



Avant-garde et avant-gardes en Europe

Tania Collani

► To cite this version:

Tania Collani. Avant-garde et avant-gardes en Europe. RILUNE - Revue des littératures européennes, 3, 2005, 9788849129878. hal-01986641

HAL Id: hal-01986641

<https://hal.science/hal-01986641>

Submitted on 30 Jan 2019

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.



Avant-garde et avant-gardes en Europe

Tania Collani

► To cite this version:

| Tania Collani. Avant-garde et avant-gardes en Europe. Clueb, 2005, 9788849129878. <hal-01986641>

HAL Id: hal-01986641

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01986641>

Submitted on 18 Jan 2019

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.

Avant-garde et avant-gardes en Europe

Tania Collani

Table des matières/Contents

Résumés/Abstracts	p. V
Tania Collani (Università di Bologna) <i>Présentation/Presentation</i>	p. IX
Andrea Battistini (Università di Bologna) <i>La giovinezza, imperativo anagrafico delle avanguardie</i> [Tr. <i>La Jeunesse, impératif des avant-gardes/ Youth, the imperative of the avant-garde</i>].....	p. 1
Rita Bischof (Universität Hannover) <i>Prolegomena zu einer Hermeneutik der Avantgarde</i> [Tr. fr. par Ada Myriam Scanu <i>Prolégomènes à une herméneutique de l'avant-garde/Prolegomena to a Hermeneutics of Avant-garde</i>]	p. 23
Sanja Bahun-Radunovic (Rutgers University) <i>When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia</i> [Tr. <i>Quand la marge crie: le surréalisme en Yougoslavie</i>].....	p. 37
Joanna Peiron (Université de Provence) <i>Le jubilaire postmoderne: un mode au sein de l'avant-garde européenne</i> [Tr. <i>The postmodern jubilarious: a mode within the European avant-garde</i>].....	p. 53
Eddie Breuil (Université Lumière Lyon 2) <i>Vie et mort de la Collection Dada</i> [Tr. <i>History of Collection Dada</i>]	p. 65
Tania Collani (Università di Bologna) <i>Bibliographie/Bibliography</i>	p. 79

Résumés/Abstracts

Andrea Battistini (Università di Bologna)

> *La Jeunesse, impératif des avant-gardes*

Résumé

Cet article, qui part du cadre restreint du futurisme italien pour élargir ensuite sa réflexion jusqu'à englober la totalité des mouvements d'avant-garde du début du siècle passé, a pour but (comme le déclare déjà le titre) de faire ressortir un des traits d'union de ces mouvements, c'est-à-dire la jeunesse de leurs représentants. Cette jeunesse et sa célébration explicitement affichée n'ont plus, comme avant, les traits d'une simple querelle entre deux générations, mais émergent au contraire comme les caractéristiques primordiales de ces mouvements; parce que seule la jeunesse, avec sa charge de fantaisie, de dynamisme et de rage, peut assurer la rupture totale avec le passé qui est essentielle à toute avant-garde.

Mots-clefs: avant-garde, jeunesse, futurisme, Marinetti, Italie

> *Youth, the imperative of the avant-garde*

Abstract

This article, as the title clearly points out, is focused on the study of "youth", both as a symbolic element and a biographic one, for the European avant-garde artists of the beginning of the XXth century. Starting from an Italian perspective and enlarging the field of study to the totality of the last century avant-garde movements, this article proposes to consider Youth and its celebration, not just the mere affirmation of the gap with the previous generation, but as the primary factor that, thanks to its fantasies, dynamism and anger, allowed to these movements a total rupture with the past, that is essential to any avant-garde.

Keywords: avant-garde, youth, futurism, Marinetti, Italy

Rita Bischof (Universität Hannover)

> *Prolégomènes à une herméneutique de l'avant-garde*

Résumé

Partant de l'esquisse du panorama des différentes interprétations de l'avant-garde européenne, cette étude revendique la nécessité de concevoir une herméneutique de l'avant-garde qui accorde finalement une primauté aux oeuvres. Ceci n'est pas si simple: il s'agit en premier lieu de comprendre la genèse, la fonction et la signification des formes de l'avant-garde et dans un deuxième moment de se demander si elles ne fourniraient pas les catégories pour une herméneutique moderne qui se détache de la conception classique. Cette revendication entraîne une considération philosophique des avant-gardes et une remise en cause des idées principales liées aux avant-gardes, notamment la notion de crise – de l'œuvre, de l'auteur, de la culture et de la connaissance.

Mots clefs: herméneutique, avant-garde, crise, philosophie, moderne

> *Prolegomena to a Hermeneutics of Avant-garde*

Abstract

Moving from a brief account of different interpretations of the European Avant-garde, this study asserts the necessity of elaborating a hermeneutics of the Avant-garde which ensures a preeminence to its works. This is not so simple: firstly one has to understand the genesis, the function and the significance of the different forms of the Avant-garde. Secondly, one has to question whether these can supply the categories for a modern hermeneutics detached from the classic idea. This assertion also implies a philosophical reconsideration of Avant-garde, as well as a redefinition of the main ideas connected to the Avant-garde, namely the notion of crisis – the crisis of the works, the author, the culture and the knowledge itself.

Keywords: Hermeneutics, Avant-garde, crisis, philosophy, modern

Sanja Bahun-Radunovic (Rutgers University)

Quand la marge crie: le surréalisme en Yougoslavie

Résumé

Les surréalistes de Belgrade ont obtenu peu d'attention de la critique internationale. Pourtant, le cercle belgradois a été une voix vibrante dans la première période du développement du surréalisme en Europe (1922-1932). La collaboration intensive entre le surréalisme serbe et le surréalisme français incite l'auteur de l'essai à explorer la typologie des influences parmi une culture dominante et une culture "marginale". L'article «Quand la marge crie: le surréalisme en Yougoslavie» replace les activités des surréalistes de Belgrade dans le contexte géographique et culturel de la Yougoslavie en tant que "porte d'Europe". Parlant en faveur de la force d'une "banlieue culturelle", cet essai réinterprète la dynamique parmi la périphérie et le centre dans l'avant-garde européenne.

Mots-clefs: surréalisme, Yougoslavie, marge, avant-garde, revues

> *When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia*

Abstract

The curious international critical disregard has been the fate of the Belgrade Surrealists. Yet, the Belgrade Surrealist Circle was one of the most vibrant early-surrealist strongholds in Europe (1922-1932). The intense collaboration of the French and Belgrade surrealists calls for a research of reciprocal influences between a dominant and a «minor» culture. The article «When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia» explores the activity of the Belgrade group in the context of its intriguing cultural and political setting (the "gate" of Europe). Arguing for the power of "cultural suburbia", this essay reinterprets the dynamic of the periphery and the center in the European avant-garde.

Keywords: Surrealism, Yugoslavia, margin, avant-garde, journals

Joanna Peiron (Université de Provence)

> *Le jubilatoire postmoderne: un mode au sein de l'avant-garde européenne*

Résumé

La définition lyotardienne de la modernité permet ici de distinguer deux types au sein du champ de l'avant-garde européenne, moderne et postmoderne, suivant la façon dont le texte fait allusion au sublime. Après avoir précisé les caractéristiques de chacun d'eux, l'auteur analyse les conditions textuelles qui garantissent le fonctionnement du deuxième type, dominant chez les écrivains européens d'avant-garde. Une composition sérielle des unités de ce modèle de texte lu est ainsi mise en valeur. Les propriétés de ces séries sont spécifiées, de même que celles de l'élément qui les met en relation, un élément qui s'apparente au précurseur sombre décrit par Deleuze. S'appuyant notamment sur des textes de Maïakovski, Tzara, Luca, Bialoszewski ou Marinetti, cette étude distingue trois types de mise en relation: sans trace textuelle, avec trace de type moderne, avec trace de type postmoderne.

Mots-clefs: modernité, postmoderne, avant-garde, Lyotard, sublime

> *The postmodern jubulatory: a mode within the European avant-garde*

Abstract

The definition of modernity given by Lyotard enables us to isolate two different types within the field of the European avant-gardes, modern and postmodern, according to the way the text alludes to the sublime. After defining the characteristics of both types, the author analyses the textual conditions which ensure the functioning of the second type, prevailing among the European avant-garde writers. A serial composition of the units of this model of read text is observed. The properties of those series are specified, as well as those of the element which connect the different units of the text, an element which is very similar to the dark precursor described by Deleuze. Moving from texts by Maïakovski, Tzara, Luca, Bialoszewski or Marinetti, the study distinguishes three types of element ensuring connections to the series: without textual mark, with modern textual mark and with postmodern textual mark.

Keywords: modernity, postmodern, avant-garde, Lyotard, sublime

Eddie Breuil (Université Lumière Lyon 2)

> *Vie et mort de la Collection Dada*

Résumé

L'article se propose d'étudier la Collection Dada, qui s'est répandue en Suisse, en France et en Italie. Après avoir rapidement problématisé la notion de "collection dada", l'auteur cherche à savoir comment s'est développé ce projet de collection internationale et quels sont les liens qui se sont tissés (ou défaits) dans cette entreprise. Quatre pistes de lecture sont envisagées: la naissance de la collection (à Zurich, avec Huelsenbeck, Tzara et Janco), sa propagation à Paris (avec le Sans Pareil), l'épisode avorté d'édition Dada internationale de Clément Pansaers et la tentative de résurrection de la collection (avec Evola, Tzara, Péret et Arp) par une collaboration internationale de différents artistes.

Mots-clefs: collection, Huelsenbeck, Evola, Au Sans Pareil, édition

History of Collection Dada

Abstract

The author intends to study the “collection” of Dada, which spread to Switzerland, France and Italy. First of all, we’ll look insight into the notion of the dada “collection”. Then, we’ll try to know how this international project of “collection” developed and which links have been established (or broken up) in this activity. I mainly focus on four phases : the beginning of the “collection” (in Zurich with Huelsenbeck, Tzara and Janco), it’s propagation to Paris (with le Sans Pareil), the abortive period of dada’s international edition of Clément Pansaers, and the attempt of resurrection of the “collection” (with Evola, Tzara, Péret and Arp) in collaboration with worldwide artists.

Keywords: collection, Huelsenbeck, Evola, Au Sans Pareil, edition

Tania Collani

Présentation/Presentation

EN PARTANT DES MOUVEMENTS, tel que l'expressionnisme et le cubisme, qui se sont définis *a posteriori*, pour arriver aux avant-gardes qui se sont réunies *a priori* autour d'un manifeste, le XX^e siècle s'ouvre sur une volonté de confrontation et de théorisation qui favorise la dimension collective. Les auteurs sortent de l'individualisme en sacrifiant, dans plusieurs occasions, l'expression personnelle pour contribuer à la cause commune.

Parallèlement au rapport individualisme-collectivité, les concepts de nationalisme et d'internationalisme s'entrelacent inlassablement lorsque l'on examine ces mouvements littéraires et artistiques, strictement liés à la période historique qu'ils veulent démolir ou bien bouleverser. Le principe du nationalisme inspire toute la première saison des avant-gardes (le futurisme en est l'apogée) et se culmine dans la Première Guerre mondiale qui, sous plusieurs points de vue, s'atteste comme le vrai triomphe des nationalismes européens. Toutefois, au début des années 20, après la guerre, après la chute de celle qu'Hobsbawm définit comme l'Âge des Empires et après les grandes grèves qui commencent à secouer l'Europe, l'esprit nationaliste est remplacé par un élan internationaliste, ou mieux, par deux types d'internationalismes: le communisme et le totalitarisme de droite. Ce sera en raison de ce nouvel esprit internationaliste que Breton et Aragon s'approcheront avec le surréalisme du parti communiste et que Marinetti s'approchera du fascisme.

Or, si le n° 1 de RiLUnE est consacré totalement à l'étude des idéologies, le n° 3 veut encadrer ce moment des avant-gardes dans une double perspective: d'une part on se propose de définir les aspects esthétiques et philosophiques de l'Avant-garde en Europe; de l'autre part on se propose de recueillir un ensemble d'articles sur les avant-gardes littéraires en particulier, tout en se concentrant sur l'aspect de coopération européenne des différents intellectuels, mouvements etc... Dans ce dernier cas, la rédaction acceptera donc des essais sur la correspondance, les revues, des œuvres littéraires ayant des racines fortes dans le panorama européen.

STARTING FROM MOVEMENTS such as Expressionism and Cubism, which defined themselves *a posteriori*, and passing on to avant-gardes which gathered *a priori* around a manifesto, the twentieth century opens with a will to confront and theorise which favours the collective dimension. Authors often abandon their individualism, and even sacrifice their personal expression while pursuing a common cause.

In line with the relation individualism/collectivism, concepts such as nationalism and internationalism become indissolubly intertwined when one examines these literary and artistic movements, tightly connected to the historical period they want either to demolish or upturn. The principle of nationalism inspires the first season of the avant-garde – Futurism being its peak – and culminates in the First World War which, under many regards, affirms itself as the real triumph of European nationalisms. However, at the beginning of the 20s, after the war, after the fall of what Hobsbawm defines the Age of the Empire and after the big strikes raging throughout Europe, the nationalist spirit comes to be replaced by a wave of internationalism, or better, by two types of internationalisms: Communism and right totalitarianism. It will be because of this new international spirit that Breton and Aragon will approach the communist party with Surrealism and that Marinetti will veer towards Fascism.

While the first issue of RiLUnE is entirely devoted to the study of ideologies, this third issue aims to frame the outburst of avant-gardes under a double perspective: on the one hand it intends to define the aesthetic and philosophical aspects of Avant-garde in Europe, on the other it wishes to gather a collection of articles on literary avant-gardes, while concentrating on the aspect of European cooperation of different intellectuals, movements, etc. In this latter case, the editorial board will welcome essays on correspondence, revues and literary works deeply rooted in the European scene.

Tania Collani (Università di Bologna)
tr. Enrico Monti

Andrea Battistini

La giovinezza, imperativo anagrafico delle avanguardie

NEL 1914 RENATO SERRA, nello stendere un bilancio della condizione delle lettere italiane in un tempo che, alla vigilia della Grande Guerra, pareva segnare una svolta epocale, notava, con una maturità di pensiero superiore ai suoi trent'anni, che «poche stagioni dànno una tale impressione, non forse di fioritura e di felicità, ma di cambiamento, di distacco e di liquidazione del passato». A contare in questa metamorfosi era, per il prossimo autore dell'*Esame di coscienza di un letterato*, proprio la «coscienza», che ora appariva a Serra «sveglia, pronta, mobile, nuova», in apparenza cinica e distaccata, ma in realtà animata da «schiettezza e forza e novità». Nell'attento lettore dei classici il ricorso all'insistenza del polisindeto sottintendeva un nodo nevralgico, una constatazione cruciale, un sintomo di un mutamento radicale, perché «a una certa sprezzatura e disinvoltura dei modi, che vien dalla cultura, si accompagna una esigenza più acuta di novità, di originalità, di indipendenza, un fastidio del convenzionale e del retorico, una insofferenza sottile». E per trasmettere al lettore l'impressione di una cesura senza precedenti, di una tabula rasa spalancatasi nel breve passaggio di una generazione, ricorreva a un'immagine funebre di dissoluzione e di morte:

non è solo l'effetto superficiale di quel che è accaduto negli ultimi anni; come vento che svelle ad una ad una le vecchie piante e cambia l'aspetto della selva, la morte è passata nel campo della nostra letteratura e ha abbattuto uno dopo l'altro i più grandi, e via via tutti quasi i superstiti e i testimoni del passato, ha lasciato il terreno nudo e sgombro per i nuovi (Serra 1914b: p. 375-376).

A subire le conseguenze distruttive di questo «vento» turbinoso era stato, tra gli altri, Giosue Carducci che, malgrado la sincera venerazione nutrita per lui da Serra, era sentito, a soli pochi anni dalla sua morte, irrimediabilmente lontano, come lo stesso Serra doveva prendere atto in quello stesso 1914 nel corso di una commemorazione nella quale avvertiva ormai, tra la sua generazione e quella del suo maestro, «qualche cosa di mancante, come un ponte spezzato: un vuoto, che ci vaneggiava davanti» (Serra 1914b: p. 354).

Evidentemente, se nella diagnosi disincantata di Serra il più recente passato con «tutti i movimenti d'arte o di pensiero che hanno agitato e impresso così profondamente di sé la fisionomia dell'ultimo trentennio» risultava spento o scomparso «come acqua che le sabbie si son bevuta» (Serra 1914b: p. 379-380), il conflitto apertosi ai primi del Novecento tra la giovane letteratura e quella appena sfiorita non si può in alcun modo ridurre semplicemente alla stregua di una delle solite schermaglie generazionali che pure anche in quel periodo venivano rappresentate, almeno fino alla produzione artistica ispirata a una poetica verista. Da questo punto di vista, a tacere di *Padri e figli* di Ivan Turgenev, *I Malavoglia* di Verga, del 1881, descrivono il dissidio tra la generazione del vecchio padron 'Ntoni, esponente di un mondo ancora patriarcale, e quella dei nipoti, votati alla sconfitta per avere violato l'ideale dell'ostrica, che sopravvive alle tempeste della vita solo se rimane saldamente abbarbicata allo scoglio¹, laddove il giovane 'Ntoni si abbandona a un'esistenza dissipata, Lia fugge a Catania dandosi alla prostituzione e Luca muore lontano da casa, nella battaglia di Lissa. Non diversamente *Mastro-don Gesualdo*, del 1889, nel quale le ricchezze del protagonista vengono dilapidate dal genero, potrebbe leggersi (se non ci fossero tanti altri motivi in più di questo, in effetti marginale) alla stregua delle tradizionali dispute in atto nelle commedie goldoniane, dove, nel clima domestico delle «baruffe» sostenute da «brontoloni» e da «burberi», venivano a contrapporsi il buon senso degli anziani e l'edonismo spensierato dei loro figli, l'austerità degli avi e l'esuberanza dei giovani. E ancora nei *Viceré* di De Roberto, un romanzo edito nel '94, diventa rappresentativa la dialettica tra l'incipit del funerale della vecchia principessa Teresa, celebrato con un rituale da *ancien régime*, e l'explicit del comizio tenuto dal giovane principe Consalvo al termine

¹ Ci si riferisce naturalmente alla risaputa immagine della novella *Fantasticheria*, la cui morale è che «allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui» (G. Verga, *Fantasticheria*, in *Vita dei campi*, in *Tutte le novelle*, Milano: Oscar Mondadori, 1971³, I, 155).

della campagna elettorale che lo porterà a sedere in parlamento tra le file dei progressisti.

Dalla diagnosi apocalittica di Serra si ricava invece un quadro che trascende di gran lunga il motivo topico delle diatribe tra vecchi e giovani², a causa di quell'insistenza nichilistica e assoluta già avvertita, negli anni di un'altra rivoluzione, quella romantica, da Leopardi, per il quale «è manifesto [...] come i giovani tendano alla novità, e non solo sieno vogliosi d'innovar propriamente, ma eziandio, semplicemente di spegnere l'antico, o di vederlo spento»³. E chi, proprio negli anni delle prime avanguardie storiche, riesce a rendere il senso dell'anomala crisi generazionale è Pirandello, autore nel 1909 del romanzo significativamente intitolato per l'appunto *I vecchi e i giovani*, centrato sul contrasto tra i padri che avevano fatto l'Italia, delusi nel vedere perduta l'eredità del Risorgimento, e i figli che nel gretto conservatorismo dei genitori coglievano soltanto la difesa di interessi reazionari. A campeggiare è il passaggio avvilente da un'età eroica a un'età prosaica, dall'ebbrezza avventurosa allo squallore della mediocrità quotidiana. È un trauma profondamente sofferto da Pirandello, di cui si è avveduto qualche critico sensibile ai riflessi sulla letteratura della generale disgregazione dello Stato liberale appena sorto⁴. D'altro canto lo stesso romanziere era stato ancora più esplicito nella veste di saggista, quando una quindicina d'anni prima aveva denunciato un desolante vuoto di fiducia e di credibilità che aveva gettato tutti nello sconforto più tetro, visto che per «i vecchi» «tanta scienza è passata loro innanzi con poco o nessuno effetto sugli animi, lasciandoli indifferenti», mentre «i giovani dàn di sé uno spettacolo ancor più triste» perché, «nati in un momento febrile, quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostituzioni civili [...], fisicamente son tutti o per la massima parte affetti di neurastenia, moralmente inani»⁵.

Prima dello scoppio rabbioso delle avanguardie, anticipate dalle intemperanze degli Scapigliati, non meno idolatri della giovinezza⁶, il

² Un profilo diacronico del tema è in Coletti 1997: p. 101-134.

³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, p. 4232, a cura di F. Flora, Milano: Mondadori, 1961⁶, II, p. 1060 (pensiero del 12 dicembre 1826).

⁴ Cfr. Leone De Castris 1974, che si sofferma in particolare sui *Vecchi e i giovani* alle pp. 174-178.

⁵ L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* (1893), in *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze: Giunti, 1994, p. 239.

⁶ In «Resurrexit», manifesto della rivista scapigliata *Il gazzettino rosa*, diretta da Felice Cameroni, compare un appello di questo tenore: «Giovani, ci teniamo ai meriti e ai difetti della gioventù» (28 gennaio 1868, p. 1). E qualche mese dopo, nel numero del 26

clima dominante in Italia è questa forma di «angoscia dell'influenza» che induce alla resa e alla paralisi, causata dalla convinzione che dopo gli entusiasmi risorgimentali tutto sia già stato detto e che ai giovani rimanga solo la rassegnazione dinanzi alla tralignante e pervasiva corruzione dei padri. Così nei primi l'assenza di modelli comportava per il momento una difficile ricerca di nuove soluzioni che impediva un impegno preciso e totale, e nei secondi l'isterilirsi della tensione delle lotte unitarie induceva ad accettare senza reagire una società mediocre e senza ideali. Nel giro di anni in cui Svevo scrive *Senilità* (1898), molti scrittori dalle velleità di sociologi emettono diagnosi impietose su una generazione presente che non ha saputo trarre da quella passata alcuna eredità. Per Panzini la speranza che i giovani nati dopo l'Unità si potessero formare sugli ideali risorgimentali di chi li aveva preceduti si era mostrata vana. E invece di desumere nutrimento dalla tradizione autoctona gli pareva, nella stagione del simbolismo, che «la civiltà quale si va disegnando nel presente derivi le sue origini piuttosto da un movimento esteriore, internazionale, scientifico, di cui la libertà politica favorì l'ingresso e lo sviluppo» (Panzini 1894: p. 68)⁷.

