

L'ultraïsme en Espagne et Ame-
rique Latine.

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XX^e SIÈCLE

PUBLIÉ PAR LE CENTRE D'ÉTUDE DES AVANT-GARDES
LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES
SOUS LA DIRECTION DE

JEAN WEISGERBER

Vol. I
HISTOIRE

L'ultraïsme en Espagne et Amé-
rique Latine, p. 286.



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1984

**HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES
DE LANGUES EUROPÉENNES
SOUS LES AUSPICES DE
L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE**

**A COMPARATIVE HISTORY OF LITERATURES
IN EUROPEAN LANGUAGES
SPONSORED BY THE
INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION**

VOLUME I

**EXPRESSIONISM AS AN INTERNATIONAL LITERARY PHENOMENON
(ED. ULRICH WEISSTEIN)**

VOLUME II

**THE SYMBOLIST MOVEMENT IN THE LITERATURE OF EUROPEAN LANGUAGES
(ED. ANNA BALAKIAN)**

VOLUME III

**LE TOURNANT DU SIÈCLE DES LUMIÈRES 1760—1820
LES GENRES EN VERS DES LUMIÈRES AU ROMANTISME
(DIR. GYÖRGY M. VAJDA)**

VOLUME IV

**LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XX^e SIÈCLE : HISTOIRE
(DIR. JEAN WEISGERBER)**

VOLUME V

**LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XX^e SIÈCLE : THÉORIE
(DIR. JEAN WEISGERBER)**

VOLUME VI

**EUROPEAN LANGUAGE WRITING IN SUB-SAHARAN AFRICA
(ED. ALBERT GÉRARD)**

**Comité de Coordination
de
l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes**

**Coordinating Committee
of
A Comparative History of Literatures in European Languages
1977--1980**

**A. Owen Aldridge, Anna Balakian, Nikolaj I. Balašov, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Johannes Höskle,
Adrian Marino, Henry H. H. Remak, André-M. Rousseau, Hermann Tisch, Raymond Trousson,
György M. Vajda, Jacques Voisine, Robert Weimann, Ulrich Weisstein, René Wellek**

1980--1983

**Nadežda Andreeva-Popova, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Claudio Guillén, Adrian Marino,
Henry H. H. Remak, János Riesz, Rien T. Segers, Anthony Thorlby, György M. Vajda, Walter Veit,
Jacques Voisine, Frank J. Waruke, Robert Weimann, Jean Weisgerber, René Wellek**

**Ouvrage publié sur la recommandation du Conseil international de la philosophie et des sciences humaines avec le
concours financier de l'UNESCO et de l'Université Libre de Bruxelles**

ISBN 963 05 2666 2 (Vol. I-II)

ISBN 963 05 2667 0 (Vol. I)

**© Comité de Coordination de l'Histoire Comparée des
Littératures de Langues Européennes 1984**

Printed in Hungary

TABLE DES MATIÈRES

Volume I

Préface	11
Chapitre I	
Le mot et le concept d'avant-garde	17
Français	17
Schéma linguistique du terme «avant-garde» (Robert Estivals, Bordeaux)	20
Italien (Alessandra Briganti, Rome)	24
Russe (Mihai Novicov, Bucarest)	32
Allemand (Ulrich Weisstein, Bloomington)	42
Anglais (John Fletcher, Norwich)	55
Espagnol (Gustav Siebenmann, Saint-Gall)	60
Portugais	66
Portugal (Fernando Gulmarães, Porto)	66
Brésil (Fábio Lucas, São Paulo)	67
Conclusion	70
Chapitre II	
Le contexte culturel et social. Les précurseurs littéraires	73
Le contexte culturel et social (Jean Weisgerber, Bruxelles)	73
Les précurseurs littéraires	91
XVIII ^e siècle et romantisme (Monique Weyembergh-Boussart, Bruxelles)	91
Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé (Albert Mingelgrün, Bruxelles)	101
Réalisme et naturalisme (Paul van Vreckem, Bruxelles); Symbolisme (Albert Mingelgrün, Bruxelles)	111
Au seuil de l'avant-garde (Alain van Criegten, Bruxelles)	118
Chapitre III	
Histoire et diffusion des avant-gardes	127
Les débuts	129
Le futurisme	129
Italie et France (Bruno Romani, Rome)	129
Le futurisme russe (Agnès Sola, Paris)	157
Diffusion du futurisme	184
Portugal et Brésil (Pierre Rivas, Paris)	184
Pologne (Józef Heistein, Wroclaw)	190
Echos futuristes: Allemagne et Angleterre (Ulrich Weisstein, Bloomington), Espagne (Paul Ilie, Ann Arbor), Belgique (Paul Hadermann, Bruxelles), Scandinavie (Régis Boyer, Paris), Bohême (Hana Jachova, Paris), Roumanie (Ion Pop, Cluj-Napoca), Yougoslavie (Zoran Konstantinović, Innsbruck), Lituanie (Endre Bojtár, Budapest)	193
Conclusion	211
L'expressionnisme	217
L'expressionnisme allemand (Ulrich Weisstein, Bloomington)	217
Diffusion et échos: Bohême et Slovaquie (Hana Jachova, Paris), Pologne (Prose et théâtre, Nana	

<i>Jechova et Alain van Crugten, Bruxelles</i>), Hongrie (Activisme, <i>Miklós Békési, Budapest</i>), Lettonie (<i>Endre Bojars, Budapest</i>), Littérature yiddish (<i>Seth L. Wollitz, San Antonio</i>), France, Belgique et Suisse francophones (<i>Lionel Richard, Besançon</i>)	238
Conclusion	257
L'imagisme	262
L'imagisme anglo-saxon (<i>Peter Jones, Cheadle Hulme</i>)	263
L'acméisme et l'imaginisme russes (<i>Nils Åke Nilsson, Stockholm</i>)	275
L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine (<i>Gloria Videla de Rivero, Mendoza</i>)	286
Espagne	286
Amérique Latine (Argentine, Uruguay, Chili, Pérou, Colombie et Équateur, Mexique, Venezuela, Antilles Amérique Centrale)	296
L'ultraïsme et l'imagisme anglo-saxon	304
Conclusion	306
L'influence cubiste (<i>Paul Hadermann, Bruxelles</i>)	310
Cubistes et poètes à Paris	313
La conscience des analogies	318
La référence au cubisme hors de France	326
Le dadaïsme	337
Dada à New York (<i>Leonhard M. Fiedler, Francfort-sur-le-Main</i>)	337
Zurich et le domaine allemand: Berlin, Cologne, Hanovre (<i>Jean-Paul Bier, Anvers</i>)	344
Le domaine français (<i>Leonhard M. Fiedler, Francfort-sur-le-Main</i>)	363
Echos dadaïstes: Italie, U.R.S.S., Pologne, Yougoslavie, Hongrie (<i>Miklós Békési, Budapest</i>), Roumanie (<i>Ion Pop, Cluj-Napoca</i>), Pays-Bas (<i>K. Schippers, Amsterdam</i>), Belgique, Tchécoslovaquie, Espagne, Amérique latine	372
Conclusion	386
La Deuxième vague: les années 20	392
Le surréalisme	394
Le surréalisme français (<i>Anna Balakian, New York</i>)	394
Définitions	394
Historique	396
La politique	399
Le surréalisme et les genres littéraires. (La poésie. Le roman. Le théâtre.)	401
Problématique du surréalisme	407
Périple autour de l'Europe	410
Belgique (<i>Léon Somville, Bruxelles</i>)	410
I. L'époque de <i>Correspondance</i> : 1924-1926. (La coupure de la guerre: 1914-1918. Les premières formes d'avant-gardisme. <i>Correspondance</i> : un style de polémique. L'esthétisme: l'art et le langage. l'esprit de système. L'aventure politique.)	414
II. Le Surréalisme «au grand jour»: 1927-1935 («Au grand jour» 1927. Le Surréalisme en 1929. L'affaire Aragon. «Intervention surréaliste» 1934. «Le couteau dans la plaie» 1935.)	422
III. Spécificité du surréalisme belge.	426
Espagne (<i>Paul Ilie, Ann Arbor</i>)	427
Essai de morphologie historique	427
Traits esthétiques	431
La politique	434
Yougoslavie (<i>Zoran Konstantinović, Innsbruck</i>)	436
L'OBERIU en U. R. S. S. (<i>Aleksandar Flaker, Zagreb</i>)	439
Scandinavie (<i>Régis Boyer, Paris</i>)	442
Grèce (<i>Robert Jouany, Paris</i>)	445
Découvertes du surréalisme	445
L'essor de 1935	446
Expériences surréalistes	447
La poésie et la réalité	450
Grande-Bretagne (<i>Robert Short, Norwich</i>)	453
Portugal (<i>Pierre Rivas, Paris</i>)	461
Diffusion outre-mer	465
Amérique hispanique (<i>Paul Ilie, Ann Arbor</i>)	465
Brésil (<i>Pierre Rivas, Paris</i>)	470
Le Surréalisme français en Afrique du Nord et au Proche-Orient (<i>Jean-Jacques Luthi, Paris</i>)	472
Afrique du Nord	472
Égypte	473
Liban	475

Antilles et Afrique noire (<i>Eric Seltin, Philadelphie</i>)	477
Surréalisme historique	478
Surréalisme ontologique	482
L'esthétique et l'image poétique	483
Afrique	484
Europe centrale et orientale	488
Poétisme et surréalisme en Tchécoslovaquie (<i>Hana Jechova, Paris</i>)	488
Hongrie (<i>Miklós Békédi, Budapest</i>)	496
Pologne (<i>Andrzej Lam, Varsovie</i>)	500
Roumanie (<i>Ion Pop, Cluj-Napoca</i>)	505
Conclusion	513
Le constructivisme	520
Le constructivisme en U. R. S. S. (<i>Jean-Claude Marcadé, Paris</i>)	520
Pays-Bas (<i>K. Schippers, Amsterdam</i>)	534
Allemagne (<i>Karl Riha, Siegen</i>)	539
Europe centrale et orientale	544
Tchécoslovaquie (<i>Hana Jechova, Paris</i>)	544
Hongrie (<i>Miklós Békédi, Budapest</i>)	546
Tendances constructivistes dans l'awangarda polonaise (<i>Alain van Cruyten, Bruxelles</i>)	550
Roumanie (<i>Ion Pop, Cluj-Napoca</i>)	553
Conclusion	556
Le reflux 1930-1960 (<i>Miklós Szabolcsi, Budapest</i>)	562
Causes du reflux	563
La situation après 1936: synthèse du réalisme et de l'avant-garde	565
La Deuxième Guerre mondiale	566
Après 1945	567
Survivance de l'avant-garde classique: le surréalisme	568
Persistance d'autres mouvements d'avant-garde	569
Nouveaux mouvements après 1945. Le lettrisme	569
La redécouverte de l'avant-garde après 1950. Avant-garde classique et tendances nouvelles	571
La littérature «KZ» ou «concentrationnaire»	572
La néo-avant-garde: 1960- (<i>Miklós Szabolcsi, Budapest</i>)	573
Essai de définition	573
Causes de l'apparition de la néo-avant-garde	574
Néo-avant-garde, «nouvelle gauche», contre-culture	577
Théories esthétiques de la néo-avant-garde	578
Les divers types de néo-avant-garde	580
Le courant du «Signe»: structural et linguistique (Prédécesseurs. Le Nouveau Roman. Le nouveau Nouveau Roman. La poésie concrète. Extensions et ramifications)	581
Le courant du «Cris». La révolte anarchique. (Beaux-arts, musique, théâtre. Le pop'art littéraire)	588
L'absurde et le grotesque	594
Le renouveau de la magie et de la symbolique	597
La néo-avant-garde et la politique	601
L'hyperréalisme	601
Diffusion de la néo-avant-garde	603
Le déclin	605
Avant-garde et néo-avant-garde	605
Bilan	608
Diffusion des avant-gardes (<i>Miklós Szabolcsi, Budapest et Jean Weisgerber, Bruxelles</i>)	608
Caractères de la diffusion	609
Causes de la diffusion	613
Modes de diffusion	614

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME II

Préface	631
Chapitre IV	
Tendances esthétiques (<i>Adrian Marino, Cluj-Napoca</i>)	
Attitudes négatives	633
L'esprit antitraditionnel	633
La révolte	635
La révolte littéraire	636
Révolte et poésie	636
La révolte contre la tradition esthétique	640
Nihilisme et extrémisme	659
Nihilisme	659
Extrémisme, paroxysme	663
Contestation globale	665
Anticulture, anticivilisation	667
Irrationalisme	669
Anticonventionnalisme	672
Antibeaup	673
Antiart	675
Antilittérature	678
Antilittérateur, antipoète	684
Antisuccès	685
Anticréation	687
Rupture et renversement	689
Technique de la destruction et du renversement	691
La définition négative	695
La négation perpétuelle	697
Attitudes positives	703
Eloge de la nouveauté	704
Genèse de la nouveauté	708
L'éternel présent	715
L'éternelle nouveauté	716
Toujours en avant	719
L'obsession du futur	721
Être d'« avant-garde »	724
La nouvelle beauté	726
La création nouvelle	728
La poésie nouvelle	733
L'image poétique	738
Le langage poétique	740
La liberté	749
L'expérimentation	753
L'art et l'esprit ludique	753
L'autonomie	757

La pureté	758
Le retour aux sources	760
Une tradition retrouvée	769
Polarités fondamentales	771
Hantise de l'absolu	772
Totalité, dualité, contradiction	773
Affirmation/négation	775
Destruction/construction	775
Ancien/nouveau	780
Passé/présent/avenir	781
Tradition/innovation	782
Subjectif/objectif: irrationnel/rationnel, rêve/veille, rêve/réalité, rêve/action, naturel/surnaturel	784
Vie/mort, vie/art (poésie)	787
National/international	788
Chapitre V	
Genres et techniques littéraires	793
Introduction	793
Les genres	794
La poésie (<i>Fernand Verhesen, Bruxelles</i>)	798
Le vers libre	799
L'espace poétique, le rythme et le mot	801
La mobilité	802
La dispersion syntaxique, l'image, la dispersion typographique	804
L'instantanéisme	806
La déconstruction	807
L'ouverture et le vide	810
L'inachèvement	811
La discontinuité	812
L'irréversibilité	813
La question poétique	814
L'informel et l'illimité	815
Les tableaux-poèmes	815
La poésie concrète	816
La poésie spatiale	817
La poésie phonétique et la poésie cinétique	818
La poésie permutationnelle	819
L'exploration du langage	821
Textualisme-matérialisme	822
La structure élaborante	823
Le manifeste (<i>Adrian Marino, Chuy-Napoca</i>)	825
Le théâtre (<i>Gilbert Debuscher, Jacques De Decker, Alain van Cruyten, Bruxelles</i>)	834
Préambule	834
La scénographie	839
Le jeu de l'acteur	843
Le texte et l'écriture	845
Le roman (<i>Michel Dupuis, Bruxelles</i>)	850
Déstructuration	851
Renouvellement	864
Conclusion	876
L'œuvre d'avant-garde	877
Avant-gardes et rhétoriques (Groupe μ : <i>Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Liège</i>)	881
Langage littéraire et mythes	881
Le surréalisme comme mise en tropes	883
Les métaplasmes dans la poésie lettriste	889
0. L'esthétique lettriste	889
1. Quelques concepts	890
2. Analyse des œuvres	893
2.1 Emploi des répertoires codés	893
2.2 Emploi des répertoires synthétiques	902
2.3 Aspects lettristes de la poésie concrète et spatialiste	908

Ionesco ou la leçon de rhétorique	911
La suppression	912
L'adjonction	913
La suppression-adjonction	913
La permutation	915
Les métataxes dans la poésie concrète	919
Essai de définition de la poésie concrète	919
Conséquences de l'emploi de nouvelles syntaxes	920
Les principales métataxes de la poésie concrète	922
L'iconosyntaxe	922
La toposyntaxe	925
La typosyntaxe	929
L'antisyntaxe	931
Conclusion	935
Texte poétique et rhétorique médiatisée	935

Chapitre VI

Les relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts, la pensée scientifique et la technique	941
Les « autres arts »	941
Cubisme (<i>Paul Hadermann, Bruxelles</i>)	944
Peinture et poésie futuristes (<i>Jean-Claude Marcadé, Paris</i>)	963
Le futurisme italien	968
Le futurisme russe	971
Dadaïsme et surréalisme	979
Rencontres et contacts (<i>Albert Mingelgrün, Bruxelles</i>)	979
Dispositions croisées, transferts et recoupements techniques (<i>Albert Mingelgrün, Bruxelles</i>)	986
Dada	986
Surréalisme	997
Thématiques dadaïste et surréaliste (<i>Philippe Roberts-Jones, Bruxelles</i>)	1006
Constructivisme (<i>Stephen Bann, Canterbury</i>)	1010
Le constructivisme russe	1012
Le constructivisme européen jusqu'en 1950	1015
Du constructivisme à la poésie concrète	1020
Science et technique	1024
Interactions entre les avant-gardes et la science au XX ^e siècle (<i>Michel Cahen, Bruxelles</i>)	1027
Cadre général	1027
A propos de l'air du temps. Exemple: la science-fiction	1028
Un exemple: Calder; un contre-exemple: Kandinskij	1029
J. Roubaud - Le groupe Change	1031
Remarque en guise de conclusion	1032

Chapitre VII

Perspectives sociologiques	1033
Introduction	1033
Les cycles de l'avant-garde (<i>Adrian Marino, Chj-Napoca</i>)	1043
Cycle intérieur	1043
Cycle social	1051
Vers une sociologie des mouvements d'avant-garde (<i>Jacques Leenhardt, Paris</i>)	1059
Maturation historique des conditions d'apparition des avant-gardes	1059
L'équilibre ancien	1059
Les catégories de l'équilibre ancien	1061
Rupture de l'équilibre ancien	1061
Les avant-gardes historiques	1064
Emergence de la politique culturelle	1064
Révolutions esthétiques	1065
La critique: essence et/ou médiation?	1065

Le marché intellectuel	1067
Avant-garde et récupération	1068
Les avant-gardes depuis la Deuxième Guerre mondiale	1069
L'avant-garde latino-américaine: rupture de la permanence ou permanence de la rupture (<i>Saúl Yurkievich, Paris</i>)	1072
Le modernisme: procréateur de l'avant-garde	1074
La première avant-garde: une subversion de l'écriture	1077
La seconde avant-garde: le roman rompt avec la lisibilité conventionnelle	1083
Schémas pour l'avant-garde (<i>Robert Estivals, Bordeaux</i>)	1085
0. Introduction: origine et limite de l'étude	1085
1. La sociologie historique de l'avant-garde: la théorie des cycles intra- et intersystèmes	1090
2. La psycho-sociologie structurelle de l'avant-garde	1100
3. La théorie générale de l'avant-garde	1113
4. Conclusion. Une application de la théorie générale de l'avant-garde: la fonction récupératrice des Avant-gardes littéraires au XX ^e siècle	1120
Chapitre VIII	
Les avant-gardes face à la critique. Leur rôle historique	1123
La réception critique de l'avant-garde (<i>Charles Russell, Newark</i>)	1123
Le critique: homme d'avant-garde? (<i>Ihab Hassan, Milwaukee</i>)	1141
Le rôle historique des avant-gardes (<i>Charles Russell, Newark</i>)	1150
Bibliographie	1155
Problèmes généraux de l'avant-garde	1155
Futurisme	1159
Expressionnisme	1163
Imagisme	1165
Dadaïsme	1166
Surréalisme	1168
Constructivisme	1172
Néo-avant-gardes	1173
Genres et techniques littéraires	1176
Littérature et beaux-arts	1177
Littérature et science ou technique	1179
Sociologie et politique	1180
Divers	1182
Index des noms d'auteurs	1189

AVANT-PROPOS

La collection intitulée *Histoire Comparée des Littératures de Langues européennes* (ci-après : «*Histoire Comparée*») est une entreprise placée sous l'égide de l'Association Internationale de Littérature Comparée. La direction en est assumée par un Comité de Coordination comptant actuellement seize savants de différents pays, responsables de l'ensemble. Le Comité désigne les directeurs des divers projets de recherche, établit des directives générales à leur intention, surveille l'élaboration des manuscrits et en approuve la rédaction définitive avant de les confier à l'éditeur.

L'«*Histoire Comparée*» a été lancée par l'Association Internationale de Littérature Comparée en 1967. Elle se fonde sur deux idées essentielles : 1) les histoires littéraires propres aux peuples, aux nations ou aux langues doivent être complétées par des enquêtes visant à ordonner les phénomènes apparentés ou comparables dans une perspective internationale ; 2) aucun chercheur pour ainsi dire n'étant à même d'embrasser à lui seul la totalité des faits, il est désormais souhaitable de faire appel à des équipes solidement organisées et dont les collaborateurs seraient de nationalités différentes.

On a voulu traiter ici de périodes ou de mouvements marqués par le changement, tant dans les formes que dans les idées, contribuant ainsi à la compréhension du processus historique en littérature. Ont été choisis de la sorte des époques ou courants qui révèlent des correspondances sous l'angle des moyens stylistiques ; où peut se démontrer la fécondité des échanges internationaux (par opposition à l'idée de suprématie nationale) et où la méthode comparatiste permet de dégager d'importantes ressemblances et dissemblances.

Ces principes et critères une fois admis, les spécialistes chargés de chacun des projets jouissent de toute la liberté requise pour fournir le meilleur travail possible dans les circonstances données. Faire rédiger une histoire comparée de la littérature par des collectifs internationaux est une démarche révolutionnaire en historiographie littéraire. Le fait est qu'il y a peu de savants qui puissent se piquer de connaître dans leur ensemble les phénomènes littéraires relevant des sujets de nos volumes. D'où la nécessité de synthèses partielles qui pourront servir de tremplins à des tableaux de plus en plus exhaustifs de la scène internationale, au fur et à mesure qu'avancera notre entreprise.

L'«*Histoire Comparée*» se composera de volumes rédigés soit en français, soit en anglais. La plupart des textes seront originellement écrits dans une de ces deux langues, quelques-uns seront traduits d'autres langues. Toutefois, nous tenons à souligner qu'il n'y a là aucune hiérarchie de valeurs. Si la pénétration profonde et étendue des littératures allemande, anglaise, espagnole, française, italienne ou russe ne saurait être mise en doute, on s'attachera aussi à mettre en évidence la spécificité littéraire de toutes les autres nations ou entités culturelles,

qu'elles soient grandes ou petites, bien ou mal connues. En fait, aucune discipline n'est aussi capable de rendre justice aux littératures de moindre diffusion que la littérature comparée.

