ENDRE BOJTÁR
Budapest

SIGNE ET CHOSE DANS LA LITTÉRATURE D'AVANT-GARDE DE L'EUROPE DE L'EST

SIGNE ET CHOSE

Lorsqu'il procède à la classification, à la typisation des civilisations, Y. Lotman prend pour point de départ leur caractère sémiotisé ou désémiotisé, c'est-à-dire qu'il juge selon l'estime que les membres d'une culture donnée portent soit au signe (primordialement linguistique), soit à la chose naturelle [1].

A partir de là, Lotman peut distinguer deux types de base dans la civilisation russe du XI[e] au XIX[e] siècle. Il donne au premier type — sémiotisé — la dénomination de médiéval. Selon la conception du Moyen Age, n'existait que ce qui était signe:

> La valeur des choses est sémiotique, parce qu'elle n'est pas donnée par la valeur propre des choses, mais par la qualité significative de ce que celles-ci représentent.

Le second type — désémiotisé — que Lotman dit de l'époque des Lumières et qui se fonde sur la confrontation du «naturel» et du «non naturel» a donné la préférence à l'univers des choses:

> L'univers des choses est l'authentique, le réel, celui des rapports sociaux n'étant que création de la fallacieuse civilisation. N'existe que ce qui est soi; tout ce qui représente quelque chose d'autre est fiction. C'est pourquoi les réalités directes sont seules précieuses et véritables: l'homme en son essence anthropologique, le bonheur matériel, le travail, la nourriture, la vie considérée comme un processus biologique defini [2].

Bien que mon opinion soit que cette typologie appliquée à une période de huit siècles et à des civilisations entières ne puisse amener que des généralités comportant peu de nouveautés (et même si, dans un ouvrage

---

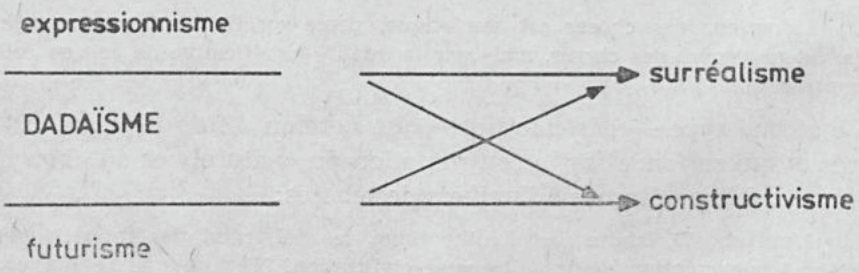
[1] Y. Lotman, *K probleme tipologii kultury*, [dans:] *Trudy po znakovym sistemam*, vol. III, Tartu 1970.

[2] *Ibid.*, p. 35—36.

ultérieur, Lotman a établi quatre types plus subtilement cernés au lieu des deux ci-dessus)[3], je crois également que la confrontation «signe — chose» qui en est l'assise pourrait être aisément et utilement sollicitée pour caractériser des unités historiques plus petites, par exemple, une tendance littéraire. Pour l'historien de la littérature qui considère l'histoire des lettres comme une série de tendances se relayant, il peut s'avérer important d'analyser si, dans la vision littéraire du monde chez les représentants de la tendance en question, la chose, la «vie» vient en première place, ou le signe, la «littérature». Par la suite, c o r o l l a i r e m e n t à d'a u t r e s t r a i t s c a r a c t é r i s t i q u e s, cette qualité — qui pourra être, selon le cas, la marque la plus importante de la tendance — donnera l'alternance régulière des tendances, donc l'histoire de la littérature.

L'AVANT-GARDE EST-EUROPÉENNE

Comme cela ne saurait faire de doute, je présume l'avant-garde est-européenne tendance littéraire, de plus, tendance qui, entre 1910 et 1930, a existé dans quinze littératures (toutes celles slaves et baltiques, ainsi que la roumaine et la hongroise) et dont les nombreux groupements plus ou moins grands ont professé des principes artistiques à plus d'un point et d'a p p a r e n c e diamétralement opposés. En réduisant au commun dénominateur les groupements selon cinq unités secondaires, cinq courants — le dadaïsme, l'expressionnisme, le futurisme, le constructivisme et le surréalisme — nous sommes en mesure d'établir le schéma suivant de l'évolution historique de la tendance:



1. Le dadaïsme a imprégné de son influence fermentatrice aussi bien le futurisme que l'expressionnisme; et, bien qu'il ait eu — comme en Europe de l'Ouest — son groupement à part, il a existé déjà bien avant le mouvement ouest-européen et, de la manière la plus spectaculaire, dans le futurisme.

2. Le futurisme et l'expressionnisme ont été phénomènes parallèles et non seulement dans le temps; le futurisme russe, le phénomène hongrois pouvant être qualifié d'expressionniste et l'activisme slovène apparentés.

