

ANNE TOMICHE

La naissance des avant-gardes occidentales

1909-1922



ARMAND COLIN

Collection U

Photo de couverture : *On the Way to the Trenches*, C. R. W. Nevinson, © Corbis

<p>Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.</p> <p>Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements</p>	<p>d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.</p> <p>Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).</p>
--	--



DANGER
LE PHOTOCOPIAGE
TUE LE LIVRE

© Armand Colin, 2014

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 5 rue Laromiguière, 75005 Paris

ISBN 978-2-200-29384-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Introduction

Avant et pendant la Première Guerre mondiale, en Occident, ont fleuri des mouvements qui se sont autoproclamés tels et qui ont mis au centre de leurs préoccupations et de leurs revendications un renouvellement radical des pratiques artistiques, pensé comme indissociable d'une remise en question sociale plus large : futurisme italien, futurisme russe, vorticisme, dadaïsme. C'est parce qu'ils ont revendiqué, souvent violemment, un tel renouvellement qu'ils sont communément appelés « avant-garde », voire « avant-garde historique » (pour les distinguer d'avant-gardes ultérieures). *Aucun*, pourtant, au moment de sa fondation, ne s'est pensé d'« avant-garde ». *Tous* ont en commun de s'être définis sur le mode de l'action collective et d'avoir été fondés en tant que groupes. Alors : « avant-garde » ? « Mouvements » ? Il convient d'abord de clarifier l'histoire et l'usage de ces termes afin de prendre la mesure des enjeux d'une étude centrée sur cet objet que constituent les « mouvements d'avant-garde » nés en Europe dans le contexte immédiat de la Première Guerre mondiale et dont la diffusion et l'impact ont été considérables dans tout l'Occident.

Rappeler la disparité des emplois du terme et de la notion d'« avant-garde » en fonction des traditions culturelles et linguistiques permet non seulement de souligner le caractère *a posteriori* de la désignation pour les mouvements autoproclamés du début du xx^e siècle mais aussi de comprendre pourquoi, alors que le terme n'appartient pas, au moment de leur fondation, au vocabulaire des mouvements concernés, un certain nombre de leurs caractéristiques y renvoie néanmoins. Un tel rappel permet également de justifier la spécificité de l'objet d'étude que constituent les mouvements autoproclamés du début du xx^e siècle.

L'avant-garde, une notion à géographie variable

L'évolution sémantique du terme « avant-garde » dans les différentes langues et cultures occidentales a été largement documentée¹. C'est sans doute en France que l'histoire du terme et de la notion d'« avant-garde » est la plus complexe. Le vocable apparaît dans la langue au XII^e siècle, sous la forme d'« avantgarde » en un seul mot, pour désigner la partie d'une armée ou d'une flotte qui évolue en avant du gros des troupes. L'extension métaphorique s'est faite d'abord dans le domaine politique, où l'emploi du terme se répand à partir de la Révolution et de la fin du XVIII^e siècle, comme l'atteste par exemple dès 1794 le titre du journal *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales* : la référence est clairement militaire mais le sens se veut aussi politique puisque le journal, dont le sous-titre est « La liberté ou la mort », défend des « idées jacobines » qu'il entend développer au-delà des rangs de l'armée. Quelques années plus tard, en 1814, l'emploi du terme par Chateaubriand est explicitement politique et la dimension militaire métaphorique : « il faut que le trône, placé comme un bouclier devant nous, nous garantisse de tous les coups qu'on voudroit nous porter : il faut qu'il soit en avant-garde de la nation ; qu'environné d'éclat et de dignité, il en impose par sa puissance et par sa splendeur »². Certes, l'avant-garde qu'est le bouclier a ici une fonction défensive (il protège contre les coups), mais le bouclier est placé « devant » et c'est dans cette position qu'il domine et rayonne.

Ce n'est pas avant les années 1820 que l'on commence à parler d'« avant-garde artistique » et que l'extension métaphorique gagne le domaine des arts et de la culture. Sainte-Beuve semble avoir été le premier critique à utiliser le terme « avant-garde » pour l'appliquer au domaine littéraire. Le registre dans lequel il l'emploie recourt explicitement à la métaphore militaire. C'est ainsi que, dans son panorama critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle (1828), il écrit : « En un mot, la poésie du seizième siècle eut le sort d'une imprudente échauffourée d'avant-garde ; un instant on surprit la victoire, mais on la perdit presque aussitôt : ce fut un vrai désastre littéraire »³. La métaphore militaire est tout aussi explicite dans les *Premiers lun-*

1. Voir, en particulier, Jean Weisgerber (éd.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémia Kiadó, 1986. Voir aussi Matei Calinescu, « "Avant-Garde" : Some Terminological Considerations », *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 23, 1974, p. 67-78, et du même auteur : *Faces of Modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

2. François-René de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, XXV. *Mélanges de politique*, I, Bruxelles, 1835, p. 196, cité par Jean Weisberger dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, op. cit., p. 18.

3. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*, I, Paris, A. Sautelet et Cie, 1828, p. 214, cité par Jean Weisberger, in *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, op. cit., p. 19.

dis (1832) : « La *Revue encyclopédique* conserve cette ligne avancée, ce poste honorable d'avant-garde philosophique, qu'il est toujours bon d'avoir essayé de tenir »⁴. Dans ces différents contextes, le terme d'« avant-garde » n'a donc pas de contenu esthétique et a le sens d'avant-poste. En cela, l'émergence du terme dans le vocabulaire littéraire et artistique reste intimement liée à la terminologie politique et militaire.

En Italie, si le terme *avanguardia*, employé en dehors de son contexte militaire originel, se répand dans les années 1870 dans le langage du radicalisme politique influencé par les écrits et l'action politique de Bakounine, avant de passer dans la terminologie socialiste, l'application du terme au domaine littéraire date de la dernière décennie du XIX^e siècle : elle est postérieure à son application au même domaine en France et elle s'est faite sous l'influence du phénomène français. À la différence de la France où, appliqué aux arts, le terme a du mal à se dégager du registre politique, en Italie où il est importé directement de la France *fin-de-siècle*, le terme est appliqué immédiatement au seul domaine artistique⁵.

Comme le note Renato Poggioli dans *Teoria dell'arte d'avanguardia*, l'expression « art d'avant-garde » appartient quasi exclusivement au patrimoine terminologique des langues et cultures néolatines⁶. De fait, en Russie comme dans les pays anglophones, il faut attendre une période récente pour que le terme d'« avant-garde » soit associé au domaine esthétique. En Russie, l'évolution sémantique du terme, du registre militaire au politique, est liée aux développements de Lénine sur le rôle du Parti, pensé comme « avant-garde » dans la lutte révolutionnaire : « il ne suffit pas de se dire 'avant-garde', détachement avancé, il faut faire en sorte que *tous* les autres détachements se rendent compte et soient obligés de reconnaître que nous marchons en tête »⁷. Lénine a contribué à définir le Parti comme avant-garde à la fois en tant que détachement qui marche en pointe et conjointement en tant que détachement qui *dirige* les autres (en se faisant reconnaître comme leader). Non seulement le terme garde, jusqu'aux années 1950, un sens quasi exclusivement militaire et politique mais de plus, quand il est appliqué à l'art, c'est pour suggérer ensemble l'innovation et l'hégémonie⁸. En anglais, il faut at-

4. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, II, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, p. 98, cité par Jean Weisberger, in *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 19.