La tâche du Comité de Coordination se borne aux littératures de langues européennes. Nous sommes néanmoins parfaitement conscients de la valeur intrinsèque de celles qui se situent en dehors de ces limites. Aussi apportons-nous tout notre soutien aux comités de recherche et de publication, récemment créés au sein de l'Association Internationale de Littérature Comparée et chargés d'esquisser de nouveaux projets, relatifs notamment aux littératures de langues non-européennes qui se sont développées en Afrique, en Asie et dans les Amériques. Mais élaborer une histoire littéraire dans le cadre où se confine le Comité de Coordination constitue déjà en soi une mission redoutable, et, en y intégrant les œuvres africaines et latino-américaines rédigées dans les langues qui nous intéressent, nous abordons tout au moins des domaines inexplorés ou négligés jusqu'ici et dont l'apport présent ou futur revêt une importance capitale pour la littérature mondiale.

Nous ne nous dissimulons pas que des volumes issus de la collaboration de nombreux chercheurs de culture et de nationalité différentes risquent de présenter un certain déséquilibre quant aux matières étudiées, ou aux méthodes mises en œuvre. De plus, il n'est pas toujours possible de recruter des experts pour tous les aspects importants d'un même thème. La tâche que nous avons à assumer est pleine d'embûches, mais nous entendons la poursuivre avec patience et courage. L'historiographie littéraire, si elle veut s'acquitter de la mission que lui a confiée la société, a le *devoir* d'aboutir à des résultats, à des conclusions, à des synthèses, et ce afin d'assurer aux études littéraires le rôle de levier qui leur convient dans l'évolution des sciences humaines.

En tant que Président actuel du Comité de Coordination, chargé de continuer et d'élargir l'entreprise lancée par mon prédécesseur, M. Jacques Voisine, professeur à la Sorbonne, et par le Secrétaire du Comité, M. György M. Vajda, de l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie Hongroise des Sciences, professeur à l'Université de Szeged, je voudrais rendre hommage ici non seulement à l'œuvre de pionnier qu'ils ont accomplie dans ce domaine, mais encore à l'abnégation et au courage avec lesquels les directeurs des projets et des volumes ont relevé ce formidable défi dans l'intérêt de l'histoire littéraire. Quels que soient les défauts présentés par les divers ouvrages de notre collection, promoteurs et collaborateurs ont droit à la reconnaissance la plus vive de tous les hommes de bonne volonté qui, de par le monde, se consacrent aux sciences humaines.

Henry H. H. Remak
Président du Comité de Coordination

PRÉFACE

L'ouvrage que voici fait partie de l'« Histoire comparée des littératures de langues européennes » patronnée par l'Association Internationale de Littérature Comparée, et constituée à la fois un complément et un prolongement du volume *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, publié en 1973, dans la même série, par Ulrich Weisstein. Ce n'est certes pas — tant s'en faut — le premier qui soit consacré aux avant-gardes littéraires, domaine qui a attiré un nombre toujours croissant de critiques depuis plus de vingt ans. Postérieurs aux travaux de G. de Torre, R. Poggioli, M. Szabolcsi, A. Marino, etc., nos deux volumes s'en sont largement inspirés, mais il n'empêche — le fait mérite d'être souligné — qu'ils présentent une incontestable originalité : non pas tellement du fait qu'ils concrétisent une entreprise collective et internationale qu'en raison de la multiplicité des opinions et des points de vue adoptés (histoire, phénoménologie ; typologie, rhétorique, sociologie, comparatisme, etc.). Bref, je ne crois pas me tromper en disant qu'on a affaire ici à une synthèse inédite tant par l'éclectisme de ses méthodes que par le nombre et la variété des faits étudiés.

Tout travail d'équipe (et la nôtre a été recrutée dans une zone s'étendant de la Roumanie à la Suède, de la Pologne à l'Argentine) exige un effort particulier d'organisation et de coordination. Ces pages ne rassemblent pas simplement une série d'articles : on ose même espérer qu'en dépit de divergences, voire d'inévitables contradictions, dues à la personnalité et à la formation des auteurs, comme à la nature du sujet, il s'en dégagera une conception tant soit peu cohérente, non point dogmatique, mais au contraire nuancée dans sa complexité. Peut-être un rapide historique de la tâche accomplie permettra-t-il de mieux cerner cette importante question. L'accord de principe du Comité de Coordination de l'« Histoire comparée des littératures » sur la mise en chantier de l'ouvrage fut acquis lors du VIF Congrès de l'A. I. L. C. (Montréal-Ottawa, août 1973). Dès le mois de septembre, fut créé, à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles, un « Centre d'Etude des Avant-gardes littéraires » réunissant une dizaine de professeurs, assistants et chercheurs (comparatistes, américanistes, anglicistes, hispanisants, germanistes, slavisants, historiens d'art, etc.)¹. La phase initiale de ses activités consista à dépouiller la bibliographie existante, puis à extraire de ces données des ensembles de problèmes, de façon à élaborer une ébauche de plan. Cette dernière fut soumise à un comité d'experts (Mme Anna Balakian (New York), MM. M. Décaudin (Paris), J. Fletcher (East Anglia), A. Marino (Cluj-Napoca), M. Szabolcsi (Budapest) et U. Weisstein

¹ Le Centre de Bruxelles se compose de : Mmes E. Galle-Deheunin, D. Weisgerber et M. Weyembergh-Boussart, MM. G. Debusscher, J. De Deckker, M. Dupuis, P. Hadermann, A. Mingsgrün, Ph. Roberts-Jones, J. Sojcher, A. van Cruyten et J. Weisgerber, auxquels se sont joints M. S. Govaert et MM. M. Bartoak et P. van Vreckem (ces deux derniers enseignant exclusivement à la Vrije Universiteit Brussel).

(Bloomington)] auxquels le Centre tient à exprimer ici ses plus vifs remerciements. Compte tenu des observations ainsi recueillies, un plan définitif, ou plutôt un aide-mémoire inventoriant et classant en une trentaine de pages les questions essentielles, fut rédigé dès 1974 et, une fois approuvé par le Comité de Coordination, envoyé à tous les collaborateurs au fur et à mesure de leur recrutement. On voit donc que ceux-ci ont pu travailler dans un cadre unique, bien que suffisamment large et souple pour permettre à chacun de s'y mouvoir à l'aise. D'autre part, la littérature comparée s'occupant au premier chef de relations, on s'est efforcé de faire circuler le plus grand nombre de textes parmi les membres de l'équipe. Ainsi, en ce qui concerne le chapitre III (« Histoire et diffusion des avant-gardes »), les exposés relatifs aux principaux mouvements (« mouvements de base »), par exemple le futurisme italien, l'expressionnisme allemand ou le surréalisme français, ont servi de point de départ aux auteurs chargés d'en analyser les équivalents, ramifications ou transformations dans d'autres domaines linguistiques. Enfin, à un dernier stade, le Centre a tenté de relier les articles rassemblés, de les « monter » et d'en faire la synthèse : tous les textes non signés émanent de lui. En somme, on a visé à faire un ouvrage collectif qui fût aussi une authentique construction, laissant à chacun sa liberté d'opinion — et la responsabilité de ses propos —, mais orientant les enquêtes selon des procédés et vers des buts identiques. Inutile de dire que, malgré tout, bien des répétitions et des dissonances subsistent ; le Centre n'a désiré ni dissimuler, ni même atténuer ces dernières, car elles découlent en définitive autant des avant-gardes elles-mêmes que de la diversité de la critique littéraire. Loin d'imposer au lecteur des formules toutes faites, ce livre lui permettra souvent de choisir l'interprétation qui lui semble la plus adéquate et, même, d'en élaborer d'autres.

Quant aux méthodes utilisées, j'ajouterai que le plan, simple hypothèse de travail au départ, a été bien des fois révisé en cours de route, c'est-à-dire adapté aux résultats des recherches. La matière à traiter était d'une richesse et d'une variété telles qu'il a paru opportun de diviser l'ouvrage selon deux perspectives fondamentales qui, en principe, se complètent.

La première (vol. I), diachronique et analytique avant tout, envisage les aspects historiques et géographiques, l'évolution et la diffusion des mouvements, les phénomènes qui les ont annoncés et ceux qui en sont issus. Après une introduction définissant « Le mot et le concept d'avant-garde » dans les principales langues européennes, le Chapitre II esquisse dans les très grandes lignes « le contexte culturel et social » des mutations et en indique — tout aussi brièvement — « les précurseurs littéraires ». Vient alors le Chapitre III, le plus long et le plus important de cette première partie. A cet égard, je voudrais spécifier qu'il ne s'agit ici que de l'histoire et de l'expansion de *mouvements* littéraires, les individus cédant généralement le pas aux groupes éphémères dans lesquels ils se sont intégrés. Qu'on ne s'attende donc pas à trouver dans ces pages des exposés complets sur la « carrière » de Pound, d'Esenin ou d'Aragon, car ces auteurs n'y apparaissent que dans la mesure où ils ont adhéré à une action collective — et encore faut-il évidemment que celle-ci relève des avant-gardes. Au surplus, on a jugé utile de s'écarter des méthodes traditionnelles de l'histoire littéraire. Une description juxtaposant des centaines d'initiatives, fondée sur le principe de leur stricte succession chronologique, énumérant à la queue leu leu, année par année ou mois par mois, leurs avatars, leurs victoires et leurs échecs, n'aurait abouti à aucune vue d'ensemble et ne relèverait pas, du reste, de la littérature comparée. Par ailleurs, il était superflu, dans un ouvrage qui constitue une synthèse, d'inclure l'histoire détaillée de chaque mouvement : c'est là, dans certains cas, chose faite, et bien faite. Aussi s'est-on contenté, à ce propos, de rappeler les faits essentiels, pour pouvoir mettre l'accent sur les

programmes, les réalisations (illustrées à l'occasion par des analyses de textes), les tendances philosophiques, esthétiques et politiques et, enfin, sur les *structures* qu'on décèle à l'examen : il importait en effet, si la chose était possible, de ramener une multitude de phénomènes s'étendant sur plus d'un demi-siècle et ayant pris racine aux quatre coins du monde, à quelques *modèles* fondamentaux. On a visé, dès lors, à établir une typologie des avant-gardes, sur la base des critères fournis par l'enquête terminologique (Chapitre I). La démarche suivie, telle qu'elle est explicitée au début du Chapitre III, est historique, assurément, mais cette optique s'applique ici aux types et à leurs structures. Six « modèles » ont pu être circonscrits de la sorte, à savoir le futurisme, l'expressionnisme, l'imagisme et le dadaïsme — outre l'influence cubiste — apparus de 1905-1910 à 1920, puis le surréalisme et le constructivisme, nés peu après la guerre. Pour chacun d'entre eux, il a été dressé un bilan des faits qui en attestent la présence dans les différentes littératures², en soulignant les analogies ou influences relevées ainsi que les manifestations les plus marquantes ou les plus fécondes (« mouvements de base »). En ce qui concerne les dates, si le *terminus a quo* (1905-1910) est aisément définissable en fonction de la définition même du mot « avant-garde », il n'en va pas de même pour la fin du phénomène, car il continue à proliférer de nos jours. Il était donc souhaitable de prolonger l'enquête, ne fût-ce que schématiquement (faute d'études préparatoires), jusque vers 1975. On a cru obtenir de cette façon un tableau plus précis des mouvements dits « historiques », les courants récents (« néo-avant-gardes ») servant de point de comparaison, révélant le passé sous un jour nouveau. Inversement, la mise en parallèle permet d'apprécier à sa juste valeur l'originalité de telle ou telle néo-avant-garde.

Le second volume, quant à lui, considère la matière sous un angle synchronique et phénoménologique, en glissant sur les nuances historiques et géographiques. Les néo-avant-gardes, qui demeurent à l'arrière-plan des préoccupations dans la première partie, y sont — légitimement — traitées plus en détail. On a ainsi passé en revue : « Les tendances esthétiques » (Chapitre IV), les « Genres et techniques littéraires » (Chapitre V), « Les relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts, la pensée scientifique, et la technique » (Chapitre VI), les « Perspectives sociologiques » (Chapitre VII) et le verdict de la critique (Chapitre VIII). Enfin, le Centre a dressé un inventaire bibliographique — limité aux ouvrages principaux — ainsi qu'un Index des noms cités dans le texte.

Pour vouloir être aussi complets que possible, ces volumes n'en présentent pas moins des lacunes. Reconnaissons qu'il eût été inimaginable de n'oublier rien ni personne, de signaler absolument tous les périodiques, tous les mouvements, toutes les vedettes d'un jour apparues depuis 1905-1910 à Moscou, à Stockholm, à Rome, à Berlin, à Londres, à Paris, à Lisbonne, à Buenos Aires, etc. Qui oserait prétendre être exhaustif dans ce domaine ? Au surplus, certains sujets sont mieux connus que d'autres. J'ai déjà laissé entendre, par exemple, qu'on n'avait guère disposé jusqu'ici du recul nécessaire pour étudier les néo-avant-gardes : on en trouvera néanmoins ici un premier panorama. Mais beaucoup d'autres phénomènes n'ont pas fait l'objet de recherches préliminaires : ainsi, la sociologie des avant-gardes, généralement plus conceptuelle qu'empirique, souffre d'une absence flagrante de données objectives concernant

² Celles-ci ont été sélectionnées sur la foi des enquêtes publiées et de l'avis des experts consultés. Qu'une littérature ne soit pas mentionnée dans tel inventaire signifie *en principe* que le « modèle » traité ne s'y rencontre pas ou qu'il n'y a laissé que des traces négligeables, tout au moins selon l'état actuel des recherches et de nos informations.

l'origine sociale des écrivains, le tirage de leurs œuvres, etc. La critique littéraire, telle qu'on aime la pratiquer aujourd'hui, manque bien souvent de l'humilité indispensable à l'examen des « petits faits » : elle va droit aux théories sans se préoccuper de les fonder solidement. Dans bien des cas, on a même dû poser plus de questions qu'on ne pouvait en résoudre : mise au point forcément provisoire. *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle* constituent le tremplin d'investigations futures. Si telles omissions sont dues soit à l'actualité brûlante d'une matière qu'on ne saurait considérer avec tout le détachement voulu, soit aux carences des chercheurs, d'autres s'expliquent par la difficulté qu'a éprouvée le Centre à recruter des collaborateurs. Un travail de ce genre, si passionnant soit-il, réserve d'inévitables mécomptes, insignifiants — heureusement — en comparaison de la satisfaction qu'il procure en matérialisant un sentiment actif de solidarité internationale.

Pour tout dire, le présent ouvrage n'a pas plus de prétentions à ce point de vue que ceux publiés précédemment dans la même série. En particulier, je voudrais m'expliquer sur ses relations avec le livre d'Ulrich Weisstein, *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, qu'il encadre ou englobe en quelque sorte, bien que les perspectives adoptées divergent. Voilà qui ressort au premier coup d'œil, puisque Ulrich Weisstein a consacré 360 pages au seul expressionnisme, et le Centre de Bruxelles à peine un millier à toutes les avant-gardes, y compris les compléments apportés sur des points que le Centre de Bloomington n'avait pas pu ou n'avait pas voulu prendre en considération. D'un côté, on se trouve donc confronté avec l'image d'un objet unique en gros plan, de l'autre avec une vue panoramique. Qui plus est, la partie dévolue ici même à l'expressionnisme et destinée à parachever l'exposé antérieur pâtit manifestement d'un déséquilibre, car elle se greffe au fond sur un autre ouvrage. Le lecteur regrettera peut-être cette disproportion et ce défaut d'organisation. Il les excusera en se souvenant que le *corpus* de l'« Histoire comparée des littératures de langues européennes » est né tout autant du hasard des initiatives individuelles que d'un plan concerté, et que, surtout, il fait figure de pionnier. Les voies de la science ne se tracent qu'au prix de tâtonnements, d'erreurs et de sacrifices. Par ailleurs, notre exposé rachète un peu toutes ces fautes en envisageant l'expressionnisme dans le cadre d'une typologie générale des mouvements d'avant-garde auxquels il ressortit.

Il me reste le devoir — et le plaisir — de remercier tous ceux qui nous ont aidés au cours de cette longue et difficile entreprise, et tout d'abord mes Collègues et Amis J. Voisine (Paris), H. H. Remak (Bloomington), Gy. M. Vajda (Budapest), J. Hösl (Ratisbonne) et U. Weisstein, respectivement Présidents, Secrétaire et Membres du Comité de Coordination, qui nous ont fourni des collaborateurs ou des textes. Ma gratitude va aussi aux experts que nous avons consultés sur diverses questions. Trop nombreux pour qu'on les mentionne tous, je m'en voudrais pourtant de ne pas citer ici : MM. A. Boisson (Bordeaux), K. Langvik Johannessen (Oslo), F. J. Kapelinski (Zaria), B. Lindfors (Austin), A. Marino (Cluj-Napoca), J. do Prado Coelho (Lisbonne), M. Szabolcsi (Budapest) et P. Van Bever (Bruxelles). Quant aux traducteurs, ils méritent qu'on leur rende un hommage particulier, car ils eurent à faire face à des tâches extrêmement ardues³. Je remercie spécialement Mlle Nicole Koning qui a dactylographié et mis au point le manuscrit avec un soin exemplaire, ainsi que ma femme qui l'a corrigé et

³ On a jugé inutile de traduire les citations en anglais et en allemand. D'autre part, les noms russes, etc. ont été translittérés, à l'exception des plus usuels (Lévine, Stravinski).

considérablement amélioré. Enfin, je tiens à ajouter que, sans les subsides financiers de l'A.I.L.C. et, surtout, de l'Université de Bruxelles, cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour : il m'est agréable de souligner ainsi ma dette, immense à bien d'autres égards, envers ces deux institutions au sein desquelles j'ai eu le privilège de passer une bonne partie de mon existence.

* * *

MM. J. C. Brandt Corstius (Utrecht) et Aleksandar Flaker (Zagreb) ont bien voulu lire le texte préparé par le Centre, et l'ont enrichi dans une très large mesure. Je les prie de trouver ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Bruxelles, février 1978.

JEAN WEISGERBER

...trés avec la saive de l'encre dans le moulet du papier... Le procédé...
 son directe, où la copule disparaît au profit du deux-points ou du tiret (« mais
 meules »).

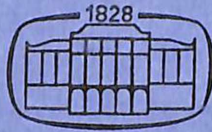
Mais ce qui est capital ici, c'est que (la dernière phrase mise à part) les deux ter
 présence sont concrets. Les imaginistes s'interdisaient la plupart du temps d'emplo
 comparaisons du type « abstrait »-« concret » ou « vivant »-« inanimé ». Premièrement, c
 e comparaisons était évidemment très répandu dans la littérature du passé. Ensu
 imaginistes ambitionnaient de décrire et d'explorer le réel tel qu'il existait autour d'eux
 as d'envisager les rapports qu'il pourrait entretenir avec l'absolu ou l'inconnu.
 s'approchent en cela des imagistes anglo-américains, qui se bornaient, eux aussi, à déco
 nouvelles analogies entre les objets offerts à la perception de tout un chacun.

La structure du poème de Šeršenevič rappelle la technique cinématographique
 particulièrement les théories sur le montage développées et mises en pratique par
 izenštejn à l'époque. Au début : une série d'impressions du décor urbain — n
 ouillard, rues, pluie, tonnerre. La première fois qu'intervient le poète, il est montré à di
 l'intérieur d'une grande et silencieuse maison de briques, ses yeux sont entrevus cor
 des. Le poème, serrant au *zoom*, passe alors au gros plan du poète assis à s

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XX^e SIÈCLE

Publié par le Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université
 de Bruxelles sous la direction de

JEAN WEISGERBER



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
 PUBLISHING HOUSE OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
 VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
 MAISON D'EDITIONS DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DE HONGRIE
 ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК ВЕНГРИИ

des lettres avec la salive et l'encre dans le mollet du papier ». Le procédé le plus frappant est la liaison directe, où la copie disparaît au profit du deux-points ou du tiret (« maisons » — « meules »).

Mais ce qui est capital ici, c'est que (la dernière phrase mise à part) les deux termes en présence sont concrets. Les imaginistes s'interdisaient la plupart du temps d'employer des comparaisons du type « abstrait »-« concret » ou « vivant »-« inanimé ». Premièrement, ce genre de comparaisons était évidemment très répandu dans la littérature du passé. Ensuite, les imaginistes ambitionnaient de décrire et d'explorer le réel tel qu'il existait autour d'eux, et non pas d'envisager les rapports qu'il pourrait entretenir avec l'absolu ou l'inconnu. Ils se rapprochent en cela des imagistes anglo-américains, qui se bornaient, eux aussi, à découvrir de nouvelles analogies entre les objets offerts à la perception de tout un chacun.

La structure du poème de Šeršenevič rappelle la technique cinématographique et plus particulièrement les théories sur le montage développées et mises en pratique par Sergej Eizenštejn à l'époque. Au début : une série d'impressions du décor urbain — maisons, brouillard, rues, pluie, tonnerre. La première fois qu'intervient le poète, il est montré à distance : à l'intérieur d'une grande et silencieuse maison de briques, ses yeux sont entrevus comme des cocardes. Le poème, serrant au *zoom*, passe alors au gros plan du poète assis à son bureau, devant ses papiers, son encrier . . . La perspective est ensuite renversée : l'extérieur est vu de l'intérieur, par la fenêtre. Le texte se termine sur un nouveau changement d'optique : on revoit du dehors l'énorme édifice, droit et imposant comme un hussard faisant sonner ses éperons.

Les signataires du manifeste imaginiste parlaient d'un « vers libre fait d'images ». Šeršenevič, qui traduisit le livre de Vildrac, s'appliqua, de même que d'autres membres du groupe, à créer une forme poétique basée, cette fois, sur les constantes rythmiques plutôt que sur le mètre, sur les blocs rythmiques plutôt que sur la strophe, variant la longueur des vers comme il l'entendait, distribuant les rimes (souvent remplacées par des assonances ou des correspondances entre syllabes toniques et atones) en toute liberté. L'une des expériences les plus intéressantes tentées par ces écrivains fut celle d'écrire une « poésie sans verbes ». Šeršenevič intitula un chapitre de son traité poétique $2 \times 2 = 5$: « Brisons la grammaire ». On croit entendre Marinetti et sa « destruction de la syntaxe » (qui avait déjà retenu l'attention des futuristes russes) ; et l'idée d'une « poésie sans verbes » ne fait vraisemblablement que prolonger la mise en garde de Marinetti contre l'emploi des formes conjuguées (« il faut employer le verbe à l'infinitif »).

