facteurs extra-littéraires, plus ou moins objectifs. Beaucoup d'écrivains d'avant-garde s'imaginent que l'ancienne société, tombée en déconfiture, réclame et rend possible l'apparition d'un «nouvel» artiste. Du point de vue de l'art, les tendances «académiques», les phénomènes de sclérose, voire de trivialité littéraire (effectivement «décadents» dans la perspective de l'avant-garde), sont à juste titre contestés (ou contestables) par les courants d'avant-garde. A cette réserve près que l'avant-garde est elle-même exposée à subir une décadence pareille du fait de la répétition et du vieillissement. Toute «crise» esthétique de l'avant-garde équivaut à un moment de décadence — avatar typique de toutes les formules artistiques. La distinction entre la «possibilité» résignée du *décadentisme* et «l'activisme» révolutionnaire de l'avant-garde — objectivement vérifié dans

<sup>(63)</sup> Mario DE MICHELI, *Avanguardia e decadentismo*, p. 12-21 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 160 ; Paolo CHIARINI, *L'Avanguardia e la poetica del realismo* (Bari, 1961), p. 37, 43, 70-71.

<sup>(64)</sup> Laszlo ILLYÉS, *Vieilles querelles sur l'avant-garde (Littérature européenne, littérature hongroise, Budapest, 1964, p. 449).*

toute une série de cas — réhabilite l'avant-garde, mais seulement dans une perspective pratique <sup>(65)</sup>.

f) Que résulte-t-il de toute cette analyse ? L'avant-garde représente la dernière et la plus violente réaction *anticlassique de l'esprit littéraire moderne*. La «rupture» d'avant-garde constitue un moment limite, paroxystique, d'une longue série de rébellions littéraires, d'une intensité et d'une amplitude très variables. Que telle est la réalité prouve le fait que nous retrouvons, dans les déclarations et les manifestes de l'avant-garde, toutes les attitudes anticlassiques typiques, résorbées dans une attitude de révolte intégrale (spirituelle, sociale, esthétique). On ne connaît que trop l'antidogmatisme des «modernes», la polémique antinormative, la tendance à la libération de toute contrainte et de tous canons. Or, c'est exactement la même attitude et le même langage qu'adopte périodiquement *toute* l'avant-garde : les dadaïstes parlent de «notre antidogmatisme», les cubistes et les peintres abstraits de répudiation des «canons», des «dogmes», de la mise hors la loi de la «loi», etc. Un manifeste expressionniste précise (comme si cela était encore nécessaire !) qu'il «n'existe pas de règles fixes». «Ces règles, on peut les déchiffrer dans l'œuvre une fois achevée, mais on ne peut pas construire une œuvre à partir de lois ou de modèles». Le surréalisme roumain parle lui aussi de la «destruction des dogmes» <sup>(66)</sup>. Le rejet répété, presque rituel, de la «routine académique», de «l'art officiel», le «refus antiacadémique» «du pédantisme et du formalisme académique», etc., prouvent également que nous nous trouvons en présence d'un système de réactions devenues typiques et en quelque sorte obligatoires, incluses dans la nécessité interne de la notion. Mais cette attitude, nous l'avons déjà rencontrée et, sans doute, la rencontrerons-nous encore. Combien de fois n'a-t-on pas répété que la «convention» est funeste à l'art <sup>(67)</sup>.

g) Toutes ces constatations conduisent à la reconnaissance de l'existence du phénomène de *l'avant-garde* — pour ainsi dire — éternelle,

<sup>(65)</sup> Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 53-54 ; *Avanguardia e decadentismo*, p. 6-7 ; Nicola CIARLETTA, *ibidem*, p. 82.

<sup>(66)</sup> Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 15 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 118, 212, 232, 296, 410 ; Al. PIRU, *op. cit.*, p. 171.

<sup>(67)</sup> Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 245, 375-376 ; Guillaume APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 68 ; Galvano DELLA VOLPE, *op. cit.*, p. 159-160 ; *Intre mine și mine*, dans *Unu*, n° 19, 1929.

effet périodique de l'opposition permanente entre «nouveau» et «tradition», ordre et aventure, classique et moderne, véritables systole et diastole de la littérature. Bien que l'esprit des études traditionnelles soit, en général, différent de ce point de vue, il ne nous est guère possible d'aboutir à une autre conclusion, aussi longtemps que la pulsation rythmique, récurrente, avec des moments d'accélération fébrile ou d'asthénie, s'impose comme une réalité fondamentale qui encadre *tous* les phénomènes de tension et de rupture littéraire, y compris la formule la plus aiguë — l'avant-garde. Il est vrai que les meilleurs connaisseurs du problème, parmi les rares qui ont abouti à une vision de synthèse (Guillermo de Torre, Renato Poggioli), se prononcent en faveur de cette solution. Il ne faut pas non plus oublier que certains écrivains d'avant-garde, tels qu'Apollinaire, reconnaissent eux-mêmes «cette longue querelle entre la tradition et l'invention, entre l'ordre et l'aventure» (68). La confrontation du conformisme avec le mouvement d'avant-garde, l'acceptation et le refus de la tradition font partie de la dialectique de toute culture. Ce qui est essentiel, c'est de définir l'élément spécifique du moment actuel de l'avant-garde littéraire, son sens particulier tout au long de la série historique des avant-gardes. C'est du résultat de cette analyse que dépend également la solution, selon nous nullement essentielle (quoique nullement négligeable), des périodes chronologiques et de la datation de la *dernière* avant-garde.

IV. Le fait suivant, entre autres, nous prouve combien il est difficile de délimiter *l'avant-garde spécifiquement littéraire* à l'intérieur du concept général d'avant-garde esthétique — à son tour subordonné au mouvement global d'avant-garde — avec toutes ses implications idéologiques et politico-sociales : les écrivains et les courants d'avant-garde ne s'intitulent que rarement ainsi. En France, avant la deuxième guerre mondiale, deux seulement de ces publications, des plus obscures et non-représentatives, adoptent, d'une manière ou d'une autre, ce titre (la première en 1882 seulement) (69). Tout porte à croire que les écrivains d'avant-garde évitent ou refusent cette étiquette, soit pour ne pas être assimilés et annexés aux différents mouvements d'avant-garde politico-sociale, soit tout simplement parce que cette notion ne leur dit pas grand-chose, qu'elle ne définit pas

(68) Guillermo DE TORRE, *op. cit.*, p. 25, 900 ; Renato POGGIOLI, *op. cit.*, p. 26 ; parmi les essayistes roumains, le seul qui adopte cette solution est A. E. BACONSKI, *Opera deschisă și definiția avangardei (Meridiane, Buc., 1969, p. 128).*

(69) Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, pp. 76-77.

d'une manière précise l'essence de leur attitude littéraire. En effet, ce concept est vague, d'un emploi avant tout publicitaire et très conventionnel (du fait de l'usage indistinct des notions de «révolte», «d'opposition», «de désordre», de «choc», etc.). Quels pourraient être, toutefois, les aspects typiquement et intrinsèquement *littéraires* de cette attitude ?

1. Un premier fait, assez peu observé, mais selon nous capital : l'avant-garde illustre, sous des formes dépourvues de toute ambiguïté, le caractère profondément «programmétique», réflexif, de la littérature moderne. La vocation de l'avant-garde est largement théorique<sup>(70)</sup>. Elle est au plus haut degré dominée par la conscience de son message esthétique, obsédée par la révélation de la «vérité» suprême, fascinée par l'efficacité de la formule magique. Et cette méthode prend, nécessairement, la voie du *manifeste*, du *prosélytisme esthétique*, formes typiques de l'avant-garde littéraire, tout à fait courantes depuis le romantisme. Les grandes doctrines novatrices des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et jusqu'au dernier *isme* contemporain, nous inondent, sans exception, de manifestes, de préfaces, de déclarations de principes, de lettres ouvertes, d'interviews-programmes, de formules-synthèses, de slogans. Tout cela est repris, répété, amplifié, au point que le manifeste devient un véritable genre littéraire, qui constitue une littérature qu'il faut lire et étudier comme telle<sup>(71)</sup>. Le premier écrivain qui lance, dans la littérature roumaine, un semblable manifeste, au sens «avant-garde» du terme, est Macedonski. Un de ses textes de 1892 a même pour titre *Poezia viitorului* («*La Poésie de l'avenir*»). Par l'élaboration de ces «messages», l'avant-garde acquiert la pleine conscience d'elle-même, elle éclaire ses positions, aboutit à des systématisations successives, et précise son essence et ses intentions. A la longue, ces manifestes s'avèrent être, le plus souvent, les aspects les plus intéressants de l'avant-garde moderne, le programme étant presque toujours — fait symptomatique — supérieur à la «création» proprement dite. Ce sont, d'ailleurs, à peu près les seuls produits littéraires de l'avant-garde qui demeurent en fin de compte, qui sont relus, réédités, et cela même dans des collections à grand tirage. Le *Manifeste Dada* de 1918 débute par une parodie de la technique du manifeste littéraire, lequel inclut, par essence, deux moments typiques :

(70) Guillermo DE TORRE, *op. cit.*, p. 24.

(71) Ce phénomène se vérifie aussi dans la littérature roumaine ; Ion POP l'étudie dans *Literatura manifestelor (Avangardismul poetic românesc)*, Buc., 1969, p. 40).

l'ABC du mouvement et la négation violente des mouvements contraires. Le rythme de tout manifeste est binaire : affirmatif et négatif. Il propose une *nouvelle* formule et en attaque une *ancienne*. Son style est supérieur, catégorique, apodictique. Ses idées peuvent être acceptées ou rejetées ; elles ne sont jamais discutables. Le texte respire la certitude absolue. Au-delà de son efficacité propagandiste, la saveur littéraire du manifeste réside précisément dans cette intransigeance lapidaire et fanatique.

2. Le côté négatif du programme de l'avant-garde revêt, en apparence, les formes les plus paradoxales. Le sens fondamental du mouvement étant la contestation, la « rupture » se produit inévitablement là où le « chaînon » est le plus faible ; la révolte s'avère non seulement possible, mais parfaitement réalisable, jusque dans ses dernières conséquences : dans la sphère abstraite et théorique de *l'antiart* et de *l'antilittérature*. Du point de vue « révolutionnaire », l'expédient semble total : l'action subversive est essentielle, renversée et convertie dans le sens esthétique — opération invincible et en même temps innocente, profondément dénaturée, « aliénée ». Le fait que d'assez nombreux écrivains d'avant-garde ne revendiquent comme programme que l'idée de « choc », de « ferment », « d'incitant »<sup>(72)</sup>, dans le sens d'un équivalent littéraire de la stimulation de la protestation spirituelle, représente le plus sûr indice de résignation, de consolation et de lucidité. Plus que cela, l'avant-garde littéraire ne peut se réaliser par les seuls moyens littéraires. Elle réussit, néanmoins, à pousser jusqu'au bout la négation de l'idée même du beau, de l'art, de la littérature, de la poésie. Ce qui semble, à première vue, une aberration trouve son explication la plus logique : si seule l'idée d'art offre un point de résistance minimum, toute la furie de la négation ne peut se déchaîner, avec plein succès, que dans cette direction exclusivement. « L'Art n'est pas sérieux » (Tristan Tzara), « nous n'aimons ni l'art, ni les artistes » (Jacques Vaché), « à bas l'art », « l'art est mensonge » (*Programme du groupe productiviste russe*), « à bas l'Art car il s'est prostitué » (*Manifestul activist cãtre tinerime* lancé par *Contemporanul*<sup>(73)</sup>), etc. La conséquence de tout cela est la formulation théorique, systématique de l'idée *d'antilittérature*. Tendance d'une logique parfaite, mais impossible à comprendre et à situer en dehors de cette perspective et de cette genèse typiquement « d'avant-garde ». Il n'est donc pas

(72) Luciano ANCESCHI, *op. cit.*, p. 12 ; *I Novissimi*, p. 7.

