



HAL
open science

Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques

Isabelle Krzywkowski

► **To cite this version:**

Isabelle Krzywkowski. Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques. Isabelle Krzywkowski. " Le Temps et l'Espace sont morts hier ". Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde, Éditions L'Improviste, pp.193-214, 2006. hal-00634798

HAL Id: hal-00634798

<https://hal.science/hal-00634798v1>

Submitted on 23 Oct 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques

Liminaire : Rappel contextuel

La question du primitivisme a constitué, pendant cette quinzaine d'années 1905-1920, un centre de réflexion remarquablement dynamique, au point que, selon J. C. Middleton, dès 1914 elle est en passe de devenir un cliché¹. Si son importance pour la peinture a été plus d'une fois étudiée², le travail reste en partie à faire en littérature où les pistes sont plus diffractées, mais où la réflexion a été menée avec la même rigueur et peut-être plus de radicalité. L'article qui suit se propose de présenter la recherche poétique, et ce liminaire de rappeler dans quel cadre plus général s'inscrit cette réflexion.

Un travail précis de contextualisation exigerait bien sûr de remonter bien en amont de ce début de XX^e siècle, qui n'est qu'un des jalons de l'histoire de la rencontre de l'Occident avec le reste du monde, où se construit l'imaginaire du primitif, fait d'inquiétante familiarité et d'altérité réflexive. L'expansion coloniale nourrit le goût pour l'ailleurs et remplit les cabinets de curiosités, les muséums d'histoire naturelle, bientôt les premiers musées d'ethnographie³ et les expositions universelles⁴.

¹ J. C. Middleton, « The Rise of Primitivism and its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada », in *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl*, P. F. Ganz ed., Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 193. Un témoignage de Claire Goll le confirme : « Les éléments les plus sensibles de notre génération voulaient détruire l'homme citoyen entraîné aux obligations mondaines, le robot soumis aux rites sociaux afin de retrouver l'être véritable, spontané, primitif. Depuis les figures grinçantes, hagardes, jusqu'au désarroi bouffon et les caricatures grotesques, toute la mythologie artistique de l'époque tournait autour du désir de réorienter le destin de l'homme. [...] D'autres trouvaient la vérité dans les arts primitifs, l'art nègre ou océanien, l'ethnologie. Carl Einstein, en pleine guerre, écrivit le premier et le plus important livre sur la sculpture noire. » (*La Poursuite du vent*, s.l. [Paris], Olivier Orban, 1976, p. 75-76).

² La bibliographie est trop riche pour être présentée intégralement. Je me contenterai de renvoyer au remarquable ouvrage « *Primitivism* » in *20th century art: affinity of the tribal and the modern*, William Rubin ed., New York, Museum of Modern Art, Boston, Distributed by New York Graphic Society Books, 1984 ; éd. française sous la dir. de Jean-Louis Paudrat : *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, 2 vol., où l'on trouvera une bibliographie très complète. On peut aussi consulter le plus récent *Primitivism, cubism, abstraction: the early twentieth century* de Charles Harrison, Francis Frascina et Gill Perry, Yale University Press, 1993.

³ Les musées d'ethnographie ne commencent à se multiplier que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le Musée des missions ethnographiques est ouvert à Paris en 1878, celui de Berlin date de 1886. Dans ces mêmes années, Vienne, Copenhague, Harvard, Liverpool, Glasgow, Edinburgh, Londres, Hambourg, Stuttgart, Munich, Leyde se sont dotés de semblables institutions.

⁴ On peut par exemple voir des productions océaniques aux expositions universelles de 1851 (Londres) et de 1855 (Paris) ; celle de 1878 (Paris) présente un Pavillon des Sciences anthropologiques (réunissant art tribal et préhistoire), un Pavillon des Colonies (où les productions locales sont mêlées aux productions coloniales) et une exposition des arts anciens au Palais du Trocadéro : c'est, semble-t-il, la première reconnaissance artistique ; l'exposition de 1889 réunit des représentants de Java (qui marqueront le poète René Ghil), du Sénégal, du Gabon, du Congo, des habitations tahitiennes et calédoniennes, etc. L'exposition coloniale de Paris en 1931 sera

Le rapport au « primitif », lorsqu'il prend un caractère géographique, accompagne l'histoire de l'exotisme : essentiellement oriental, puis extrême-oriental au XIX^e siècle, l'exotisme du tournant du XX^e siècle est plutôt celui de l'hémisphère sud : Tahiti, les Marquises, les îles Palau, l'Afrique noire, puis l'Amérique précolombienne et mésoaméricaines⁵. Les publications, études ou catalogues sur les arts africains et océaniens se multiplient entre 1900 et 1920, en particulier en Allemagne, en France et aux Etats-Unis⁶. C'est souvent l'ensemble de ces sources que l'on qualifie à l'époque, bien rapidement, d'« art nègre ».

Le primitivisme ne saurait être réduit à l'exotisme, mais on ne peut nier que son développement dans les années 1910-1920 s'accompagne d'un nouvel essor de la littérature de voyages, qui peut faire l'objet de réalisations très diverses : reportages d'esprit cosmopolite, romans d'aventures, récits coloniaux⁷, poèmes en vers ou en prose se rapprochant volontiers chez certains du projet d'épopée moderne qu'avaient relancé les années 1905-1910. Mais le motif primitif (au demeurant nullement systématique) y cède souvent le pas, soit à la fascination pour le voyage lui-même, dans sa diversité et sa rapidité, soit à un regard attentif et curieux qui cherche à saisir l'altérité, soit encore à une approche idéologique qui voit dans l'autre le « sauvage » ou, au contraire, dénonce la colonisation⁸. Je

violemment dénoncée par les Surréalistes ; il semble que la dimension sociale du primitivisme commence avec eux. Voir *Zoos humains, de la Vénus hottentote aux « reality shows »*, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, et al. éd., Paris, Éditions La Découverte, 2002.

⁵ En Europe, c'est essentiellement après-guerre que l'on trouvera trace de cet intérêt pour les civilisations indiennes d'Amérique : dès 1922, Rudolf Utzinger propose *Indianerkunst* (München, O. C. Recht) ; mais c'est surtout avec le surréalisme que le thème prendra de l'ampleur. À l'inverse, on notera que, dès le tournant du siècle, les artistes d'Amérique centrale et du Sud s'étaient intéressés aux civilisations indiennes qui leur permettent de sortir de l'art colonial : voir entre autres les écrits de José Carlos Mariátegui, dont *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, Biblioteca Amauta, 1928, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1955 ; traduction de Roland Mignot, *Sept essais d'interprétation de la réalité péruvienne*, Paris, Maspero, 1968) et les nombreux textes de sa revue *Amauta*. Curieusement, on trouve un texte de Macedonio Garza, « Prince Yoyotzin. Poèmes aztèques », en traduction française, dans *Rythme et synthèse* (la revue des Ghiliens) en janvier 1923.

⁶ Entre 1903 et 1906, Maurice Vlaminck, puis André Derain, suivis d'Henri Matisse et de Pablo Picasso s'intéressent aux sculptures africaines (sur les problèmes de datation, voir Jack D. Flam, « Matisse et les Fauves », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle, op. cit.*, p. 214-215). La première galerie d'art africain est ouverte à Paris en 1911 par Paul Guillaume et l'une des premières expositions en tant qu'art est celle d'Alfred Stieglitz à la galerie 291 (New York) en 1914. Les premières études sont allemandes : Emil Stephan, *Südsee-kunst* (Berlin, D. Reimer, 1907) ; Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig, Weisse Bücher, 1915 ; une traduction française en 1922, chez Crès et Cie), ainsi que les nombreux travaux d'Eckart von Sydow, dont le premier, *Exotische Kunst*, date de 1921 (Leipzig, Klinkhardt & Biermann). À noter également *L'Art des nègres* de V. Markov [V. Matveis] (Saint-Petersbourg, 1919).

⁷ Pour reprendre des catégories proposées à l'époque par Christian Sénéchal dans *Les Grands Courants de la littérature française contemporaine*, Société française d'éditions littéraires et techniques E. Malfère, 1933 : il parle à ce propos de « conquête du monde » (2^e partie, ch. 6).

⁸ Voir par exemple Véronique Porra, *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception*, Frankfurt / Main, IKO-Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 1994.

ne m'y intéresserai pas ici, dans la mesure où c'est moins le thème « primitif » qui m'occupera, que ses conséquences sur la réflexion esthétique et poétique ; mais il va de soi qu'il faut penser cet intérêt dans un cadre beaucoup plus vaste, dont l'exotisme est une dimension aujourd'hui bien connue.

Mais le primitivisme peut également se construire selon un paradigme historique qui le distingue de l'exotisme. En ce sens, il est un des aspects de la réflexion sur les origines qui accompagne la lente crise religieuse que traverse l'Europe depuis le XVI^e siècle. Au XIX^e siècle, les théories darwiniennes confortent une approche du « primitif », non plus comme géographique et culturel, mais comme historique et humain. Accompagné par les débuts des études préhistoriques⁹, le déterminisme assoie l'idée contradictoire de progrès et de dégénérescence du vivant : le « primitif » des sociétés occidentales, pour la seconde moitié du XIX^e siècle, ce sont bien sûr ces ancêtres, hommes des cavernes, Gaulois, Germains, qu'on imagine violents et instinctifs ; mais ce sont aussi les « dégénérés », alcooliques, fous ou miséreux.