Le verbe, affirme Šeršenevič, apporte ordre et logique dans la phrase, et si l'on veut que le langage poétique soit autre que le langage courant, c'est bien là qu'il faut frapper. (L'usage intensif des métaphores poursuit évidemment le même but). Tout bien considéré, la suppression des verbes avait été l'apanage de la poésie symboliste et néo-symboliste aussi bien en Russie que dans les autres pays d'Europe, mais les imaginistes russes furent les seuls à faire de ce procédé un principe essentiel de leur programme et à l'exploiter jusqu'à la limite du possible. Dans la pratique, toutefois, les résultats obtenus ne furent pas très exaltants d'un point de vue grammatical, la langue russe ayant à sa disposition différentes manières de former des phrases sans verbe. Mais comme tant d'autres entreprises menées par les imaginistes, l'aventure reste passionnante comme moyen d'investigation des possibilités du langage poétique. Dans ce domaine — mais avec des objectifs différents — les imaginistes continuèrent les efforts des futuristes russes, renforçant ainsi l'impression générale que nulle part ailleurs l'avant-garde ne

prit une tournure aussi linguistique qu'en Russie. Ce n'est pas par une simple coïncidence que la célèbre école formaliste naquit vers cette époque (avec Roman Jakobson, Tynjanov, Eichenbaum et d'autres) : mouvement critique qui s'intéressa de très près aux nouvelles tendances en poésie, et tout particulièrement à l'acméisme et au futurisme.

Esenin quitte les imaginistes en 1922, date à laquelle ils se font traiter par Lunačarskiĭ, commissaire du peuple à l'éducation, de « charlatans voulant se payer la tête du public ». Sans doute faut-il chercher les raisons qui leur valurent cette épithète non seulement dans leur poésie, leurs bruyantes manifestations publiques et leurs allures bohèmes en général, mais également dans les propos anarchistes de Šeršenevič, qui proclamait que l'art devait se développer en dehors de toute influence officielle. « L'art ne peut se développer librement dans le cadre de l'état », déclarait-il, car « ce dont l'état a besoin, ce n'est pas un art d'expérimentation, c'est un art de propagande ». Ce genre d'idées avait couru les rues après la Révolution de 1917, mais était impensable — à l'heure où le parti communiste s'évertuait à étendre son contrôle au secteur culturel — qu'elles fussent accueillies favorablement par les autorités.

L'année 1924 vit la ruine de la revue — *Hôtel pour voyageurs au pays du Beau* (Gostinica dlja putješestvujuščich v prekrasnom) — et de la maison d'édition imaginistes. Et le mouvement quitta la scène littéraire sans laisser la moindre trace. Eclectique et excessif, il fut bien caractéristique des années tumultueuses qui suivirent la Révolution, — un « isme » parmi tous ceux qui firent alors leur apparition. Il fut l'un des derniers descendants de l'avant-garde des années 1910 en Russie, voué à disparaître sous la pression des exigences nouvelles auxquelles devaient satisfaire les poètes de l'Union Soviétique.

L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine*

(Gloria Videla de Rivero, Mendoza)

Espagne

L'ultraïsme est la version espagnole des « ismes » littéraires que l'Europe connut durant les vingt premières années de ce siècle. Il se situe entre 1918 et 1922, encore que l'on puisse considérer qu'il s'étend sur une période plus longue, si l'on envisage ses précurseurs et sa persistance dans l'œuvre des poètes de la « génération de 1927 » ou d'autres poètes qui publièrent au cours des années 20.

L'ultraïsme fait partie d'un processus littéraire qui trouve son origine dans le romantisme du XIX^e siècle et se prolonge avec le « modernisme », mouvement littéraire complexe, où des tendances postromantiques (poésie soit intimiste et sentimentale, soit traditionaliste, sonore et colorée, soit encore populaire et gnomique) s'unissent à des tendances parnassiennes et symbolistes. L'apparition de l'ultraïsme précipite cette évolution, qui se décante dans l'œuvre des grands poètes espagnols de la « génération de 1927 ».

Parmi les précurseurs indubitables, citons Ramón Gómez de la Serna (1891—1963) qui, tout jeune, aspirait déjà à un art nouveau. Proclamations, manifestes, préfaces sont l'expression de ce désir réformateur ; il eut des contacts avec le futurisme italien, à un moment où,

* Trad. par Anne-Marie Frédéric

Espagne, le « modernisme » était encore à son apogée¹, et nous trouvons dans sa prose — teintée de lyrisme — plus d'un trait caractéristique de l'ultraïsme, notamment dans les *greguerías* qu'il publie à partir de 1911.

Lui-même nous a donné la formule de ses *greguerías* : « humour + métaphore ». La définition de Torrente Ballester est plus explicite : « La *greguería* résulte d'une intuition qui devine la singularité absolue des objets et l'exprime dans un aphorisme, par une comparaison, une image, une métaphore substantive ou adjectivale, qui soulignent surtout le côté humoristique de l'objet »². Dans cette image, avant-gardiste en esprit et en intention, et au delà de son apparente gratuité, il y a « un plaidoyer qui vise à libérer la poésie de ce que nous appelons le beau, avec majuscule, et la recherche d'une approche plus rigoureuse du monde »³. Des *reguerías* telles que :

Le jardin fume sa pipe de feuilles tombées.
Clair de lune : le paysage en chemise

rejoignent, par la structure et souvent par l'esprit, les images ultraïstes :

Les miroirs sont des lacs / debout

(Eugenio Montes : *La lune*)

Se tenant par la taille / les heures glissent /
sur le skating du matin

(Pedro Garfias : *Le soleil*)

Deux événements survenus en 1918 déterminent l'apparition de l'ultraïsme en Espagne. Le premier, c'est le passage à Madrid, entre juillet et novembre, du poète chilien Vicente Huidobro, dont le créationnisme représente les tendances récentes de l'avant-garde. Les contacts qu'il eut avec Guillermo de Torre, Cansinos-Asséns et les jeunes poètes qui les entourent, donnent à ces écrivains le désir de régénérer la littérature suivant les canons de la nouvelle esthétique.

Le second, c'est une interview de Rafael Cansinos par Xavier Bóveda, publiée en décembre 1918 dans *El Parlamentario* (Le Parlementaire) de Madrid. Cansinos y exhorte les jeunes à être révolutionnaires en art et en politique : « . . . ces nouvelles esthétiques sont toujours subversives et hérétiques ; elles attaquent le régime et la religion . . . Elles nous donneront la fraternité universelle, elles effaceront les frontières et uniront les cœurs dans un pur élan et dans la communion de l'art. Allons donc toujours de l'avant, en art comme en politique, même si c'est vers l'abîme »⁴.

A la suite de cette interview où Cansinos incitait à être « ultraromantique », à dépasser le « modernisme » et à chercher le salut en acceptant *tout*, pourvu que ce fût nouveau, les poètes de son groupe publièrent le premier manifeste ultraïste. Ils y reconnaissent Cansinos pour guide et proclament leur volonté d'un art nouveau. « . . . Notre devise sera *ultra*, et notre credo acceptera

¹ Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 15—19.

² Gonzalo Torrente Ballester : *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1950, pp. 303—304.

³ E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974, p. 65.

⁴ Xavier Bóveda, « Los intelectuales dicen. Rafael Cansinos-Asséns », *El Parlamentario*, décembre 1918. Reproduit dans *El ultraísmo*, pp. 29—32.

toutes les tendances sans distinctions, pourvu qu'elles expriment un esprit nouveau. Plus tard ces tendances trouveront leur centre et se définiront»⁵. Le manifeste est signé par Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, J. Rivas Panedas et J. de Aroca.

L'on venait ainsi de prononcer publiquement le mot «ultra» que — comme l'écrivit Cansinos — beaucoup avaient balbutié, mais que personne encore n'avait dit⁶. Guillermo de Torre en revendique la paternité et affirme qu'il vient de l'un des nombreux néologismes qu'utilisait dans ses œuvres de jeunesse⁷.

Dès 1919, l'ultraïsme représente un groupe, une intention collective. Les jeunes s'efforcent de trouver des formes originales à tout prix, fût-ce au prix du bon goût et de la poésie. Il est indubitable que Rafael Cansinos-Asséns joua un rôle de théoricien-chef de file et qu'il suscita des enthousiasmes novateurs. Il faut souligner cependant que son influence fut toute personnelle, et s'exerça par la parole, non par son œuvre : le style de ses ouvrages, notamment *Candelabro de los siete brazos* (Le Chandelier à sept branches, 1914), n'annonçait en rien l'ultraïsme. Même après la naissance de ce dernier, on n'enregistre aucun changement dans la prose lyrique, bien qu'il ait publié certains essais poétiques dans le goût nouveau, sous le pseudonyme de Juan Las. C'est également sous son influence que les revues *Grecia* et *Cervantes* se transforment, pour devenir, à partir de 1919, les moyens d'expression et d'expérimentation de la nouvelle poésie.

Plutôt que par des livres, le mouvement s'exprime dans les revues. Deux d'entre elles jouent un rôle précurseur : *Prometeo* (Prométhée, 1908—1912) et *Los Quijotes* (Les don Quichottes, 1915—1918), fondée par Emilio Linera. *Grecia* (Grèce ; Séville, Madrid, 1918—1920), dirigée par Isaac del Vando-Villar, marque le passage du «modernisme» à l'ultraïsme. Cette évolution se note aussi dans *Cervantes. Revista Hispanoamericana* (Cervantes. Revue hispano-américaine), fondée en 1916 et dirigée par Francisco Villaespesa, Luis Urbina et José Ingenieros jusqu'en 1919, date à laquelle la direction en est reprise par Cansinos-Asséns et par l'écrivain équatorien César Arroyo, qui lui donnent un caractère ultraïste. Parmi les publications les plus importantes, mentionnons encore : *Ultra* (Madrid, 1921—1922), dirigée par Humberto Rivas, *Ultra d'Oviedo* (1919—1920), dirigée par Augusto Guallart, *Cosmópolis* (Madrid, 1919), dirigée par Enrique Gómez Carrillo, *Tableros* (Madrid, 1921—1922), dirigée par Isaac del Vando-Villar, *Perseo* (Persée ; Madrid, 1919), *Reflector* (Réflecteur ; Madrid, 1920), *Horizonte* (Horizon ; Madrid, 1922), *Vértices* (Cimes ; Madrid, 1923), *Tobogán* (Madrid, 1924), *Alfabeto* (Atelier ; La Corogne, 1921—1929 ; Montevideo, 1929—1954, dirigée par l'Uruguayen Julio Casal), *Parábola* (Parabole ; Castille, 1923/1924—1928), *Ronsel* (Sillage ; Lugo, 1924), *Plural* (Pluriel ; Madrid, 1925)⁸.

Les ultraïstes firent aussi connaître leur credo littéraire dans différents manifestes. Nous avons cité le premier, paru à la fin de 1918. Il faut y ajouter celui que I. del Vando-Villar publia

⁵ D'après Cansinos-Asséns et Guillermo de Torre, ce manifeste parut «en automne 1918» dans la presse madrilène. Peut-être est-ce à la fin du mois de décembre, puisqu'il est postérieur à l'interview en question. Nous citons le texte publié dans *Grecia*, Séville, n° 11, 15 mars 1919, p. 11. Cf. *El ultraïsme*, pp. 33—34.

⁶ Cf. «Los poetas del Ultra», *Cervantes*, juin 1919, p. 85.

⁷ Cf. Guillermo de Torre : *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 536 (que nous désignerons désormais par l'abréviation *HLV*).

⁸ Cf. sur ces revues G. de Torre, *HLV*, pp. 542—551 et G. Videla, *op. cit.*, pp. 39—62.

dans *Grecia* (juin 1919) et le *Manifiesto Vertical* (Manifeste Vertical) de Guillermo de Torre, publié comme supplément à *Grecia* (novembre 1920), plein de néologismes et de cultismes qui le rendent presque inintelligible. En outre, le programme de ce dernier, dispersé également dans les périodiques, a été repris dans son livre *Literaturas europeas de vanguardia* (Littératures européennes d'avant-garde, 1925)⁹.

Pour manifester leur révolte contre le monde et la littérature, les ultraïstes organisèrent des «soirées» où ils lisaient leurs poèmes et qui — de même que celles des futuristes ou des dadaïstes — suscitérent de la part du public une réaction de colère ou de mépris. Les premières eurent lieu à l'«Ateneo» de Séville (mai 1919 et mars 1920), les dernières à Madrid, au Salón Parisiana (janvier 1921) et à l'«Ateneo» (avril 1921).

Les protagonistes du mouvement sont Cansinos-Asséns et Guillermo de Torre, ainsi que les Hispano-Américains Vicente Huidobro et Jorge Luis Borges. Outre qu'il s'imposa comme critique et historien du mouvement, Guillermo de Torre est l'auteur de *Hélices* (1923), recueil où se marque surtout le prestige du futurisme et du créationnisme. Quant à Huidobro, il écrit *Horizon carré* (Paris, 1917), *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), *Hallali* (Madrid, 1918), *Equatorial* (Equatorial; Madrid, 1918) et *Poemas árticos* (Poèmes arctiques; Madrid, 1918) qui influencèrent l'ultraïsme à ses débuts, et plus tard toute l'avant-garde hispano-américaine.

Huidobro énonce sa théorie à la première page de *Horizon carré* : «Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POEME comme la nature fait un arbre». Dans son «Arte poética» (Art poétique), il dit encore :

Pourquoi chantez-vous la rose, ô poètes ?
Faites-la fleurir dans le poème!

.....
Le poète est un petit Dieu.¹⁰

Huidobro fascine les ultraïstes par les ouvrages que nous venons de citer, comme par ses essais théoriques et par les vers qu'il publie dans *Grecia* ou *Cervantes*. Son œuvre se caractérise par le schématisme, la désintégration des éléments de la réalité qu'il réorganise en une nouvelle «création» par l'absence de ponctuation et par la typographie expressive. «Un poème n'est poème que par ce qu'il y existe d'inhabituel», affirme-t-il dans son *Manifiesto de Manifiestos* (Manifeste des Manifestes)¹¹. Pour arriver à la création d'une réalité qui ne soit pas mimétique, le poète change les lois de l'espace, se joue de la géographie ou de l'astronomie, s'attribue des dimensions cosmiques :

⁹ G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, pp. 58—61 (*LEV*), reproduit en partie dans *HLV*, p. 540.

¹⁰ In : *El espejo de agua* (La miroir d'eau, Buenos Aires, 1916?). Guillermo de Torre, dans une polémique sur la priorité avant-gardiste de Huidobro, met en doute l'existence de cette édition «que personne n'a vue» (*HLV*, pp. 530-531). La seconde (ou la première?) a été publiée à Madrid. René de Costa crut mettre fin à cette querelle en reproduisant un fac-similé de l'édition de Buenos Aires. Cf. *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, Torrelavega (Espagne), 1974, 12. La controverse n'en a pas moins été relancée par Juan Larrea («Vicente Huidobro en vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 106-107, en.-jun. 1979, pp. 229-230). Traductions extraites de *Vicente Huidobro. Le citoyen de l'oubli*. Préface de Pablo Neruda. Présentation et traduction de Fernand Verhesen. Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1974.

¹¹ Cf. Vicente Huidobro, *Obras poéticas selectas*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1957, p. 264.

Aspirer l'arome du Mont Rose
Tresser les cheveux errants du Mont Blanc
et sur le Zénith du Mont Cenis
Allumer au soleil mourant
le dernier cigare

(Express).

De même, la liberté poétique abolit les lois du temps :

Le vagabond quotidien
parcourut tout le siècle.

.....

Ils cherchaient le premier jour

(En marche)

et la causalité est soumise à l'arbitraire :

Mon sang qui a rougi les aurores boréales

(Vermouth).

Enfin, l'image créationniste unit ce qui est disparate, ou le concret et l'abstrait, par exemple :

Des chansons coupées/Tremblent dans les branches.

(Alerte)

L'humour, désinvolte ou recherché, est fréquent dans cette poésie : « Le Capitaine Cook | chasse des aurores boréales / au Pôle Sud » (« Equatorial »); fréquente aussi, une émotion retenue, qui sert de lien aux images et sauve l'écriture du prosaïsme auquel les ultraïstes, par suite, n'échapperont pas toujours :

Cette maison
 Assise dans le temps
sur les nuages
 que le vent éloignait
Volait un oiseau mort
Ses plumes tombaient sur l'automne
Un enfant sans ailes { La balandre glisse
Regarde par la fenêtre { Et sous l'ombre des mâts
 { Les poissons craignent de déchirer l'eau
On a oublié le nom de la mère
Derrière la porte qui bat
 comme une bannière
Le toit est troué d'étoiles
 L'aïeul dort
De sa barbe
 Tombe un peu de neige

(Enfant)¹²

¹² « Express », « En marche », « Vermouth », « Alerte » et « Enfant » se trouvent dans *Poemas árticos*. Traducido de Fernand Verhesen.

Il émane de ces vers une atmosphère de tristesse, de solitude. Pas d'anecdote qui se raconte : elle est suggérée par les images « créationnistes », que le sentiment choisit et unit.

Parmi les poètes que le créationnisme influence, les plus importants sont Gerardo Diego et Juan Larrea. Au premier, l'ultraïsme espagnol doit ses deux plus beaux livres : *Imagen* (Image, 1922) et *Manual de espumas* (Manuel d'écumes, 1924). Quant à la poésie de Juan Larrea, si l'on y trouve des traits ludiques, elle annonce le surréalisme par d'autres images, mystérieuses, illogiques, profondes.

En 1918 arrive en Espagne l'Argentin Jorge Luis Borges ; il rejoint les ultraïstes, et publie dans leurs revues poèmes, essais et traductions où s'affirme déjà un style personnel¹³. A ses côtés, il convient de mentionner aussi Pedro Garfias, Adriano del Valle, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Rafael Lasso de la Vega, Isaac del Vando-Villar . . .¹⁴

L'ultraïsme espagnol n'est pas une école — c'est tardivement qu'on a voulu lui donner un programme, une base esthétique cohérente — mais un mouvement de réaction. Il voulait réagir contre le « modernisme », non pas contre un modernisme qui, dans l'optique actuelle et si nous nous en référons à Federico de Onís¹⁵, avait conservé toute sa puissance vitale chez plusieurs grands créateurs ; mais contre le modernisme maniéré des épigones sans talent, qui répétaient des clichés pris au Rubén Darío de la première période, et privé de toute nécessité esthétique¹⁶.

La manière dont les ultraïstes jugent le passé artistique (sur un ton qui va de la moquerie à la violence) rejoint parfois les excès de l'inspiration dada. A l'idée de rupture s'unit l'idée de progrès, mais ce n'est d'abord qu'un désir de changement mal défini. L'ultraïsme espagnol se présente comme un mouvement complexe, « comme un sommet en fusion . . . où affluent toutes les tendances . . . mondiales de l'avant-garde »¹⁷. Le manifeste *Dada* (Paris, 12 janvier 1921), après avoir caractérisé cubisme, expressionnisme, simultanésisme, futurisme, unanimisme, néo-classicisme et paroxysme, affirme : « L'ultraïsme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques ». Au delà de la boutade, il est vrai qu'y confluent — en des proportions variables — le créationnisme de Huidobro, très proche du « cubisme » de Reverdy, le futurisme, le dadaïsme et l'expressionnisme. Quant à l'imagisme anglais, bien qu'il ait — comme nous le verrons — plusieurs points communs avec l'ultraïsme, il ne semble pas l'avoir influencé directement. D'une part, Guillermo de Torre et Cansinos-Asséns qui, grâce à leur culture littéraire et à leurs relations personnelles avec des écrivains de l'avant-garde européenne, marquèrent l'orientation du mouvement, le firent surtout sous les auspices de Paris. D'autre part, des deux auteurs latino-américains les plus importants pour l'ultraïsme, l'un — Huidobro — avait vécu à Paris, où il avait collaboré à *Nord-Sud* avec Reverdy ; l'autre — Borges —, qui avait de la langue et de la littérature anglaises une connaissance approfondie, arriva de Suisse quand il s'installe à Madrid,

¹³ Cf. Gloria Videla de Rivero, « Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraïsta, » *Iheromania*, Madrid, n° 3, Nueva Epoca, 1975, pp. 173—195.

¹⁴ Cf. sur les poètes et les livres ultraïstes G. de Torre, *HLV*, pp. 553—566 et G. Videla, *El ultraïsme*, pp. 117—164.

¹⁵ Federico de Onís : *Introducción a l'Antología de la poesía española y hispanoamericana*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961.

¹⁶ En dépit d'intentions iconoclastes à l'égard de la tradition littéraire, nous voyons que nombre de moyens d'expression utilisés par les poètes nouveaux se rencontrent déjà dans la poésie moderniste postromantique (déplacements qualificatifs, images visionnaires, superpositions, etc. . .) bien que moins fréquemment et dans des buts différents.

¹⁷ G. de Torre, *LEV*, p. 48.

et, enthousiasmé par les ouvrages récents des expressionnistes germaniques, c'est eux qu'il traduit et publie dans les revues espagnoles. Dans les périodiques liés à l'ultraïsme, nous trouvons des traductions et des commentaires de textes de Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy, Blaise Cendrars, Francis Picabia, Max Jacob, Tristan Tzara . . . En 1919, paraissent des hommages à Walt Whitman, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Par contre, aucune trace des imagistes anglo-saxons ; seule réminiscence de ce mouvement : le mot « vórtice » (tourbillon, vortex), que Guillermo de Torre utilise dans son *Manifiesto vertical* : « dans le tourbillon de notre instant ultraïque, se modèle une apothéose hypervitaliste . . . ».

Il est difficile de départager ce que l'ultraïsme doit à chacun des « ismes », étant donné la structure commune des poétiques d'avant-garde¹⁸ et les contacts entre les fondateurs des différentes tendances. La typographie expressive, la recherche d'effets visuels en tant qu'auxiliaires de l'expression lyrique, viennent du *Coup de dés* de Mallarmé et des *Calligrammes* d'Apollinaire, qui transposaient en langage plastique les images verbales. Dans l'ultraïsme se rejoignent en outre le culte « futuriste » de la vitesse et des machines (que l'on trouve déjà chez Walt Whitman), les attitudes iconoclastes et scandaleuses de Dada, le désir — hérité du cubisme et du créationnisme — de « créer » une réalité non mimétique, et même l'appel pathétique à la fraternité universelle, d'origine expressionniste.

Né d'un désir de changement, l'ultraïsme s'est développé sans doctrine préalable cohérente. Les revues publiaient soit des poèmes ou de courts textes en prose où l'esthétique nouvelle prenait forme, soit des traductions d'avant-gardistes étrangers qui ouvraient des voies nouvelles, soit encore des préceptes et des remarques théoriques signées principalement par G. de Torre, Cansinos-Asséns, Gerardo Diego et Borges. Celui-ci synthétisera *a posteriori* le programme du mouvement espagnol, à l'intention des écrivains argentins, dans l'article « Ultraïsme » publié par la revue *Nosotros* (Nous ; Buenos Aires, n° 151, 1921) :

- 1) Réduction de la poésie lyrique à son élément primordial : la métaphore.
- 2) Suppression des chaînons intermédiaires, des éléments de liaison et des adjectifs inutiles.
- 3) Suppression de l'ornement, de la confession, du sermon, de la nébulosité recherchée.
- 4) Synthèse de deux ou de plusieurs images en une seule, qui en prend un pouvoir de suggestion d'autant plus grand. Les poèmes ultraïstes sont donc faits d'une série de métaphores, dont chacune a sa propre suggestivité et résume une vision inédite d'un fragment de la vie.

