

LE LYRISME¹ : AVANT-GARDE D'UNE « ESTHÉTIQUE TOUTE NEUVE »

WINFRIED WEHLE*

1

Par rapport aux arts qui les précédaient, les avant-gardes historiques du début du xx^e siècle ont osé une révolution. Mais alors, comment, à l'intérieur même de la culture discursive en vigueur, changer celle-là en passé obsolète ? Elles avaient à affronter un grave problème herméneutique. Leur réponse, de portée historique, puisqu'elle est valable jusqu'à aujourd'hui, distingue deux actes conjoints. La première démarche veut qu'on pratique une « négation » enragée de l'héritage culturel. C'est par leurs provocations importunes qu'elles ont essayé de faire table rase pour retrouver le degré zéro d'un départ originel. Mais aussi, question de loin plus importante, comment recommencer ? Cette prise de position, leur second acte, pouvait se réclamer d'un haut patronage moderniste, celui de la révolution romantique des arts. Celle-ci avait adopté les idées de la révolution politique et sociale vite trahie pour en faire un modèle de progrès culturel. Son schéma de rupture d'avec l'opinion publique et le sens commun surmonte irrévocablement l'ancien régime de *traditio* qui ne prévoyait un changement et un développement qu'à l'intérieur d'un système de continuité, stabilisé par les concepts d'imitation et d'émulation. Le manifeste résumant la discussion de toute une époque qui se voulait moderne, c'était la « Préface de Cromwell » de Victor Hugo. Depuis, pour

* Universités d'Eichstaett/Bonn.

1. L'Histoire et le concept de ce terme générique nouveau sont discutés par W. Pabst, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Berlin (E. Schmidt), 1983, p. 16-41.

obéir à la règle de cette modernité, il fallait — toujours — se mettre en « Voyage » *pour trouver du nouveau* (Baudelaire). La règle la plus certaine, c'était de rejeter toutes les certitudes en place. Les avant-gardes historiques, elles, ne sont qu'un renouveau radical de ce schéma de rupture. Jamais dans l'histoire culturelle, les mouvements littéraires et artistiques n'avaient ébranlé le sol sémiotique d'où ils étaient partis. Pareille au Romantisme, leur révolution a fondé non seulement une époque esthétique — à faire² — mais a jeté même les bases d'une deuxième modernité qui a imprégné le xx^e siècle.

À côté de ce parallèle systémique avec le Romantisme il y en a un autre, théorique. Pour justifier sa proclamation des *temps modernes*, Victor Hugo avait eu recours à une théorie des trois âges que le genre humain avait dû traverser en se civilisant³. Il l'accompagnait de ce qu'on peut appeler une sémiologie poétique en définissant l'expression originelle de la phase initiale (*les temps primitifs*) comme ordre lyrique : *la société (...) commence par chanter ce qu'elle rêve*⁴. Hugo, il est vrai, pour toucher le siècle classique au point le plus sensible de son prestige, s'attaquait au théâtre, de façon à se faire par cela même infidèle à sa théorie des trois âges, quand il préconisait le drame comme parangon des temps modernes. Mais de fait c'était bien autour de la poésie lyrique que se rassemblaient les ambitions littéraires de la première génération romantique. Pour répondre à la transformation profonde des mentalités, des sensibilités et des idéologies causée par la Révolution, Lamartine avait recours aux « Méditations poétiques » (1820) ; Hugo l'a réfléchi dans « Les Odes et poésies diverses » (1822), non sans l'influence des « Poésies » posthumes de Chénier, publiées en 1819 par H. Latouche ; pour Vigny, c'était dans ses « Poésies » de 1822.

La conception selon laquelle c'était avant tout à la poésie lyrique que, au début, revenait l'inauguration d'une nouvelle époque littéraire, fut soulignée par un vif débat philosophique centré sur la question du langage originel⁵. Cette préoccupation d'une origine immaculée avait, pour être satisfaite, son point d'appui langagier dans la poésie. Selon Alexandre Soumet, porte-parole incontesté du débat d'alors : *la poésie n'a été appelée le premier des arts que parce qu'(...) elle dépouille les êtres de leur*

2. Cf. le projet de recherche de la *Société d'Étude de la Littérature française au XX^e siècle* mentionné *infra*, note 70.

3. « Préface de Cromwell », in *Théâtre complet*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, vol. I, Paris (collection de la Pléiade), 1963, p. 409 sq.

4. *Op. cit.*, p. 423.

5. Cf. un chapitre relatif au sujet de M. Milner, *Le Romantisme I (1820-1843)*, Paris (Arthaud), 1973 (Littérature française, t. 12), p. 103 sq.

*enveloppe vulgaire, pour les forcer à livrer à nos regards tous les secrets de leur merveilleuse existence*⁶.

À quelques variantes près cette déclaration de foi esthétique aurait pu se retrouver dans un manifeste des avant-gardes historiques. Leur démarche, cependant, ne fut pas seulement un simple parallèle de celle, romantique, de la première modernité. Elles visaient plus loin : elles voyaient dans le langage poétique le paradigme général d'un progrès des arts modernes. N'ont-elles pas essayé de prendre la relève du naturalisme et du symbolisme épuisés en les confondant par des actes de ruptures spectaculaires ? N'est-ce pas dans la poésie que, comme l'avait prévu Victor Hugo pour les temps primitifs, se cristallisent alors les efforts pour regagner le point zéro d'un recommencement originel mis à l'enseigne d'une « Immaculée Conception » (A. Breton) utopique, l'envers de tout décor logique ? Ne se cache-t-il pas derrière cette révolte au nom de la puissance libératrice du Verbe la nostalgie d'une palingénésie culturelle des « primitifs de l'avant-garde » ?⁷

Plus encore qu'à la vue des merveilles de la deuxième révolution industrielle, c'est au choc des avant-gardes historiques surtout qu'on pouvait prendre conscience, à la veille de la Première Guerre mondiale, de l'avènement d'une nouvelle époque culturelle, d'une deuxième modernité. Leur contestation de l'art et de la vie fut si radicale qu'une expression authentique ne leur semblait autorisée qu'en se légitimant par le meurtre des pères de la tradition. La rupture discursive comme principe discursif était leur premier commandement, mais afin de se créer, derrière cette négation, l'espace d'une *esthétique toute neuve* (Apollinaire)⁸.

L'exercice profondément modifié de la civilisation a servi de déclencheur. Elle a remodelé de fond en comble les rapports humains et sociaux. Des inventions comme la bicyclette, l'automobile, le tramway, le métro, les lignes transatlantiques, le chemin de fer transsibérien, mais surtout l'avion nourrissaient l'illusion des distances abolies. L'ubiquité devenait

6. Alex. Soumet, art. « La Jérusalem délivrée. Traduction française par M. Baour-Lormian », in *La Muse française 1823-1824* ; éd. J. Marsan, Paris (Cornély) 1907 ; p. 295-310 ; ici p. 296.

7. R. Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde : H. Rousseau, É. Satie, A. Jarry, G. Apollinaire*, Paris (Flammarion) 1974.

8. G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma/M. Décaudin ; Paris (Gallimard) 1965 (Bibl. de la Pléiade), p. 1079. Voir R. Warning/W. Wehle (éd.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Munich, 1982. Cf. également mes contributions « Avantgarde : ein historisch-systematisches Paradigma "moderner" Literatur und Kunst » (*ibid.*, p. 9-40) ainsi que « Orpheus zerbochene Leier. Zur Poetik des Machens in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire) », *ibid.*, p. 381-420. R. Sabatier a brossé le tableau le plus complet jusqu'à présent du lyrisme avant-gardiste dans *La poésie du vingtième siècle. II - Révolutions et Conquêtes*, Paris, 1982 (t. VI, 2 de son *Histoire de la poésie française*). P.-O. Walzer a esquissé un large panorama de l'époque en tenant compte des tendances politiques et sociales, *Littérature française*, vol. 15 : « Le XX^e siècle », Paris, 1975.

une idée commune. La télégraphie, surtout sans fil, particulièrement le téléphone, le phonographe, la poste pneumatique, le cinématographe, l'électricité — tous ces nouveaux modes de communication déclenchèrent une explosion de la perception et une intensification jusqu'alors inimaginable des contacts communicatifs. Ces phénomènes sont à l'origine de l'expérience nouvelle du temps effaçable, de l'omniprésence.