Si tratta della stessa constatazione che dalle pagine del *Marzocco* faceva anche Mario Morasso, quantunque, reso più energico dalla sua ideologia nazionalista, si rivolgesse «Ai nati dopo il 70» per incitarli con più calore del remissivo Panzini ad abbandonare il «cosmopolitismo», in modo che «nella gagliarda fioritura della nostra giovinezza immune da ogni traccia antica» si cercasse, nell'ottica di un darwiniano *struggle for life*, di trovare una via propria, senza debiti ma in antagonismo con i francesi⁸. Non per caso, Morasso ha insegnato qualcosa a Marinetti, se non nel senso dell'autoctonia del movimento futurista, viceversa aperto a tutte le esperienze, nel senso di una maggiore combattività capace di convogliare il malessere che era stato dei giovani scapigliati in un aperto e veemente ribellismo. Ormai al principio del XX secolo si stava esaurendo la generazione intermedia di coloro che erano «nati troppo tardi e troppo presto per far qualcosa», comparsi «alla luce mentre i

luglio 1868, p. 1-2, nell'articolo *Chi siamo e perché siamo*, si legge: «Siamo giovani: ed esprimiamo le idee, le speranze, le convinzioni, le aspirazioni della gioventù italiana, questo è il nostro passaporto; causa della nostra vita; è la ragione della nostra esistenza, è la spiegazione dell'unanime approvazione con cui ci accompagna la coscienza pubblica che presenta in noi gli imperterriti lavoratori dell'avvenire».

⁷ Il passo è utilizzato anche da R. Balzani (Balzani 1998: 72).

⁸ M. Morasso, *Ai nati dopo il 70*, in *Il Marzocco*, 7 febbraio 1897 (Pieri 1990: p. 91).

nostri bravi babbi si battevano per fare l'Italia» e destinati a scomparire «nell'ombra quando i nostri figli si batteranno per completarla»⁹.

Delle prime avvisaglie di una rivolta giovanile contro i padri, ritenuti non più una rassicurante tutela ma un peso del passato che per essere troppo ingombrante doveva essere rimosso con ogni mezzo, aveva fatto le spese Giosue Carducci, il vate della Terza Italia, poeta laureato e ancora cantore delle glorie risorgimentali. A parte l'episodio della contestazione studentesca subìta nel 1891, troppo noto per doverne riparlare in questa sede¹⁰, è significativa la vicenda di una piccola ma coraggiosa iniziativa editoriale promossa agonisticamente dagli allievi più vicini a Carducci, aggregatisi nel 1897 per fondare una rivista, *Il Tesoro*, già dotata di taluni connotati dei periodici d'avanguardia, a cominciare dalla logica di gruppo che consorziando insieme, tra gli altri, Giuseppe Lipparini, Luigi Federzoni, Manara Valgimigli, perseguiva il connubio di letteratura e arte, riconoscendosi nel movimento preraffaellita, e si prefiggeva un programma in cui l'arte non si distingueva dalla vita. Ma soprattutto innalzava la verde età dei redattori a privilegio anagrafico e a oggetto di culto facendosi scudo della giovinezza per contrastare l'imperialismo degli anziani che precludevano «la via ai giovani giustamente impazienti di mostrar nelle nitide carte l'attuazione del loro splendido sogno»¹¹. E a parte il motto all'insegna dell'entusiasmo (*et quid volo nisi ut ardeat*), i carducciani, pur ostentando con Valgimigli rispetto e deferenza per il maestro, voltavano di fatto le spalle a lui e al suo austero classicismo pronunciandosi a favore del romanzo ed esaltando la letteratura estetizzante di D'Annunzio.

Gli imberbi fondatori del *Tesoro*, che con un altro tratto comune alle riviste d'avanguardia dovette chiudere i battenti dopo pochi mesi lasciando alle spalle una voragine di debiti con la tipografia, sazi di erudizione impartita da Carducci e dalla solida ma greve scuola storica, la respingevano quale «mediocre diletto di spiriti oziosi» per gettarsi, in un'età sovraccarica di ogni sapere, nelle braccia più libere della poesia, impersonata dalle seducenti raccolte dannunziane. Lipparini, Federzoni,

⁹ Autore della rinunciataria ammissione è Sergio Bertelli, più noto come Vamba ed estensore, oltre che di molta letteratura per l'infanzia, di *Santa Giovinezza*, Firenze, Bemporad, 1906 (ma esiste pure un'edizione postuma del '27) da cui ha tratto spunto per il titolo del suo saggio il già citato da Balzani 1998.

¹⁰ Dopo la ricostruzione di Concetti (1937: p. 427-451), vi ritorna oggi con particolare acume critico R. Balzani (1998). Sulla temperie del periodo cfr. Battistini 1986.

¹¹ La battuta ricorre nella presentazione della rivista, che, come nelle avanguardie, funge da manifesto del gruppo (*Il Tesoro*, vol. I, n. 1, 1897, p. 1). L'articolo di Valgimigli, intitolato «Al maestro», compare nella pagina successiva.

Valgimigli appartengono davvero, per dirla ancora con Serra, alla «generazione che ha composto pietosamente nel sepolcro i suoi padri, che onora i suoi maestri, ma che si sente ormai libera e tanto lontana da ogni loro influenza»¹². Il distacco da Carducci, che perfino al classicista Serra pareva ormai «tramontato come poeta e come maestro» (Serra 1914b: p. 377), non si consuma nel profumo sulfureo dello scandalo iconoclasta solo perché le sue «ultime opere» vengono avvolte «in un'aria chiusa di museo» (Serra 1914b: p. 379), ma di lì a poco il proclama chiassoso di Marinetti che prescrive perentoriamente la distruzione dei «musei», delle «biblioteche» e delle «accademie d'ogni specie», la cui frequentazione sarebbe altrimenti dannosa come «la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa»¹³, spazzerà via anche quest'ultimo segno di timidezza verso i padri. Con le avanguardie il presente non si somma più pacificamente al passato, ma, accantonata la vecchia logica retrospettiva, ne interrompe bruscamente il flusso, proiettandosi vertiginosamente sul futuro con una forte accelerazione temporale¹⁴. Il domani, lungi dall'essere prevedibile e deducibile dal passato, comincia a essere sentito come enigma, come incognita da sfidare volta per volta con un'audacia e una furia priva di remore, capace di aggredirlo con una tensione palinogenetica.

L'assenza di ogni compromesso verso il mondo incartapecorito della tradizione, ripudiata in blocco da Omero a D'Annunzio, trae ogni suo presupposto dalla condizione giovanile, la cui parola d'ordine trasmessa da Marinetti nel manifesto di fondazione del futurismo è che «noi non vogliamo più saperne, del passato, noi giovani e forti futuristi!» (Marinetti 1909a: p. 12). Il contrasto non riguarda soltanto il gusto e l'estetica perché il complesso edipico contro i padri implica un risoluto mutamento antropologico alimentato per giunta da una tumultuosa protesta sociale di quanti al principio del secolo vedono deluse le aspettative della loro giovinezza. La normale gerarchia, allora, identificabile con una gerontocrazia odiosa, viene sovvertita da un

¹² Serra 1914b, p. 376. Tra l'altro anche Serra, al pari dei giovani carducciani bolognesi, progettò una rivista che nel titolo *Neoterói* esprimeva il desiderio di novità. Cfr. R. Serra, «Come fare una rivista. "Neoterói"», in Serra 1912: p. 156-173.

¹³ È uno degli imperativi più clamorosi di F.T. Marinetti, «Fondazione e Manifesto del Futurismo» (Marinetti 1909a: p. 10-12), il manifesto che viene considerato l'atto di fondazione delle avanguardie storiche in Italia.

¹⁴ Vale anche per il primo Novecento quanto ha scritto per un periodo più esteso R. Koselleck (1986: p. 258-299).

trauma storico¹⁵. Ecco perché Marinetti nel secondo manifesto dell'aprile 1909, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, pretende con rabbia che «i nostri figliuoli seguano allegramente il loro capriccio, avversino brutalmente i vecchi e sbeffeggino tutto ciò che è consacrato dal tempo» (Marinetti 1909b: p. 14). Chi scrive questo anatema è, nella rievocazione di Palazzeschi, un protagonista nel quale «il calore della giovinezza» arde «spontaneo, esplodente, solare, aggressivo» (Palazzeschi 1931: p. XVI). Con un rovesciamento speculare del mito di Cronos, questa volta sono i figli che in ogni loro prodotto artistico divorano senza pietà i padri con una catarsi che, nell'etimo greco della parola, non è soltanto una “purificazione”, ma anche una “guarigione” dai mali inculcati dal passato.

Nel manifesto di fondazione del futurismo, che non è una poetica valida soltanto per la letteratura, ma anche per tutte le arti, oltre che programma di vita, si decretano «elementi essenziali» proprio gli attributi peculiari della giovinezza: «il coraggio, l'audacia, la ribellione», insieme con «l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità», tutte virtù convocate per uscire «dalla saggezza come da un orribile guscio», dalla cui oppressione claustrofobica ci si deve svincolare con un gesto pieno di irruenza, tenuto conto che comunque «nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro» (Marinetti 1909a: p. 8-10). E la soluzione iconoclasta deve di necessità avvenire finché l'anagrafe lo consente, perché il futurismo, anziché una scuola, è un movimento, definizione affatto congrua al suo dinamismo senza posa, che come tale non tollera nessuna forma di cristallizzazione. Pertanto i giovani di oggi, non essendolo più domani, sono destinati a essere altrettanto brutalmente tolti di mezzo: «i più anziani fra noi», constata Marinetti, «hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!». Fedele all'«insonnia febbrile» e al «passo di corsa», la durata effimera della giovinezza si allea al mito della velocità, imponendo la frenesia di una vita intensissima, in ossequio a un «carpe diem» che ha smarrito ogni residuo di saggezza oraziana: «i più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure, noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore, d'audacia, d'astuzia e di rude volontà: li abbiamo gettati via impazientemente, in

¹⁵ Nel suo diario lo stesso Marinetti registra con piena adesione un giudizio del «Corriere della Sera», secondo cui l'Italia «a volte pare un organismo sociale *sui generis* né aristocrazia, né democrazia ma *gerontocrazia*, una *gelosa repubblica senile* ove salvo strabilianti eccezioni è preclusa la strada a chi non sia tanto stagionato e infiacchito da non dar ombra a nessuno» (Bertoni 1987: p. 79, appunto del 27 aprile 1917).

furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiatto...» (Marinetti 1909a: p. 12-13).

All'indomani dell'apparizione del manifesto, che ebbe un effetto dirompente per l'abilità con cui Marinetti aveva sfruttato le tecniche dei proclami militari e della provocazione, il suo autore ribadiva soddisfatto che l'obiettivo primario dell'iniziativa era stata la rivendicazione dei diritti troppo spesso calpestati della giovinezza, avendo inteso riassumere «con laconiche e violente affermazioni tutto quello che il futurismo significa, tutte le aspirazioni demolitrici della parte più giovane e migliore della nostra generazione, stanca di adorare il passato, nauseata dal pedantismo accademico, avida di originalità temeraria e anelante verso una vita avventurosa, energica e quotidianamente eroica» (Marinetti 1909c: p. 24). E di nuovo a distanza di più anni confermava che l'atto di fondazione del suo movimento d'avanguardia fu, né più né meno, «la difesa della gioventù contro tutti i senilismi» (Marinetti 1921: p. 135). In effetti, a ben guardare, esiste un vincolo strutturale e organico tra le avanguardie e la giovinezza, dal momento che per un verso questi movimenti vivono esclusivamente nel presente, dove possono magnificare «i valori della caducità e della sorpresa, l'estemporaneità dell'esperienza» (Guglielmi 1993: p. 172) e per un altro verso l'età giovanile è quella che, non avendo passato alle spalle, si trova nelle condizioni ottimali per vivere l'oggi con la massima pienezza. E nel primo Novecento si verifica proprio ciò di cui si avvede Marinetti, ossia che «il presente non mai come in questi tempi apparve staccato dalla catena genetica del passato, figlio di sé stesso e generatore formidabile delle potenze future» (Marinetti 1909c: p. 25).

Paradossalmente, quanto più gli studi accademici avevano smisuratamente accresciuto lo spessore temporale, ora con lo storicismo di Dilthey, ora con la filologia classica di Mommsen e di Wilamowitz, ora con la scuola storica di Graf Novati e Renier, ora con gli scavi della moderna archeologia, ora con la geologia e la paleontologia, che incrementarono, e di molto, gli anni della Terra, tanto più si invocavano la rimozione del passato e una vita tutta al presente, fino a sancire, con Nietzsche, il ruolo terapeutico dell'oblio, per evitare che l'insostenibile fardello della storia appesantisca il passo dell'uomo e «i morti seppelliscano i vivi», fino a defraudare «la gioventù del suo più bel privilegio, della sua forza di piantare in sé con fede riboccante un grande pensiero e di lasciarlo crescere da sé sino a un pensiero ancora più grande»¹⁶. Dietro la sollecitazione di un'impressionante rivoluzione

¹⁶ Nietzsche 1972 (1873-74): p. 279 e 344. L'immagine del peso del passato, che è di Nietzsche, ricorre anche tra i giovani artisti di primo Novecento. Valga per tutti A. De

tecnologica che con la ferrovia, l'automobile, l'aereo, il tram, l'ascensore, il tapis roulant, e ancora con il telegrafo e il telefono, rende i rapporti sempre più frenetici, le capacità percettive dell'uomo si modificano e anche l'arte subisce un processo di accelerazione, perseguendo il simultaneismo in letteratura, il divisionismo dinamico in pittura, il ritmo sincopato del jazz e del rag in musica¹⁷.

È naturale che a risentire le conseguenze di questa adorazione della velocità e di un presente estirpato dalle sue radici sia la generazione più matura, antonomasticamente rappresentata dal ceto dei professori, delegati dalla società a trasmettere proprio il sapere canonico del passato. E uno degli anatemi più infiammati di Marinetti si scaglia per l'appunto *Contro i professori*, additati, nelle forme più "passatiste", come coloro che «vogliono soffocare in fetidi canali sotterranei l'indomabile energia della gioventù italiana». Segue un'invettiva degna di un'apostrofe ciceroniana: «Quando, quando si finirà di castrare gli spiriti che devono creare l'avvenire? Quando si finirà d'insegnare l'abbrutente adorazione di un passato insuperabile, ai ragazzi che si vogliono ridurre ad altrettanti piccoli cortigiani sgobboni?». Nella parte propositiva il programma antisenile diventa anche politico, in quanto la «grande speranza futurista» consiste nello strappare «tutte le autorità, tutti i diritti e tutti i poteri» custoditi da «morti» e «moribondi» e nel darli a chi ne è più legittimato, ai «giovani fra i venti e i quarant'anni» (Marinetti 1924: p. 264-265).

Sono obiettivi condivisi anche dai pittori futuristi Boccioni e Carrà¹⁸ e dal gruppo fiorentino che fa capo a *Lacerba*, per il quale parla a nome di tutti Papini, cui si deve la definizione di futurismo nell'essere «battaglia contro i vecchi e le vecchierie» condotta da uno che è «sempre stato giovane, dalla parte dei giovani», che sono poi i «diroccatori», gli «esploratori», i «novatori», e per questo «disprezzati, combattuti,

Karolis: «la tradizione è un fardello pesante ed inutile abbandonato dai vecchi; i giovani d'oggi son troppo deboli per avviarsi con un vecchio fardello» (De Karolis 1903: p. 5-6). Del resto un critico anglosassone, W.J. Bate, ha intitolato un suo libro, relativo però al Settecento, *The Burden of the Past and the English Poet* (Bate 1970).

¹⁷ Sui rapporti tra tecnologia e arte indaga con suggestive connessioni S. Kern (Kern 1998). Per le arti visive una conferma giunge, oltre che da Boccioni, da C. Carrà: «soltanto partendo da un concetto dinamico del mondo plastico, si può dare alla pittura un nuovo orientamento» (Carrà 1913: p. 170).

¹⁸ Il *Programma politico futurista*, firmato F.T. Marinetti – U. Boccioni – C. Carrà – L. Russolo, dopo avere imposto alla società «un minimo di professori», predica l'«esautorazione dei morti, dei vecchi e degli opportunisti, in favore dei giovani audaci». Il testo appare in *Lacerba*, vol. I (1913), n. 20, p. 221-223 (Scalia 1973: p. 201).

sbeffati e calunniati futuristi»¹⁹. La pronuncia di Papini non è che la codificazione di un enunciato già espresso in un suo discorso tenuto a Roma in quello stesso 1913, dove nel denunciare i mali della cultura italiana, «tremendamente decrepita e professorale», aveva costruito il suo dettato su una serie di antitesi tra le «grucce» e le «consolazioni» degli anziani e il coraggio dell'«uomo nuovo» «che non si spaventi del nulla e dei cieli vuoti»; tra la «ripetizione» e la «creazione»; tra l'«archeologia» e la «novità»; tra la «polverosa pedanteria dei condensatori di vuoto» e la «poesia libera e pazza» (Papini 1913: p. 147). Probabilmente Papini poté far tesoro di analoghe filippiche di Prezzolini che una decina d'anni prima aveva abbozzato su *Leonardo* una serie di sarcastici ritratti di professori universitari uniformi nel grigiore e nella miopia²⁰. Sicché poi Marinetti, con la genialità dei suoi fulminanti accostamenti, avrà buon gioco nel 1915 nell'opporre icasticamente «a Mommsen e a Benedetto Croce lo scugnizzo italiano» (Marinetti 1915: p. 289).

Dietro la *boutade* agisce una tendenza abituale delle avanguardie, quella di uscire dalla prevedibilità e dalla serietà per cercare ispirazione nelle «zone meno intaccate dai processi di alienazione dominanti» (Asor Rosa 1977: p. 217). Per questo la retrocessione dall'età matura alla giovinezza non è sempre sufficiente e ci si volge all'infanzia, in un periodo che la valorizzava non solo con la poetica pascoliana del fanciullino, ma anche con *L'arte dei bambini* di Corrado Ricci (1885) o gli *Studies of Childhood* di James Sully (1895)²¹. Naturalmente i futuristi non privilegiavano l'infanzia per studiarne la psicologia ma per assimilarne la freschezza, l'ingenuità, l'ilarità. Nel *Controdolore* Palazzeschi non vede differenze tra il linguaggio giocoso dell'infanzia, l'età che la fa da padrona nello spazio del circo e del luna park, ove il pagliaccio è di casa, e il linguaggio del clown, di cui ci si appropria per dissacrare i gravi aulicismi con un crepitante lessico interiettivo, preumano e transmentale. In un mondo mistificato il riso e la gioia diventano atti di profanazione, parenti stretti della follia liberatrice e incendiaria. Del resto nell'Introito di *Lacerba* ci si affretta ad ammonire

¹⁹ Papini 1913d. La centralità del motivo giovanilistico presso le avanguardie fiorentine, poi trasmesso alla propaganda mussoliniana, è opportunamente sottolineata anche da Adamson 1993.

²⁰ Si veda a titolo indicativo questa desolata descrizione di uno di loro: «monotono nelle lezioni, stinto nei libri, corto di ali in metafisica, debolezza di gambe in logica, senza immaginazione mitica, filosofica, unisce ad una grande coltura una straordinaria mancanza di originalità» (Giuliano Il Sofista 1903: p. 5).

²¹ Sul diffondersi della rivalutazione dell'infanzia tra Otto e Novecento si vedano le innumerevoli testimonianze in Battistini 2001: p. 9-18.

che «di serietà e di buon senso si fa oggi un tale spreco nel mondo, che noi siamo costretti a farne una rigorosa economia»²². Per parafrasare Nietzsche, un autore al cui pensiero negativo e nichilista, nonostante le prese di distanza di Marinetti, il futurismo deve moltissimo, la seria filosofia degli anziani diventa nelle mani giovanili delle avanguardie una gaia scienza²³.

Per la metafisica festosa di Palazzeschi, «ridere quando se ne ha voglia, quando cioè il nostro ingegno, il nostro istinto più profondo ce ne suggeriscono il diritto», significa sviluppare «la sola facoltà divina dell'essere umano», esercitata in primo luogo da «persone giovani, in special modo fanciulli», che arrivano perfino a «scappare a ridere istintivamente alla notizia di una sciagura che colpiva la loro famiglia o taluno dei loro amici» (Palazzeschi 1914: p. 249)²⁴. Per sciogliere gli automatismi di una società sclerotizzata, viene ripresa l'invocazione ditirambica con la quale di nuovo Nietzsche assimila il poeta al demone trasgressore impersonato dal folle, dal guitto, dal giullare («Nur Narr! Nur Dichter!»). Con gioia Papini constata che «vi sono, fortunatamente, dei matti e dei giovani anche nei popoli più arteriosclerotici» perché il requisito della pazzia forma una sorta di endiadi con la condizione giovanile, assunto quale arma di straniamento, capace di «ispirare nell'animo dei giovani anchilosati dalle scuole, dalle gallerie, dalla serietà, dalla filosofia» quell'impulso rivoluzionario necessario per «mutare i sentimenti», «svecchiare e ripulire i cervelli», «dare abitudini di temerità e di follia» (Papini 1913b: p. 159, 163, 165). La qualifica di pazzo, offesa oltraggiosa per gli uomini «normali» e assennati, risuona a vanto degli araldi dell'avanguardia²⁵.