Comme d'autres « ismes », le mouvement manifeste un désir agressif de modernité ; les Espagnols veulent mettre l'heure de l'Espagne au méridien littéraire de l'Europe, « vivre au jour, à l'heure, à la minute »¹⁹. La déification de « la nouveauté », le désir d'être « le premier » expliquent la plupart des polémiques, fréquentes à l'époque. La fierté d'appartenir au XX^e siècle, si dynamique, avec ses conquêtes techniques, s'affiche non sans une certaine naïveté. Les vers provocants de Manuel Machado : « Moi, poète décadent / Espagnol du XX^e siècle . . . » (1909) semblent prendre leur pleine valeur chez les jeunes qui envahissent la littérature de l'après-guerre. Tramways, avions, téléphones deviennent autant d'objets poétiques. Reflet du

¹⁸ Cf. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 25).

¹⁹ G. de Torre, *LEV*, p. 48.

machinisme et de l'industrialisation, la poésie se fait aussi l'écho de la vie agitée des grandes villes, de la foule anonyme des rues, du cosmopolitisme, des aspirations à une fraternité mondiale. A cela s'ajoutent d'autres thèmes : jazz, cinéma, sport, influence de la psychanalyse, et autres forces nouvelles du siècle.

Dans tel passage de « Poemáticas esquematizaciones fantasistas. Atardecer en Nueva York » (Schémas poétiques fantaisistes. Soir à New York), publié dans *Grecia* (n° 16, 1919), Eugenio Montes fait défiler des images fragmentaires de la vie des villes modernes :

Le crépuscule verni de whisky — est noyé de vagues blanches. — Les gratte-ciel, agenouillés, élèvent — des prières aux nuages. — Le soleil s'est arrêté dans un verre — à la table de la terrasse d'un bar. — Les nuages ont jeté les anneaux de leur doigt. — Ventilateurs nomades. — La foule est une flamme qui ondoie au vent, — prisonnière dans le tunnel de l'avenue. — Les automobiles nagent à courtes impulsions. — Bras distendus et poitrine haletante.

Le long poème « Cosmopolitain » que Juan Larrea fait paraître dans *Cervantes* (novembre 1919) offre également une succession d'images suggérées par la ville. Mais, ici, la vision est onirique, plus profonde et plus ample, comme celle d'« Equatorial », poème cosmique de Vicente Huidobro. Les images transmettent des significations non-logiques, présurréalistes, d'obscures émotions qui transcendent les sensations visuelles et dynamiques que nous trouvons chez Eugenio Montes. Le ton, généralement grave, est parfois brisé par une image ludique d'origine créationniste :

Mille aoûts je t'ai vue porter tes premiers fruits
Ville
Ville aux feuilles caduques
telle une paysanne²⁰
J'ai cédé ton trottoir à la lune aux pieds nus
quand par un fil ténú
un réflecteur rebelle
la tirait de sa grotte nubile et exilée
.....
Ville, sous le brouillard
je te regarde
à travers l'air dépoli.
Des neiges perpétuelles
avec un astre explosif sur la poitrine
sur leurs skis urbains
en patinant les tramways descendaient,
et sur les tours algides,
mieux que les cloches
la trayeuse
vendangea l'aube des troupeaux.

²⁰ N. de la T., *mujer en rústica* est l'une de ces images multiples, intraduisibles, dont parle G. Diego : *mujer rústica* suggérerait la paysanne ; *mujer en rústica* évoque le *libro en rústica*, livre broché, relié sommairement d'une simple couverture de papier et dont les feuilles se détachent aisément.

Cette volonté de refléter le monde moderne alterne — ou s'unit — avec le propos d'éviter toute analogie entre l'œuvre poétique et le monde extérieur. Sous l'influence principalement du « créationnisme », le poète essaie de matérialiser des paysages subjectifs, de créer des réalités nouvelles, autonomes, différentes.

Tendance qui explique aussi le culte de « l'image créée » — le fruit le plus convoité de cette poétique : image insolite, qui a pour fonction, non plus de comparer, de transposer, d'orner, mais de donner corps. Dans un essai de jeunesse, Gerardo Diego classe les images selon une échelle de valeurs et exalte les *images doubles, triples, quadruples* ... qui représentent simultanément deux ou plusieurs objets. Quand la précision s'estompe, la valeur suggestive augmente d'autant. Mais chaque fois que ces figures seront traduisibles comme des « devinettes intellectuelles », l'émotion échouera. Aussi *l'image multiple*, qui n'explique rien et qui, pas plus que la musique, ne peut se rendre en prose, est « la Poésie, au sens le plus pur du terme »²¹

L'ultraïsme, remarquons-le, ne manque pas de contradictions internes : il est partagé entre le désir de créer un art autonome et l'intention de refléter les phénomènes de la vie contemporaine ; et l'exaltation de l'art, implicite dans les théories créationnistes, s'exprime souvent par des images ludiques, humoristiques, voire banales, qui abolissent toute hiérarchie. Ainsi que le remarque Ortega y Gasset²², ces poètes préfèrent l'image qui ravale l'objet à celle qui l'ennoblit (le soleil est un ballon de football, l'arbre est un balai qui brosse le ciel).

Mais une telle conception de l'art « en tant que fête ou sport » n'est pas sans ambiguïté. Les partisans de la littérature engagée ont méprisé l'ultraïsme et le créationnisme, parce qu'à les en croire, ces mouvements fuyaient toute transcendance. Nombreux, en effet, sont ceux qui se transforment en sportifs chasseurs de métaphores, à l'affût de la première recette venue pour remplacer les clichés du « modernisme » par ceux de la « modernité ». Il semble leur manquer une idée esthétique, philosophique ou sociale qui détermine le choix des moyens stylistiques. Pourtant, beaucoup d'entre eux ont conscience que rompre avec les conventions de l'expression c'est rompre au fond avec la vision du monde et avec les valeurs établies, remettre en cause l'organisation sociale existante : c'est ce qu'affirme Cansinos-Asséns dans les déclarations que nous citions précédemment (... « ces nouvelles esthétiques sont toujours subversives et hérétiques » ...). Certains textes, comme « *Muy siglo XX* » (Très XX^e siècle) d'Antonio Goy Díaz (*Grecia*, septembre 1919), soulignent la relation entre révolte esthétique et révolte sociale :

Je veux chanter un hymne qui soit la beauté d'un au-delà, qui résonne comme des bruits de roues, d'engrenages et de cris bolchevistes ; qui laisse derrière lui comme les traînées d'un sang chaud et l'atmosphère d'une émeute. Je veux chanter un hymne qui soit l'image fidèle de toute notre vie ; écrit face au brasier où les siècles consomment les vieilles traditions. Que riment avec les cris d'un peuple furieux, de ma sauvage lyre les sons harmonieux, et que mes strophes soient tantôt les fouets qui fustigent les bourgeois, et tantôt les couronnes qui récompensent le frère dont le torse puissant unit l'esprit rebelle aux forces d'un Titan ...

Bien que le thème social perce rarement dans l'ultraïsme, un écrivain représente une exception d'importance : Borges qui, sous l'influence de l'expressionnisme, aborde à cette

²¹ « *Posibilidades creacionistas* », *Cervantes*, octobre 1919, pp. 26—27.

²² Cf. *La deshumanización del arte*, 1925, in : *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1946, III (1917-1928), p. 374.

époque de sa « préhistoire » ultraïste des sujets liés à la Révolution russe et à la condamnation de la guerre. Ainsi dans « Trinchera » (Tranchée), qu'il publie dans *Grecia* (n° 43, 1920)²³ :

L'angoisse

Chemine au plus haut d'une montagne
Des hommes couleur de terre naufragent au plus profond d'une crevasse
Le fatalisme subjugué les âmes de ceux
qui trempèrent leur petit espoir dans les bénitiers de la nuit
Les baïonnettes rêvent de mélanges nuptiaux
On a perdu le monde et les yeux des morts le cherchent
Le silence hurle à l'horizon effondré.

D'emblée, la personnification de l'angoisse suscite un climat de guerre plein d'âpreté, accentué par l'isolement du substantif au premier vers, et par un procédé de synthèse : le déplacement irrationnel de la dimension de la montagne, transposée au sentiment. Au vers suivant, « au plus profond d'une crevasse » (« la grieta más baja ») contraste avec la haute montagne de l'angoisse, rend plus intense l'expression de celle-ci, incarnée en outre dans ces « hommes couleur de terre » et reprise dans le verbe qui suggère métaphoriquement le fracas. Le poète recourt fréquemment à l'animisme : « Le fatalisme subjugué les âmes », « Les baïonnettes rêvent de mélanges nuptiaux », qui s'unit à l'oxymoron (procédé cher à Borges) : « Le silence hurle ». Enfin, l'adjectif bivalent « effondré » suggère la dépression des tranchées, mais aussi un état d'âme. Phrases et images se juxtaposent, telles un prisme qui offre une réalité fragmentée, encore que cette dernière soit unifiée par le thème, le sentiment, l'intention : la critique de la guerre.

Vers 1922, le groupe ultraïste se défit. « Nous en étions arrivés à une véritable indigestion d'images et de métaphores », affirme Eugenio Montes²⁴. Les ultraïstes avaient méconnu le fait que les œuvres durables de la littérature espagnole actualisent le potentiel vivant de la tradition, en lui insufflant un élan novateur. Mais cette étape révolutionnaire n'a pas seulement mis fin à des formules périmées ; elle a aussi ouvert la voie à la rénovation de l'expression poétique. On lui doit nombre des hardiesses qui enrichissent l'œuvre des grands lyriques de la génération de 1927, surtout celle de Lorca et d'Alberti²⁵.

Outre les centres ultraïstes de Madrid et de Séville, le mouvement novateur toucha d'autres provinces.

J. L. Borges fit, en 1920, un séjour à Majorque, et y prêcha la bonne parole. Autour de lui se réunit un groupe de poètes des Baléares — Miguel Angel Colomar, Jacobo Sureda, Juan Alomar, Ernesto María Dethorey, Vives, Bonanova, Vidal, etc. — et de ces rencontres naquit un manifeste ultraïste (le second de ceux que signa Borges), publié dans la revue *Baleares* en 1920. C'est là également que parurent les premiers essais ultraïstes des poètes locaux²⁶.

²³ Cf. en outre « Rusia » (*Grecia*, n° 48, 1920), « Gesta maximalista » (*Ultra*, n° 3, 1921) et « Guardia roja » (*Tableros*, n° 1, 1921).

²⁴ Cité par G. de Torre, *LEV*, p. 299.

²⁵ Sur les « suites et reflets » de l'ultraïsme en Espagne, cf. G. de Torre, *HLV*, pp. 567 & sqq.

²⁶ Cf. Carlos Meneses : Borges, ultraïsta en Mallorca, in : *Escritores latinoamericanos en Mallorca*, Palma de Mallorca, Cort, 1974, pp. 57—68.

En Galice, l'esthétique moderne est représentée principalement par Manuel Antonio (Rianxo, La Corogne, 1900—1928), auteur d'un manifeste iconoclaste : *Mais alá* (Au-delà), qui est l'équivalent de l'« ultra » madrilène. On lui doit aussi un recueil de poèmes : *De catro a catro* (De quatre à quatre), où se marque l'influence ultraïste, comme d'ailleurs chez Luis Amad Carballo (*Proel*, En proue, 1927).

Au Nord-Est, bien que le mouvement avant-gardiste soit apparu en Catalogne indépendamment de l'ultraïsme — et certains historiens revendiquent même la priorité pour cette région²⁷ —, on constate une propension identique à assimiler les tendances pour en faire la synthèse ; on note aussi, entre les deux centres, une connaissance mutuelle et une collaboration, que prouve notamment la parution dans *Grecia* des poèmes de Salvat-Papasseit²⁸. Cette région se signala d'ailleurs, à l'époque, par une activité intense²⁹.

Amérique latine

Bien que dans certains pays (en Argentine, par exemple) il y ait des rapports indubitables avec l'ultraïsme espagnol, ailleurs, ce rapport n'existe pas ou reste très improbable ; aussi vaut-il mieux parler, dans ce contexte, de « littérature d'avant-garde ».

Partout, le « modernisme » avait connu une floraison riche et brillante. Partout aussi, il avait évolué vers une simplification de l'expression, ainsi que le conseillait Enrique González Martínez (Mexico, 1871—1952) : « Tords le cou du cygne au plumage trompeur . . . / Fuis toute forme et tout langage / qui ne s'accordent pas au rythme latent / de la vie profonde . . . et adore

²⁷ Cf. Guillermo Díaz Plaça, *L'Avantguardisme a Catalunya*. Barcelona, La Revista, 1932.

²⁸ Cf. *Grecia*, n° 48, janvier 1920.

²⁹ En 1917, Francis Picabia commence à publier à Barcelone la revue dada *391*. D'autres périodiques apparaissent, plus ou moins éphémères : *Un Enemic del Poble* (Un ennemi du peuple, 1917—1919), dirigé par Salvat-Papasseit, *Troços* (Morceaux), publié par J. Folguera, *L'Instant* (1919), dirigé par J. Pérez-Jorba, *La Pluma d'Aristarq* (La plume d'Aristarque) et *Arc Voltaic* (Arc voltaïque), fondés par Salvat-Papasseit. Plus tard parurent *La Nova Revista* (La Revue nouvelle, 1927) de Junoy, *L'Amic de les Arts* (L'ami des arts; Sitgès, 1926—1928) dirigé par Josep Carbonell Gèner, et *Helix* (Hélice ; Villafranca de Panadés, 1929—1930), dirigé par Juan Ramón Massoliver. Dès 1919, ces revues publiaient des traductions d'Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, etc., en catalan.

Parmi les poètes les plus intéressants, citons : Joaquim Folguera ; J. Pérez-Jorba, ami d'Apollinaire ; Vicens Sol de Sojo, qui s'inspire des compositions graphiques d'Apollinaire ; Josep V. Foix, précurseur du surréalisme ; Josep Maria Junoy, qui publie en 1920 ses *Poemes i cal, lligamnes* (Poèmes et calligrammes) et, en 1927, *El gris i el camí* (Le bise et le chemin) ; Joan Salvat-Papasseit (1894—1924), surtout, qui signa des plaquettes de vers et un manifeste futuriste *Contra els poetes amb minúscula* (Contre les poètes avec minuscule, 1920). D'après Guillermo de Torre : « Il avait à peu su dépasser la phase expérimentale, sans atteindre un plein degré de maturité ou de décantation » (*HLV*, p. 578). Néanmoins, ceux qui le jugent dans une optique plus large, sans le limiter à ce qu'il a représenté pour l'avant-garde, comptent parmi « les grands noms de la poésie de ce siècle » (Cf. J. M. Castellet et Joaquim Molas, Préface de *Ocho siglos de poesia catalana. Antologia bilingüe*, Madrid, Alianza, 1969, p. 26). A côté des signes extérieurs de l'avant-gardisme (notamment les recherches typographiques), on trouve chez lui, en effet, des poèmes d'un lyrisme authentique. Ses images, comme celles des créationnistes, visent à créer des rapports insolites.

Sebastià Sánchez-Juan est l'auteur de *Fluid* (Fluide, 1924), où se retrouvent des influences cubistes et futuristes. Ainsi, dans « Finestra » (Fenêtre) :

Piano de verre, / pluie !

L'image naïve compare à un « piano de verre » une fenêtre frappée par la pluie : représentation plastico-musicale, qui attribue au plan imaginaire (« piano ») un attribut du plan réel (« de verre »), par un procédé synthétique de fusion qui s'explique, de manière également synthétique, au second vers : « pluie ! » (un seul nom, renforcé par l'exclamation). Ce court poème se caractérise par la prédominance de l'imaginaire et par l'économie de l'expression.

Notons pour terminer que Sánchez-Juan, Luis Montayá, M. A. Cassanyes, Sebastià Gasch, J. M. de Sucre, Gutiérrez Gill, Forment, Planas et Salvador Dalí constituèrent, à la fin des années 20, un groupe centré autour d'*Ateneillo* de Hospitalet et de la revue *L'Amic de les Arts* de Sitgès, qui réunit peintres et écrivains.

intensément / la vie. et que la vie comprenne ton hommage ... » (*Los senderos ocultos, Les sentiers cachés*, 1911).

Les précurseurs des mouvements d'avant-garde sont généralement de grands poètes qui, après une étape postmoderniste, pressentent, dirait-on, certains idéaux de l'avenir, soit qu'ils refusent le langage rhétorique, soit qu'ils abordent une thématique du quotidien, soit encore qu'ils préfèrent des images inattendues, funambulesques, préfiguration des images avant-gardistes (Lugones, Herrera y Reissig, Tablada, Eguren, etc.).

L'époque entre 1920 et 1935 est celle des «ismes». Les influences novatrices viennent d'Europe, et tantôt elles gardent par delà les frontières des caractéristiques identiques (les thèmes futuristes, par exemple, uniformisent des poèmes de latitudes différentes), tantôt l'avant-garde s'acclimate, se «métissant» au contact des traditions locales. Creuset d'influences et de cultures, l'Amérique latine fusionne les mouvements; en outre, futurisme, dadaïsme, créationnisme, cubisme et surréalisme se mêlent aux substrats autochtones (négrisme, indigénisme, nativisme). Métissage qui — en dépit du propos, souligné dans les manifestes et les déclarations, d'exclure ce qui est sentimental — s'unit souvent au sentiment du quotidien, du paysage modeste ou grandiose, des injustices sociales ... pour déboucher sur un néoromantisme puis, vers les années 30 sur un surréalisme.

Les mouvements d'avant-garde sont connus assez tôt : dès mars 1909, Rubén Darío publie dans *La Nación* (La Nation) de Buenos Aires des notes sur le futurisme; Amado Nervo le fait au Mexique en 1909, et donne en 1911 des informations sur l'unanimité; mais, à de rares exceptions près — telle celle du Péruvien Alberto Hidalgo qui, en 1917, insère dans *Panoplia lirica* (Panoplie lyrique) un «poème-manifeste» futurisant — on ne peut parler de véritable influence qu'à partir de 1920.

S'il est difficile d'identifier les ultraïstes en Espagne³⁰, le problème se complique encore en Amérique Latine, qui compte une vingtaine de pays; ceux-ci connaissent des évolutions différentes (tandis que l'avant-garde naît en Argentine, le modernisme est à son apogée au Paraguay ...) et il y règne d'étranges anachronismes, unissant la nostalgie des racines indigènes ou nationales aux techniques les plus modernes (Güiraldes, Borges, Vallejo).

Nous envisagerons dans leur ensemble les manifestations de l'avant-garde au cours des années 20³¹. Dix ans plus tard, c'est le surréalisme qui domine, dont l'étude déborde le cadre de cet exposé.

ARGENTINE

La présence de Jorge Luis Borges dans les rangs des premiers ultraïstes espagnols crée entre ce mouvement et l'ultraïsme argentin des liens étroits.

Signalons d'abord deux précurseurs importants : Leopoldo Lugones (1874—1938) et Ricardo Güiraldes (1886—1927). Lugones surtout, dans son *Lunario sentimental* (Calendrier sentimental, 1909), surprend par ses acrobaties verbales et son hallucinante richesse métaphorique : «... Tarentule du diable, / Muse de l'alcool, / Maléfique vocable, / Partie spectrale du soleil ... » («Jaculatoria lunar», Oraison lunaire) ou : «... Une miss flirte — Je voudrais voler —

³⁰ Certains de ces poètes sont issus du modernisme, d'autres font leurs débuts sous le signe de l'ultraïsme et en restent là, ou cultivent parallèlement le style nouveau et un autre plus traditionnel (G. Diego), ou bien encore naissent ultraïstes (ou le sont partiellement), puis évoluent parfois jusqu'à l'abjuration. En Amérique latine, les avant-gardes offrent le même tableau.

³¹ A l'heure actuelle, il paraît souvent impossible d'en départager nettement les différents types : l'enchevêtrement des tendances est tel, en Amérique latine, qu'il rendra sans doute longtemps encore illusoire toute tentative de ce genre. Étant donné l'intérêt documentaire du bilan qu'on va lire et la permanence du filon ultraïste, on a jugé souhaitable d'inclure cet exposé dans ce chapitre (Note de la Rédaction).

Sursa bicyclette — Avec ta roue impaire . . . » (« A la luna de verano », A la lune d'été). Güiraldes, dans *El cencerro de cristal* (La clarine de cristal, 1915), se montre novateur par des recherches portant sur l'image et la typographie : « . . . Un crapaud se gargarise de rr. / La grenouille mordille des brindilles sonores . . . / Vénus fait à la terre un clin d'œil poignant. / Les grillons chantent des gloires de vitres » (« Ladrado », Aboi).

Borges revient à Buenos Aires en 1921 et autour de lui se forme un groupe qui, la même année, publie la revue d'avant-garde *Prisma* (Prisme, 1921—1922). Ses rédacteurs, Borges, Norah Lange, Francisco Piñero, Guillermo Juan d'Eduardo González Lanuza, forment le premier noyau ultraïste. Dans le deuxième numéro paraît une « Proclamation » qui qualifie de « fadeuse éclissée » la littérature en honneur, et se prononce contre le « tatouage bleu rubénien », « l'anecdotisme bavard », « les peines rimables . . . vernies d'attraits opportuns ». Enfin, les auteurs affirment : « Nous les ultraïstes . . . nous voulons désankyloser l'art . . . Nous avons réduit la poésie à son élément primordial : la métaphore, à laquelle nous accordons la plus grande indépendance, au delà des petits jeux de ceux qui comparent entre elles des choses aux formes analogues, comme le lune et un cirque. Chaque vers de nos poèmes possède sa vie individuelle et implique une vision inédite . . . » Le texte — publié antérieurement dans *Ultra* (Madrid, n° 21, 1^{er} janvier 1922) — avait été rédigé par Borges, bien qu'il fût signé également par Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza et Guillermo de Torre. Dans le même numéro de *Prisma* paraissent en outre des poèmes d'ultraïstes espagnols et argentins, nouveau témoignage des liens étroits qui unissent les deux mouvements (P. Garfias, A. del Valle, J. del Vando-Villar, J. Sureda, Borges, Guillermo Juan).

L'ultraïsme s'introduit également dans la prestigieuse revue *Nosotros* (Nous, 1907—1934 et 1936—1943). C'est même là qu'en décembre 1921, Borges publie le programme cité précédemment, à propos de l'Espagne. Lorsque le groupe de *Prisma* décide de créer un organe de large diffusion, paraît *Proa. Revista de Renovación Literaria*. (*Proa* : Revue de rénovation littéraire, 1922—1923), à laquelle collaborent des Espagnols et des Chiliens. Un an plus tard, le 2 août 1924, commence la seconde époque de *Proa* (qui dure jusqu'en 1925), sous la direction de Güiraldes, Borges, Rojas Paz et Brandán Caraffa. La revue renonce à son ton combatif, pour adopter une allure plus sereine, plus mesurée³². Il est intéressant de remarquer, dans une vue d'ensemble des avant-gardes latino-américaines et afin d'y déterminer des interactions éventuelles, qu'à côté d'Argentins et d'Européens, on rencontre des collaborateurs tels que Félix Lizaso (Cubain), Pablo Neruda et Alberto Rojas Jiménez (Chiliens) et Javier de Villaurrutia (Mexicain).