[3] Y. L o t m a n, *Statii po tipologii kultury*, Tartu 1970, p. 12—35.

3. C'est vers 1922—1923 que le surréalisme et le constructivisme prennent la relève de l'expressionnisme et du futurisme, mais non pas uniquement «en ligne droite»; la branche activiste de l'expressionnisme a eu ses suites dans le constructivisme (complémentaire du surréalisme): activisme hongrois, letton, estonien, la littérature dite prolétarienne, le zénithisme sud-slave, etc., tandis que l'autre branche, la «métaphysique», de l'expressionnisme permettait de se développer au surréalisme (opposé au constructivisme): imaginisme russe, biélorusse, etc. Mais le futurisme s'est aussi poursuivi de deux façons: dans le surréalisme (complémentaire ou opposé au constructivisme) — poésie civilisatrice tchèque, formisme polonais, groupe Obériou de Russie; dans le constructivisme (complémentaire du surréalisme) — futurisme russe, ukrainien, polonais, lithuanien, etc.

Dès maintenant, nous saisissons que les cinq courants sont en interférences et oppositions complexes et peuvent être, grâce à leurs divers traits caractéristiques, appariés de manière différente; par exemple, nous aurons d'un côté de la paire de notions «individuel — collectif» le dadaïsme, le futurisme, le surréalisme, et, de l'autre, l'expressionnisme et le constructivisme collectivistes, etc. De la sorte, la tendance est tissée d'antagonismes qui ont fourni, de fait, sa tension, la base même de son existence et de son évolution historique.

La littérature d'avant-garde de l'Europe de l'Est a pris, sans équivoque, position pour les choses naturelles, mais la conception visant à la chose a également connu le même sort que tous les antagonismes de la tendance [4]: elle a basculé dans son propre contraire et, plus d'une fois, dans l'empressement gratuit autour du mot. (Ne confondons pas cela avec le paradoxe fondamental qui veut que la littérature travaille avec des signes et que l'écrivain ne puisse exprimer son mépris, son horreur à l'égard de ceux-ci aussi — qu'à l'aide de signes... [5] Comme nous le verrons, il y a plusieurs moyens à la disposition de l'écrivain, malgré ce paradoxe paralysant, pour diriger l'attention sur le mot en tant que chose ⟨visible ou audible⟩.)

La création de l'unité naturelle du signe et de la chose a été élément de cette vaste conception qui se proposait d'inonder l'art de vie et vice versa, afin d'arriver à ce que Kassák a nommé l'«unité de la vie» [6]. Alors le Beau artistique prendra fin et sera remplacé par la beauté de la vie. Voici comment J. Seifert rêve l'avenir:

> Et ce qui, hier encore, était art consacré s'est changé, tout d'un coup en choses simples et réelles.
>
> (*Všecky krásy světa — Toutes les beautés du monde*).

---

[4] Cf. J. Mukařovský, *Dialectické rozpory v modernim uměni* (1935), [dans:] *Studie z estetiky*, Prague 1966.

[5] *Ibid.*, p. 261.

[6] L. Kassák, *Tisztaság könyve* (*Le Livre de la pureté*), Budapest 1926, p. 96.

Il ne s'agit pas là de l'opposition de programme et de pratique poétiques, de desseins et de résultats, mais du fait que la conception du naturel chez ceux de l'avant-garde était étendue au signe aussi: ils ne rejetaient pas le mot aliénant comme leurs prédécesseurs de l'époque des Lumières, mais ils voulaient qu'il devienne naturel et, à cet effet, en faire une chose, l'objectiviser. De là le fait que la théorie de l'avant-garde est, d'apparence, contradictoire: soit centrée sur le mot, soit sur la chose. Ainsi, des constructivistes de Cracovie, Przyboś ne jure que par le mot:

> La nouvelle poésie prononce les valeurs intégrales sans avoir, ce faisant, des canons sur les lèvres. Elle assujettit par la beauté qui est plus durable que le mot le plus sonore. Dans la contexture de la république des choses, dans le domaine du déploiement de forces à droits égaux, la nouvelle poésie taille le nouvel homme dans le marbre de son essence créatrice: les choses organisées [7].

Mais au même moment et non en disharmonie avec cela, le théoricien des Cracoviens, Peiper désigne la portée de la métaphore en ce qu'elle «libère le langage poétique de l'objet» et «crée des relations notionnelles auxquelles rien ne correspond dans le monde réel» [8]. La contradiction entre ces deux citations est résolue par la réalité matérielle, aux yeux de l'avant-garde, du mot qui est adéquat à n'importe quel autre objet.

L'aspiration était générale à l'objectivisation du signe; selon Przyboś, «le parler, cet instrument, doit être aiguisé» (*O elektryfikacji — Sur l'électrification*). Dans ce cadre, les cinq courants de l'avant-garde ont tenté de façon différente de réaliser l'art naturel — cela conformément, à chaque fois, avec la conception du naturel et la conception du signe adoptées.