(73) Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 20 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 300, 396, 400-401 ; Sașa PANX, *Sadismul adevãrului* (Buc., 1936), p. 56 ; *Antologia ...*, p. 547.

question, comme on l'a dit parfois, «d'antiart pour l'antiart», mais d'antiart en vue de la suppression radicale de l'idée d'art. Le but est l'extirpation même de l'élan et de la forme artistiques — programme précis et cohérent, nullement gratuit et esthétique.

3. Le grand paradoxe apparent de l'avant-garde réside dans le sens éminemment positif de cette tendance nihiliste. Elle se déchaîne au nom de la poésie, en vue de *la récupération de la poésie*, sous sa forme la plus profonde et authentique. «Nous proclamons — déclare Carlo Suarès — le suicide permanent de l'Art et la renaissance permanente de la Poésie». La «loi» fondamentale de l'art littéraire est le retour permanent, périodique, instinctif, à *l'essence*, à la pureté originaire qui est, en une formule-synthèse, la «poésie». Soumise à la pression écrasante de la «culture», des formes et des traditions «littéraires», la poésie tend instinctivement à se défendre, à se régénérer, à revenir à son état primordial, inaltéré. Au sein de ce mouvement continu de récupération par la purification, l'avant-garde représente un mouvement de résurrection violente de la poésie et des conditions qui la rendent possible, dans le cadre de la société hostile et de ses obstacles, société mise en question et dénoncée pour son caractère profondément répugnant ou prosaïque<sup>(74)</sup>. Ce que chante l'avant-garde, c'est, en somme, l'impossibilité de la poésie et du destin poétique, au sein d'une communauté profondément triviale et anti-poétique. La localisation géographique — France, Amérique ou ailleurs — n'est pas essentielle. Ce qui est capital, c'est la profonde nostalgie lyrique, puriste et absolutiste de l'avant-garde, son aspiration essentielle à l'innocence. La revendication est si précise et si exigeante qu'on est surpris de l'ignorance, dans la plupart des études consacrées à l'avant-garde, de cet aspect fondamental, qui en même temps la définit et l'intègre au grand courant de la littérature.

Dans le sens où l'on parle de «poésie pure», l'avant-garde alimente une même nostalgie des «formes pures», de la «peinture pure», de «l'art pur». Cette notion revient bien trop souvent dans les manifestes cubistes, chez Apollinaire, chez d'autres, pour qu'il soit seulement question d'une simple coïncidence ou répétition verbale. Dans les récentes avant-gardes européennes (*le groupe 63*) et américaines (*beat*), la critique découvre la

<sup>(74)</sup> Saša PANĀ, *op. cit.*, p. 103 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 140, 164-166 ; Edoardo SANGUINETI, *op. cit.*, p. 169.

même tendance — phénomène d'ailleurs parfaitement explicable<sup>(75)</sup>. L'avant-garde cultive nécessairement, et sous toutes les formes imaginables, le mythe de la poésie, de l'innocence, du «primitivisme», dans un esprit originaire, bien observé déjà par Marx à propos de «l'enfance» fascinante de l'art hellénique : «Le caractère propre de chaque époque ne revit-il pas, dans son naturel, dans la nature de l'enfant de chacune d'elle ? Et pourquoi l'enfance de la société humaine, là où elle s'est déroulée dans les plus belles formes, n'aurait-elle pas pour nous un charme éternel, telle une période qui ne reviendra jamais ?»<sup>(76)</sup>

Or, l'avant-garde moderne revendique et manifeste, point par point, cette même aspiration, ce même retour à l'essence originaire, cette même nostalgie invincible du début : pur, spontané, source immaculée de l'imagination poétique. Il est impossible de comprendre le sens de la révolte d'avant-garde sans cette violente radicalisation, retrouvée de manière ininterrompue, de Rimbaud aux abstractionnistes, des expressionnistes aux surréalistes, des *Novissimi* aux *beatniks*. Partout la même formule clé : «essence», «pureté», «essence originaire», «originaria natura», «primitif», «spontané», «élémentaire», «essence de l'expression primaire» (que prêchait, en Roumanie, *Integral*), la même technique de la «reconstruction» de la réalité, de la reconstitution idéale du moment génétique, du re-commencement, de l'éternel retour à des formules pures, implicitement permanentes, éternelles<sup>(77)</sup>. L'avant-garde revalorise l'essence et la permanence. Son sens est restitution, régénération, rafraîchissement, évasion de «l'histoire» et retour aux sources, au primordial et à l'incorrupible. Son rythme «modèle» la renaissance cyclique de la poésie à partir des cendres des grands bûchers iconoclastes.

On pourrait dire, en pesant bien les mots, que le purisme de l'avant-garde représente une expérience littéraire absolue, une forme de *paroxysme* et d'*exaspération* de la pureté, traduite dans un langage qui vise à instituer un programme : *suprématisme*, *ultra-isme*, etc., synonymes de la

<sup>(75)</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 47, 50-51 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 201 ; Luciano ANCESCHI, *op. cit.*, p. 12 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 43.

<sup>(76)</sup> MARX-ENGELS, *Despre artă*, tr. roum. (Buc., 1866), I, p. 132.

<sup>(77)</sup> André BRETON, *op. cit.*, p. 28 ; *Arcane 17* ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 49, 51, 68, 87, 90, 103, 116, 379 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 86, 94-95 ; Edoardo SANGUINETI, *Poesia e mitologia*, 1961 (*I Novissimi*, p. 205) ; Norman PODHORETZ, *The Know-Nothing Bohemians (A Casebook of the Beat)*, p. 207-208 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 70, 137 ; *Antologia ...*, p. 552.

radicalisation absolue. «Nous vivons déjà dans l'absolu» déclare le manifeste futuriste. «Dada est né d'une nécessité morale, d'une volonté implacable d'atteindre un absolu moral...». *Le Manifeste Dada* de 1918 exalte «les suprêmes éclats de l'art absolu» (78). Poussée jusqu'à ces limites extrêmes, l'avant-garde ne voit plus s'offrir à elle que deux perspectives : «le mysticisme» et le «suicide». Les deux méthodes ont été également pratiquées. La première aboutit à la contemplation, à la spiritualisation et à l'irrationalisme ; la deuxième à l'autosuppression.

Le manifeste de l'art abstrait signé par Kandinsky, s'intitule *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Pour ce peintre, «le mot est un son intérieur». Quant à l'expressionnisme, il parlera sans cesse de «révélation», de «vision interne», tout comme d'ailleurs le surréalisme. Kérouac fait dériver la notion de *beat* du mot «béatitude» ; d'autres la rattachent à «béatification». Le caractère en partie «mystique» du mouvement est, de toute évidence, indiscutable. On va jusqu'à parler du «Christ en tant que beatnik, portant la barbe et des sandales». La transcendance, l'illumination extatique (y compris les drogues, les hallucinogènes), la «folie», en tant que formes suprêmes de l'inspiration, ont la même explication dernière. Le poète devient un rhapsode visionnaire, un prophète exalté, qui cultive la «démence» comme méthode poétique, comme instrument de connaissance et comme style de vie. D'où une sorte de «franciscanisme moderne» au sein duquel l'extase se confond avec la «simplicité» d'esprit. On comprend peut-être mieux à présent le vrai sens de «l'idiote» dadaïste, du «délire onirique» surréaliste, de l'art «paranoïaque» et d'autres formes d'aliénation mentale prisées par l'avant-garde, jusqu'à la théorie de la «vision schizomorphe» de certains *Novissimi*. On nous propose en somme, sous des formes excessives, volontairement scandaleuses, des formules d'irrationalité totale de l'expérience poétique, la théorie de «l'absurde» en tant que formule d'innocence et de purification, la libération créatrice de l'intellectualisme et de la logique (79). Détachées de leur contexte réel, ces idées risquent de passer pour de grandes, voire coupables extravagances. Seule une vision de synthèse peut intégrer et comprendre dans son ensemble le phénomène de l'avant-garde.

(78) Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 153, 271, 307, 304, 371.

(79) *Der Deutsche Expressionismus* (Göttingen, 1965), p. 97 ; *A Casebook of the Beat*, p. 69, 75, 103, 199, 213, 239, 278 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 142, 175, 179 ; *I Novissimi*, p. 9 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 24, 29, 31, 67, 141, 143.

4. La question de savoir dans quelle mesure ce programme détermine un *style* et une *technique littéraire* spécifiquement d'avant-garde, pose des problèmes des plus compliqués, étant donné que l'esprit du mouvement tend vers la négation de tout style, de toute technique, organisation et formalisation traditionnels. Les traits caractéristiques seront, tous, à prédominance négative. Nous ajouterons que par leur sens critique et libérateur même, les directions de la négation d'avant-garde deviennent — dans l'acte de leur déploiement et, par conséquent, de leur réalisation — intrinsèquement positives. Dans la littérature d'avant-garde, la négation devient implicitement et involontairement positive. Nous dirons donc, d'une manière très générale, que l'avant-garde est la littérature de la contestation constructive, de la négation reconvertie, par elle-même, en proposition affirmative.

a) La preuve la plus évidente (et élémentaire) nous en est fournie par le caractère «critique», poussé jusqu'à la farce, jusqu'à la bouffonnerie, jusqu'au grotesque et à la parodie, de la littérature d'avant-garde. Sa note péremptoire semble être le burlesque absurde, l'humour qui tire sur le «noir», le sarcasme féroce. La littérature d'avant-garde est par définition non-conformiste, inconmode, irritante. On ne peut, toutefois, nier la cohérence et la construction logique des textes qui semblent — du point de vue de leur structure intérieure — de véritables symboles et de véritables paraboles de l'esprit malin et inconfortable<sup>(80)</sup>.

b) En allant plus au fond des choses, nous découvrons une série de déconnexions et de libérations de plus en plus radicales. De la fiction, mais aussi de la réalité — en premier lieu. Il est notoire que l'avant-garde nie la littérature de simple fantaisie, à laquelle elle oppose le projet d'une poésie neutre, objective, ou celui d'une subjectivité totalement résorbée dans l'objet. Mais l'avant-garde tend en même temps à purifier toute objectivité, soit par une indifférence totale à l'égard du contenu, soit en cultivant ouvertement le non-objectif et l'abstrait. De la représentation à la non-représentation ; du figuratif au non-figuratif ; du langage au silence<sup>(81)</sup>.