Un nouveau sentiment de vie s'annonçait⁹. Il faisait ressentir *l'omniprésence* et *l'ubiquité* comme la sensibilité de l'ère des machines. Là où cela fut accepté avec enthousiasme ou approbation, un véritable culte de la modernité — une modernolâtrie — se fit jour, en même temps qu'une dépréciation violente de la tradition en tant que *passatisme*. Le présent immédiat devint désormais la mesure historique de toute chose. De ce fait, la pensée procédant par catégories temporelles et spatiales — et donc le principe de causalité lui-même — parut être mise en question. Ces catégories furent remplacées par le modèle de la contingence et de l'émergence. Celui-ci s'oriente vers tout ce qui est possible sans être lié à une nécessité (justifiable) et favorise une démarche qui veut voir ce qui se peut faire. Le hasard, surtout dans la clarification artistique, se trouva ainsi promu loi constitutive du monde. Les conséquences et pour l'art et pour le concept de réalité furent considérables. Comme jamais auparavant, c'est l'homme qui se croit créateur de lui-même : « Le dieu nouveau », proclame N. Beauduin, « c'est l'homme qui s'agit »¹⁰, devenu « deus qua machina ». L'icône de son pouvoir productif, c'est la grande ville, c'est Paris, la capitale de la deuxième modernité. Ainsi la nature se voyait définitivement rejetée en tant qu'horizon objectif. Le non-naturel, l'artificiel a désormais le droit de revendiquer d'être la vraie nature de l'époque moderne. « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue » (Apollinaire)¹¹.

Par un élan conjoint une fonction radicalement nouvelle de l'art s'est affichée. À partir du moment où le quotidien moderne est lui-même ressenti comme « réalité artistique » (Reverdy), toute imitation de la *nature* n'a définitivement plus de raison d'être. Prévaut plutôt l'inverse, car « l'ordre qui paraît dans la nature (...) n'est qu'un effet de l'art » (Apollinaire)¹². Seule l'imagination, en premier lieu celle des inventeurs

9. Montré comme facteur de l'évolution littéraire par P. Bergman, in « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* » : *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la Première Guerre mondiale*, Stockholm, 1962, L. Brion-Guerry (éd.), *L'Année 1913*, vol. 1, Paris, 1971 ; G. Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne (L'Âge d'homme), 1977.

10. N. Beauduin, « La Poésie de l'époque », in *Mercur de France* 107 (1914), p. 276 à 286, ici p. 278.

11. *Œuvres complètes*, éd. M. Décaudin, Paris (Balland/Lecat), 1966, vol. III, p. 609.

12. *OC*, vol. IV, p. 21 et vol. III, p. 809 pour la citation suivante.

et des artistes, est donc en droit d'élever les données naturelles au niveau d'une réalité humaine. C'est ce qui change considérablement le statut du poète. Il en devient « analogue à la divinité » (Apollinaire). Là où son génie ne cherche plus seulement à répéter la création, mais se conçoit lui-même entièrement comme créateur originel, il satisfait déjà au technomythe moderne du surhomme (*Übermensch/superuomo*)¹³.

Sur cette base s'enclencha un développement artistique qui visait avant tout le potentiel expressif que promettait une ouverture révolutionnaire des discours en vigueur. Trois projets esthétiques émergèrent peu à peu et formèrent une sorte d'*organon* systémique des avant-gardes : les expérimentations pour un art d'inspiration cubiste se bousculèrent vite au-delà de leurs débuts *simultanistes*. Dada les radicalisa en une œuvre d'art *abstraite* qui laissa tout derrière elle, y compris elle-même, guidée qu'elle était par le concept d'un anti-art. Dans son sillage de « purification générale » (Aragon), se forma finalement la pensée d'une œuvre d'art *absolue*. Dans la façon surréaliste de « pratiquer la poésie » (Breton)¹⁴, la libération des contraintes de la langue devait se transformer en une libération des contraintes vécues et, de la sorte, imposer l'art comme forme de vie¹⁵ : le mouvement d'avant-garde englobant tout s'institua définitivement comme idéologie, voir philosophie de la vie. La poésie et l'art endossent ainsi la compétence humanitaire qui avait été jusqu'alors revendiquée — en vain — par les doctrines sociales en cours. « Nous voulons créer nous-mêmes notre monde nouveau », annonçait alors même un dadaïste comme Raoul Hausmann¹⁶. Derrière toutes les frasques caustiques s'anime à nouveau — ou encore et toujours — le besoin humaniste « d'hommes nouveaux » (Tzara)¹⁷. On peut qualifier d'utopique voire de chiliaste cette volonté de renouvellement avant-gardiste. Elle demeura néanmoins un horizon sérieux dans la campagne poétique où tous les jours il s'agissait de provoquer la mobilisation générale de l'esprit.

2

La grande question toutefois est de savoir comment aborder un public empêtré dans des besoins physiques, des contraintes et des habitudes

13. Pour le contexte de l'histoire des idées et celui purement historique, voir M. Carouges, *La Mystique du surhomme*, Paris, 1948.

14. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris (Gallimard, coll. Idées), 1977, p. 28.

15. Voir H. H. Wetzel, *Das Leben poetisieren oder « Poesie leben » ? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus*, in Brockmeier, Peter/Wetzel, Hermann H., *Französische Literatur in Einzeldarstellungen. III - Von Proust bis Robbe-Grillet*. Stuttgart 1982, p. 71-131.

16. *Am Anfang war Dada*, éd. K. Riha/G. Kämpf, Steinbach/Gießen, 1972, p. 77.

17. T. Tzara, « Sept manifestes Dada », in *Œuvres complètes*, t. 1, éd. M. Béhar, Paris, 1975, Flammarion, p. 363.

d'une vie à mener. Le choquer par des outrages publics — des slogans martiaux, des empoignades, des coups de poing et des happenings — pouvait tout au mieux servir à l'ouverture de la campagne. Dans une intention plus approfondie, il s'agissait d'ébranler le medium formateur — et déformateur — de la culture par excellence : le langage. « Avant tout », décrète le dadaïste Breton, « nous nous attaquons au langage qui est la pire convention »¹⁸. Le combattre esthétiquement signifie faire de l'art un « fouet de l'homme rassuré » (R. Hausmann). La réflexion à ce sujet était au moins aussi importante que les expérimentations. Elle seule révèle le fondamental derrière le spectaculaire. Toutefois la langue de la littérature n'est-elle pas en principe la même que celle avec laquelle nous réglons notre vie ? D'où le devoir de faire en sorte d'agencer les objets d'art de telle façon que celui qui les perçoit ne puisse retraduire leurs excès esthétiques en langage courant.

Apollinaire est l'un des premiers à oser une formule *cubiste* : « Tel est l'ouvrage poétique : la fausseté d'une réalité anéantie »¹⁹. La citation inévitable du réel, que le matériau langagier porte en lui, doit être supprimée par une falsification consciente. L'anti-traditionalisme se manifeste alors en tant que théorème de la plus extrême anti-naturalité de l'art. Quand après les futuristes, après Apollinaire, les dadaïstes réprouvèrent non seulement le passé, mais aussi le présent, ce caractère avant-gardiste atteint son paroxysme provocateur. Plus tard, Tristan Tzara résume la somme des actions Dada zurichoises : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer »²⁰. La folie du monde présent doit être traduite en tribunal des arts fous et y être soumise à une spectaculaire mise à nu. Autrement dit, il s'agissait de concevoir les objets d'art de manière à ce qu'ils dévalorisent publiquement l'intellect, la morale, l'ordre social qui en sont responsables. Cette prévention avant-gardiste pratique donc *la représentation comme déformation*. Elle vise à libérer l'image d'un monde depuis toujours interprétée. Cet « incendie » verbal (Marinetti), cette « falsification » (Apollinaire), cette « décomposition » (Tzara) avait pourtant dès le début un arrière sens épistémologique : « Je détruis les tiroirs du cerveau », déclare Tzara, car « la logique est toujours fausse ». Et : « L'intelligence (...) sert à créer de l'ordre et à mettre la clarté là où il n'y en a pas »²¹. Pour rompre l'hypnose de la facticité il faut irréaliser les idées *raisonnables*.

18. « Deux manifestes Dada » (1920), in A. B., *Les Pas perdus*, Paris, 1924, Gallimard (coll. Idées, 205), p. 66.

19. *OC*, t. III, p. 812. Sur la vitalité de ce principe, voir M. Blanchot, « Réflexions sur le Surréalisme », in *La Part du feu*, Paris, 1949, p. 92 sq.