LA CONCEPTION DU SIGNE DANS L'AVANT-GARDE

La conception du naturel de l'avant-garde a fondu ensemble des éléments de philosophie de l'histoire et des éléments ontologiques — cela en se rattachant nettement au libertinisme éclairé de la fin du XVIII[e] siècle qui s'épanouira pleinement dans le marxisme. Selon elle, c'est l'essence humaine qui est commune et constante en l'homme, cette essence que l'effet d'aliénation de la culture, de la société a brouillée, décantée. L'état naturel et l'état social se sont trouvés opposés, «l'homme naturel» est en confrontation avec «l'homme de l'homme». C'est cet antagonisme que l'avant-garde a incorporé au schéma de l'évolution de l'histoire universelle. Le point de départ est l'essence humaine, l'ensemble des possibilités de l'homme considéré comme un être. Celle-ci subit un processus de dénaturalisation qui a pour résultat l'aliénation et, au cours duquel, la nature de l'homme et son existence présente sont toujours plus en

[7] J. Przyboś, *Człowiek w rzeczach* (1926), [dans:] *Linia i gwar*, vol. I, Cracovie 1959.

[8] T. Peiper, *Metafora teraźniejszości* (1926), [dans:] *Tędy*, Varsovie 1930, p. 46-47.

contradiction. Le naturel humain se fait social et arrive, à l'époque de crise, à un tournant; comme Nezval l'a dit:

> à ce degré d'avant la catastrophe universelle où la vapeur se condense en eau [9].

L'aboutissement du processus est quelque part dans l'avenir. Selon cette utopie, c'est alors que se réaliseront les possibilités du point de départ, c'est alors que les antagonismes du présent auront leur solution: l'homme se retrouvera en sa qualité d'individu et en sa qualité de membre de la communauté; et l'homme authentique sera, de nouveau, en harmonie avec la société, la nature. Selon les vers de Sémenko, le futuriste ukrainien:

> la grande synthèse de l'objectivité et de l'égocentrisme se crée
> les apogées de l'Ouest et de l'Est confluent en saut incandescent
> en unité intuitive
> ont convergé en un point inévitable
> la natura naturata et la natura naturans.
> (*Poéma maïboutného — Le Poème du futur*)

*

* *

Les courants de l'avant-garde ont mis l'accent sur tel ou tel élément de la triple proposition: «naturel ancestral — aliénation présente — naturel futur».

1. Le dadaïsme s'est complu dans la negation entière de la phase centrale: était naturel tout ce qui n'était pas le présent aliéné. Ce refus de tout allait à l'ensemble du système du langage aussi. Selon l'idée percutante de Baudouin de Courtenay, les dadaïstes (futuristes) «se vengent sur la langue des stupidités et horreurs de la vie» [10]. La langue devait céder la place à un happening «unique», sans mots, produisant à chaque occasion une autre «oeuvre d'art». De là, le genre le plus caractéristique des dadaïstes: non pas l'art écrit, mais présenté, les soirées littéraires publiques, les scandales de rue, les défilés choquants — occasions offrant toutes l'unicité irrenouvelable et permettant de remplacer le signe linguistique par un autre: gestes, éléments picturaux, etc.

L'autre méthode du rejet de la langue «salie», n'aidant pas la compréhension, mais cachant l'essence mensongère de la société aurait été la création d'un nouveau système universel de signes, de la langue de l'univers. Le *zaoum* allant au-delà des «sordides stigmates du bon sens» [11]

---

[9] V. Nezval, *Předmluva k vystavě Stryrského obrazu a Toyena*, „Tvorba", 1931, p. 763.

[10] J. Baudouin de Courtenay, *Slovo i „slovo"* (1914), [dans:] *Izbrannye trudy po obshtchemu iazykoznaniu*, vol. II, Moscou 1963, p. 240.

[11] V. Maïakovsky, *Pofonütjük a közizlést* (*Une Gifle au goût public* — 1912), [dans:] *Válogatott müvei*, vol. I, Budapest 1957, p. 55.

ou — selon les termes des futuristes polonais — le *zaoum* «chemin de sortie du ghetto de la logique» [12], ce langage au-delà de la raison, «métalogique» [13] n'a été que le symptôme le plus saillant de cette aspiration; de nombreuses références à l'univers, au cosmos se sont toutes nourries à cette idée.