²² L'editoriale, non firmato perché voce del gruppo di cui la rivista si fa portavoce, è lo scritto di presentazione di *Lacerba*, vol. I (1913), n. 1, p. 1, ora in Scalia 1973: p. 124.

²³ Della prossimità delle avanguardie al pensiero nietzschiano è testimonianza probante una considerazione di Soffici: «Come *questo* Nietzsche è nostro! Come il suo pensiero si concreta in noi! Quando, finalmente, si riconoscerà in lui il vero plasmatore dell'anima del nostro secolo, il profeta della grande salute spirituale?» (A. Soffici, *Giornale di bordo I*, p. 60-61). Più in generale il tema «Nietzsche e l'avanguardia» è oggetto di studio da parte di S. Sbarra, in *Allegoria*, vol. XI (1999), n. 33, p. 5-35, dove influenza non secondaria è attribuita proprio all'«inno alla gioventù» cantato nelle *Considerazioni inattuali sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in cui per l'autrice del saggio «giovinanza e virilismo» diventano «l'antidoto alla decadenza» (p. 14-17), proprio come per le avanguardie.

²⁴ Si rammenti anche, per la componente ilare e gioiosa, il *Roi Bombance* (1905) di Marinetti, un lavoro teatrale tradotto in italiano come *Re Baldoria* (1910).

²⁵ «Siamo pazzi?... Evviva! Ecco finalmente la parola che aspettavo! [...] Prendete con cautela questa parola d'oro massiccio [...]. Con quella parola fra le dita e sulle labbra, potrete vivere ancora venti secoli.... Per conto mio, vi annuncio che il mondo è

Essere folli equivale al rifiuto della logica dei benpensanti e del loro utilitarismo, equivale al trionfo degli impulsi istintivi e incontenibili sui calcoli dell'affarismo e delle transazioni economiche. Gli atti gratuiti delle avanguardie («gli uomini non dimandano/più nulla dai poeti» annuncia Palazzeschi in *E lasciatemi divertire!*), oltre che assomigliare ai giochi dell'infanzia, fondati sul principio del piacere, sono il sintomo di una ritrovata condizione di purezza, vittoriosa, nei suoi esiti disinteressati, della corruzione e dell'arrivismo della classe dominante. L'esaltazione della giovinezza mira a riconquistare la perduta verginità dei primi anni, fino a una regressione uterina che in arte si esprime con le forme del primitivismo. Gian Pietro Lucini, per tanti versi maestro di Marinetti, pretende, insieme «con l'abbandono della decrepita vecchiaia», «l'aspirazione verginale verso un simbolo rozzo ed archetipo» (Lucini 1971: p. 26). E, immaginandolo al cospetto di un «Manicomio», Marinetti fa dire a Enrico Cavacchioli, suo compagno di strada di seconda schiera, di sentire «ringiovanire il suo corpo ventenne», di ritornare «d'un passo sempre più infantile, verso la sua culla», fino a rientrare presto, mentre ormai «l'entusiasmo inesauribile dell'aurora traboccava», «nel ventre di sua madre» (Marinetti 1909b: p. 16-17). Se poi Boccioni, il pittore più incline a teorizzare la poetica figurativa del futurismo, sentiva la necessità che la pittura assumesse i tratti della barbarie, ha avuto ragione Renato Poggioli, autore di uno dei più precoci e illuminanti saggi sulla natura dell'avanguardia, a connettere il culto generazionale della giovinezza al canone del primitivismo, oltre che all'estetica come gioco e alla ricerca del farsesco e del ridicolo (Poggioli 1962: p. 50-56).

Per un paradosso, la risoluta spinta palingenetica rinviene il nuovo nella reintegrazione delle origini senza macchia, nella condizione primordiale cui risalire lungo il filo della giovinezza²⁶. Il processo di distruzione compiuto dagli incendiari (*L'incendiario* è il titolo della raccolta di Palazzeschi edita nel 1910 dalle Edizioni futuriste di «Poesia») svolge al tempo stesso un ruolo rigeneratore, in linea con la natura bivalente del fuoco, distruttore e purificatore. Per rinascere occorre dunque rivivere il mito della Fenice, che si rigenera a spese dell'annientamento di un passato troppo invadente per potere ancora essere conservato. Con un nichilismo sadico senza precedenti, le avanguardie pretendono di fare molto di più dei «rivoluzionari comuni»,

fradicio di saggezza!» (Marinetti 1909b: p. 15). Di essere folli si fanno vanto anche parecchi personaggi di Pirandello in urto con la società.

²⁶ Un'analisi perspicace di questo motivo è condotta da A. Saccone (Saccone 2000: p. 3-19). A livello lessicale è spia la frequenza di parole quali «risuscitare» e «rinascita».

paghi di «tagliare i rami ad uno ad uno», perché ora si rivolge l'accetta «intorno al tronco e dentro le radici», che sono poi, fuori di metafora, «la religione con tutte le sue forme», «la morale con tutte le sue ipocrisie, finzioni e sopravvivenze, la tradizione con tutto il pesante corteo di storie, venerazioni, culti, accademie». E soltanto tagliando queste radici «si può sperare di compiere una rivendicazione fondamentale dello spirito umano per le sue future liberazioni e vittorie». Il risultato è una dialettica dei contrari per la quale solo dal fondo delle sue negazioni l'intelligenza potrà affermare qualcosa, solo dalla distruzione di ogni fede potrà scaturire la nuova certezza, solo dal massimo del disordine potrà formarsi il nuovo ordine (Papini 1913b: p. 165).

Per Giovanni Papini, il teorico di questi enunciati, una vera nascita deve sempre presupporre un annientamento, nella simbiosi di morte e resurrezione che comporta nei giovani futuristi anche il sacrificio di sé, martiri – cioè testimoni – dell'umanità rigenerata. Poco prima di giudicare «gentile» il terremoto che travolge nella rovina coloro che non si risvegliano in tempo, Papini chiede di immolarsi nella convinzione che la vita si possa generare soltanto dalla morte, prefigurando la situazione descritta nel memorabile finale apocalittico della Coscienza di Zeno: «senza il sacrificio di molti uomini l'umanità torna indietro – senza un olocausto di vite la morte ci vince. Abbiamo bisogno di cadaveri per lastricare le strade di tutti i trionfi» (Papini 1913c: p. 207)²⁷. Si spiega così l'acceso interventismo dei futuristi, per i quali la guerra è come un immenso rogo in cui dissipare una carica vitale in eccesso, occasione catartica da sperimentare in chiave erotica ed estetica, in quanto, secondo il decalogo marinettiano, «non fa dell'arte se non chi fa della guerra» (Marinetti 1909c: p. 25). Benché per nulla invidiabile, anche la conduzione delle operazioni belliche è una prerogativa dei giovani, oltre tutto fattore rilevante di socializzazione che, facendo prendere coscienza della specificità e della forza di chi le combatte, rafforza il senso del *Bund*, la logica di gruppo che cementa la coesione degli avanguardisti. La stagione della prima guerra mondiale, preceduta da tumulti e sommosse, è un'altra causa che porta alla ribalta i giovani, i più dotati di coraggio, di intraprendenza, di decisioni fulminee, tutte risorse che non possono venire valorizzate con la stessa enfasi in tempi socialmente statici e conservatori, allorché semmai vengono repressi, immolate ai

²⁷ *Il gentile terremoto* esce nel n.4 del 24 gennaio 1915, p. 25. La pulsione autodistruttiva di Papini è la stessa di Marinetti, che la rivela in *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, p. 24: «Il nostro sangue?...Sì! Tutto il nostro sangue, a fiotti, per ricolorare le aurore ammalate della Terra!». Ma già nel manifesto fondativo si legge che «noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte» (Marinetti 1909: p. 8).

valori del passato²⁸. E la guerra, ha preso atto Frédéric Amiel, «esige la giovinezza del soldato».

Nell'identificazione di arte e vita, le poetiche d'avanguardia, indirizzate ai giovani, li eccitano ai miti della volontà di potenza e della temerarietà, esigendo da loro sia una «forza creatrice futurista», sia «spirito e muscoli aggressivi», irrinunciabili in una «gioventù virilmente educata nell'amore degli sports violenti», tanto più che la poesia futurista, dovendo essere declamata «colle gambe e colle braccia», si converte in gesto atletico o, per dirla ancora con Marinetti, in «sport lirico» (Marinetti 1916: p. 106)²⁹, sempre accompagnato dal culto della forza fisica. Evidentemente l'arte, appropriandosi della prestanta spavalda degli anni più vigorosi, «non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia», come comanda Marinetti nel manifesto fondativo (Marinetti 1909a: p. 13). Né si potrebbero intendere opere virulente quali le Stroncature di Papini fuori da questa temperie programmaticamente aggressiva. In fondo l'intera stilistica deducibile dalle opere d'avanguardia, letterarie, visive e musicali, appare pensata in funzione di emittenti e di fruitori giovani, cui si addicono un linguaggio e una retorica diversi da quelli impiegati da utenti più avanti con gli anni.

Di ciò sono pienamente consapevoli gli adepti del movimento, che non solo si rifanno alla brutalità referenziale del chiamare «le cose col loro nome», fuori da ogni eufemismo o reticenza fino allora imperanti in nome del dettame della convenienza, ma reclamano forme espressive commisurate all'esuberanza dell'età. Per Papini, volgendosi con uno sguardo retrospettivo a quanto era stato fatto, «i giovani non potevano contentarsi della prosa fredda e sibillina dei giornali borghesi» (Papini 1915: p. 395). E sia pure con l'indeterminatezza di una poetica che ha proscritto i trattati normativi, gli enunciati vanno dal volere che «l'Arte, che per noi è come il sole per l'universo, non soffra di vecchiezza, come lo stile è perennemente giovane» (De Karolis 1903: p. 102), alla deontologia avanguardistica secondo cui «un'opera giovanile, sia essa di poesia o sia pure di critica [...], dovrebbe essere capricciosa, assurda, traboccante di febbre e d'orgoglio», «piena di malinconia e di delirio [...], di slanci tumultuosi; ardita tanto da voler sfiorare il limite estremo di ciò che si può pensare ed intuire», al punto che «la mancanza d'equilibrio, di logica, di tolleranza e di coerenza dovrebbero essere i suoi caratteri più spiccati» (Maffii 1904: p. 412).

²⁸ Un ritratto efficace della generazione di giovani che hanno combattuto la prima guerra mondiale proviene da R. Serra (Serra 1912: p. 282-283).

²⁹ Analoghi principi in Marinetti 1909c: p. 25 e Marinetti 1914: p. 106.

Ecco spiegata la preferenza delle avanguardie per la prosa urlata del manifesto, il grido insolente e scandito per la smania scandalistica, l'intensificazione iperbolica del lessico raggiunta con tecniche che molto devono all'industria pubblicitaria funzionale a una civiltà di massa. Né ciò vale solo per la letteratura, visto che un equivalente visivo del manifesto può essere considerato *L'urlo*, il quadro dipinto nel 1893 da un Edvard Munch trentenne, rappresentativo di un'emozione violenta che deforma la figura umana e contagia con la sua angoscia perfino la natura. Quel viso stravolto, che idealmente inaugura il movimento espressionista, con la bocca gridante e le mani strette sulle orecchie per non ascoltarne il rumore lacerante, sembrerebbe la versione icastica della violenta concitazione verbale delle avanguardie che, sapendo di rivolgersi ai giovani, abbandonano il tono discorsivo e didascalico per un tono lirico e aggressivo, l'impianto raziocinante per un'affabulazione ricca e movimentata, la logica consequenziale per l'accensione escatologica³⁰. In una sola parola, l'avanguardia si appropria degli aspetti più tipici della giovinezza, l'irruenza e l'energia, mettendoli al servizio di un messaggio agitatore e della guerriglia letteraria, con un insolito attivismo della parola che per questo predilige la prestanza intensa, dionisiaca e dirompente dell'aforisma.

A fronteggiarsi sono l'istinto e la balenante intuizione dei giovani da una parte, e il lento e prudente procedere della ragione senile dall'altra, messi di fronte senza alcuna possibilità di conciliazione, magari con l'avallo influente di Bergson, di cui Marinetti cita l'asserto «*la vie déborde l'intelligence*», chiosando che la vita «straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza», per giustificare perché «contro questo intellettualismo d'origine germanica il futurismo si scagliò esaltando l'istinto, la forza, il coraggio, lo sport e la guerra» (Marinetti 1915: p. 284-285). L'antitesi ha una sua lunga tradizione e una volta di più mette di fronte due diversi momenti dell'età dell'uomo. Già Vico nella dissertazione pedagogica *De nostri temporis studiorum ratione* aveva ricordato che «come nella vecchiaia prevale la ragione, nella gioventù prevale la fantasia»³¹, sottolineando così il rapporto inversamente proporzionale tra due facoltà umane che si elidono a vicenda e che vanno coltivate nell'età dell'uomo a ciascuna più confacente. E nel passaggio dall'ontogenesi alla filogenesi, avvenuto nella *Scienza nuova*, dopo avere confermato che «la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio», Vico conclude che la poesia sublime è propria degli «uomini del mondo fanciullo», irraggiungibile nelle età di senescenza del

³⁰ La metamorfosi è scandita da L. De Maria (De Maria 1968b: p. XXI).

³¹ «*Ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet*» (Vico 1709: p. 104).

mondo in cui la fredda ragione assidera l'istinto creativo (Vico 1744: p. 509). Tra l'altro, non si deve credere che la menzione di Vico sia estranea alla logica delle avanguardie novecentesche, tenuto conto del suo influsso che Maurizio Calvesi ha riscontrato, tra gli altri, su Papini e Carrà (Calvesi 1982: p. 29, 120, 264-267 e *passim*).

Fatto sta che per le avanguardie la dote dell'istinto e dell'intuizione – e soltanto i giovani ne possono avere in misura adeguata – assurge a parametro di giudizio artistico e letterario. Su questo terreno comune nacque l'amicizia di Marinetti per Palazzeschi, cominciata nel maggio del 1909 quando il fondatore del futurismo, ricevuti i *Poemi* palazzeschi, li apprezzò in quanto rispondenti a ciò che significava il futurismo, vale a dire «sprigionamento degli istinti vergini, e puri, fuori dal terriccio dei luoghi comuni, delle sensazioni cooperative, e dei leit-motiv ossessionanti» (Prestigiacomo 1978: p. 3)³². Si possono allora capire le tecniche del parolibero e della scrittura automatica, le vertigini analogiche, e i tanti appelli ai «giovani e liberi», come se questi due attributi fossero perfetti sinonimi, in un'accezione condivisa sempre anche da chi divergeva su tanti altri punti fondamentali³³. È risaputo che poi tra la cerchia di Marinetti e le avanguardie fiorentine si ebbe una frattura che è fenomeno intrinseco e connaturato a movimenti nei quali a chi non si allinea sul programma del gruppo, subito tacciato di eresia, resta soltanto la via della secessione; nondimeno è molto indicativo che, di là dalle divergenze anche estreme, rimanga valida per tutti l'esigenza di rivolgersi ai giovani, a riprova che questa peculiarità anagrafica sia una costante delle avanguardie. Sia di conferma la rievocazione di Carlo Carrà che, dopo i ceffoni scambiati alle Giubbe rosse tra i futuristi recatisi a Firenze per una spedizione punitiva e i vociani, alla riconciliazione avvenuta in commissariato così commenta:

E a poco a poco venne la rappacificazione, sulla base comune dei nostri programmi e delle nostre aspirazioni. Futurismo e vocianesimo erano infatti due forme *giovanili e impetuose*, provenienti da uno stesso ceppo: entrambe volevano fare del nuovo, *abbattere il vecchio pesante edificio* di cultura borghese, stretta in schemi ormai superati che soffocavano il *libero divenire dell'arte* (M. Carrà 1979: p. 666, corsivi miei).

Le cose stavano proprio come ricorda Carrà, nel senso che anche «La Voce» fu una rivista che più che un individuo rappresentava una fascia comune di età, «creata da Prezolini colla volontà di raccogliere

³² Sui contatti di Marinetti con l'ambiente fiorentino cfr. De Maria 1984: p. 91-100.

³³ Si veda per esempio l'*Ultimo appello* lanciato dai «redattori di *Lacerba*», in *Lacerba*, vol. III (1915), n. 20, p. 153, ora in Scalia 1973: p. 387.

giovani di cultura, origini e provenienze diverse per formare la nuova generazione» (Papini-Soffici 1914: p. 343). E la solidarietà anagrafica è davvero cemento comune che rapprende ogni esperienza d'avanguardia, a cominciare dalla rivista *Leonardo*, fondata nel 1903 da un «gruppo di giovini, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti ad una superiore vita intellettuale»³⁴, per continuare con *Hermes*, mensile sorto l'anno successivo e quasi subito preoccupato nel rilevare con Maffio Maffii che *Senescit iuventus*, minacciata da una «vecchiezza» che non è «quella che i nostri avversarii ci gettano in faccia or con rabbia ora con ironia maligna e che vuol dire retorica, votezza, ipocrisia», ma «quella che significa una vita troppo a lungo e troppo intensamente vissuta, [...] che rappresenta la calma dopo una giornata di bufera, il silenzio dopo l'urlo del vento, il suono pacato del flauto dopo la squilla degli oricalchi»³⁵. Quanto a *Lacerba*, nel trarre il suo nome dall'opera di Cecco D'Ascoli vuole anche alludere all'«acerbità» di chi collabora alla rivista, oltre che all'asprezza delle sue pronunce³⁶.

Volendo, ci si può spingere con le prove fino all'avventura dadaista, il cui fondatore, Tristan Tzara, ne attribuisce la fondazione nel 1916 a «una rivolta che era allora comune a tutti i giovani» che adottarono quale loro motto la frase di Cartesio: «non voglio neppure sapere se prima di me vi sono stati altri uomini», per dire che, prosegue Tzara, «noi volevamo guardare il mondo con occhi nuovi, che noi volevamo riconsiderare e provare la stessa base delle nozioni imposteci dai nostri padri e provarne la giustezza» (Tzara 1948: p. 17)³⁷. E discorso non diverso varrebbe per coloro che, già negli anni Cinquanta, vollero autodefinirsi «angry young men». In fondo, dietro i tanti scismi e le rotture caratterizzanti movimenti che spesso hanno costeggiato il bordo solipsistico dell'anarchia, ha sempre agito una solida e condivisa

³⁴ «Programma sintetico», *Leonardo*, vol. I (1903), n. 1, p. 1, ora in Castelnovo Frigessi 1960: p. 89. Il corsivo è nel testo originale. Sulla vicenda della rivista e sul suo ruolo culturale, cfr. Casini 2003.

³⁵ Maffii 1904, p. 408. L'intero scritto è una messa in guardia dal divenire «un po' tutti ragionatori, sofisti, teorizzanti» (p. 411).

³⁶ «Mi parve che *Lacerba* in quella forma conservasse meglio il carattere arcano, insieme, ambiguo e irritante di una parola [...] alla quale noi davamo semplicemente il senso di una cosa immatura, giovanile, nello stesso che agra al gusto dei lettori» (Soffici 1942: p. 28).

³⁷ Per una sintesi molto efficace di tutte le avanguardie del Novecento si rinvia a De Micheli 1979.

Andrea Battistini

convinzione, quella che si può compendiare in un bruciante aforisma di Karl Kraus: «il talento è un giovane sveglio»³⁸.

Andrea Battistini*
(Università di Bologna)

³⁸ Kraus 1977: p. 119.

* Andrea Battistini, professore ordinario di Letterature italiana all'Università di Bologna, sull'avanguardia ha pubblicato: *Sondaggi sul Novecento*, Cesena: Soc. ed. Il Ponte Vecchio, 2003; «Il mito del fanciullino nell'età del Pascoli», in *Rivista pascoliana*, XIII, 2001; «La sindrome di Cronos», in *Logiche e crisi della modernità*, a cura di C. Galli, Bologna: Il Mulino, 1991; «Nascita della avanguardie», in *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana* (a cura di A. Battistini e E. Raimondi), Torino: Einaudi, 1990, p. 422-442.

Bibliografia

ADAMSON W., *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993.

ASOR ROSA A., «Avanguardia», in *Enciclopedia*, diretta da R. Romano, Torino: Einaudi, 1977.

BALZANI R., «Nati troppo tardi. Illusioni e frustrazioni dei giovani del post-Risorgimento», in A. Varni (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1998.

BATE W.J., *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

BATTISTINI A.

1986. «La cultura umanistica a Bologna», in ZANGHIERI, R. (a cura di), *Bologna*, Roma-Bari: Laterza.

1999 (a cura di). *Giambattista Vico. Opere*, Milano, Mondadori.

2001. «Il mito del fanciullino nell'età del Pascoli», *Rivista pascoliana*, XIII.

BERTONI A. (a cura di), *F.T. Marinetti. Taccuini 1915-1921*, Bologna: il Mulino, 1987.

CALVESI M., *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano: Feltrinelli, 1982.

CARRÀ C., «Da Cézanne a noi futuristi», *Lacerba*, vol. I, n. 10 (1913), ora in Scalia 1973.

CARRÀ M. (a cura di), *C. Carrà. Tutti gli scritti*, Milano: Feltrinelli, 1979.

CASINI P., *Alle origini del Novecento. «Leonardo» 1903-1907*, Bologna: il Mulino, 2003.

CASTELNUOVO FRIGESSI D. (a cura di), *La cultura italiana attraverso le riviste, vol. 1: «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino: Einaudi, 1960.