<sup>(80)</sup> MARIO DE MICHELI, *op. cit.*, p. 68 ; PAOLO CHIARINI, *op. cit.*, p. 16-17 ; MIKLÒS SZABOLCSI, *op. cit.*, p. 321.

<sup>(81)</sup> MARIO DE MICHELI, *op. cit.*, p. 269, 383 ; PAOLO CHIARINI, *op. cit.*, p. 36 ; ANTONIO PORTA, *Poesia e poetica*, 1960 (*I Novissimi*, p. 185), *Antologia ...* p. 554.

c) Tout aussi importante est la tendance à la libération continuelle de l'expression des formes et de la composition. On sait que les symbolistes tenaient à leurs vers «libres» comme à une grande découverte. Nous retrouvons la même tendresse paternelle chez les futuristes, chez Marinetti, le héraut du «vers libre futuriste», des «mots en liberté». Son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1910), très minutieux dans ses instructions et ses détails, si on l'ouvre aujourd'hui, semble plutôt un document mélancolique, d'une quasi-pédanterie à rebours. Lue après les manifestes dadaïstes, la *Révolution typographique et orthographe libre, expressive*, fait figure de texte tout à fait raisonnable. Sans parler des vers de Macedonski, dans *Hinov* (1880) : «Je me moque du rythme et de toutes règles me moque». La dislocation de l'unité et des principes traditionnels est, peut-être, encore plus radicale dans le domaine de la technique de la composition. De nouveaux procédés font leur apparition : la dictée automatique, le montage, le collage, la technique du «reportage», les procédés de l'association libre, spontanée<sup>(82)</sup>. Il est certain que l'esthétique traditionnelle de la construction littéraire subit, du fait des initiatives et des innovations de l'avant-garde, la crise la plus grave de toute son histoire.

d) Mais la vraie «révolution» tend à se produire au niveau et à l'intérieur du langage, attaqué avec furie, surtout par la dernière avant-garde. Le raisonnement, qui suit la voie du moindre effort, est le suivant : étant donné que l'on ne peut pas encore faire sauter l'édifice de l'ancienne société, l'effort subversif devra être intégralement dirigé contre «l'institution» du langage traditionnel, qui le consacre, le défend, le propage. En contestant le langage traditionnel, l'avant-garde ferait, en somme, acte d'opposition politique, de résistance à l'oppression. C'est une manière de réactiver de l'intérieur une situation révolutionnaire bloquée. De semblables théories ont cours, actuellement, surtout parmi les *Novissimi* italiens et parmi les adeptes du groupe français *Tel Quel* (dont Philippe Sollers est l'animateur)<sup>(83)</sup>. Elles sont pourtant anticipées, avec ou sans

(82) *I poeti futuristi ...* pp. 12-23, 28 ; *Les mots en liberté futuriste*, p. 40-42 ; ARAGON, *Les Collages* (Paris, 1965), pp. 107-129, 144-149 ; Jack KEROUAC, *Essentials of Spontaneous Prose (A Casebook of the Beat)*, p. 65-67 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 114-115, 117.

(83) Alfredo GIULIANI, ANTONIO PORTA, Nani BALESTRINI, *I Novissimi*, p. 7, 9, 17, 194, 197 ; Philippe SOLLERS, *Écriture et révolution, (L'Écriture et l'expérience des limites)*, Paris, 1968, pp. 5-7) ; E. SANGUINETI et F. CARMEN, *Pour une avant-garde révolution-*

finalité sociale précise, par *toutes* les rébellions antérieures contre les formes établies, conventionnelles, de l'expression, en commençant par les défis les plus innocents : l'adoption, par opposition à la manière de s'exprimer « distinguée », conservatrice, des classes dominantes, du langage trivial, argotique, non-littéraire, « technologique », etc.

Les grands patrons de cette attitude sont, sans doute, les dadaïstes, qui lancent leur premier assaut, très adroitement mis au point, contre le système et les lois linguistiques et qui entreprennent la destruction brutale de la logique et de la syntaxe, la suppression — si possible — du mécanisme même du langage. C'est dans ce sens que vont toutes les tentatives ultérieures pour dérégler et rendre autonomes les rapports qui existent entre le signifié et le signifiant, pour dégrader arbitrairement les significations, ou bien — direction qui s'avère étonnamment féconde — pour stimuler et explorer les significations multiples, ouvertes. L'objectif final n'est, toutefois, pas celui-ci, mais bien la suppression effective de la signification, le texte dépourvu de sens, qui ne doit rien dire<sup>(84)</sup>. Situation qui aboutit à des dilemmes et à des impossibilités terribles, utopiques. La dislocation et la dynamisation du langage traditionnel est, comme on l'a prouvé, possible. Mais non pas sa suppression totale, son autodestruction. Car l'avant-garde, par le fait même qu'elle utilise des signes linguistiques, est condamnée à continuer de signifier *quelque chose*. On ne peut employer des mots et en même temps supprimer les significations, *quelles* qu'elles soient. La seule chose qui reste à faire est de continuer à proposer toujours d'autres significations, ou bien de renoncer complètement à elles, au prix du *silence*. La possibilité de sortir de l'impasse a été trouvée par différentes formes de poésie « lettriste », « concrète », par des combinaisons de lettres (parfois aussi d'images graphiques) qui ne veulent rien dire. Quelques lignes (« des vers ») de lettres : *hhh*, *sss*, ou *vvv* sont effectivement asymboliques. Mais dès qu'un seul mot, une notion, un titre quelconque, fait son apparition, le mécanisme sémantique du langage com-

*naire*, dans *Tel Quel*, n° 29, 1967, p. 76-95 ; *Pour une avant-garde révolutionnaire*, Entretien de Jacques HENRIC avec Philippe SOLLERS, dans *Tel Quel*, n° 40, 1970, p. 58-66 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 77.

(84) Luciano ANCeschi, *op. cit.*, p. 12 ; *I Novissimi*, p. 9, 26, 138, 198, 208-209 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 142 ; Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 152, 191 ; Norman PODHORETZ, *op. cit.*, p. 204 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 164 ; Roland BARTHES, *Essais critiques*, (Paris, 1964), p. 87.

mence à fonctionner. La situation de ce type d'avant-garde est donc sans issue. Lorsqu'elle veut être intégralement conséquente avec elle-même, l'avant-garde se révèle impossible : véritable «tragédie» de l'avant-garde littéraire, vouée à la damnation du «symbole verbal». Ou, plus exactement peut-être, ironie : en voulant saboter le langage, c'est précisément le langage qui finit par saboter l'avant-garde ...

V. Le fait que l'avant-garde est à la fois inévitable et impossible en tant que formule définitive est prouvé, entre autres, par son *cycle intérieur*, disons par sa «biographie» idéale, laquelle semble parcourir une série de phases typiques. Après le moment de *rupture* et *d'anticipation*, avec toutes les actions et les méthodes que cela implique (propagande, messianisme, exposé théorique, etc.), l'avant-garde tend par instinct de conservation à la stabilisation, à la fixation en une formule. Or, sa condition «révolutionnaire» tout entière refuse justement cette immobilisation, qui équivaut à la stagnation et à la répétition d'un seul type de négation.

1. Le principe de l'inertie, ne l'oublions pas, a des causes psychologiques profondes. L'avant-garde fleurit dans des milieux restreints, enclins au *dogmatisme*, à une psychologie sectaire. Son message, conçu et vécu au niveau de l'absolu, pousse à l'exacerbation et à l'intolérance. «Je tiens à passer pour un fanatique», explique André Breton, et l'intransigeance de toute sa vie confirme ses dires. Il existe une conscience de groupe fermé, une solidarité typiquement d'avant-garde, qui isole et exalte les consciences, jusqu'à la limite de la plus implacable intolérance. La pureté de la nouvelle doctrine doit être défendue à tout prix contre les profanes, les intrus, les incompetents. Le même Breton va jusqu'à préconiser un certain ésotérisme («l'occultation» profonde, véritable, du surréalisme), soustrait aux contacts impurs. D'où un véritable rigorisme de chef de secte, toujours prêt à excommunier non seulement ses adversaires, mais aussi ses adeptes indociles, individualistes ayant de légitimes tendances à l'émancipation. Quant aux dissidents, ils sont dénoncés sans pitié, dans un style qui trahit l'exaspération et, en dernière analyse, la «fixation», la volonté d'une discipline fanatique, farouche. «Fidélité», «engagement», «refus du compromis», «mépris du risque», telles sont les notions qui reviennent sans cesse chez André Breton. Il semble, parfois, être un véritable obsédé du règlement intérieur, militaire, émettant des prétentions exorbitantes, telles que la censure et le contrôle de toutes les publications surréalistes, ou le droit de convoquer ... la police, appelée à interdire une représentation de certains de ses anciens amis dissidents. Les résolutions, les communiqués intérieurs, les exclusions

bruyantes et solennelles, les épurations périodiques (de la plus pure essence «politique») relèvent de cette mentalité exclusiviste que l'on retrouve, avec des intensités différentes, dans la plupart des mouvements d'avant-garde (85). Le fait doit être retenu et souligné, en tant que véritable symptôme d'ankylose et prémisse d'inévitable décomposition.

2. L'avant-garde ne peut ni se «dogmatiser», ni «bloquer» le mouvement de «rupture», car elle est déterminée, par son mécanisme de négation même, à s'annuler en série continue, à perpétuité. Elle ne représente qu'une étape provisoire sur la voie d'une autre étape, un «commencement» absolu, toujours recommencé : «Naissance, croissance, mort — écrit avec lucidité le futuriste Boccioni — voilà la fatalité qui nous conduit. Ne pas marcher vers le définitif c'est se refuser à l'évolution, à la mort. Tout va vers la catastrophe. Il faut donc *avoir le courage de se dépasser jusqu'à la mort* ; quant à l'enthousiasme, la ferveur, l'intensité, l'extase, ils représentent tous des aspirations à la perfection, autrement dit, à l'épuisement». Sur le plan strictement esthétique, toute mutation à caractère d'avant-garde est le produit inévitable de la logique de la création, dont la spontanéité et la fécondité supposent nécessairement — pour ainsi dire — *un nouveau toujours plus nouveau*, un dépassement continu, transitoire, en mouvement ininterrompu. Voilà pourquoi toute avant-garde voit jaillir, non sans un réel déplaisir, tantôt à sa «gauche», tantôt à sa «droite», une nouvelle avant-garde hétérogène, avec laquelle elle doit immédiatement entrer en conflit. Nul n'est «responsable» de cette situation. La tendance à l'avant-garde est chronique, successive, ou bien elle n'est pas. C'est pourquoi il ne faut pas voir dans les antagonismes internes de l'avant-garde seulement des velléités strictement personnelles et des orientations extra-littéraires divergentes. Tout programme du type avant-garde suppose un contre-programme, un saut en avant, une «négation» essentielle. C'est pourquoi aussi il est dépourvu de sens de demander si une nouvelle avant-garde peut ou non être encore possible ...