2. Le futurisme a pris pour cible le premier composant de la triade du naturel. Sous ce rapport non plus, l'avant-garde n'avait pas de programme pour l'avenir — même pas les futuristes! — puisqu'ils ne voulaient réaliser, avec le temps, que l'ancestrale unité du signe et de la chose et, en ce sens, arriver encore une fois à un état passé. D'une façon insolite chez lui, A. Kroutchenih témoigne même de l'incertitude:

> Le *zaoum* est-il enfanté par l'individualisme, la gustation subjective du monde, ou est-il une initiative collective, les masses en ont-elles besoin (signalisation massive)? Le *zaoum* est-il le langage du future (désobjectivisation, constructivisme) ou du passé (état sauvage, primitif)? [14]

Nous avons là la motivation de l'attrait exercé par l'art primitif, par le folklore sur l'expressionnisme, le futurisme pour jeter, plus tard, dans plus d'un cas, un pont en direction d'une variante spécifique, «populiste» de l'avant-garde.

Le futurisme a plutôt insisté sur le naturel ancestral de l'individu: unité de la raison et du sentiment, l'homme vivant ainsi dans une bienheureuse extase, étant interchangeable avec un autre, avec n'importe quel autre membre de la masse, de même qu'avec les éléments du monde matériel, des villes, des machines.

A l'encontre de cette rigidité, de cette objectivité «sans âme», l'expressionnisme se révèle bien plus «méditatif», puisque ce n'était pas l'état de l'individu qui l'intéressait en premier lieu, mais le rapport ancestral, harmonieux entre les individus. Sa moralisation n'accède également à l'objectivité qui caractérise généralement les lettres d'avant-garde que lorsqu'elle nous offre en exemple de la communauté humaine le rapport simple, exempt de problèmes des objets.

3. Du troisième membre de la triade, seuls le constructivisme, le surréalisme possédaient une idée bien établie: il fallait faire évader l'art révolutionnaire de la prise de la consolidation est-européenne, et lui trouver un refuge dans l'avenir. En conséquence, le surréalisme et le constructivisme ont développé avec passablement de détails la vision du monde centrée sur l'avenir; le premier a donné surtout l'image de l'hom-

---

[12] B. Jasieński, *Do narodu polskiego manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* (1921), [dans:] *Polska awangarda poetycka*, vol. II, Cracovie 1969, p. 211.

[13] C'est D. Tschiznevskij qui traduit ainsi le *zaoum* dans *Anfänge des russischen Futurismus*, Wiesbaden 1963, p. 15.

[14] A. Kroutchenih, *Fonetika teatra*. Moscou 1925, p. 42.

me futur, et le constructivisme, celle de la société future. D'où il devait découler que, selon la théorie du premier, le naturel signifiait la simple plénitude de l'essence humaine, la création de l'homme intégral exploitant les forces irrationnelles de l'âme aussi, tandis que le constructivisme considérait comme naturel et beau ce qui était fonctionnel, conforme à ses buts. Kassák a dit:

> Beau, ce qui est parfait — et parfait, ce qui correspond le mieux possible à sa mission [15].

Tout cela ne laisse aucun doute: l'idéal du naturel chez l'avant-garde est-européenne n'avait rien à voir à la nature (voire même que le constructivisme a expressément opposé au désordre, à la désorganisation de la nature sa propre culture organisée!), car il s'agissait toujours du n a t u r e l c r é é: le futurisme et l'expressionnisme voulaient la reconstitution d'un état ancestral, le constructivisme et le surréalisme aspiraient à créer une réalité externe et interne nouvelle.

Le paradoxe du naturel créé a amené un autre paradoxe dans le rapport «objectivité — subjectivité» aussi: ceux de l'avant-garde eurent beau viser à l'objectivité, au naturel et, de plus, à l'individuel marqué, les oeuvres d'art créées ne cessent jamais de porter l'empreinte de leurs créateurs.

LA CONCEPTION DU SIGNE DE L'AVANT-GARDE

Ces décalages d'accent, à l'intérieur de l'avant-garde de la conception du naturel sont en la plus étroite corrélation avec la conception du signe dans les différents courants.

La transformation en chose du signe littéraire (oeuvre) est foncièrement empêchée par le fait que, de ces trois composants — le signifié, le signifiant et la signification — le premier ne participe pas directement à l'oeuvre-signe sauf par le truchement de la conscience collective. Là s'établit cette frontière infranchissable qui sépare les lettres et la réalité.

1. C'est précisément cette frontière que les dadaïstes se sont proposé d'abolir: ce n'était pas des signes linguistiques qu'ils créaient, mais ils voulaient considérer le signifié comme directement oeuvre d'art; de la réalité inarticulée, ils faisaient des objets d'art. Voici la description par A. Wat d'une soirée littéraire futuriste:

> La partie futuriste de la soirée subtropicale organisée par les nègres blancs fut un authentique Noir du nom de Youssouf ben Mchin qui, à moitié nu et tremblant de froid, dansa et chanta des airs de son cru; le morceau musical de M. Centnerszwer suivit: *Andromède dans la baignoire,* ou quelque chose de ce genre; puis, ce furent les poésies de Stern et les miennes avec un contenu pornographique et rabelaisien. On y parlait beaucoup du sperme et des vents postérieurs «avec lesquels je vous balaierai». Mais le clou du programme fut

[15] K a s s á k, *op. cit.*, p. 112—113.

un homme nu avec une gaze légère autour des hanches; au dernier moment, il prit peur, il fallut véritablement le contraindre à entrer en scène. Stern déclama sa poésie *Le Brûlement de la feuille de figuier.* Il aurait dû effectivement la brûler, mais il ne le fit pas. Et comme il était sur scène, nous n'avions, sur lui, aucun pouvoir [16].

