

ADRIAN MARINO

Cluj-Napoca

## AVANT-GARDE: RUPTURE, RENVERSEMENT, DESTRUCTION

Si on examine les choses en profondeur, on s'aperçoit vite que l'ensemble des négations de l'avant-garde, forgées sous l'étoile noire de la contestation la plus extrémiste, suppose deux procédés subversifs qui se conditionnent réciproquement: la rupture et le renversement. Ces deux gestes destructeurs tiennent de la structure la plus intime de l'avant-garde, de sa théorie et de sa pratique. C'est l'aboutissement — et en même temps — le commencement du système de la contestation, sont point maximum de négation radicale. Pour l'avant-garde c'est à la fois une de ses raisons d'être, un programme et un rituel.

On comprend pourquoi l'avant-garde a été souvent, et à juste raison, définie en termes de «rupture» et de «renversement». L'opposition envers le système existant devient une action à finalité intrinsèque, une rupture intégrale et définitive, une solution de continuité, une séparation catégorique de toute intégration, solidarité et tradition. L'avant-garde consacre à la fois une «poétique de la rupture» et une «rupture de toute poétique»<sup>1</sup>. De ce fait, elle participe à la structure même non seulement du «moderne» (que l'avant-garde réalise dans des formes extrémistes, radicales et accélérées), mais aussi de l'art et de la littérature. En effet, la véritable tradition moderne — c'est la tradition de la rupture. Mais, en même temps, la rupture est un facteur permanent de l'évolution littéraire, qui procède par conflit latent ou antagonisme ouvert entre les anciens et les nouveaux principes (et formes) littéraires. Ce qui est très caractéristique dans le cas des avant-gardes, c'est leur conscience très nette du moment où ils jouent le tout pour le tout, où ils coupent tous les ponts derrière eux et se lancent dans des ruptures successives qui sont éternellement inaugurales.

<sup>1</sup> R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, p. 108; G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1971, p. 9; A. Marino, *Essai d'une définition de l'avant-garde*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, 1975, n° 1, p. 69; J. Décottignies, *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870*, Paris 1973, p. 18.

Quelques formules-clés font leur apparition inévitable dès l'époque futuriste. L'histoire de la poésie, d'Homère à nos jours, peut donc être coupée en deux : avant Marinetti et après Marinetti. Chaque avant-garde introduit d'ailleurs sa propre ligne de démarcation : avant et après. D'ailleurs, l'art n'est sujet à « aucune loi de continuité historique ». On fait toujours table rase et on recommence à nouveau. Chaque fracture est définitive et « irrépérable » : avant Dada / après Dada. C'est, chaque fois, la rupture du cordon ombilical<sup>2</sup>. Dans l'expressionnisme allemand, *Aufbruch, Wille zum Bruch* expriment la même volonté de fracture intégrale, déterminante et programmatique une fois de plus. « Une brèche dans le passé » fut pratiquée aussi par le Bauhaus<sup>3</sup>. Qu'est-ce, au fond, l'antitraditionalisme fondamental de l'avant-garde, dans cet ordre d'idées, sinon la même chose ?

La récurrence de cette attitude est, bien sûr, inévitable. Après avoir rompu avec Dada (« Lâchez tout / Lâchez Dada »), le surréalisme fait de la force de rupture le principe de base de toute action et de toute vérité révolutionnaire, « à la fois rupture et dépassement ». Ce qui implique certains gestes typiques qui finalement convergent ; l'esthétique de la « discontinuité », « la discontinuité du beau son est essentielle » („Discontinuité" c'est aussi le titre d'une revue de Claude Sernet, 1928), le refus catégorique de l'« ordre imposé ». Donc le « dégage ment », poussé à son comble de tout ce qui est professé, l'« écart absolu », l'isolement, la coupure de toutes les routes connues et de tous les ponts, la grande « rupture inaugurale »<sup>4</sup>, variante de la remise générale en question, de la négation radicale, extrémiste. On voit bien qu'on tourne toujours en rond. C'est la même idée bien connue : la contestation globale.