*En fait, l'avant-garde est toujours possible.* Dans le sens indiqué ci-dessus, l'avant-garde est permanente, éternelle, intégrée au flux du devenir. Il existera toujours une nouvelle avant-garde, une *certaine* forme d'avant-garde, impossible à prévoir dès maintenant de la façon la plus approximative, car son essence est par définition irrépétable. L'unicité de la

(85) André BRETON, *op. cit.*, pp. 83-84, 139, 161-162 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, pp. 105-106, 160, 162, 171-172, 181-183.

création défie tout pronostic. Sa variété est et demeure incalculable. De là résultent deux conclusions nouvelles : la difficulté de prescrire à l'avant-garde « comment elle doit être », dans quelle direction elle doit évoluer, et le dépassement involontaire de toute modalité d'avant-garde, aussi avancée qu'elle soit. Nous sommes convaincus que les auteurs d'avant-garde des siècles à venir considéreront les « lettristes », les adeptes de l'*op-art*, du *yes-art* comme des fossiles. Tout comme ceux-ci sourient actuellement lorsqu'ils entendent parler non seulement de Racine, mais des symbolistes, et même des surréalistes. Tant il est vrai que, du moins en histoire littéraire, les « hérétiques » d'aujourd'hui sont en général les « classiques » de demain.

Ces constatations ne sont pas de simples spéculations ou des paradoxes. L'histoire des mouvements d'avant-garde les confirme point par point. Les confessions d'André Breton — esprit introspectif, profondément honnête — sont particulièrement caractéristiques. Tout son programme est déchiré, de haut en bas, par les contradictions les plus graves, lucidement scrutées. Nous en avons mentionné quelques-unes. Essentielle, littérairement parlant, est l'impossibilité de concilier la stagnation et la création, d'élaborer un minimum de conduites normatives et de les garder non-corrompues, intactes, en dépit de la logique négativiste du surréalisme. Tandis que Breton se refuse à tout poncif surréaliste, à toute solution définitive, qu'il ne revendique pour le surréalisme actuel que la fonction d'une « période de préparation », c'est avec la même ingénuité qu'il déclare : « Les futures techniques surréalistes ne m'intéressent pas ». Quand se trompait-il ? Ni dans la première, ni dans la seconde hypothèse. Dans la première, il pensait en tant que « créateur » ; dans la deuxième, en tant que « chef d'école », soucieux de la discipline de ses propres techniques et manifestes actuels ... Les deux attitudes sont irréconciliables. Si nous lisons attentivement Tristan Tzara, nous découvrons chez lui aussi le même dilemme insoluble : « Je maintiens toutes les conventions. Les supprimer serait en créer de nouvelles, ce qui nous compliquerait la vie ... Dada est contre et pour l'unité et décidément contre l'avenir »<sup>(86)</sup>. On ne saurait être plus clair.

3. Il est impossible que ceux qui étudient sans parti-pris l'histoire des courants d'avant-garde ne retiennent pas une autre conséquence directe de ce phénomène : *la vocation de l'avant-garde est de nier les avant-*

<sup>(86)</sup> Mario DE MICHELI, *op. cit.*, p. 252 ; André BRETON, *op. cit.*, p. 56, 60, 137 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 231 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 15, 59.

*gardes antérieures*, par une véritable « négation de la négation », loi dialectique qu'invoque d'ailleurs André Breton lui-même. Le destin, toujours solitaire et ingrat, de l'avant-garde est d'être régulièrement abandonnée en faveur d'une nouvelle avant-garde, de l'avant-garde la plus fraîchement émoulue. La dégradation commencée au cénacle s'achève bruyamment dans l'arène publique, *extra muros*. Quelle est la *dernière* avant-garde ? Difficile à dire ! Il existera toujours d'autres *Novissimi*, un néo-dadaïsme, mais aussi un néo-réalisme qui peut dépasser toute ... néo-avant-garde. Mais nous pouvons être sûrs qu'ils débiteront par une hécatombe, par le même massacre des confrères, nécessairement dénoncés comme périmés, inactuels, académisants. L'une des tendances d'avant-garde les plus agressives consiste justement dans l'adoption de cette optique typique : l'histoire commence avec « nous ». « Nous » sommes, ou avons été, la seule force vive de l'époque — attitude que l'on retrouve aussi chez les écrivains d'avant-garde roumains. Un auteur d'avant-garde contemporain ne reconnaîtrait pour rien au monde que les romantiques, les naturalistes, les symbolistes, les esthètes, etc. ont été, eux aussi, de leur temps et à leur manière, tout autant « d'avant-garde », que la littérature avance par moments successifs, plus ou moins radicaux. Très « métaphysiciens » sous ce rapport, les écrivains d'avant-garde s'enferment dans leur propre séquence historique, dont ils font un absolu isolé, intangible. De là proviennent également les fanatismes que nous avons signalés. Et c'est pourquoi aussi toute avant-garde authentique ne peut qu'être irréductible. Elle s'agite pathétiquement, elle a une soif inextinguible de connaître, elle brise avec violence afin de pénétrer au delà des apparences et des conventions, elle cherche, pressent — il y a quelque chose de « faustien » dans l'esprit de l'avant-garde, phénomène spécifiquement européen — elle a l'intuition impérieuse de l'avenir, elle tend à dépasser toutes les idées et toutes les conditions données (spirituelles, culturelles, sociales, littéraires), partout où cette nécessité se fait sentir. A un récent congrès C.O.M.E.S., J.-P. Sartre soulignait justement ce geste réflexe de l'avant-garde « de dépasser son conditionnement » à perpétuité. Il est devenu banal de dire que l'avant-garde vient toujours « trop tôt », qu'elle est « en avance » par rapport à son temps. Et pourtant, telle est la pure vérité, que Jean Cocteau formule spirituellement : « Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle ».

Quelques brèves indications viennent précisément illustrer ces constatations. Les décadents français raillent et parodient les parnassiens. Les futuristes dénoncent Carducci, d'Annunzio, le « musée » cubiste. *Le*

*manifeste Dada* de 1918 déclare dans le même style : « Nous avons assez des académies cubistes et futuristes ». Les surréalistes voient dans le dadaïsme « la plus grande confusion possible », et s'en désolidarisent catégoriquement. Pour ne pas rappeler leur mépris à l'égard des précurseurs immédiats ou à l'égard du « vieux cabotin Cézanne », etc. L'histoire leur rend la politesse, car à l'occasion d'une enquête de la revue *Arts* (1965), la plupart des participants voient dans le surréalisme ... « un obstacle que doit surmonter tout mouvement d'avant-garde ». Et l'un d'entre eux tire la conclusion suivante, nullement paradoxale : « Le mot avant-garde est devenu depuis longtemps une expression de l'arrière-garde ». *Sic transit gloria mundi*. Certes, les auteurs d'avant-garde roumains répètent ce geste. Par exemple, *Integral* envoie promener les dadaïstes, en leur tapant sur l'épaule d'un air supérieur. Pour Ilarie Voronca, « le surréalisme ne répond pas au rythme du temps ». Et cela à quel moment ? Le 1<sup>er</sup> mars 1925. A son tour, *Unu* se lance dans un véritable réquisitoire contre la revue *Contemporanul*, accusée de la plus « douteuse et flagrante attitude » (87), etc.

4. Attribuer les avatars du surréalisme et des autres courants d'avant-garde au seul tempérament des divers « chefs » et « papes », plus ou moins obscurs, n'a pas de sens. La vérité est que toute avant-garde est la victime de sa propre dialectique intérieure, qui la pousse à se fractionner, à *se pulvériser* et, finalement, à s'annihiler. En fin de compte, les mouvements d'avant-garde meurent, tous, de mort naturelle. Ils naissent, croissent et succombent, en décrivant la même courbe éternelle des courants littéraires, sous des formes plus précipitées, plus spectaculaires, plus effervescentes. Il y a une caducité interne de l'avant-garde, produite par les scissions, les ramifications, les dissociations inévitables. Et il y a, à tout moment, le risque d'une « super-avant-garde » de l'élite privilégiée, « super-avant-garde » intempestivement détachée du reste de la troupe d'avant-garde et demeurée soudain en arrière. Certes, le phénomène n'échappe ni à André Breton, tout au long de son activité littéraire agitée, ni à d'autres militants

(87) André BRETON, *op. cit.*, p. 95, 131 ; Alfredo GIULIANI, *op. cit.*, p. 18 ; *Convorbire cu scriitorul Gellu Naum*, dans *România liberă*, n° 6747, 1966 ; *L'Avant-garde, notion confuse ou congrès confus*, dans *Le Monde*, 16 octobre 1965 ; *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne* (Paris, 1963), p. 131, 365 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 23 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 50-51, 88 ; Ilarie VORONCA, *Suprarealism și integralism*, dans *Integral*, n° 1, 1925 ; *Coliva lui Moș Vinei*, dans *Unu*, n° 29, 1930.

qui ont ouvertement abandonné le surréalisme. Le poète français parle de certaines «lois de fluctuation», de «tracasseries caractéristiques», d'une «suite ininterrompue» de défaillances, de zigzags et défections, de «l'aspect faillible de certaines de mes présomptions» — observations pénétrantes qu'il est utile de rappeler, car elles tiennent à l'essence même de l'avant-garde. Sa logique intérieure est la carence, l'hétérogénéité, le mouvement centrifuge, le fractionnement en moments historiques particuliers.

Tout dérive de la vocation absolutiste, visionnaire de ces courants. Ils sont éminemment radicaux. Ils veulent «tout» ou «rien». Les bouleversements préconisés sont nietzschéens, nihilistes, à l'antipode de l'ordre existant, reconstitués utopiquement. Mais cet élan destructif se heurte à l'inévitable, à la résistance des circonstances, qui le forcent à céder, à conclure des compromis, à avoir recours à des adaptations d'ordre pratique. D'où la carence inévitable des phénomènes d'avant-garde, d'autant plus accusée qu'ils ne se proposent pas seulement des objectifs purement littéraires. Cette tendance casse les reins de l'offensive, la freine, la déroute, en change le sens et la direction. Les grands dilemmes surréalistes qui broient le mouvement dès ses premières années d'existence, n'ont pas d'autre origine. Les surréalistes doivent-ils être de simples «littérateurs» ou bien des «révolutionnaires»? Des révolutionnaires de l'esprit ou de la politique? Indépendants ou disciplinés? Des «théoriciens» ou des «praticiens»? Des partisans de la conséquence ou de l'inconséquence?