Plusieurs des mouvements « primitivistes » du début du siècle se revendiquent d'un retour au passé historico-mythique de leur propre pays. La première moitié du XIX^e siècle et l'explosion des nationalismes avaient mis en vogue la figure du barde celte, du guerrier gaulois ou de la walkyrie ; ce sont des thèmes qui réapparaissent au début du XX^e, même chez les internationalistes de dada : Arp ou Schwitters imitent les sons de la langue allemande, comme Khlebnikov et Kroutchonykh ceux de la langue russe¹⁰. La revendication nationaliste est liée à un enjeu de construction identitaire que l'on retrouve aussi bien en Russie, avec l'asiatisme des « néo-primitivistes », que dans toutes les Amériques, où s'émanciper de l'influence des sphères européennes passe par la redécouverte des populations indiennes survivantes et des civilisations antérieures à la conquête¹¹.

⁹ En France, les recherches sur la préhistoire s'amorcent dans la première moitié du XIX^e siècle, mais il faut attendre le milieu du siècle, et l'affaiblissement des principes religieux ayant trait à la création, pour que les travaux se multiplient : la première étude sur l'art préhistorique date, en France, de 1864 ; vers 1872 / 1875 s'élabore une iconographie imaginaire de la préhistoire (Emmanuel Frémiet, Emmanuel Brenner, puis Léon Maxime Faivre, Paul Jamin, etc.). À noter, pour l'anecdote, qu'en janvier 1910, la revue toulousaine *Poésie* lance un concours sur le thème du diplodocus. L'influence des découvertes préhistoriques sur le primitivisme n'est pourtant pas qu'anecdotique : on en trouvera plusieurs éléments dans l'introduction de Giovanni Lista à *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, G. Lista éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 72 et 75-76. On pourra rapprocher cela de l'inspiration rupestre en peinture, par exemple chez Christian Rolhfs, Paul Klee ou Xul Solar : une étude sur cette recherche reste à faire.

¹⁰ Par exemple la *Ursonate* de Kurt Schwitters [1923-1932] ou « Dir bul shchyl » d'Alexei Kroutchonykh (*Pomade*, 1913).

¹¹ Pour l'Amérique du Nord, voir Leo Marx, *The Machine in the Garden, technology and the pastoral ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964 : la figure de Walt Whitman est ici prépondérante. Sur l'indigénisme, voir Mirko Lauer, *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*, Centro Estudios Andinos Bartolomé de Las Casas, 1997.

Néanmoins, comme le souligne Henri Meschonnic, « le primitivisme est autre chose qu'une origine. Ou une sauvagerie, une cruauté¹². » Au tournant du siècle, l'anthropologie et l'ethnologie d'un côté, la psychanalyse d'un autre, obligent à poser un regard moins déterministe sur les civilisations et sur les structures élémentaires des processus mentaux : le discours sur les origines peut ainsi à la fois être intériorisé et prendre une dimension universalisante. Après les travaux de Leo Frobenius en Allemagne, de Franz Boas aux États-Unis ou de l'école de psychologie française¹³, Sigmund Freud propose une relecture psychanalytique dans *Totem et Tabou*¹⁴, qui associe sociétés primitives et comportement. Il reste encore à étudier la part de la psychanalyse, y compris la notion plus tardive d'« inconscient collectif », dans l'élaboration des recherches « primitivistes » en art¹⁵. Les orientations nationalistes ne doivent donc pas dissimuler que le rejet d'un certain modèle européen, surtout lorsqu'il est importé, repose aussi sur le refus du rationalisme, largement inspiré par Nietzsche. Le lien du primitivisme avec l'antirationalisme confirme l'existence d'une filiation romantique dans les avant-gardes historiques.

Le contexte esthétique rend par ailleurs possible l'appréciation d'œuvres qu'il était devenu assez facile de voir, mais pour l'essentiel dans des musées d'ethnographie où elles étaient associées à un environnement social et rituel : il a fallu, comme le souligne Henri Meschonnic, une « transformation du regard¹⁶ » (et l'on connaît plusieurs témoignages de peintres d'abord insensibles à « l'art nègre »). Le travail de Wilhelm Worringer¹⁷ constitue de ce point de vue un tournant capital : en proposant de considérer les arts byzantins et médiévaux ou non-occidentaux, non comme des arts antérieurs et inférieurs, mais comme le fruit d'un choix esthétique, d'une approche particulière des relations de l'art et du réel, celui-ci rend possible un nouveau regard sur les arts « premiers » qui, renforçant le rejet des codes

¹² Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, rééd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 272.

¹³ Les premières études remontent aux années 1895. Citons *L'Origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes* de Marcel Mauss en 1904, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* de Lucien Lévy-Bruhl en 1910 (il publiera *La Mentalité primitive* en 1912), *The Mind of primitive man* de Franz Boas en 1911, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* d'Émile Durkheim en 1912, *Und Afrika sprach* de Leo Frobenius en 1912-1913, etc

¹⁴ Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig, Wien, Heller, 1913.

¹⁵ Voir par exemple Jean-Claude Lanne pour l'influence des théories de l'inconscient, formulées entre 1905 et 1910 par les Symbolistes, sur les Futuristes russes (*Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 1983, t. 1, p. 28).

¹⁶ Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 276.

¹⁷ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, Heuser'sche Verlags-Druckerei, 1907 pour la thèse, München, Piper & Co Vlg, 1908 ; traduction d'Emmanuel Martineau : *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1978.

de représentation réalistes amorcé par le symbolisme, accompagnant le passage d'une convention fondée sur la perception visuelle à la conceptualisation, sera l'un des éléments sur la voie de l'abstraction¹⁸.

Il semble désormais acquis que, plutôt qu'une influence, on assiste à une rencontre entre des formes d'expression jusqu'alors considérées sous le seul angle ethnographique et une démarche artistique qui cherche à rompre avec les codes nés à la Renaissance¹⁹. Beaucoup espèrent, par cette réflexion sur le « primitif », mettre en évidence des invariants fondamentaux de l'art : dans le champ poétique, il peut s'agir de la recherche d'un langage initial, et par là même universel, à laquelle s'emploient par exemple Ilia Zdanevitch dans sa théorie du « toutisme²⁰ » ou, d'une toute autre manière, Vicente Huidobro avec le « *creacionismo*²¹ ». Le primitif permet ainsi l'élaboration de nouveaux codes.

Poésie primitiviste, poésie pure

En un temps qui découvre que, derrière les sociétés primitives, il y a une « pensée primitive » et que le « primitif » est sans doute en chaque homme, les modèles et les enjeux de la réflexion ne peuvent être que complexes : le « primitivisme » renvoie à tout ce qui peut être considéré comme « premier », et cette polysémie vaut en peinture, comme en littérature. Archaïsme, spontanéité, inconscient, élémentaire construisent, au début du XX^e siècle, un réseau de significations et de pratiques, dont Jean-Claude Lanne résume ainsi le paradigme : le primaire, le primitif, le premier, le primordial²².

On mesure les contradictions dont la notion est porteuse à l'intérieur du champ artistique lorsque l'on compare les principes défendus par les groupes qui se revendiquent « primitivistes » : le manifeste du « Primitivisme », publié en France en 1909 en réaction contre le premier manifeste futuriste, pense le primitivisme, dans la tradition des Félibres et du naturisme, comme « l'art qui se nourrit aux sources mêmes de la Vie », à la fois retour à l'élémentaire (« Et, de même que les Couleurs Primitives sont les sept couleurs du spectre

¹⁸ Voir Rhys W. Williams, « Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn », in *Journal of European Studies*, vol. XXIII, part 4, nr. 52, December 1983, p. 255.

¹⁹ Voir William Rubin, « Le Primitivisme moderne », in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, op. cit., t. 1, p. 1-79.

²⁰ Sur Ilia Zdanevitch (Iliazd), en particulier sur ses rapports au primitivisme, voir les travaux de Régis Gayraud, entre autres sa postface à la réédition de *Ledentu Le Phare* (Paris, Allia, 1995) et sa présentation du peintre Pirosmanni (Nantes, MeMo, 1999).

²¹ Voir Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago (Chile), Ed. de la Universidad de Santiago de Chile, 1994.

²² Jean-Claude Lanne, op. cit., t. 1, p. 28.

solitaire, nous disons que l'art est et demeure primitif... »), et inscription dans un passé national (les « primitives influences »), ce qui justifie le « culte du Souvenir » que le groupe oppose au futurisme naissant et qui le rapproche des orientations néo-classiques qui fleurissent dans la France des années 1900²³. C'est au contraire pour revendiquer « l'antitradition » qui caractérise le mouvement dada que Céline Arnaud ou le groupe de l'almanach *Gga*²⁴ en Pologne utiliseront le terme dans les années 1920, et c'est pour détourner l'art russe du legs européen que le groupe néo-primitiviste du peintre Larionov s'intéresse à la tradition orientale²⁵.

Si le tournant du siècle passe d'une approche plutôt péjorative à une curiosité enthousiaste, c'est ainsi parce que le primitivisme permet la remise en cause de la civilisation occidentale, et particulièrement de son rationalisme²⁶. De ce point de vue, un axe européen ouest-est ferait sans doute apparaître une radicalisation progressive de l'approche : les pays latins semblent s'y intéresser essentiellement d'un point de vue esthétique, voire formel ; en Allemagne et en Scandinavie, sous l'influence du vitalisme nietzschéen²⁷ et de Gauguin, le

²³ Touny-Lérys, Marc Dhano, Georges Gaudion, « Le Primitivisme », in *Poésie* (Toulouse), v^e année, juin / juillet / août 1909, n° 31-32-33 (une édition séparée en placard est publiée début mars). Un certain nombre de titres montre que la réflexion est antérieure (par exemple *Les Sèves originaires*, Paris, Perrin, 1908, de Roger Frêne, proche du naturisme). On trouvera une analyse de la controverse dans l'introduction de Giovanni Lista à *Futurisme, op. cit.*, p. 65-79.