Les prolongements de cette conscience à la fois destructive et farouchement « séparatiste » sont, à l'époque actuelle, de deux sortes. Ceux qu'on est convenu d'appeler les néo-avant-gardes y reconnaissent d'abord un signe de marque et, une fois de plus, une définition : « Je préfère définir l'avant-garde — écrit Eugène Ionesco — en termes d'opposition et de rupture ». Il s'agit ensuite de transférer cette volonté de rupture à l'intérieur du système même contre lequel l'avant-garde s'insurge : le système social existant : clos, conservateur, bloqué (« rompre avec sa classe »), d'y apporter la bonne parole insurrectionnelle (« notre propos est un propos

<sup>2</sup> B. Goriely, *Le avanguardia letteraria in Europa*, Milano 1967, p. 180; *L'Année 1913*, vol. III, Paris 1973, p. 78; G. Videla, *El ultraismo*, Madrid 1971, p. 37.

<sup>3</sup> A. Arnold, *Die Literatur des Expressionismus*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, p. 7; W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, London 1968, p. 19.

<sup>4</sup> A. Breton; *Les Pas perdus*, Paris 1969, p. 110; *Entretiens*, Paris 1961, p. 50-51; *La Clé des champs*, Paris 1967, p. 198; *Perspective cavalière*, Paris 1970, p. 228, 240; J. Schuster, *Archives 57/68*, Paris 1969, p. 157, 159; P. Eluard, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris 1968, p. 477.

d'écart»), de disloquer sa rhétorique et ses assises langagières, de transférer dans la pratique du langage elle-même la coupure de l'ordre existant (le groupe *Tel Quel*)<sup>5</sup>. L'obsession du refus marque aussi les peintres (Georges Mathieu), les musiciens (John Cage). Rompre les obstacles dressés par les théories contraires, les barrières entre l'art et la vie, etc., c'est déjà une formule et la raison d'être de toute nouvelle néo-avant-garde.

Rupture radicale suivie du renversement, du chambardement, de la subversion par l'inversion systématique de tous les principes, de toutes les conventions et de toutes les formes admises. Un «sens dessus dessous» général. L'ambiguïté de cette attitude fait partie du programme de l'avant-garde: renversement esthétique qui recoupe celui de l'ordre social et de toutes les valeurs, *Umwälzung aller Werte* qui conditionne à son tour la littérature dans son ensemble. Déjà Lautréamont prenait à contre-pied, dans *Poésies*, II, toutes les lois esthétiques généralement admises, procéda — comme on le verra aussitôt — à la fois idéologique et rhétorique. La cruauté, le sadisme de ce geste, se retrouve dans toutes les avant-gardes. N'oublions pas non plus le fameux *A rebours* de Huysmans, formule qui fera fortune. Le futurisme voulait à tout prix «bouleverser l'Italie» mais aboutir aussi à un «renversement complet des notions». Les écrits du suprématiste K. S. Malévitch propagent «le renversement du vieux monde des arts». C'est du dada avant la lettre. C'est un mouvement qui se proclame, au dire de Tristan Tzara, «pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi...»<sup>6</sup> «Nous [...] aimons la contradiction» (G. Ribemont-Dessaignes). Cela aboutit à un système mécanique de renversement perpétuel dont les valeurs littéraires font les frais en premier lieu: «Je préfère les plus mauvais écrivains aux meilleurs et les fausses gloires aux vraies». «Contredire», «renverser le monde», le mettre «de haut en bas», «renverser les idoles», voilà un programme qui produit de nombreux *topoi* dont il est difficile d'affirmer qu'ils ont une adresse particulièrement littéraire. C'est un «à rebours» total, comme le dira aussi André Breton à propos de Jacques Vaché, une «opération de réfutation générale», «la méthode de l'écart absolu» qui «consiste à prendre le contre-pied des méthodes suivies jusqu'alors», à adopter en pleine connaissance de cause et en toute chose «une solution inverse». On tire également parti de la poétique de l'inversion: «La faculté du langage et son phénomène inverse». Les *Notes sur la poésie* d'André Breton et de Paul Eluard (1936)

<sup>5</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1966, p. 77; J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse 1974, p. 257; *Avanguardia e decadentismo*, „Il Contemporaneo”, 1959, n° 18-19, p. 77, 103; Ph. Sollers, M. Pleyne, *Littérature et révolution: vérité de l'avant-garde*, „Promesse”, 1973, n° 34-35, p. 5, 28, etc.