Le dadaïsme se heurte lui aussi à des dilemmes analogues, qu'il résout, peut-être, d'une manière plus conséquente, en ce sens que lorsque les événements les obligent à des options définitives, les dadaïstes, fidèles à l'esprit du mouvement, se laissent absorber ou pulvériser, après une résistance minime. Dans une *Oraison funèbre* de 1932, Tristan Tzara déclare : «Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races et les événements»<sup>(88)</sup>. D'ailleurs, le mouvement disparaît bientôt en tant qu'entité autonome, ses adeptes adoptant des trajectoires propres. Le spectacle des «divorces» périodiques tient du rituel spécifique et pleinement vérifié de toute avant-garde. Les revues roumaines affiliées changent de dirigeants, les groupements se lancent réciproquement l'anathème, trois surréalistes orthodoxes combattent à mort deux

(88) André BRETON, *op. cit.*, p. 68-69, 108 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 135, 251 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 143 ; observations pertinentes aussi chez Guillermo DE TORRE, *op. cit.*, p. 24 ; Miklós SZABOLCSI, *op. cit.*, p. 330.

surréalistes déviationnistes, etc. A la surface, toutes ces convulsions de cape et d'épée semblent tout simplement comiques. Mais à l'intérieur agit la «loi» fondamentale de toute avant-garde et de tout phénomène littéraire : la contradiction profonde.

5. La dissolution suit de près le processus normal de *vieillesse*. Comme toute «vedette», l'avant-garde s'use rapidement, se ride, se «fane». Si les polémiques et les luttes intestines correspondent à la période de virilité (consommée en des excès), l'avant-garde commence, à partir d'un certain moment, à donner des signes évidents de fatigue, d'usure, de dévitalisation. Une certaine sélection naturelle des avant-gardes intervient alors : les plus vigoureuses jettent tout simplement «au panier» les formules périmées. Les futuristes étaient conscients de ce «darwinisme» littéraire. Bien des avant-gardes disparaissent par le renoncement, par l'abandon, spectacle assez mélancolique d'ailleurs. Il est presque pénible de lire le fougueux, le terrible André Breton annotant (en 1946) le second manifeste : «Le temps s'est chargé pour moi d'émousser ses angles polémiques!». Ou de constater que le Roumain Gellu Naum, celui de la *Critique de la misère*, se consacre d'abondance à la littérature de type «rose», pour ... enfants, ce qui, du point de vue strictement surréaliste, est carrément scandaleux ! Mais l'auteur a du moins le courage de déclarer que son ancien credo, au nom duquel il servait des amabilités aux critiques, est «dépassé». Mais c'est la rébellion devenue typique, automatique, le non-conformisme transformé en routine, qui sont les symptômes les plus graves de cette «sénilité». A partir d'une certaine étape, l'avant-garde produit toujours davantage de poncifs et de lieux communs, d'après une série de «canons» nettement précisés. Encore un pas et elle devient un «style», phénomène saisi avec acuité par un grand acteur et spectateur de l'avant-garde européenne, Aragon<sup>(89)</sup>. Quant à la fixation sous forme de style, elle signifie la mort de la dictée automatique, authentiquement surréaliste, l'absurde dadaïste promu au rang d'écriture type, etc. L'avant-garde ne peut se soustraire à l'universalité de cette loi esthétique. Et puis, l'action novatrice de l'avant-garde est freinée et limitée par la condition même du langage ; elle utilise un langage donné, pré-fabriqué. L'avant-garde ne peut intégralement inventer cet instrument d'expression imposé.

(89) André BRETON, *op. cit.*, p. 67 ; BONNER MITCHELL, *op. cit.*, p. 107 ; ARAGON, *op. cit.*, p. 113.

6. Mais le coup de grâce lui vient de la *fatalité de l'autonégation*, de l'impossibilité pour l'avant-garde de survivre à sa propre formule de «rupture». L'avant-garde doit sans cesse modifier sa perspective et son système de négation, elle doit sans cesse nier *autrement*, refuser tout conformisme du non-conformisme. L'automatisme et l'immobilisme dans une semblable attitude équivaut à l'annulation de l'avant-garde, laquelle exclut tout modelage, toute programmation ou dogmatisation. L'avant-garde doit interrompre une tradition, y compris son propre début de «tradition», pour ne pas devenir «style» ou inertie. C'est pourquoi, après l'affirmation et la «victoire», l'avant-garde perd tout sens. Il ne lui reste plus qu'à se dissoudre elle-même. Elle est condamnée à disparaître, à s'annuler elle-même, afin de faire place à une *autre* avant-garde — sacrifice qui équivaut à une éternelle «renaissance». Argument supplémentaire — et décisif — pour souligner l'impossibilité fondamentale de l'avant-garde, pour ne pas lui reconnaître d'autres qualités que celle d'être une simple tendance et une méthode radicale de contestation. Le suicide effectif de tant de peintres et de poètes d'avant-garde est le symbole tragique de ce destin de l'auto-destruction. Vivre a une signification si brûlante et absolue que «l'acte» suprême de l'avant-garde devient, par incandescence, le néant, le rien, la disparition totale. La présence de l'avant-garde se transforme ainsi en une irrémédiable et définitive absence.

Le seul mouvement qui ait pleinement compris cette logique interne est, sans doute, le dadaïsme. En rendant officielle sa disparition, il en tire lucidement la dernière conséquence : «Les vrais dada sont contre *Dada*» ; «Dada est contre le futur. Dada est mort». «En réalité, les vrais dadas se sont toujours séparés de *Dada*». C'est Tristan Tzara qui met les points sur les i, dans une *Conférence sur Dada* (1922) : «Nous nous séparons, nous démissionnons. Le premier qui a donné sa démission du mouvement *Dada* c'est moi». Le processus mérite d'être étudié, car il confirme encore une fois une des «lois» de base des courants d'avant-garde : les mouvements de ce type tendent à se structurer, à s'organiser, à revêtir des formes stables, à se transformer en corps constitué. Et de ce fait, à obéir à leur propre instinct de conservation, ne tolérant pas la révolution dans l'enceinte, l'innovation, la désagrégation, qui les institue en même temps qu'elle les légitime. Un texte assez peu connu : *Marchez au pas, Tristan Tzara parle à «Integral»* (1927) révèle justement cette psychologie : «C'est moi seul qui ait tué *Dada*, volontairement, ayant constaté qu'un état de liberté était devenu, finalement, un état collectif...» Donc généralisé, enclin à la routine et au conformisme. C'est-à-dire exactement ce que l'avant-garde se doit de refuser. Geste démonstratif d'une in-

contestable portée : dans une exposition *Dada*, on présente une sculpture de Max Ernst et, à ses côtés, une ... hache. Le public est invité à prendre la hache et à détruire « l'œuvre » exposée. Des preuves similaires se présentent sans cesse. A un moment donné, André Breton constate qu'il devient étranger à son premier manifeste. Entre l'auteur et le texte s'est interposé, entretemps, un hiatus profond et irrécupérable. Kerouac ressent lui aussi cette sensation de dégoût de lui-même. La négation de soi ne le satisfait plus. D'où la dénonciation *finale* de soi-même, de l'anarchie *beat*, portant la signature de son propre initiateur. De semblables phénomènes se retrouvent aussi dans les courants d'avant-garde roumains. Dans une *Profesie de credință pentru Grupul Alge* (*Profession de foi pour le groupe Alge*), Geo Bogza se prononce dans le même sens, contre la « standardisation ». Le suicide de la revue *Unu* est annoncé en termes identiques : « *Unu* est au seuil de sa sixième année. Et pour qu'il reste jeune, nous l'*assassinons* aujourd'hui, avant qu'il n'entre à l'école primaire »<sup>(90)</sup>.

7. Situation surprenante, mais non pas inexplicable. Quelque radicale que soit sa volonté de destruction, la négation de l'avant-garde entre dans le « cercle vicieux » de la *reconstruction involontaire*, quasi automatique. L'avant-garde se refait elle-même, se reconstitue périodiquement à l'intérieur de son cycle latent. Voulant interrompre, refuser brutalement, l'avant-garde finit par continuer, par mettre autre chose à sa place : un programme et parfois même une « esthétique », une méthode de création et de lecture, une formule de reconstruction de la réalité, dans un nouveau type d'œuvre, qui inclut une nouvelle vision du monde. Toute négation implique une certaine affirmation. La destruction précède et continue l'acte de la création, finalité de tout *véritable* écrivain « classique » ou « d'avant-garde ». « En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur — déclare Apollinaire — je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire essayé de construire ... Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur ». Le fait que l'un des courants d'avant-garde les plus actifs s'intitule *constructivisme* ne peut être l'effet du hasard. En tout cas, le mot ne sonne pas creux ; un écho de résistance nettement antidadaïste, de refus catégorique de la négation pure l'accompagne. Construction d'une « réalité » autonome, oui ; négation de tout type de reconstruction imaginaire de la réalité, non ! Les implications sociales du con-

<sup>(90)</sup> Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 62, 71, 135-136 ; Ilarie VORONCA, *Integral*, n° 12, 1927 ; André BRETON, *op. cit.*, p. 9 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 81 ; Geo BOGZA, *Unu*, n° 35, 1931 ; *Antologia ...*, p. 566.

structurisme corrigent le négativisme absolu. Mais ce jeu des équivalences nécessaires dépasse les limites du «constructivisme» historique (deuxième décennie de notre siècle). L'idée d'une certaine «reconstruction» réside au cœur même de l'avant-garde littéraire moderne. Sa préoccupation incessante est de trouver une méthode et un noyau autour duquel reconstituer la désintégration de tout langage artistique. La poésie et le théâtre qui se font sous nos yeux, *action poetry* et *action theatre*, les préoccupations du genre *work in progress*, certaines formes d'art «aléatoire», confirment cette tendance. La nature a horreur du vide et la création littéraire a horreur du néant. On peut, au terme de tout processus de désagrégation, découvrir la cicatrisation, la réparation des tissus. Le constructivisme roumain révèle une véritable volonté de synthèse moderne et *Manifestul activist cãtre tinerime* («Manifeste activiste adressé à la jeunesse») (1924) constate que : «La Roumanie se construit aujourd'hui». *Integral* déclare un an après : «Nous synthétisons la volonté de vivre de toujours, de partout, ainsi que les efforts de toutes les expériences modernes. Plongés dans la collectivité, nous lui créons son style conformément aux instincts dont elle se doute à peine» (91).

8. Relative, à prédominance théorique : telle est — lorsqu'on la regarde de plus près — la réalité de la «rupture». L'avant-garde ne part jamais de zéro. Dans aucune hypothèse, la continuité, sur quelque plan de la tradition et de la littérature que ce soit, n'est radicalement interrompue. L'avant-garde s'inscrit tant bien que mal dans une succession, elle prend et transmet. Elle ne constitue qu'un moment violent d'un trajet long et mouvementé. Toute réaction programmatique et polémique contre une situation littéraire bloquée et dogmatisée — c'est aussi le cas, en gros, du baroque (92), du classicisme, du romantisme — représente une hypostase historique différenciée de l'esprit typologique de l'avant-garde. Donc une constante de l'art et de la littérature, ayant un caractère de mutation et d'exception. Lorsque l'avant-garde moderne fait preuve de lucidité, ses représentants ne peuvent pas ne pas reconnaître l'idée de «tradition». Il est même surprenant de voir l'insistance qu'ils mettent à l'exposer théo-

(91) Guillaume APOLLINAIRE, *Oeuvres poétiques* (Paris, 1965), pp. 1077-1078 ; Alfredo GIULIANI, Edoardo SANGUINETI, *I Novissimi*, p. 5, 7, 12, 201 ; Miklós SZABOLCSI, *op. cit.*, p. 322, 331 ; *Antologia ...* p. 548, 553, 556.