²⁴ Voir Józef Heistein, *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études*, Wrocław, Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego / Paris, Éditions Nizet, 1987, p. 124 : il note les influences dada, mais le groupe de Varsovie, fondé en 1918, se présente comme futuriste.

²⁵ Voir le manifeste « Rayonnistes et aveniriens » (1913) : « Nous sommes contre l'Occident, qui vulgarise nos formes et les formes orientales et qui nivelle tout. » (cité dans Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, Paris, Éditions Allia, 1995, p. 32). La même année, Alexandre Vassilievitch Chevtchenko publie *Le Néo-primitivisme, sa théorie, ses possibilités, ses réalisations* : « La Russie et l'Orient sont inséparablement liés depuis l'époque des invasions tatares ; l'esprit tatar, l'esprit oriental se sont enracinés dans notre vie à tel point qu'il est parfois difficile de discerner où se trouve la limite de notre nationalité et où commence l'influence orientale » (cité dans *Wikipédia*, article « Alexandre Chevtchenko »).

Font partie du groupe « néo-primitiviste », outre Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova, Ilia Zdanevitch (Iliazd) et Mikhaïl Le Dentu entre autres. Le groupe présente à la troisième exposition de La Toison d'or, en 1909 (où figurent aussi l'école française des Fauves et des exemples d'abstraction colorée) des œuvres inspirées du folklore (par exemple des gâteaux décorés), des lithographies populaires (les *loubki*) et des icônes. Wassily Kandinsky travaillera lui aussi un temps dans cette voie, et considère les artistes « primitifs » comme des « artistes purs » (*Über das Geistige in der Kunst*, München, R. Piper, 1912 [une version abrégée publiée en russe en 1911] ; traduction de Philippe Sers, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 52).

²⁶ Sur le rapport entre primitivisme et antirationalisme, voir J. C. Middleton, art. cit., p. 247 et Rhys W. Williams, art. cit.

²⁷ Nietzsche inspire entre autres le concept de « barbare » (voir par exemple *Der Wille zur Macht* [1901], Leipzig, C. G. Naumann, 1906), déjà cependant utilisé par Baudelaire pour décrire l'originalité de Constantin Guys dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Il devient à la mode vers 1895 (voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, Paris, Genève, Slatkine, 1981, p. 35) et est récurrent dans les futurismes : voir par exemple la préface au catalogue *Les Peintres futuristes italiens* (Galerie Bernheim Jeune et Cie, 5-24 février 1912) ou le *zverinost'* [principe bestial] chez les Russes. Témoins, en peinture, les représentations de danses échevelées, qui allient dans un même imaginaire les « danses du veau d'or » (Emil Nolde, 1910) et le « pan pan » des music halls (Fortunato Depero, *La Danse du*

primitivisme s'inscrit plus largement dans la dénonciation sociale et esthétique de la société individualiste et mécanisée qu'a forgée le XIX^e siècle²⁸ ; en Russie, en particulier pour le groupe Hyleïa²⁹, c'est clairement un enjeu de rupture par rapport au monde occidental.

Sans prétendre analyser l'ensemble de ce que recouvre la notion, cet article se propose d'essayer de définir ce que serait une poésie « primitiviste », par opposition à une poésie exotique, voire d'inspiration « primitive ». La question de la langue primitive n'est certes pas propre à la modernité poétique, mais indubitablement elle l'innerve, en une rêverie sur l'origine des langues, qui prend parfois la forme du mythe, parfois celle de l'inconscient, parfois encore celle de la grammaire, et toujours un peu de tout cela. Cette approche permettra cependant de montrer que, beaucoup plus qu'un « motif », le primitivisme est, pour les avant-gardes historiques, d'abord un discours formel.

Primitif et primitivisme

De même que, selon Max Ernst, « ce n'est pas la colle qui fait le collage », le primitif ne fait pas le primitivisme ; mais « le primitivisme est une recherche du primitif³⁰ », qui représente, pour le début du XX^e siècle, un choix esthétique que les artistes interrogent et qui questionne leurs modes de représentation.

L'approche du primitif peut sembler en contradiction avec la démarche avant-gardiste de renaissance radicale ; sans doute peut-on d'ailleurs considérer qu'il y a là rupture entre les deux futurismes : les Italiens se posent peu la question des origines (ils prônent « l'antitradition »), leur « primitif » est plutôt du côté du « rudimentaire », tandis que les Russes s'intéressent davantage à l'« élémentaire » (Paul Hatvani dira de même à propos des Expressionnistes : « *Der Expressionismus war vor Allem die Revolution für das*

pan pan au Monico, 1911 / 1912, voir *infra*). Il faudrait aussi rapprocher de cela l'intérêt de l'époque pour le jazz et les danses qui viennent d'Amérique.

²⁸ D'où le développement, par exemple, de modes de vie communautaires.

²⁹ Le groupe, dont le nom signifie « Crimée » en grec, pays d'origine des frères Bourliouk qui ont fondé la maison d'édition du même nom, était composé de Benedikt Livchits, Velimir Khlebnikov, David et Vladimir Bourliouk, auxquels se joindront Vladimir Maïakovski et Alexeï Kroutchonykh ; il publiera le recueil et le manifeste « Gifle au goût public » en 1912 et prendra ensuite le nom de « *boudetliané* » [aveniristes], que rejoint Vassili Kamenski. En 1913, il fusionnera avec le groupe « néo-primitiviste » (voir n. 25). Leur position est à distinguer de l'« adamisme » (1912), premier nom « primitivisant » du groupe acméiste, par lequel Anna Akhmatova, Nikolaï Goumiliov, Ossip Mandelstam, etc. entendent défendre une poésie qui s'appuie exclusivement, à la différence du symbolisme, sur le monde terrestre et l'expérience humaine.

³⁰ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 278.

*Elementare*³¹ » [l'expressionnisme a été avant tout la révolution en faveur de l'élémentaire]). D'autre part, la réflexion sur les origines ne croisent pas nécessairement le primitif « nègre » : Ezra Pound, par exemple, invoque la poésie grecque et celle des troubadours³², avant de se tourner vers la littérature d'Extrême-Orient, non plus comme vers une origine, mais comme un nouveau modèle.

Le rapport au « primitif » n'est ainsi pas dénué d'ambivalences. C'est peut-être justement lorsqu'il n'est pas perçu en termes d'origines, mais en termes de point de départ (« *Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata*³³ » [nous sommes au contraire les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée]), en termes, aussi, de modèle esthétique, que le « primitif » devient le « primitivisme ».

Gottfried Benn offre un bon exemple d'une poésie qui réfléchit sur les origines, sans faire le choix du primitivisme³⁴. S'il est fasciné par les civilisations océaniques et africaines dont il reconnaît la nature « primordiale », il n'en est pas moins sensible à leur caractère radicalement étranger [*fremd*]. Un texte comme « Rot (Palau³⁵) » s'interroge sur cette ambiguïté : le motif exotique, traité sur un mode volontairement stéréotypé (le crépuscule, les palmiers, la sensualité) croise celui de l'antiquité, et le vitalisme s'entrelace de mélancolie. « *Niemals und immer* » [Plus jamais et à jamais] : parce qu'il est une origine, le primitif s'inscrit dans une histoire qui annonce la décadence et la mort, mais il porte aussi, contradictoirement, une promesse d'éternité. La rêverie sur les « fleuves aux sources perdues » [*Ströme quellenverloren*] du « pays de Nubie », en choisissant le lieu de convergence des traditions gréco-latines et africaines, questionne de nouveau leurs relations :

³¹ Paul Hatvani, « Versuch über den Expressionismus », in *Die Aktion*, Jg. VII, 17. März 1917, nr. 11 / 12, col. 146, cité dans *Literatur-Revolution, Literatur-Revolution 1910-1925 Dokumente-Manifeste-Programme*, hrsg. von Paul Pörtner, Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin, Hermann Luchterhand Vlg., 1961, t. 2, p. 215 [T.d.A.]. Il met cela en rapport avec l'abstraction.

³² Ezra Pound, *The Spirit of Romance: an attempt to define somewhat the charm of the pre-Renaissance literature of Latin Europe* [*L'Esprit roman*], London, J. M. Dent & Sons, [1910] ; et « The Tradition », in *Poetry*, III, 3, Dec. 1913, cité dans *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, A new direction book, 1968, p. 91.

³³ Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « La Pittura futurista. Manifesto tecnico » (11 aprile 1910), cité dans *Manifesti futuristi 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso, Firenze, S.P.E.S. / Salimbeni, 1980, fol. 12 ; version française dans *Futurisme, op. cit.*, p. 165. Voir aussi la préface au catalogue *Les Peintres futuristes italiens, op. cit.*, repris dans *ibid.*, p. 171) et la note 73, p. 76 de la préface de Giovanni Lista à l'anthologie *Futurisme*, qui renvoie cette idée à Cézanne et à Saint-Georges de Bouhélier.

³⁴ Sur le primitivisme chez Gottfried Benn, voir Reinhold Grimm, *Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung*, Nürnberg, Carl, 1958 et Rhys W. Williams, art. cit.

³⁵ Gottfried Benn, « Schutt -II Rot (Palau) », in *Der neue Merkur*, 6, April 1922, repris dans *Die Gesammelten Schriften*, Berlin, E. Reiss, 1922. « *Niemals und immer* » est le dernier vers du poème, cité dans *Gedichte*, Frankfurt / Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, p. 143. La critique allemande réunit souvent sous l'appellation de « *Südseetraum* » [rêve des mers du Sud] un ensemble de textes d'inspiration exotique (en particulier les îles Palau) qui s'échelonnent entre 1922 et 1925, et sous l'intitulé « *Südkomplex* » l'ensemble qu'ils forment avec les textes qui évoquent la Méditerranée.