<sup>6</sup> G. Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne 1973, p. 89, 94; K. S. Malévitch, *Du Cézanne au suprématisme*, Lausanne 1974, p. 79, 127, 143; T. Tzara, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris 1975, p. 360, 418.

sont les antithèses des 39 premières réflexions de Paul Valéry dans l'essai *Littérature* (1929)<sup>7</sup>. On trouve des formules très identiques dans l'avant-garde roumaine: la substitution régénératrice du «haut» par le «bas», que chaque «contribution» devienne un «renversement»<sup>8</sup>, etc. Cette réaction est la raison d'être de chaque nouvelle avant-garde. Elle doit se situer forcément à l'envers de celle qui la précède: en 1958—1961, en 1968, il s'agissait de «renverser systématiquement la table des valeurs de notre génération d'avant-garde»<sup>9</sup>. Renverser la conscience littéraire traditionnelle, substituer par exemple — comme c'est le cas à notre époque — le langage du silence à celui de l'expression, c'est de bonne guerre.

L'ensemble des procédés et des conduites adoptées par l'avant-garde pour réaliser ses desseins nettement subversifs forme ce qu'on peut appeler la technique de la destruction et du renversement. Toute une «théorie» assortie d'une «pratique» appropriée, polémique, franchement nihiliste, surgit presque spontanément. Elle s'enchaîne dans un véritable «système» de l'écroulement et de la culbute. Dans ce branle-bas généralisé on trouve tout ce qu'on veut. Un schéma purement descriptif fera défiler par ordre d'importance et de violence toute une série de gestes et d'attitudes typiques.

Au bas de l'échelle il y a la volonté du «nettoyage par le vide» (Aragon), «le nettoyage définitif de l'écurie littéraire» (André Breton), la «purification de l'ambiance littéraire». Il faut «débarrasser» les consciences de tous ses «parasites»: «lecteurs, tuez les parasites de votre cerveau» (*Manifeste* de la revue „Unu”, 1/1928). Une revue expressionniste allemande s'appelle „Der Ventilator” (1919). C'est se mettre en condition pour adopter le principe essentiel: renverser l'ensemble des valeurs en place. On fait appel pour ce faire à tout un éventail de méthodes. La plus «douce» des procédures est la subversion insidieuse, l'abaissement de toutes les valeurs, de toutes les idées, de tous les sentiments contestés pour ainsi dire de l'intérieur, dans leur essence même, «dévaluer toutes les douleurs possibles» par exemple (Aldo Palazzeschi, *Manifeste futuriste de la contre-douleur*, 1914)<sup>10</sup>. On remplace, selon la même méthode, les matériaux «nobles» par des éléments «méprisés», insignifiants, dérisoires (la technique du collage, la poussière «collectionnée» par Marcel Duchamp, etc.).

<sup>7</sup> G. Ribemont-Dessaignes, *Dada. Manifestes... 1915—1930*, Paris 1974, p. 36; Videla, *op. cit.*, p. 70; *Los Vanguardismos en la América Latina*, La Habana 1970, p. 171; Breton: *Entretiens*, p. 34; *La Clé des champs*, p. 390; *Perspective cavalière*, p. 240; Schuster, *op. cit.*, p. 160; Eluard, *op. cit.*, vol. I, p. 474.

<sup>8</sup> G. Naum, *Poetizati, poetizati*, Paris 1970, p. 87; I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București 1969, p. 24.

<sup>9</sup> R. Estivals, *L'Avant-garde culturelle parisienne*, Paris 1962, p. 102.

<sup>10</sup> de Torre, *op. cit.*, vol. II, p. 278; Lista, *op. cit.*, p. 356; M. Tison-Braun, *Dada et le surréalisme*, Paris 1973, p. 17.

A ce niveau, le travail de sàpe reste en apparence bénin, à peu près «tolérable».