Ivan Bunin rend également compte — avec la consternation du spectateur non initié — d'une manifestation caractéristiquement dadaïste:

Pour la dernière fois — la dernière fois de toute ma vie! — j'étais à Pétersbourg dans les journées de l'arrivée de Lénine. Entre autres, j'allai à l'inauguration de l'exposition de la peinture finnoise. Tout Pétersbourgy était avec les ministres alors en place du Gouvernement Provisoire et des députés bien connus de la Douma... Je participai égalemet au banquet en l'honneur des Finlandais... Les mêmes étaient présents, la fine fleur de l'intelligentsia russe, c'est-à-dire d'excellents peintres, comédiens, écrivains, personnalités publiques, ministres, députés et le ministre de France aussi. Maïakovsky, cependant, rendit des points à tous. J'étais à la table de banquet en compagnie de Gorki et du peintre finnois Gallen. Pour commencer, Maïakovsky se rapprocha immédiatement de nous, poussa sa chaise entre les nôtres et se mit à piquer les mets sur nos assiettes, à boire nos verres. Gorki était secoué de rires. Je m'écartai. — Avez-vous une bien grande répugnance pour moi? — me demanda joyeusement Maïakovsky. Je fis un signe de négation: — Ce serait un trop grand honneur pour vous! — Il ouvrait son énorme bouche pour me répondre, lorsque Milioukov se leva, il était alors ministre des Affaires étrangères, pour prononcer quelques paroles officielles. Maïakovsky se rua vers lui au haut bout de la table et se mit à hurler à fendre l'oreille, si bien que Milioukov, desémparé, se tut. Un instant après, il se reprit et se remit à son toast: — Messieurs... — Mais Maïakovsky hurla encore plus fort que précédemment. Ce fut alors l'ambassadeur de France qui se leva pour prendre la parole. Il était apparemment sûr que le hooligan russe se modérerait à son endroit. Fichtre! Maïakovsky le fit immédiatement taire par des barrissement encore plus violents. Bien mieux, une frénésie sauvage et absurde se déchaîna dans la salle: les copains de Maïakovsky se mirent aussi à hurler, ils martelaient le parquet de leurs talons, la table de leurs poings, ils hennissaient, coassaient, bêlaient, trompètaient. Tout d'un coup, au-dessus de tout ce chaos, fusa le cri tragique d'un sculpteur finnois. L'artiste déjà éméché, d'une mortelle paleur et remué dans toute son âme par cette irréparable cochonnerie pleurait effectivement et hurlait, de toutes ses forces, l'un des rares mots russes qu'il avait assimilés: — Chook! Chook! Chook! [17]

Ce qui est commun aux hurlements, aux ouvrages sur les vents coulis et le sperme, à toutes ces fameuses outrances, c'est que des signalisations remplacent le signe à signification. Naturellement, cela ne conduisit pas à son but initial, l'abolition de l'art ancien, la revivification de la littérature nouvelle, mais à l'abolition de tout art, puisque les signalisations n'ont rien à y voir.

---

[16] A. Wat, *Wspomnienie o futuryzmie,* „Miesięcznik Literacki", 1930, no 2, p. 71.

[17] Cité par W. Woroszylski, *Życie Majakowskiego,* Varsovie 1965, p. 242—243.

Une autre tendance dadaïste était de la même veine, lorsque — à la façon des *ready-made* dans les beaux-arts — elle montait des oeuvres à partir de découpages dans les journaux, d'inscriptions, de petites annonces, de cliches du parler d'usage, de bribes de conversations, etc. On vit non seulement de ces collages linguistiques, mais aussi des tentatives pour utiliser des objets; il suffira de renvoyer aux poésies-images (citons l'appel du poétisme tchèque: «Continuant ce que Mallarmé et Appolinaire ont commencé, grâce au montage typographique d'un genre nouveau du poème, nous sommes arrivés aux poésies-images, à cette nouvelle forme du lyrisme de l'image et de la réalité» [18]), ou à cette proposition de Kroutchenih et de Khlebnikov que les livres ne soient pas imprimés, mais écrits et dessinés par des artistes, car

> l'état d'âme influe sur l'écriture et celle-ci — indépendamment des mots — transmettra cet état d'âme au lecteur [19].