« *der läppisch verfärbte / Occident, stottert, fällt, / Wenn eine nubisch Vererbte / Naht und sammelt die Welt*³⁶. » [L'Occident fade et incolore / balbutie, tombe / Quand une héritière nubienne / S'approche et assemble le monde.]. Face à l'étrangeté du primitif, Benn fera finalement le choix de la tradition méditerranéenne et gréco-latine³⁷.

Plus que celle des origines, c'est la question de la représentation qui semble au cœur des recherches de Blaise Cendrars³⁸. Dans « Mee Too Buggi³⁹ », il travaille une forme de collage, mêlant des noms et des mots aux consonances et à la graphie étranges⁴⁰, et tressant des bribes de textes divers (traduction de Strabon ou écrits à connotation raciste et esclavagiste) avec des légendes exotiques. Dans d'autres cas, il s'intéresse à la description : « Les Grands Fétiches⁴¹ » présente, en dix textes de trois à sept vers libres, des statuettes africaines vues au British Museum en février 1916 (mention *in* texte) ; les éléments relevés sont disparates, très incomplets ; la brièveté et le ton des textes tient de l'épigramme ; l'accent est mis sur l'érotisme, mais aussi sur l'étrangeté de cette laideur où se mélangent grotesque et sacré. Ensuite, dans les passages de *Feuilles de route* consacrés à l'Afrique⁴², Cendrars semble s'intéresser plutôt aux notations de voyage, alternant la dénonciation du regard colonial avec les impressions éprouvées, la rêverie exotique avec la description. Plus tard, c'est de

³⁶ Gottfried Benn, « Ihnen, nubisches Land... » (1924), in *Der Querschnitt*, 5, Heft 2, Februar 1925. Les vers cités sont la dernière strophe du poème, repris dans *op. cit.*, p. 157 [T.d.A.]. Ce texte fait partie d'un ensemble sans titre, mais numéroté de I à IV, où l'on retrouve la même ambiguïté. « Meer- und Wandersagen » et « Ostafrika » (*Spaltung. Neue Gedichte*, Berlin-Wilmersdorf, 1925, repris dans *op. cit.*, p. 177-178 et 179) semblent s'écarter de la rêverie exotique, sans mots et sans action, d'un univers qui ne saurait être celui de l'homme occidental.

³⁷ On notera que cette recherche, étrangère, d'une certaine façon, à la culture germanique, mais résolument occidentale, amorcée déjà par Stefan George et la génération « *Jugendstil* », constitue une rupture par rapport à la tradition germanique insufflée par Wagner et se situe plutôt dans la lignée de Hölderlin.

³⁸ Pour une étude de l'inspiration « nègre » chez Apollinaire, Cendrars et Tzara, voir Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Abidjan, Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981.

³⁹ Blaise Cendrars, « Mee Too Buggi », in *Les Soirées de Paris*, juillet-août 1914, n° 26, repris dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1919, cité dans *Du monde entier, Poésies complètes : 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 102.

⁴⁰ Ces procédés se rapprochent de ceux utilisés dans « Continent noir » [daté 1916], in *L'Œuf dur* (Paris), avril 1922, n° 9, repris sous l'intitulé « Poèmes nègres » dans *Du monde entier, op. cit.*, p. 125-126. Le texte mêle la veine des *Dix-neuf poèmes élastiques* et la pratique du collage qu'on retrouvera dans *Kodak (Documentaire)*, Paris, Librairie Stock, coll. « Poésie du temps », 1924 [suite à un procès, publié sous le titre *Documentaires*].

⁴¹ « Les Grands Fétiches » (daté de février 1916), in *Le Disque vert* (Bruxelles), mai 1922, n° 1, repris sous l'intitulé « Poèmes nègres » dans *Du monde entier, op. cit.*, p. 127-129.

⁴² Essentiellement : « Dakar », « Gorée », « Les Boubous », « Bijou-concert » et « Les Charognards », mais plus largement tous les textes qui relatent la partie du voyage qui longe les côtes d'Afrique, soit une quinzaine de poèmes (*Feuilles de route, 1 - Le Formose*, Paris, Au Sans Pareil, 1924, cité dans *Au cœur du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997, p. 23-28).

l'ethnographie, plus que de l'impression directe, qu'il s'inspirera pour son travail sur le conte⁴³.

Dans son exploration des modes de représentation, Cendrars révèle ainsi l'importance de la distance, en adoptant un régime de description qui reste occidental, et nous invite à penser que la poésie primitiviste repose sur une connaissance indirecte⁴⁴ (la nature des textes de Cendrars change, du reste, selon qu'elle précède ou suit sa découverte de l'Afrique). La plupart des artistes-voyageurs se tourneront vers le récit ou la poésie narrative, le témoignage ou la description. Au contraire, la poésie primitiviste s'élabore souvent dans les musées, les ouvrages et les revues spécialisés, ou encore par la découverte du jazz. Le primitif ne repose dès lors plus sur l'anecdote, ni même sur la description pittoresque, mais sur la présence décontextualisée d'objets ou de langues qu'on perçoit de l'extérieur, par leur forme et leur rythme⁴⁵. Le primitivisme sera donc essentiellement sensible, dans les arts primitifs, aux procédés, et dans les langues, aux effets sonores et dynamiques⁴⁶.

Le primitivisme comme approche du langage

Pour beaucoup, l'intérêt pour le primitif rejoint ainsi la réflexion sur le langage. Alexeï Kroutchonykh est séduit par le caractère « sauvage et libre⁴⁷ » des langues africaines, Blaise

⁴³ *Anthologie nègre*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921 et *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Paris, Éditions des Portiques, 1928, éd. complétée et illustrée, Paris, Au Sans-Pareil, 1929. Il faut aussi évoquer l'extraordinaire duo de la langue télégraphique et capitaliste de Dan Yack avec un chant d'amour patagon, translittéré et traduit, dans le récit *Le Plan de l'aiguille*, Paris, Denoël, 1927, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Poche Suisse », s.d. [1987], p. 166-167.

⁴⁴ On trouverait la même opposition dans la prose de fiction : la veine du « roman africain » d'un Robert Randau, voire d'un Joseph Conrad, s'appuie, au moins partiellement, sur une expérience vécue et cherche à rendre une réalité exotique ; à l'inverse, la veine du « récit primitiviste » que proposent les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (Paris, Lemerre, 1910) ou *Mafarka le futuriste. Roman africain* de F. T. Marinetti (Paris, E. Sansot, 1909) propose une recombinaison imaginaire qui utilise l'exotisme pour s'orienter vers le mythe (même si l'on peut gloser sur la connaissance que Marinetti a de l'Afrique, l'Afrique de *Mafarka* est fantasmagorique).

⁴⁵ La présentation du premier livre de Carl Einstein sur la sculpture africaine et océanienne est de ce point de vue exemplaire, car les statues sont volontairement décontextualisées par un fond neutre et l'absence de tout commentaire : « *Man wird das Gegenständliche, respektive die Gegenstände der Umgebungsassoziationen ausschalten und diese Bildungen als Gebilde analysieren.* » [On éliminera le caractère concret, c'est-à-dire les objets de leurs associations avec l'environnement, pour analyser ces formes comme des œuvres. (T.d.A.)] (*Negerplastik, op. cit.*, p. VII). Voir Rhys W. Williams, art. cit. et Helmuth Lethen, « Masken der Authentizität. Der Diskurs des "Primitivismus" in Manifesten der Avantgarde », in *Manifeste: Intentionalität*, hrsg. von Hubert Van den Berg und Ralf Grüttemeier, *Critical Studies*, 11, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, en particulier « Manifest gegen die Empathie », p. 239 sq.

⁴⁶ Guillermo de Torre, évoquant quant à lui la filiation de Fra Angelico jusqu'aux modernes, voit dans le primitif un répertoire de formes (« *Meditación en Florencia ante los ángeles de Fra Angelico* », in *Sintesis* (Buenos Aires), año 1, julio de 1927, n° 2, p. 91).

⁴⁷ Alexeï Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot. Langage du futur mort au symbolisme », in *Troe [Les Trois]*, Moscou, 1913, cité dans Viktor Chklovski, *Résurrection du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 86.

Cendrars retient, dans sa préface à l'*Anthologie nègre*, « la plénitude du langage », « la beauté et la puissance plastique de ces langues⁴⁸ », impression que partage Clément Pansaers : « Parlant un idiome plastique, idoine est la brute⁴⁹ ». Les langues européennes, perverties par « l'universel *reportage*⁵⁰ », comme par une approche du langage fondée sur la signification et la représentation, ont perdu cette richesse plastique qui est aussi puissance illocutoire.

Ce besoin de renouvellement se confond souvent avec la tentative de retrouver un état premier de la langue. Après Mallarmé, René Ghil insiste sur son « origine phonétique » et sur la « valeur émotive en soi, du Son⁵¹ ». C'est la ligne que suivront, en particulier, les Futuristes russes : « avant nous l'art verbal n'existait pas [...] on faisait tout pour étouffer le sentiment primitif de la langue maternelle⁵² ». C'est pourquoi, persuadé qu'« autrefois les langues unissaient les hommes », le poète Khlebnikov propose de retourner à un « âge de pierre⁵³ ». On retrouve cette pensée de l'origine dans la plupart des commentaires proposés par les auteurs et elle est suggérée par le titre de la *Ursonate* de Kurt Schwitters, dont le final remonte l'alphabet à l'envers⁵⁴.

⁴⁸ Blaise Cendrars, notice de 1920 à *Anthologie nègre*, *op. cit.*, cité dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Denoël, 1987, t. 1, p. 212. Il conclut en affirmant que « l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle entrevue par Remy de Gourmont ».