20. T. Tzara, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 366.

21. Cit. d'après M. Tison-Braun, *Dada et le surréalisme* (textes théoriques), Paris, 1973, p. 25.

Mais qu'est-ce qui doit relayer ce qui était jusqu'alors *bien en place* ? Les réponses, du premier mouvement (futurisme) au dernier (surréalisme), revenaient au même : elles voyaient le salut dans ce que Jacques Rivière appelle « l'ordre post-intellectuel »²². Apollinaire le résumait en regard de la peinture de Derain, Braque ou Picasso : « Si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont *l'instinct* sera la mesure ! »²³ Dès les alentours de 1908, la capacité irrationnelle de l'homme fut ainsi proclamée condition fondamentale de la *nouvelle esthétique* — en accord du reste avec les explications liminaires de Marcel Proust à son roman « moderne » *Contre Sainte-Beuve* (vers 1908-1910) : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence... l'instinct doit occuper la première place [dans la hiérarchie des vertus] »²⁴. L'homme *avant* son péché originel culturel, c'est lui que cet art antitraditionaliste veut de nouveau faire renaître. Pour le contacter, « nous ne devons garder aucun contrôle sur nous-mêmes » (Breton)²⁵. Le « murmure magique de notre inconscient » peut alors se libérer et se manifester comme un discours organisé de façon autonome, auquel revient, tout autant qu'à notre comportement logique, un caractère systémique²⁶. Au vu de nos ébranlements culturels, la thérapie doit être toutefois radicale — à la mode dadaïste :

Lâchez tout.
Lâchez Dada.
Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.
Lâchez vos espérances et vos craintes.
Semez vos enfants au coin d'un bois.
Lâchez la proie pour l'ombre.
Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous
donne pour une situation d'avenir.
Partez sur les routes.²⁷

C'est seulement de cette manière qu'on réussira à « saisir l'être avant qu'il n'ait cédé à la comptabilité ; l'atteindre dans son incohérence ou mieux dans sa cohérence primitive, avant que l'idée de contradiction ne soit apparue et ne l'ait forcé à se réduire, à se construire ; substituer à son unité logique, forcément acquise, son unité absurde, seule originelle » (J. Rivière)²⁸. Derrière cela, s'articule une théorie culturelle comme l'explique le *Second Manifeste du surréalisme*, à savoir qu'on ne peut remédier en aucune manière au divorce civilisateur de « la vie et de la mort, du

22. « Reconnaissance à Dada », in *NRF*, 15 (1920), p. 234.

23. *OC*, vol. IV, p. 85.

24. Coll. Idées/Gallimard 81, 1954, p. 55 s.

25. *Les Pas perdus*, Paris, 1924 (coll. Idées/Gallimard, 205), p. 65.

26. Idée en principe reprise par Jacques Lacan (*Le séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. J.-A. Miller, Paris 1973, p. 23).

27. *Les Pas perdus*, p. 110.

28. *NRF*, 15 (1920), p. 218.

réel et de l'imaginaire, du passé et du futur, du communicable et de l'incommunicable » au niveau de sa dialectique même. Il s'agit bien plus de redescendre à la crypte de la conscience humaine et de retrouver ce point archimédien (« point suprême »), à partir duquel les antagonismes du rêve et de la réalité pourraient être résolus sans contradiction en une sorte de « surréalité » (*Premier Manifeste du surréalisme*)²⁹ — toutefois « uniquement sur le plan du langage »³⁰.

Avant tout, la poésie et l'art sont appelés à frayer la voie à cet état originare, nouveau rêve d'un retour à Eden. Cela devait favoriser le développement des tendances artistiques, qui cherchent leur salut dans une stricte incompatibilité avec les conceptions traditionnelles. Leur entéléchie la plus radicale était *l'œuvre d'art abstraite*. Cette conception est en même temps assez proche de *l'arbitraire du signe* et des études de Saussure sur les anagrammes. On s'en approche au fur et à mesure qu'une verbalisation esthétique n'offre plus de sens selon le bon usage. Pour y arriver il fallait une *désémantisation* produite principalement à l'aide d'une poétique déconcertante de l'incohérence. Mais cela exige un mode de perception fondamentalement différent. Ce que l'abstraction retire de communicabilité au poème, ne peut être compensé que par un important investissement sémantique correspondant de la part du lecteur (ou de l'auditeur). Par conséquent, un texte avant-gardiste ne trace plus qu'un *parcours*. Les mots, les choses, les images ressemblent ainsi aux princesses enchantées du conte. Plus les chiffres paraissent étrangers, plus grand doit être le hasard auquel ils se livrent, plus profonde aussi la nécessité avec laquelle ils se sont confiés à la parole. « L'arbitraire », la « gratuité » s'affirmait ainsi de plus en plus comme caractéristique de tout premier ordre de la parole abstractive. Des actes textuels avant-gardistes comme le « poème abstrait » en tant que poème bruitiste, poème figuratif, collage, poème imagé, « écriture automatique », récit de rêve, dictée sous hypnose ou parole hallucinatoire mettent en scène cette quête polymorphe de quelque chose qui néanmoins ne peut pas être cherché : la « trouvaille ».

L'abondance d'essais sur la forme et l'expression montre bien la difficulté de ces recherches littéraires. Mais face à l'expérimentation scientifique, elles relèvent bien plutôt d'un effet ludique radical. C'est ainsi seulement que l'imagination pourrait nous libérer des entraves des automatismes comportementaux et nous faire entrer dans les possibilités que nous sommes aussi. C'est en ce sens que Tzara défend l'art de Hans

29. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1977 (coll. Idées/Gallimard 23), p. 23-24 : « Je crois à la résolution future de deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité. »

30. *Ibid.*, p. 109.

Arp contre les « emmerdeurs, cubistes, futuristes ou puristes » pour la simple raison qu'il n'est « rien qu'un jeu », « comme la vie et ses émotions ». Plus tard, Francis Ponge définira l'œuvre moderne en tant qu'« objet », « objet » donnant l'occasion à un « jeu »³¹. D'un point de vue plus large, même les gestes absurdes dadaïstes peuvent ainsi se rattacher à l'histoire des idées occidentales de l'homme créatif. Car en tant que « superuomo » (Marinetti), en tant que « Dieu qui crée à l'envi » (Apollinaire), en tant que créateur de mythes qui conçoit les idées directrices d'un futur de l'humanité, qui avec son verbe poétique veut finalement engendrer le nouvel homme lui-même — avec un tel art avant-gardiste, le pouvoir esthétique s'attribue le logos créateur dans un monde où « Dieu devait mourir pour que le surhomme puisse vivre » (Nietzsche)³². Le nouvel art cultive par conséquent une façon de faire qui veut voir ce qui est faisable. Dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Paul Valéry a déjà hardiment médité ce modèle poétique de compréhension³³. Celui-ci mise fondamentalement sur un entendement qui ne se produit que dans l'acte de la production même. La poésie des avant-gardes a, pour ainsi dire, objectivé le fondement herméneutique menacé de la culture. Si sa revendication portée par l'œuvre d'art simultanée et abstraite a une portée historique, c'est celle qui consiste à opposer ce principe herméneutique à la reproduction irréfléchie des images qui comptent pour la réalité et des paroles qui les transportent, jusqu'au point extrême où elle se noie dans les profondeurs insondables de l'arbitraire.

3

Mais comment devrait être faite, comment peut être faite une littérature qui veut venir à bout d'une conscience prisonnière de ses routines en recourant aux armes d'une langue déroutante ? Ce que les avant-gardes ont entrepris au cours de leur développement revient alors à un « primitivisme esthétique » (Breton)³⁴. L'art du langage le plus avancé de cette époque a déjà poussé à l'extrême le concept d'une langue prise comme système de signes. La tendance à la négation et à l'abstraction la déshabille en tant qu'outil pour en faire un simple matériau verbal. L'absence

31. Voir B. Beugnot, *Poétique de F. Ponge*, Paris (PUF), 1990. Voir aussi M. Collot, *Ponge entre mots et choses*, Seyssel (Champ Vallon), 1991.

32. F. Nietzsche, *Werke in 3 Bänden*, éd. y K. Schlechta, Munich, 1976/1977, t. II, p. 127 (et souvent).

33. In *Œuvres* t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1975, p. 1156.

34. Là aussi, amené et animé par le futurisme et ses effets en France. Cf. G. Lista, *Le Futurisme*, op. cit. p. 69. s.

de formes circonscrites, qui semble prévaloir dans des essais innombrables, ne vaut cependant qu'en référence aux représentations génériques précédentes³⁵. Leur tentative de se détourner des lieux communs pour arriver à un ailleurs discursif par un retour à la « physique des mots » (Tzara) se révèle triplement paradigmatique : d'abord du fait que leur création littéraire abolit la distinction conventionnelle entre signifié et signifiant, dans l'intention de dégager de la langue sa *forme sonore*. Puis le signe doit être défait de son sens propre afin de faire place à la *forme visuelle* de la langue. Enfin, elle cherche à se défaire de « l'emploi élémentaire du discours » (Mallarmé)³⁶ pour libérer toute sa richesse méta-phorique dans la *forme imagée* du langage.

Mais rejeter tous les traditionalismes demande avant tout la rupture avec la métaphorique à l'ancienne. La revendication d'un nouvel art visuel fut proclamée de la façon la plus fracassante par les futuristes. Leur *mot-librisme* (*Manifeste technique de la littérature futuriste*, 11 mai 1912)³⁷ prescrit dictatorialement la résolution de la métaphore en image immédiate : elle seule serait « le sang de la poésie ». Ceci posé, on ne pourra plus accéder à sa signification avec des critères normatifs. D'où Marinetti déduit qu'une telle « imagination sans fil » peut tout à fait renoncer à être comprise au sens traditionnel. Elle invite bien plus à un vagabondage intellectuel qui aboutirait à une « transformation créatrice » de la perception (G. Benn). Dans le poème-clé « Zone » (poème introductif du recueil *Alcools*, 1912), Apollinaire a résumé de façon marquante à quoi pourrait ressembler un lyrisme au-delà du langage connu :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux (v. 11 sq.)