(92) Jean ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 64.

riquement, par une sorte de terreur métaphysique du vide absolu, de la suspension dans le vide. Apollinaire essaie «de renouer — dans *Les mamelles de Tirésias* ! — avec une tradition négligée». Tristan Tzara dit des artistes modernes : «Ils continuent la tradition du passé et l'évolution les pousse lentement, tel un serpent, vers les conséquences intérieures, directes, au delà des surfaces et de la réalité», vers l'essence des choses. Et Eugène Ionesco remarque que tout le théâtre moderne s'intègre finalement «dans la tradition théâtrale, et c'est ce qui doit arriver à toute avant-garde ...» On parle couramment dans *l'Integral* roumain de «tradition», au double sens de synchronisation avec le rythme de l'histoire et de «continuité dans le temps» des matériaux poétiques<sup>(93)</sup>. On peut seulement se poser la question : quelles sont les causes de cette involution, apparemment étrange ?

L'avant-garde, nous le savons, aspire à la pureté et à l'innocence ; son sens est la régénération, le retour à l'authentique, au spontané et au naturel, au primordial. Sa grande nostalgie est le «paradis perdu». D'où cette obsession du «primitif» et de la «barbarie», qui remonte, par Rimbaud et Gauguin, jusqu'aux sources de l'exotisme européen : sculptures égyptiennes, nègres et d'Océanie, évoquées déjà par Apollinaire, «tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique», opposée par Tristan Tzara à la «sensibilité atavique héritée de la détestable époque du *Quattrocento*». André Breton affectionne et collectionne la sculpture nègre. Il découvre la magie mexicaine, et aussi le surréalisme «sauvage» du Martiniquais Aimé Césaire, etc. Eugène Ionesco parle, lui aussi, de «retour aux sources si elles rejoignent une tradition vivante à travers un traditionalisme sclérosé». Toutes ces attitudes du type *reculer pour mieux sauter* se transmettent aussi aux mouvements d'avant-garde roumains, où l'on expose la théorie que «l'Art des enfants, l'art populaire, l'art des psychopathes, des peuples primitifs sont les arts les plus vivants, les plus expressifs, vu qu'ils jaillissent des profondeurs organiques, sans subir le culte du beau» (Marcel Iancu). La simplification des procédés est rapportée à «l'économie des formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et les tissus roumains,

<sup>(93)</sup> Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 86 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 78 ; des détails supplémentaires dans notre article : *Avangarda literară și tradiția*, dans *Contemporanul*, n° 45, 1966 ; Ion POP, *op. cit.*, p. 15, 20, 23, 27 ; «la continuité» de l'avant-garde est reconnue aussi par Luciano ANCESCHI, *op. cit.*, pp. 10-11 ; Duilio MAROSINI, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 34.

etc.)». On a pu, dans le même sens, parler d'un «dadaïsme juvénile», d'un «dadaïsme populaire», etc. (94).

Même collaboration entre l'avant-garde et l'idée de tradition sur le plan des généalogies, des précurseurs (réels ou inventés), de la réintégration rétrospective dans tous les actes de non-conformisme, de révolte et d'innovation de l'histoire littéraire. «La première chose à laquelle aspire un nouveau courant qui lutte contre la tradition — observe à son tour le philosophe et poète roumain Lucian Blaga — est de créer une tradition». Or, ce fait n'est pas possible sans la certitude de la paternité, de la légitimité de l'acte de naissance, des documents précis d'état civil. D'où une vive passion à rendre actuels les précurseurs chez les symbolistes (Baudelaire, Vigny, Shakespeare, etc.), chez les futuristes (Dante, Poe, etc.), chez les dadaïstes (Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, le roman noir), chez les surréalistes (le premier manifeste contient une liste impressionnante, qui va de Young et de Swift à Mallarmé et, surtout, Lautréamont, le seul qui réussisse à se sauver après le massacre du deuxième manifeste), chez les adeptes du «nouveau roman» aussi : «Loin de faire table rase du passé — écrit Robbe-Grillet — c'est sur les noms de nos prédécesseurs que nous nous sommes le plus aisément mis d'accord et notre ambition est seulement de les continuer» : Flaubert, Dostoïevski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett ... Une semblable galerie de précurseurs fait également son apparition dans les publications des courants roumains d'avant-garde : Urmuz, Brancusi, Arghezi, Tzara et, bien entendu, la plupart de ceux qui font autorité à l'étranger, en commençant par Baudelaire, Shaw, Whitman (mais les listes diffèrent de manière assez éclectique d'une publication à l'autre (95)).

On pratique, enfin, un certain «collage» tradition - avant-garde, par le truchement même de ces précurseurs, soumis à une action de «repêchage».

(94) Guillaume APOLLINAIRE, *op. cit.*, p. 46, 52 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 25, 94, 136-137 ; Eugène IONESCO, *Toujours sur l'avant-garde* (1958), *op. cit.*, p. 94-95, 97-98 ; Adrian MARINO, *Dadaïsm juvenil*, dans *Revista Fundațiilor Regale*, n° 11, 1944 ; *op. cit.*, *Contemporanul*, n° 45, 1966 ; Eugen COȘERIU, *Dadaïsm poporan*, dans *Jurnalul Literar*, n° 49, 1939 ; *Antologia ...*, p. 548.

(95) Lucian BLAGA, *Zări și etape* (Buc., 1968), p. 26 ; Bonner MITCHELL, *op. cit.*, p. 28 ; Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 123 ; André BRETON, *op. cit.*, p. 38-39 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 61, 63, 66-67 ; Alain ROBBE-GRILLET, *op. cit.*, p. 146 ; sur «les précurseurs» roumains, notre article dans *Contemporanul*, n° 45, 1966 ; Daniel ABADIE, *Tzara a-t-il inventé Ionesco ?* dans *Combat*, 22 sept. 1966.

Brecht déclare mettre à contribution «tous les moyens, anciens et nouveaux, expérimentés ou non». Les *Novissimi* utilisent couramment des citations en différentes langues, y compris les langues classiques (Sanguineti est révélateur sous ce rapport). Les poètes *Beat* (Gregory Corso) écrivent des poésies ayant pour titres : *Uccello*, *Botticelli's Spring*, *D. Scarlatti* <sup>(96)</sup>. L'avant-garde a donc ses «classiques», ses citations et ses parchemins, pourvus de nombreux sceaux, ainsi que les diplômes moyenâgeux. Encore un bon exemple de la «vengeance» subtile de l'histoire et de la tradition. Elles n'acceptent pas d'être ignorées, même lorsqu'elles se laissent — distantes et ironiques — attaquer et tourner en dérision.

VI. *Le cycle social* de l'avant-garde s'achève au même point terminus de la «classicisme», en l'espèce la récupération et l'intégration dans des structures stables, pleinement acceptées. Il ne s'agit pas d'une «trahison», mais d'une «domestication» inévitable. L'assimilation et la sédimentation tiennent à l'essence du mécanisme fondamental de la culture, qui ne peut se constituer et se perpétuer que par des valeurs homologuées, cataloguées, sédimentées. Le fait que l'avant-garde, à l'origine «subversive», devient — surtout dans les conditions des sociétés occidentales — une véritable «institution», par un évident et confortable «embourgeoisement», a, sans doute, son explication. Puisque les bases de cette société (les relations de production) ne sont pas touchées, et que le libéralisme, réel ou formel, permet n'importe quelle exhibition, quel peut être, dans les conditions données, le contenu objectif de la rébellion d'avant-garde ? On parle, dans une perspective radicale, intransigeante, et avec diverses nuances polémiques, d'«abcès de fixation», de «diversion», de «catharsis bourgeoise», de «défoulement», de «bouffonnerie distractive», entretenus pour ne pas être pris au sérieux par le public — donc une forme de «ridicule» qui s'annule à son propre spectacle. Il existe toute une «sociologie» de l'avant-garde, basée justement sur de semblables thèses. Dans la perspective opposée, conservatrice, l'avant-garde représente un phénomène littéraire initial, insolite, dont la récupération historique parcourt toute une série d'étapes, de reconnaissances et de consécration objectives. Entre ces limites continuellement mouvantes l'avant-garde est soumise à un processus permanent d'érosion : la récupération continue des éléments marginaux,

(96) Paolo CHIARINI, *op. cit.*, p. 34-35 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 165 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 186.

pris dans le jeu de la sélection sociale, et la scission au pôle opposé des éléments réfractaires, irréductibles, qui refusent la «règle du jeu», à partir des positions de l'avant-garde éternelle, négativiste et futuriste<sup>(97)</sup>. Si cette phase est bien illustrée par toute l'histoire de l'avant-garde, la technique de la récupération de l'avant-garde n'a commencé à être systématiquement étudiée que ces temps derniers. Nous n'en noterons que quelques aspects, dont certains sont assez savoureux.

Nous passons sur le phénomène du «musée», tellement détesté par les futuristes, où tous ... les futuristes figurent — aujourd'hui — dans des salles spéciales, bien aménagées. Au *Musée d'art moderne* à Paris, la récupération — par compartiment — peut être suivie le guide à la main. Bien entendu, deux salles sont consacrées au ... dadaïsme. Partout, différents types de galeries d'art et de fondations «modernes» font leur apparition. Événement on ne peut plus piquant : le 6 février 1966, le maire de la ville de Zurich ... inaugure solennellement une plaque au cabaret (ex-*Voltaire*) de la Spielgasse, n° 1, où, il y a cinq décennies, a éclaté la célèbre «insurrection» *Dada*. Dans le domaine littéraire, les écrivains d'avant-garde sont attentivement étudiés, conformément aux plus traditionnelles méthodes historico-philologiques. Dans la citadelle de l'académisme et du positivisme — la vieille Sorbonne — on a soutenu assez récemment une thèse sur ... *Dada à Paris*. L'auteur, Michel Sancier, prépare plusieurs volumes ... Un congrès C.O.M.E.S., consacré à l'avant-garde, réunit une figuration illustre. Toujours en 1965 a eu lieu en France un colloque «surréaliste», avec une nombreuse participation universitaire. D'ailleurs, lorsque la littérature d'avant-garde commence à être enseignée à la Faculté des Lettres, c'est le signe le plus certain qu'elle a été acceptée et récupérée. En Roumanie, l'initiative en revient au critique G. Călinescu dans son *Curs de poezie* («*Cours de poésie*») tenu à Jassy au printemps 1938.