COLETTI V., «Vecchi e giovani nella cultura italiana dal Medioevo alla Controriforma», in T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua, studi offerti a P.V. Mengaldo*, Padova: Antenore, 1997.

CONCETTI G., «Le idee politiche di Giosue Carducci e il tumulto studentesco del 1891», *Nuova antologia*, CCCXCIV.

DE KAROLIS A., «L'Arte nova», *Leonardo*, vol. I, n. 1, 1903.

DE MARIA L.

1968a (a cura di). *F.T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori.

1968b. «Marinetti poeta e ideologo», introduzione a 1968a.

1986. «Marinetti e il Futurismo a Firenze», *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia: Marsilio.

DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1979.

GIULIANO IL SOFISTA [G. Prezzolini], «Un filosofo straordinario (F. De Sarlo)», *Leonardo* I: 10, 1903.

GUGLIELMI G., *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna: il Mulino, 1993.

KRAUS K., *Deti e contraddetti* (1909: *Sprüche und Widersprüche*), a cura di R. Calasso, Milano: Adelphi, 1977.

KERN S., *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press), trad. it. Bologna: il Mulino, 1998.

KOSELLECK R., «Età moderna (*Neuzeit*). Sulla semantica dei moderni concetti di movimento», in *Passato futuro* (1979: *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp), trad. it., Genova, Marietti, 1986.

LUCINI G. P., *L'Epistola Apologetica* (1895), in *Per una poetica del simbolismo*, Napoli: Guida, 1971.

LEONE DE CASTRIS A., «Del rigore di Pirandello», *Il decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*, Bari: De Donato, 1974 (II ed. riveduta: Bari-Roma: Laterza, 1989).

MAFFII M., «Senescit iuventus», *Hermes*, n. 4, 1904, ora in Castelnovo Frigessi 1960.

MARINETTI F.T.,

1909a. «Fondazione e manifesto del Futurismo», in De Maria 1968a.

1909b. «Uccidiamo il chiaro di luna!», in De Maria 1968a.

1909c. «Prefazione futurista a *Revolverate* di Gian Pietro Lucini», in De Maria 1968a.

1914. «Gli sfruttatori del futurismo», *Lacerba* II: 7.

1915. «1915 in quest'anno futurista», in De Maria 1968a.

1916. «La declamazione dinamica e sinottica», in De Maria 1968a.

1921. «Il Tattilismo», in De Maria 1968a.

1924. «Contro i professori», in De Maria 1968a.

NIETZSCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1873-74), a cura di G. Colli e M. Montinari, in *Opere*, vol. III, t. I, Milano: Adelphi, 1972.

PALAZZESCHI A.

1914. «Il controdolore. Manifesto futurista», *Lacerba*, vol. II, n. 2, ora in Scalia 1973.

1931. «Marinetti e il Futurismo», in De Maria 1968.

PANZINI A., *L'evoluzione di Giosuè Carducci*, Milano: Chiesa & Guindani, 1894.

PAPINI G.,

1913a. «Il discorso di Roma», *Lacerba*, vol. I, n. 5, ora in Scalia 1973.

1913b. «La necessità della rivoluzione», *Lacerba*, vol. I, n. 8, ora in Scalia 1973.

1913c. «La vita non è sacra», *Lacerba*, vol. I, n. 20, ora in Scalia 1973.

1913d. «Perché son futurista», *Lacerba*, vol. I, n. 23, ora in Scalia 1973.

1915. «Abbiamo vinto!», *Lacerba*, vol. III, n. 22, ora in Scalia 1973.

PAPINI G. – SOFFICI, A., «*Lacerba*, il Futurismo e *Lacerba*», *Lacerba*, vol. I, n. 24, 1914, ora in Scalia 1973.

PIERI P. (a cura di), *Scritti sul Marzocco 1897-1914*, Bologna: Printer, 1990.

POGGIOLI R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna: il Mulino, 1962.

PRESTIGIACOMO P. (a cura di), *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, Milano: Mondadori, 1978.

SACCONE A., «Il mito della rigenerazione nel primo manifesto futurista», in «*La trincea avanzata*» e «*La città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*, Napoli: Liguori, 2000.

SCALIA G. (a cura di), *La cultura italiana attraverso le riviste, vol 4: «Lacerba», «La voce» (1914-1916)*, Torino: Einaudi, 1973.

SERRA R.

1912. «Partenza di un gruppo di soldati per la Libia», in ISNENGHI, M. (a cura di), *R. Serra. Scritti letterari morali e politici*, Torino: Einaudi, 1974.

1914a. «La commemorazione di Giosue Carducci», in *Ibidem*.

1914b. «Le lettere», in *Ibidem*.

SOFFICI A.,

1915. «Giornale di bordo I», in *Opere*, Firenze: Vallecchi, 1959-1968.

1942. «Nascita di *Lacerba*», in *Ibidem*.

TZARA T., *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris: Nagel, 1948.

VICO G.,

1709. «De nostri temporis studiorum ratione», in Battistini 1999.

1744. «Principi di scienza nuova», in Battistini 1999.

Rita Bischof

Prolegomena zu einer Hermeneutik der Avantgarde¹

AUCH FAST HUNDERT JAHRE NACH ihrem historischen In-Erscheinung-Treten bieten die europäischen Avantgarden noch ein sphinxhaftes Antlitz dar. Das mag mit der ihnen eigenen Ambiguität zusammenhängen und noch mehr vielleicht damit, wie man diese jeweils aufgehoben hat. Zwar hat die theoretische Auseinandersetzung mit den Avantgarden gewisse Konjunkturen erlebt, doch folgte jede einer eigenen Perspektive, weshalb es trotz einer Fülle gelehrter Abhandlungen immer noch keinen Begriff von ihr gibt, der über hinreichend konkrete Merkmale verfügte, die es erlaubten, das spezifisch Avantgardistische von anderen epochalen Neuheiten zu differenzieren. Das Problem der meisten Arbeiten über die Avantgarde ist, daß sie den Begriff zu eng fassen, daß sie ihn ausschließlich auf die politischen Ausdrucksformen reduzieren, die Werke dagegen als eine *quantité négligeable* betrachten. So sehr es aber zutrifft, daß es den Avantgarden um die Überwindung des Hiatus zwischen Kunst und Leben ging – ihre erklärte Absicht war es, die Kunst in Lebenspraxis zu überführen – so problematisch scheinen die Schlussfolgerungen, die man bisweilen daraus zieht. Denn „gleichgesetzt“ oder gar „gleichgeschaltet“ haben die Avantgarden Kunst und Gesellschaft nicht. Ebenso wenig kann geleugnet werden, daß die Avantgarden mit der Form des Manifests das Aktionistische und sogar eine gewisse Gewaltbereitschaft betonten; in der Tat ging es ihnen um öffentliche Wirksamkeit, weil sie

¹ Ich verweise in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf meine Studien zu den europäischen Avantgarden unter dem Titel „Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild“, Frankfurt am Main 2001.

aus der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit, die der Preis für die Autonomie der Kunst war, heraustreten wollten. Eine „Mobilisierung der Massen“ aber haben die Avantgarden nie angestrebt. Die Massen wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts durch etwas ganz anderes als avantgardistische Ideen mobilisiert, und bei dieser Mobilisierung haben nicht einmal die italienischen Futuristen, so sehr sie sich auch darum bemühten, eine nennenswerte Rolle gespielt. Das in den Manifesten immer wieder beschworene Bündnis der revolutionären Kunst mit der revolutionären Masse kam nicht zustande, und die Breitenwirkung der Avantgarden, ihr Einfluß auf die Masse, entpuppt sich als eine bequeme kunstwissenschaftliche Fiktion, auf der sich Entlastungstheorien begründen lassen, aber nichts sonst. Unterschlagen wird, daß sich die Avantgarden sozusagen an der Schnittstelle der ästhetischen und der gesellschaftlichen Probleme bewegten, was Untersuchungen in beiden Richtungen verlangt.

Von anderen Autoren wurde der Begriff der Avantgarde dagegen so weit gefaßt, daß er Ästhetizismus, Naturalismus und – bei Bedarf – auch die Neue Sachlichkeit und ähnliche Strömungen unter sich befaßt, ungeachtet der Tatsache, daß die historischen Avantgarden gegen die damit implizierten Kunstauffassungen Front gemacht haben. Zuletzt hat man den Avantgarden einen unbedingten Kunstwillen unterstellt, der offenbar totalitäre Züge manifestiert, die geeignet sind, sie ins politische Zwielficht zu rücken. Wie die Nationalsozialisten sei es ihnen um die Erneuerung der Gesellschaft von der Kunst aus gegangen, und darin zeige sich eine profunde, ja abgründige Komplizität. Doch einmal davon abgesehen, daß solche Aussagen leer bleiben, solange sie nicht in materialen Analysen der in Frage stehenden Programme begründet werden, sind die Autoren wirklich so naiv zu glauben, daß sich der Totalitarismus von der Kunst her definieren ließe? Kann man im Ernst wie Jean Clair, der damit nur seine Unempfindlichkeit für Größenunterschiede bewiesen hat, André Breton auf eine Stufe mit Stalin stellen? Man braucht sich ja nur der ersten Monate der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu erinnern, um zu erkennen, daß sie von einem, wie Imre Kertész schreibt, perversen Haß auf die Kunst durchtränkt war.

Es gibt schließlich noch einen sehr viel weiteren Begriff, denjenigen von Eugène Ionesco oder Nathalie Sarraute, die in der Avantgarde ein universelles Phänomen gesehen haben. Die Geschichte der Literatur wird als ein dialektischer Prozeß aufgefaßt, als ein Widerstreit zwischen Innovation und Tradition, Neu und Alt. Avantgardistisch in diesem Sinn ist daher jede literarische und künstlerische Bewegung, die zu ihrer Zeit und an ihrem Ort neue Formen und neue Themen eingeführt hat.

Doch auch dieser Begriff erweist sich als ungenügend; nicht jeder, der etwas Neues in die Literatur einführt, ist deshalb auch schon ein Avantgardist, vielmehr bedarf es, damit eine künstlerische Bewegung zur Avantgarde wird, noch eines weiteren Moments und dieses entscheidende Moment ist eine dezidiert kritische Einstellung nicht nur zu Werkbegriff und Werktradition, sondern auch zu der sie umgebenden Gesellschaft, die sich durch ihre Entwicklung selbst diskreditiert hat. Das Phänomen der europäischen Avantgarden, wie es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg in Erscheinung trat, hat seine unabdingbare Voraussetzung in einer rasant um sich greifenden Krise der Zivilisation und des Geistes, die sich in eine Krise des Kunstbegriffs hinein verlängert. Und in gewisser Weise ist die Avantgarde nichts anderes als das bis zum Äußersten geschärfte Bewusstsein dieser Krise. Daraus resultiert ja jener intellektuelle Überhang, der ein entscheidendes Merkmal der europäischen Avantgarden ausmacht.

Anstatt wie bisher von den theoretischen Passagen der avantgardistischen Werke abzusehen und den Anteil der Kunst am Denken der Moderne einfach zu ignorieren, wäre es daher an der Zeit, einmal die von den Werken selbst angebotenen Kategorien zu analysieren. Die Crux der meisten Arbeiten über die Avantgarden ist, daß sie nicht nur ungeschichtlich argumentieren, sondern sich auch um jede Werkanalyse drücken. Diese werden in der Regel durch ein theoretisches Konstrukt ersetzt, das seine kategorialen Mitteln anderen Diskursen entlehnt. Mit den Avantgarden scheint es sich daher ähnlich zu verhalten wie mit dem Mythos: es gibt nicht viele fundierte Darstellungen von ihr, dafür aber umso mehr (ideologische) Stellungnahmen zu ihr. Das dürfte genügen, um die Notwendigkeit einer Hermeneutik der Avantgarde zu unterstreichen, die den Werken endlich den Primat einräumte. Aus ihnen wären die wesentlichen ästhetischen Grundfiguren zu extrapolieren und so zu konfigurieren, daß sie zugleich Kategorien für eine Analyse der Avantgarden hergeben. Es geht darum, die ängstlichen Gestalten der modernen Kunst in ihrer Genese, Funktion und Bedeutung zunächst zu verstehen und dann in einem zweiten Schritt danach zu befragen, ob sie nicht auch die Kategorien für eine neue kritischere, negativere Hermeneutik bereitstellen, für eine Hermeneutik, die vorab jede Totalisierung verweigert. Es mag paradox anmuten, Hermeneutik und Avantgarde zusammen zu denken, doch ist eine Hermeneutik, die sich am Paradigma der modernen Kunst orientiert, gezwungen deren kritisches Potential in sich aufzunehmen, was nicht ohne Rückwirkungen auf ihre Struktur bleibt. Diese Notwendigkeit ist allein damit gegeben, daß die

avantgardistischen Werke eine tiefgreifende Bewußtseinskrise heraufbeschwören, und zu Recht hat man in ihnen einen Angriff auf die Grundlagen der klassischen Hermeneutik gesehen, die sich als die Lehre vom Sinnverstehen auf einmal radikal in Frage gestellt sieht. Die Hermeneutik ist zwar selbst ein Produkt der Moderne, und doch sind ihre philosophischen Grundlagen durch die ästhetische Moderne immer wieder angefochten worden, zuletzt und vernichtend von den Avantgarden, in denen der Protest der Moderne zu sich selbst gefunden hat.

Die Avantgarden sind daher in erster Linie durch das, was sie ablehnen, definiert, und ihre Negationen beziehen sich grob gesagt auf alles, was die sie umgebenden Gesellschaften hochschätzen. Sie vereinigen sich im Zeichen ihres gemeinsamen Hasses auf das Vaterland und die Familie, die Religion und die Moral. Und sie haben gegen die Herrschaft einer Rationalität revoltiert, die in ihren Augen die Katastrophen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu verantworten hat. Die Avantgarden folgen einem antitraditionalistischen Impuls, und lange Zeit hat man in ihnen nicht nur einen Angriff auf die Institution der Kunst, sondern sogar eine Zerstörung der Kunst gesehen, deren Ideale und Werte von ihr konsequent profaniert werden. Deshalb hätten sich die Avantgarden auch in der bloßen Negativität erschöpft und keine bedeutenden Werke hervorgebracht. Aber so eindeutig negativ der Gestus ihres historischen Erscheinens auf den ersten Blick auch ist, die avantgardistischen Schriftsteller und Künstler lehnen sich keineswegs gegen die Werke der Vergangenheit auf, sondern nur dagegen, daß man diese zu einer Norm erhebt. Sie knüpfen bewusst an vergessene und verachtete ästhetische Traditionen an, und eine Zeit lang denken sie diese mit den avanciertesten Positionen der Antikunst zusammen. Durch diesen subtilen und äußerst differenzierten Austausch sind die Avantgarden eigentlich erst definiert. Ihr Umgang mit der Tradition ließe sich daher am ehesten vor dem Hintergrund der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins erhellen, die selbst zu einem nicht unwesentlichen Teil durch die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geprägt worden ist. Entscheidend ist nämlich, auf welche Werke der Vergangenheit sich die Avantgarden jeweils beziehen, das heißt: welche Werke sie auf dem historischen Kontinuum heraussprenge, um auf ihnen die Poesie der Zukunft zu begründen.

Mit dem bürgerlichen Kunstbegriff werden zugleich weitere Prinzipien und Kategorien in Frage gestellt, die bislang unangefochten das Nachdenken über Kunst bestimmt haben. An erster Stelle ist da der Angriff auf die Idee der Totalität zu nennen, in dessen Verlauf der

Schein einer gewachsenen organischen Ganzheit zerstört und durch die Montage heterogener Einzelteile ersetzt wird. An die Stelle einer Form, die sich am lebenden Organismus orientiert, tritt eine Konstruktion, die ihr Gemachtsein vielfach unterstreicht. Neue - synthetische - Einheiten entstehen, in denen die Reflexion die entscheidende Rolle spielt. Das heißt aber: die Avantgarden bemühen sich gar nicht erst darum, ihren Werken den Schein des Lebendigen zu verleihen, sondern treten offen für ein allegorisches Konstruktionsprinzip ein. Nicht mehr das Ganze, sondern das Fragmentarische wird akzentuiert, das Typische durch das radikal Individuelle ersetzt, das Allgemeine verliert sich in der rastlosen Anhäufung von Details, die zwar bisweilen höchst realistisch sind, niemals aber auf einen erkennbaren Sinn hin ausgerichtet scheinen. An die Stelle einer kontinuierlich fortlaufenden Fabel, die das Ganze, eins aus dem anderen, entwickelte, tritt ein Blitzfeuer von Bildern, die untereinander ein Diskontinuum bilden. Auch der Begriff der Notwendigkeit zählt nicht mehr, stattdessen ist es der Zufall, der das Verhältnis der Teile untereinander wie zum Ganzen bestimmt. Er ist es, der im künstlerischen Spiel der Moderne als eine Art Algorithmus funktioniert und zur Grundlegung eines neuen Verhältnisses von Teil und Ganzem führt.

Mit all dem haben die Avantgarden eine *Krise des Werkbegriffs* ausgelöst, die zugleich auch eine *Krise des Autors* ist. Nichts Geringeres verfechten sie als die Idee eines *autorlosen Schreibens*, eines *autorlosen Werks* (Mallarmé). Die Kunst soll von allen gemacht (Lautréamont), das Ästhetische radikal demokratisiert werden. Das heißt, die Avantgarden haben nicht nur die Idee des organischen Kunstwerks negiert, sondern auch mit der bürgerlichen Genie-Ästhetik gebrochen, was die Kritik geflissentlich übersieht, wenn sie auf dem schrankenlosen Subjektivismus der modernen Werke insistiert. Mit der radikalen Infragestellung der traditionellen Begriffe von Autor und Werk wird notwendig auch die Rolle des Lesers neu konzipiert. Zu beobachten ist, daß er eine wachsende Freiheit in Bezug auf die Werke gewinnt. Anstatt ihm alles vorzugeben und ihn zu rein passivem Nachvollzug zu zwingen, werden Texte komponiert, die gebieterisch an die geistige Aktivität des Lesers appellieren. Der Leser wird zunehmend auf eine Stufe mit dem Autor selbst gestellt, ja, er wird sozusagen zu einem der vielen Koproduzenten eines in seinem Kern *autorlosen Werks*. Die Avantgarden haben schließlich einen neuen Erfahrungshorizont skizziert, vor dem all diese Veränderungen bedeutsam werden. Sie gehen von der Erkenntnis aus, daß der Kontingenz der Welt, wie sie im *objektiven Zufall* erfahrbar wird, die Kontingenz eines Subjekts entspricht, das sich adäquat von nun an nur noch in *Paradoxa* ausdrückt. Und daraus resultiert auch

jenes unergründliche, kaum hörbare, ganz innerliche Lachen, das aus fast allen avantgardistischen Werken dringt.

Um das avantgardistische Phänomen tatsächlich zu definieren, reichen daher die traditionellen ästhetischen Kategorien nicht mehr hin. Diese treffen vielmehr in ihm auf ihre bestimmte Negation und auf ihre definitive Grenze. Da die klassische Hermeneutik von einem normativen Kunstbegriff ausging, konnte sie nicht umhin, die Innovationen der modernen Werke ausschließlich negativ als Abweichung von dieser Norm und mithin unterm Aspekt eines fortschreitenden Verfalls der Künste zu sehen. Sie zögerte daher auch nicht, die Moderne in Kunst und Poesie durch ihre Kraft zur Negation zu definieren, eine Kraft, die aus klassischer Sicht von den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts bis zur aktiven Sinnzerstörung weitergetrieben worden ist. Die Frage aber, was denn eigentlich dieser Sinn ist, auf den in der Moderne der Schatten des Zweifels gefallen ist, stellt sich zumeist nicht.

Mein Plädoyer wäre daher, die Avantgarde in ihrem philosophischen Gehalt ernst zu nehmen. Ihre Bedeutung legt nicht nur in ihren öffentlichen Manifestationen, auch nicht nur in den poetischen und künstlerischen Produktionen, sondern nicht weniger in den sie begleitenden immanenten Reflexionen. Diese sind ein irreduzibler Teil der Werke und Aktionen selber. So gewiß nämlich die Akzentuierung der Negativität ein wesentliches Moment der avantgardistischen Kunst trifft, und gänzlich unabhängig davon, ob man diese Negativität nun zum Anlaß ihrer pauschalen und banausischen Verurteilung (Lukács) nimmt, oder ob man darin die richtige Antwort auf die Negativität des gegenwärtigen Weltzustands (Adorno) erkennt, dieses Merkmal reicht nicht hin, um das ästhetische Phänomen der europäischen Avantgarden tatsächlich zu bestimmen. Den Avantgarden ging es keineswegs, wie ihnen immer wieder unterstellt worden ist, um die einfache und leere Negation der Realität, vielmehr ist, was sie negieren, eine bestimmte Auffassung von dieser. Was die ästhetische Revolte der Moderne attackiert, sind bestimmte kanonisierte Denk- und Darstellungssysteme, die den aktuellen Bedingungen von Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis nicht mehr gerecht werden. Ihre Negativität ist lediglich ein Symptom dafür, daß es hier nicht mehr um dogmatische Wahrheit, sondern um Freiheit geht. Gewiß macht die Avantgarde *tabula rasa* gegenüber der Tradition, aber nicht um eine Sinnleere zu hinterlassen, sondern um Raum für neue Ideen und Gedanken zu schaffen. Sie hat nicht nur das gesamte Darstellungssystem der Kunst von Grund auf revolutioniert, sondern auch die Kategorien entwickelt, die es erlauben, diese Veränderungen zu denken. Was bislang nur als unbestimmte Negation galt, wäre daher zugleich als das Medium zu interpretieren, in

dem neue Darstellungsweisen entwickelt und neue Horizonte eröffnet wurden.