Au concept poétique symboliste du « chant » (dont l'écho s'entend dans « chantent »)³⁸, il oppose la poétique des prospectus, des catalogues, des affiches ou des journaux. Tout cela fait appel à la faculté *moderne* de constituer un contexte à partir d'éléments grandement disparates et par conséquent livrés à eux-mêmes. Apollinaire lui-même l'a expérimenté

35. Avec M. Murat, « Comment les genres font de la résistance. Quelques réflexions suivies de remarques sur la configuration générique du surréalisme », in *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, éd. M. Dambre/M. Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 21-34.

36. *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor/Georges Jean Aubry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 857.

37. Texte d'après *Marinetti e il futurismo*, *op. cit.*, p. 77 s. Pour l'appréciation poétologique, voir aussi W. Pabst, *Französische Lyrik*, *op. cit.*, p. 71 s.

38. En est représentatif Mallarmé dans sa « Réponse à une enquête » de 1891 (in *OC*, p. 866 s.). Voir W. Wehle, *Orpheus'zerbrochene Leier*, *op. cit.*, n. 1.

audacieusement dans ses poèmes « Lundi Rue Christine », « Les Fenêtres »³⁹, ou « L'Arbre » (*Calligrammes*, 1918)⁴⁰.

Mais c'est Pierre Reverdy, l'ami d'Apollinaire et de Max Jacob, qui a conçu la théorie proprement dite d'un art du langage à l'enseigne du cubisme. D'après lui, l'art doit gagner son caractère artistique en s'interdisant tous les procédés imitatifs. La disponibilité du matériau ainsi gagnée lui retire tout mandat affirmatif. Les éléments d'un tel texte libéré devraient faire ressortir tout le rayonnement sémantique qui leur est inhérent. Celui-ci est d'autant plus riche que les parties rassemblées se trouvent éloignées les unes des autres (*compositio oppositorum*). Le poème devient ainsi un dispositif de découverte (« vers l'inconnu »), au point que le mobile d'images peut signifier tout ou rien⁴¹. Un exemple pourra du moins l'illustrer. Il provient du recueil *Mont-de-piété* de Breton, qui regroupe ses premiers poèmes (1919)⁴². Des essais d'Apollinaire (*Calligrammes*), de Pierre Albert-Birot (*Poésies 1916-1924*), de Tristan Tzara (cf. notamment *Vingt-cinq poèmes*, 1918) ou de Blaise Cendrars (*Documentaires*, publiés en 1924) avaient de leur côté déjà sondé dans cette direction :

Le Corset Mystère

Mes belles lectrices,

à force d'en voir **de toutes les couleurs**

Cartes splendides, à *effets de lumière*, Venise

Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés

Solidement aux murs et je me faisais attacher pour écrire :

J'ai le pied marin

nous adhérons à une sorte de **Touring Club**

sentimental

UN CHATEAU A LA PLACE DE LA TÊTE

c'est aussi le Bazar de la Charité

Jeux très amusants pour tous âges ;

Jeux poétiques, etc.

Je tiens Paris comme — pour vous dévoiler l'avenir —

votre main ouverte

la taille bien prise.

39. Cf. W. W., « Les Fenêtres — manifeste d'une esthétique toute neuve », à paraître.

40. Voir les interprétations de Ph. Renaud, *Lectures d'Apollinaire*, op. cit., p. 314 à 324 et souvent ; cf aussi L. Dällenbach : « Das Bruchstück und der Reim. Zu Apollinaires "Lundi Rue Christine" », in Warning /Wehle (édit.), *Lyrik*, p. 295 sq., H. R. Jauss : « Die Epochenschwelle von 1912 (à partir des poèmes d'Apollinaire, "Zone" et "Lundi Rue Christine") », in *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein im lit. Prozess des Modernismus*, éd. R. Herzog/R. Koselleck, Muenchen 1987 (*Poetik und Hermeneutik XII*), dans le contexte plus large d'un tournant esthétique.

41. À côté des essais dans la revue *Nord-Sud*, voir ici *Le Gant de crin*, Paris, 1968, p.36.

42. In A. B. ; *Œuvres complètes*, t. I, éd. M. Bonnet et al, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 16.

Les « réseaux d'images » (Marinetti) pratiquent la nouvelle poétique de l'incohérence : plus la prépondérance dénotative du texte s'approche de zéro, plus sa connotation tend vers l'infini. Le texte est néanmoins fait pour parler. On pourrait tirer du titre « Le Corset Mystère » une allusion — autoréflexive — au monde vécu, dont les vraies conditions sont masquées par les *vestes de camouflage* dont nous habille un langage habituel. Quant à l'adresse aux dames (« Mes belles lectrices »), cela viserait en particulier leur penchant romanesque, satisfait par une littérature traditionaliste mise en jeu par les cartes pittoresques de l'illusionnisme (« couleur » ; « cartes splendides »). Depuis les bombardements verbaux futuristes, son archétype est Venise, la capitale du sentimentalisme européen. La « strophe » suivante fait entrer en jeu (« pour écrire ») le moi *lyrique*, qui jette un regard en arrière sur son passé passatiste (« Autrefois... »). Il fait valoir expressément l'ancien aménagement de son espace cognitif (« les meubles de ma chambre ») en tant que fixation (« fixés » ; « attachés » ; « le pied marin » ; « nous adhérons »), pour résister — comme Ulysse — aux chants des sirènes d'un langage sentimental au gré de désirs inassouvis. Mais désormais, comme le revendique l'intertitre (« Un château ») flirtant avec la forme du sonnet, un renversement s'impose : il s'agit de passer des espaces étroits de la pensée (« la tête ») dans les couloirs de l'imaginaire. Tout le fatras mental apporté n'y sert plus qu'à des fins de bienfaisance (« Bazar de la Charité »). Il est mis en jeu de façon distrayante (« jeux amusants ») pour en déceler son côté poétique (« jeux poétiques »). Tout le bouleversement s'articule finalement de façon spatiale. Seul celui qui quitte Venise, la ville de la nostalgie, arrive à « Paris », capitale simultanéiste de la modernité. En elle l'avenir peut se lire comme dans une main ouverte. En arrière-plan, on croit voir les représentations de la Tour Eiffel de Delaunay : la métropole moderne comme paradigme de la poétique moderne.

Mais ceci ne reste finalement qu'une lecture possible. Par conséquent, on peut en même temps y déchiffrer le risque couru par cette poétique d'une « imagination sans fil ». Sa décontextualisation délibérée vit en grande partie d'une pure juxtaposition aléatoire. Tzara a commenté cette loi du hasard de manière à la fois parodique et sérieuse⁴³ : « Pour faire un poème dadaïste. / Prenez un journal. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du

43. OC I, p. 382.

vulgaire. » Avec des concepts tels que « collage », « montage », « assemblage », empruntés à la peinture, on a tenté de donner un nom à ce jeu langagier. Le littérateur se comprend tout au plus comme un meneur de jeu verbal. Il dispose ses pièces disparates d'après la *loi* de l'étrangeté la plus large, avec un « maximum de désordre » (Marinetti)⁴⁴.

Les montages verbaux d'Apollinaire, dans ses « poèmes-conversations », et les « photographies verbales » de Cendrars (*Documentaires*) se nourrissent de cette vue des choses. C'est aussi sur cette confusion créatrice que misent des expérimentations surréalistes comme les « papiers pliés » (exemple célèbre : « Le cadavre exquis boira le vin nouveau ») ou la parole hypnotique, introduite par R. Crevel (avec R. Desnos, en *medium* particulier, et des membres du groupe des sténographes) ; des récits de rêves (voir l'exemple dans *Nadja* ou dans les *Vases communicants* de Breton, ou encore le « Journal d'une apparition » dans le *Domaine public* de Desnos, ou également le recueil *Trajectoire du rêve* édité par Breton). Sans oublier « l'écriture automatique » elle-même, qui peut être considérée comme une technique générique, qui met en branle un mécanisme associatif travaillant par images. La rencontre des choses amenée fortuitement dans le poème mise sur un concept aléatoire, qui dans la « juxtaposition sans fondement » (C. G. Jung) laisse apparaître cet ordre hors de la causalité, qui règne dans l'irrationnel. Comme il ne découle pas de choix volontaires, il est quelque chose qui au cas le plus favorable *échoit* à une intuition désintéressée, poétique. Le langage imagé pouvait ainsi alimenter l'entrée dans une pensée retournée capable de dépasser la misère d'une anthropologie dualiste. « L'intelligence » en serait tout au plus « une partie [pas un contraire] de la sensibilité, et la sensibilité une partie de l'intelligence » (Hans Arp)⁴⁵.

4

Une deuxième orientation expérimentale poursuit ce but en cherchant à reproduire la modernité perceptive par la mise en forme de la partie visible du langage. Pour autant que la tradition puisse avoir préparé un tel « lyrisme visuel » (Apollinaire), les avant-gardes se hasardent à une conséquence sans précédent de la technopaignia⁴⁶, qui conçoit les poèmes

44. « Manifesto tecnico », in *Marinetti e il futurismo*, *op. cit.*, p. 81.