⁴⁹ Clément Pansaers, *Le Pan Pan au Cul du Nu Nègre*, Bruxelles, Éditions Alde, coll. « A.I.O. », 1920, cité dans *Bar Nicanor et autres textes dada*, établis et présentés par Marc Dachy, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p. 61.

⁵⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », repris dans *Divagations*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897, cité dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 2003, p. 212.

L'idée que la langue est « usée » et inadéquate se retrouve par exemple chez Gertrude Stein (*A Transatlantic Interview* (1946), texte original repris dans *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Robert B. Haas éd., Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971 ; traduction de Marc Dachy, *Interview transatlantique*, Paris, Transédition, 1987, p. 13-14), Pierre Albert-Birot (Entretien radiophonique avec Georges Pitoëff Junior, 1956, cité dans *La Lune ou le livre des poèmes. Poésie. 1916-1924*, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 240.), Alexei Kroutchonykh (« Déclaration du mot comme tel », 1913) et à plusieurs reprises dans le journal de Hugo Ball (*Die Flucht aus der Zeit*, en particulier au cours de l'année 1916), etc.

⁵¹ René Ghil, *Le Traité du Verbe*, Paris, Giraud, 1886, Paris, Nizet, 1978, p. 161 et 175.

⁵² Alexei Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot », art. cit., p. 78. Il dénonce ensuite la langue classique.

⁵³ Velimir Khlebnikov, « Le Temps mesure du monde » (1916) ; traduction d'Agnès Sola dans *Des nombres et des lettres*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1986, p. 82.

⁵⁴ Kurt Schwitters, *Ursonate*, in *Merz* (Hannover), 1932, nr. 24, p. 153-186 (typographie de Jan Tschichold) ; les premières recherches datent de 1924, la première partie a été publiée dans la revue internationale *i 10*, i, nr. 11, November 1927, p. 392-394 (voir *infra* note 90 pour l'édition récente). L'alphabet, à l'exception d'une fois, s'arrête avant le A. Cette « sonate primitive » (longtemps intitulée « Sonate in Urlauten » [Sonate en sons primordiaux]), dont les sons sont inspirés de ceux de la langue allemande, peut aussi être interprétée comme une « sonate des profondeurs » de l'inconscient. C'est, entre autres, la possibilité de ces lectures qui provoquera les critiques de Raoul Hausmann, dont Schwitters s'inspire et à qui il avait d'abord dédié l'œuvre.

On conçoit que cette recherche ait pu prendre, Henri Meschonnic le souligne, une orientation mythique⁵⁵. C'est un des enjeux de la poésie de Khlebnikov, comme en témoigne par exemple *Zanguezi*, où se mêlent les voix de la nature et la langue mystérieuse des dieux⁵⁶. Nul doute que le primitivisme a permis de renouveler la rêverie sur l'origine des langues, comme sur la dimension sacrée du langage, celle qui permet d'accéder, selon Kroutchonykh, à la « connaissance immédiate » et au « transrationnel », à la « révélation de l'invisible⁵⁷ ».

C'est aussi dans cette mesure qu'on peut prétendre fonder, comme le souhaite par exemple Velimir Khlebnikov, une « langue universelle », internationale⁵⁸. Arthur Petronio allie ces deux modèles, le primitivisme et l'universalisme, comme paradigme du moderne et de l'unanime⁵⁹. Plutôt que d'assimiler le primitivisme à l'altérité, comme le propose Henri Meschonnic⁶⁰, il me semble donc que c'est à cette recherche de l'universel qu'il fournit le moyen et le cadre pour s'exprimer.

Ce « sentiment primitif » est conçu comme un état élémentaire du langage (ce qu'exprime l'exigence du « mot- » et de la « lettre-comme-telle » dans les manifestes

⁵⁵ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 281. Il relie cela à la découverte de l'universalité du sujet (p. 292).

⁵⁶ Velimir Khlebnikov, *Zanguezi* (1921-1922) ; traduction de Jean-Claude Lanne, *Zanguezi et autres poèmes*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1996. Sur cette dimension mythique du langage, voir Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, p. 26-29 par exemple.

⁵⁷ Alexei Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot », art. cit., p. 79 et 81.

⁵⁸ Velimir Khlebnikov, « Notre base » (1919 / 1920), cité dans *Des Nombres et des lettres*, *op. cit.*, *passim*.

Le modèle de la langue universelle ne passe pas nécessairement par celui des langues naturelles : le télégramme, entre autres, sert souvent d'exemple. On peut noter par ailleurs que le début du siècle discute beaucoup de la possibilité d'une langue « artificielle » universelle (l'esperanto, l'ido, etc.) : voir par exemple l'ouvrage de Louis Couturat et Léopold Leau, *Histoire de la langue universelle* (Paris, Hachette, 1903), ainsi que les articles de Guillaume Apollinaire (« À propos de deux ouvrages sur la question des langues artificielles », in *Pan*, mars 1909, cité dans *Œuvres complètes*, Michel Décaudin éd., Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, t. 3, p. 832-835 : il y oppose les travaux de Pyrrhus Badyli et de Wilhelm Ostwald) ou encore celui de Jacques Lothaire dans *Ça ira*, n° 3, juin 1920, p. 73-76. Il y aura au moins cinq ouvrages sur la question en Allemagne entre 1904 et 1916. Cela rejoint un enjeu poétique : Fortunato Depero cherche par exemple avec l'« *onomalingua* », en 1916, « un langage poétique de compréhension universelle pour lequel des traducteurs sont inutiles » [*un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori*] (cité dans *Manifesti futuristi*, *op. cit.*, fol. 184 / *Futurisme*, *op. cit.*, p. 152) ; Francesco Cangiullo s'inspire de la musique parce qu'il la considère comme un langage universel (« Poesia pentagrammata », 11 octobre 1922, repris dans *Poesia pentagrammata*, Napoli, Casella, 1923 ; traduction dans *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 503) ; Marcello-Fabri se préoccupe des conditions d'« une littérature mondiale » (*1925 et notre art, essai de mise en ordre théorique et critique*, Paris, Édition de l'époque, 1925, p. 106-107) ; Émile Malespine prône le « babélisme » et écrit en plusieurs langues, par exemple dans « ABCD », texte d'ouverture du n° 1 de sa revue *Manomètre* (Lyon, juillet 1922). Sur ce dernier aspect, qui concerne en particulier les poètes russes, voir Anne Tomiche, « Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes », in *Les Mythes des avant-garde*, Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat éd., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 153-167.

⁵⁹ Arthur Petronio, « De l'art moderne », in *Ça ira*, n° 14, 1921, p. 52.

⁶⁰ Henri Meschonnic, *op. cit.*, en particulier p. 272.

russes⁶¹) et comme expérience élémentaire de la langue, qui n'agit pas sur les capacités cognitives, mais par les perceptions et les sensations (c'est Kroutchonykh à la recherche d'un mot qui « dépasse le sens⁶² »).

L'une des possibilités consiste alors à « épurer » la langue poétique, pour revenir à une parole « vierge⁶³ » (non dénaturée, en particulier, comme le souligne dada, par l'idéologie) et / ou « intrinsèque », qui serait la voix fondamentale, élémentaire de la poésie. Cette recherche des « éléments primordiaux⁶⁴ », que Jean-Jacques Thomas propose d'analyser comme des « proto-signes⁶⁵ » linguistiques, débouche souvent sur une « poésie des sons », qui, en libérant la poésie du carcan de la référence, doit parvenir, selon Depero, à dire « l'ensemble des émotions et des sensations exprimé au moyen du langage le plus rudimentaire et le plus efficace⁶⁶ » [*l'assieme delle emozioni e delle sensazioni espresso con il linguaggio più rudimentale e più efficace*]. La recherche autour du primitif fonctionne donc moins comme une rêverie sur un mythe, que comme un modèle esthétique dynamique : il permet à la langue poétique, non seulement d'abandonner la signification, mais aussi de dépasser l'évocation, prônée par le symbolisme, au profit de l'expression.

C'est bien cette recherche de « l'efficace » qui caractérise toutes les approches primitivistes : Pierre Albert-Birot (pas très éloigné, en somme, de Rousseau) cherche ainsi un degré « premier » de l'expression des sensations, antérieur au langage organisé :

... j'ai eu le sentiment que les mots qui contiennent des idées, c'est un peu lourd, ça a un poids, et pour enlever ce poids, je suis revenu à ce que je suppose l'homme totalement primitif, qui n'avait même pas encore de verbe, de langue, de grammaire par conséquent, et qui tout de même devait sentir : c'était un homme déjà. Eh bien, ses émotions, ses sensations, je pense qu'il ne pouvait les traduire que par des cris et des gestes, par de la danse. Il criait en dansant, et c'est ce que j'ai fait : les *Poèmes à crier et à danser*, qui ne sont que des sortes d'assemblages de sons, enfin des choses un peu artificielles, et, en même temps, le mouvement de la danse qui complète cette expression⁶⁷.

⁶¹ On trouvera les trois textes d'Alexeï Kroutchonykh et de Velimir Khlebnikov portant sur « le mot en tant que tel » et celui sur « la lettre en tant que telle » (1913) dans *Manifestes futuristes russes*, Léon Robel éd., Paris, Les Éditeurs réunis, 1971, p. 17 à 32.

⁶² Alexeï Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot », art. cit., p. 79.

⁶³ Velimir Khlebnikov, cité par Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁴ F. T. Marinetti, « Manifeste du futurisme » (20 février 1909), cité dans *Futurisme*, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁵ Jean-Jacques Thomas, « Dada ne signifie rien », *La Langue, la poésie. Essais sur la poésie contemporaine*, Lille, Presses universitaires, 1989, p. 125.