5. Voir la partie « Italien », rédigée par Alessandra Briganti, du chapitre sur « Le mot et le concept d'avant-garde » dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 24-41.

6. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962, p. 18. L'ouvrage a été traduit en anglais sous le titre *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1968.

7. Lénine, *Que faire ?* [1902], passage supprimé par Lénine dans l'édition de 1907 (et qui ne figure pas dans l'édition française de 1966, éd. Jean-Jacques Marie, publiée au Seuil), cité par Mihai Novicov, dans le chapitre « Le mot et le concept d'avant-garde », in *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 34.

8. Voir l'article « Russe », rédigé par Mihai Novicov, dans le chapitre « Le mot et le concept d'avant-garde », in *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 32 et suivantes.

tendre 1972 pour que l'*Oxford English Dictionary* élargisse la signification militaire et invite à y ajouter une dimension artistique. Jusque-là, le seul sens répertorié par l'*OED* pour le terme « avant-garde », entré dans la langue sous sa forme française depuis le XVI^e siècle, était le sens militaire. Le supplément de 1972 rajoute : « pionniers ou innovateurs dans n'importe quel domaine artistique à une période donnée ». Les dictionnaires américains, le *Webster* et le *Random House Dictionary of English Language*, eux, ne mentionnent pas de sens militaire ni politique pour « avant-garde », réservant ce sens à l'entrée « *vanguard* »⁹.

L'élaboration du terme « avant-garde » dans le vocabulaire européen de la critique littéraire et artistique au début du XX^e siècle ne coïncide pas exactement avec l'histoire de son ancrage dans les différentes langues. Le terme est installé dans la terminologie critique à la fin du XIX^e siècle en France comme en Italie – en 1864, Baudelaire évoque les « littérateurs d'avant-garde » et en 1890, le premier ouvrage italien de critique littéraire à utiliser le terme dans un titre est celui de Vittorio Pica, *All'avanguardia*¹⁰. Mais l'emploi du terme est alors très lâche. Pica l'utilise pour regrouper sous cette étiquette des écrivains très différents, allant de Daudet et des Goncourt à Verlaine et Luigi Capuana en passant par Zola, Maupassant et Péladan. La première élaboration théorique du concept en Italie est due à Massimo Bontempelli qui, en 1938, réunit sous le titre *L'avventura novecentista* une série d'articles écrits depuis 1914 et surtout depuis le début des années 1920, en grande partie en réaction au développement du futurisme. C'est une publicité toute polémique que Bontempelli donne au terme d'avant-garde puisque, hostile aux diverses formes d'avant-gardes, il élabore le concept pour étayer un jugement très négatif et une condamnation qui justifient la création, en 1926, de sa revue *Novecento* (qui paraîtra jusqu'en 1929). Bontempelli pense l'histoire littéraire en termes de périodes cycliques, et l'avant-garde est définie comme une période dont le retour correspond à celui de certaines circonstances historiques. Il l'associe aux « périodes mortes » et de décadence, et la définit par sa « fumisterie », une virtuosité gratuite et un trop grand intellectualisme¹¹, et par une nature solitaire et aristocratisante. En ce sens la position de Bontempelli et sa revue *Novecento* s'inscrivent dans le prolongement de l'entreprise de la revue *La Ronda* (1919-1923) dont le programme, analysé par Anne-Rachel Hermetet, peut se lire comme « une proposition de restau-

9. Dans tous les dictionnaires anglais contemporains il y a maintenant deux entrées distinctes : « *avant-garde* », sous sa forme française, et « *vanguard* ». Dans tous, le premier sens donné pour « *avant-garde* » renvoie au domaine artistique. Pour « *vanguard* », l'*O.E.D.* ne donne au terme qu'un sens militaire et politique ; le *Webster* et le *Random House* donnent d'abord le sens militaire puis mentionnent l'élargissement de sens.

10. Vittorio Pica, *All'avanguardia*, Napoli, Piero, 1890.

11. Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, p. 67, p. 224, p. 247.

ration néoclassique »¹² formulée en réaction et en opposition au futurisme. L'élaboration théorique du concept d'avant-garde émerge donc dans la critique littéraire en Italie chez les détracteurs de l'avant-garde dans le sillage du développement du mouvement futuriste. L'accent mis sur la dimension destructrice de l'avant-garde, sur le fait qu'elle représente la fin d'une période, qu'elle est liquidation du passé plus qu'innovation et renouvellement des formes, est l'une des caractéristiques de la façon dont, en Italie, le concept d'avant-garde est élaboré quand il apparaît dans la critique littéraire et artistique¹³.

Entré tôt dans le vocabulaire de la critique française, le terme d'« avant-garde » n'y connaît pas, dans les années 1920 et 1930, d'élaboration théorique aussi poussée que celle qu'il reçoit en Italie sous l'impulsion de Massimo Bontempelli. Certes, dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Albert Thibaudet peut affirmer qu'à partir du Symbolisme « la littérature s'est divisée en littérature normale et littérature "d'avant-garde" » et il peut évoquer un « avant-gardisme chronique de la poésie »¹⁴. Mais il ne pousse pas au-delà de ces connotations d'anormalité, voire de maladie chronique, l'élaboration du concept qui, dans les années 1910 et 1920, est utilisé en France de façon très lâche comme synonyme de nouveauté et de modernité, pour désigner toute école artistique ou tout artiste affichant un rejet du passé et des conventions.¹⁵

Dans la critique littéraire russe, le terme apparaît dans les années 1920 mais de façon très limitée et essentiellement dans le sens d'un art au service de la révolution prolétarienne. Il ne s'affirme vraiment qu'à partir des années 1970. Mihai Novicov note ainsi que le terme « avant-gardisme » ne figure ni dans l'*Encyclopédie littéraire* (1929) ni dans la *Petite encyclopédie littéraire* (1962) ni dans les dictionnaires de termes littéraires, jusqu'à l'édition de 1970 de la *Grande Encyclopédie soviétique* qui consacre un article au terme en tant qu'« appellation appliquée à un mouvement artistique du xx^e siècle, caractérisé par une rupture avec la tradition du modèle artistique

12. Anne-Rachel Hermetet, « Une arrière-garde à l'italienne ? », *Les Arrière-gardes au xx^e siècle*, sous la dir. de William Marx, Paris, PUF, 2004, p. 204. C'est ainsi que dans la deuxième livraison de la revue (mai 1919), Emilio Cecchi tourne en dérision la production futuriste qu'il associe, même s'il ne la désigne pas par le terme « avant-garde », à une « folie », à une entreprise destructrice et à une écriture « barbare » : voir Emilio Cecchi, « Comunicazione accademica », *La Ronda*, 1, 2, mai 1919, p. 4-9 (les termes cités sont à la page 8).