Il va de soi que les *ready-made* des dadaïstes n'étaient point des oeuvres d'art «objectives» (tout comme dans le cas de leurs épigones des années 60): incorporé à l'oeuvre littéraire tout se change en signe et accéde à une signification. Certainement, les oeuvres d'art se firent, cependant, plus intéressantes, ne furent plus signes immatériels, mais — grâce à la technique du collage — signalisations matérielles aussi.

2. Pour le futurisme et pour l'expressionnisme, l'objectivisation du signe représentait également la création de mots neufs, était donc dirigée, en premier lieu, sur le signifiant, la forme phonique des mots. Le poète doit être continuellement dans cet état du naturel ancestral où les phonèmes et les objets peuvent être librement ordonnés ensemble. Chez les futuristes, c'est l'énergie de cet acte créateur qui s'est vue distinguer, ils désiraient, à l'aide de la poésie, maintenir constamment en effervescence la capacité de création de mots. De là leurs néologismes qui comportaient non seulement des mots nouveaux, mais, avant tout, des formations d'un genre neuf. Les «décharges» de l'énergie de la formation des mots ont un domaine particulièrement frappant: les jurons. V. Vančura élève ceux-ci au rang de modèles de l'anthroponymie poétique [20]. Lorsqu'il mentionne les capacités de désautomatisation de l'art nouveau, R. Jakobson cite précisément en exemples les jurons [21], tandis que F. Halas déclare sans ambages à propos de sa personnalité poétique: «Je voudrais être un écrin à jurons» (*Bulvár dadaismu — Le Dadaïsme de boulevard*).

---

[18] K. Teige, *Manifest poetismu* (1927—1928), [dans:] K. Chvatik, *Bedřich Václavek a vyvoj marxistické estetiky*, Prague 1962, p. 257.

[19] V. Khlebnikov, A. Kroutchenih, *Bukva kak takovaïa* (1913), [dans:] *Manifesty i programmy russkikh futuristov*, Münich 1967, p. 60.

[20] V. Vančura, *O nadavcih*, „Kwart", 1962, no 1.

[21] R. Jakobson, *O realismu v uměni* (1921), [dans:] *Poetika, rytmus, verš*, Prague 1968.

Par contre, l'expressionnisme n'aspirait pas tellement à l'énergie créatrice de mots d'un passé ancestral, mais plutôt s'efforçait de rétablir l'unité de jadis du signifiant et du signifié. Selon sa théorie centrée sur l'essentiel, l'essence des choses est, à chaque fois, exprimée par un unique mot. C'est ce rapport unique qui doit être réalisé par le poète-prophète moderne oeuvrant à la lueur des éclairs de l'intuition. De là le nombre excessif des mots onomatopéiques, expressifs et imitatifs, où la rencontre du signifiant et du signifié se fait évidente.

De la sorte, nous avons eu, au centre de la théorie futuriste et expressionniste, les mots objectivisés, la source de l'unité de l'art et de la vie.

Deux dangers guettaient une objectivité de cette sorte: l'un était que l'oeuvre d'art finissait par être trop «subjective», lorsque le mot neuf était tellement inédit (lorsqu'elle renfermait tant de mots neufs) que, à défaut de tout repère, l'oeuvre-mot perdait son sens, puisqu'elle ne désignait aucune chose. L'autre danger était, selon une formulation tant soit peu simplifiée, qu'on tombait trop bien sur l'unité du mot et de la chose, que le mot se fossilisait immédiatement et accédait à une force de symbole. (Le premier fut valable plutôt pour les futuristes, le second, pour les expressionnistes; mais, pour ne citer que cet exemple, même le futuriste Maïakovsky ne fut pas en mesure d'éviter la création de symboles, ce qui permit, sur la base de certains de ses ouvrages, de le décréter poète de slogans.)

Les deux dangers coulaient de la même source: quand bien même le but de la désautomatisation aurait été la «liberation des mots», les possibilités d'un renouveau effectif du langage étaient fortement limitées — ces possibilités issues du renouveau du signifiant — par suite du niveau évolutif où se trouvaient les littératures et les langues littéraires de l'Europe de l'Est.

3. Voilà pourquoi le constructivisme et le surréalisme prirent position à l'encontre de la théorie centrée sur le mot. Le naturel qui se manifestera à l'avenir exigeait un nouveau système de significations et celui-ci ne devait plus se composer de mots et objets nouveaux, mais de rapports à établir entre eux. Nul doute que, par rapport à la théorie précédente centrée sur le mot, celle-ci est encore plus introvertie et intensive, si bien que les minutieuses manipulations avec les rapports de signification entre les mots ont immanquablement conduit à une sorte spécifique de l'art pour l'art [22]. (Przyboś ne manque pas de poser le problème: «Le mot est le but, non l'instrument du poème. Oui, le mot. [...] Mais l'autonomie s'établissant du mot ne mène-t-elle pas à un verbalisme vide de sens?