45. Voir H. Richter, *Dada, Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jh.* Avec une postface de Werner Haftmann, Cologne, 1978, p. 54 s., ainsi que la citation suivante de Hans Arp, p. 60 ; la mise en relief de l'auteur.

46. Voir ici en particulier W. Pabst, « Das "Idéogramme lyrique" und die Tradition der Technopaignia », in E. Leube/A. Noyer-Weidner (éd.), *Apollinaire (ZfSL-Beiheft 7)*, Wiesbaden, 1980, p. 1-30, avec une clarification des concepts complexes et de leur interprétabilité.

Ce poème nous parle déjà avant la lettre. Sa forme visualise au premier regard le contenu verbalisé par le titre. La *pluie* est ainsi posée comme l'entrée dominante, d'autant plus que les cordes de mots ralentissent considérablement la lecture, jusqu'au déchiffrage. La perception visuelle en gagne un poids d'autant plus sensuel. Dans le cadre poétique, la pluie intéresse bien sûr d'un point de vue métaphorique. Elle doit sa popularité aussi bien dans la grande littérature que dans la littérature triviale à sa prédisposition sentimentale. Quel que soit le message de l'écrit, le texte visuel le subordonne dès le départ à une massive ligne de chute du haut vers le bas. Mais que dit le texte ?

(1) il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir / (2) c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes / (3) et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires / (4) écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique / (5) écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.

Chaque ligne verbale se rattache à l'image thématique (1 « il pleut » ; 2 « il pleut » ; 3 « ces nuages » ; 4 « il pleut » ; 5 « tomber »). Mais le motif n'est évoqué à chaque fois que pour prendre aussitôt une tournure insolite. L'annonce « il pleut » (1) est modifiée par « des voix de femmes » ; le « il pleut » (2) fait naître de « merveilleuses rencontres de ma vie » ; les « nuages » de pluie (3) appellent « tout un univers de villes » ; « il pleut » (4) se termine par « une ancienne musique » en passant par « regret et dédain » ; « tomber » (5) s'achève sur « les liens qui te retiennent ». La chute des cordelettes langagières prélude donc à une descente multiple dans le « souvenir » (fin 1), où le motif dirigeant, la pluie tombante, nous ramène à *l'archè* affective d'Apollinaire — au « mal-aimé ». Seule la cordelette en 5, en s'arrêtant avant le bas de la page, annonce déjà visuellement que sa tendance fatale est stoppée : le passage douloureux à travers les rencontres amoureuses s'évanouit comme une ancienne musique mélancolique (fin 4) — la « pluie » du souvenir et de la souffrance s'arrête. D'autres poèmes d'Apollinaire confirment que seul ce dépassement douloureux (« tomber les liens ») des limites traditionnelles (« haut » « bas ») du sentimentalisme et de la tradition esthétique est à même d'ouvrir des horizons post-traditionalistes.

On voit bien à quel point l'effet souhaité mise sur le regard en constatant que le dire, avec une cohérence remarquable, ne répète pas une seule fois la déclaration optique : il fait ressortir un monde audible dans une sorte de correspondance synesthétique : 1 « il pleut — des *voix* » ; 2 est un déploiement des « *voix* de femmes » ; 3 « les nuages se prennent à *hennir* — un univers de villes *auriculaires* » ; 4 « *écoute* — il pleut (...) ils pleurent une ancienne *musique* » ; et 5 finalement renforcement d'une anaphore : « *écoute* tomber... ». Cette poésie progresse ainsi vers une sen-

peint, il ne le fait d'autre part que pour montrer dans quelle *mesure* la langue est ainsi assujettie à un calcul étranger : le texte est inclus dans un carré régulier (de 10 cm de côté). Il révèle, derrière sa prise graphique, une géométrie déroutante. Mais celle-ci se défend contre toute sortie métaphorique. Derrière sa revendication c'est *l'intellect* qui est visé. Il ne pense à rien d'autre qu'à « créer de l'ordre et à mettre de la clarté là où il n'y en a pas ». Ainsi vue, la composition sérielle de Tzara se déclare en faveur d'une anti-littérature. Elle pousse à l'extrême l'attitude de l'art traditionnel pour la faire sauter, lui permettant ainsi de s'ouvrir de nouveau à la spontanéité de l'inconscient inépuisable et incontrôlable.

Là où sa voix est censurée et ainsi refoulée, elle réagit comme le soutient à l'époque la théorie de Freud : elle se re-présente comme « revenant » pathologique. C'est comme si le « contenu » du texte avait voulu la certifier. « hurle », émis 265 fois à l'identique, est une perversion de ce qui « sort librement de nous-mêmes sans l'intervention des idées spéculatives ». La langue, contrainte de s'aligner dans une tautologie qui affleure l'aphasie, produit de l'effroi ; ses mots s'abîment dans un cri. L'usage de la pensée, destiné à préparer sens et valeur, se voit annulé et réduit à une détresse existentielle. L'hécatombe de la Première Guerre mondiale, rendue possible par l'intelligence technique, fournit ici un arrière-plan historico-culturel oppressant. Dans cette perspective, l'exemple reflète sa brutalité, à la façon dadaïste. Mais en même temps il proclame le credo avant-gardiste, qui rend hommage à l'anti-raison de l'instinct : « Dada travaille de toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout » — l'idiotisme pris au sens littéral comme l'état d'esprit préculturel des simples en esprit. La critique du rationalisme au xx^e siècle lui a répondu de maintes manières. De telles expérimentations abstractives précèdent de la sorte la poésie concrète, le lettrisme ou le spatialisme grâce à leur avant-gardisme qui était prêt à s'aventurer jusqu'aux confins du non-art. Pour exemple, cet autre poème de Louis Aragon :

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne
 Persienne persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne
 Persienne Persienne Persienne
 Persienne ?⁵¹

Ce dressage verbal fait parfaitement coïncider titre et texte. Il est sémantiquement si redondant qu'il est prêt à se taire. Le mot, distribué

51. Extrait de L. A., « Mouvement perpétuel » (environ 1922), in *L'Œuvre poétique*, t. II, Paris, 1974, p. 104.

selon un schéma rigoureusement horizontal et vertical, simule l'agencement typographique d'un poème traditionnel et ne forme cependant qu'un quadrillage lexical, dont est largement exclue une signification conventionnelle. En revanche, il acquiert l'autonomie d'un signe graphique. Une incitation à l'élaboration d'un sens n'est induite au fond que par sa disposition en surface. Hormis deux détails (pluriel du titre, point d'interrogation derrière le dernier terme ; majuscules), la déclaration identique du titre et du texte semble se soumettre totalement à la valeur expressive de l'image. L'horizontalité dominante imite, dans l'agencement transversal des *vers*, des stores (« persiennes ») en bois ou en métal. Les *vers* rendent visibles les lamelles qu'ils énoncent. Du fait de leur répétition une vingtaine de fois elles affichent une obsession. Rapporté à la fonction des persiennes, qui consiste à faire écran à la lumière et à la chaleur, le quadrillage unilexical du texte se révélerait comme un *rideau de mots*, qui occulte et brise ce qui est confié à toute langue conventionnelle. Au vu de ce texte, elle dégénère en une fixation. Ainsi seraient spectaculairement mis en scène les doutes avant-gardistes relatifs à la fonction communicative d'un langage courant. Et pour rester dans l'image du texte : ses persiennes représentent alors les œillères qui sont le propre de chaque discours impropre. Elles acculent les expressions de la vie dans les goulots du bavardage et de ses préjugés.

Comme cet essai fut d'autre part publié — anonymement — dans la revue dadaïste *Proverbes* de Paul Éluard, un côté dadaïste n'est pas exclu. La fin pourrait en ouvrir la voie. Le mot unique qui termine en solitaire cette déclaration de guerre à la poésie, y place un point d'interrogation provocant. Ne serait-ce pas là une « mise en question » burlesque de tout ce que l'on a pu supposer sur ce texte visuel ? S'il avait pu jusqu'alors passer pour une satire du langage *signifiant*, ne veut-il pas pour finir rendre vaines également les interprétations qu'il appelle précisément d'autre part ? Tzara n'avait-il pas expliqué au public : « Dada — ne signifie *rien* » et : « Les vrais dadas sont contre DADA » ? Ainsi, annuler ses propres efforts ferait également partie composante de la campagne avant-gardiste. Produire un sens se réduit donc à une falsification — la « fausseté » d'Apollinaire — émancipatoire de toute crédulité langagière. Serait ainsi visée la faiblesse humaine qui consiste à vouloir donner un sens à toute chose et surtout à l'incompréhensible. La révolte des arts contre les lieux communs n'a de ce fait jamais été plus radicale que dans le mépris dadaïste du monde formel. Là où domine la forme visuelle de la langue, ses signes se changent en purs objets. Ils produisent ainsi un « appel à un mode de compréhension qui ne traverse pas le mot ». De la sorte un tel dire visuel s'approche de l'art plastique. La pictographie d'Aragon n'est plus très éloignée du patron « mur de brique » de la poésie concrète. Une

telle abstraction trouve toutefois son terme là où les signes langagiers sont réduits au silence en tant que dessin pur. C'est pourtant justement cette poésie pour l'œil qui s'est révélée extraordinairement fructueuse. Elle trouvera son triomphe particulier dans la publicité⁵². Le genre du « design textuel » (M. Bense) est à plus d'un égard une poétique appliquée des avant-gardes historiques, comme elles peuvent d'ailleurs être considérées comme coup d'envoi d'une culture de l'écrit à une vidéoculture.