13. Une analyse de l'évolution de la structuration du concept d'avant-garde dépasse le cadre de cette étude, mais elle ferait apparaître que c'est à partir de la seconde moitié du xx^e siècle qu'en Italie le concept commence à être interprété en termes à la fois historiques et sociologiques, dans des essais importants tels que celui de Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento* (Milano, Schwarz, 1959), ou celui de Renato Barilli, *Lukács e gli scrittori dell'avanguardia* (1958), qui fait suite à la traduction de certains écrits de Lukács en italien, en particulier *Le basi ideologiche della avanguardia* paru dans *Il significato attuale del realismo critico* (Torino, Einaudi, 1957).

14. Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 491.

15. Voir Matei Calinescu, « "Avant-Garde" : Some Terminological Considerations », *op. cit.*, p. 73.

réaliste, par la recherche de nouveaux moyens d'expression et de structuration formelle de l'œuvre »¹⁶. Mihai Novicov conclut que dans la critique littéraire russe, les termes d'« avant-garde » et d'« avant-gardisme » n'ont connu qu'un usage très restreint dans les années 1920. De fait, un terme spécifique à l'espace russe fait concurrence à celui d'« avant-garde » dans le vocabulaire critique dès le début des années 1920 : « l'art de gauche », expression qui se répand très largement après la Révolution d'octobre 1917, pour désigner l'art nouveau, postérieur au Symbolisme, qui s'oppose à la tradition et prône un renouvellement des formes, des procédés, des thèmes et des moyens d'expression. Maïakovski crée, en 1923, le mouvement du « Front de gauche de l'art » (LEF) dont l'organe est la revue du même nom, et qu'il inscrit dans le prolongement direct du mouvement futurisme auquel il a été associé avant la guerre civile. La « gauche » artistique ne renvoie pas à une « gauche » politique et c'est ainsi que les futuristes russes ont pu traiter de réactionnaires les poètes prolétariens (ceux qui étaient précisément les plus « à gauche » d'un point de vue politique, mais moins novateurs dans le domaine artistique)¹⁷. Quand, dans son autobiographie *Moi-même*, Maïakovski présente les groupes futuristes russes comme des « bolcheviks de l'art »¹⁸, le terme ne renvoie à la terminologie politique que par analogie, dans la mesure où révolutionnaires de l'art et révolutionnaires de la politique luttent contre les traditions avec la même force. Dans les propos des futuristes russes, la force révolutionnaire de leur mouvement et de leur action se traduit par les termes d'« art de gauche » ou de « bolcheviks de l'art », mais pas par celui d'« avant-garde ».

Dans la mesure où le terme « avant-garde » est entré tardivement dans la langue anglaise, il n'y a rien d'étonnant à ce que le concept soit apparu tardivement dans la critique anglophone. De fait, entre 1912 et 1914 la presse britannique parla beaucoup du futurisme en général et de Marinetti en particulier, qui avait fait plusieurs visites remarquées à Londres. En 1912, le *Daily Telegraph* parle de « groupes ultramodernes » et d'« ultramodernité » (2 mars 1912, p. 5, col. 5) tandis qu'aux États-Unis le *New York Herald* parle d'« extrémistes en art » (13 mars 1912, p. 10, col. 2). En mai 1914, commentant un discours prononcé par Marinetti à la « Doré Gallery », Le *Times* emploie l'expression « école artistique ultramoderne » (1^{er} mai 1914, p. 10, col. e). Mais les occurrences, dans la critique, du terme « *avant-garde* » en référence

16. Mihai Novicov, entrée « Russe » du chapitre « Le mot et le concept d'avant-garde », in *Les Avant-gardes littéraires au xx^e siècle*, op. cit., p. 36.

17. Voir le « Programme du LEF », in *Manifestes futuristes russes*, trad. et éd. Léon Robel, Paris, Les Éditions français réunis, 1971, p. 64.

18. Vladimir Maïakovski, *Moi-même*, in *Maïakovski, vers et proses*, éd. Elsa Trilet, Paris, Les Éditions français réunis, 1957.

au contexte artistique des années 1910, sont très rares et ponctuelles¹⁹. Les acteurs de l'imagisme et du vorticisme eux-mêmes ne l'utilisent guère et lui préfèrent la référence au « moderne ». Quand, en 1914, l'un des contributeurs du premier numéro de *Blast*, la revue du vorticisme, envoie à Guillaume Apollinaire un long article en anglais pour publication dans *Les Soirées de Paris*, il l'intitule « Quelques tendances modernes de l'art anglais »²⁰. À la même époque, dans la « chronique française » qu'il tient dans *Poetry and Drama*, Frank Stewart Flint, décrivant les numéros de février et de mars 1914 des *Soirées de Paris*, qualifie la revue d'Apollinaire de « très moderne, futuriste, cubiste »²¹. Thomas E. Hulme, que Natan Zach appellera « le philosophe de l'avant-garde de 1914 »²² et qui, de fait, fut lié au mouvement vorticiste, n'utilise pas le mot, pas plus que l'imagiste Amy Lowell dans son ouvrage *Tendencies in Modern Poetry* (1917). Globalement, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la critique en langue anglaise utilise peu l'expression. Comme le souligne John Fletcher, quand Charles Marriott présente Wyndham Lewis, fondateur du vorticisme, dans *Modern Movements in Painting* (1920), il emploie l'expression « le plus important des post-impressionnistes anglais les plus "à la pointe" ["advanced"] »²³, dans laquelle il met « à la pointe » (« advanced ») entre guillemets. William Huntington Wright, dans *The Future of Painting* (1923), parle de « peinture moderniste » entre guillemets, adjectif qui réapparaît dans le livre de Laura Riding et Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry* (1927), consacré tout particulièrement à Eliot, Cummings et Pound. Quand, en 1928, Eliot préface un choix de poèmes de Pound, il qualifie son ami de « moderne » mais sans invoquer l'avant-garde. Le constat est le même dans la critique des années 1930, qu'il s'agisse d'*Imagism and the Imagists : A Study in Modern Poetry* de Glenn Hughes (1931), d'*Axel's Castle* d'Edmund Wilson (1931), qui étudie la période 1870-1930 sans utili-