En février 1924, Evar Méndez lance *Martin Fierro*, dont le quatrième numéro contient un manifeste d'Oliverio Gironde : « . . . *Martin Fierro* proclame la nécessité de se définir et d'explorer la nouvelle sensibilité capable de découvrir des panoramas insoupçonnés, de nouveaux moyens et de nouvelles formes d'expression . . . »³³. Presque tout le groupe ultraïste figure dans ces pages : González Lanuza, Borges, Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Eduardo Keller Sarmiento, Antonio Vallejo, Santiago Ganduglia, Francisco López Merino, Roberto Ledesma, André L. Caro et Oliverio Gironde.

Le même désir de renouveau se traduit dans d'autres revues, plus ou moins contemporaines, notamment dans *Inicial. Revista de la Nueva Generación*. (Initiale. Revue de la Nouvelle Génération, 1923—1926), dirigée par Roberto Ortegui, Brandán Caraffa, Roberto Smith et Homero Guglielmini. Mais cette publication déborde les limites esthétiques de l'ultraïsme par son orientation esthétique-sociologique. A noter aussi que le dixième numéro publie un choix de poètes américains d'avant-garde, parmi lesquels Neruda, Alberto Rojas Jiménez, Gerardo Seguel et Salvador Reyes.

Il convient de rappeler ici les escarmouches littéraires de « la polémique *Boedo-Florida* ». Boedo — rue du faubourg prolétarien — représentait une conception de « l'art engagé », à fonction sociale et tendance de gauche. Florida — artère luxueuse, élégante, cosmopolite, siège de la revue *Martin Fierro* — symbolisait l'avant-garde qui voulait essentiellement, rénover l'expression artistique. Les premiers (Barletta, César Tiempo, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Enrique Amorim, Santiago Ganduglia, Gustavo Riccio, Roberto Mariani . . .) écrivaient dans *Los Pensadores* (Les Penseurs), puis dans *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista* (Clarté. Tribune de la pensée de gauche, 1926) et préféraient la prose. Les seconds (Borges, González Lanuza, Marechal, Norah Lange, Bernárdez, Mastronardi . . .) collaboraient à *Prisma*, *Inicial*, *Proa*, *Martin Fierro*, et préféraient le vers. En réalité, cependant, le schéma était beaucoup plus complexe, car les « partis » n'étaient ni monolithiques ni homogènes, et ils se mêlèrent ou se croisèrent fréquemment.

A la fin des années 20, l'éclosion des revues nées dans l'enthousiasme avant-gardiste connaît un net déclin, de même que le courant qui en était à l'origine. En 1927, Borges publie son abjuration dans *Nosotros*³⁴. Vers la même date paraît *Exposición de la actual poesía argentina* (Panorama de la poésie argentine actuelle) de Vignale et Tiempo, anthologie qui présente un choix de textes et une synthèse du mouvement à la veille de sa mort.

Parmi les œuvres les plus typiques de l'ultraïsme, il faut citer : *Fervor de Buenos Aires* (Ferveur de Buenos Aires, 1923) de Borges, *Prismas* (Prismes, 1924) de González Lanuza, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Vingt poèmes à lire en tramway, 1922) et *Calcomanías* (Décalcomanies, 1925) de Gironde, *Bazar* (1922), *Kindergarten* (1924) et *Alcándara* (Perchoir, 1925) de Francisco Luis Bernárdez, *La calle de la tarde* (La rue du soir, 1925) de Norah Lange.

La manière dont Borges assimile l'ultraïsme est caractéristique de l'Argentine, qui accueille la culture universelle en y imprimant le sceau de son génie national. L'origine de l'auteur se trahit dès les premiers essais qu'il publie en Espagne, soit dans la langue (régionalismes, diminutifs affectifs) soit dans les images évoquant la pampa ; de retour en Argentine, le poète condense l'internationalisme des avant-gardes dans une « ferveur de Buenos Aires ». Borges se

³² Cf. Nérida Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia, 1920—1930*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962, pp. 75—81.

³³ L'expression « nueva sensibilidad » est d'Ortega y Gasset, qui l'utilisa lors de conférences faites à Buenos Aires en 1916.

³⁴ Cf. Jorge Luis Borges, «Página sobre la lírica de hoy», *Nosotros*, LVII, 1927.

tourne vers sa ville, non pas vers les rues cosmopolites et amniées, mais vers « la douce rue de faubourg, frémissante d'arbres et de soleils couchants » (« Les rues »), d'où l'on devine la pampa. La technique de l'ultraïsme, chez lui, sert à traduire un monde poétique personnel, un sentiment profond de ce qui est argentin, ainsi qu'une problématique métaphysique (l'être et le temps) qui s'exprime à partir du quotidien :

Le faubourg est l'image
de la fatigue du voyageur

Mes pas hésitèrent
quand ils allaient fouler l'horizon
et je suis resté parmi les maisons
craintives et humiliées
prisonnières de leurs blocs
différents et pareils
comme s'ils étaient tous
des souvenirs superposés
mêlés, d'un bloc unique

.....

et j'ai senti *Buenos Aires* :
cette ville que je croyais mon passé
est mon avenir, mon présent
les années que j'ai vécu en Europe sont illusoirs
j'ai toujours été (et je serai) à Buenos Aires.

(« Arrabal », *Fervor de Buenos Aires* ; Faubourg.)

Le faubourg (la limite, la transition, l'indécis) est déjà un symbole. Le poète projette sa subjectivité sur les « maisons craintives et humiliées », utilisant un déplacement qualificatif propre à l'expressionnisme, et la suite de la qualification est une réflexion métaphysique sur la limitation de l'être (« prisonnières »), son irréalité (« comme ... des souvenirs »), son absence d'entité individuelle (unité dans la pluralité et pluralité dans l'unité : « blocs différents et pareils » ... « un bloc unique ») et son irrationalité (« mêlés »). Tout aussi irréels sont le temps et la vie : « les années que j'ai vécu en Europe sont illusoirs ... ».

URUGUAY

Les avant-gardistes uruguayens, qui ont pour précurseur un auteur issu du modernisme : Julio Herrera y Reissig (1875—1910), se manifestent moins fortement que les Argentins, malgré la proximité géographique et culturelle de Buenos Aires. Ils collaborent surtout à la revue *Los Nuevos* (Les Nouveaux), dirigée en 1920 par Idelfonso Pereda Valdés, et qui diffuse les messages d'Apollinaire, Jacob, Reverdy, Huidobro ... de même qu'à *Teseo* (Thésée), à *Pegaso* (Pégase), à *La Cruz del Sur* (La Croix du Sud) et à *Alfar* (Atelier, qui sert de lien entre les ultraïstes espagnols, argentins et uruguayens)³⁵.

Idelfonso Pereda Valdés, sans avoir cependant de sang noir, sentit profondément la poésie nègre, primitive, magique et sonore, et s'en inspira, influencé en cela par l'avant-garde parisienne, qui cherchait à se revigorer à son contact. Mais ce qui, à Paris, n'était qu'exotisme, avait à Montevideo de fortes racines. « Le nègre n'est pas seulement un thème pittoresque pour le poète, il est aussi un motif d'émotion humaine »³⁶.

Alfredo M. Ferreiro publia en 1926 *El hombre que se camió un autobús* (L'homme qui avait avalé un autobus), livre influencé par le futurisme. Il est aussi l'auteur d'un poème humoristique, « Los amores monstruosos » (Les amours monstrueuses), qui a pour thème la poursuite amoureuse d'un autobus épris d'une « jolie voiturette » : « L'autobus désire de tout son arbre, de tout son différentiel, la jolie voiturette aux lignes harmonieuses... /Poursuite grotesque. Ce qui est monstrueux derrière ce qui est ailé./L'autobus dévore la jolie voiturette de tous les yeux de ses fenêtres brimbalantes... ». Il y a, chez Ferreiro, l'intention évidente de corroder ce qui est solennel, sentimental.

CHILI

Paradoxalement, l'impact de Huidobro fut, dans son propre pays qu'il avait quitté en 1916 pour Buenos Aires et l'Europe, beaucoup plus tardif qu'ailleurs. Antonio de Undurruga, son apologiste, affirme que c'est seulement à partir de 1927 que l'on peut trouver trace de son influence au Chili³⁷.

³⁵ Parmi les écrivains influencés par les mouvements d'avant-garde, mentionnons notamment I. Pereda Valdés, Federico Morador, Alvaro et Gervasio Guillot Muñoz, Gastón Figueira, Carlos Rodríguez Pinto, Alexis Delgado, María Elena Muñoz, Alfredo Mario Ferreiro, Pedro Leandro Ipuche et le Péruvien Juan Parra del Riego.

³⁶ Alberto Zum-Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Claridad, 1941, p. 563.

³⁷ Antonio de Undurruga, *Teoría del creacionismo*, préface de *Poesía y prosa*, de Vicente Huidobro. Madrid, Aguilar, 1957, pp. 156 & sqq. Undurruga étudie l'influence de Huidobro chez P. de Rokha et chez Neruda.

L'avant-garde y arrive donc par d'autres voies, encore que l'on ne doive pas exclure que la jeunesse chilienne ait eu plus tôt des contacts avec le créationnisme et l'ultraïsme, soit par Madrid, soit par Buenos Aires. Ainsi, dans le « Bulletin Dada n° 6 », publié par *Greca* (juillet 1920), le Chilien Jacques Edwards (cousin de Huidobro) écrit : « Je suis au courant de la révolution lyrique de DADA, par Huidobro, Guillermo de Torre, Cansinos-Asséns, Lasso de la Vega, etc. Toute la jeunesse intellectuelle de Madrid et du Chili adhère peu à peu à cet immense mouvement ».

Alberto Rojas Jiménez (1900—1934) et Gerardo Seguel, notamment, collaborèrent à des revues argentines. De Rojas Jiménez, dont l'œuvre poétique se trouve dispersée dans les périodiques, Neruda nous dit : « Il écrivait à la dernière mode, suivant les leçons d'Apollinaire et du groupe ultraïste d'Espagne. Il avait fondé une nouvelle école poétique, sous le nom d'« Agú » qui, d'après lui, était le cri premier de l'homme, le premier vers du nouveau-né »³⁸. Le manifeste, où l'on sent l'influence de Dada, en fut lancé en 1920 avec l'aide de Martín Bunster.

Parmi les écrivains qui marquent la transition vers l'esthétique révolutionnaire, nous trouvons Pablo de Rokha (pseudonyme de Carlos Díaz Loyola), représenté dans l'anthologie *Selva lírica* (Forêt lyrique, 1917) par des vers de ton « futuriste ». Plus tard, dans *Los gemidos* (Les gémissements, 1922) et surtout dans son poème « U » (1926), il s'aligne entièrement sur les thèmes et les techniques de l'avant-garde.

Nombreux sont, à l'époque, ceux qui restent adeptes de la tradition ; et tandis que certains s'enthousiasment pour les expériences les plus hardies, d'autres — avec une certaine réserve — tentent d'imprimer à l'art nouveau leur propre style. C'est le cas de Pablo Neruda (1904—1973) qui, dans *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée, 1924), joint des images avant-gardistes à son néo-romantisme personnel. Ainsi, dans le « Poème 7 », ce sont des images d'origine « créationniste » qui transmettent le sentiment :

Incliné sur les soirs je jette un filet triste
sur tes yeux d'océan.

.....

Les oiseaux de la nuit picorent les étoiles
qui scintillent comme mon âme quand je t'aime
Et la nuit galopant sur sa sombre jument
éparpille au hasard l'épi bleu sur les champs.³⁹

Par la suite, nous verrons s'accroître le désir d'affranchir l'imagination du contrôle de la raison. A partir de *Tentativo del hombre infinito* (Tentative de l'homme infini, 1925), on pourra peut-être parler de coïncidence esthétique avec le surréalisme, plutôt que d'influence.

La nouvelle poésie prend ses contours définitifs vers 1925. Cette année et celles qui la suivent voient apparaître revues et livres qui marquent la rupture : *Vórtice* (Tourbillon), de Yépez Alvear et Jacobo Nazare ; *Dionysos*, dirigée par Aliro Oyarzum ; *Dinamo* (Dynamo), par Pablo de Rokha ; *Andamios* (Tréteaux), par Rubén Azocar ; *Caballo de Bastos* (Cheval de bois), par Pablo Neruda ; *Panorama*, par Rosamel del Valle ; *Reflector*, par Arturo Troncoso ; *Claridad* (Clarté), par Rojas Jiménez ... En 1926 a lieu, pour la première fois au Chili, une exposition de « calligrammes » de Rosamel del Valle, Díaz Casanueva et Gerardo Seguel⁴⁰.

L'influence tardive de Huidobro explique l'apparition du Manifeste et du groupe « Runrunista » (« ronronniste ») en 1928. Le choix de la dénomination, allusion à un jouet bruyant, suggère l'intention de « transmettre à la poésie l'esprit de l'humour, l'insistance monotone du sport, la magie des danses nègres ou la chaude stridence du jazz »⁴¹. Le manifeste ou *cartel runrunico* est signé par A. Pérez Santana, Clemente Andrade, Lara et Benjamin Morgado, auxquels se joignent Alfonso Reyes Mesa. Lara publia un petit livre, *S. O. S.*, dans la préface duquel Clemente Andrade écrit : « Le ronronnisme est une maison à quatre chambres / en haut vit Lara et il a payé sa pension tous les mois / ... sa répugnance est extrême pour les sentimentaux et les romantiques, et il achèterait volontiers une guillotine d'occasion pour les pauvres filles de province, qui ont si mauvais goût ... ».

Au cours des années 30, l'influence de Huidobro se combinera avec celle du surréalisme dans la revue *La Mandrágora* (1938) : Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres.

³⁸ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 55.

³⁹ Traduction extraite de Pablo Neruda, *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*. Traduit et adapté par André Bonhomme et Jean Marcenac. Paris, Les Éditions Françaises Réunies, 1970.

⁴⁰ Témoignage de l'influence avant-gardiste : A. Rojas Jiménez, Rubén Azocar (*Las puertas*, Les portes, 1923 ; *El cristal de mis lágrimas*, Le cristal de mes larmes, 1925), Juan Marin (*Looping*, 1929), Salvador Reyes (*Barco ebrío*, Bateau ivre, 1923), Gerardo Seguel (*Dos campanarios a la orilla del cielo*, Deux clochers aux rivages du ciel, 1927), Juvencio Valle (*La flauta del Hombre Pan*, La flûte de Pan, 1929), Rosamel del Valle (*Mirador*, 1926, et *Pais blanco y negro*, Pays blanc et noir, 1929), Humberto Díaz Casanueva (*El aventurero de Saba*, L'aventurier de Saba, 1926), Benjamin Morgado (*Esquinas*, Coins de rue, 1927, et *Estaciones equivocadas*, Saisons erronées, 1929). Dans certains de ces ouvrages, l'on trouve des coïncidences avec le surréalisme.

⁴¹ A. de Undurraga, *op. cit.*, p. 165.

PÉROU

Ainsi que le remarque Guillermo de Torre, les hardiesses de l'« ultra » poétique viennent se greffer ici sur la nostalgie d'un indigénisme inca⁴².

C'est José Maria Eguren (1874—1942) qui ouvre la voie à la renaissance esthétique. Deux revues : *Contemporáneos* (1909) et *Colónida* (1916), dirigées l'une par Enrique Bustamante y Ballivian (1884—1936), l'autre par Abraham Valdelomar (1888—1919), sont les porte-parole des tendances novatrices — pas encore dégagées du modernisme — qui s'associeront ensuite aux courants d'avant-garde.

Voici comment Monguió résume le panorama de la poésie péruvienne entre 1919 et 1925 : César Vallejo (1892—1938) chez qui l'avant-gardisme se réalise dans ses formules techniques les plus répandues et, en même temps, dans des thèmes véritablement personnels ; Alberto Hidalgo (1897) qui, d'abord au Pérou, puis à Buenos Aires, trouve dans l'avant-gardisme une forme appropriée à son égolâtrie ; un petit nombre d'écrivains partiellement d'avant-garde ; une revue d'avant-garde, enfin : *Flechas* (Flèches, 1924) sous la direction d'Armando Bazán⁴³.

La poésie « métissée » de César Vallejo fusionne l'élément américain, national, régional, populaire et indigéniste avec des influences européennes. Sa révolte poétique — qui deviendra politique par la suite — s'exprime dans *Trilce* (1922). Vers libres, hermétisme, images d'inspiration cubiste, créationniste, ultraïste et même surréaliste : c'est une poésie d'avant-garde. Mais elle n'est pas déshumanisée, car néologismes, caprices grammaticaux et typographiques, figures illogiques expriment des intuitions profondes et complexes. L'auteur y explicite sa poétique, notamment dans le sonnet XXXVI :

Refusez, vous aussi, de poser les pieds
sur la sécurité double de l'Harmonie.
Refusez certainement la symétrie.
Intervenez dans le conflit
de pointes qui se disputent
dans la plus taurelière des joutes
au saut par le chas de l'aiguille.

La répudiation de l'harmonie, de la symétrie, de la raison débouche ainsi sur l'exaltation de l'absurde.

Alberto Hidalgo, séduit par Nietzsche et par les futuristes, chante la guerre, l'énergie, la machine, la vitesse. Il écrit *Química del espíritu* (Chimie de l'esprit) en 1923 et *Simplismo* (Simplisme) en 1925, proposant un « isme » qui réduisait la poésie à la métaphore : « je suis un poète et je ne construis que des métaphores... ». Il eut un disciple : Alberto Guillén (1897—1953), auteur de *Deucalión* (1920).

Juan Parra del Riego (1894—1925), né au Pérou, opta pour la nationalité uruguayenne. Dans son « Polirritmo dinámico de la motocicleta » (Polyrythme dynamique de la motocyclette, 1922), il reprend la thématique futuriste.

Après la parution de *Flechas*, les publications avant-gardistes se multiplient à Lima et en province : *Poliedro* (Polyèdre, 1926), dirigée par A. Bazán ; la série *Trampolin-Hangar-Rascacielos-Timonel* (Tremplin-Hangar-Gratte-ciel-Timonier, 1926), lancée par Juan José Lora, Serafin del Mar et Magda Portal ; *Guerrilla* (1927) dirigée par Blanca Luz Brum, *Jarana* (Foire, 1927) par Adalberto Varallanos, *Hurra* (Hourra, 1927) par Carlos Oquendo, *Abdario*... Encore faudrait-il ajouter à cette liste ce qui paraît en province⁴⁴. En outre, les revues de Lima destinées au grand public offrent des informations sur les avant-gardes européennes : *Variédades* (Variétés, 1908—1932) dirigée par Clemente Palma, et *Mundial* (Mondial, 1920—1931). Cette dernière publia, le 11 août 1922, un article de Luis Alberto Sánchez, qui fait la synthèse des principes avant-gardistes en des termes analogues à ceux que Borges avait utilisés dans *Nosotros* (1921)⁴⁵.

La revue qui domine ces dix années est *Amauta* (1926—1930), fondée à Lima par José Carlos Mariátegui, de tendance marxiste. Mariátegui affirme en 1924 que l'avant-garde «... est l'effluve lyrique... de la décadence bourgeoise»⁴⁶, mais plus tard, il considérera que même celle qui prône l'« art pur » « dénonce la faillite d'un esprit, d'une philosophie, plutôt, que d'une technique » et que, par conséquent, elle a une fonction révolutionnaire⁴⁷.

L'avant-gardisme péruvien offre un très large éventail, qui comprend des hymnes à la Force, à la Vigueur, au Muscle et au Moteur (Hidalgo, Parra del Riego) ; la recherche d'images subtiles ; une interprétation marxiste de la vie péruvienne, avec une attention particulière pour ce qui est inca (Mariátegui) ; et l'œuvre complexe et durable de Vallejo qui, loin de refuser l'émotion, y trouve sa substance.

⁴² G. de Torre, *HLV*, p. 588.

⁴³ Cf. Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, México, University of California Press. Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 78.

⁴⁴ Cf. G. de Torre, *HLV*, p. 588.

⁴⁵ Cf. L. Monguió, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁶ J. C. Mariátegui, « Motivos polémicos. Poetas nuevos y poesía vieja, » *Mundial*, n° 232, 24 octobre 1924.

⁴⁷ « Defensa del disparate puro » in : *Amauta*, n° 13, mars 1928.

COLOMBIE ET ÉQUATEUR

La littérature colombienne se caractérise par « une correction et un souci de la forme, de tradition humaniste et académique, qui constituent souvent un frein pour les courants novateurs et pour les influences étrangères . . . »⁴⁸ Le groupe rassemblé autour de la revue *Los Nuevos* (Les Nouveaux), dirigée par Alberto Lleras Camargo et Jorge Zalamea, entre 1919 et 1925, ne représente qu'un timide essai de rupture avec le modernisme. Les auteurs les plus importants en sont León de Greiff, Rafael Maya et Germán Pardo García. Le poète le plus attiré par les « ismes » est Luis Vidales, auteur de *Suenan timbres* (Tintements, 1926).

En Equateur, l'ultraïsme se reflète dans la revue *Motocicleta. Índice de poesía vanguardista* (Motocyclette. Panorama de la poésie avant-gardiste, 1927), dirigée par Hugo Mayo. A signaler également, dans ce contexte, des échos dans les poèmes de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero et Alfredo Gangotena.

MEXIQUE

L'essentiel, ici, c'est le « stridentisme » de Manuel Maples Arce (1898). Auparavant, José Juan Tablada (1871-1945) s'était essayé à écrire des poèmes synthétiques ou des haïkai, et à inventer des métaphores (*Un día, Un jour*, 1919). Il apportait un désir de nouveauté, d'expérimentation, de simplicité expressive et aussi l'image d'un écrivain voyageur, qui s'approprie tout ce qu'il découvre d'escale en escale, en France, au Japon, à New York.

Le « stridentisme » va de 1922 à 1927. Les représentants en sont Maples Arce, avec *Andamios interiores* (Echafaudages intérieurs, 1922), *Urbe* (Ville, 1924), *Poemas interdictos* (Poèmes interdits, 1927), *Metropolis* (1929); Luis Quintanilla, avec *Avión* et *Radio. Poema inalámbrico en Trece Mensajes* (Radio. Poème sans fils en treize messages, 1924); Germán List Arzubide, avec *Esquina* (Coin de rue, 1923), *El viajero en el vértice* (Le voyageur au sommet, 1926), *Plebe, Poemas en rebeldía* (Plèbe. Poèmes en révolte, 1926); Arqueles Vela, avec *El café de Nadie. Novelas* (Le café de personne. Nouvelles, 1926); Salvador Gallardo, avec *El pentagrama eléctrico* (Le pentagramme électrique, 1925)⁴⁹.