Le ton monte quand on commence à «démystifier» et à «arracher les masques». Les traditions encroûtées, les valeurs officielles, les hiérarchies établies, les lieux communs, voilà les «victimes» toutes désignées. Démasquer devient le geste essentiel, le programme fondamental. La „Scapigliatura” par exemple a connu au siècle dernier une telle démarche, mais c'est l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle qui a «rodé» et généralisé le procédé. On part de la constatation: «Tout a été surfait! Surfaite la guerre! Surfaits les „paradis artificiels”. Et l'amour donc!» Et on finit par déclarer: «Comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis». Cette intention non seulement de choquer, mais aussi de démasquer les valeurs morales traditionnelles et de briser ses tabous sexuels avec une forte volupté de sacrilège et de profanation, traverse une bonne partie des arts plastiques surréalistes<sup>11</sup>.

On se rappelle la théorie de l'antisuccès. Par un renversement total (de direction et de signification) l'«antisuccès» devient le succès par excellence de l'avant-garde. Un succès négatif, bien sûr, par rapport aux traditions littéraires, mais pleinement «positif» du point de vue de la négation de l'ordre périmé. C'est ainsi que les avant-gardes s'installent de plein pied dans la provocation, l'hostilité générale et le scandale. Ces méthodes commencent à être cultivées pour elles-mêmes: le scandale pour le scandale. Voilà donc que s'élabore une vraie théorie du scandale, de sa technique et de ses hautes vertus contestataires. Les avant-gardes partent du principe que «tout grand artiste a le sens de la provocation», que «la gloire est un scandale» et qu'«il faut obtenir l'hostilité» du public à tout prix. Très conséquent avec cette méthode, «Dada était lui-même le scandale qui s'identifiait avec son mode de vivre et de se manifester»<sup>12</sup>. La démonstration parfaite est la séance dada, conçue pour violenter le public, l'outrager, provoquer une publicité tapageuse. C'est en quelque sorte l'«archétype» de la provocation et de l'agressivité spectaculaire. Le surréalisme prend la relève (chambardement des banquets, sabotage des représentations, etc.) avec les mêmes motivations érigées déjà en doctrine: «Tout bien considéré, le sens de la provocation est encore ce qu'il y a de plus appréciable en cette matière». On exploite à la satiété «des méthodes d'ahurissement, de „crétinisation” dans le sens maldororien du terme; mais surtout la provocation sans danger...» Car tout se trans-

<sup>11</sup> H. Heintze, *Scapigliatura und Avantgarde*, „Beiträge zur Romantischen Philologie”, 1970, n° 1, p. 38; J. Rigaut, *Ecrits*, Paris 1970, p. 16; 391..., Paris 1960, p. 79; X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris 1971, p. 23-24.

<sup>12</sup> A. Cravan, *Maintenant*, Paris 1957, p. 93, 105; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, Paris 1973, p. 96; T. Tzara, Introduction, [dans:] G. Hugnet, *L'Aventure Dada*, Paris 1971, p. 8.

forme en une technique essentiellement formelle, d'ailleurs prônée à haute voix: «La recherche du scandale pour le scandale», «Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cultivé pour lui-même»<sup>13</sup>. L'avant-garde verse ici dans l'«art pour l'art» négatif à cent pour cent.