19. L'O.E.D., dans son supplément de 1972, a repéré une référence dans le *Daily Telegraph* du 1^{er} juillet 1910 : il s'agit d'un article non signé et intitulé « Modern French Art at Brighton », dont la seconde moitié traite des néo-impressionnistes. Selon l'O.E.D., il s'agit là de la première occurrence, dans la critique anglaise, du terme « d'avant-garde » dans une acception artistique : il est utilisé en italiques et de façon synonymique de l'expression « nouveau mouvement » pour désigner les peintres français exposés et dont la liste est donnée (Cézanne, Gauguin, Matisse, Vallotton, Vuillard, Xavier Roussel, Odilon Redon...). On relèvera aussi, mais plus tard, fin 1918, l'utilisation du terme dans *The Egoist* dans une annonce, rédigée en français, de la mort de Guillaume Apollinaire (*The Egoist* 5.10, novembre-décembre 1918, p. 137), ainsi que dans *The New Age* en octobre 1919, sous la plume de Huntly Carter évoquant lui aussi Apollinaire, « qui fut un temps chef de l'avant-garde » (« The Old Master as Grotesque, VIII - Negrotique », *The New Age* vol. XXV, n° 25-27, October 30, 1919, p. 443).

20. « Some Modern Tendencies in English Art ». Il est conservé à la bibliothèque Jacques Doucet à Paris (MS 7563).

21. Frank Stewart Flint, « French Chronicle », *Poetry and Drama*, 2 : 6, June 1914, p. 220.

22. Nathan Zach, « Imagism and Vorticism », in Malcolm Bradbury et James McFarlane (dir.), *Modernism 1890-1930* [1976], Londres, Penguin Books, 1991, p. 228.

23. Charles Marriott, *Modern Movements in Painting*, cité par John Fletcher, entrée « Anglais » du chapitre « Le mot et le concept d'avant-garde », in *Les Avant-gardes littéraires au xx^e siècle*, op. cit., p. 55.

ser une seule fois le terme d'« avant-garde », de *Art Now : An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* de Herbert Read (1933) ou de *Reflections on British Painting* de Roger Fry (1934).

Dans la critique anglophone, c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale que le terme d'avant-garde devient courant sous la plume de ceux qui écrivent sur la littérature et les arts du xx^e siècle. Le rôle de l'article de Clement Greenberg, « Avant-Garde et Kitsch », publié à l'origine dans *Partisan Review*²⁴ juste avant la guerre, a été déterminant dans l'histoire de la structuration du concept d'avant-garde outre-atlantique. En mettant l'accent sur la dimension réflexive, formaliste, ambitieuse et élitaire de l'avant-garde, qu'il oppose à l'esthétique du *kitsch*, produit de la révolution industrielle qui a favorisé l'alphabétisation universelle, en faisant de T.S. Eliot l'un des représentants emblématiques de l'avant-garde, Clement Greenberg a ouvert la voie à une tendance caractéristique de la critique anglo-américaine : la superposition, voire l'amalgame, entre le concept d'« avant-garde » et celui de *modernism*, dont témoigne également, par exemple et dans son titre même, l'ouvrage de John Weightman, *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism*²⁵. En même temps, comme le note Renato Poggioli, le maintien du vocable français dans la langue anglaise témoigne de ce que la critique anglo-américaine utilise souvent le terme d'avant-garde en référence à la littérature et à l'art français, comme si le phénomène de l'avant-garde était d'abord français et secondairement international²⁶.

À l'époque de la naissance des premiers mouvements qui s'autoproclament tels au début du xx^e siècle, le terme d'« avant-garde » dans un emploi appliqué au champ artistique est donc globalement peu ancré dans la langue et dans la critique que ce soit en France, en Italie, en Russie, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis.

Mouvements et avant-garde

On ne sera donc pas surpris de constater qu'aucun des mouvements communément désignés comme « avant-gardes historiques » n'a pensé sa fondation en termes d'« avant-garde ». Tous ont voulu lancer un *mouvement* – ils se sont affirmés en tant que groupes constitués dont ils ont posé les bases et défini les orientations. Mais la notion d'« avant-garde » ne fait pas partie des bases et orientations formulées.

24. *Partisan Review*, VI.5, Fall 1939, p. 34-49.

25. John Weightman, *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism*, Londres, Alcove Press, 1973.

26. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, op. cit., p. 20.

Le terme d'« avant-garde » n'apparaît guère dans les manifestes de fondation du futurisme italien (1909-1911). Il est totalement absent du premier manifeste publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909, comme il l'est de la proclamation « Tuons le clair de lune » publiée peu après, en avril 1909 dans *Poesia*, du « Discours futuriste aux Vénitiens » de Marinetti (1910) ou des premiers manifestes portant sur les arts plastiques, qu'il s'agisse du « Manifeste des peintres futuristes » (1910) ou de la Conférence sur la Peinture futuriste de Boccioni (1911). On ne le trouve dans la bouche de Marinetti qu'à partir de 1914, dans une proclamation officielle, faite en Angleterre et co-signée avec le peintre anglais Christopher Nevinson, intitulée « Contre l'art anglais » : « Je suis un poète futuriste italien qui aime passionnément l'Angleterre. Je veux guérir l'art anglais de la plus grave des maladies : le passéisme [...] Nous voulons créer une grande *avant-garde futuriste* qui réveillera l'Art anglais étouffé par le conservatorisme [sic] traditionnel des académies »²⁷. Dans un tel contexte, l'avant-garde est pensée en tant que mouvement (c'est le passage du « je suis un poète futuriste » au « nous voulons créer une grande avant-garde futuriste »), et en tant que mouvement *artistique* (visant à « guérir l'art anglais »). On retrouve, toujours sous la plume de Marinetti, le même emploi du terme « avant-garde » dans le « Manifeste du parti politique futuriste », publié pour la première fois en 1918 dans *L'Italia Futurista*. Marinetti dissocie le parti politique futuriste (qu'il fonde) du mouvement artistique futuriste, dont il dit que c'est l'« avant-garde de la sensibilité artistique italienne, [...] nécessairement toujours en avance sur la lente sensibilité du peuple. Il reste donc une avant-garde souvent incomprise et souvent entravée par la majorité des gens qui ne peuvent pas comprendre ses découvertes stupéfiantes [...] et les élans téméraires de ses intuitions »²⁸. Comme dans la proclamation de 1914, le terme d'avant-garde désigne un mouvement artistique ; et conformément à l'étymologie militaire du terme, le mouvement artistique futuriste est une « avant-garde » en ce qu'il est aux avant-postes de la sensibilité artistique (« en avance sur la lente sensibilité du peuple »). Dans le domaine plus spécifiquement pictural, en 1917 Gino Severini intitule un article, publié dans *Le Mercure de France*, « La peinture d'avant-garde ». Mais il ne cherche pas à théoriser ou à conceptualiser l'avant-garde : le terme est utilisé comme quasi-synonyme de « moderne ». À la fondation du mouvement, entre 1909 et 1911, Marinetti ne pense donc pas le futurisme en termes d'« avant-garde ».