Ces écrivains ont lu Apollinaire, Tristan Tzara, Max Jacob et Vicente Huidobro. Leurs principes esthétiques ne diffèrent pas de ceux que Borges avait exposés pour l'ultraïsme (importance de la métaphore, suppression des liens typographiques expressifs, refus de l'anecdote, etc.). Le premier manifeste stridentiste : « *Actual. Hoja de Vanguardia n° 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* » parut en 1922. On y mentionne Marinetti, avec raison, comme le prouve la thématique du mouvement : machines, foules, dynamisme . . . Et dans l'introduction qu'il écrit pour *Esquina* de List Arzubide, Manuel Maples Arce énonce un credo analogue à celui de Huidobro : « Créer et non pas copier ».

En janvier 1923, un second manifeste paraît à Puebla, où se trouvaient alors Maples Arce et List Arzubide. Revenus dans la capitale, ils y continuèrent les activités du groupe, qui publia certains textes dans *El Universal Ilustrado*, dirigé par Carlos Noriega Hope. La revue *Irradiador*, organe du mouvement, date de 1923 : *Horizonte* à Jalapa (Veracruz) de 1926. En juillet 1926, c'est le troisième manifeste, publié à Zacatecas, et très vite après, le quatrième, publié à Ciudad Victoria. En 1924, autre démonstration collective : l'exposition des peintres, avec intermède musical et lecture de poèmes stridentistes, au « Café de nadie » (« Café de personne »).

Les poèmes du groupe ne se distinguent guère de ce que l'on trouve ailleurs :

Le jazz étend son lit clandestin
et tisse un écheveau de désirs
Un courant voltaïque
émane de la pile des vertèbres
et vibre dans le timbre des seins.

(S. Gallardo : *El pentagrama eléctrico*, 1925)

Toutefois, à partir de *Urbe*, Maples Arce chante dans le style nouveau l'ouvrier et la révolution :

Oh! la pauvre ville syndicaliste
échafaudage
de hourras et de cris!

Les ouvriers
sont rouges
et jaunes.

Il y a une floraison de revolvers
après le tremplin des discours . . .

⁴⁸ P. Gonzales Rodas, « El movimiento nadaísta en Colombia », *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XXXII, n° 62, 1966, p. 229.

⁴⁹ Ces noms constituent le noyau du groupe, auquel se rattachent Xavier Icaza, Elena Alvarez, Luis Felipe Mendez, Miguel Aguillón Guzmán, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha, ainsi que le sculpteur Germán Culto, et les peintres Manuel Alva de la Canal et Rafael Sala.

La contribution majeure des stridentistes, d'après Luis Leal, « n'est pas d'avoir créé de grandes œuvres d'art, mais d'avoir introduit au Mexique les nouvelles tendances de l'avant-garde et coupé le cordon ombilical qui reliait la poésie mexicaine aux formes galvaudées de l'art 1900 »⁵⁰.

VENEZUELA

Ceux qui adoptèrent ici en prose comme en vers, une attitude de révolte et firent preuve d'une nette volonté de changement, appartiennent à la « génération de 1928 ». Après avoir édité l'unique numéro de la revue d'avant-garde *Válvula* (Valve, 1928), ils se regroupent, vers 1930, autour d'*Elite* (1^{ère} période, 1928—1935). *Válvula* avait été créée par Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Nelson Himiob, José Salazar Domínguez, Pedro Sotillo, le dessinateur Rafael Rivero Oramás, et deux écrivains issus de la génération précédente : Fernando Paz Castillo et Leopoldo Landaeta. Mais c'est *Elite* qui sera l'organe le plus représentatif du mouvement ; le rédacteur en chef en était Juan de Guruceaga, et le principal animateur Raúl Carrasquel y Valverde. Enfin, la tendance inaugurée par la « génération de 1928 » atteint son apogée avec le groupe littéraire *Viernes* (Vendredi), qui est déjà franchement surréaliste.⁵¹

J. R. Medina affirme que « l'ultraïsme — l'expression la plus consistante de l'avant-garde — pénétra par plusieurs voies, bien qu'indubitablement avec un certain retard . . . »⁵². Ainsi, l'énumération à laquelle le poète Miguel Otero Silva ramène le credo de ces écrivains atteste sa parenté avec l'ultraïsme : « A bas la rime ! A bas la métrique ! A bas l'anecdote ! A bas la syntaxe ! A bas le talent ! Vive la machine ! Vive la cohue ! et surtout, vive la métaphore ! »⁵³ Vu l'apparition tardive de l'avant-garde au Venezuela, la plupart des publications de ce genre débordent les années 20, et passent des jeux ultraïstes à une poésie plus mûre.

ANTILLES

Le point de départ, à Cuba, est la création de la *Revista de Avance* (Revue d'avant-garde, 1927—1930) par Jorge Manach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier et J. Martí Casanovas ; par la suite, Félix Lizaso et José Z. Tallet remplacèrent les deux derniers. Ainsi que le remarque Eugenio Florit⁵⁴, ces hommes avaient en commun leur admiration pour Unamuno et Ortega y Gasset, et leur dévotion pour Martí, mais ils connaissaient aussi les mouvements européens et notamment l'ultraïsme ainsi que le créationnisme espagnols, ceux-ci grâce au supplément littéraire d'un journal conservateur et traditionaliste, le *Diario de la Marina* (Journal de la Marine). En 1927, les rédacteurs de la revue organisent une exposition d'« Art nouveau », événement qui marque les débuts officiels de l'avant-garde.

Désireux de dépasser le sentimentalisme « moderniste », le groupe recourt à l'humour, aux audaces typographiques, aux thèmes de la machine et de la vitesse, et surtout à la métaphore. Dès ce moment se dessinent dans la poésie cubaine trois courants, qui s'accuseront lorsqu'elle aura dépassé l'avant-gardisme : la poésie « pure », représentée par certains poèmes de Mariano Brull ; la poésie noire, avec le poème « La bailadora de rumba » (La danseuse de rumba), de Ramón Guirao ; et la poésie sociale, incarnée par Regino Pedroso — tendance qui, ultérieurement, fusionnera souvent avec la deuxième, notamment chez Nicolás Guillén. Pour cette époque, le livre le plus caractéristique de l'avant-garde est *Surco* (Sillon, 1928) de Manuel Navarro Luna.

Mariano Brull (1891—1956) appartient encore au néo-modernisme par son premier recueil *La casa del silencio* (La maison du silence, 1916) ; après un voyage en Europe, il publie *Poemas en menguante* (Poèmes décroissants, 1928) où l'avant-garde confine à la poésie « pure » dans la « jitanjáfora », jeu de sensations et de la fantaisie qui réduit les mots à leur valeur sonore, à une gratuité poétique parfaite.

Porto Rico connut une extraordinaire prolifération de « ismes », entre autres le « diépalisme » (1921), appellation résultant de la combinaison des noms de José I. Diego Padró et de Luis Palés Matos. Ce mouvement, qui veut remplacer la logique par la sonorité, se prolongera de façon remarquable dans la poésie noire de Palés Matos, surtout dans *Tunún de pasa y grifería* (Dit de la peau noire et des cheveux crépus, 1937) où l'auteur reprend des poèmes antérieurs : « La danza negra » (La danse nègre) est de 1926.

Au cours des années 20 apparaissent encore l'« euforisme » de Palés Matos et Tomás L. Batista ; le « non-isme » (1925), mouvement de négation apparenté à Dada ; le « girandolisme », l'« intégralisme », etc.⁵⁵

⁵⁰ « El movimiento estridentista », in : *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica, Memorial del Undécimo Congreso*. México, Universidad de Texas, 1965, p. 86. A noter que, dans leurs innovations, les poètes de la revue *Contemporáneos* (1928-1931), si importants pour la littérature mexicaine (Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, etc.), se sont inspirés notamment des imagistes d'Amérique du Nord.

⁵¹ Miguel Otero Silva, Luis Castro, Pablo Rojas Guardia, Luis Alvarez Marcano et Joaquín Gabaldón Márquez sont au cœur de la révolution poétique de 1928.

⁵² Cf. José Ramón Medina : *Cincuenta años de literatura venezolana (1918—1968)*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, p. 80.

⁵³ Miguel Otero Silva, Interview dans la page littéraire du journal *El Nacional*, Caracas, 4 décembre 1966. Cité par Medina op. cit., p. 80.

⁵⁴ Eugenio Florit, « Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia », in : *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, p. 57.

⁵⁵ Parmi les poètes, citons Graciany Miranda Archilla, avec *Responso a mis poemas naufragos* (Réponse pour mes poèmes naufragés), Fernando González Alberty avec *Grito* (Cri), Luis Hernández Aquino, avec *Niebla lírica* (Brume lyrique), Evaristo Ribera Chevreumont, avec *Girándulas* (Girandoles), etc.

Saint-Domingue eut son « posthumisme », inventé par Domingo Moreno Jimenes. et auquel participent notamment Andrés Avelino, Tomás Hernández Franco, E. Pérez Fonseca, Rafael A. Brenes et Julio Alberto Cuello. Leur organe de diffusion était *El Día Estético* (Le jour esthétique), à quoi il faut ajouter plusieurs petites anthologies : *Del movimiento postumista* (Du mouvement posthumiste, 1922). *Poemas* (Poèmes, 1923) et *Pequeña antología postumista* (Petite anthologie posthumiste, 1924).

AMÉRIQUE CENTRALE

Au Costa Rica, la génération qui suit le modernisme tente également une rénovation, mais dans un milieu très traditionnel (de Max Jiménez, 1900—1947, à Cardona Peña, 1917). Au Salvador, Vicente Rosales y Rosales, issu du modernisme, s'assimile l'esprit de l'avant-garde, tandis que le Nicaraguayen Andrés Rivas Dávila (1889—1930) ouvre la voie à celui-ci avec *El beso de Erato* (Le baiser d'Erato).

Un groupe fondé par José Coronel Urtecho et Luis Alberto Cabañas mène la révolte contre l'héritage de Rubén Darío : « Enfin, Rubén, / compatriote inévitable, je te salue / d'un coup de mon melon / que les souris ont grignoté en / 1920 / cinq. Amen ». (J. Coronel Urtecho : « Oda a Rubén Darío », Ode à Rubén Darío). Ces poètes furent suivis par Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez, Joaquín Pasos, Francisco Pérez Estrada et Julio Icaza Tigerino. Presque tous publient dès les années 30, certains seulement dans des revues et des anthologies, sans donner de recueil individuel. En 1928 est créée la revue *Vanguardia* (Avant-garde).

Demetrio Korsi (Panama, 1899—1957) fait paraître en 1920 *Los poemas extraños* (Les poèmes extraordinaires) et en 1925 *El viento en la montaña* (Le vent dans la montagne). Les grands thèmes en sont la ville et la vie moderne, vues sous un angle critique : « La lumière capitalisée par Edison triomphe / dans le sein virginal du *ferry-boat*. / Gratte-ciel fait de *five-cents*. / combien de projets se brisent / contre tes murs ! / En toi rugissent, ô grand New York, / les machines et comme elles la faim ; / statue de la Liberté, ta lumière n'est pas pour le Sud. / Coupe-toi le bras » (« New York »).

Le livre *Onda* (Onde, 1929) de Rogelio Sinán marque la victoire de l'avant-garde, à laquelle se rallient également Demetrio Herrera Sevillano (1902—1950) et d'autres écrivains après 1930.

L'ultraïsme et l'imagisme anglo-saxon

Signalons d'abord une différence essentielle, à savoir la complexité de l'ultraïsme qui, dès ses origines espagnoles, apparaît comme une synthèse des différentes avant-gardes étrangères et qui, lorsqu'il s'étend à l'Amérique latine pour s'y prolonger jusqu'à la fin des années 20, se complique encore en se mêlant au substrat américain.

Ni les imagistes, ni les ultraïstes espagnols ne publièrent de manifestes politiques. Chez les premiers, il y a une tendance de droite implicite. Quant aux autres, ils proposent essentiellement une révolte esthétique, quoique certains d'entre eux se rendent compte que rejeter le code poétique peut servir la révolution sociale. Les rares poèmes qui développent des thèmes socio-politiques condamnent la guerre qui vient de déchirer l'Europe ou expriment une admiration pleine d'espoir à l'égard de la récente Révolution russe. Assez curieusement, l'œuvre du jeune Borges, qui prendra par la suite des positions idéologiques très différentes, contient quelques-unes de ces exceptions. En Amérique latine, l'avant-garde offrira de ce point de vue de nombreuses nuances, depuis la « poésie pure » jusqu'à la littérature conçue comme instrument d'un bouleversement politique d'inspiration marxiste (revues *Claridad*, *Amauta*, etc.). Plusieurs poètes évolueront définitivement vers cette idéologie (notamment Vallejo, P. de Rokha et Neruda). Entre les deux extrêmes, il y a toute la gamme de ceux qui envisagent la littérature comme un mode de recherche ou d'expression de la spécificité nationale.

Pour ce qui est de la tradition littéraire, les imagistes en éliminent certains aspects. Les ultraïstes espagnols, eux, la rejettent en bloc, plus particulièrement le passé récent, marqué par Rubén Darío, tout en acceptant Whitman et quelques poètes français venus après le romantisme (Rimbaud, Mallarmé). Les Hispano-Américains veulent également rompre avec le modernisme, bien qu'ils reconnaissent — ou finissent par reconnaître — le rôle précurseur de certaines figures

majeures du modernisme ou du néo-modernisme (Lugones, Eguren, Herrera y Reissig, Sabat Ercasty, etc.).

Les imagistes se posent en ennemis du sentimentalisme romantique et prônent un retour au vers précis, dur, « classique ». De même, les ultraïstes font fi du sentimentalisme moderniste, amalgame des héritages postromantique et symboliste. Toutefois, ce refus est surtout doctrinal, et l'œuvre la plus durable de l'ultraïsme — que nous trouvons en Amérique latine — est celle qui se nourrit d'émotion et de sentiment (Borges, Neruda, Vallejo). Quant au « classicisme », on n'en relève pas de traces chez les Espagnols, si l'on entend par là la persistance d'une tradition vivante, susceptible de se renouveler. Les ultraïstes sont « adamiques » ou bien ils se cherchent des antécédents très proches dans le temps. En Amérique latine, par contre, nous sentons parfois des racines plus profondes. L'érudition d'un Borges révèle, par exemple, l'influence de Quevedo, dès les premiers ouvrages qu'il publie en Espagne.

Les imagistes recherchent la beauté dans les petites choses, dans la vie de tous les jours. Hulme disait que le classique baigne toujours dans la lumière quotidienne. Parmi l'éventail des créations ultraïstes, certaines essaient d'exploiter cette veine (la « *gregeria* » et les images qui y sont liées), mais en découvrant l'insolite qui y est sous-jacent. Le créationnisme affectionne l'inusité. Certaines ramifications de l'avant-garde latino-américaine, quant à elles, voient le beau dans ce qui est simple, proche ou banal, par réaction contre le vague, l'exotisme, l'extrême raffinement du modernisme.

Les imagistes exposent leur doctrine à coups d'essais, de préfaces, de lettres et de manifestes. Les ultraïstes ont fréquemment recours aux mêmes moyens, et leur ton est généralement anticonformiste et agressif. Des deux côtés, la doctrine littéraire se réfère surtout au langage poétique (encore que les faits ne coïncident pas toujours avec la théorie) et, loin de vouloir utiliser un idiome spécialisé, on vise à rapprocher le vocabulaire de la littérature du parler quotidien.

Pour l'imagisme, tout peut devenir thème littéraire, jusques et y compris la vie des villes modernes. Chez les ultraïstes, l'influence du futurisme explique la vogue du machinisme, de la vitesse, du décor urbain et cosmopolite, du jazz, du cinéma, du sport. A quoi s'ajoutent, en Amérique latine, des thèmes à la fois régionaux et universels : poésie noire, indigéniste, nativiste, politique, philosophique . . .

Les Anglo-Saxons considèrent la poésie comme « présentation » d'un objet particulier par le truchement d'images plastiques : avec précision, sans recherche ni rhétorique, sans abstraction aucune. Les ultraïstes veulent réduire la poésie à la métaphore, écartant la confession, les mots outils, les ornements, le nébuleux. Ils font fréquemment appel à l'ironie et à l'humour. (La pratique est cependant plus complexe que la théorie, en raison surtout de la complexité géographique du mouvement.)

La valeur qu'ils accordent à une poésie synthétique incite les uns et les autres à cultiver le haïkai, ce en quoi les ultraïstes avaient été précédés par quelques poètes modernistes et figures de transition (Manuel Machado, Tablada, etc.).

Les imagistes proposent la superposition ou la juxtaposition d'éléments, entre lesquels se crée un rapport. Pound affirmait, soulignons-le encore, que l'image doit présenter « an intellectual and emotional complex in an instant of time ». En principe, les images ultraïstes doivent être plurivalentes, complexes, c'est-à-dire comporter plusieurs plans de signification, ce qui augmente d'autant leur pouvoir de suggestion. En fait, ce sont les images « créationnistes »

— plus ou moins heureuses — qui prédominent. Ces conceptions de l'image pourraient bien avoir des origines communes, car, de ce point de vue, Hulme a été influencé par Bergson, et Guillermo de Torre a souligné tout ce que le créationnisme devait au philosophe français⁵⁶.

Les deux mouvements rejettent les mètres réguliers, auxquels ils préfèrent le vers libre, l'ultraïsme y joignant le goût des expériences typographiques. Enfin, rythme et sonorité revêtent une importance extrême dans la poésie afro-américaine.

On remarque que, dans les deux cas, ceux qui échouent sont plus attentifs à la technique et aux procédés stylistiques qu'à l'esthétique qui en est le fondement. Il n'en va pas de même pour ceux dont le style se voit déterminé par des intentions plus profondes et, en particulier, par une vision personnelle du monde. En résumé, les points de contact sont nombreux entre les deux phénomènes, bien qu'ils ne soient pas dus à un lien génétique⁵⁷ et que l'ultraïsme se soit assimilé des tendances littéraires étrangères aux préoccupations des poètes anglo-saxons.

Conclusion

Constatons d'abord que le type imagiste s'incarne en une série de mouvements postérieurs aux premières avant-gardes et qui en portent la marque. Plus les initiatives de ce genre se multiplient, plus elles tendent à réagir les unes aux autres ou à se mêler entre elles : interaction en vase clos qu'on observe dès la confrontation du futurisme et de l'expressionnisme, et qui, cette fois, joue un rôle primordial. Ainsi, l'ultraïsme espagnol, aussi vague que complexe, est le creuset où viennent se combiner tant bien que mal nombre d'ingrédients importés de France, d'Italie, d'Allemagne ; et une fois arrivé en Amérique latine, le mélange s'enrichit encore au contact des traditions locales, jusqu'à en devenir parfois quasiment méconnaissable. Que subsiste-t-il, en effet, du programme madrilène de 1918 dans tels ou tels « ismes » hispano-américains qu'on a du reste à peine commencé à étudier dans leur ensemble¹ ? Fait paradoxal, l'avant-garde imagiste s'appuie sur le passé — ou le rappelle —, quand bien même ce passé ne date que d'hier. C'est au *futurisme*, sans aucun doute, qu'elle ressemble le plus et, en premier lieu, par la hantise du langage, qui constitue son trait distinctif. Mais on pourrait faire état de bien d'autres points communs, glanés çà et là : expériences typographiques, culte du primitif ou de la machine, le poème imaginiste vu comme « catalogue d'images », les soirées ultraïstes, etc. ; inutile de revenir sur l'exemple de Kručënych ou de Chlebnikov, sur les relations entre Šeršenevič et Marinetti ou sur les échos que ce dernier suscita en Amérique latine. De l'*expressionnisme*, d'autre part, ce type retient le côté « esthétique », « expérimental » ; tout

⁵⁶ G. de Torre, *LEV*, pp. 109—110.

⁵⁷ Du moins en ce qui concerne l'ultraïsme espagnol. On ne peut en dire autant de tous les auteurs et mouvements d'Amérique latine. A cet égard, au stade actuel (1982) des recherches, on peut affirmer que l'imagisme, surtout celui d'Amérique du Nord, exerça une action certaine, bien que souvent tardive, dans les pays les plus proches des États-Unis ou les plus sensibles à leur prestige culturel. En témoignent, par exemple, le Mexicain Salvador Novo, qui publia une *Antología de la poesía norteamericana moderna* (1924), des articles de Pedro Henríquez Ureña (« Veinte años de literatura en los Estados Unidos », *Nosotros*, XXI, 219-220, ag.-set. 1927, pp. 353-371), Guillermo de Torre (« Nuevos poetas mexicanos », *La Gaceta Literaria*, Madrid, 6, 15 marzo 1927, p. 2), Xavier Villaurrutia (« Guía de poetas norteamericanos », *La Pluma*, Montevideo, 11, ab. 1929, pp. 129-131), etc. Cf. O. Corvalán, *Modernismo y vanguardia*. New York, Las Américas Publishing Co., 1967 et José Luis Pacheco, « Nota sobre la otra vanguardia », *Revista Iberoamericana*, 106-107, en.-jun. 1979.

¹ Cf. Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia*. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del Siglo XX, New York, Las Américas Publishing Co., 1967, p. 92.

comme Stramm, il visa à la « concentration ». On sait que Kandinskij fut lu par Pound et par Hulme, qui s'inspira aussi de Worringer²; quant à J. L. Borges, il lança un pont entre l'Allemagne et l'Argentine. Avec l'imagisme anglo-saxon, avec Huidobro et le créationnisme, ce sont les principes de la *peinture cubiste* qui semblent imprégner la littérature : tantôt la rigueur formelle et le goût de l'objectivité, de l'austérité et du statisme, tantôt l'art envisagé comme réorganisation intellectuelle, non-mimétique, de la réalité. Enfin, de son prédécesseur *dadaïste*, l'ultraïsme adoptera à l'occasion les boutades et provocations, tout en annonçant parfois le *surréalisme*, curieux lui aussi d'images inédites, mais surgissant de l'inconscient³.

Cet éclectisme et surtout ces rappels de la « tradition », si récente et si subversive soit-elle, posent d'emblée un problème fondamental : l'imagisme constitue-t-il un type spécifique d'avant-garde et, même, une avant-garde tout court? On pourrait en douter à la lumière de ce qui précède. S'agirait-il, tout au plus, d'un cas limite, comme on l'a cru parfois, à cheval sur la modernité et les mouvements qui nous occupent ici, autrement dit, d'une contamination de celle-là par ceux-ci? De toute façon, il est clair que le phénomène ne réunit pas toutes les caractéristiques qu'on est en droit d'attendre de l'avant-garde, et qu'il n'en représente, au maximum, qu'une forme *tronquée*, mais d'autant plus *originale*.