Daß die ästhetische Moderne durch eine unwiderstehliche Neigung zur Abstraktion, zur Entwicklung von Axiomen und zu theoretischer Reflexion gekennzeichnet ist, wurde häufig bemerkt und zumeist beklagt. Denn damit wurden jene Grenzen überschritten, welche die Philosophie im Zuge der Ausdifferenzierung der einzelnen Wertsphären gerade eben erst zwischen Dichtung und Erkenntnis gezogen hatte. Solche Grenzüberschreitungen aber sind für die Avantgarden Programm. Sie finden nicht nur zwischen den einzelnen Künsten, sondern auch zwischen Kunst und Philosophie, Kunst und Wissenschaft statt. Daher wären auch jene Theoretiker zu berücksichtigen, die selbst bereits um eine Hermeneutik der Avantgarden bemüht waren. Deren Ideen in Bezug auf die Moderne sind auf derselben Ebene wie die der Dichter und Künstler zu behandeln. Denn nicht nur kommen, nach einem Wort von Adorno, die Lösungen, die Kunst findet, Theorien gleich; auch die Theorien, die sich auf der Höhe ihres Gegenstands bewegen, nähern sich damit notwendig der Kunst. Der größte Ehrgeiz der europäischen Avantgarden hingegen ist, jene Diskrepanz zwischen Poesie und Leben aufzuheben, die im *l'Art pour l'art* ihren reinsten Ausdruck gefunden hatte und der Preis für die Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft war. Das heißt aber: die Avantgarden sprengen die Grenzen der einzelnen Wertsphären wieder auf; sie treten offensiv aus deren reiner Immanenz heraus und lassen Bereiche miteinander kommunizieren, zwischen denen ein Dialog unmittelbar nicht mehr möglich schien. Das allein macht den befremdlichen Charakter ihrer Werke aus.

Die Werke werden aber auch schon deshalb immer abstrakter, weil es in der Moderne eine anschauliche Totalität der Welt da draußen nicht mehr gibt und weil damit auch die überkommenen Begriffe und Unterscheidungen nicht mehr auf diese Welt passen. Mit ihrem intellektuellen Überhang antwortet die Kunst daher nicht nur auf eine durch Verdinglichung und Entfremdung abstrakt gewordene Wirklichkeit, sondern meldet zugleich sinnfällig ihren Anspruch an, Erkenntnis zu sein. Deren geschichtsphilosophische Situation hat sich zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts grundlegend geändert; sie weist durchaus ähnliche Merkmale wie die der Kunst auf, was sich nicht zuletzt am Verhalten zur jeweils gegebenen Tradition ablesen läßt. Beide, Kunst und Philosophie, haben die tiefe Krise des Geistes, die *Krise der Kultur*, zu ihrer Bedingung und damit ist ihnen auch ein unmittelbares Anknüpfen an die Tradition nicht mehr möglich. Die Tradition verliert im Gegenteil in dem Maße ihre Autorität, in dem von

ihr aus die veränderten Bedingungen von Erkenntnis nicht mehr reflektiert werden können. Denn eine Tradition besteht nur, solange das sie begründende Autoritätsprinzip auch beglaubigt ist, sieht es sich dagegen massiv in Frage gestellt, wird die Tradition selber historisiert. Sie zerfällt dann in ihre Elemente, die, vom Ganzen des Überlieferungszusammenhanges gelöst, zum erstenmal überhaupt als selbständige Einheiten erkennbar werden. Auf die vergangenen Epochen des Denkens fällt ein anderer Blick, der neue Bedeutungen an ihnen entdeckt, Bedeutungen, die erst durch die Unterbrechung der Tradition überhaupt sichtbar geworden sind. Gleichzeitig wird es damit unmöglich, sich auf die Tradition als auf ein normatives Fundament des Denkens zu beziehen. Wohl können sich die Denker und Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts auf die großen Entwürfe der Vergangenheit beziehen, allerdings nur, wo es entweder um die Erhellung der Fragen oder aber um die Darstellung und Lösung von Einzelproblemen geht. Als Erkenntnis des Ganzen jedoch und in ihrem Totalitätsanspruch, sind die großen philosophischen Konstruktionen der Vergangenheit nur noch historisch von Interesse.

Die klassische Hermeneutik wurde vollständig durch den hermeneutischen Zirkel definiert, demzufolge die Teile nur aus dem Ganzen heraus verständlich werden, das Ganze aber nur in dem Maße erkennbar wird, indem zuvor die Teile bestimmt worden sind. Um die Teile bestimmen zu können, mußte es daher immer schon eine vorgängige Idee des Ganzen geben, die im Rahmen dieser Hermeneutik selbst nicht weiter hinterfragt wurde. Man könnte diese Idee auch das hermeneutische Vorurteil nennen. Zwar glaubte sich die klassische Hermeneutik frei von aller Spekulation, sie übte bewußt Askese in Bezug auf jede Theorie und schien sich immer nur auf den Text selbst zu beziehen, ja, sie gab sich konsequent textimmanent, nur um dergestalt ihr Vorurteil für das Ganze verschleiern zu können. Und am Paradigma der Textexegese ist auch das historische Verstehen orientiert. Wie ein Text nur aus sich selbst heraus verstanden werden kann, so muß auch jede Epoche in ihrer Sprache und in ihrem Horizont verstanden werden, wenn man mit Leopold v. Ranke die Rekonstruktion einer Epoche als das Ziel der hermeneutischen Tätigkeit definiert. Die Forderung lautet, eine Epoche, in reiner epischer Hingabe an sie, so darzustellen, *wie sie tatsächlich gewesen ist*. Die klassische Hermeneutik verlangt vom Interpreten, daß er alle seine Gegenwartsbezüge abstreift, daß er sich selbst vergißt und unter völligem Absehen von seiner eigenen Situation in den Gegenstand hineinversetzt. Der Historiker muß sich in die jeweilige Epoche einfühlen, er muß sie mimen, um darin ganz zu ihrem Spiegel, das heißt: zu einem bloß rezeptiven Aufnahmeorgan, zu werden.

Der Weg der klassischen Hermeneutik ist der, das besondere historische Faktum in sich erweiternde Bedeutungskreise hineinzustellen, solange bis der Kreis des Verstandenen tendenziell ans Universelle stößt. Ihr Ideal ist jenes *passiv, visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinns*, wie es nach Georg Lukács die epische Haltung charakterisiert. Das heißt, daß die klassische Hermeneutik immer auch eine uneingestandene Lehre vom Ganzen, eine Idee der Totalität, impliziert; und gerade diese ihre Bedeutung ist es, die die ästhetische Moderne wieder in Frage stellt. Das Fatale einer Anwendung des Verfahrens der Textexegese auf die historisch gesellschaftliche Wirklichkeit nämlich ist, dass zwar die Totalität eines literarischen Werks eine objektive Gegebenheit darstellt, die historische Totalität aber weder sinnlich erfahrbar noch anschaulich gegeben ist. Die geschichtliche Totalität ist Gegenstand einer rein spekulativen Begriffskonstruktion; sie hat die Struktur eines Vorurteils. Der Weg führt vom Ganzen über das Einzelne zum Ganzen zurück, das Gegenstand eines Glaubens, einer Weltanschauung ist, die sich jeder Verifizierung entziehen. Die Avantgarden verfahren daher umgekehrt: sie versenken sich so tief ins Einzelne bis dieses selbst zu einem Ganzen wird und das gott- und sinnverlassene Detail auf einmal als ein Universum für sich erscheint. Die Avantgarden haben sich die Quadratur des Kreises zum Ziel gesetzt. Ihnen geht es um nichts Geringeres als darum, dem hermeneutischen Zirkel eine andere Richtung zu geben.

An die Stelle der kontemplativen Haltung, wie sie in der epischen Hingabe ans Gewesene vorausgesetzt wird, tritt damit ein aggressives, tätiges Verhältnis zu ihm, in dem die von der klassischen Hermeneutik geforderte Distanz vernichtet wird. Es geht nicht länger darum, sich unter Absehung von der eigenen Position ins Gewesene einzufühlen, vielmehr gilt es gerade in der Konfrontation mit dem Gewesenen, die *Jetztzeit* zu akzentuieren. Die Avantgarden intendieren, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, um ihm dergestalt das *Urgestein der Bedeutung* (Benjamin) entreißen zu können. Das heißt aber, daß sie Hand ans historische Kontinuum legen und darin jegliche Distanz ihm gegenüber aufgeben. Während es nach der klassischen Hermeneutik immer eines gewissen Abstandes bedarf, um ein Werk, eine Epoche in ihrer wahren Bedeutung erkennen zu können - der Interpret darf ihnen nicht zu nahe stehen, um nicht von ihrer aktuellen Bedeutung geblendet zu werden; nur aus der Distanz heraus vermag er das Wesentliche vom Akzidentellen zu unterscheiden - ist dieser Zeitenabstand für eine avantgardistische Hermeneutik keine fixe Größe mehr. Er ist nichts Festes, sondern etwas zutiefst Bewegliches. Die Moderne hat erkannt,

daß sich der Zeitenabstand selbst mit der Geschichte bewegt, was zur Folge hat, daß sich mit jeder Zeit auch der Gesichtspunkt notwendig ändert. Der Horizont geschichtlichen Verstehens ist nicht ein für allemal gegeben, er ist nicht starr wie eine Wand, sondern steht selbst im Strom des Geschehens und verschiebt sich mit jeder Gegenwart. Dies folgt allein daraus, daß der Verstehende selbst mit seiner Deutung des Geschehenen ins Geschehen, in die Geschichte, einbezogen ist, und Geschichtlich-Sein heißt in der Relativität - heißt im Endlichen, im Werdenden, und Offenen - stehen.

Es geht nicht mehr darum, ein beschauliches Genrebild der Vergangenheit zu entwerfen, sondern ein operationales Verhältnis zu ihr zu gewinnen. Im Bewußtsein der radikalen Moderne wird Geschichte nicht mehr vorgefunden, sondern hergestellt. Der historische Gegenstand konstituiert sich für sie allererst, und zwar in einer tätigen Überwindung der Ferne. Um überhaupt erkannt werden zu können, muß er seiner Zeit entrissen und unmittelbar mit der Gegenwart konfrontiert werden. Dem entspricht jenes *Pathos der äußersten Nähe* (Benjamin), das offen mit der epischen Distanz bricht. Was aber aus der Nähe gesehen wird, kann zwar sehr genau betrachtet, nicht jedoch mit seinem gesamten Umfeld überblickt werden. Die von den Avantgarden geforderte Nähe ist daher nur um den Preis zu haben, daß der Anspruch auf Darstellung eines Ganzen aufgegeben wird.

Die Hermeneutik der Avantgarde sieht sich daher mit einem Problem konfrontiert, das aus der Beziehung zwischen der Selbigkeit der Sache und der Verschiedenheit ihrer Deutungen resultiert. Sie hat es mit einem ständig wachsenden Repertoire alternativer Beschreibungen zu tun, in dessen Angesicht die Frage nach der einen wahren Beschreibung sinnlos wird. Unter solchen Bedingungen aber ist die von der klassischen Hermeneutik geforderte reine Hingabe an den Gegenstand, in der sich der Verstehende praktisch selbst auslöscht, nicht mehr möglich. Die Avantgarden haben das erkannt, sie verfahren daher umgekehrt. Sie sprengen die Epoche aus dem leeren historischen Kontinuum, aus der Epoche das Werk, den Text aus dem Werk und aus dem Text wiederum seinen Wahrheitsgehalt, das heißt: diejenigen Elemente, durch die er bedeutend ist. Aber in diesem Splitter, diesem Einzelnen, das sie schließlich zurückbehalten, erfassen sie zugleich ein Ganzes, eine Sphäre eigener Bedeutsamkeit. Ihnen geht es nicht länger um eine fortgesetzte Erweiterung des Kreises, bis dieser tendenziell alles umfaßt, die Totalität des Seins und des Denkens, sondern um Reduktion auf das bedeutende Fragment, das tatsächlich erkennbar ist. Anstatt die vorhandenen Modelle aufzufüllen, beschränken sie sich darauf, die starken, inspirierenden Momente unter Verzicht auf jede Rhetorik

herauszugreifen, und geben damit zugleich den Anspruch der klassischen Hermeneutik auf Erkenntnis der Totalität preis. Während diese in ihrem Vollzug aus dem Einzelnen heraus zum Ganzen führt, steigt die Hermeneutik der radikalen Moderne vom Ganzen ins Einzelne hinab, in dessen Innerem sie zugleich der Zeit inne wird. Dort wird das Einzelne immer schon vom Ganzen aus und im Blick auf das Ganze gesehen, während es hier als Einzelnes ein Ganzes ist, das erst in seiner Bedeutung erkannt sein muß, bevor weitergehende Aussagen möglich sind. Es geht nicht mehr darum, das Besondere durch seine Integration in immer größere Bedeutungskreise mit dem Allgemeinen zu vermitteln, sondern darum, das Einzelne, unter Umgehung sämtlicher Vermittlungsstufen, in unmittelbaren, direkten Kontakt mit dem Universellen zu setzen. Und diesem Kontakt entspringt ein *Bild*, in dem allein das Ganze wirklich ist.

Die Avantgarden haben erkannt, daß nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart jene ursprüngliche Instanz ist, von der aus die historische Zeit allererst geschaffen wird. Geschichte entsteht nicht dadurch, daß etwas unwiderruflich vergangen ist, sondern nur dadurch, daß sich ein Vergangenes - seine Bedeutung - in der Gegenwart aktualisiert. Und wer Bedeutung aktualisieren will, muß sie zuvor isolieren, um aus ihr selbst heraus die bedeutenden historischen Linien entwickeln zu können. Für die Avantgarden ist Geschichte nicht etwas, das fertig gegeben ist und nur noch abzubilden wäre, sondern Gegenstand einer Konstruktion, die immer von einem bestimmten Gegenwartspunkt aus erfolgt. Denn die Vergangenheit muß mit der Gegenwart vermittelt werden, sie muß mit ihr kommunizieren, um überhaupt in Erscheinung treten zu können. Eine Darstellung der Vergangenheit, so wie sie gewesen ist, gibt es nicht und kann es nicht geben, weil sich die Totalität der Vergangenheit niemals der Anschauung, auch nicht der intellektuellen, darbietet. Es gibt mithin auch in der Geschichte kein Modell, das naturgetreu und maßstabgerecht einfach reproduziert werden könnte. Damit wird zugleich jegliches kontemplative Verhältnis zur Geschichte unmöglich.

Zu den Prinzipien und Begriffen der klassischen Hermeneutik, die von den Avantgarden in Frage gestellt werden, gehört daher auch der Wirklichkeitsbegriff, der seine Einheit und Stetigkeit ebenfalls verliert. Jene eine Wirklichkeit, die als Ganze mit allen ihren Einzelheiten von einem gewissen Punkt aus zu überblicken wäre und deren wahre Natur erkannt werden könnte, gibt es nicht mehr, sondern Wirklichkeit zerfällt in eine Vielheit autonomer Seinsweisen, die zunächst einmal und vor aller theoretischen Intentionalität in ihrer Eigenbedeutung zu analysieren wären. Das heißt aber auch, daß jede dieser Seinsarten nicht

nur einen anderen Erkenntnisbegriff, sondern auch eine andere Sprache und eine andere Methode der Darstellung erzwingt. Das eine Prinzip, von dem aus die verschiedenen Denkstile, Erkenntnisweisen und Wertsysteme zu totalisieren waren, gibt es nicht mehr und genauso wenig ist ein Metavokabular gegeben, das die vielen kursierenden Vokabulare übersetzte. Was es stattdessen gibt, sind unzählige Akte der Sinngebung, die von jeder Generation neu vollzogen werden müssen, wodurch die Möglichkeit des Scheiterns immer schon mitgesetzt ist.

Es gilt daher, auch von der Vorstellung einer Sprache Abschied zu nehmen, die das Wesen der Wirklichkeit adäquat zur Darstellung brächte. Die klassische Hermeneutik ging von der Annahme aus, daß es eine erkennbare Natur der Welt und des Menschen gibt, sowie eine Sprache, in der sich die jeweilige Natur vollständig ausspricht. In ihren Augen gibt es eine Sprache, die die Wirklichkeit noch einmal vergeistigt ist. Die Avantgarden aber haben den Glauben an die *Logos-Stiftung der Sprache* verloren, der bis auf Plato zurückgeht und besagt, daß die äußere Wirklichkeit in unseren Worten ihre genaue Entsprechung findet, daß unsere Worte, zumindest der Möglichkeit nach, die Welt in ihrer Wesenhaftigkeit und Wahrheit zum Ausdruck bringen. Die Avantgarden sehen sich vielmehr vor die Notwendigkeit gestellt, den Glauben an eine Ordnung jenseits von Zeit und Veränderung aufzugeben. Sie haben das Wirklichkeitsbewußtsein als abhängig von der Sprache, das heißt, von dem Vokabular, das jeweils in Umlauf ist, durchschaut, und seitdem kann die Frage nach der wahren Natur, sei es der Wirklichkeit, sei es des Menschen, philosophisch nicht mehr gestellt werden. Denn von nun an gibt es ebenso viele Begriffe von Wirklichkeit, als es Weisen gibt, sie zu beschreiben.

Das wirft ein Licht auf den hermeneutischen Zirkel zurück, der in diesem Sinne noch einmal anders, nämlich als ein Durchbrechen der Linie, zu interpretieren wäre. An sich gleicht das Lesen eines Textes ja der Bewegung entlang einer Linie, die in stetem Nacheinander wie von Wort zu Wort, von Satz zu Satz und von Kapitel zu Kapitel, so auch vom Anfang bis zum Ende verläuft und dabei immer nur einer Dimension zu folgen scheint. Nur so konnte die Illusion entstehen, daß Denken zwingend in aufeinanderfolgenden Schritten besteht, an deren Ende das Ganze vor Augen steht. Das Verstehen aber geht seine eigenen Wege. Bereits das Lesen eines Textes sprengt die lineare Illusion der Schrift, da es sich primär als ein Sammeln bedeutender Zeichen definiert, was notwendig eine intermittierende Rhythmik einführt. Lesen heißt in einem Werk spazierengehen, es heißt versprengte Einzelheiten aus dem Fluß der Wahrnehmung herausheben und mit anderen versprengten Einzelheiten in Beziehung setzen, und es heißt,

auf das Zwischen-den-Worten, Zwischen-den-Zeilen zu lauschen. Daraus erhellt, daß Verstehen sich nicht geradlinig und kontinuierlich vollzieht, daß es keinen stetigen Verlauf beschreibt, sondern sprunghaft geschieht. Das Lesen verläßt die durch die Schrift bezeichnete imaginäre Linie immer wieder, die es bald in die Höhe, bald in die Tiefe zieht, dabei Räume durchschreitend, die in solcher Bewegung allererst geschaffen werden. Der Interpret tritt in Gedanken beständig von der scharfen Detailansicht zurück, um einen Gesamteindruck zu gewinnen, der zunächst noch vage ist. Er vergleicht, stellt Verbindungen her, indem er Verbindungen löst, und revidiert sich dabei immer wieder selbst, bis sich im Vollzug des Verstehens allmählich eine Idee konkretisiert. Seine Aufmerksamkeit springt beständig von einer Einzelheit zur nächsten, von den Teilen zur Totalen und wieder zurück, bis sich daraus so etwas wie ein Bild des Ganzen ergibt. Ja, das Beste am hermeneutischen Zirkel ist dieses Springen, dessen intermittierende Rhythmik sich dem Denken notwendig kommuniziert.

So gewiß nämlich die Schrift einem linearen Impuls entspringt, so wenig gibt es einen linearen Text, nicht einmal in der Philosophie, allenfalls die Logik vermag hier zu reussieren. Der Text gleicht im Gegenteil einem Gewebe, das aus mehr als nur einem Faden, folglich aus vielen Linien besteht, die sich untereinander verschlingen und Figuren in einer Fläche bilden. Und diese Figuren bewegen sich, um neue unerwartete Beziehungen einzugehen. Wer sie analysieren will, ist gezwungen, die Logik des Eins-aus-dem-anderen aufzugeben. Das Verstehen gleicht im Gegenteil einer Bildwahrnehmung. Im Hin- und Herspringen zwischen Detailansicht und Totalaufnahme gewinnt der Text eine bildhafte, räumliche Dimension, in der sein Sinn zur Explosion zu kommen scheint. Er zerspringt in viele Bedeutungen, zwischen denen kein gleichmäßig abzuschreitendes Kontinuum vermittelt. Und diese Teile mögen, für sich genommen, faktisch gegeben und sinnhaft sein, das Ganze aber ist wirklich immer nur als Bild.

Die Avantgarden haben daher nicht nur einen neuen Sprach- und einen neuen Wirklichkeitsbegriff, sondern auch eine neue Theorie des Bildes eingeführt, die es wieder in seine alten Rechte als Korrektiv begrifflicher Erkenntnis einsetzt.

Rita Bischof*
(Universität Hannover)

* PD Dr. Rita Bischof, Universität Hannover, Abt. Literaturwissenschaft II und Autorin.