27. Publiée en anglais dans *The Observer* du 7 juin 1914, puis dans le *Times* et le *Daily Mail*, sous le titre « Vital English Art », reprise en italien dans *Lacerba*, vol. II, n° 14, le 15 juillet 1914, la proclamation, qui a été d'abord lue à la « Doré Gallery » et à l'Université de Cambridge, est reproduite dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 126-127 (je souligne).

28. *L'Italia Futurista*, III^{ème} année, n° 39, 11 février 1918, Florence, traduit par Claude Minot et reproduit dans Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme. Etudes, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 57.

On ne trouve aucune trace du terme « avant-garde » dans la correspondance de Guillaume Apollinaire à Marinetti²⁹. Celui que Pierre Cabanne et Pierre Restany qualifient *a posteriori* de « personnage d'avant-garde »³⁰ et qui fut proche des futuristes italiens puis de dada, n'utilise le terme ni dans son manifeste « L'Antitradition futuriste » (1913) ni dans *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913) ou dans « L'Esprit nouveau et les poètes » (1917). Certes, dans un article publié le 7 février 1912 dans sa chronique sur « La vie artistique » de *L'Intransigeant*, Apollinaire oppose les peintres futuristes à « nos peintres d'avant-garde » et à « nos artistes d'avant-garde » mais, comme Severini dans son article du *Mercurio de France*, il emploie le terme dans un sens général, synonyme d'une autre expression présente dans l'article : « l'art des écoles françaises extrêmes »³¹. Ni le « nouveau » que prône Apollinaire ni le futurisme dont il cherche à se démarquer ne sont pensés en termes d'avant-garde. Le même constat peut être fait à propos des « manifestes dada » proclamés entre 1916 et 1920 et regroupés en 1924 sous le titre de *Sept Manifestes dada*, comme il peut l'être des manifestes des futuristes russes (« Gifle au goût public », « Mot en tant que tel »...) et de ceux des vorticistes (publiés dans *Blast*).

Si les mouvements ici concernés, qui revendiquent tous une remise en question radicale des conventions artistiques et un renouvellement des pratiques artistiques, ne seront donc d'avant-garde que par une dénomination qui leur est extérieure et qui est postérieure à leur création, ils ont en commun le fait que, dans un geste autoréflexif, ils ont décrété leur fondation en tant que mouvements et ils en ont posé les principes. C'est comme « mouvements » – et non comme « avant-gardes » – qu'ils se sont d'abord pensés, c'est-à-dire comme groupes animés d'une dynamique et d'un projet *collectifs*. Même si tant Hugo Ball que Tristan Tzara ont toujours refusé de penser Dada comme un mouvement structuré, même si les dadaïstes récusent la notion même d'organisation, l'« aventure dada », qui démarre au Cabaret Voltaire en 1916, est bien une aventure collective. D'ailleurs, tout en ironisant et en déconstruisant la notion de « mouvement dada », Tzara ne renie pas complètement l'étiquette. En réponse à une note parue dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} septembre 1919, il adresse une lettre ouverte à Jacques Rivière dans laquelle il revient sur l'histoire de Dada : « Cela se passa à Zurich [...] Au cours de campagnes contre tout dogmatisme, et par ironie envers la création d'écoles littéraires, DADA devint le "Mouvement DADA". Sous l'étiquette de cette nuageuse composition s'organisèrent des expositions de pein-

29. Guillaume Apollinaire, *Lettere a F.T. Marinetti con il manoscritto del manifesto Antitradizione Futurista*, éd. Pasquale Aniel Jannini, Milano, All' Insegna del Pesce d'Oro, 1978.

30. Pierre Cabanne et Pierre Restany, *L'Avant-garde au XX^e siècle*, Paris, André Balland, 1969, p. 42.

31. Guillaume Apollinaire, *Chroniques et paroles sur l'art 1902-1918*, in *Œuvres en prose complètes* tome II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Pléiade, 1991, p. 406-407.

ture, je fis paraître quelques publications et mis en colère le public de Zurich qui assista aux soirées d'art se réclamant de cet illusoire Mouvement »³². « Illusoire » et « nuageux » : tel est le « mouvement dada » qui, pour ironique que soit l'appellation, reste désigné comme « mouvement » placé sous le signe des entreprises collectives évoquées (expositions de peinture, soirées).

À la différence de nombreux auteurs et artistes expérimentaux, que la postérité a pu qualifier d'artistes d'avant-garde sans qu'ils appartiennent, de près ou de loin, à aucun mouvement (de Joyce à Pessoa en passant par Faulkner pour ne citer que quelques noms), les mouvements qui nous intéressent ici se sont donc pensés en tant que *groupes*, fonctionnant sur un mode collectif. À la différence également d'autres « ismes » ou d'autres groupes qui leur sont contemporains et qui sont eux aussi novateurs dans leurs pratiques artistiques – expressionnisme, cubisme, imagisme, Bloomsbury... –, ils se sont *autoproclamés* mouvements dans des gestes et des actes de fondation qui incluent la publication de manifestes de fondation et la proclamation de principes fondateurs, émis au nom d'un « nous » collectif. Marinetti, Khlebnikov, Wyndham Lewis ou Tristan Tzara se distinguent en cela de Virginia Woolf et E.M. Forster, de Karl Schmidt-Rottluf et Ernst Ludwig Kirchner, ou de Pablo Picasso et Georges Braque, qui ont animé des cercles d'intellectuels et d'artistes – Bloomsbury, à Londres dès les premières années du siècle ; *Die Brücke*, à Dresde à partir de 1905 ; les « peintres nouveaux » à Paris à partir de 1906 –, cercles qui ont travaillé et exposé ensemble, mais qui ne se sont jamais autoproclamés groupes ou mouvements.

Il est donc évident que les mouvements artistiques autoproclamés du début du xx^e siècle ne détiennent pas le monopole de la radicalité et de l'innovation esthétiques, ni même celui de la dénomination « d'avant-garde ». Il ne s'agit donc pas ici d'associer ces mouvements autoproclamés des années 1910 à une nouveauté radicale et à une « avant-garde » qu'eux seuls auraient incarnés. Il s'agit par contre de faire émerger la spécificité d'un versant de la modernité des années 1910 – qui se prolonge jusque dans les années 1920 –, qui tire sa cohérence de l'organisation en mouvements et groupes auto-désignés comme tels, se distinguant à la fois du modernisme de Bloomsbury et de la modernité, voire de « l'avant-gardisme » d'un Kafka ou d'un Joyce.

Points de repère événementiels

Au centre de cette étude se trouvent donc le futurisme italien, le futurisme russe, le vorticisme et le dadaïsme. Tous sont nés avant ou pendant la

32. Tristan Tzara, « Lettre ouverte à Jacques Rivière », parue dans *Littérature* n° 10, décembre 1919, reproduite dans *Manifestes DADA-surréalistes*, réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 16-17.