Parmi ces normes essentielles auxquelles l'imagisme ne se soumet qu'imparfaitement ou pas du tout, se dissociant par là des types futuriste et expressionniste, on relèvera avant tout *l'élan vers l'avenir*. Sauf exception (le plus souvent théorique), ce mouvement *s'en préoccupe assez peu*. Sa grande ambition est plutôt d'exploiter le présent, comme le démontrent ses « instantanés », son désir de fixer les scènes et les lieux ou, dans un autre ordre d'idées, l'ambition ultraïste de mettre l'Espagne au diapason de l'Europe, et les liens étroits que va enfin nouer la littérature anglaise avec les tendances les plus avancées du continent. Cependant — on vient de le signaler et il faudra encore y revenir —, pour être centré sur « le bel aujourd'hui », l'imagisme ne laisse pas de lorgner vers le passé : rien ne contredit plus violemment l'*avenirisme* marionnettique que le sens de l'histoire d'un Pound ou d'un Mandel'stam. Tout aussi flagrants sont l'*absence relative d'exhibitionnisme* et de *combativité* ainsi que le *manque d'intérêt pour l'action concrète* : les scandales de Madrid, les bouffonneries de Esenin furent des feux de paille et, dans l'ensemble, les programmes sont plus nombreux et plus intéressants que les diatribes. En général, cette avant-garde se soucie moins que les précédentes de faire table rase : elle voulut *construire*, *renover*, et ce dans un *domaine extrêmement circonscrit*. Les thèmes sociaux ne l'attirent guère, sauf — tardivement — en Amérique latine, mais on est loin, déjà, du modèle européen. D'habitude, les objectifs artistiques éclipsent les autres, même chez ceux qui se diront de gauche (Huidobro, par exemple, sépare la politique de la poétique⁴) : *apolitisme* esthète qui correspond souvent à des tendances *conservatrices*, voire réactionnaires, suspectes en tout cas à l'orthodoxie marxiste. Voyez Gumilév et Esenin, outre Hulme et Pound. Non seulement l'imagisme se détourne de l'action sociale, mais il renonce également à pratiquer le roman (dans la plupart des cas), le théâtre, la musique, le cinéma, les arts plastiques même, quoique quelques peintres aient

² Cf. Frank Kermode, *Romantic Image*, Glasgow, Collins, 1976 (Fontana), pp. 136 & sqq. Toujours à propos de l'expressionnisme, on se souviendra des relations existant entre l'imagisme et l'avant-garde yiddish de New York.

³ Cf. Gustav Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1965 (Sprache und Literatur, 22), p. 201. Sur les liens de l'ultraïsme avec ces mouvements, cf. Gloria Videla, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963 (Biblioteca románica hispánica, II. Estudios y ensayos), pp. 97 & sqq.

⁴ Cf. Octavio Corvalán, *op. cit.*, pp. 102—103.

participé au mouvement en U. R. S. S., en Espagne⁵ ou en Amérique. Pound résume assez bien cette aspiration à la *spécialisation poétique* quand, surenchérissant sur Kandinskij⁶, il souligne le cloisonnement des arts, dû à la spécificité de leurs matériaux⁷. Aux antipodes du futurisme et de l'expressionnisme, la poésie, rendue autonome vis-à-vis des autres modes d'expression — et, à l'occasion aussi, de la conception courante de la réalité —, sera donc seule privilégiée. Prenant ses distances par rapport aux luttes qui agitent la Cité, aux idéologies, aux sujets et aux thèmes, dédaignant de sortir des limites rigoureuses qu'il s'assigne, *le lyrisme tend à se concentrer exclusivement sur l'image, la métaphore*. Les visées totalisantes des avant-gardes antérieures cèdent le pas à la technicité esthétique, littéraire, poétique, à une activité « imaginante » plus que linguistique, et qui, à la limite, se réduit à appliquer de simples recettes de style.

Sous d'autres aspects, néanmoins, ce type présente de réelles affinités avec ceux qui l'environnent, et, tout compte fait, les arguments en faveur de son rattachement à l'avant-garde priment les autres. Si ses adhérents furent *peu nombreux*, hormis les ultraïstes, ils prirent part, eux aussi, à des *actions collectives*. Pourtant, les déclarations personnelles ne firent pas défaut (Pound, Gumilëv, Mandel'stam, Šeršenevič, Esenin, Huidobro, G. de Torre, etc.). Si cohésion il y eut, elle fut éphémère et fragile, et l'esthétique des groupes ne fut bientôt plus cultivée que par des solitaires. C'est un reflet bien vague du « nous » futuriste ou même de la « fraternité » expressionniste qu'offrent ces cercles d'individus isolés où D. H. Lawrence et Esenin firent une courte apparition. L'individualisme semble y percer plus qu'ailleurs ; viennent s'y ajouter l'éclectisme ultraïste et la complexité des traditions et des substrats latino-américains... L'ensemble se signale, une fois de plus, par sa *diversité*, mais celle-ci est moins voyante que dans les exemples précédents, sans doute parce qu'elle se manifeste sur un terrain particulièrement exigü. Du reste, l'imagisme n'intéresse que trois langues (anglais, russe, espagnol) et naît en *quelques foyers bien distincts* : Londres, Saint-Pétersbourg, Moscou, Madrid, Séville, à cette réserve près que le mouvement hispanique ne connut aucune centralisation. *Aucun chef* indiscuté, enfin, n'orienta les recherches, même si des porte-parole aussi éminents que Hulme, Pound, Gumilëv, Cansinos-Asséns, G. de Torre, Huidobro et Borges les influencèrent largement. Il est d'autant plus difficile de parler d'une organisation quelconque que l'*existence* des cénacles fut *très brève*. A une période préparatoire avant 14—18 (le « Poets' Club », le clarisme de Kuzmin, la « Guilde des poètes », Ramón Gómez de la Serna) succèdent, à un *rythme rapide*, un développement de courte durée (de 4 à 6 ans en moyenne), puis la dissolution. En somme, les groupes *apparaissent juste à la veille ou au lendemain de la guerre*, à laquelle ils ne se rattachent d'ailleurs que négativement, par une réticence plus ou moins marquée à l'égard de la tourmente politique et sociale. En Amérique hispanique, par contre, leur expansion se situe dans les années 20, mais la multiplicité et l'entrelacement des tendances y défient provisoirement tout effort de schématisation. Ajoutons que si l'imagisme ne sut se maintenir comme mouvement, il se prolongea cependant dans l'œuvre de quelques individus, notamment Pound et Mandel'stam.

⁵ Cf. Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 115—116.

⁶ Cf. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Trad. Pierre Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, 1974 (*Médiations*, 62), pp. 76—78.

⁷ Cf. Ulrich Weisstein, *Vorticism: Expressionism English Style*, in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Paris—Budapest, Didier—Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 167—180, p. 169. Il n'y aura donc pas lieu d'étudier ultérieurement les relations de l'imagisme avec les beaux-arts.

Un de ses traits les plus saillants est sans aucun doute l'absence — jusqu'à preuve du contraire, mais la chose paraît peu probable — de tout lien génétique entre ses différents foyers. Excepté, une fois encore, en Amérique latine où jouèrent le prestige européen et la communauté de langue avec l'Espagne, on est en présence d'une convergence de mouvements autonomes (polygénisme). Leur extension, internationale assurément (Britanniques, Russes, Espagnols, Américains du Nord et, surtout, du Sud), demeure néanmoins réduite dans le temps et quant au nombre des langues ou — parfois — des écrivains concernés. A y bien regarder, les Etats-Unis collaborent principalement par l'entremise de quelques émigrés, et si l'ultraïsme subit des métissages originaux outre-mer, l'imagisme se présente bien, à l'origine, comme partie intégrante de l'avant-garde européenne. C'en fut même, en Angleterre et en Espagne, la première vraie manifestation, et l'une des seules, celle qui fit entrer deux littératures, moins rapidement perméables jusque-là aux innovations continentales, dans le giron de l'« église progressiste ». Précisons que cette tendance à l'europanisme ne semble marquer ni les Russes ni les Argentins, en tout cas pas de cette manière. Dans l'état actuel des recherches, l'émergence du type en des endroits si éloignés les uns des autres, aux confins de l'ancien monde pour ainsi dire, est malaisément explicable. L'hypothèse d'une réaction contre le symbolisme, par exemple, nène plus directement au futurisme qu'à l'imagisme ; et celle d'un retour au goût classique dans trois domaines linguistiques où celui-ci ne s'était pas affirmé de façon prédominante ou continue, vaut à la rigueur pour les Anglo-Saxons et les acméistes, mais certainement pas pour l'ultraïsme. C'est là encore une question sans réponse.

On a déjà indiqué l'extrême modération de l'élan révolutionnaire (si l'on ose dire) qui est propre à ces mouvements. Ils n'en jouèrent pas moins un rôle historique considérable, du moins en Angleterre et dans l'univers hispanique, en épaulant les efforts novateurs d'Eliot et en préparant ceux de la génération de 1927. Rien de tel en U. R. S. S. En revanche, il est certain que l'apport esthétique des acméistes a aussi bien résisté au temps que celui de Pound ou de Borges. En tout état de cause, c'est la tradition qui doit servir de jauge quand il s'agit d'estimer la force de subversion. Sur ce point, on n'enregistre ici que mesures, nuances, équivoques. Assez peu de vague iconoclaste, sauf parfois dans l'ultraïsme, mais plutôt un refus ferme et sec de tout ce que le romantisme et le symbolisme (ou le modernisme hispanique) peuvent avoir de nébuleux, de sentimental, de vague et de mou : la soif d'infini, la marotte de l'au-delà et de la métaphysique, l'aura mystique, l'allusion, la Beauté éthérée et spiritualisée ; mais aucune hésitation, non plus, à appuyer sur le symbolisme finissant, en particulier le français, et sur ses successeurs. D'où la mode du vers libre de G. Kahn, de G. Duhamel et Ch. Vildrac ; d'où aussi la fascination de Mallarmé, Rimbaud, Verhaeren, Laforgue, Gourmont. Avec les Anglo-Saxons et les acméistes, ceux qui élaborèrent en somme la doctrine la plus cohérente tout en l'appliquant de la façon la plus convaincante, l'antiromantisme débouche sur l'idéal classique : limpidité, culte de la belle forme stricte, inspiration érudite et attachement au passé. Il est significatif que surgissent, dans ce contexte, à côté de sources exotiques ou « primitives » que l'on retrouve du reste en Amérique latine, des noms tels qu'Homère, Sapho, Ovide, Dante, Villon, Shakespeare, Racine et, enfin, Gautier et Flaubert (sans oublier Bergson). Voilà précisément un passésisme qui exaspérait Marinetti et une gamme de styles que l'expressionnisme n'aurait certes pas approuvée en bloc. Pour ce qui est de l'originalité du type, elle réside tout entière, insistons-y, dans les formes, le langage et, avant tout, l'image poétique : rejet des schèmes figés, du vers traditionnel, par exemple, afin de calquer l'écriture sur le rythme souple du parler quotidien, aussi loin du mot-

son des futuristes que du mot-symbole de leurs prédécesseurs ; sens aigu du métier, de la structuration et du dessin ferme, dont découlent les qualités primordiales du style imagiste — précision ennemie de toute rhétorique comme des genres narratif, discursif, descriptif ou didactique, et concision, simplicité, économie des moyens (vogue des formes courtes : haïkaï, etc.). D'autres exigences semblent moins généralisées : clarté, contrôle rigoureux du langage et de l'émotion (à l'opposé de l'épanchement), rapidité de l'expression, ironie . . . L'essentiel, néanmoins, le noyau autour duquel s'organise toute la théorie, c'est l'image — voir et faire voir avec des yeux neufs, qu'il s'agisse du réel ou de l'inédit. Sur ce terrain, en effet, deux courants divergents se dessinent : l'un, mimétique, centré sur le monde ambiant et singulièrement sur ses aspects visuels (imagisme anglais, acméisme), l'autre explorant la métaphore insolite ou gratuite qui tend à créer une réalité nouvelle (le « Non serviam » lancé par Huidobro à la Nature, l'ultraïsme). Enfin, c'est une préoccupation quasi constante, dans ce domaine, que la recherche de l'image multiple, rapprochant par analogie deux ou plusieurs éléments : « super-position », « imagen "polipétala" »⁸, etc.

De tout ceci se dégage un système de valeurs assez harmonieux en définitive : *mise en évidence*, dans bien des cas, du *statisme* (mais pas lorsque domine l'influence futuriste) et de l'*individualisme* (dans une moindre mesure, peut-être, chez les ultraïstes) ; *alternance du réalisme mimétique et de l'idéalisme créateur* avec, entre les deux, la découverte de l'inédit dans le quotidien ; et, enfin, une série de *synthèses*. Ainsi, l'*intellectualisme* du poète-artisan, s'il s'oppose à l'inspiration romantique, ne rejette en aucune façon l'*irrationnel* : ni l'intuition bergsonienne, ni la nostalgie des aubes primitives et de la fraîcheur adamique, qui perce aussi bien chez Gumilëv que chez tel ou tel écrivain hispanique. Selon une recette éprouvée, les réussites les plus parfaites de ces poètes font souvent découler l'émotion, voire la surprise ou l'extase, du calcul et de la concertation. D'autre part, l'imagisme se veut *objectif* : « l'œil », dira Mandel'stam, « est l'instrument de la pensée »⁹, vérité à laquelle souscriraient volontiers un Hulme ou un Eugenio Montes. L'objectivation, qui vire quelquefois à l'impersonnalité, se solde d'habitude par un lyrisme tourné vers les choses, réelles ou inventées ; il n'empêche évidemment que le *subjectif* se traduit dans la perception même. Non pas par l'addition d'une quelconque affectivité impressionniste, ni par la suggestion d'un « au-delà », à la manière du symbolisme, mais parce qu'un « mystère » jaillit précisément des liaisons établies entre les objets perçus. Aucune technique n'exemplifie mieux cette alliance du *matériel* et de l'*immatériel* que l'emploi de l'idéogramme chinois, qu'affectionne Ezra Pound. En résumé, il semble qu'avec l'imagisme, l'avant-garde, tout en restreignant ses ambitions, ait gagné d'autant en consistance.

L'INFLUENCE CUBISTE (Paul Hadermann, Bruxelles)

Alors qu'on approche du tournant que représenta Dada dans l'histoire des avant-gardes peut-être le moment est-il venu de s'étendre sur un mouvement artistique, contemporain de types précédents, mais qui présenta la particularité de ne toucher la littérature que de façon indirecte.

⁸ Gloria Videla, op. cit., p. 110.

⁹ Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*. Choisis et traduits du russe par François Kérel, Paris, Gallimard 1975 (Poètes russes contemporains, 6), p. 12.

Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable
at the following addresses:

AUSTRALIA

C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

AUSTRIA

GLOBUS, Hochstadtplatz 3, 1206 Wien XX

BELGIUM

OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE
30 Avenue Marnix, 1050 Bruxelles
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER
162 rue du Midi, 1000 Bruxelles

BULGARIA

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

CANADA

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017
Postal Station "B", Toronto, Ontario M5T 2T8

CHINA

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třída 22
115 66 Praha
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2
PNS DOVOZ TLÁČE, Bratislava 2

DENMARK

EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6
1165 Copenhagen K

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

KUNST UND WISSEN ERICH BIBER
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

FINLAND

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128 SF-00101
Helsinki 10

FRANCE

DAWSON-FRANCE S. A., B. P. 40, 91121 Palaiseau
EUROPERIODIQUES S. A., 31 Avenue de Versailles, 78170
La Celle St. Cloud
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET
LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac
75240 Paris Cedex 05

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT Straße der
Pariser Kommune 3-4, DDR-104 Berlin

GREAT BRITAIN

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN
COLLET'S HOLDINGS LTD, Denington Estate Wellingbo-
rough, Northants NN8 2QT
WM DAWSON AND SONS LTD, Cannon House Folkstone,
Kent CT19 5EE
H K LEWIS AND CO, 136 Gower Street
London WC1E 6BS

GREECE

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

HOLLAND

MEULENHOF-FRUNA B. V., Beulingstraat 2,
Amsterdam
MARTINUS NIJHOFF B. V.
Lange Voorhout 9-11, Den Haag

SWETS SUBSCRIPTION SERVICE

347b Heereweg, Lisse

INDIA

ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14
Asaf Ali Road, New Delhi 110001
150 B-6 Mount Road, Madras 600002
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT LTD
Madame Cama Road, Bombay 400039
THE STATE TRADING CORPORATION OF INDIA LTD.,
Books Import Division, Chandralok 36 Janpath, New Delhi
110001

ITALY

INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI Via Lamarmora 45,
50121 Firenze
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58
20124 Milano
D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma

JAPAN

KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD.
17-7 Shinjuku 3 chome, Shinjuku-ku, Tokyo 160-91
MARUZEN COMPANY LTD, Book Department, P.O. Box
5050 Tokyo International, Tokyo 100-31
NAUKA LTD. IMPORT DEPARTMENT
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

KOREA

CHULPANMUL, Phenjan

NORWAY

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A.S., Karl Johansgatan
41 43, 1000 Oslo

POLAND

WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszałkowska 80,
00-517 Warszawa
CKP-I W, ul Towarowa 28, 00-958 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P., Bucaresti
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, Bucaresti

SOVIET UNION

SOJUZPECHAT - IMPORT, Moscow
and the post offices in each town
MEZH DUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

SPAIN

DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, Madrid 6

SWEDEN

GUMPERS UNIVERSITETSOKHANDEL AB
Box 346, 401 25 Goteborg 1

SWITZERLAND

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

USA

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201
F. W. FAXON COMPANY, INC
15 Southwest Park, Westwood Mass 02090
READ-MORE PUBLICATIONS, INC
140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006

YUGOSLAVIA

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27 Beograd
FORUM, Vojvode Mišića 1 21000 Novi Sad

des lettres avec la salive de l'encre dans le mollet du papier». Le procédé le plus frappant est la liaison directe, où la copule disparaît au profit du deux-points ou du tiret (« maisons » — « meules »).

Mais ce qui est capital ici, c'est que (la dernière phrase mise à part) les deux termes en présence sont concrets. Les imaginistes s'interdisaient la plupart du temps d'employer des comparaisons du type « abstrait »-« concret » ou « vivant »-« inanimé ». Premièrement, ce genre de comparaisons était évidemment très répandu dans la littérature du passé. Ensuite, les imaginistes ambitionnaient de décrire et d'explorer le réel tel qu'il existait autour d'eux, et non pas d'envisager les rapports qu'il pourrait entretenir avec l'absolu ou l'inconnu. Ils se rapprochent en cela des imagistes anglo-américains, qui se bornaient, eux aussi, à découvrir de nouvelles analogies entre les objets offerts à la perception de tout un chacun.

La structure du poème de Šeršenevič rappelle la technique cinématographique et plus particulièrement les théories sur le montage développées et mises en pratique par Sergej Ejzenštejn à l'époque. Au début : une série d'impressions du décor urbain — maisons, brouillard, rues, pluie, tonnerre. La première fois qu'intervient le poète, il est montré à distance : à l'intérieur d'une grande et silencieuse maison de briques, ses yeux sont entrevus comme des cocardes. Le poème, serrant au *zoom*, passe alors au gros plan du poète assis à son bureau, devant ses papiers, son encrier . . . La perspective est ensuite renversée : l'extérieur est vu de l'intérieur, par la fenêtre. Le texte se termine sur un nouveau changement d'optique : on revoit du dehors l'énorme édifice, droit et imposant comme un hussard faisant sonner ses éperons.

Les signataires du manifeste imaginiste parlaient d'un « vers libre fait d'images ». Šeršenevič, qui traduisit le livre de Vildrac, s'appliqua, de même que d'autres membres du groupe, à créer une forme poétique basée, cette fois, sur les constantes rythmiques plutôt que sur le mètre, sur les blocs rythmiques plutôt que sur la strophe, variant la longueur des vers comme il l'entendait, distribuant les rimes (souvent remplacées par des assonances ou des correspondances entre syllabes toniques et atones) en toute liberté. L'une des expériences les plus intéressantes tentées par ces écrivains fut celle d'écrire une « poésie sans verbes ». Šeršenevič intitula un chapitre de son traité poétique $2 \times 2 = 5$: « Brisons la grammaire ». On croit entendre Marinetti et sa « destruction de la syntaxe » (qui avait déjà retenu l'attention des futuristes russes) ; et l'idée d'une « poésie sans verbes » ne fait vraisemblablement que prolonger la mise en garde de Marinetti contre l'emploi des formes conjuguées (« il faut employer le verbe à l'infinitif »).

Le verbe, affirme Šeršenevič, apporte ordre et logique dans la phrase, et si l'on veut que le langage poétique soit autre que le langage courant, c'est bien là qu'il faut frapper. (L'usage intensif des métaphores poursuit évidemment le même but). Tout bien considéré, la suppression des verbes avait été l'apanage de la poésie symboliste et néo-symboliste aussi bien en Russie que dans les autres pays d'Europe, mais les imaginistes russes furent les seuls à faire de ce procédé un principe essentiel de leur programme et à l'exploiter jusqu'à la limite du possible. Dans la pratique, toutefois, les résultats obtenus ne furent pas très exaltants d'un point de vue grammatical, la langue russe ayant à sa disposition différentes manières de former des phrases sans verbe. Mais comme tant d'autres entreprises menées par les imaginistes, l'aventure reste passionnante comme moyen d'investigation des possibilités du langage poétique. Dans ce domaine — mais avec des objectifs différents — les imaginistes continuèrent les efforts des futuristes russes, renforçant ainsi l'impression générale que nulle part ailleurs l'avant-garde ne

Espagne, le « modernisme » était encore à son apogée¹, et nous trouvons dans sa prose — teintée de lyrisme — plus d'un trait caractéristique de l'ultraïsme, notamment dans les *greguerías* qu'il publie à partir de 1911.

Lui-même nous a donné la formule de ses *greguerías* : « humour + métaphore ». La définition de Torrente Ballester est plus explicite : « La *greguería* résulte d'une intuition qui devine la singularité absolue des objets et l'exprime dans un aphorisme, par une comparaison, une image, une métaphore substantive ou adjectivale, qui soulignent surtout le côté humoristique de l'objet »². Dans cette image, avant-gardiste en esprit et en intention, et au delà de son apparente gratuité, il y a « un plaidoyer qui vise à libérer la poésie de ce que nous appelons le Beau, avec majuscule, et la recherche d'une approche plus rigoureuse du monde »³. Des *greguerías* telles que :

Le jardin fume sa pipe de feuilles tombées.
Clair de lune : le paysage en chemise

rejoignent, par la structure et souvent par l'esprit, les images ultraïstes :

Les miroirs sont des lacs / debout
(Eugenio Montes : *La lune*)

Se tenant par la taille / les heures glissent /
sur le skating du matin
(Pedro Garfias : *Le soleil*)

Deux événements survenus en 1918 déterminent l'apparition de l'ultraïsme en Espagne. Le premier, c'est le passage à Madrid, entre juillet et novembre, du poète chilien Vicente Huidobro, dont le créationnisme représente les tendances récentes de l'avant-garde. Les contacts qu'il eut avec Guillermo de Torre, Cansinos-Asséns et les jeunes poètes qui les entourent, donnent à ces écrivains le désir de régénérer la littérature suivant les canons de la nouvelle esthétique.