5

Une troisième tendance à l'abstraction explore ce que l'on peut gagner en mettant l'accent sur la forme sonore de la langue. Ce qui se produit alors semble rendre hommage à un archétype : le *poème auditif*. La prise en compte de la *physis* phonique de la langue jouit d'une tradition respectable dans l'histoire du lyrisme. Les avant-gardes y trouvèrent sans aucun doute une stimulation. Leur « Verbe » (Mallarmé) diverge à tel point du *melos* symboliste qu'il ne mise plus sur la mélodie, mais sur « l'image acoustique » (Saussure) de la langue. Leur poésie transcende en quelque sorte le médium linguistique vers son fondement physique, où le son se dit en quelque sorte lui-même. Tzara : « La pensée se fait dans la bouche ».

Ce genre de *sonorisations* poétiques suit en gros deux stratégies. L'une forme des séries phoniques qui respectent une certaine accessibilité ; l'autre les dépasse et s'exerce à un mutisme retentissant. Les onomatopées excessives du futurisme se rangent dans la première catégorie. Elles font coïncider le message avec les sons enregistrés : la poésie établit un reportage acoustique. Néanmoins, des dessins sonores futuristes comme *Zang Tumb Tumb* ou *Dune* (Marinetti) ont moins ouvert la voie par ce qu'ils avaient réalisé que par ce qu'ils avaient osé. En tout cas, ils avaient ouvert la voie à un « art bruitiste ».

D'autres en revanche virent précisément dans la forme sonore une stratégie de désémantisation. Apollinaire appartenait aux premiers qui, en passant par les homophonies (mais aussi les homonymies), ont fait évoluer les choses et qui, dans l'alternance entre image sonore et image graphique, ont cherché la plus grande ambiguïté de signification. Avec un plaisir à peine dissimulé, la langue écrite désoriente la langue entendue. Pour exemple, cette production de Jean-Pierre Brisset :

52. R. Massin, *La Lettre et l'image*, Paris (Gallimard), 1973, a rassemblé et commenté des exemples impressionnants de ce lyrisme expérimental appliqué. Voir en complément S. C. Androescu, *Essai sur l'esthétique de la poésie visuelle française*, Diss. Univ. of New York, 1973.

Les dents, la bouche
 les dents la bouchent
 l'aidant la bouche
 l'aide dans la bouche
 laides en la bouche
 lait dans la bouche.⁵³

La parenté avec la comptine, la contrepèterie ou le jeu de mots ne peut dissimuler un reste de motivation sérieuse : une tentative de retrouver l'innocence du langage, qui n'est plus accessible que dans un jeu dénué d'intention. Sur ce terrain, Robert Desnos est exemplaire⁵⁴. Il a fait de cette technique la base de deux cycles de poèmes : *Rose Sélavy* et *l'Aumonyme* (!) (1922/1923)⁵⁵. On y trouve une sorte de paraphrase poétologique de ces jeux sonores sous le titre symptomatique *P'OASIS* [poiésis] :

— Je vois les pensées odorier les mots
 — Nous sommes *les mots arborescents* qui
 Fleurissent sur les chemins des jardins cérébraux⁵⁶

Les mots sont des carrefours sémantiques. Pour peu qu'on les suive le long de leur parcours littéraire, ils dévoilent les horizons de l'imagination. Si l'homme, comme l'y incitent les expérimentations avant-gardistes, laissait la langue libre d'agir, elle trouverait bien par elle-même ce qui est à dire.

Un exemple connu de ces recherches nous est donné par le *poème simultané* : « L'amiral cherche une maison à louer »⁵⁷.

Il fut représenté pour la première fois en 1916 à l'une des premières soirées Dada au Cabaret Voltaire à Zurich. La version imprimée n'en est de ce fait que la partition. Il s'agit d'un *poème* pour trois voix, l'une établie comme chant (Janko), les autres comme récitatif (Huelsenbeck ; Tzara), interrompu par un intermezzo rythmique. L'arrangement imite une cantate à trois voix. Elles entonnent cependant, simultanément, trois textes différents en plus déformés, en trois langues différentes, qui de leur côté retombent encore une fois sous le seuil d'une langue compréhensible (Huelsenbeck : « chrza prrza chrrza » etc. ; Janko : « shai, shai », etc.). Si l'on ajoute à cela les bruits de « l'intermède rythmique », la représentation se transforme en concert anarchiste.

Ce n'est plus alors une satire du belcanto lyrique. À propos de ce poème, Hugo Ball a parlé d'un « naufrage de la voix humaine dans le

53. In J. Baucomont et al. (éd.), *Comptines de la langue française*, Paris, 1970, p. 108.

54. Cf. l'étude de référence de M. Murat, *Robert Desnos. Les Grands jours du poète*, Corti, 1989.

55. Dans le recueil *Corps et bien*, Paris, 1953, p. 31 s. et 47 s.

56. *Ibid.*, p. 65 (souligné par l'auteur).

57. In T. Tzara, *OC*, I, p. 492 s. (31. 03. 1916). Voir I. Forster, *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*, Munich 2005, p. 118 s.

bruit ». Non seulement les différentes voix côtoient le non-sens, mais elles recourent en même temps à un vocabulaire péjoratif axé sur la violence, l'obscénité et la destruction. La chute du beau et du sublime, idéal esthétique tant conjuré que haï du XIX^e siècle a ici, dans la poétisation de l'anti-sublime, atteint une apogée d'où il n'y aura plus de retour dans les réserves de l'ancienne stylistique. Pour se conserver, la poésie semble contrainte à se noyer dans les ordures et les extravagances mêmes. L'aversion envers toute tradition face surtout aux affres de la première guerre mondiale était si radicale qu'un langage harmonieux a dû, en se reniant, se réfugier dans sa négation, dans une cacophonie concertante.

On pourrait cependant y voir encore autre chose. Les trois langues nationales — l'allemand, l'anglais et le français — représentées dans ce spectacle peuvent nous mettre sur la voie. Elles correspondent trop évidemment à celles des patries européennes qui avaient mis la guerre en Europe. Le bruit du texte ne serait alors rien d'autre qu'une guerre des voix. Avec ses moyens, la littérature aurait transformé le désordre international en événement acoustique. L'échec de la communication poétique fait jouer ainsi une sorte de pantomime audible du chaos général.

Cet art dadaïste satisfait évidemment à son caractère destructif. Il semble néanmoins que, dans ce règlement de compte avec le présent de l'époque, il esquisse en même temps un contre-projet. Cela peut tenir d'abord au fait que ce spectacle ait pu avoir lieu en tant que tel à cette époque ; que la guerre avait laissé dans la Suisse neutre une oasis où des artistes pouvaient, avec leurs gestes absurdes, faire de l'absurdité de la guerre un objet de l'art. Des Roumains, des Allemands, des Alsaciens, des Juifs, des Suisses même, opposèrent aux déchirements politiques le cosmopolitisme des avant-gardistes. Ils apportèrent à Zurich, plus tard à Paris, New York ou Berlin, la preuve que l'action esthétique était la seule forme de vie intacte qui, par-delà les tranchées nationales, politiques et culturelles, pouvait maintenir l'idée de l'entente, une vraie.

Deux éléments échappent du reste démonstrativement à ce concert de bruits poétique : la voix soliste du titre et l'unisono du refrain. Tous les deux sont en rapport direct. Quand un amiral — représentant supérieur du pouvoir de l'État — cherche en temps de guerre une maison à louer, ce désir bourgeois forme un contraste satirique ou immoral avec sa mission militaire sur mer. Le refrain, joyeux sans fard : *L'amiral n'a rien trouvé*, révèle le texte comme une farce aux dépens de l'État. C'est un poème contre la guerre, qui fustige, d'une manière possible pour l'art, l'esprit *militaire*, qui s'était rendu coupable du désordre accablant.