Première Guerre mondiale, et c'est du fait de l'importance de ce conflit – non seulement comme contexte mais aussi comme élément structurant la définition tant esthétique qu'idéologique des mouvements – que l'on n'inclura dans l'analyse aucun groupe constitué après la fin de la guerre, comme par exemple l'ultraïsme. À l'exception du vorticisme, dont l'existence effective prend fin en 1915 du fait du conflit, les autres mouvements ont tous une durée de vie qui excède 1918. Si le futurisme italien se prolonge jusqu'à la mort de Marinetti en 1944, la période qui va de la fondation du mouvement en 1909 jusqu'en 1917 – qui nous intéressera ici au premier chef – est généralement désignée par la critique comme « le premier futurisme » pour la distinguer des évolutions ultérieures : le mouvement se prolonge après la guerre mais il évolue de façon très significative, d'une part du fait de la mort, au front, d'un certain nombre de ses acteurs et d'autre part, parce que Marinetti, qui se rapproche de Mussolini pour prendre fait et cause pour le fascisme, est plus isolé. Dada, né à Zurich en 1916 puis en Allemagne, à New York et à Paris, « meurt » de différentes façons (annonce de journal, déclaration de Tzara, fin des manifestations annoncées comme Dada) entre 1921 et 1923 – entre le « procès Barrès » à Paris, qui cristallise le conflit avec les surréalistes, et la soirée Dada du 6 juillet 1923, qui se termine en émeute. Quant au futurisme russe, dont on peut considérer qu'il se développe comme tel à partir de 1912, il n'a plus d'existence après 1928 quand la revue *Nouveau Lef* cesse de paraître (voire même dès 1925 et la fin de parution de la première série, *LEF*). C'est donc sur une période qui va de 1909 avec la fondation du futurisme italien jusqu'au milieu des années 1920 avec la fin de Dada et du futurisme russe que portera cette étude, en se concentrant sur la « naissance » de ces mouvements entre 1909 et 1916. S'il ne s'agira pas d'en reconstituer l'histoire, qui est déjà bien documentée, il convient toutefois de rappeler quelques jalons et points de repère.

Le futurisme italien s'est construit, à partir de 1909, autour de la figure de Filippo Tommaso Marinetti, écrivain de langues française et italienne, fondateur et directeur depuis 1905 de la revue *Poesia* (Milan), qui affirmait très explicitement dès 1908 son intention de renouveler radicalement les modes d'intervention artistique³³. Le manifeste de fondation du mouvement, qu'il écrit et signe seul, paraît le 20 février 1909, dans *Le Figaro*. Grâce à un sens aigu de la publicité et à une importante fortune personnelle, Marinetti assure un grand retentissement à sa parution comme à tous les événements futuristes ultérieurs. Très vite le mouvement fédère des peintres (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Ballà et Gino Severini ont

33. Sur l'histoire du futurisme italien, voir les nombreux travaux de Giovanni Lista et en particulier : *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 ; *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977 ; *Le Futurisme : création et avant-garde*, Paris, L'Amateur, 2001 ; *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, 2008.

rejoint le mouvement dès 1910 et signent un « Manifeste des peintres futuristes », des poètes (Francesco Cangiullo, Fortunato Depero), des sculpteurs (Virgilio Marchi, Enrico Prampolini) et des musiciens (Francesco Pratella, Luigi Russolo). Les années 1912-1917 marquent l'apogée de la création artistique futuriste – tant dans le domaine des arts plastiques entre 1912 et 1915³⁴ que, avec un léger décalage, à partir de 1914 dans le domaine poétique avec le développement des « mots en liberté » et de la poésie onomatopéique³⁵.

Si le futurisme italien est un mouvement relativement homogène, créé et dirigé par Marinetti jusqu'en 1944, l'appellation « futurisme russe » renvoie à une pluralité de groupes hétérogènes. Comme le rappelle Agnès Sola³⁶, au début des années 1910 en Russie, plusieurs groupes distincts et même antagonistes revendiquent la désignation de futuristes : le groupe « ego-futuriste », formé autour d'Igor Severianine dès 1911 ; l'éphémère groupe « la Mezzanine de la Poésie », constitué autour de Khrisanf (pseudonyme de Lev Zak) et de Serge Tretiakov à partir du printemps 1913 et pendant un an environ ; et le groupe de « la Centrifuge », qui se qualifiait de « vrai futurisme » et rassembla à partir du début 1914, entre autres, Boris Pasternak, Serge Bobrov et Nikolai Assiev. Dans ce contexte, la première manifestation du groupe de poètes russes, d'abord réunis sous le nom de « Hyléa » et auxquels on donna ensuite celui de « futuristes » (et, de fait, d'abord, à partir de l'automne 1913, celui de « cubo-futuristes »), semble avoir été la publication à Moscou en décembre 1912 du recueil *Une gifle au goût public*, qui s'ouvre sur le manifeste éponyme signé par David Bourliouk, Alexei Kroutchenykh, Vladimir Maïakovski et Velimir Khlebnikov³⁷. Pendant toute l'année 1913, ils déploient une activité de groupe particulièrement bouillonnante (congrès, soirées, débats, publications collectives), et dans leur manifeste « Allez au

34. Avec le *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912), la *Vitesse abstraite* (1913), les *Automobiles de course* (1912-1913), *Mercurie passant devant le Soleil* (1914) ou encore *Construction sculpturale de bruit et de vitesse* (1914) de Balla ; *La Danseuse bleue* (1912), *Nord-Sud* (1912), *Train blindé en action* (1915) ou *Canon en action* (1915) de Severini qui s'éloignera du futurisme après 1915 ; la sculpture *Forme unique de la continuité dans l'espace* (1913) de Boccioni ou ses toiles *Dynamisme d'un cycliste* (1913), *Dynamisme d'un joueur de foot* (1913) ou *Dynamisme d'un cheval en course* (1914) ; ou encore le collage de Carrà *Manifestation interventionniste* (1914).

35. Marinetti publie un premier livre motlibriste, *Zang Tumb Tumb*, en 1914, et de nombreuses planches motlibristes, diffusées sous forme de tracts et/ou publiées en revue. Fortunato Depero et Francesco Cangiullo développent également des compositions phonétiques et abstraites.

36. Agnès Sola, *Le Futurisme russe*, Paris, PUF, 1989. Sur l'histoire du futurisme russe, voir aussi Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Londres, Macgibbon & Kee, 1969, et Serge Fauchereau, *L'Avant-garde russe*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2003.