Ironie (ou vengeance) de l'histoire littéraire : les anticlassiques furi-bonds d'avant-garde finissent par être reconnus à leur tour comme des

(97) Lawrence LA FARE, *Il paradiso dei «Beat»*, dans *Il Contemporaneo*, n° 71-72, 1964, p. 106, 108 ; Vito AMORUSO, *op. cit.*, p. 26, 32-33, 52-53, 62, 134, 204 ; Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 80-81, 104-105 ; Ihab HASSAN, *Avanguardia verso che cosa ?*, dans *Il Contemporaneo*, n° 71-72, 1964, p. 97 ; Edoardo SANGUINETI, *Pour une avant-garde révolutionnaire*, dans *Tel Quel*, n° 29, 1967, p. 94-95 ; ID., *Sociologie de l'avant-garde (Littérature et société)*, Bruxelles, 1967, p. 11-18) ; George T. NOSZLOPY, *L'Embourgeoisement de l'art d'Avant-Garde*, dans *Diogène*, n° 67, 1969, p. 95-126.

«classiques» — les «classiques de l'avant-garde» ! — classés, définis, étiquetés comme tels. André Breton et Tristan Tzara sont devenus, dès à présent, indiscutablement des «classiques». Les nécrologies publiées à la mort du «pape du surréalisme» ne laissent subsister aucun doute. Alors, pourquoi nous étonner de ce que Jean Anouilh, par exemple, voie dans *Les Chaises* d'Eugène Ionesco une œuvre «classique» ? Ce dernier entrera d'ailleurs à ... l'Académie Française, en 1970, afin que le renversement soit complet. Mais le «scandale» apparent est ailleurs, puisqu'il réside dans la revendication formelle de l'idée de «classique» même par certains milieux d'avant-garde. En opposition avec le surréalisme, dès 1925, le Roumain Ilarie Voronca exige : «Non pas la désagrégation malade, romantique, surréaliste, mais bien l'ordre-synthèse, l'ordre-essence constructif, classique, intégral». Et, ailleurs, dans le plus pur esprit Paul Valéry : «Construction classique objective (imposée par un ordre et une contrainte propres)». Toujours dans la même période, Mihail Cosma (Claude Sernet) fait la prophétie suivante : «A pas de géant et sûrs, nous nous acheminons vers une incandescente époque de classicisme». Très conséquent avec ses principes de «rafraîchissement du permanent», de «retour» et de «restitution», Eugène Ionesco parle assez fréquemment du fond «universel» de l'avant-garde, «qui peut être considéré comme classique»<sup>(98)</sup>. Il ne s'agit pas d'un paradoxe, mais du plus pur mouvement circulaire dialectique : la négation littéraire se transforme en son contraire, en affirmation d'une permanence.

La situation sociale actuelle de l'avant-garde participe du même cycle évolutif : un art de négation par excellence, tel que l'avant-garde, devient finalement un art du succès, de la mode, du goût, de l'académisme et par conséquent une arrière-garde. Car il n'y a pas le moindre doute : l'avant-garde représente dans certains milieux un spectacle non seulement toléré, mais organisé et «rentable». Au sein de la société de consommation, l'avant-garde est un «produit de consommation». Certains disent même une «marchandise» offerte sur le «marché». Lancé dans le circuit commercial, l'art d'avant-garde se soumet invariablement à la loi de l'offre et de la demande, à la bourse artistique, aux cotes d'acquisition. André

(98) Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd* (London, 1964), p. 114 ; Ilarie VORONCA, *Suprerealism și integralism*, dans *Integral*, n° 1, 1925 ; *Antologia ...*, p. 556 ; Mihail COSMA, *De la futurism la integralism*, dans *Integral*, n° 6-7, 1925 ; Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 96 ; Matei CĂLINESCU, *Eugen Ionescu la Academia franceză*, dans *Luceafărul*, n° 5, 1970.

Breton n'avait que sarcasmes pour S. Dali, surnommé «Avida Dollars». Mais, en fait, toute l'avant-garde du monde ne cesse de courir après les devises librement convertibles. J'ai vu, au début d'octobre 1970, en Suisse, à Lugano, l'une des plus sensationnelles expositions d'avant-garde de ce type : 58 artistes de l'Est exposaient — sous le patronage des autorités locales — plus de 350 œuvres, dont un grand nombre étaient de premier ordre. Les anciennes publications d'avant-garde ont été étudiées elles aussi sous cet aspect de la récupération économique. Beaucoup d'entre elles se transforment : au lieu d'être des organes de propagande, elles deviennent des feuilles d'information ; d'autres commencent à publier, même, des réclames commerciales, payées selon le tarif<sup>(99)</sup>. Grandeur et décadence, compromis mélancolique de la survie ...

VII. Tirer de toutes ces constatations quelques conclusions d'ordre général concernant la valeur et, surtout, la signification de la littérature d'avant-garde devient non seulement possible, mais nécessaire. A cette réserve près que toute *évaluation globale* de l'avant-garde littéraire ne peut avoir lieu, d'une manière légitime et spécifique, que dans la sphère esthétique. En elle-même, l'avant-garde ne se confond, sous aucune forme, ni avec l'activité artistique, ni avec la valeur artistique. L'avant-garde ne représente pas une formule infaillible, une recette du talent, ou de l'originalité réelle. «Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités — précisait à juste titre Aragon dans le *Traité du style* (1928) — ce sont de tristes imbécillités». «Il n'y a pas de théâtre d'arrière-garde ou d'avant-garde — reconnaît à son tour Eugène Ionesco — mais du bon ou du mauvais théâtre». L'avant-garde ne confère dans aucun cas, et à personne, des brevets de génie.

1. Cette précision est nécessaire et importante, surtout dans l'actuelle situation de l'avant-garde. Son succès, qu'il soit d'essence purement commerciale, publicitaire ou de soudaine «redécouverte» dans différentes zones où la circulation des mouvements d'avant-garde avait antérieurement été interrompue, produit un double phénomène, que l'on doit souligner. Il existe des avant-gardes spontanées, authentiques, mais aussi des avant-gardes simulées, artificielles, truquées, profondément

<sup>(99)</sup> Mircea ELIADE, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 226-227 ; Edoardo SANGUINETI, *Despre avangardă*, p. 169 ; *Nuove Correnti a Mosca*, Rassegna di 58 artisti della giovane avanguardia, 11 settembre — 1 novembre 1970, Museo Belle Arti, Lugano ; Robert ESTIVALS, etc., *op. cit.*, p. 33-34, 36-38.

fausses. L'avant-garde ne représente pas un programme *ad libitum*, mais un état de fait et un état d'esprit. On ne peut se vouloir «d'avant-garde», seulement parce qu'une certaine conjoncture littéraire crée l'illusion de la «modernité» et prône «l'audace». Bien des auteurs *réels* d'avant-garde ne se doutaient même pas qu'ils avaient partie liée avec «l'avant-garde». Tel est, par exemple, le cas du roumain Urmuz, un des précurseurs, sans le savoir, du surréalisme européen. De toute manière, ils ne recherchaient pas une semblable étiquette, extérieure à l'acte intrinsèque de création. Le mimétisme de l'avant-garde devient de plus en plus fâcheux en Occident, où l'on parle avec insistance de «dépassement», «d'anachronisme», de «péremption», de manifestation purement «rhétorique», étant donné que la «rupture» réelle est devenue entre-temps sans objet. Situation d'autant plus paradoxale dans une littérature comme la roumaine, où *toutes* les prétendues «avant-gardes» actuelles ne représentent en réalité que des répétitions de révoltes antérieures, importées, dont la motivation a cessé d'exister. Le résultat, même innocent en intention, est le pastiche, un certain mimétisme. Une *nouvelle* et réelle avant-garde roumaine ne peut être possible que dans des conditions d'originalité indiscutable : indépendance totale, suivie d'une irruption imprévisible et incontrôlable. L'avenir peut nous réserver bien des surprises. Tout ce que l'on peut dire, pour le moment, c'est que l'esprit même de l'avant-garde refuse l'imitation, la confection selon des procédés stéréotypés <sup>(100)</sup>.

Le problème de *la critique de l'avant-garde* s'est, en quelque sorte, compliqué sous le poids de certaines thèses de Georg Lukács, hostile à tous les types d'avant-garde, qu'ils soient «historiques» ou le fait d'«épigones». Les accusations continuelles «d'antiréalisme», de «décadentisme», de «formalisme», jetées en bloc à toute la littérature qui ne continue pas la ligne du réalisme classique, traditionnel (Gorki, Thomas et Heinrich Mann), et aussi à des artistes progressistes, socialistes, nettement antifascistes (Brecht et d'autres) ont, en fin de compte, reçu les rectifications nécessaires. La critique marxiste a démontré que le penchant à l'avant-garde des écrivains communistes n'a pas seulement représenté une simple erreur de jeunesse ; que l'assimilation des nouveaux procédés formels aux procédés de la littérature décadente est une erreur ; et qu'en général les marxistes rejettent le nihilisme absolu, l'illo-

<sup>(100)</sup> Eugène IONESCO, *op. cit.*, p. 219 ; Angelo GUGLIELMI, *op. cit.*, p. 161-162, 167 ; Edoardo SANGUINETI, *Poesia informale ? (I Novissimi)*, p. 203).

gisme, l'irrationalisme, mais nullement les formes d'opposition «complexes» et les modalités nouvelles d'expression, par exemple les «efflorescences de la parabole». Mais toute cette controverse, qui préoccupe instamment entre autres la critique hongroise<sup>(101)</sup>, aurait besoin de développements spéciaux, ayant pour objet l'idée de liberté créatrice. Il n'en demeure pas moins pleinement prouvé que la «rupture» d'avant-garde ne conduit pas nécessairement à l'adhésion idéologique-politique et que la révolte de la poésie au nom de la transformation de la vie continue à n'être qu'une belle utopie. Sans oublier que la libération de l'ancien art et de l'ancienne littérature ne les a pas fait implicitement disparaître. Dans les musées et dans les histoires littéraires, les deux types de création coexistent. L'explication en est simple.