Ce « poème bruitiste » n'est cependant qu'une façon de faire abstraction du langage (comme fait la peinture de l'objet). Le 14 juillet 1916 eut lieu l'événement le plus extrême en ce sens : Hugo Ball déclama pour la

première fois son légendaire poème phonétique : « O Gadji Beri Bimba ». Avec lui, l'art verbal était passé au stade d'un mutisme criard. Le « poème optophonétique » de Raoul Hausmann en présente un exemple approfondi⁵⁸.

kp'eriouM lp'ER^{i o u m}
 Nm' periii^{PERno...}
 bpr'ETiBerreeeRR**EbE**^e
 ONNO_o gplanpouk
 konmpout^{PERIKOUL}
 R_hEEe^eEEe^err'ii'eeA
 oapAerrreEE^E
 mgl'ed padANou
 MTNOU tnou^m **t**

Il se compose d'une suite de mots, qui simulent une langue étrangère, sans correspondre toutefois à aucune. Hugo Ball appelait ces expérimentations « vers sans paroles ». Elles se refusent à toute approche phonétique et sémantique. Sans doute, elles se gardent de cette façon de toute complicité avec la langue en faillite du monde civil. Mais en revanche, elles devaient assumer sa réification strictement phonétique qui va jusqu'aux confins du non-sens. Dans ces circonstances, que peut-elle encore avoir à dire ? Une signification doit en dernière instance s'en tenir à la *façon* dont l'incompréhensible est dit. La disposition typographique méticuleuse consigne à cet égard la modulation de la voix ; elle représente une sorte de partition articulatoire. Toutefois, on peut y lire une emphase extraordinaire, un saisissement, qui peut toucher le public. Donc, bien que le poème ne communique rien au sens courant, il offre tout de même une performance affective.

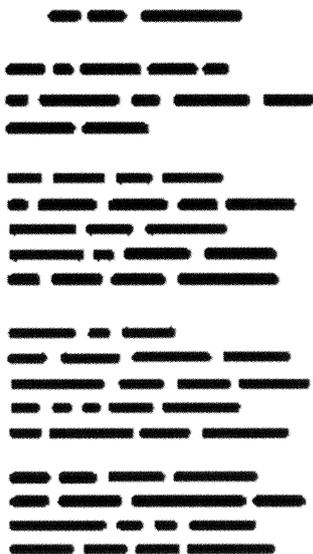
Il n'est pas exclu que sa singularité n'ait pu viser qu'une plaisanterie grossière. Les auteurs de ce genre de littérature étaient des dadaïstes déclarés. D'autre part, cet art évoque expressément un savoir linguistique archaïque, dont on connaît depuis des temps immémorables un parler sans expansion distincte, tout en restant compréhensible : un sens pour les langues originelles. N'en trouve-t-on pas une trace dans le babillage, le bégaiement ou le balbutiement des enfants, qui signifient pourtant beaucoup aux parents ? Dans la magie et son « abracadabra » et « simsalabim »⁵⁹ ?

58. In R. Hausmann, *Texte bis 1933* ; Bd. II ; Munich 1982, S. 57

59. Dans ce contexte magique, voir l'étude de R. Feldes, *Wort als Werkzeug*, Göttingen (Schwartz), chap. 2, p. 42 s.

Tout cela ne rappelle-t-il pas les formules invocatoires de la magie blanche ou noire, auxquelles on a prêté le pouvoir de jeter un sort à quelqu'un ou de l'en délivrer ? Cette puissance souterraine du mot est devenue manifeste au plus haut point dans le miracle de la Pentecôte, quand les apôtres se sont mis soudain à parler en toutes langues. Ils sont tombés dans cette *ignota lingua* extatique, linguistiquement parlant : en glossolalie⁶⁰. N'est-ce pas là-dessus que tablent les techniques surréalistes quand elles espèrent nous ramener par des moyens artistiques au « murmure de l'inconscient » (Breton) ?

Une dernière conséquence serait alors atteinte, si cet art phonique renonçait totalement à la langue. Le « poème phonétique »⁶¹ de Man Ray est de faire « écouter » cette position.



Le lyrisme s'est retiré dans un ailleurs muet. La fonction appellative se laisse relever de deux manières. D'une part, la pièce peut être lue comme un texte dont la langue n'a plus rien à dire et qui fait justement de cette nullité une transposition poétique. Que l'on interprète ses chiffres comme des signes de morse imaginaires ou comme les restes d'un poème dont les éléments langagiers ont été soigneusement biffés, ou encore comme un bourdonnement en rythmes libres, ce qui est évident, c'est tout d'abord le dégoût des dadaïstes pour le monde discursif en place. Ils croient n'en pouvoir préserver l'art qu'en le réduisant au silence plutôt que de le rendre compréhensible. Ce n'est pas pour rien si l'objet de Man Ray est paru dans la revue *391* de son compère Francis Picabia, contemporain de Dieu et du monde.

60. Voir R. Jakobson, « Glossolalie », in *Tel Quel* 26 (1966), p. 3 s.

61. Extrait de *391*, réédition. intégr. ; prés. P. M. Sanouillet, Paris, 1960, p. 119.

D'autre part, on pourrait voir ici une relation avec l'utopie d'une littérature pour laquelle la langue n'est qu'une ressource et qui suit par conséquent le même point de fuite que Flaubert avait déjà désigné comme « un livre sur rien ». Mallarmé encore était fasciné par cet idéal impossible en faisant rouler son poème *Un coup de dés* sur des pages vides. Pour en arriver là, la poésie phonétique abstraite se risque jusqu'à l'aphasie. Elle forme le pendant de l'autre forme du mutisme, du cri, vers lequel le vitalisme futuriste débridé chercha refuge.

6

Conjointement au tournant des beaux-arts dans l'abstrait, une nouvelle ère — qui perdure — avait également fait ses débuts sur le terrain verbal de la littérature. Son repli vers la matérialité imagée, audible ou visible de l'expression n'a rien à voir avec un autosacrifice désespéré, avec lequel elle marquerait son autonomie dans une esthétique marchande et l'industrie culturelle. Malgré tout le rebut expérimental, la tendance à l'abstraction est demeurée jusqu'à aujourd'hui sa source la plus sûre d'où puiser leur esprit dissident qui brave toute sorte d'accaparement, de sujétion et d'abus⁶². Mais cette esthétique négative serait, il est vrai, vouée à une « maladie de son inanité »⁶³ (Adorno), si l'on demandait à ses (crypto-) images, ses dessins ou ses sons artistiques un engagement platement social.

Mais c'est précisément là que réside son potentiel critique. Car le seuil esthétique que franchissent les avant-gardes, elles l'ont elles-mêmes désigné comme étant celui de la raison et de la rationalité. L'intellect, grâce auquel la pensée progressiste des Lumières croyait pouvoir transformer l'évolution des hommes en un processus de perfectibilité morale et culturelle, leur était devenu suspect. Dans le bilan des avant-gardes cette revendication essentialiste de la tradition avait pris, au début du siècle, un caractère flagrant d'étrangeté. Ce genre d'utopie éculée devait-elle alors continuer à représenter la conscience sociale de l'art ? De la « *pazzia* » futuriste jusqu'à l'inconscient surréaliste, l'élan des avant-gardes a misé au contraire sur un renouvellement, vraie renaissance par l'irrationnel. Dans la campagne menée contre la *pensée raisonnable*, elle ne renonce point à toute responsabilité sociale. Leur fureur de nier tout représente

62. Perspective d'ensemble de l'étude collective : *Französische Literatur. 20. Jahrhundert : Lyrik*, éd. Winfried Wehle, Tübingen (Stauffenburg), 2010.

63. « Philosophie der neuen Musik », in *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Francfort (Suhrkamp), 1975, p. 30.

bien plutôt le côté sensible d'un renversement profond qui met à la place d'un logos omniprésent une esthétique au service d'une raison que la raison ne connaît pas. Le « mot d'ordre » de son heure historique était la constructivité : il s'agissait, par une « esthétique absolument nouvelle » (Apollinaire), d'ouvrir la voie à un penser kinesthétique.

L'art des avant-gardes historiques abandonne ainsi la seule attitude critique envers la pratique de vie. Il veut se placer à la pointe même de son processus actuel. C'est justement la théorie de l'abstraction, qui crée les conditions pour un art qui entend faire de la perception esthétique une démarche d'activité générative. Chacun de ses nombreux essais concernant la forme imagée, sonore ou visuelle cherche son salut dans un primitivisme perceptif. Celui-ci ramène l'acte poétique à la base élémentaire de la langue. Son expression peut ainsi se tenir radicalement à l'écart des lieux communs sémantiques. Toutefois, l'abandon d'un horizon conventionnel a son prix. Pour obtenir un sens, il faut le demander à l'impression sensorielle que provoquent les enchaînements d'images, des dessins et des accents sonores. Les exemples illustrent comment chacune des tendances fait appel à plusieurs registres sensoriels, en même temps. C'est par cette synesthésie élémentaire que les effets producteurs de sens s'intensifient en se densifiant. Ce qu'une poétique d'abstraction abandonne en intentionnalité, est donc compensé par la sensualité du discours. Ce qui n'est pas peu. Au fond, elle rejoint l'idée de l'œuvre d'art complète (« Gesamtkunstwerk »)⁶⁴, qui, pour Richard Wagner, était le moyen de faire entrer « l'œuvre d'art dans la vie politique publique »⁶⁵. Mais l'activation esthétique à laquelle invitent les productions littéraires du début du siècle poursuit un but tout à fait différent : elle cherche la distanciation, voire l'aliénation. Elle veut mettre en branle l'imagination afin qu'elle rompe l'effet du réel pour faire place à une communication avec notre conscience profonde. C'est donc à une rhétorique du somatique qu'elle fraye la voie. Ce fut une fois de plus Apollinaire qui, dans *L'Enchanteur pourrissant*, s'en était approché par ce qu'il appelait « L'Onirocritique », esquissée plus tard en concept dans la préface de sa pièce *Les mamelles de Tirésias* (1917) ainsi que dans sa conférence *L'esprit nouveau et les poètes*⁶⁶.