La suite immédiate est le geste véhément et terroriste converti en une perpétuelle réflexion sur la «violence» à l'usage amadoué des milieux littéraires. Ce sont les bohèmes du sorélisme et de l'action directe, les bas-fonds pittoresques, passablement inoffensifs, de l'anarchie littéraire qui occupent le devant de la scène. D'où une prédilection très marquée pour les actes contondants bons à humilier, à précipiter, voire à «tuer» l'adversaire. On organise à cette intention «une exposition-conférence — *boxings*», on constate que «des revues ne suffisent pas — des coups de pieds sont absolument nécessaires», on donne «une gifle au goût public», etc. Cette doctrine a déjà été pratiquée par le futurisme<sup>14</sup>. Avec Dada et le surréalisme on passe résolument à un style «noir» où la volée de coups de poing ne suffit plus. Il faut absolument des bombes et des «revolvers». Le dadaïste Huelsenbeck déclare d'ailleurs qu'il faut «faire de la littérature avec un pistolet dans la main», tandis que pour André Breton «l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule». C'est l'hyperbole gratuite de l'agressivité qui préface une vraie rhétorique de l'agressivité. On lance dans une nouvelle version la célèbre invitation: «Que messieurs les assassins commencent», boutade anticipée d'ailleurs par Rimbaud: «Voici le temps des Assassins» (*Les Illuminations*). Le style devient franchement lugubre: «Il y a des morts qu'il faut qu'on tue! Il faut tuer Montmartre!!!» (Mac Delmarle, *Manifeste futuriste à Montmartre*, 1913); «Tuons nos morts» (*Manifeste activist câtre tinerime*, „Contimporanul”, 46/1924). Pour provoquer la panique petite-bourgeoise tout sera permis «Dada tue-Dieu / Dada tut-tout» (Paul Dermée); devenir «cannibale» (Picabia, *Manifeste cannibale Dada*, 1920), donc «manger» son prochain («le plus pur moyen de lui témoigner de l'amour»), lancer (au Brésil) un *Manifiesto Antropófago* et une „Revista de Antropófagia” (1918) qui se proposent un «massacre» général. Renversement donc, par l'anéantissement total et définitif. *Slogan* connu d'ailleurs depuis „Scapiagliatura”: *incide e uccide* de Mario Praga, que les futuristes reprendront à leur compte: *Uccidiamo il Chiaro di Luna* (1909)<sup>15</sup>. L'avant-garde rou-

<sup>13</sup> Breton: *Les Pas perdus*, p. 149; *Entretiens*, p. 63, 115; M. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris 1948, p. 307; L. Aragon, *Le Libertinage*, Paris 1924, p. 18.

<sup>14</sup> *L'Année 1913*, vol. I, p. 193; Lista, *op. cit.*, p. 115; *Manifestes futuristes russes*, Paris 1971, p. 13.

<sup>15</sup> R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, New York 1951, p. 28; A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1965, p. 78; 391..., p. 26; F. Picabia, *Ecrits*, vol. I, Paris 1975, p. 213; Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17; *Los Vanguardismos en la América Latina*, p. 268; Heintze, *op. cit.*, p. 38.

maine distribuée à son tour des «coups de fouet». Elle «étrangle le lecteur» ou seulement lui jette un coup de poing dans la gueule (il s'agit en fait de la définition, en un sens très figuré, de la poésie moderne). L'adhésion à «l'assassinat de tous les principes tabou» sera, elle aussi, totale<sup>16</sup>. Cette «technique» très proche de l'humour noir devient monnaie courante.

Pour «renverser», il faut utiliser l'action directe, la manière forte, adopter un esprit résolument offensif, passer à l'agression et à l'attaque. C'est le prolongement tout naturel, spontané, de l'esprit et de l'action «révolutionnaire» de l'avant-garde, dont le conditionnement social et idéologique est, on le sait, très puissant mais aussi très variable. Il n'est pas moins vrai que le nihilisme et l'extrémisme foncier de l'avant-garde découvrent ainsi, une fois de plus, organiquement pour ainsi dire, le sens «militaire» du mouvement traduit par la métaphore traditionnelle de l'avant-garde (= troupe de choc, aux avant-postes, etc.). Si cette terminologie se trouve pour une fois pleinement justifiée, c'est à ce niveau-là de la théorie et de la pratique: charge, sortie en avant, arme à la main, pour prendre d'assaut et renverser l'ordre spirituel conservateur.

Rien de surprenant donc si tous les mouvements d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle manifestent une grande vocation guerrière, militaire, une véritable frénésie agressive. C'est ainsi que s'expliquent les programmes des futuristes («revolveratori») ou des titres comme: *Revolverate* (1909) par Gian Pietro Lucini: «Nous voulons exalter le mouvement agressif», «pas de chefs-d'œuvre sans caractère agressif», «nous voulons glorifier la guerre — seule hygiène du monde, le militarisme», comme le dit en ne mâchant pas ses mots le *Manifeste du futurisme* (1909), «bombardons les Académies», etc. La connotation typiquement militaire devait surgir, elle aussi: «Avant-gardes: 200 mètres chargez-à-là-baïonnette en-avant»<sup>17</sup>. Les poches des futuristes sont d'ailleurs pleines de «bombes», etc. Ils connaissent le bon usage du «pétrole» et de la «dynamite». Maïakovski constate, à son tour, que

Il est temps  
que les balles  
sonnent sur les murs des musées.  
Feu sur les vieilleries.