⁶⁶ Fortunato Depero, « L'onolingua. creazione depero, 1916. verbalizzazione astratta » [L'Onomalangue. Création Depero. 1916. Verbalisation abstraite], repris dans *Depero Futurista. 1913-1927*, Milano, Edizione della Dinamo Azari, [1927], n.p. ; cité dans *Manifesti futuristi*, *op. cit.*, fol. 184 ; traduction dans *Futurisme*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁷ Pierre Albert-Birot, Entretien radiophonique, *op. cit.*, p. 240.

Richard Hülsenbeck, quant à lui, décrit le « poème phonétique pur » comme « une suite de sons variés engendrant une sorte d'état primitif⁶⁸ » [*ein reines Lautgedicht, in dem nämlich durch aneinander gereihete Laute eine Art Urstimmung erregt werden soll*].

Le primitivisme n'est donc pas du côté de l'expression rationnelle, mais des émotions, que le processus d'intellectualisation entrave. Viktor Chklovski propose, en 1914, dans son étude sur le renouvellement de la langue poétique, ce parallèle qui insiste lui aussi sur la puissance émotive que permet la distance :

L'histoire de l'art nous montre que (souvent du moins) la langue de la poésie est une langue non pas intelligible, mais à demi intelligible. De la même manière, les sauvages chantent souvent dans une langue soit archaïque, soit étrangère, parfois si inintelligible que le chanteur (plus précisément le premier chanteur) doit traduire et expliquer au chœur et à l'assistance ce que veut dire le chant qu'il vient de composer. [...] L'explication de ces faits est la suivante : une certaine langue à demi intelligible semble plus imagée au lecteur du fait même qu'elle lui est inhabituelle. [...] Il importe de créer une langue nouvelle, [...] conçue pour voir et non pour reconnaître⁶⁹.

Cette efficacité, qui se traduit donc, non par la métaphore, mais par la puissance d'évocation des sonorités (il y a là une ligne de partage importante entre ces premières avant-gardes et le surréalisme), doit permettre à la langue poétique d'atteindre un état performatif (Jean-Michel Gliksohn parle d'ailleurs à propos de l'expressionnisme d'une « esthétique du cri⁷⁰ »). Cela rejoint la volonté de débarrasser la langue de tout ce qui l'encombre, la référence, la signification, pour lui rendre son véritable sens, qui est du côté de l'effet. Pour Pierre Albert-Birot, chez qui le rapport au primitivisme géographique ou historique est moins explicite, l'enjeu est de parvenir à une « poésie pure », où le son et le rythme sont, comme chez les Russes, facteurs d'émotion et permettent d'atteindre, comme le souhaite aussi Raoul Hausmann, un état primordial nouveau, élémentaire.

La langue primitive n'est ainsi pas celle qui est à l'origine des langues, mais celle qui origine la langue poétique : c'est par ces biais, entre autres, que le primitivisme croise l'abstraction, essentiellement conçue dans les années 1910 comme primauté des matériaux et des composants élémentaires. Fruit d'une démarche esthétique, le primitivisme est du côté de

⁶⁸ Richard Hülsenbeck, Catalogue de l'Exposition Dada de Düsseldorf, cité dans Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst : der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln, Verlag DuMont Schauberg, 1964, édition revue et augmentée, 1978, p. 43 ; traduction : *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, s.d. [1965], p. 40.

⁶⁹ Viktor Chklovski, *Résurrection du mot* (1914) ; traduction d'Andrée Robel, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 72-73. Les « sauvages » qu'il donne ensuite en exemple sont la poésie liturgique et les chants populaires, ainsi que les poètes médiévaux. Rappelons que Chklovski est membre de l'école formaliste et du groupe « Les frères Sérapion » (1915-1920), qui défend l'idée de l'autonomie de la création littéraire (voir *Les Formalistes russes*, in *Europe*, n° 911, mars 2005).

⁷⁰ Jean-Michel Gliksohn, « Expressionnisme et langage », *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 35-56, en particulier p. 36-40.

ce que Klee définit déjà en 1909 comme une « économie, [...] le contraire d'une primitivité réelle⁷¹. » [*Sparsamkeit [...] Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität.*]

Formes primitivistes

L'une des conséquences de cette réflexion sur le « primitif » est qu'elle permet d'intégrer des formes d'arts jusqu'alors non reconnues. C'est le cas, d'abord, des arts populaires. Le symbolisme avait déjà montré un profond intérêt pour l'imagerie traditionnelle (images d'Épinal autour de Remy de Gourmont et d'Alfred Jarry en France ; plus tard avec l'école néo-primitiviste russe qui s'attache aux *loubki*⁷²), ainsi que pour les légendes, d'inspiration médiévale plutôt qu'antique. Certains poètes, en particulier en Belgique⁷³, avaient déjà cherché dans la chanson populaire un modèle pour renouveler la forme poétique, en une démarche très éloignée de l'hermétisme du symbolisme français ou allemand (qui ne la méconnaissent cependant pas), et le théâtre de marionnettes avait déjà offert, au tournant du siècle, un indubitable outil de renouvellement de la forme théâtrale⁷⁴. Les années 1885-1900, en particulier, s'intéressent à des formes considérées comme primitives (la légende ou l'épopée), ainsi qu'aux formes populaires d'expression mystique (la litanie ou les glossolalies⁷⁵), et les mystères deviennent, pour le théâtre, des modèles formels privilégiés⁷⁶.

Cet intérêt croise, au début du XX^e siècle (donc bien avant le surréalisme), celui porté à des formes d'expression plus spontanées. Plusieurs études sont ainsi consacrées à la

⁷¹ Paul Klee, *Tagebücher von 1898-1918*, Köln, DuMont Schauberg, 1957, Leipzig und Weimar, Gustav Kiepenheuer Vlg, 1980, § 857, p. 204 ; traduction de Pierre Klossowski, *Journal*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1992, p. 234. Sur le rapport entre primitivisme et abstraction en poésie, voir par exemple J. C. Middleton, art. cit., p. 187-188 et 194-195.

⁷² Voir par exemple Mikhaïl Larionov, introduction au catalogue de l'« exposition d'icônes originales et de loubki » et « Le Loubok hindou et persan », *op. cit.*, p. 41 sq. et 47 sq. (Voir *supra*, n. 25).

⁷³ Par exemple Max Elskamp, et, parallèlement, la recherche picturale d'un James Ensor, qui s'inspire des Primitifs flamands.

⁷⁴ Par exemple chez Maeterlinck, Valle-Inclán ou Jarry, mais le modèle perdure : García Lorca, Albert-Birot, Ghelderode, etc. écrivent encore des pièces pour marionnettes dans les années 1910 / 1920 et les metteurs en scène (Meyerhold, plus tard Baty en particulier) s'intéresseront de près au théâtre forain en général.

⁷⁵ Le poète russe Andreï Biely, par exemple, écrit des glossolalies. Sur la pratique de la glossolalie et l'invention des langues, voir Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », in *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 2003, p. 61-72. Sur la litanie à la fin du XIX^e siècle, voir Isabelle Krzykowski, « La Litanie, une expression sans fin de la fin ? », in *Anamorphoses décadentes*, Paris, P.U.P.S., 2002, p. 63-90.

⁷⁶ Dans le même esprit, en peinture, on reconnaît la valeur d'artistes qui ne sont pas issus des milieux de formation officiels : le Douanier Rousseau ou Pirosmanni, par exemple, exercent sur les artistes français ou russes de l'époque une indéniable fascination.

production populaire⁷⁷ (qui inspire le relevé de poèmes tribaux par Tzara) ou encore à celle des enfants⁷⁸ ou des fous⁷⁹ : la comptine revient comme forme poétique dès la fin du XIX^e siècle, Max Jacob s'intéresse à la fable et les poètes russes et allemands travaillent par exemple la technique de « l'infantilisme primitiviste⁸⁰ ».

L'« imitation » des langues « primitives » devient une tentative pour se saisir de sons et de rythmes nouveaux. Elle croise de ce fait les recherches sur le phonétisme et l'on peut opposer le phonétisme strictement abstrait de Raoul Hausmann ou de Kurt Schwitters, au phonétisme évocateur de Hugo Ball, fortement empreint de l'influence des langues africaines ou océaniques (et dénoncé comme « mots faux-nègres⁸¹ » par Hausmann) : ses textes développent des « pastiches » sonores de poésies « nègres » qui lui permettent d'élaborer sa technique des « Vers sans paroles⁸² » [*Verse ohne Worte*]. Les spectacles du cabaret Voltaire alternent d'ailleurs volontiers « poésies nègres » et « poèmes sans mots⁸³ ».

L'évolution du travail de Tristan Tzara est, de ce point de vue, exemplaire : les premiers textes qu'il reprend, sans les éditer, sont des traductions de poèmes et de chants africains ou

⁷⁷ Le tournant du siècle commence aussi, dans les milieux de gauche du moins, à se pencher sur l'expression de la culture ouvrière ; plus précoce en Allemagne, ce mouvement connaîtra son plein développement dans l'entre-deux guerres.

⁷⁸ Corrado Ricci, *L'arte dei bambini*, Bologne, Nicola Zanichelli, 1884 (il serait le premier historien d'art à avoir analysé les dessins d'enfants) ; Siegfried Levinstein, *Untersuchungen über das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr*, Leipzig, Fischer & Wittig, 1904 ; Nikolai Koulbine, *De l'art des enfants et des hommes préhistoriques*, 1910 (?).