Le second, c'est une interview de Rafael Cansinos par Xavier Bóveda, publiée en décembre 1918 dans *El Parlamentario* (Le Parlementaire) de Madrid. Cansinos y exhorte les jeunes à être révolutionnaires en art et en politique : « . . . ces nouvelles esthétiques sont toujours subversives et hérétiques ; elles attaquent le régime et la religion . . . Elles nous donneront la fraternité universelle, elles effaceront les frontières et uniront les cœurs dans un pur élan et dans la communion de l'art. Allons donc toujours de l'avant, en art comme en politique, même si c'est vers l'abîme »⁴.

À la suite de cette interview où Cansinos incitait à être « ultraromantique », à dépasser le « modernisme » et à chercher le salut en acceptant *tout*, pourvu que ce fût nouveau, les poètes de son groupe publièrent le premier manifeste ultraïste. Ils y reconnaissent Cansinos pour guide et proclament leur volonté d'un art nouveau. « . . . Notre devise sera *ultra*. et notre credo acceptera

¹ Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 15—19.

² Gonzalo Torrente Ballester : *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1950, pp. 303—304.

³ E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974, p. 65.

⁴ Xavier Bóveda, « Los intelectuales dicen. Rafael Cansinos-Asséns », *El Parlamentario*, décembre 1918. Reproduit dans *El ultraísmo*, pp. 29—32.

PÉROU

Ainsi que le remarque Guillermo de Torre, les hardiesses de l'« ultra » poétique viennent se greffer ici sur la nostalgie d'un indigénisme inca⁴².

C'est José María Eguren (1874—1942) qui ouvre la voie à la renaissance esthétique. Deux revues : *Contemporáneos* (1909) et *Colónida* (1916), dirigées l'une par Enrique Bustamante y Ballivian (1884—1936), l'autre par Abraham Valdelomar (1888—1919), sont les porte-parole des tendances novatrices — pas encore dégagées du modernisme — qui s'associeront ensuite aux courants d'avant-garde.

Voici comment Monguió résume le panorama de la poésie péruvienne entre 1919 et 1925 : César Vallejo (1892—1938) chez qui l'avant-gardisme se réalise dans ses formules techniques les plus répandues et, en même temps, dans des thèmes véritablement personnels ; Alberto Hidalgo (1897) qui, d'abord au Pérou, puis à Buenos Aires, trouve dans l'avant-gardisme une forme appropriée à son égolâtrie ; un petit nombre d'écrivains partiellement d'avant-garde ; une revue d'avant-garde, enfin : *Flechas* (Flèches, 1924) sous la direction d'Armando Bazán⁴³.

La poésie « métissée » de César Vallejo fusionne l'élément américain, national, régional, populaire et indigéniste avec des influences européennes. Sa révolte poétique — qui deviendra politique par la suite — s'exprime dans *Trilce* (1922). Vers libres, hermétisme, images d'inspiration cubiste, créationniste, ultraïste et même surréaliste : c'est une poésie d'avant-garde. Mais elle n'est pas déshumanisée, car néologismes, caprices grammaticaux et typographiques, figures illogiques expriment des intuitions profondes et complexes. L'auteur y explicite sa poétique, notamment dans le poème XXXVI :

Refusez, vous aussi, de poser les pieds
sur la sécurité double de l'Harmonie.
Refusez certainement la symétrie.
Intervenez dans le conflit
de pointes qui se disputent
dans la plus taurelière des joutes
au saut par le chas de l'aiguille.

La répudiation de l'harmonie, de la symétrie, de la raison débouche ainsi sur l'exaltation de l'absurde.

Alberto Hidalgo, séduit par Nietzsche et par les futuristes, chante la guerre, l'énergie, la machine, la vitesse. Il écrit *Química del espíritu* (Chimie de l'esprit) en 1923 et *Simplismo* (Simplisme) en 1925, proposant un « isme » qui réduisait la poésie à la métaphore : « je suis un poète et je ne construis que des métaphores... ». Il eut un disciple : Alberto Guillén (1897—1953), auteur de *Deucalión* (1920).

Juan Parra del Riego (1894—1925), né au Pérou, opta pour la nationalité uruguayenne. Dans son « *Polirritmo dinámico de la motocicleta* » (Polyrythme dynamique de la motocyclette, 1922), il reprend la thématique futuriste.

Après la parution de *Flechas*, les publications avant-gardistes se multiplient à Lima et en province : *Polidro* (Polyèdre, 1926), dirigée par A. Bazán ; la série *Trampolin-Hangar-Rascacielos-Timonel* (Tremplin-Hangar-Gratte-ciel-Timonier, 1926), lancée par Juan José Lora, Serafin del Mar et Magda Portal ; *Guerrilla* (1927) dirigée par Blanca Luz Brum, *Jarana* (Foire, 1927) par Adalberto Varallanos, *Hurra* (Hourra, 1927) par Carlos Oquendo, *Abdario*... Encore faudrait-il ajouter à cette liste ce qui paraît en province⁴⁴. En outre, les revues de Lima destinées au grand public offrent des informations sur les avant-gardes européennes : *Variadades* (Variétés, 1908—1932) dirigée par Clemente Palma, et *Mundial* (Mondial, 1920—1931). Cette dernière publia, le 11 août 1922, un article de Luis Alberto Sánchez, qui fait la synthèse des principes avant-gardistes en des termes analogues à ceux que Borges avait utilisés dans *Nosotros* (1921)⁴⁵.

La revue qui domine ces dix années est *Amauta* (1926—1930), fondée à Lima par José Carlos Mariátegui, de tendance marxiste. Mariátegui affirme en 1924 que l'avant-garde «... est l'effluve lyrique... de la décadence bourgeoise»⁴⁶, mais plus tard, il considérera que même celle qui prône l'« art pur » « dénonce la faillite d'un esprit, d'une philosophie, plutôt, que d'une technique » et que, par conséquent, elle a une fonction révolutionnaire⁴⁷.

L'avant-gardisme péruvien offre un très large éventail, qui comprend des hymnes à la Force, à la Vigueur, au Muscle et au Moteur (Hidalgo, Parra del Riego) ; la recherche d'images subtiles ; une interprétation marxiste de la vie péruvienne, avec une attention particulière pour ce qui est inca (Mariátegui) ; et l'œuvre complexe et durable de Vallejo lui, loin de refuser l'émotion, y trouve sa substance.

⁴² G. de Torre, *HLV*, p. 588.

⁴³ Cf. Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, México, University of California Press. Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 78.

⁴⁴ Cf. G. de Torre, *HLV*, p. 588.

⁴⁵ Cf. L. Monguió, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁶ J. C. Mariátegui, « *Motivos polémicos. Poetas nuevos y poesía vieja*, » *Mundial*, n° 232, 24 octobre 1924.

⁴⁷ « *Defensa del disparate puro* » in : *Amauta*, n° 13, mars 1928.

Saint-Domingue eut son « posthumisme », inventé par Domingo Moreno Jimenes, et auquel participent notamment Andrés Avelino, Tomás Hernández Franco, E. Pérez Fonseca, Rafael A. Brenes et Julio Alberto Cuello. Leur organe de diffusion était *El Día Estético* (Le jour esthétique), à quoi il faut ajouter plusieurs petites anthologies : *Del movimiento postumista* (Du mouvement posthumiste, 1922). *Poemas* (Poèmes, 1923) et *Pequeña antología postumista* (Petite anthologie posthumiste, 1924).

AMÉRIQUE CENTRALE

Au Costa Rica, la génération qui suit le modernisme tente également une rénovation, mais dans un milieu très traditionnel (de Max Jiménez, 1900—1947, à Cardona Peña, 1917). Au Salvador, Vicente Rosales y Rosales, issu du modernisme, s'assimile l'esprit de l'avant-garde, tandis que le Nicaraguayen Andrés Rivas Dávila (1889—1930) ouvre la voie à celui-ci avec *El beso de Erato* (Le baiser d'Erato).

Un groupe fondé par José Coronel Urtecho et Luis Alberto Cabrales mène la révolte contre l'héritage de Rubén Darío : « Enfin, Rubén, / compatriote inévitable, je te salue / d'un coup de mon melon / que les souris ont grignoté en / 1920 / cinq. Amen ». (J. Coronel Urtecho : « Oda a Rubén Darío », Ode à Rubén Darío). Ces poètes furent suivis par Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Ordóñez, Joaquín Pasos, Francisco Pérez Estrada et Julio Icaza Tigerino. Presque tous publient dès les années 30, certains seulement dans des revues et des anthologies, sans donner de recueil individuel. En 1928 est créée la revue *Vanguardia* (Avant-garde).

Demetrio Korsi (Panama, 1899—1957) fait paraître en 1920 *Los poemas extraños* (Les poèmes extraordinaires) et en 1925 *El viento en la montaña* (Le vent dans la montagne). Les grands thèmes en sont la ville et la vie moderne, vues sous un angle critique : « La lumière capitalisée par Edison triomphe / dans le sein virginal du *ferry-boat*. / Gratte-ciel fait de *five-cents*, / combien de projets se brisent / contre tes murs ! / En toi rugissent, ô grand New York, / les machines et comme elles la faim ; / statue de la Liberté, ta lumière n'est pas pour le Sud. / Coupe-toi le bras » (« New York »).

Le livre *Onda* (Onde, 1929) de Rogelio Sinán marque la victoire de l'avant-garde, à laquelle se rallient également Demetrio Herrera Sevillano (1902—1950) et d'autres écrivains après 1930.

L'ultraïsme et l'imagisme anglo-saxon

Signalons d'abord une différence essentielle, à savoir la complexité de l'ultraïsme qui, dès ses origines espagnoles, apparaît comme une synthèse des différentes avant-gardes étrangères et qui, lorsqu'il s'étend à l'Amérique latine pour s'y prolonger jusqu'à la fin des années 20, se complique encore en se mêlant au substrat américain.

Ni les imagistes, ni les ultraïstes espagnols ne publièrent de manifestes politiques. Chez les premiers, il y a une tendance de droite implicite. Quant aux autres, ils proposent essentiellement une révolte esthétique, quoique certains d'entre eux se rendent compte que rejeter le code poétique peut servir la révolution sociale. Les rares poèmes qui développent des thèmes socio-politiques condamnent la guerre qui vient de déchirer l'Europe ou expriment une admiration pleine d'espoir à l'égard de la récente Révolution russe. Assez curieusement, l'œuvre du jeune Borges, qui prendra par la suite des positions idéologiques très différentes, contient quelques-unes de ces exceptions. En Amérique latine, l'avant-garde offrira de ce point de vue de nombreuses nuances, depuis la « poésie pure » jusqu'à la littérature conçue comme instrument d'un bouleversement politique d'inspiration marxiste (revues *Claridad*, *Amauta*, etc.). Plusieurs poètes évolueront définitivement vers cette idéologie (notamment Vallejo, P. de Rokha et Neruda). Entre les deux extrêmes, il y a toute la gamme de ceux qui envisagent la littérature comme un mode de recherche ou d'expression de la spécificité nationale.

Pour ce qui est de la tradition littéraire, les imagistes en éliminent certains aspects. Les ultraïstes espagnols, eux, la rejettent en bloc, plus particulièrement le passé récent, marqué par Rubén Darío, tout en acceptant Whitman et quelques poètes français venus après le romantisme (Rimbaud, Mallarmé). Les Hispano-Américains veulent également rompre avec le modernisme, bien qu'ils reconnaissent — ou finissent par reconnaître — le rôle précurseur de certaines figures

Un de ses traits les plus saillants est sans aucun doute l'absence — jusqu'à preuve du contraire, mais la chose paraît peu probable — de tout lien génétique entre ses différents foyers. Excepté, une fois encore, en Amérique latine où jouèrent le prestige européen et la communauté de langue avec l'Espagne, on est en présence d'une convergence de mouvements autonomes (*polygénisme*). Leur extension, internationale assurément (Britanniques, Russes, Espagnols, Américains du Nord et, surtout, du Sud), demeure néanmoins réduite dans le temps et quant au nombre des langues ou — parfois — des écrivains concernés. A y bien regarder, les Etats-Unis collaborent principalement par l'entremise de quelques émigrés, et si l'ultraïsme subit des métissages originaux outre-mer, l'imagisme se présente bien, à l'origine, comme partie intégrante de l'avant-garde européenne. C'en fut même, en Angleterre et en Espagne, la première vraie manifestation, et l'une des seules, celle qui fit entrer deux littératures, moins rapidement perméables jusque-là aux innovations continentales, dans le giron de l'« église progressiste ». Précisons que cette tendance à l'europanisme ne semble marquer ni les Russes ni les Argentins, en tout cas pas de cette manière. Dans l'état actuel des recherches, l'émergence du type en des endroits si éloignés les uns des autres, aux confins de l'ancien monde pour ainsi dire, est malaisément explicable. L'hypothèse d'une réaction contre le symbolisme, par exemple, mène plus directement au futurisme qu'à l'imagisme ; et celle d'un retour au goût classique dans trois domaines linguistiques où celui-ci ne s'était pas affirmé de façon prédominante ou continue, vaut à la rigueur pour les Anglo-Saxons et les acméistes, mais certainement pas pour l'ultraïsme. C'est là encore une question sans réponse.

On a déjà indiqué l'extrême modération de l'élan révolutionnaire (si l'on ose dire) qui est propre à ces mouvements. Ils n'en jouèrent pas moins un rôle historique considérable, du moins en Angleterre et dans l'univers hispanique, en épaulant les efforts novateurs d'Eliot et en préparant ceux de la génération de 1927. Rien de tel en U. R. S. S. En revanche, il est certain que l'apport esthétique des acméistes a aussi bien résisté au temps que celui de Pound ou de Borges. En tout état de cause, c'est la tradition qui doit servir de jauge quand il s'agit d'estimer la force de subversion. Sur ce point, on n'enregistre ici que mesure, nuances, équivoques. Assez peu de bougue iconoclaste, sauf parfois dans l'ultraïsme, mais plutôt un refus ferme et sec de tout ce que le romantisme et le symbolisme (ou le modernisme hispanique) peuvent avoir de nébuleux, de sentimental, de vague et de mou : la soif d'infini, la marotte de l'au-delà et de la métaphysique, l'aura mystique, l'allusion, la Beauté éthérée et spiritualisée ; mais aucune hésitation, non plus, à appuyer sur le symbolisme finissant, en particulier le français, et sur ses successeurs. D'où la mode du vers libre de G. Kahn, de G. Duhamel et Ch. Vildrac ; d'où aussi la fascination de Mallarmé, Rimbaud, Verhaeren, Laforgue, Gourmont. Avec les Anglo-Saxons et les acméistes, ceux qui élaborèrent en somme la doctrine la plus cohérente tout en l'appliquant de la façon la plus convaincante, l'antiromantisme débouche sur l'idéal classique : limpidité, culte de la belle forme stricte, inspiration érudite et attachement au passé. Il est significatif que surgissent, dans ce contexte, à côté de sources exotiques ou « primitives » que l'on retrouve du reste en Amérique latine, des noms tels qu'Homère, Sapho, Ovide, Dante, Villon, Shakespeare, Racine et, enfin, Gautier et Flaubert (sans oublier Bergson). Voilà précisément un passéisme qui exaspérait Marinetti et une gamme de styles que l'expressionnisme n'aurait certes pas approuvée en bloc. Or ce qui est de l'originalité du type, elle réside tout entière, insistons-y, dans les formes, le langage et, avant tout, l'image poétique : rejet des schèmes figés, du vers traditionnel, par exemple, afin de calquer l'écriture sur le rythme souple du parler quotidien, aussi loin du mot-

son des futuristes que du mot-symbole de leurs prédécesseurs ; sens aigu du métier, de la structuration et du dessin ferme, dont découlent les qualités primordiales du style imagiste — précision ennemie de toute rhétorique comme des genres narratif, discursif, descriptif ou didactique, et concision, simplicité, économie des moyens (vogue des formes courtes : haïkaï, etc.). D'autres exigences semblent moins généralisées : clarté, contrôle rigoureux du langage et de l'émotion (à l'opposé de l'épanchement), rapidité de l'expression, ironie . . . L'essentiel, néanmoins, le noyau autour duquel s'organise toute la théorie, c'est l'image — voir et faire voir avec des yeux neufs, qu'il s'agisse du réel ou de l'inédit. Sur ce terrain, en effet, deux courants divergents se dessinent : l'un, mimétique, centré sur le monde ambiant et singulièrement sur ses aspects visuels (imagisme anglais, acméisme), l'autre explorant la métaphore insolite ou gratuite qui tend à créer une réalité nouvelle (le « Non serviam » lancé par Huidobro à la Nature, l'ultraïsme). Enfin, c'est une préoccupation quasi constante, dans ce domaine, que la recherche de l'image multiple, rapprochant par analogie deux ou plusieurs éléments : « super-position », « imagen "polipétala" »⁸, etc.

De tout ceci se dégage un système de valeurs assez harmonieux en définitive : *mise en évidence*, dans bien des cas, du *statisme* (mais pas lorsque domine l'influence futuriste) et de l'*individualisme* (dans une moindre mesure, peut-être, chez les ultraïstes) ; *alternance du réalisme mimétique et de l'idéalisme créateur* avec, entre les deux, la découverte de l'inédit dans le quotidien ; et, enfin, une série de *synthèses*. Ainsi, l'*intellectualisme* du poète-artisan, s'il s'oppose à l'inspiration romantique, ne rejette en aucune façon l'*irrationnel* : ni l'intuition bergsonienne, ni la nostalgie des aubes primitives et de la fraîcheur adamique, qui perce aussi bien chez Gumilëv que chez tel ou tel écrivain hispanique. Selon une recette éprouvée, les réussites les plus parfaites de ces poètes font souvent découler l'émotion, voire la surprise ou l'extase, du calcul et de la concertation. D'autre part, l'imagisme se veut *objectif* : « l'œil », dira Mandel'stam, « est l'instrument de la pensée »⁹, vérité à laquelle souscriraient volontiers un Hulme ou un Eugenio Montes. L'objectivation, qui vire quelquefois à l'impersonnalité, se solde d'habitude par un lyrisme tourné vers les choses, réelles ou inventées ; il n'empêche évidemment que le *subjectif* se traduit dans la perception même. Non pas par l'addition d'une quelconque affectivité impressionniste, ni par la suggestion d'un « au-delà », à la manière du symbolisme, mais parce qu'un « mystère » jaillit précisément des liaisons établies entre les objets perçus. Aucune technique n'exemplifie mieux cette alliance du *matériel* et de l'*immatériel* que l'emploi de l'idéogramme chinois, qu'affectionne Ezra Pound. En résumé, il semble qu'avec l'imagisme, l'avant-garde, tout en restreignant ses ambitions, ait gagné d'autant en consistance.

L'INFLUENCE CUBISTE

(Paul Hadermann, Bruxelles)

Alors qu'on approche du tournant que représenta Dada dans l'histoire des avant-gardes, peut-être le moment est-il venu de s'étendre sur un mouvement artistique, contemporain des types précédents, mais qui présenta la particularité de ne toucher la littérature que de façon indirecte.

⁸ Gloria Videla, op. cit., p. 110.

⁹ Ossip Mandelstam, *Tristia et autres poèmes*. Choisis et traduits du russe par François Kérel, Paris, Gallimard 1975 (Poètes russes contemporains, 6), p. 12.

Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable
at the following addresses:

AUSTRALIA

C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

AUSTRIA

GLOBUS, Hochstadtplatz 3, 1206 Wien XX

BELGIUM

OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE
30 Avenue Marnix, 1050 Bruxelles
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER
162 rue du Midi, 1000 Bruxelles

BULGARIA

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

CANADA

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017
Postal Station "B", Toronto, Ontario M5T 2T8

CHINA

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50
Peking

CZECHOSLOVAKIA

MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třída 22
115 66 Praha
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2
PNS DOVOZ TLÁČE, Bratislava 2

DENMARK

EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6
1165 Copenhagen K

FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY

KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

FINLAND

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128 SF-00101
Helsinki 10

FRANCE

DAWSON-FRANCE S. A., B. P. 40, 91121 Palaiseau
EUROPERIODIQUES S. A., 31 Avenue de Versailles, 78170
La Celle St. Cloud
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET
LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac
75240 Paris Cedex 05

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT Straße der
Pariser Kommune 3-4, DDR-104 Berlin

GREAT BRITAIN

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD.
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate Wellingbo-
rough, Northants NN8 2QT
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House Folkstone,
Kent CT19 5EE
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street
London WC1E 6BS

GREECE

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

HOLLAND

MEULENHOF-BRUNA B. V., Beulingstraat 2,
Amsterdam
MARTINUS NIJHOFF B.V.
Lange Voorhout 9-11, Den Haag

SWETS SUBSCRIPTION SERVICE

347b Heereweg, Lisse

INDIA

ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14
Asaf Ali Road, New Delhi 110001
150 B-6 Mount Road, Madras 600002
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD.
Madame Cama Road, Bombay 400039
THE STATE TRADING CORPORATION OF INDIA LTD.,
Books Import Division, Chandralok 36 Janpath, New Delhi
110001

ITALY

INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via Lamarmora 45,
50121 Firenze
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58
20124 Milano
D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma

JAPAN

KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD.
17-7 Shinjuku 3 chome, Shinjuku-ku, Tokyo 160-91
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department, P.O. Box
5050 Tokyo International, Tokyo 100-31
NAUKA LTD. IMPORT DEPARTMENT
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

KOREA

CHULPANMUL, Phenjan

NORWAY

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A.S., Karl Johansgatan
41-43, 1000 Oslo

POLAND

WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszałkowska 80,
00-517 Warszawa
CKP-I W. ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa

ROUMANIA

D. E. P., Bucuresti
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, Bucuresti

SOVIET UNION

SOJUZPECHAT — IMPORT, Moscow
and the post offices in each town
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

SPAIN

DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, Madrid 6

SWEDEN

GUMPERTS UNIVERSITETSBOKHANDL AB
Box 346, 401 25 Goteborg 1

SWITZERLAND

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

USA

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201
F. W. FAXON COMPANY, INC.
15 Southwest Park, Westwood Mass. 02090
READ-MORE PUBLICATIONS, INC.
140 Cedar Street, New York, N. Y. 10006

YUGOSLAVIA

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27, Beograd
FORUM, Vojvode Mišića 1, 21000 Novi Sad