Les titres des revues expressionnistes allemandes reflètent le même activisme et la même fièvre guerrière: „Die Aktion”, „Der Brand”, „Der Brenner”, „Feuerreiter”, „Der Gegner”, „Der Krieg”, „Die Kugel”, „Die Revolution”, „Der Revolutionär”, „Die Sichel”, „Der Sturm”, „Der

<sup>16</sup> S. Roll, *Ospățul de aur*, București 1968, p. 212; Pop, *op. cit.*, p. 220; I. Voronca, *Act de prezentă*, éd. I. Pop, Cluj 1972, p. 43; S. Pană, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și insurecția de la Zürich*, București 1971, p. 114.

<sup>17</sup> Lista, *op. cit.*, p. 87, 105, 125; P. Pörtlner, *Literatur-Revolution*, vol. II, Darmstadt 1960, p. 61.

Sturm''<sup>18</sup>. C'est toute une sémantique de l'action violente. Les surréalistes rééditent la même attitude: «Nous étions — nous déclarait André Breton — en posture d'agression». Il rendait hommage à Robert Desnos parce que «de lui se dégageait une grande puissance de refus et d'attaque». Plus de doute que le «discours» actuel sur l'avant-garde reprend le même thème assimilé d'ailleurs à la condition de l'art:

Une création artistique est, par sa nouveauté même, agressive, spontanément agressive; elle va contre le public, etc.<sup>19</sup>

Citons, enfin, un symbole plastique: *Objet articulé, Mitrailleuse en état de grâce* (1937), par Hans Bellmer, d'inspiration également surréaliste.

L'accomplissement de ce programme de type *Sturm und Drang*, mais fortement, radicalement modernisé, exige une «technique» destructive, de choc. Les manifestes et les textes théoriques des avant-gardes ne seront donc, de ce point de vue, que des «textes-casseurs». Déjà Picasso donnait le ton:

Un tableau était une somme d'additions; chez moi c'est une somme de destructions (1907)<sup>20</sup>.

Le mot d'ordre, à commencer par les futuristes, est «détruire», «détruire totalement», «briser les vitres», «bouter donc le feu aux rayons de bibliothèques», «balayer tous les immondes préjugés qui écrasent les auteurs, les acteurs et le public». Les objectifs sont donc clairement définis: la révolte et le nihilisme. Faisant suite à F. T. Marinetti, Umberto Boccioni est très précis sur ce point: «Nous devons fracasser, abattre et détruire notre traditionnelle harmonie...» Les futuristes russes également, «Notre programme de destruction» (V. Maïakovski) prévoit — on le sait — les «canons» esthétiques, l'ancien langage, les ex-grands, etc. *L'Antitradition futuriste* de G. Apollinaire (1913) s'exprime également en termes de «destruction» et de «suppression» (une longue liste des objectifs à atteindre). Les avant-gardes plastiques vont encore plus loin:

Détruire toutes les règles et arracher la peau devenu grossière de l'âme de l'académisme et cracher au visage du bon sens.

Bref, «liquider tous les arts du monde ancien». Donc pas de compromis possible (texte de 1919) avec la contre-révolution classique (K. Malevitch)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> P. Bergman, „*Modernolatria*” et „*Simultaneità*”, Uppsala 1962, p. 111; P. Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart 1964, p. 209—211.

<sup>19</sup> Breton: *Entretiens*, p. 98; *Perspective cavalière*, p. 169; Ionesco, *op. cit.*, p. 82.

<sup>20</sup> P. Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, vol. I, Paris 1975, p. 174.

<sup>21</sup> Lista, *op. cit.*, p. 88, 115, 135, 247, 260; *L'Année 1913*, vol. I, p. 107; Malévitch, *op. cit.*, p. 39, 113; G. Kraiski, *Le poëtiche russe del Novecento*, Bari 1968, p. 181; Goriely, *op. cit.*, p. 185.