⁷⁹ Voir par exemple Dr. J.-M. Charcot et Dr. P. Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887 ; Marcel Réja, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Société du Mercure de France, 1907 ; Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfli*, Bern, Bircher, 1921 ; et surtout Hans Prinzhorn, *Bildenerlei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Heidelberg, Springer-Vlg., 1922. [une bibliographie est accessible sur le site : <http://laracine.free.fr/biblio.htm#art>].

⁸⁰ L'expression semble être en fait proposée par la critique soviétique (voir Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, p. 28). Il n'en est pas moins vrai que Khlebnikov, par exemple, préfère retirer un de ses textes pour laisser de la place aux poèmes d'une petite fille de 13 ans, Militsa, dans l'almanach *Sadok sudej 2* (« Pesni 13 vesen » [Chanson des 13 printemps], M. Matiouchine éd., février 1913). Il explique dans une notice de janvier 1913 (« boltovnia okolo krastoty » [propos sur la simplicité]) que les « erreurs de mesure » dévoilent mieux le rythme que les recherches du symboliste Valère Brioussov (Jean-Claude Lanne, *op. cit.*, p. 27). Voir aussi les « poème en langue bi » [*Gedicht in Bi-sprache*] de Joachim Ringelnatz ou les recherches de Paul Klee.

⁸¹ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, Paris, Éditions Allia, 1992, p. 64. Le titre du premier livre de « mots en liberté » publié par Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, allie aussi bruitisme imitatif (*tumb tumb* est le bruit des balles) et effet primitiviste (Milano, Corso di Venezia, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1914).

⁸² Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 23 juin 1916, Luzern, Verlag Josef Stocker, 1946, rééd. Zürich, Limmat Vlg., 1992, p. 105-107. Selon J. C. Middleton, il s'agit d'emprunts (art. cit., p. 199, en particulier n. 2).

⁸³ Voir par exemple le programme de la première soirée dada, le 14 juillet 1916, salle Zur Waag à Zurich : sont entre autres programmés « Gadji Beri Bimba » de Hugo Ball, deux « chants nègres », un poème-concert de voyelles, « Npala Tanoo » de Richard Hülsenbeck. Par ailleurs, un masque africain est accroché derrière la scène, les masques de Janko, faits de matériaux récupérés, sont d'inspiration « nègre » et les danses, comme les poèmes, sont rythmés par divers instruments de percussion. Il y aura d'autres « nuits africaines » de ce type (voir n. 98).

océaniens ; il les trouve en particulier dans des revues d'anthropologie⁸⁴. Le premier texte rendu public, en 1917, est la célèbre « Chanson du cacadou⁸⁵ », un chant Aranda dont Tzara adapte la traduction, en travaillant sur la répétition et en simplifiant la syntaxe. Comme le signale Henri Béhar, c'est avec « Ntuca » que Tzara rompt avec cette pratique de l'adaptation, assimilant progressivement les rythmes, les motifs, la langue à sa propre poésie⁸⁶. En 1920, il franchit un nouveau pas, en proposant la transcription phonétique du poème maori « Toto-Vaca » :

Ka tangi te kivi
kivi
Ka tangi te moho
moho
Ka tangi te tike
ka tangi te tike
tike
he poko anahe
to tikoko tikoko⁸⁷

Le « poème nègre » devient ainsi un véritable *ready made*.

On le voit, le travail sur les langues primitives ou les pratiques « primitivistes » mènent vers l'invention de langages. Pour Khlebnikov ou Kroutchonykh, le poète a capacité de recréer par la subversion, et même d'inventer la langue ; le *zaoum* répond à cette nécessité :

Cette chose résolument nouvelle sera l'association des mots en fonction de leurs lois internes que

⁸⁴ Sur cette question, voir la remarquable édition d'Henri Béhar, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, t. 1 (1912-1924), p. 441-489 pour les textes et p 715-718 pour les notes, qui montre que les « poèmes nègres » de Tzara ne sont pas des créations. Il semble que seuls cinq textes aient été publiés du vivant de Tzara, mais le carnet édité par H. Béhar contient plus de quatre-vingts transcriptions. Henri Béhar précise qu'il réunit « tous les textes de caractère africain, malgache, océanien, auxquels Tzara s'est intéressé » (p. 714-715). Mais Tzara avait bien songé à un recueil de « Poèmes nègres traduits par Tristan Tzara » et le titre « *Negerlieder* » est adopté pour les poèmes publiés dans *Dada Almanach* en 1920.

À noter que Cendrars travaille lui aussi de manière scientifique : l'un et l'autre compilent, en dépouillant les ouvrages et revues d'ethnologie, le premier, des contes, le second, des chants. Cette différence de choix est intéressante, qui met Cendrars du côté du mythe et Tzara du côté du langage.

⁸⁵ La « Chanson du Cacadou de la tribu Aranda », publiée dans *Dada 1*, Zürich, décembre 1917, [p. 12], inspire la « danse du noir cacadou » présentée à la huitième soirée dada du 9 avril 1919, salle Kaufleuten (voir *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 560 et 567).

⁸⁶ Cette « assimilation » était cependant déjà sensible dans *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Zurich, Collection Dada, 1916), où le texte est émaillé d'expressions pseudo-africaines. Voir aussi la lettre d'octobre 1922 à Jean Doucet, qui fait l'historique – parfois transformé – des relations de Tzara avec le primitivisme (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 642-643) ; ainsi que ses articles sur l'art nègre, dont « Note 6 sur l'art nègre », in *SIC*, n° 21-22, septembre-octobre 1917, où il rapproche pureté, déformation, élémentaire et expression, contre l'art né de la Renaissance.

⁸⁷ Tristan Tzara, « Toto-Vaca » [1920], repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 454-455. C'est le seul texte où il n'est pas mentionné comme traducteur ou adaptateur. La même année, il propose dans *Der Dada* (Berlin), n° 1, 1920, le texte « Ange », qui assimile le texte primitif en préservant quelques transcriptions (repris dans *De nos oiseaux*, Paris, éditions Kra, 1929 : sur l'évolution de ce texte, voir Henri Béhar, *op. cit.*, p. 677 et n. 12, p. 717). Notons que Tzara avait déjà depuis longtemps sous les yeux les transcriptions phonétiques proposées parfois par les ethnologues eux-mêmes.

découvre le verbo-créateur et non selon les règles de la logique ou de la grammaire, comme cela se pratiquait avant nous. [...] Le nouveau contenu *ne se manifeste que* quand sont obtenus de nouveaux procédés d'expression, une nouvelle forme⁸⁸.

Pour d'autres, les « poèmes non-objectifs phonétiques⁸⁹ », les alphabets (comme ceux de Schwitters dans le poème « Z A (elementar⁹⁰) », puis dans la *Ursonate*) manifestent une orientation plus matérialiste qui cherche du côté d'un élémentaire du langage ; c'est ce que Hausmann proposera dans son « Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes » [Manifeste sur l'Ordonnement du son] et dans « Aufruf zur elementaren Kunst » [Appel pour un art élémentaire] :

Élémentaire, l'art peut l'être quand il ne fait pas de philosophie, quand il se construit à partir de ses seuls éléments propres⁹¹.

(ce qui rejoint, on le voit, la définition kandinskienne de l'abstraction). Albert-Birot travaille dans une optique analogue : son essai de « poésie pure » constitue bien, comme le souligne Jean-Pierre Bobillot, un « Essai de poésie élémentaire⁹² ». Cet élémentarisme, dans lequel Henri Meschonnic reconnaît la « condition, le sens de [l]a recherche⁹³ » du primitivisme, mais que l'on peut, plus généralement, considérer comme un des traits déterminants de la recherche avant-gardiste, conduit vers l'expérimentation linguistique (simplification de la syntaxe, primat du nom ou du verbe, voire de la lettre et du son, etc.), que Rhys W. Williams analyse comme le corollaire linguistique de la recherche sur le primitivisme⁹⁴.

Ces recherches orientent dada vers un travail qui se préoccupe essentiellement du rythme – et peut-être peut-on opposer ainsi les Russes, qui seraient plutôt dans une réflexion sur le langage, à dada, qui serait plutôt du côté de la langue et des signes :

Le poème mouvementiste que nous avons inventé a comme principe l'effort d'accentuer et de mettre en évidence le sens des mots, par des mouvements primitifs. Ce que nous voulons représenter c'est l'intensité. C'est pour cela que nous retournons vers les éléments primaires. Les enfants récitent les vers en scandant ; [...] le mouvement le plus primitif est la gymnastique qui correspond à la monotonie et à l'idée de rythme.

⁸⁸ Alexeï Kroutchonykh, « Les Nouvelles Voies du mot », *op. cit.*, p. 82 et 89.

⁸⁹ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁰ Kurt Schwitters, « Z A (elementar) », *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922*, Berlin, Der Sturm, [1922], cité dans *Das literarische Werk*, Bd. 1, Lyrik, Köln, DuMont Schauberg, 1973, p. 205. Voir aussi le texte de la *Ursonate*, p. 214-242.

⁹¹ Les deux textes sont repris dans *Courrier Dada*. Le premier est un tract de 1918. Le second, paru dans *De Stijl*, n° 10, octobre 1921, est co-signé par Hans Arp, Ivan Pougny et László Moholy-Nagy (*op. cit.*, p. 191). On trouvera leur version allemande dans *Bilanz der Feierlichkeit, Texte bis 1933*, Bd. 1, Michael Erhoff Hrsg., München, edition text+kritik, 1982.

⁹² Jean-Pierre Bobillot, « Le Simultané et l'élémentaire – de l'effondrement métrique à l'effraction lettrique », *Trois essais sur la poésie littérale*, Romainville, Éditions al Dante, 2003, p. 105 (voir aussi p. 109-112).

⁹³ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 282.