Sanja Bahun-Radunovic

When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia

THE CURRENT GEOPOLITICAL REDEFINING of the notions of the center and the margin accelerated rediscovery of “minor” cultures. The study of their import and influences, however, remains largely focused upon the post-Second World War period. Yet, it was precisely modernist apprehensiveness of fixed structures that initiated a subversion of these geo-cultural categories. Nowhere was the urge to restructure geopolitical hierarchies felt more powerfully than in the avant-garde. The geographic effect of this principle was an emphatic internationalization of the avant-garde activity and the establishment of multifaceted relations between the avant-garde “centers” (Paris, Berlin, New York, Moscow) and their counterparts in the cultural “periphery” (Buenos Aires, Athens, Bucharest, Cairo). These unique cross-cultural dialogues fermented in surrealism. Even though Paris served as an indisputable (if self-assigned) center, this site of desire was, quite “surrealistically”, infused and indeed formed by the periphery. We have discovered many *loci* of the “centripetal” surrealist forces and the literature on, for instance, Brazilian, German, or even Egyptian surrealism abounds. Yet, one surrealist grouping seems to have escaped the record: apart from a brief mentioning in several most comprehensive books, the Yugoslav surrealists have hardly received any critical attention outside their own country¹. At the same time, the Belgrade

¹ Maurice Nadeau’s classical *Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes* (Nadeau 1945) mentions the Belgrade Circle only parenthetically. Gérard Durozoi’s *Le surréalisme* (2002), even though criticizing Nadeau’s book for failing to account for the global spread of the movement, does not escort much more attention to the Serbian

Surrealist Circle was arguably one of the most vibrant early-surrealist strongholds in Europe. Active from 1922-1932, the surrealist movement in Yugoslavia yielded a generation of excellent poets, numerous collective and individual art-works/artifacts (*le cadavre exquis*, collages, assemblages, and photographs), unusual theoretical works, and the post/high-surrealist art (cf. Milena Pavlović-Barili and Stane Kregar). The critical neglect may be explained by factors such as linguistic barriers, scant interpretative body, and the belated and frequently romanticized assessment of the Central- and East-European avant-garde in general. One important reason why the Belgrade group has remained virtually unknown in the international context lies in the premature termination of its activities. Forced by internal disputes and governmental repression, surrealism in Yugoslavia ceased to exist in the

surrealists. René Passeron's *Encyclopédie du Surréalisme* (1975) lists some of Belgrade surrealists but unfortunately provides some factual mistakes regarding their artistic contributions. The critical assessment of Serbian Surrealism in the Anglophone world is almost non-existent, the only exception being the insightful, if brief, account of the Belgrade surrealists' artistic achievements in the two recently published accompaniments of the Central European Avant-garde exhibition by the Los Angeles County Museum of Art, curated by Timothy Benson: *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930* (2002) and *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930* (2002). The French-speaking audience is in a slightly better position – it may get acquainted with the activities of the Belgrade Surrealist Circle in three hard-to-find books, Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français* (1968), Dušan Matić, *André Breton oblique* (1977), Branko Aleksić, *Dalí: Inédits de Belgrade (1932)* (1987) and «Le Sphinx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932» (1988). Marko Ristić and Dušan Matić recorded their memories of Breton in: Marko Ristić, «La nuit du tournesol» and Dušan Matić, «Un chef d'orchestre» (1967). An entry on Serbian Surrealism in German and respective entries on Dušan Matić and Marko Ristić (all authored by Branko Aleksić) have appeared in: *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, band. 1-4, eds. Ryszard Stanislawski and Christoph Brockhaus (1994). There is, however, a whole plethora of publications on Serbian surrealism in the countries of former Yugoslavia. Of these, I would like to single out Milenka Todić's *Nemoguće* ("The Impossible") (2002) which was fortunately published as a trilingual edition. Other important critical assessments exist only Serbo-Croatian: Radovan Vučković's *Srpska avangardna proza* ("Serbian Avant-garde Prose") (2000), Jelena Novaković's comparative study of the Serbian and French surrealism *Na rubu halucinacija* ("On the Edge of Hallucinations") (1996), Jovan Delić's *Srpski nadrealizam i roman* ("Serbian Surrealism and the Novel") (1980), Miodrag B. Protić's report on the Yugoslav surrealist art «Srpski nadrealizam, 1929-1932» ("Serbian Surrealism, 1929-1932") in *Nadrealizam, socijalna umetnost, 1929-1950* ("Surrealism, a Social Art, 1929-1950") (1969), and so on. The recently published collection of texts and documents by and about the Belgrade surrealists (Marko Ristić, *Oko nadrealizma I* ["Around Surrealism I"], 2003) presents an invaluable resource for future researchers.

form of collective action already at the beginning of 1933. Despite the fact that the individual work of several Belgrade surrealists continued until 1938, the early dissipation made impossible any presentation of the group at the subsequent surrealist exhibitions. The Belgrade surrealists' early and original «pursuit of the marvelous» and their intense collaboration with the Paris center call for a comprehensive research which this essay can only partly embody. The following account does not aim to be exhaustive; rather, it delineates the Circle's prolific collective activities and its relationship with the Paris in several strokes, drawing the report which – the author hopes – may incite further international research. Yet, while calling the critical attention to this neglected branch of the most cosmopolitan avant-garde movement, the ambitions of this essay grow large: to unearth what may prove to be one of the best kept secrets of surrealism means to bring about not only the reframing of surrealism as we know it, but also the re-apprehension of the modernist avant-garde in general. The corollary reframing of the dynamic of the center and the margin is as much needed in the present day geopolitical space as it was (and felt so) in the years of the surrealist uproar.

In spite of its provocative nature, surrealism in France developed as a more or less foreseeable expression of the evolution of French literature hitherto, in particular in its post-Lautréamont period. By contrast, in then young political entity of the South Slavs, surrealism appeared as a movement severed from the area's natural literary development. Almost accustomed to their lagging behind the artistic trends, the Yugoslav cultures lacked an interior refractive point against and through which it an avant-garde movement may be developed². Serbian Surrealism was also curiously unanchored in DADA-activities of the only preceding avant-garde grouping in the region, the zenitists³. The localization of activity to the southeastern parts of the country was another particularity of Yugoslav surrealism. As remarked by Vučković and Kapidžić-Osmanagić, this «surrealist siting» may be explained

² In their *Anti-Wall* manifesto the surrealists Vane Bor and Marko Ristić emphasize the idiosyncrasy of the South Slavic literary space, claiming that surrealism as expression of the crisis of poetry could not have evolved naturally from domestic literature, for «that literature itself had not had autochthonous development» (Bor and Ristić 1932: p. 26).

³ The Belgrade Surrealists showed very little understanding for the endeavors of «zenitists», the Yugoslav dadaists rallied around the magazine *Zenit*, published in Zagreb. In his assessment of the origins of Serbian Surrealism, Vučković explains the movement's independence from the domestic DADA project by the dynamic of foreign influences (Vučković 2000: p. 218-219).

convincingly by the dynamic of foreign influences. These had caused profound cultural variances in this ethnically compact region and importantly fashioned its modernist awakening: whereas the impact of the long and intimate contact with German culture was felt in the northwestern parts of the region (expressionism and dadaism in Slovenia and Croatia), the strong cultural and diplomatic links between France and Serbia in the nineteenth century made French art and philosophy a shaping force of the Serbian intellectual scene. Thus, it may be considered natural that a *French* movement would influence the young Serbian intelligentsia. Yet, the choice of the movement to disquiet what was just articulating itself as a new political entity (the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, later Yugoslavia) was, one may argue, a matter of (un)conscious preference and specific historical constellation. In other words, the moment and the place were ripe for surrealism.

More than any other avant-garde movement, surrealism installed a vigorous crossing of boundaries – psychological, artistic, cultural, and geopolitical. Thus its geographical spread was in fact a consequence of its multi-leveled problematization of borders. The branching, however, came with a delay: most groups outside France were active only from the beginning of the 1930s. The Yugoslav surrealist movement's contemporaneity with the activity in *la Centrale* comes as a surprise: the surrealist epoch in Serbian arts and literature lasted from 1922 to 1932 (individual works until 1938) and was thus coterminous with the early development of the movement in Paris⁴. Nurtured by the same intellectual climate and similar educational setting as their French

⁴ One may provisionally divide the activity of the Belgrade Surrealist Circle into three periods, the proto-surrealism (1922-1924), the early surrealism (1924-1926), and "mature" period (1926 to 1932), only the last marked by collective public action. The division proposed here, alike all other classifications, is, of course, conditional and based upon the amount of importance escorted to certain artifacts or literary works. Herein the author sees the beginning of proto-surrealism as embodied in the "surrealist" turn of the new series of *Putevi*. The appearance of Ristić's article on surrealism and his translation of Breton's first Manifesto in *Svedočanstva* ("Testimonies") designate the beginning of early surrealist period. The 1926 publication of the major literary-visual monument of the Belgrade Surrealist Circle, Milan Dedinac's long poem *Javna ptica* ("Public Bird") (in progress 1922-1926), and Ristić's critical response announce the commencement of mature period. It should be noted that I date the commencement of the collective surrealist activity in the Belgrade Circle earlier than their first group declaration was officially published in the *Politika* on 14 April 1930. The cessation of the activity of the Belgrade Surrealist Circle, on the other hand, is dated here by the imprisonment of several Yugoslav surrealists at the end of 1932 and the dissipation of the group in the following months.

counterparts, the Belgrade surrealists-to-be spent extensive periods in Paris in the late 1910s and the early 1920s, most of them studying at different French universities and enthusiastically participating in the Parisian artistic and literary life⁵. Indeed it may be argued that French avant-garde culture *en general* – rather than the French Surrealist movement exclusively – was the conceptual framework for Surrealism in Yugoslavia⁶. Thus it happened that the Belgrade-based literary journal called *Putevi* (“Ways”) around whose “new series” these like-minded people coalesced, artistically and editorially emulated the avant-garde series of *Littérature*. From 1921 to 1924 *Putevi* filled its pages with Matić’s articles on psychoanalysis, André Breton’s proto-surrealist essays («Lâchez tout», «Clairement», «Entrée des mediums», and «Les mots sans rides»), and the experimental poetry by a rapidly forming domestic surrealist group. The year 1923 may be provisionally taken as the beginning of tangible cooperation between the French and Yugoslav surrealists. In this year Ristić and Breton commenced their long-lasting correspondence which would be marked by both intellectual kinship and profound misunderstanding⁷.

The date October 15, 1924 witnessed the bombastic appearance of the First Manifesto of Surrealism, promulgating «*l’automatisme psychique pur*», supremacy of free association, dreams, and disinterested play of thought, which, its author claimed, could solve the fundamental problems of social and individual life⁸. In Belgrade, «Breton and surrealism [...] were present from the very beginning» (Matić 1978: p. 9). The last, issue of *Putevi* (Autumn, 1924) was already completely under the «surrealist spell»; it featured Matić’s important article «Bitka oko zida» (“Battle about a Wall”) in which he espoused the «surreality» of dreams and argued for artistic attendance to the levels of consciousness neglected heretofore.

The turning-point for the French surrealists was the foundation of their own venue – *La Révolution surréaliste*. It is less known, however, that, by that time, the Yugoslav surrealists had already published the first issue of their own «surrealist journal» – the limited-series project

⁵ Marko Ristić, was, for instance, a regular subscriber to a number of French literary journals (*Littérature*, *Les feuilles libres*, *Les marges*, and others) from as early as 1919 (Todić 2002: p. 163).

⁶ A similar view was advanced by Todić 2002: p. 164 *et passim*.

⁷ In 1923 Ristić sent Breton his translations of the latter’s essays published in *Putevi*. Breton responded with a gift of a copy of his *Clair de Terre*. The two surrealist leaders met for the first time in December 1926.

⁸ The first and other manifestoes may be found in Breton 2000.

named *Svedočanstva* (“Testimonies”)⁹. Ristić’s article «Surrealism», published in *Svedočanstva*, n. 1 (21 Nov. 1924), is usually taken as the official starting point of Yugoslav surrealism. This issue also included the translation of Breton’s first Manifesto and the news about the founding of the Bureau of Surrealist Research, which, curiously, was publicized in Belgrade ten days before the rest of the world was able to read it in the first issue of *La Révolution surréaliste* (1 Dec 1924). In turn, the French journal features a recommendation for *Svedočanstva* and various articles by Marko Ristić. *Svedočanstva* played a decisive role in shaping the Serbian movement, articulating its positions vis-à-vis the Paris center and initiating the cooperative exchange¹⁰. The Serbian surrealists were interested in the subjects such as the nature of poetic creation, madness, or artistic responsibility. Understanding their work as an ethical act at odds with the political organization of their country (monarchical dictatorship), the Belgrade group developed a socio-critical orientation which was to be its distinctive trait. The Yugoslav surrealist poetry, automatic writings, and programmatic texts professed the beauty of the ephemeral, the urban, and the oneiric; they cultivated folkloric expression, yet they advanced cosmopolitanism¹¹.

The collaboration between the French and Serbian surrealists intensified in the period 1924-1926. In addition to artistic projects in their own country, de Bouilly, Vučo, Ristić and Matić actively participated in and contributed to the cultural and political engagements of the Paris group. The major levers of this cooperation were the poets and artists Matić and de Bouilly. Whereas Matić, as the philosophy scholar, was instrumental in spreading and explicating the theoretical position of surrealism, de Bouilly’s role was more practical: always “on the road” between Paris and Belgrade, he served as a physical link between the two groups, presenting the Yugoslav avant-garde magazines and artifacts to the French surrealists. Both Matić and Bouilly were among the signatories of the surrealist declaration *La*

⁹ The journal *Svedočanstva* was thought out as a limited series of testimonies of its time. Eight issues appeared in ten-day circles, each treating a different topic emblematic of the current intellectual climate. The journal was distributed to all major Yugoslav cities, as well as to Paris and Frankfurt. The first issue of *Svedočanstva* appeared on November 21, 1924, and the project ended in March 1925.

¹⁰ *Svedočanstva* featured numerous contributions by French surrealists. In turn, the picture-novel *Vampir* signed by F. N., an inmate of the Belgrade asylum (*Svedočanstva*, n. 6, 21 Jan. 1925), was republished in *La Révolution surréaliste* n. 5 (15 Oct. 1925).

¹¹ A poetic text by Ristić, published in *Svedočanstva* n. 3, is considered the first example of automatic writing in Serbo-Croatian.

Révolution d'abord et toujours (1925). This famous statement on the fusion of art and revolution was, in fact, a well-suited platform for the Belgrade surrealists who had already enthusiastically associated the surrealist “insurrection” with the October revolution in the “panslavic” issue of *Svedočanstva* (1 Dec. 1924). Formulating their specific avant-garde position against the backdrop of a repressive political environment and cultural/political censorship, the Belgrade surrealists probably felt this call more imminently and even more genuinely than their French counterparts, the fact to which I will return hereafter.

De Bouilly and Risto Ratković’s fanzine *Večnost* (“Eternity”) and the separate publication of Milan Dedinac’s long poem *Javna ptica* (“The Public Bird”) powerfully affirmed the presence of surrealism on Yugoslav soil in 1926. Juxtaposing the surrealistically generated poetic imagery and hallucinatory photographs and photograms, *Javna ptica* inaugurated multimedia-creation in Yugoslav literature. With Dedinac’s poem, the Belgrade group got the poetical achievement worth of and suitable for manifesto-writing. Thus Ristić writes his review of *Javna ptica* in the form of a surrealist manifesto (Jan. 1927), praising the poem as a «dialectic evolution of irrational thought» which crusades against the hypocrisy and pragmatism of bourgeois society (Ristić 1964: p. 80). The same year Ristić published his own poetic/manifesto-like novel entitled *Bez mere* (“Without a Measure”), written alternatively in Paris and Belgrade and contemporaneously to Breton’s *Nadja*. The two works have such close formal and theoretical resemblances that a certain exchange of influences seems indisputable. Yet, the manifesto-like portions of Ristić’s novel concern what had increasingly been the subject of interest in the Belgrade Surrealist Circle, namely, the ethics of «surrealist revolution». The further public elaboration of this issue, pressing though it was, would have to wait for another three years. The period 1927-1930 was replete with individual and collaborative projects, yet poor in publicizing the activity of the group.

The year 1930, however, saw also the appearance of the group’s first joint declaration (*Politika* 14 Apr. 1930), promptly followed by the bilingual almanac *Nemoguće/L’Impossible*, a «model avant-garde multimedia work which move[d] the set boundaries of not only belle-lettres, but also fine arts» (Todić 2002: p. 169). In the introductory declaration, the survey «Čeljust dijalektike» (“The Jaws of Dialectics”), and several programmatic texts, the Belgrade surrealists clarify their ideological and artistic position and postulate the permanent self-critique as the modus in which their «pursuit of the marvelous» should

proceed¹². That the artistic dialogicity was an important aspect of this project was made vivid. *Nemoguće/L'Impossible* celebrates parallelism and congruence of the activities of the French and Serbian groups from its graphic design to its contents to the circulation set-up¹³. The languages alternate as literary and artistic contributions of the French and Serbian surrealists interact: alongside Matić's exquisite poem «Mutan lov u bistroj vodi» ("Murky Fishing in Clear Waters") (subsequently translated into French and published in *Le surréalisme au service de la révolution* n. 6, May 1933), one may see a number of French poems which appeared for the first time in print in *Nemoguće/L'Impossible* (poems by René Char and André Thirion, a prose poem by Benjamin Péret, Breton's series of five «Poèmes», later titled and published in his *Le Revolver à cheveux blancs*, 1932, etc.).

With its A-4 cover strikingly printed in pink and black and the asymmetrical graphic make-up that emphasized visual discontinuity, *Nemoguće/L'Impossible* testified to another prominent set of artistic interests in the Belgrade Surrealist Circle. In addition to poetic activities, the Belgrade Surrealists dedicated themselves to an enthusiastic production of art-works and artifacts: drawings, photographs, photograms, collages, and assemblages¹⁴. These coded agents of the unconscious served them to unravel the marvelous in the incidental and juxtapose different existential and historical rhythms in a work of art. The vibrant artistic activity of these years was presented

¹² The declaration was signed by the following names: Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijevic, Vane Živadinović Bor, Živanović-Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović and Marko Ristić. The declaration was reproduced in *Le surréalisme au service de la révolution* n. 1 (July 1930) and was accompanied by the information on the almanac and its contents.

¹³ The circulation belonged to the French-Serbian Bookstore of A. M. Popović in Belgrade and Librairie José Corti in Paris.

¹⁴ The plethora of the Serbian surrealist artifacts re-emerged in a comprehensive retrospective exhibition *Nemoguće, umetnost nadrealizma* ("The Impossible, surrealist art") held at the Belgrade Museum of Applied Arts, November 2002-February 2003. These included the assemblage «Urnebesni kliker» ("The Frenzied Marble"), numerous «objective chance» collages such as «Une atmosphère du printemps et de jeunesse», montage-based posters, *le cadavre exquis*, photographs exhibiting the mundane life of the city suddenly endowed with meaning, Nikola Vučo's photographic experiments and Vane Bor's photograms. For Vane Bor's important contribution to the development of the genre of photogram, see: Floris M. Neususs, *Das Photogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1990) and Eduarde Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire: Le Surréalisme et la photographie* (1982).

in an exhibition of surrealist paintings and editions at the Cvijeta Zuzorić Art Pavilion in Belgrade in 1932.

In order to promulgate the group's theoretical-activist position, the Belgrade surrealists devoted significant energy to the production of theoretical texts, books, and commentaries that focused on the surrealist ethics-in-action in the years 1930-1932¹⁵. Yet, they also initiated a new bilingual journal *Nadrealizam danas i ovde* (*NDIO*) ("Surrealism Here and Now") whose editorial policy roughly corresponded to that of *Le surréalisme au service de la révolution*¹⁶. As in *Nemoguće/L'Impossible*, the names of French and Yugoslavian surrealists appeared on the front cover in alphabetical order, implying that the magazine is a venue for both groups. Alongside the work of Yugoslav surrealists, there were again contributions by Char, Crevel, Eluard, and Tzara, as well as excerpts from Breton's still unpublished *Les Vases Communicants*, Dalí's projected novel *Vive le surréalisme*, and their responses to different surveys. *Nadrealizam danas i ovde* was distinctive for its innovative graphic set-up that combined futurist typographic experimentation with the surrealist art of juxtaposition-sans-transition and excellent illustrations by Max Ernst, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Joan Mirò, Dalí, Živanovic Noe, and others. All French contributions to the Belgrade journal were written, drawn, or photographed and sent by their authors designedly for this Belgrade publication¹⁷. Most of them were presented for the first time in print here, for instance Dalí's *Peinture*, Ernst's *Portrait*, Tanguy's *Les belles manières*, Giacometti's *Objet embarrassant à poser*, etc.

The constructivist typography of the last issue of *Nadrealizam danas i ovde* (June 1932) and the simplistic design favored by its editors made artistically conspicuous an interior ideological regrouping: the

¹⁵ Cf. the group programmatic text *Pozicija nadrealizma* ("The Position of Surrealism"), Marko Ristić and Koča Popović's *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* ("Outline for a Phenomenology of the Irrational") (1931), Vane Bor and Marko Ristić's *Anti-Zid* ("Anti-Wall") (1932), etc.

¹⁶ Marko Ristić was one of the nineteen European surrealists that initiated the foundation of *Le surréalisme au service de la révolution*.

¹⁷ The Serbian surrealists proudly acknowledged the genuine and friendly collaboration with the Paris group in the note on the covers: «The contribution by French surrealist featuring here in either the French language or in translation have not been published anywhere to date and have been sent in manuscript especially for this issue of *Nadrealizam sada i ovde*. Also, the illustrations (Dalí, Ernst, Tanguy, Giacometti) have been made from the original photographs, sent for this issue, and not from reproductions. They are also published here for the first time...» (*Nadrealizam danas i ovde* n. 2, Jan. 1932, s.p.).

young generation of surrealists moved towards a more radical leftist position. The Russian Futurism thus idiosyncratically fused with French surrealism in the art and ideology of the Belgrade Circle. Still, the undercover Marxist intelligentsia was not satisfied with the “surrealist” quantity of activism. The critiques leveled from the left-wing became as strong and ubiquitous as those coming from bourgeois conservatives or the governmental censors. Thus the movement had already been shattered by internal disagreements about its future pursuits when its artistic activity was suddenly cut short from the outside. What happened to the Belgrade surrealists at the end of 1932 and the beginning of 1933 one cannot find out from their all of a sudden increasingly rare publications. Rather, the information may be obtained in *Le surréalisme au service de la révolution* n. 6 (May 1933) where one may read René Crevel’s emotionally charged article «Des surrealists yougoslaves sont au bain»¹⁸. The text relates in detail the arrest of several Belgrade surrealists and their detention without trial, likening the terror of the Yugoslav pro-fascistic government to the rise of Nazism in Europe. Having most of its members in prison, in exile, or in immediate danger, the Belgrade Surrealist Circle dissipated. The international cooperative links were broken and collective action was replaced by scant individual artistic activities¹⁹. The avant-garde flame was gradually extinguished and the negotiations of desire took up different guises in the countries of former Yugoslavia.