On peut affirmer, en possession de toutes ces données, que le mouvement Dada (sans l'amoinrir pour autant) ne fait que reformuler et rééditer un exploit déjà accompli. Bien sûr, on le constate de nouveau, les idées littéraires sont récurrentes. On retrouvera ainsi: «La destruction de toutes les impulsions généreuses» (Hugo Ball), être «destructeur pour toutes les valeurs et [...] destructeur pour le sens même de valeur» (G. Ribemont-Dessaignes), «balayons tous les vieux préjugés» (Raoul Hausmann), le slogan nihiliste surtout: «Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir» (Tristan Tzara). La *Conférence sur Dada* (1922) de celui-ci reprend ce même grand thème: «Détruisez toujours ce que vous avez eu en vous»<sup>22</sup>. On le retrouvera aussi — avec les nuances verbales de chaque langue nationale — dans les diverses hypothèses de l'expressionnisme: dans le *vorticisme* anglais, dont l'organe „Blast”, 1914 (= faire sauter, ruiner, détruire) donne l'explication suivante: «Cela veut dire se débarrasser des idées mortes et des notions périmées», le «catastrophisme» polonais<sup>23</sup>, etc. Les textes les plus «sauvages», les plus «furieux» du surréalisme sont de la même trempe:

On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser [...] Cassez les idées sacrées, tout ce qui fait monter les larmes aux yeux, cassez, cassez.

La clé de voûte de l'anti-système est «la pensée de la destruction bien sentie, bien méditée»<sup>24</sup>. Se trouver toujours sur „La Brèche” (le titre d'une des dernières revues surréalistes, 1961—1965), pousser au bord de la catastrophe préparée de longue main, c'est le rêve noir des avant-gardes.

## AWANGARDA: ZERWANIE, ODWRÓCENIE, ZNISZCZENIE

### STRESZCZENIE

Polemiczny i negatywny program awangardowych kierunków XX w. zakłada dwa uzależnione wzajem od siebie, przeciwstawne sposoby postępowania — zerwanie i odwrócenie, których celem jest zniszczenie dawnych wartości (tradycji, reguł, przestarzałej estetyki itd.), a więc odciecenie się od wszystkich dawnych zasad, form i hierarchii. Jest to tendencja dająca początek prawdziwej „tradycji zerwania”, wszystkie bowiem awangardowe kierunki, począwszy od futuryzmu, głoszą kolejne zerwanie już nie tylko z tradycją, ale także z poprzedzającymi je bezpośrednio ruchami awangardowymi, uznanymi za przebrzmiałe.

<sup>22</sup> Motherwell, *op. cit.*, p. 5; J.-F. Bory, *Prolegomènes à une monographie de Raoul Hausmann*, Paris 1972; Tzara, *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 366, 420.

<sup>23</sup> M. Gallot, *Approche du mouvement vorticiste (Angleterre)*, „Europe”, 1975, n° 552, p. 201—202; J. J. Lipski, *Expressionism in Poland*, [dans:] *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, éd. by U. Weisstein, Paris—Budapest 1973, p. 304.

<sup>24</sup> L. Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris 1966, p. 32, 46, 115.

Stosowana przez nie technika posługuje się całym zespołem polemicznych chwytów: „oczyszczeniem przez pustkę”, diametralnym przestawieniem wartości, systematyczną ich dewaluacją, „demistyfikacją” i „zrywaniem masek”, wreszcie kultem antysukcesu — prowokacją, skandalem, agresywną i hałaśliwą reklamą, słownym gwałtem, propozycjami ogólnej „rzezi”.

Wszystkie awangardowe prądy XX w. demonstrują zdecydowany nastrój bojowy, militarny, prawdziwy szal agresji, wymagający „techniki” destruktywnej, techniki szoku, tekstów „druzgocących”. Wszystkiemu nadaje ton słownik rewolucyjny i nihilistyczny: „niszczyć”, „łamać”, „wymiać”, „druzgotać”, „obalać i unicestwiać” itd. Retoryka ta sprawdza się w postawie i działalności futurystów, dadaistów, ekspresjonistów i surrealistów.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*