[22] D'ailleurs d'autres conceptions relatives à la fonction sociale de la société nous dirigent également en ce sens. Cf. E. Bojtar, *A keleteurópai avangard költészet történetéhez* (*A propos de l'histoire de la poésie d'avant-garde est-européenne*), „Valóság", 1969, no 6.

Aux mots pour les mots? [23]) Surréalisme et constructivisme ont, en conséquence, tenté d'éviter ce danger. Pour le courant de conscience du premier, ce fut l'image, pour le «courant de chose» du second, ce fut la phrase qui fournit l'unité à l'intérieur de laquelle, grâce à la collision voulue des mots, de nouvelles significations pouvaient jaillir, unité qui, de la sorte, allait au-delà du mot. Dans les oeuvres surréalistes et constructivistes, nous ne rencontrons que rarement de nouveaux mots, par contre leur vocabulaire s'étend énormément, il est bien plus sensoriel et expressif que celui des ouvrages futuristes et, à plus fortes raisons, expressionnistes. Pour ces poètes — et c'est Nezval qui le dit — «la réalité est un dictionnaire servant à créer la poésie» [24]. Par le choix de mots appropriés, ce dictionnaire s'enrichit de mots neufs, sans que le poète soit tenu de les nommer. Sollicitons de nouveau Nezval pour illustrer la méthode. Le poète tchèque interprète la traduction de ces quatre vers de Rimbaud dans *Délires II — L'Alchimie du verbe*:

> Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
> Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
> Entourée de tendres bois de noisetiers,
> Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert?

> Cette première strophe suggère immédiatement un paysage qui n'est rien moins que concret, qui définit exactement la direction de notre rêverie et qui évoque, sans description, ce qui n'est même pas exprimé. L o i n d e s o i s e a u x — cette notion évoque le firmament sous lequel, un instant, passent les t r o u p e a u x, les v i l l a g e o i s e s pour se trouver immédiatement en dehors, sans qu'on s'en aperçoive, d'un vaste paysage créé par leurs pieds qui disparaissent, un paysage qui, tout d'un coup, se fait très net et s'approche du jeune homme qui, à genoux, boit sous le brouillard de l'après-midi. C'est émouvant comme deux harmonies qui, dans cet ordre, ne se sont encore jamais fait entendre [25].

Ce sont les poètes d'avant-garde de Cracovie qui ont élaboré, avec la plus grande exactitude, la théorie du constructivisme. Peiper a désigné le vers comme «l'épanouissement des belles phrases», c'est-à-dire que la poésie est, d'un bout à l'autre, un enrichissement de significations. L'essentiel de cette poétique a été encore plus précisément dégagé par Przyboś qui rejette l'accusation de verbalisme en disant que ce n'est pas

> le mot, mais l ' i n t e r v a l l e d e s m o t s [międzysłowie] qui compte. La poésie dépend du mot et des courants dans l'intervalle des mots, de la juxtaposition créatrice des mots et des tournures, des étincelles qui en jaillissent [...] Ce n'est pas le mot mythique qui a de l'importance, idôlatré qu'il est par les épigones, mais ce qui est suscité, encore mieux: créé dans l'âme de l'auditeur par l'intervalle des mots [26].

---

[23] J. P r z y b o ś, *Przygody Awangardy* (1946), [dans:] *Linia i gwar*, vol. I, p. 75.

[24] V. N e z v a l, *Kapka inkoustu*, „ReD", 1927—1928, no 9, p. 313.

[25] V. N e z v a l, *K mému překladu Rimbauda* (1929), „Dilo", 1967, XXIV, p. 205.

[26] P r z y b o ś, *Przygody Awangardy*, p. 75.

Ni les intervalles entre les mots, ni ceux entre les images n'ont pu assurer la réalisation de l'idéal — le monde, plus précisément, la conscience sans mots; mais ils ont pu arriver à la signification nouvelle sans mots ou sans images.

*

* *

En fin de compte, la tentative des poètes d'avant-garde de l'Europe de l'Est pour objectiviser le signe n'a pas connu le succès, n'aurait d'ailleurs pas pu le connaître, bien qu'ils aient effectivement «tout essayé»; car de l'art des signaux dadaïste aux aspirations des surréalistes et des constructivistes dirigées sur l'essence du signe: la signification — la gamme est vraiment fort étendue. Malgré tout, le mot l'ordre «à nous le mot!» s'est révélé semblable aux autres du même genre — «à nous le pays, à nous le pouvoir!» ou «à nous l'avenir!»; pour ce qui est de ses buts, il n'était qu'illusoire, mais ses résultats se sont intégrés non seulement à l'art, mais encore à tout le fonds d'idées de l'Europe de l'Est: même dans les années 1940—1950, au temps du plus grand chaos sémantique et du culte du signe, on a exigé des mots «fidèles à la réalité» et «simples» des poètes. De toutes façons, l'estime portée au mot en tant que réalité matérielle vient de l'avant-garde.