This sketch of Serbian surrealism and the concrete simultaneity of work in the Paris and Belgrade circles might generate the impression of plainly analogous nature of surrealist enterprise in France and Yugoslavia. Yet, it should be borne in mind that the “periphery” groupings usually transform literary modes/movements to express the specificities of their own cultural and politico-historical positions; the Belgrade Surrealist Circle was no exception here. Even though the French avant-garde climate powerfully influenced the Serbian movement, the Belgrade surrealists still «had known something already before Paris», as Matić emphasized in a letter to Alain Jouffroy (Matić 1978: p. 9). The Belgrade surrealists felt that their artistic «corrective»

¹⁸ *Le surréalisme au service de la révolution* 6 (May 1933): p. 36-39.

¹⁹ What happened with the members of the Belgrade Group after the Second World War is noteworthy. Those surrealist rebels who remained in the country found themselves in comfortable political and artistic positions in their “new” Yugoslavia. Once a margin, they now dictated the cultural taste of the politically reorganized country. This is the reason why the experience of the avant-garde would have extraordinary significance for the culture of the new state.

to society was authentic; they believed it had been facilitated by their wide education and necessitated and fueled by the specificities of their own cultural and political context.

For the Yugoslav surrealist “time-and-space” to which I have alluded before differed greatly from the Paris surrealist chronotope. Bor’s surrealist photographs of a deserted Belgrade passage-road in the series «Jedan minut pre ubistva» (“One Minute before Murder”) speak well about the geopolitical and cultural particularities of this space. Bearing the scars of the First World War, the proto-urban capital presented in the photos is the political and cultural “suburbia” of Europe. The monarchical Yugoslavia «was not even a pertinent object for the passionate, consistent, and extreme negation of established norms and conventions of the bourgeois culture», as Ristić remarked later (Ristić 1970: p. 171). This political, economical, and cultural lag shaped the Belgrade surrealist project, making its adherents much more responsive to the idea of imminent political/poetical overthrow than their French counterparts. The Belgrade surrealists understood their artistic enterprise as a subversive act, «boundless, unselfish, and moral» (Ristić 2003: p. 166), in the face of which the French surrealist activities – even at their most radical – were innocuous. In turn, the Yugoslav authorities deemed surrealists rather a “party” than an artistic grouping and deemed their activity ambiguous and, for all accounts, dangerous²⁰.

Thus the Belgrade surrealists found themselves in a hard-to-negotiate position: their artistic “rebellion” was both imported and innate. Interiorly, they were either persecuted or accused of excessive imitation of Western art. The conservatives predictably objected to the surrealist rebellious stature; the leftists, on the other hand, could not understand the surrealist reluctance to engage with the direct representation of reality. Exteriorly, the mutual understanding between the Belgrade group and the Paris spearheads was, in fact, everything but ideal. The political troubles of the Belgrade group sounded discordant to the ears in Paris. An exchange of letters between Ristić and Dedinac documents the initial misunderstandings. On February 15, 1927, Dedinac wrote to Ristić (then in Paris): «Marko, please try to get in contact with Breton and friends again. I cannot advise you to pass

²⁰ Bans and injunctions were the fate of Serbian surrealism. The programmatic text *Pozicija nadrealizma* (“The Position of Surrealism”) was, for instance, banned immediately upon its appearance (10 Jan. 1931; 20 Jan. 1931; Ristić 2003: p. 179-185; 253-255), but republished in *Le surréalisme au service de la révolution* n. 3 (Dec. 1931). For the perception of Belgrade surrealists as a leftist party, cf. Vučo to Ristić (28 July 1930), the Legacy; Todić 2002: p. 211.

over certain differences [...] Our position is immeasurably more stupid and more brutal than theirs in France... For, just think what freedom means in our country... and what in theirs (not to mention our press law!)...» (Legacy; Todić 2002: p. 68). Differently conditioned, the artistic positions of the two circles grew more apart in the years to follow, even though the private contacts of Ristić and Breton continued for some time. The consequences of this ideological contra-positioning were serious: despite numerous private and artistic links between the two groups, Breton never mentioned the Belgrade surrealists in his later lectures throughout the world. Yet, the «peripheral» avant-garde groupings oftentimes «export» their version of a movement back to the center and it is probable that the close collaboration, on the one side, and the heated disputes between Breton and Ristić in the period 1926-7, on the other, at least partly influenced the course which the surrealist movement took in the years to follow. The Belgrade surrealists' emphatic interest in the ethics of creation presents one of the junctures from which a reciprocal influence – that exerted by the Belgrade Circle upon the Paris center – may have occurred.

The theoretical bent was another specificity of Serbian surrealism which found receptive audience in Breton and Eluard. Highly educated, the Belgrade surrealists paid specific attention to the philosophical grounding of their “doctrine”. The exemplary product of the Belgrade Circle's attempt to refract surrealist tenets through Hegelian dialectics and Husserlian phenomenology was Popović and Ristić's *Outline for a Phenomenology of the Irrational* (1931). This 122-page long treatise grounds the surrealist fusion of Freud and revolution in the concept of the irrational, a hermeneutic and psychological point in which the activity of the conscious and the unconscious are united, each serving as an incessant corrective to the other.

These concerns were reflected in the modes of aesthetic production to which the Belgrade surrealists inclined, namely, the kind of artistic expression which eschews the positivism of direct representation, yet keeps close links with the “concrete” world. In this light, it is not surprising that the Belgrade group cultivated experimental photography and collage and assigned a prominent role to the para-genres such as survey. The latter was the most adequate tool for fostering the ethics of incessant questioning and self-questioning and celebrate the diversity of opinions and artistic sensibilities within the Circle. On the other hand, the radical nature of the surrealist *humour noir*, its linguistic basis, and its philosophical and active subversivity

exerted a special allure for the Belgrade surrealists²¹. Judging the folklore and humor of the Balkan peoples paradigmatically surrealist, the Belgrade group transposed Jacques Vaché's theory of humor into what they saw as an authentic surrealist milieu, geographically and culturally at the edge of the Occidental rationalism. Forgotten puns, spells, rhythms, and rituals of the Balkans became the seed of surrealist exploration. Appropriately, the Belgrade Circle's most important programmatic letter (14 Apr. 1930) concludes with a folkloric definition of surrealism. Closing the manifesto, Vučo, Jovanović, Matić, and Ristić describe their artistic project with this remarkable folklore saying: «Surrealism: "I'll give you a ducat to smash the plate, to say both, it is and it is not, black and white, yes and no"» (Ristić 2003: p. 166). This untraceable but popular maxim, characteristic for its spell-like rhythm, is indeed "surrealist" in its essence. Widening the sphere of the manifesto-text and changing its modalities, this closure importantly articulates the activity of the Belgrade surrealists in indigenous terms. It also testifies to the Belgrade group's much closer relation to folklore than that exercised by the French surrealists.

This regional modification of surrealist project did not question the emphatically cosmopolitan proclivities of the group. In an ethnically relaxed way, the Belgrade surrealists celebrated the simultaneous inclusion and exclusion of the Balkan space in Europe. Constantly in transition, *on the train* between Paris and Belgrade, they seem to have embodied the very image of permanent transition, enduring in-between-ness, associated with the Balkans. Already in 1924, the Belgrade surrealists proposed that the most important objective of surrealism was – cosmopolitanism. The artifacts and texts in *Svedočanstva* n. 2 tried to prove a novel unity in spirit between European West and East, likening Breton's rebellion to that of Lenin/Mayakovsky five years before the Second Manifesto of Surrealism. Defining its global "artistic role" as that of a conduit, the Belgrade group made a sustained effort to fuse multiple European cultures and refract them through their own tradition. The Belgrade surrealists' openness to a variety of intellectual and cultural contexts and their unique lack of cultural resentment may be explained by the liminal nature of the avant-garde project itself. The absence of minority complex in fact indicates an adequate understanding of the emancipatory nature of the avant-garde, of its aesthetic and ethic "possibilism" which crosses differences as it incorporates them. With the fervor of converts reinforced by their

²¹ Cf. many essays by Marko Ristić, published in *Putevi, Nadrealizam danas i ovde* and *Le surréalisme au service de la révolution*.

Sanja Bahun-Radunovic

specific geopolitical and cultural setting, the Belgrade surrealists envisioned a unity in artistic and social action that both encompassed and included cultural differences. That utopia is always simultaneously in- and exotopia they took for granted.

Bahun-Radunović, Sanja*
(Rutgers University)

* Sanja Bahun-Radunović is a doctorate candidate in Comparative Literature, Rutgers University (New Jersey, USA). She has, among other things, published: «“Full Fathom Five Thy Father Lies:” Freud, Modernists, and History» (*Exit 9: Reading Scars*, Vol. VI, 2004); «Void-Homes, Impossible Returns: the Modernist Figuration of the Loss of Provenance» (*Modernism in Ireland and Croatia*, forthcoming). She currently works on an edited collection of essays (*The Avant-garde and the Margin*, forthcoming, Cambridge Scholars Press).

Bibliography

ALEKSIĆ B.

1987. *Dalí: Inédits de Belgrade (1932)*, Paris: Change International/Equivalences.

1988. «Le Sphynx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932», in *Mélusine* n. 10, p. 173-185.

BENSON T.

2002. *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

2002. *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, eds. Timothy O. Benson and Éva Forqács. Cambridge, Mass.: MIT Press.

BOR V. and RISTIĆ, M., *Anti-Wall*, Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1932.

BRETON A., *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, «Folio/Essais», 2000.

CREVEL R., «Des surrealistes yougoslaves sont au bain», *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 6 (May), 1933, p. 36-39.

DELIĆ J., *Srpski nadrealizam i roman [Serbian Surrealism and the Novel]*. Belgrade: Srpska književna zadruga, 1980.

DUROZOI G., *Le surréalisme*, Paris: Hazan, 2002.

JAGUER E., *Les Mystères de la chambre noire: Le Surréalisme et la photographie*. Paris: Flammarion, 1982.

KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ H., *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*. Paris: Les Belle Lettres, 1968.

MATIĆ D.

1967. «Un chef d'orchestre», *La nouvelle Revue Française: André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste*, n. 172.

1977. *André Breton oblique*. Paris: Fata morgana.

1978. *Andre Breton iskosa [André Breton oblique]*. Belgrade: Nolit.

NADEAU M., *Histoire du surréalisme suivie de documents surrealistes (1945)*, Paris: Le Seuil, 1964.

NEUSSUS F., *Das Photogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts; Die andere Seite der Bilder-Fotographie ohne Kamera*. Köln: DuMont, 1990.

NOVAKOVIĆ J., *Na rubu halucinacija* [*On the Edge of Hallucinations*]. Belgrade: The Philological Faculty of the University of Belgrade, 1996.

PASSERON R., *Encyclopédie du Surréalisme* Paris: Somogy, 1975.

POPOVIĆ K., RISTIĆ M., *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931) [*Outline for a Phenomenology of the Irrational*], ed. Gojko Tešić. Beograd: Prosveta, 1985.

PROTIĆ M., «Srpski nadrealizam, 1929-1932» [«Serbian Surrealism, 1929-1932»], in *Nadrealizam, socijalna umetnost, 1929-1950* [*Surrealism, a Social Art, 1929-1950*]. Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1969.

RISTIĆ M.

The Legacy of Marko Ristić, SANU Archives, Belgrade, 14882, box II 2003. *Oko nadrealizma I* [*Around Surrealism I*], ed. Nikola Bertolino. Belgrade: Clio.

1970. *Svedok i saučesnik* [*Witness and Accomplice*], Belgrade: Nolit.

1967. «La nuit du tournesol», *La nouvelle Revue Française: André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste* n. 172, p. 700.

1964. *Objava poezije* [*Proclamation of Poetry*], Belgrade and Novi Sad: Srpska književna zadruga/Matica srpska.

STANISLAWSKI R. UND BROCKHAUS C., (eds.), *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, band, 1-4, Bonn: the Bonn Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.

TODIĆ M., *Nemoguće* [*The Impossible*]. Belgrade: The Museum of Applied Arts, 2002.

VUČKOVIĆ R., *Srpska avangardna proza* [*Serbian Avant-garde Prose*], Belgrade: Otkrovenje, 2000.

Group publications

Nemoguće/L'Impossible Belgrade: Museum of Applied Arts, 2002 (reprint: Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1930).

Nadrealizam danas i ovde 1-3. Belgrade: Museum of Applied Arts, 2002 (reprint: Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1932).

Joanna Peiron

Le jubilatoire postmoderne: un mode au sein de l'avant-garde européenne

«Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard»¹
Paul Eluard, «L'égalité des sexes»

«Chca od mojego pisanja nabrania zycia otoczenia
a ja ich lapie za slowa
po tocznie po tworze»²
Miron Bialoszewski, «Tlumaczenie sie z tworcosci»

CES DEUX FRAGMENTS TRACENT une singulière ligne de partage au sein du phénomène complexe que représente l'avant-garde européenne. Une ligne qui ne recoupe pas toujours les frontières des différents mouvements, mais qui prend tout son sens à lumière des définitions que Jean-François Lyotard a données, dans les années 1980, du moderne et du postmoderne. Le philosophe voit en eux deux modes de la modernité, qui, basés sur un repli du réel, relèvent d'une esthétique du sublime. L'un et l'autre inscrivent ainsi une différence dans les facultés du sujet, celles du concevoir et du présenter. Mais les deux stratégies divergent. Et il est possible de distinguer, au sein de la création européenne, deux types d'avant-garde, moderne et postmoderne. Après un rappel des caractéristiques de chaque mode selon Lyotard, il s'agira de spécifier les conditions textuelles dans lesquelles le

¹ In Eluard 1990.

² «S'expliquer sur la création»: «De mon écriture ils veulent de la vie alentours/et moi je les prends au mot/couramment/je monstre», in Bialoszewski 1959a, trad. J.P.

type postmoderne, dominant au sein du système de l'avant-garde européenne, introduit de la différence au sein des facultés du sujet.

Au cours des années 80, Jean-François Lyotard fait entendre une voix singulière dans le débat – qu'il a contribué à lancer – autour du modernisme, du postmodernisme, de la modernité et de la postmodernité³. Seule une de ces notions retient véritablement son attention, la modernité, qu'il se refuse à circonscrire dans le temps et qui se décline suivant deux modes, moderne et postmoderne. Elle apparaît comme un refus du réel⁴ – dans une acception ouverte, qui inclut aussi bien le référent que le code communicationnel, l'expressivité subjective que l'imitation du goût du lecteur –, comme «la découverte du *peu de réalité* de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités» (Lyotard 1993: p. 20). Dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Lyotard, se référant à *La Critique de la faculté de juger* de Kant, précise que, contrairement au sentiment du *beau*, un plaisir qui procède d'une «harmonie libre entre la fonction des images et celle des concepts», le sublime est «un plaisir mêlé de peine, un plaisir qui vient de la peine» (Lyotard 1988: p. 109)⁵. Il se manifeste lorsque «l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept» (Lyotard 1993: p. 21). Il s'agit de concepts imprésentables, qui rendent impossible l'accord libre des facultés du concevoir et du présenter, et dont la présentation ne peut être que négative. En d'autres termes, la création, dans la modernité, «cherche à faire voir même ce qui ne peut pas l'être» (Lyotard 1988: p. 109). L'imperfection des images révèle alors, en négatif, la puissance infinie du concevoir. Faute de modèle, et parce que le sublime fait de la peine une condition du plaisir, «la communauté sociale ne se reconnaît pas dans les

³ Lyotard prend d'abord position dans *La Condition postmoderne* (cf. Lyotard 1979). Aujourd'hui, un certain consensus s'est établi autour des termes de «modernité» et «postmodernité», qui définissent deux types de condition sociale et philosophique. Modernisme et postmodernisme, quant à eux, constituent des concepts critiques transversaux opérants dans l'analyse de la création artistique. Cf. Hutcheon 1989; Bauman 1987.

⁴ Concernant l'approche envers la réalité, Brian Mc Hale note que les fictions moderne et postmoderne présentent respectivement des dominantes épistémologique et ontologique. Cette dernière correspond à des questions telles que: qu'est-ce qu'un monde? quels types de mondes existe-t-il? comment sont-ils constitués? Douwe Fokkema remarque, pour sa part, que le texte moderne repose sur un doute épistémologique quant à la possibilité de représenter et d'expliquer la réalité. Cf. McHale 1987; Fokkema 1984.

⁵ Dans cet ouvrage, Lyotard développe une analyse du sublime en se basant non seulement sur Kant, mais aussi sur Burke, pseudo-Longin et Boileau. Cf. Longin 1939; Burke 1990; Kant 1985; Kant 1980; Lyotard 1991.

œuvres, elle les ignore, elle les rejette comme incompréhensibles, puis elle accepte que l'avant-garde intellectuelle les conserve dans les musées comme des traces de tentatives qui portent témoignage de la puissance de l'esprit et de son dénuement» (Lyotard 1988: p. 112).

«A l'orée du romantisme, l'élaboration de l'esthétique du sublime par Burke et, à un moindre titre, par Kant indique un monde de possibilités d'expérimentations artistiques dans lesquelles les avant-gardes vont tracer leurs cheminements», écrit Lyotard (Lyotard 1988: p. 112). Ces derniers peuvent être nostalgiques ou, au contraire, jubilatoires. Dans le premier cas, propre au mode moderne, l'imprésentable est inscrit sur le plan du signifié, «allégué seulement comme un contenu absent», à travers un concept qui ne peut pas être connu de l'expérience. Mais le signifiant, lui, relève du présentable et témoigne d'une nostalgie de la présence, en ce qu'il renvoie vers le réel du consensus communicationnel. Le mode postmoderne, pour sa part, rend l'imprésentable dans la présentation elle-même, dans le signifiant⁶. L'accent est mis ici sur la puissance de la faculté de concevoir et la nostalgie de la présence remplacée par «l'accroissement d'être et la jubilation qui résultent de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural, ou artistique, ou tout autre» (Lyotard 1993: p. 24). Mais ce n'est pas la quête du nouveau en soi qui anime le postmoderne. Les présentations inconnues témoignent qu'il y a de l'imprésentable. La peinture de Malevitch, Chirico et des expressionnistes allemands s'inscriraient plutôt, selon Lyotard, dans l'avant-garde moderne, nostalgique; les œuvres de Braque, Picasso ou Duchamp dans l'avant-garde postmoderne, jubilatoire.

Lyotard remarque que le mode moderne nie l'identité du signifié au niveau de l'ensemble du texte. Il faudrait plutôt ici prendre en compte le texte tel qu'il apparaît durant la lecture, l'ensemble du texte lu. Lyotard évoque *A la recherche du temps perdu*, où l'identité de la conscience ne résiste pas à l'écoulement des ans. L'écriture joycienne, de son côté, relève du mode postmoderne, qui fait allusion à l'imprésentable à travers l'hétérogénéité du signifiant sur l'ensemble du texte lu⁷. «La gamme des opérateurs narratifs et même stylistiques connus est mise en jeu sans souci de maintenir l'unité du tout, de

⁶ Lyotard parle de la «forme», notion qui lui permet de traiter à la fois des textes et des arts plastiques.

⁷ L'hétérogénéité – dans un sens différent de celui retenu par Lyotard – apparaît, dans des ouvrages théoriques majeurs, constitutive aussi bien du postmodernisme que de la postmodernité. Cf. Bauman 1987; Bertens 1995; Calinescu, Fokkema (ed.) 1987; Docker 1994; Fokkema 1984; Hassan 1987; Hutcheon 1988; Jameson 1984; Jencks 1985; McHale 1987.

nouveaux opérateurs sont expérimentés» (Lyotard 1993: p. 26). C'est ce type-ci qui prévaut dans le système de création de l'avant-garde européenne. Quelles sont, plus avant, les conditions textuelles dans lesquelles il introduit de la différence dans les facultés du sujet?

Dans le type postmoderne d'avant-garde, les unités d'une œuvre lue communiquent à la façon de séries. Il peut s'agir, notamment, de ce que l'un des meilleurs théoriciens du poème postmoderne, Joseph M. Conte, appelle «forme sérielle» (Conte 1991). On rencontre ce type d'organisation chez de nombreux auteurs, aussi bien chez Tristan Tzara que chez Denis Roche ou Ghérasim Luca, de même que dans «The Waste Land» («La Terre Vaine») de T. S. Eliot et dans «Aéropiane Bulgare» de Filippo Tommaso Marinetti, dans les textes de Julian Przybos, Bruno Jasienski et Miron Bialoszewski, de Guillaume Apollinaire, Vladimir Maïakovski et Vélimir Khlebnikov. Mais le refus de l'identité sur le plan du signifiant de l'ensemble du poème lu semble insuffisant pour décrire le refus du réel et «l'inhumanité» propres au mode postmoderne d'avant-garde. Pour supprimer la nostalgie de la présence et rendre compte de la puissance et de l'inhumanité de la faculté de concevoir, deux conditions supplémentaires doivent être remplies.