37. Dès 1910, la parution de l'ouvrage collectif *Le Vivier des juges*, avait réuni les membres du groupe Hyléa (Velimir Khlebnikov, David Bourliouk, Elena Gouro, Vassili Kamenski, Alexis Kroutchenykh, Vladimir Maïakovski, Kasimir Malevitch, Michel Larionov et Mikhaïl Matiouchine) sans qu'il y ait dans le volume de mention de « futurisme » et sans que l'on puisse parler de fondation d'un mouvement. *A contrario*, la préface du second *Vivier des juges*, publiée en 1914 après la fondation du mouvement, signée collectivement par les frères Bourliouk, Gouro, Maïakovski, Khlebnikov, Benedikt Livchits, Kroutchenykh et Ekaterina Nizen, réaffirme – en scandant le pronom – le « nous » du groupe qui énonce ses principes.

diabole », publié en 1914 dans le recueil *Le Parnasse rugissant*, ils peuvent affirmer que « tous les futuristes ne sont réunis que dans [leur] groupe », et qu'ils ont rejeté les dénominations d'« ego » et de « cubo » en constituant « la seule compagnie littéraire des futuristes »³⁸. En même temps qu'est proclamée l'union des futurismes russes, se développe une polémique avec le futurisme italien dont l'enjeu, au-delà des affirmations, à l'évidence de mauvaise foi, d'une antériorité du futurisme russe par rapport au futurisme italien, est d'affirmer une indépendance vis-à-vis de l'étranger, c'est-à-dire de l'Occident. Si la mobilisation du premier conflit mondial puis la guerre civile après la Révolution d'octobre dispersent les membres du groupe d'origine, et si l'on ne peut plus parler après 1917 de futurisme russe dans les mêmes termes qu'en 1913, jusqu'au milieu des années 1920, Maïakovski, Ossip Brik, Khlebnikov (tout poète errant à travers l'Ukraine qu'il soit), Kroutchenykh (réfugié dans le Caucase puis à Moscou), David Bourliouk (réfugié en Sibérie, à Vladivostok) gardent avec une constance remarquable le nom de futuristes : ils se présentent comme tels chaque fois qu'ils veulent signifier ce qui les unit malgré la spécificité et le nom des groupes auxquels les uns et les autres appartiennent alors, qu'il s'agisse des suprématises ou des constructivistes qui se sont joints aux premiers « futuristes ». Ils interviennent, par leurs productions et par leurs articles théoriques, dans les revues du Front gauche de l'art (*LEF* et *Nouveau Lef*) et prennent alors conjointement la désignation de « futuristes » et de « léfistes ». Une inflexion importante s'est produite : la révolution d'Octobre, qu'ils ont accueillie avec enthousiasme, les a amenés à repenser leur révolte à la lumière de la révolution politique... jusqu'à la rupture avec le gouvernement officiel et leur marginalisation progressive.

De même que le futurisme russe se développe en cherchant dès ses origines à marquer son indépendance vis-à-vis du futurisme italien et de l'étranger, de même le vorticisme, mouvement fondé à Londres en 1914, se construit dans une relation de proximité et d'opposition au futurisme italien³⁹. Autour de Wyndham Lewis, le mouvement réunit poètes (Ezra Pound et Richard Aldington), sculpteurs (Henri Gaudier-Brzeska), et peintres (Lawrence Atkinson, Christopher Nevinson ou encore William Roberts). Son manifeste de fondation paraît en juin 1914 dans le premier numéro de *Blast*, qui se présente comme la revue du mouvement et annonce une parution trimestrielle (elle ne connaîtra toutefois qu'un seul autre numéro, en juillet 1915). Le mouvement et la revue sont liés au centre d'art monté par Lewis grâce au soutien financier de Kate Lechmere, le *Rebel Art Centre* – centre d'art né d'une scission dans un autre atelier d'art se revendiquant moderne, l'*Omega*

38. « Allez au diable », in *Manifestes futuristes russes, op. cit.*, p. 49-51.

39. Sur l'histoire du vorticisme, voir William Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, et Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, 2 vols., Londres, Gordon Fraser, 1976.

Workshop, situé quelques rues plus loin et dirigé par Roger Fry⁴⁰. La rupture a lieu en octobre 1913, pour des raisons à la fois de mésentente sur les collaborations artistiques (une commande passée pour Lewis par l'intermédiaire de l'atelier ne lui serait jamais parvenue et la commande aurait été exécutée par Fry, Duncan et Bell) et de divergence sur les principes artistiques. Après avoir quitté l'atelier Omega, Wyndham Lewis organise en novembre 1913, avec l'aide du peintre Christopher Nevinson, lui aussi transfuge de l'atelier Omega, un dîner en l'honneur de Marinetti, au cours duquel ce dernier récite son poème « Le Siège d'Andrinople ». C'est de cette époque que datent les premières ébauches de la future revue et le développement de relations entre le futurisme italien et les futurs vorticistes.

Si Wyndham Lewis, comme Nevinson et les autres artistes plasticiens du groupe, viennent de l'*Omega Workshop*, Pound vient d'un groupe qu'il avait lui-même créé en lui donnant un nom quand, en 1912, il avait adressé à la revue *Poetry* un poème de H.D. (Hilda Doodlitttle), en le signant « H.D. imagiste ». Par ce terme, Pound désignait un cercle d'écrivains, formé d'abord autour du poète et critique Thomas Ernest Hulme qui, depuis 1908, développait au *Poets' Club* de Londres ses théories sur l'importance de la présentation directe de l'objet pour produire une image poétique, puis autour de lui-même quand il avait rejoint le groupe en 1909 et que Hulme s'était mis en retrait de l'activité littéraire en 1910. Plus qu'un véritable mouvement structuré, il s'agit d'un groupe – un « club » de poètes (avec Frank Stewart Flint, Ford Madox Ford, Richard Aldington, H.D. et Amy Lowell) – qui publie non pas des manifestes de fondation mais des textes qui font office d'art poétique⁴¹ ainsi que des recueils et des anthologies⁴². Quand, au printemps 1914, Pound se rapproche de Wyndham Lewis, c'est le moment d'une grande tournée de Marinetti à Londres : parallèlement à une exposition de peintures et sculptures futuristes à la Galerie Doré, le chef du futurisme italien donne une série de conférences et de lectures publiques. Wyndham Lewis et Christopher Nevinson sont associés aux manifestations futuristes. Le futurisme occupe les premières pages des quotidiens anglais – et en juillet 1914, Lewis est tou-

40. L'*Omega Workshop* était une entreprise, fondée au début 1913 par plusieurs membres du groupe de Bloomsbury, qui fabriquait des objets d'artisanat et de décoration. Les objets n'étaient pas signés par les artistes et portaient simplement la lettre omega en guise de signe distinctif. Lewis et plusieurs autres membres du futur *Rebel Art Centre* avaient travaillé à l'*Omega Workshop* – et l'œuvre picturale de Lewis avait été largement représentée lors de la seconde exposition post-impressionniste organisée par Fry à la fin 1912.