⁹⁴ Rhys W. Williams, art. cit., p. 262.

Le poème mouvementiste est une application de la nouvelle théorie de l'interprétation. [...] L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie⁹⁵.

L'importance accordée au rythme fait ainsi intervenir des éléments jusqu'alors quasiment étrangers au champ poétique : la voix et le corps. Celui-ci apparaît de manière thématique dans l'érotisme des textes de Cendrars, de Klabund⁹⁶ ou encore de Berninsone⁹⁷. Mais sa fonction poétique se manifeste dans le caractère spectaculaire que revêtent les lectures publiques : les danses primitivistes qui animent les soirées dada⁹⁸ sont l'un des biais par lequel le corps conquiert sa présence au théâtre et dans la poésie⁹⁹. « La poésie, dit Tzara, vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail ». Albert-Birot en propose une excellente synthèse : chant, danse, poésie de bruits et de silences, les « Poèmes à crier et à danser », avec leur titre « primitiviste », sont tout entiers du côté du mouvement, du rythme et du son. Le corps, s'il est l'une des manifestations du vitalisme et du culte de l'énergie qui anime la première avant-garde, apparaît bien aussi comme l'une des réponses à la crise du langage¹⁰⁰.

En donnant place au corps, le primitivisme réalise une des exigences de l'avant-garde, qui est de ramener l'art dans le quotidien : pour des artistes qui éprouvent le « dégoût » de l'archéologie et de la mémoire, le « primitif » ne peut être que dans le présent et « LA VIE¹⁰¹ ».

⁹⁵ Tristan Tzara, texte de présentation lu lors de la première soirée dada, le 14 juillet 1916, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 551-552. Il est à noter que le terme « primitif » n'est repris qu'une fois dans le manifeste dada rédigé par Richard Hülsenbeck à partir de ce texte de Tzara : « *Das Wort DADA symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit* » [Le mot Dada symbolise le rapport le plus primitif avec la réalité environnante], (*Dada Almanach*, hrsg. von Richard Hülsenbeck, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, réédition bilingue, traduction de Sabine Wolf, Paris, Éditions Champ libre, 1980, p. 38 / 196) ; il est mis dans la bouche des critiques dans le « Manifeste dada 1918 » de Tzara (voir *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 360).

⁹⁶ Klabund, dans *Der Neger* (Dresden, [Dresdner Verl. von 1917], 1920), peint la liaison sensuelle de la fille d'un pirate avec un esclave noir qui fait renaître les cérémonies et les divinités africaines ; l'inspiration est proche de celle de *Mafarka le futuriste* de Marinetti.

⁹⁷ Luis Berninsone, « Notturmo africano », in *Flechas* (Lima), año 1, n° 2, novembre 13 de 1924, p. 24 : le poème est un hymne érotique à la femme noire.

⁹⁸ Les « Nuits africaines » du Cabaret Voltaire comportent des « musiques nègres » (séances du 26 février et du 14 juillet 1916), des « musiques et danses nègres » (14 et 28 avril 1917) ou encore une lecture de « poèmes nègres » (12 mai 1917).

⁹⁹ Il serait bien sûr intéressant de rapprocher cela des autres manifestations du corps à partir des années 1910, depuis le manifeste « Pourquoi nous nous peinturlurons » d'Iliasz et de Larionov (1913), jusqu'à l'importance grandissante du sport.

¹⁰⁰ Ce nouveau rapport au corps se manifeste également en peinture : si l'exotisme est plutôt du côté de la sensualité, le « primitif », même s'il a une dimension érotique manifeste, est aussi une découverte du corps comme forme, comme « plastique » et comme signe, dans un nouveau rapport à l'espace. On notera cependant que le primitivisme dans les arts plastiques pourra aussi en arriver à exclure le corps, au profit du matériau.

¹⁰¹ Tristan Tzara, « Manifeste dada 1918 », lu à la « Meise » à Zürich le 23 juillet 1918, repris dans *Dada Almanach*, op. cit., p. 131 / 282 pour la traduction.

L'intérêt pour le primitif prend une dimension nouvelle à partir du moment où il n'est plus conçu comme la preuve de la supériorité des civilisations occidentales, mais comme le point de départ d'une rupture esthétique, voire éthique : à la fois inspiration, procédé et posture, le primitivisme devient ainsi un des attributs de l'avant-garde, renouvellement tellement radical qu'il la situe elle-même comme primitive.

Le Pan Pan au cul du nu nègre de Clément Pansaers (texte en prose, haché de tirets, à la syntaxe et au propos décousus, proche des premiers mots en liberté futuristes par la forme, mais sans doute plus marqué par une pratique « automatique » de la poésie) synthétise en instantanés la plupart des orientations du primitivisme : la « subconscience » et l'impossible recherche du « nu du moi » (p. 55), « l'état initial » (p. 56) et la figure de la mère (et du père), la dimension mythique des origines, la sensualité et la danse, mais aussi la révolte, le chaos polyphonique et jusqu'aux sons – bruits, musique, onomatopées – qui clôturent le texte : « Pan-pan ! / Fin-fin / Pan-pan / Finale ! / Pan-pan / o i u a / pan-pan / Da capo / Bê / Pan-pan – Pan-pan / Pan-pan / Fin¹⁰² ! », tout cela porté par l'infatigable quête du présent, de l'immédiateté :

...extraire du non-sens, ainsi, le sens. [...] bruits bruts. Renaissance de l'irréel dans les cendres de la réalité. – Saccader, bruits extrêmes aigus, graves – conscience, inconscience. [...] S'entrepénètrent, sur deux rangées, les hommes heurtant les femmes. – Énergies utopiques – Tonnerres frénétiques – Les mâles ne sont plus mâles ; les femelles ne sont plus femelles – Reculer, eunuques hermaphrodites, au point de départ — [...] Le moi, nu, est élastique – [...]

L'âme découverte – débute l'existence des choses.

Bibliographie

- *Barbares & sauvages : images et reflets dans la culture occidentale* : actes du colloque de Caen, 26-27 février 1993, Jean-Louis Chevalier, Mariella Colin et Ann Thomson éd., Caen, Presses universitaires de Caen, 1994 [BU]
- *Cultures, contre-culture, Mélusine*, XVI, 1997
- *Discours sur le primitif*, Fiona McIntosh-Varjabédian éd., Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2002
- *Russische avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus*, A. Lauhaus, Ch. Scholle, B. Zelinsky Hrsg., Bonn, 1983
- *Primitivism » in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, William Rubin ed., New York, Museum of Modern Art, Boston, Distributed by New York Graphic Society Books, 1984 ; éd. française sous la dir. de Jean-Louis Paudrat : *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, 2 vol.
- *Primitivism, cubism, abstraction: the early twentieth century* de Charles Harrison, Francis

¹⁰² Clément Pansaers, *op. cit.*, p. 55, 56, 76-77, et p. 57 pour la citation qui suit. Marc Dachy voit dans le titre du texte de Clément Pansaers le souvenir du meurtre des Spartakistes, la critique du colonialisme, une « allusion moderniste à la négritude » inspirée des travaux de son ami Carl Einstein et une danse en vogue (*Bar Nicanor et autres textes, op. cit.*, p. 20).

- Frascina et Gill Perry, Yale University Press, 1993
- *Primitivismes*, Bernard Mouralis éd., *Revue des sciences humaines* (Lille), n° 227, 1992
 - Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Abidjan, Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981
 - —, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996
 - Jean-Pierre Bobillot, « Le simultané et l'élémentaire – de l'effondrement métrique à l'effraction lettrique », *Trois essais sur la poésie littérale*, [Romainville], Al Dante, 2003, p. 79-129
 - Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitif*, Paris, Flammarion, 1998
 - Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la deuxième guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1968, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1980
 - Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'Art moderne*, traduit de l'anglais par Denise Paulme, Paris, Presses universitaires de France, 1988
 - Benjamin Hennot, « Le Primitivisme de Clément Pansaers », in *Carl Einstein in Brüssel, Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Bern, ..., P. Lang, 2001
 - Jean Laude, *La Peinture française et l'art nègre (1905-1914)*, Paris, 1968 - Mirko Lauer, *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*, Centro Estudios Andinos Bartolomé de Las Casas, 1997
 - Helmuth Lethen, « Masken der Authentizität. Der Diskurs des "Primitivismus" in Manifesten der Avantgarde », in *Manifeste: Intentionalität*, hrsg. von Hubert Van den Berg und Ralf Grüttemeier, *Critical Studies*, 11, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 227-258
 - Daniele Lombardi, *Primitivismo e mito della macchina* [sound recording], Roma, Fonoteca, [1986]
 - Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982
 - J.C. Middleton, « The Rise of Primitivism and its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada », in *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl*, P. F. Ganz ed., Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 182-203
 - Dominique Rosse, « Surréalisme, colonialisme et pensée primitive », in *Cultures, contre-culture, Mélusine*, XVI, 1997, p. 16-28
 - Katia Samaltanos, *Apollinaire: Catalyst for Primitivism, Picabia, Duchamp*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984
 - Joachim Schultz, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Giessen, Anabasverl., 1995
 - Agnès Sola, *Le Futurisme russe*, Paris, P.U.F., 1989
 - Anne Tomiche, « Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes », in *Les Mythes des avant-garde*, Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat éd., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 153-167
 - Rhys W. Williams, « Primitivism in the Works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn », in *Journal of European Studies*, vol. XXIII, part 4, nr. 52, December 1983, p. 247-267
 - Yvor Winters, *Primitivism and decadence: a study of American experimental poetry*, New York, Arrow editions, 1937, rééd. 1947, 1969 et 1973

Extrait de Isabelle Krzyzkowski, « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, p. 193-214