Parmi les conquêtes artistiques de l'objectivisation du signe, la principale est celle qui veut que le poème soit vraiment plus objectif, plus réceptif à tous les phénomènes de la réalité, qu'il fasse disparaître la dualité «matière — âme» dont on lui avait fait prendre conscience à partir du romantisme [27]. Maintenant, il y a eu fusion matérialiste de l'art et de la vie. Selon les belles paroles de Peiper: «Nous traduirons le charbon en contes» (*Górny Śląsk — Haute-Silésie*).

Dans leurs meilleures oeuvres, les poètes de l'avant-garde est-européenne y ont indiscutablement réussi.

ZNAK I RZECZ W AWANGARDOWEJ LITERATURZE WSCHODNIEJ EUROPY

STRESZCZENIE

Kiedy Jurij Lotman dąży do sklasyfikowania i do typizacji cywilizacji, punktem wyjścia jest dla niego ich usemiotyczniony lub zdesemiotyzowany charakter; w sądach swych opiera się więc na przekonaniu, że składniki danej kultury ciążą

[27] D'aucuns ont déjà analysé cette qualité de l'avant-garde. V. Effenberger (*Realita a poesie*, Prague 1969) parle — exclusivement à propos du surréalisme — d'«irrationalité concrète» et, là, c'est l'attribut que nous jugeons de poids; Z. Mathauser (*Axiologická problematika dvojiho modelu sovetské ruské poesie*, [dans:] *Nepopulárni studie*, Prague 1969) avance le terme de «réel esthétique» qui ferait, naturellement et sur la base de ce qui a été développé, meilleure figure comme «réel sémantique», bien qu'il soit vrai qu'il perdrait, alors, sa résonance de confrontation avec le traditionnel «idéal esthétique».

albo do znaku (pierwotnie językowego), albo do rzeczy naturalnej. Dla historyka literatury, który literaturę uważa za szereg dążeń, może się okazać ważna wiedza o tym, co pojawia się na pierwszym miejscu w literackiej wizji świata u jej reprezentantów — rzecz-ż y c i e czy znak-l i t e r a t u r a?

Awangardowa literatura wschodniej Europy bez wahania zajęła stanowisko opowiadające się za rzeczami naturalnymi, ale jej pięć nurtów: dadaizm, ekspresjonizm, futuryzm, surrealizm, konstruktywizm — w rozmaity sposób dochodziły do realizacji sztuki naturalnej, i to zawsze w zależności od przyjętej koncepcji natury i koncepcji znaku. Każdy bowiem z tych nurtów kładzie nacisk na inny element triady: natura przeszłości — obecne odkształcenie (alienacja) — natura przyszłości.

1. Dadaizm z upodobaniem negował całkowicie fazę centralną — natura to wszystko to, co nie jest odkształconą (wyalienowaną) teraźniejszością. Negacja ta obejmowała również całość systemu językowego.

2. Futuryzm i ekspresjonizm przyjęły jako hasło pierwszy składnik triady.

3. Natomiast, jeśli chodzi o trzeci jej składnik, tylko konstruktywizm i surrealizm miały dokładną jego koncepcję — trzeba wyzwolić rewolucyjną sztukę ze stanu europejskiej „konsolidacji" i znaleźć dla niej schronienie w przyszłości.

Przekształcenie znaku literackiego (dzieła) w rzecz zawiera w sobie głęboką sprzeczność, gdyż spośród trzech jego elementów: znaczonego (*signifié*), znaczącego (*signifiant*) i znaczenia (*signification*) — pierwszy nie uczestniczy bezpośrednio w dziele-znaku, jest tylko przekaźnikiem zbiorowej świadomości. I tu właśnie zostaje ustanowiona owa nieprzekraczalna granica dzieląca literaturę od rzeczywistości.

1. Tę oto granicę dadaiści zamierzali unicestwić — nie tworzyli znaków językowych, chcieli uważać to, co bezpośrednio znaczone, za dzieło sztuki; z nieartykułowanej rzeczywistości tworzyli przedmioty sztuki.

2. Dla futurystów i ekspresjonistów objektywizacja znaku była jednoznaczna z tworzeniem nowych słów.

3. Konstruktywiści i surrealiści zajęli stanowisko pośrednie, tworząc teorię skupioną na słowie (*le mot*). Natura przyszłości będzie wymagała nowego systemu znaczeń; nie będzie się on już składał ze słów i nowych przedmiotów, lecz ze związków, jakie się między nimi ustanowią.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*