41. En mars 1913 dans *Poetry* paraissent conjointement un entretien de F.S. Flint et un texte de Pound, intitulé « *A Few Don'ts by an Imagiste* » (« Des Choses à Ne Pas Faire, par un Imagiste »).

42. *Des Imagistes* (le titre est en français) paraît au printemps 1914 sous la direction de Pound, puis après les querelles de pouvoir qui l'opposent à Amy Lowell et après son départ du groupe, *Some Imagist Poets* connaîtra sous la direction d'Amy Lowell trois éditions, en 1915, 1916 et 1917.

jours présenté dans la presse comme « l'un des principaux futuristes »⁴³. Mais Lewis cherchait déjà, avant même le printemps, à fédérer un groupe d'artistes et à se démarquer du futurisme italien. Le rapprochement avec Pound et la publication, le 7 juin 1914, par Marinetti et Nevinson du manifeste « Contre l'art anglais » auquel ils associent les futurs vorticistes sans les avertir, donnent à Lewis l'occasion qu'il lui fallait pour rompre avec Marinetti et le futurisme italien. Le terme de « vortex », qui donnera son nom au mouvement, est suggéré par Ezra Pound en mai ou juin 1914, et dès son premier numéro la revue *Blast* inclut le sous-titre, *Review of the Great English Vortex* (« Revue du Grand Vortex Anglais »). En décembre 1913 déjà, dans une lettre à son ami William Carlos Williams, Pound associait la vie artistique de Londres à un vortex. Plus tard, il utilisera volontiers le terme pour définir la spécificité de l'art de Wyndham Lewis : « tourbillon de force et d'émotion. Vortex. Voilà le mot juste »⁴⁴. Publiquement fondé avec la parution du premier numéro de *Blast* en juin 1914, le vorticisme voit ses activités collectives interrompues, avec la mort à la guerre de Gaudier-Brzeska et de Hulme, après le second numéro de *Blast* en juillet 1915 et l'« Exposition vorticiste » organisée à la Galerie Doré en juin 1915 – même si une exposition des vorticistes est encore organisée à New York en janvier 1917.

De sa naissance officielle, au printemps 1916, à Zurich, sous l'impulsion de Hugo Ball dans le cadre du Cabaret Voltaire, jusqu'à sa mort officieuse vers 1923, à Paris, Dada semble connaître plusieurs vies simultanées⁴⁵ : la première est liée à Hugo Ball et Tristan Tzara, à Zurich et se prolonge après le départ de Ball – c'est la « Chronique zurichoise » que retrace Tzara⁴⁶ ; une deuxième se déroule en Allemagne, et est liée à Richard Huelsenbeck et Raoul Hausmann à Berlin (Huelsenbeck s'en est fait le chroniqueur⁴⁷), à Hans Arp et Max Ernst à Cologne, à Kurt Schwitters à Hanovre ; une troisième a pour cadre New York avec Marcel Duchamp, Man Ray et Francis Picabia ; et une quatrième est parisienne autour de Picabia, Breton puis Tzara lui-même quand il arrive à Paris en 1920. Malgré le lancement, en juillet 1917, du *mouvement* dada (comprenant la galerie, la collection et la revue), qui semble une tentative d'organisation et de structuration, il est difficile de parler de

43. C'est ainsi qu'il est qualifié par le *T.P.'s Weekly* du 11 juillet, cité par Matthew Gale, « Du futurisme au vorticisme : un vol de courte durée », *Le Futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, sous la dir. de Didier Ottinger, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 39.

44. *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn: 1915-1924*, éd. Timothy Materer, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 1991, lettre du 10 mars 1916, p. 66.

45. Sur l'histoire de Dada, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris* [1965], Paris, Flammarion, 1993 ; Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Albert Skira, 1989, et *Dada & les dadaïsmes* [1994], Paris, Gallimard, Folio essais, 2011 ; Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion* [1990], Paris, Fayard, 2005.

46. Tristan Tzara, « Chronique zurichoise 1915-1919 », in *Almanach Dada*, dir. Richard Huelsenbeck [Berlin, 1920], éd. bilingue, Paris, Éditions Champ Libre, 1980 ; reproduit dans Tristan Tzara, *Œuvres complètes tome 1. 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975.

47. Richard Huelsenbeck, *En avant Dada* [Berlin, 1920], trad. Sabine Wolf, Paris, Allia, 1983.

« mouvement » tant Ball comme Tzara refusent toute idée d'organisation et de structure. Dada est un mouvement qui met en question la notion de mouvement, comme il publie des dizaines de manifestes qui se présentent comme des anti-manifestes... L'essor de Dada est ascendant jusqu'en 1921 : manifestes, numéros de revues, soirées et manifestations spectaculaires se multiplient. À partir de là, le mouvement s'essouffle dans un contexte d'émergence progressive et concurrente du surréalisme.

Convergences programmatiques

Les différents mouvements ont en commun – même si c'est à des degrés divers – une dimension programmatique, et c'est en partie une telle dimension qui fonde leur action collective. Même si Dada récuse l'idée de « programme » et même s'il faut être vigilant à ne pas amalgamer les différents projets, on peut toutefois noter d'emblée un certain nombre de convergences, au moins apparentes, tant dans ce qui est explicitement rejeté et combattu que dans ce qui est au contraire valorisé.

Des futuristes (italiens et russes) aux dadaïstes en passant par les vorticistes, le refus des conventions littéraires et artistiques est partagé et un même mépris est affiché face aux institutions et à l'*Establishment*. C'est ainsi que le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) en appelle à délivrer la peinture « de la tradition académique »⁴⁸. La vénérable institution qu'est « l'Académie » est une cible récurrente. Le manifeste *Une gifle au goût public* décrète l'incompréhensibilité de l'Académie⁴⁹ tandis que Tzara, ironique, affirme : « Il y a un fait connu : on ne trouve plus des dadaïstes qu'à l'Académie française »⁵⁰. Dans la liste nominative que dresse le premier manifeste de *Blast* de tous ceux qui sont honnis, figurent à la fois et entre autres l'Académie britannique (« *British Academy* »), des personnalités et artistes associés à l'Académie (comme par exemple Franck Brangwyn, peintre de la *Royal Academy* ou Lionel Cust, directeur de la *National Portrait Gallery*) ou aux Institutions artistiques (comme le prix Nobel de littérature Tagore), et des représentants des institutions religieuses (l'archevêque de Londres et plusieurs autres ecclésiastiques). Exemple extrême de ce mépris des institutions : le premier décret sur la démocratisation de l'art, pris après la Révolution russe et signé par Vladimir Maïakovski, Vassili Kamenski, et David Bourliouk, exclut l'art des palais, des galeries, des salons, des bibliothèques et des théâtres, pour

48. Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes...*, op. cit., p. 164.

49. *Manifestes futuristes russes*, op. cit., p. 13 : « L'Académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes ».

50. Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Œuvres complètes tome 1*, op. cit., p. 380.