64. Le penchant des avant-gardes vers un concept renouvelé d'art complet semble être un trait positif déterminant. L'écrit de Kandinsky intitulé *Du spirituel dans l'art* joue ici un rôle particulier ; ses effets sur H. Ball et les tendances avant-gardistes en Allemagne semblent importants. Sur l'avant-garde française et italienne à côté d'Apollinaire, voir Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », in *NRF*, 36 (1931). Voir aussi *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/Francfort, 1983.

65. R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Francfort/M. (Insel), 1983, t. III, p. 104.

66. Apollinaire, « L'Enchanteur pourrissant », in G. A., *Œuvres en prose*, t. I, éd. M. Décaudin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 73 ff. Prologue de la pièce *Les Mamelles de Tirésias* (in *Œuvres poétiques*, éd. Adéma/Décaudin, *op. cit.*, p. 881).

Mais plus cette littérature place son efficacité sur la provocation, le choc, plus elle mise sur une raison prérationnelle. Celle-ci tire ses « idées » d'un brusque passage du familier à l'étrange. Si l'on considère de plus le discours résolument synesthétique de cet art, il inaugure une communication fondamentalement emphatique. D'autre part, de tout temps on lui avait reconnu le prestige de pouvoir dire quelque chose de précis de manière imprécise. Il est précommunicatif en ce sens qu'il opte plus sur une « pensée sans langage »⁶⁷ que sur toute autre expression raisonnée. Captiver et subjuguier ses visiteurs avant qu'ils reprennent leurs esprits et puissent ranger les signes esthétiques dans leurs tiroirs coutumiers — voilà l'épistémologie à contre-fil qu'envisage sa poétique de l'éclat. Tentation, menace ; séduction, refus ; conjuration et invective préparent l'entrée dans le royaume d'une raison subliminale. N'est autorisée une expression que si elle mène hors du monde interprété. Toutes les directions avant-gardistes voient dans le licenciement abstractif de la langue *commune* la mesure moderne pour échapper à des interprétations du monde et de l'homme toutes faites donc inauthentiques.

En dernière instance, il ne leur importe plus d'opposer aux questions de leur vie un message alternatif. Elles ont abandonné toutes les pratiques traditionnelles qui se réclament de ce qu'on dit, de son caractère de *dictum*. Elles l'exposent à une pratique d'inversion : mettre du désordre dans l'ordre de signes dont nous sommes empreints. C'est leur façon (négative) de mettre de l'ordre où il n'y en a plus. Elles concourent pour ouvrir une nouvelle ère artistique par leur refus de *donner quelque chose* au public. L'essentiel ce serait, au contraire, de montrer *comment* les sémiotiques de la vie influent, sous l'aspect de la langue, sur les conceptions de vie. On peut donc dire que ce qui leur importe n'est pas le sens, mais la production du sens. Comme les avant-gardes ne se sont pas trouvées toujours à la même hauteur du problème, on peut distinguer deux types de signification. Le premier coïncide largement avec les conquêtes d'une œuvre d'art simultanée. Pour déranger volontairement ce qui paraît normal, celle-ci a recours à une stratégie de l'incohérence, pratiquant une aliénation du sens commun, mais au profit de son *dépassement*, par-delà les enclos de la normalité. Néanmoins, la campagne futuriste et plus encore celle des dadaïstes a considéré ce procédé comme toujours trop relié à ce qu'il voulait surmonter. Leur énergie critique les poussa de ce fait vers un type d'excès plus radical encore. Seule l'incompréhensibilité de l'œuvre d'art abstraite semblait la protéger contre notre habitude de vouloir tout rame-

67. Titre de la préface de *Unique Eunuque* de Francis Picabia, Paris, 1920. Voir également M. Jacob : « Le lyrisme est un état de pensée sans penser » (in *Conseils à un jeune poète*, éd. Paris, 1941, p. 56.)

ner à un sens ouvrable. Car, sans aucun lien avec les réalités en cours, on pouvait voir surgir un *tout nouveau sens*, qui se constitue sans ambages de tout ce qui est possible. De fait cela équivaut décidément à une mentalité post-intellectuelle. Il ne lui importait plus d'assujettir le monde vécu d'alors au nom d'une *Weltanschauung* d'ordre positiviste, mais de l'en délier pour rendre sensible aux élans de la vie et de ses impressions « comme pure énergie créatrice », qui « présente (...) le caractère de la contingence »⁶⁸. Celle-ci cède son savoir sur l'homme à travers des actes performatifs, redevables à une épistémologie de l'émergence⁶⁹. *L'homme nouveau*, vision ultime des avant-gardes, renaîtra d'une identité selon ses « images kinesthésiques ».

Le fait que c'est la littérature qui s'arrogue une telle mission et qu'elle prend pour l'exécuter le chemin de l'abstraction et de la parole indicible, semble un malentendu, une aporie, vu son inefficacité politique et sociale. C'est le prix de sa « purification générale » (L. Aragon). Mais qu'est-ce qui se passe effectivement si le lecteur ne réalisait l'incohérence de leurs produits que comme un fouillis, un labyrinthe, et reculait à l'idée de se chercher un parcours ? Leur parlement n'est jamais devenu populaire. Qu'en est-il si son audience ne parvient pas à se faire une rime, parce qu'il ne dispose pas lui-même d'un contexte ou qu'il n'en existe pas du tout ? Le moi multiple, qui lui est offert par cet art nouveau, présuppose au fond — Apollinaire l'avait dit — une vie trempée dans la *fausseté* de ses discours passéistes. En fait, c'est seulement à partir de ce conditionnement préconçu qu'on comprend en quoi la révolution avant-gardiste de nos habitudes perceptives revêt son importance pour le siècle qu'ils ont ouvert. Même là où, comme Marinetti ou Breton l'ont proclamé, elle favorisait l'utopie de pouvoir traduire ses principes artistiques en principes de vie, elle est toujours restée un mouvement artistique, qui ne voulait pas influencer la vie même, mais mettre en question les modes d'emploi qui dominant le penser, le dire et le faire de la réalité. C'est ici que les avant-gardes ont vraiment posé des jalons pour l'avenir⁷⁰. Leur plus

68. Henri Bergson, *Œuvres*, éd. A. Robinet, introd. H. Gouhier, Paris (PUF), 1970, p. 167, 569 sq. Pour la nouvelle science de la kinésiologie, voir les reflets p. 950 sq. Cf. aussi J. Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz, 1987.

69. Ses premiers contours développés par G. H. Lewis, *Problems of Life and Mind* (5 vol.), London, 1874-1879.

70. Soit pour souligner leur originalité par rapport aux avant-gardes historiques, soit pour accentuer leur indépendance : parmi les tendances de l'esprit et de l'art dans la deuxième moitié du XX^e siècle, se sont articulées trois prises de position envers elles : une première (elle aussi avant-gardiste), de les renvoyer au passé et déclarer mortes (p. ex. L. Fiedler, *The Death of the Avant-garde* [1964], in *id.*, *The Collected Essays*, vol. II, New York, 1971, p. 454-461 ou P. Mann, *The Theory-death of the Avant-gardes*, Bloomington, 1991). La deuxième que déduit de leur mort une re-naissance mythique, comme *seconde langue, dans laquelle on parle de la première* (R. Barthes, « Le mythe aujourd'hui », in *id.*, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, 1993,

grand succès, cependant, ne réside sans doute pas seulement dans le fait d'avoir institué le concept d'une deuxième modernité. Leur plus grande signification semble d'avoir établi un lieu culturel où se dépasser soi-même, où, en principe, fût déjà née la déconstruction comme modèle d'une vérité en état de construction permanente (cf. « L'Esprit nouveau et les Poètes », III, 901). La philosophie, l'épistémologie et la critique du XX^e siècle n'ont-elles pas à leur exemple esthétisé la manière de traiter les discours que nous sommes ?

p. 687 sq.). La troisième c'est de les établir en époque littéraire et de juger de leur influence, donc de les historiser, initiée par le livre influent de R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, trad. amér. 1968, aujourd'hui un important projet de recherche du groupe HIDIL (*Histoire des Idées Littéraires 1870-1940*), sous la direction de D. Alexandre et de M. Murat.