2. Lautréamont ne «supprime» pas Racine, ni Urmuz Eminesco et Arghezi, pour la simple et bonne raison que les œuvres «classiques» ou «d'avant-garde» ne peuvent être, dans la mesure où elles réunissent les conditions de l'œuvre d'art, que qualitativement égales. Toute création authentique a la vocation de devenir «classique». Par delà les intentions et les programmes, ce qui triomphe en fin de compte, et dans toutes les hypothèses, c'est la *réalisation*. Quant à la réalisation esthétique, elle n'est guère possible sans un certain nombre de conditions minimales requises, qui tiennent à l'essence de n'importe quelle structure artistique. De la même façon, les manifestes les plus incendiaires ne peuvent être conçus que compte tenu d'un certain ordre des idées, au moyen d'une bonne syllogistique. Aspect, sauf erreur de notre part, insuffisamment mis en lumière, à l'occasion de la réédition de certaines œuvres d'avant-garde. André Breton et Tristan Tzara apportent, sous forme de notes et «d'avertissements», non seulement des précisions apaisantes et solidement argumentées, mais — qui l'aurait cru ? — le même Tzara nous propose, plus d'une fois, des principes carrément ... classiques. Et cela à quelle époque ? En plein délire anarchique ! Dans une *Note sur l'art nègre* (1917) on trouve l'éloge de ... la «symétrie». Dans une *Note sur la poésie nègre* (1918), il est question de «l'arrondissement et de l'ordonnance des

(101) Georg LUKÁCS, *Specificul literaturii și al esteticii*, tr. roum. (Buc., 1969), p. 200-201 ; László ILLYÉS, *op. cit.*, p. 450-451 ; 454-455, 459-460, 463, 466-467, 469 ; *Id.*, *Sozialistische Literatur und Avantgarde*, dans *Acta litteraria*, n°s 1-2, 1970, p. 53-64 ; N. TERTULIAN, *Critica marxistă și avangarde literară*, 1965 ; *Cazul Lukács*, 1967 (*Eseuri*, Buc., 1968, p. 444-447, 450-454) ; *Evoluția spirituală a lui Georg Lukács*, *op. cit.*, p. XXIV-XXVIII.

formes». Dans une *Note sur la poésie* (1919) font leur apparition des notions telles que : «sévérité», «nécessité», «ordre». En écrivant sur Pierre Reverdy, il rend hommage à l'idée «d'organisme», de «construction», de «composition», de «précision». A propos de Hans Arp (1917), Tzara insiste, de nouveau, sur les raisons esthétiques de la symétrie. Par ailleurs, la peinture abstraite comprend un très grand nombre d'éléments symétriques et géométriques. Un des tableaux les plus symétriques est, sans doute, *Les hommes n'en sauront rien* de Max Ernst, rigoureusement construit sur une ligne médiane. Même les surréalistes, aussi oniriques qu'ils soient, ne peuvent ignorer certaines vérités éternelles, telles que la valeur du rapport entre le rythme, le mouvement et le repos. André Breton fait un bel éloge de la perfection et de la régularité du cristal (*L'amour fou*). Déjà au moment de sa rupture avec Dada il rejetait la nouveauté au sens le plus fantaisiste du terme<sup>(102)</sup>. L'irréremédiable caducité et la mort de l'avant-garde proviennent, en premier lieu, d'un manque de «discipline» intérieure. La liberté amorphe, exacerbée, chaotique tue au bout du compte toute œuvre et, implicitement, toute avant-garde. Une certaine rigueur et une certaine discipline sont éternellement créatrices ; par contre, la spontanéité pure empêche la standardisation et l'organisation artistique, quels que soient son type et son orientation.

Quant à son actif, qui est grand, quant à ses réalisations effectives, on ne pourra jamais nier à l'avant-garde sa fonction régénératrice, ni avant tout, son efficacité antidogmatique, la rupture des croûtes artificielles, le dynamitage des fausses hiérarchies (en grande partie spécifiques de l'ancienne société), la lutte serrée contre les préjugés littéraires et extralittéraires, la tendance à l'extermination radicale des poncifs et des banalités pesantes. Dans une ambiance philistine et académisante, saturée, encrassée, l'avant-garde introduit périodiquement des courants d'air frais, d'hygiène esthétique et intellectuelle, des démystifications souvent salutaires, même si elle dépasse fréquemment la mesure. Il est hors de doute que les vertus de l'avant-garde sont à prédominance négative. Ce fait ne diminue toutefois pas leur importance, dans certaines conditions historiques données. Au contraire. Les contributions strictement positives d'ordre littéraire sont elles aussi importantes. La stimulation des controverses esthétiques et le considérable élargissement du concept de poésie représentent de toute évidence un fait. L'avant-garde inscrit tout un chapitre dans

(102) Tristan TZARA, *op. cit.*, p. 90-94-96, 99, 106 ; Maurice NADEAU, *op. cit.*, p. 321, 338 ; Galvano DE LA VOLPE, *op. cit.*, p. 160.

l'histoire des principes poétiques modernes, elle pousse à la clarification, elle découvre des «idées» et pose des «problèmes», bien que les solutions réelles soient souvent, en tout ou en partie, autres. Son plaidoyer en faveur de la «nouveau» est énergique, passionné, même s'il n'est pas toujours efficace. L'éloge de l'innovation culmine en une véritable rébellion et une déclaration des droits de l'originalité littéraire. Les résultats demeurent, en général, répétons-le encore une fois, assez souvent bien au-dessous du programme et des manifestes. L'esprit de l'avant-garde n'anime pas en même temps et d'une manière égale tous les arts et toutes les catégories littéraires. Mais les perspectives ont été largement ouvertes. Les projets et les expériences sont devenus de plus en plus nombreux. La littérature — pas seulement sur le plan européen — a agrandi aussi de cette façon la sphère du «nouveau», du «moderne» et du «réel». Des zones d'investigation, des styles et des techniques rares ou inédits sont réactualisés, redécouverts et incorporés au domaine esthétique et poétique. L'exploration de l'inconscient, la dictée automatique, les «collages», la poésie du quotidien, du hasard objectif, de l'humour grotesque et absurde, l'attribution à la parabole et au symbole de fonctions inédites, la recherche de certaines formes nouvelles de pamphlet, de satire et de parodie, tout cela, même si le développement de son cours n'en est pas modifié d'une manière radicale, a néanmoins servi et contribué à nuancer, à moderniser et à rendre sans cesse plus souple le discours littéraire. Une structure unitaire de «l'avant-garde», en tant que «style» artistique nettement défini, n'existe toutefois pas. L'influence exercée par l'avant-garde sur les plus grands créateurs contemporains n'est ni importante, ni intégralement féconde ; très souvent, elle n'est même pas perceptible. Mais le climat général a connu une émancipation effective. Grâce à l'avant-garde, un bien plus grand nombre de projets, de programmes, de réalisations et d'initiatives deviennent possibles en littérature.

Quelle est la contribution réelle de l'avant-garde roumaine, tant sur le plan national que sur le plan international ? Voilà un sujet qui n'entre pas dans le cadre de la présente analyse. Il peut être étudié de plus près dans toutes les histoires littéraires, dans les monographies, dans les études consacrées, ces temps derniers surtout, à ce thème si attirant<sup>(103)</sup>.

<sup>(103)</sup> Les éléments essentiels chez : G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române* (Buc., 1941), p. 803-807 ; Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (Buc., 1967), I, p. 51-77 ; Saşa PANĂ, *Scurtă privire asupra avangardei literare române și prezența lui Tristan Tzara*, dans *Steaua*, n° 8, 1968 ; Al. PIRU, *Panorama*

VIII. Phénomène international, ayant divers centres autonomes de germination, diversifié en des mouvements possédant leurs propres trajectoires, spécificité et chronologie, l'avant-garde représente en même temps et de par son essence même un phénomène «éternel», consubstantiel à l'histoire de la littérature. Voilà pourquoi il est difficile, du point de vue de notre analyse et de nos conclusions, de lui attribuer une date rigoureuse, de la limiter seulement à la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, ou au dernier quart du siècle, etc. Ce qui caractérise ce moment, c'est, en effet, la tendance à la négation absolue, la théorie et la pratique de la «rupture» radicale, le moment d'intensité maximale, de «pointe», de l'avant-garde, un rythme plus précipité. Dans cette période, l'avant-garde arrive, incontestablement, à sa plénitude. Ce n'est qu'à présent qu'elle développe, dans les formes les plus violentes que nous connaissions, la totalité de ses virtualités organiques, qui ont connu différentes explosions, de différentes envergures, au cours de l'histoire. Mais il est difficile de prétendre qu'après une «avant-garde» (historique) et une néo-avant-garde (qui devient historique à son tour, sous nos yeux) ne surgira pas, un jour, une nouvelle et totale surprise, une sorte de «néo-néo-avant-garde». L'avant-garde reste par définition un processus entièrement ouvert, avec une grande vocation «futuriste». Par sa logique, son cycle et son élan intérieur, elle *doit* se dépasser, renaître, anticiper, se «scinder» du reste de la littérature ainsi que d'elle-même, faire sans cesse des bonds en avant. Ce n'est d'ailleurs qu'après avoir été dépassée, après être restée bien en arrière, que l'avant-garde peut être reconnue et, partant, nettement repérée.

*deceeniului literar românesc 1940-1950* (Buc., 1968), p. 120-132 ; Ion POP, *Avangardismul poetic românesc* (Buc., 1969) ; Matei CĂLINESCU, *L'Avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec la poésie roumaine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (*Studii de literatură comparată*, Buc., 1968, p. 249-262).

## Compte rendu

Gilles NÉLOD, *Les poings*, Bruxelles, Pierre De Méyère Editeur, 1974, 220 pp.

Ce recueil de quatre récits ressortit à un genre littéraire dont Nélod nous a présenté naguère, dans un important *Panorama du roman historique* (Paris-Bruxelles, 1969), le précieux inventaire. Qu'il s'agisse de l'Autriche du dix-huitième siècle (*Celui qu'aiment les dieux*), de la France de François I<sup>er</sup> (*Le maître*), de l'Espagne de Philippe II (*Le rameur de Lépante*) ou de la civilisation toltèque (*Quetzalcoatl*), les héros de ces récits ont en commun une sagesse que l'auteur situe sous l'invocation de Prométhée.

Un compositeur qui lutte contre l'humiliation, la misère et la maladie, et que soutiennent une révolte sereine et une espérance invincible ; un ciseleur d'armures, épris de paix, dont l'art ne pourra survivre que dans le cœur de ceux qui auront su lui rester fidèles ; un jeune prévôt qui, pressé de venger son maître d'armes, se fait le meurtrier d'un meurtrier, et se rachète en s'engageant librement sur les galères royales pour y mourir, au combat, d'une mort héroïque et obscure ; un jeune souverain toltèque qui tente d'abolir les rites sanglants, de briser le cercle maléfique de la peur et de la magie, et d'instaurer le respect et l'amour de la vie, et qui, afin d'épargner à son peuple les pires épreuves, accepte de disparaître en mer, ne laissant sur le rivage que quatre disciples qui s'attacheront à perpétuer son enseignement : tels sont les personnages qui, dans un cadre historique singulier et précis, apportent un même message de ferveur, de clairvoyance, de courage et de générosité, de justice nuancée de pitié. L'unité d'inspiration est donc évidente et la sagesse (prométhéenne) dont procède cette inspiration est la sagesse d'une certaine confiance indéfectible dans l'homme. Que cette confiance demeure résolument lucide, c'est ce qu'atteste alors le climat tragique de chacun des quatre récits : Matrose, Mario, Berajo et Quetzalcoatl trouvent dans une mort exemplaire le sens même de leur itinéraire d'invincibles.

Le grand mérite de Nélod est d'avoir réussi à fixer le destin de ses personnages sur l'écran d'un passé aux dimensions multiples. Une érudition toujours discrète, une écriture dépouillée, vigoureuse et parfaitement surveillée, la sobriété dans les descriptions et l'aisance dans les dialogues : autant d'éléments qui concourent, en effet, à insérer *Les poings* dans la tradition du récit historique de haute qualité.

Jean PAUMEN.

## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\_du\_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

#### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.  
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

#### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

#### **7. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

### **Reproduction**

#### **8. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

#### **9. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

#### **10. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.