Premièrement, il faut, avant de les lier à des présentations connues, inventer des codes inédits, des écritures imprésentables, déformer les langues existantes, de façon à éviter un éclectisme qui, épousant le consensus communicationnel de la société capitaliste, viendrait flatter les goûts désordonnés d'un public soumis au règne du marché. Il faut soumettre le social et le littéraire à l'épreuve de l'inédit pour faire apparaître qu'il y a de l'imprésentable. Et les avant-gardes ne cessent d'accomplir cette tâche dans un questionnement incessant: *arrive-t-il?*⁸. Les règles des divers codes grâce auxquels s'inscrit la différence sur le plan du signifiant sont souvent explicitées dans les manifestes et font l'objet de multiples analyses⁹. De la suppression de la ponctuation à l'«orthographe libre expressive» des futuristes italiens, des recherches de l'«onomatopée abstraite» de Marinetti au «zaoum» des futuristes russes, de l'abolition de la syntaxe aux déclinaisons de racines de Khlebnikov, de la révolution typographique au collage des dadaïstes, du «bruitisme» futuriste au «concert de voyelles» de Tzara, du «poème statique» et «mouvementiste» de ce dernier à la transe bégayante de Luca, du «poème-conversation» au «poème simultané», des automatismes

⁸ Cf. Lyotard 1988.

⁹ Cf. bibliographie in Weisgerber 1984.

dadaïstes à la contrainte oulipienne, les avant-gardes ne cessent de témoigner de l'existence de l'imprésentable.

Deuxièmement, il faut que l'élément qui fait entrer en communication les séries introduise, lui aussi, de la différence dans les facultés du sujet. Il est, de fait, des textes qui, certes, présentent de l'hétérogénéité sur le plan du signifiant mais dans lesquels la présence ressurgit à travers un ou plusieurs éléments. Dans le poème de Marinetti intitulé «Aéroplane Bulgare» (Marinetti 1987a), par exemple, les séries sont hétérogènes jusque dans leur aspect typographique. Mais cette hétérogénéité ne supprime que partiellement la présence. Cette dernière, en effet, ressurgit grâce à un élément qui assure une relation présentable entre les séries du poème et fait revenir ainsi de l'identité dans les facultés du sujet. Il s'agit bien du titre, ainsi que d'onomatopées suggérant le bruit de l'avion, qui réintroduisent le réel et confèrent par là même au texte un caractère reconnaissable. De la même façon, dans «The Waste Land», la présence fait son retour grâce à Tirésias, qui est, comme l'écrit Eliot, «the most important personnage in the poem, uniting all the rest¹⁰» (Eliot 1969: p. 78). Elle n'apparaît qu'au milieu du texte et lie ses différentes unités, non pas sur le plan du référent, mais celui du destinataire. Afin d'empêcher toute résurgence de la présence, il est nécessaire que les séries soient mises en rapport par un élément qui fasse allusion à l'imprésentable et qu'elles se révèlent ainsi conditionnées par un mouvement différentiel.

Cette force de mise en rapport n'est autre que le précurseur sombre, qui, dépourvu d'identité propre, mais empruntant celle d'autres éléments textuels, joue selon Gilles Deleuze un rôle moteur au sein du système intensif. Le précurseur se dérobe sans cesse, il est «celui qui “manque à sa place” comme à sa propre identité» (Deleuze 2000: p. 157), mais projette sur soi une identité fictive, illusoire, qui ainsi témoigne de son passage.

Nous ne pouvons pas considérer que l'identité d'un tiers et la ressemblance de parties soient une condition pour l'être et la pensée de la différence, mais seulement une condition pour sa représentation, laquelle exprime une dénaturation de cet être et de cette pensée, comme un effet optique qui troublerait le vrai statut de la condition telle qu'elle est en soi (Deleuze 2000: p. 157).

Les traces du précurseur sombre gardent pourtant quelque chose de sa nature profonde: elles échappent à la présentation. C'est ce que confirme, du reste, une lecture attentive des exemples mentionnés par le

¹⁰ «La figure la plus importante du poème, celle en qui s'unissent toutes les autres» (Eliot 1976: p. 97).

philosophe: le mot-valise, chez Joyce, le quasi-homonyme, chez Roussel, le chat pendu, chez Gombrowicz.

Dans le mode postmoderne de l'avant-garde, la trace du précurseur sombre est souvent inapparente. La force qui relie les séries tout en les différenciant demeure alors imperceptible à la surface textuelle. Quand elle y affleure, elle s'apparente à un élément qui induit un rapport imprésentable entre séries hétérogènes pour faire allusion à la différence à partir de laquelle se crée l'identité apparente de chaque série, un élément qui introduit de la différence dans les facultés du concevoir et du présenter. La trace du précurseur sombre apparaît alors comme un concept imprésentable (trace de type moderne) ou comme un élément qui inscrit l'imprésentable dans le signifiant (trace de type postmoderne).

Parmi les textes dans lesquels le précurseur sombre laisse une trace de type moderne, on trouve beaucoup de poèmes basés sur des techniques de composition aléatoires, comme le collage dada par exemple. Ainsi, dans le «Bilan» de Tristan Tzara (Tzara 1975a), l'élément qui met en relation des bribes hétérogènes se trouve en dehors du texte lui-même, il est ce qui reste à *arriver* à l'œuvre. C'est dans cette catégorie qu'il faudra placer aussi de nombreux textes de Denis Roche (Roche 1995). Christian Prigent pointe du doigt, dans le travail de ce poète, le déplacement constant des marques de la signifiante, «leur transformation, leur disparition, leur résurgence – en somme – leur *dynamique*, qu'aucune hypostase thématique ne saurait venir subsumer pour en forclure l'hétérogénéité» (Prigent 1977: p. 46). C'est la densité du texte, soulignée d'ailleurs par Roche lui-même, qui constitue ici l'un des facteurs rendant impossible l'identité fictive du précurseur sombre: «J'ai rarement écrit des poèmes de plus d'une quinzaine des vers, craignant d'en “étaier” la densité au détriment de la valeur émotionnelle des mots» (Roche 1995: p. 10). Toute relation présentable, *a fortiori* relevant de la symbolique, s'avère alors impossible.

Quant au précurseur sombre qui se manifeste sur la surface textuelle par la trace moderne, il apparaît notamment dans «150 000 000» de Maïakovski (Maïakovski 2000). Ici, le nombre d'habitants de la Russie auquel se réfère le titre met en rapport les codes hétérogènes. L'auteur voulait d'ailleurs que le texte paraisse sans son nom - ce qui a été le cas lors de la première publication - pour effacer l'allusion au destinataire présentable. Dans «The Waste Land», ce dernier apparaît à travers Tirésias (Eliot 1969). Pour autant, cette figure se rapproche d'un précurseur sombre moderne. Le poème d'Eliot est un cas intermédiaire entre mode moderne et mode postmoderne. Dans «Notre Dame», de Julian Przybos, l'un des principaux poètes et théoriciens de l'avant-

garde polonaise, il prend l'apparence d'une question rhétorique, une figure que pseudo-Longin identifiait comme un des moyens à même de faire surgir le sublime (Longin 1939). «*Kto wstrzasnal ta ciemnoscia, nagial –/i ogarnal?*», placée au cœur du texte, se retrouve au dernier vers, transformée en «*Kto pomyslal te przepasc i odrzucil ja w gore!*¹¹» (Przybos 1984). La trace peut se manifester aussi sur un mode binaire. Ainsi, dans le poème de Ghérasim Luca intitulé «Autres secrets du vide et du plein», elle apparaît comme le travail de deux concepts antinomiques: «vide» et «plein» (Luca 2002a). Dans le texte «Spowodowanie kwiatu» («Causer la fleur») de Miron Bialoszewski, elle s'impose à la façon d'un couple dont les termes sont renversés: «*powod kwiatu*» («la cause de la fleur»), se transforme, vers la fin du texte, en «*kwiat powodu*» («la fleur de la cause») (Bialoszewski, 1959b).

De son côté, la trace postmoderne se construit souvent à partir d'un mot court, d'un morphème, d'un ou de plusieurs phonèmes, qui sont repris dans les mots suivants. On la rencontre fréquemment dans les poèmes de Tristan Tzara et de Vélimir Khlebnikov, de Ghérasim Luca et de Bruno Jasienski. Ainsi, dans «Boxe I», de Tzara, on trouve «craie cramoisie» et «effet reflet» (Tzara 1975b), dans «L'optimisme dévoilé»: «orge [...] orage» (Tzara 1975c). Dans «Passionnement», de Luca, le potentiel différentiel du précurseur sombre se transforme de «pas» en «aime» en passant notamment par «do», «mi» et «né» (Luca 2002c). Dans «La Morphologie de la Métamorphose», il est essentiellement basé sur le [o] et le [f] (Luca 2002b). Dans «Lezenia» («Façons d'être couché») de Miron Bialoszewski la trace du précurseur sombre est basée sur le morphème «lez-» («couch-»), constitutif d'une série de néologismes et de mots familiers (Bialoszewski 2005). La trace de type postmoderne assure aussi le fonctionnement du «zaoum» khlebnikovien. Dans «Zangiézi», ce sont des répétitions à quelques reprises seulement de groupes sonores de dimensions variées qui transcrivent le système intensif du langage transmental (Khlebnikov 1986). Le fonctionnement sériel de plusieurs textes de ce poète, tels «Zakliatié smiékhom» («La Conjuración par le rire»), «Tchiérnyï lioubir» («L'aimerier noir»), peut procéder aussi d'une déclinaison des racines à grand renfort de néologismes (Khlebnikov 1967a, 1967b). Dans «Dunes», de Marinetti, la trace du précurseur sombre de type postmoderne ne se manifeste pas uniquement à travers les séries d'onomatopées abstraites, mais se traduit aussi visuellement par l'usage d'une police spécifique et de caractères en gras (Marinetti 1987b). Dans le poème intitulé «Wiosenno»

¹¹ «Qui ébranla ces ténèbres, les courba-/les comprit?», «Qui conçut cet abîme et le relança vers le haut?!» (Przybos 2000)

(«Printanièrement»), de Bruno Jasienski, un des fondateurs du futurisme polonais, mouvement sous influence communiste, elle relève de la répétition phonématique et se trouve aussi mise en valeur par la typographie, plus précisément par l'usage des lettres capitales (Jasienski 1972). La trace peut, par ailleurs, s'apparenter à une anagramme, totale ou partielle, ou fonctionner grâce à un renversement de syllabes, comme dans «Iz oulitsy v oulitsou» («De rue en rue») de Vladimir Maïakovski (Maïakovski 2001). Un même texte peut concomitamment présenter des ensembles de type moderne et d'autres de type postmoderne, tout comme des types divers de trace du précurseur sombre.

L'avant-garde relève de l'esthétique du sublime et s'inscrit de ce fait dans la modernité, telle qu'elle est définie par Lyotard. Dans le système de l'avant-garde européenne, deux types se dessinent, l'un moderne, qui inscrit l'imprésentable sur le plan du signifié, et l'autre postmoderne, qui tente de le faire sur le plan du signifiant. Ce deuxième type, jubilatoire en ce qu'il permet de découvrir de «nouvelles règles du jeu», se manifeste à travers une organisation sérielle du texte lu, une organisation qui associe connu et inédit. Les séries sont mises en relation par un précurseur sombre, dont la trace peut être imperceptible à la surface du texte, ou bien visible, de type moderne ou postmoderne. Certes, ces trois cas de figure, de même que les types de série, reflètent des stratégies divergentes au sein de systèmes littéraires hétérogènes. Pour autant, ne sont-ils pas fonction des propriétés spécifiques de la langue dans laquelle est rédigé le texte?

Joanna Peiron (Université de Provence)¹²

¹² Joanna Peiron est allocataire de recherches et monitrice à l'Université de Provence. Elle y enseigne au sein du département de Littérature générale et comparée. Elle a publié, entre autres, *Gombrowicz, écrivain et stratège* (Paris: L'Harmattan, 2002). Elle prépare une thèse sur le poème postmoderne.

Bibliographie

Philosophie, critique littéraire

BERTENS H., *The Idea of the Postmodern: A History*, London-New York: Routledge, 1995.

BAUMAN Z., *Legislators and Interpreters*, Oxford: Basil Blackwell, 1987.

BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford-New York: Oxford University Press, 1990.

CALINESCU M., FOKKEMA D. (ed.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1987.

CONTE J.M., *Unending design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

DELEUZE G., *Différence et répétition* (1968), Paris: PUF, coll. «Epiméthée», PUF, 2000.

DOCKER J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HASSAN I., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987.

HUTCHEON L.

1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York: Routledge.

1989. *The Politics of Postmodernism*, London-New York: Routledge.

FOKKEMA D., *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

FOKKEMA D., BERTENS H. (ed.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.

JAMESON F., «Postmodernism, or the Culture Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, n. 146, 1984.

JENCKS CH., *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris: Denoël, 1985.

KANT E.,

1980. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), tr. fr. B. Lortholary, in *Œuvres philosophiques*, I, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

1985. *Critique de la faculté de juger* (1790), tr. fr. J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, in *Œuvres philosophiques*, II, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

LONGIN *Du Sublime*, tr. fr. H. Lebegue, Paris: Les Belles Lettres, 1939.

LYOTARD J.-F.

1979. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.

1988. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée.

1991. *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*, Paris: Galilée.

1993. *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Paris: Librairie générale française, coll. «Biblio essais».

MC HALE B., *Postmodernist Fiction*, London-New York: Routledge, 1987.

PRIGENT CH., *Denis Roche*, Paris: Seghers, 1977.

WEISGERBER J. (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. II, Budapest: Akadémiai Kiado, 1984.

Textes littéraires

BIALOSZEWSKI M.

1959a. «Tłumaczenie się z twórczości» (“S’expliquer sur la création”), in *Rachunek zachciankowy (Calcul velléitaire)*, Warszawa: PIW.

1959b. «Spowodowanie kwiatu» (“Causer la fleur”), in *Rachunek zachciankowy*, cit.

2005. «Lezenia» (1961) et tr. fr. H. Konicka «Façons d’être couché» in H. Konicka, *La Sainteté du détail infime. L’œuvre de Miron Białoszewski (Varsovie 1922-1983)*, Paris: Presses de l’Université Paris Sorbonne.

ELIOT T.S., «The Waste Land» (1922. in *Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London, Boston: Faber and Faber, 1969), tr. fr. Pierre Leyris, «La Terre Vaine», in *Poésie*, Paris: Seuil, 1976.

ELUARD P., «L’égalité des sexes» (1924), in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.

JASIENSKI B., «Wiosenno» (1921. in *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Krakow: Zakł. Nar. Im. Ossolinskich, 1972), tr. fr. R. Legras «Printanièrement» in K. Dedecius, F. Rosset (éds.), *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle, Poésie, I*, Paris: Noir sur Blanc, 2000.

KHLEBNIKOV V.

1967a. «Zakliatié smiékhom» (1910) et tr. fr. L. Schnitzer «La Conjuración par le rire» in *Choix de poèmes*, éd. bilingue, Paris-Honfleur: Pierre Jean Oswald.

1967b. «Tchiérnyï lioubir» (1913) et tr. fr. L. Schnitzer «L'aimerier noir» in *Choix de poèmes*, cit.

1986. «Zangiézi» (1922. in *Tvoriénia*, Moskva: Soviétski Pisatiél), tr. fr. C. Prigent «Zanguezi» in *La création verbale*, Paris: Christian Bourgois, «TXT», 1980.

LUCA G.

2002a. «Autres secrets du vide et du plein» (1953), in *Héros-Limite*, Paris: Gallimard.

2002b. «La Morphologie de la Métamorphose» (1953), in *Héros-Limite*, cit.

2002c. «Passionnément» (1973), in *Héros-Limite*, cit.

MAÏAKOVSKI V.

2000. «150 000 000» (1921) et tr. fr. C. Frioux, «150 000 000» in *Poèmes*, t. 2 (1918-1921), éd. bilingue, Paris: L'Harmattan.

2001. «Iz oulitsy v oulitsou» (1912) et tr. fr. C. Frioux «De rue en rue» in *Vers, 1912-1930*, éd. bilingue, Paris: L'Harmattan.

MARINETTI F.T.

1987a. «Aéropplane Bulgare» (1914), in *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne: L'Âge d'Homme.

1987b. «Dunes» (1914), in *Les Mots en liberté futuristes*, cit.

PRZYBOS J., «Notre Dame» (1937. in *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, Krakow: Wyd. Literackie, 1984), tr. fr. R. Legras «Notre Dame» in K. Dedecius, F. Rosset (éds.), *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle, Poésie, 1*, Paris: Noir sur Blanc, 2000.

ROCHE D., *La poésie est inadmissible*, Paris: Seuil, 1995.

TZARA T.

1975a. «Bilan» (1919), in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris: Flammarion.

1975b. «Boxe I» (1919), in *Œuvres complètes*, t. 1, cit.

1975c. «L'optimisme dévoilé» (1922) in *Œuvres complètes*, t. 1, cit.

Eddie Breuil

Vie et mort de la Collection Dada

LE MOUVEMENT DADA naît à Zurich de l’union des esprits pacifistes qui ont fui la première guerre mondiale. Alors que le conflit exacerbe les sentiments nationaux, Dada recherche la coopération des artistes européens et s’affirme au Cabaret Voltaire de Zurich par son cosmopolitisme. Cette coopération passera par les publications, rattachées à Dada par le biais de la Collection Dada qui verra le jour en Italie, Allemagne, France et Suisse. Si une quinzaine d’ouvrages ont été publiés sous le nom de la Collection Dada, celle-ci n’a pas eu le même sens sous l’influence de Tzara, de Huelsenbeck ou d’Evola. Le sens de la Collection Dada a bien souvent suivi l’orientation du dadaïsme dans la ville où ce dernier se fixait. La Collection Dada a-t-elle poursuivi le but de réunion artistique et cosmopolite voulu par Dada à l’origine – au Cabaret Voltaire – ou bien est-elle devenue un outil éditorial pour asseoir la légitimité de telle ou telle personnalité au sein du mouvement?

L’origine de la Collection Dada est antérieure aux événements qui ont définis les divers champs artistiques sous la terminologie “dada”. En effet, si le nom “dada” est trouvé le 8 février 1916, il n’est pas encore le mot de ralliement qu’il deviendra par la suite. Par contre la naissance de la Collection Dada est le premier événement visant à institutionnaliser le mouvement décliné sous cette appellation¹.

Le Cabaret Voltaire est bien évidemment reconnu comme étant le premier lieu de rassemblement des Dadas. Mais bien que le terme “dada” s’imposait incontestablement, le Cabaret Voltaire n’en fait pas usage. C’est après la naissance de la Collection Dada que Dada

¹ Le Mouvement Dada lui-même ne sera fondé qu’en juillet 1917 à Zurich.

commencera à tout “dadaïser”: la Galerie Cooray (de Zurich) sera rebaptisée “Galerie Dada” (le 17 mars 1917, avant l’inauguration du 23 mars) et la revue *Cabaret Voltaire* sera en somme renommée² *Dada* (en juillet 1917).

Un premier point, qui peut sembler anodin, a son importance: dans les premières publications (zurichoises) et certaines qui suivront, on remarque que si la mention “Collection Dada” figure bien, celle de l’éditeur est absente. Ce détail prouve que Dada souhaite s’affranchir d’un éditeur en particulier. Les ouvrages des Dadas (comme leurs revues) sont composés par des artistes ou des artisans³ ralliés sous le mot “dada”, qui n’est pas une maison d’édition, mais une collection, c’est-à-dire une dénomination sous laquelle les artistes rassemblent leurs productions. Le choix du terme est significatif: créer une édition conduit à accorder un monopole à une institution, alors que le terme de “collection” libère, lui, des champs d’investigation potentiels tels que, par exemple, l’usage de la collection par d’autres éditeurs. Utiliser le mot “collection” permet ainsi d’éviter qu’une personne ait la main mise au niveau éditorial sur les publications dadaïstes. Cependant, cette trop grande liberté sera la raison de l’impossibilité de rassembler les artistes européens sous une collection commune puisque cette dernière ne verra pas le jour: il n’y aura pas une mais des Collections Dadas déclinées de différentes façons.

Outre la Collection Dada, plusieurs tentatives de rassemblement des artistes européens ont été soulevées. Clément Pansaers et Julius Evola – deux figures qui ne sont jamais présentées comme majeures dans l’histoire de Dada – ont tous deux songé à réaliser un organe qui réunirait autour de lui les artistes européens. Leur intention n’était en aucun cas stratégique (comme le sera celle de Huelsenbeck et de Tzara) mais purement artistique.

Clément Pansaers rejoindra tardivement le mouvement Dada. Alors qu’il a déjà écrit plusieurs ouvrages, on lui fait remarquer qu’il pourrait être intéressé par les activités du groupe parisien. Dada l’intrigue et il écrit le 8 décembre 1919 à Tzara à propos de la revue *Dada* qu’il n’a jamais vue. Se reconnaissant par la suite dans les idées de ce mouvement, il se rendra à Paris le 15 août 1920 pour quelques jours (séjour qui se terminera par une célèbre dispute notamment avec André

² Nous voyons en *Dada 1* non pas le premier numéro de la revue *Dada* (sauf si on se place du strict point de vue du nom) mais le numéro qui suit le *Cabaret Voltaire*, puisque les contenus artistique et typographique restent les mêmes, le départ de Hugo Ball n’ayant pas eu d’incidence notable.

³ On a trop mis de côté par exemple le rôle de l’imprimeur Julius Heuberger.

Breton autour du “portefeuille trouvé”). Mais ce démêlé ne sera que passager, car Pansaers s’intéressera encore aux activités de Dada. Alors de retour en Belgique, l’envie de participer à une collectivité d’artistes ne le quittera pas. Il écrira à Picabia le 11 septembre en lui suggérant de concrétiser un projet de maison d’édition Dada, «groupement des éléments intéressés et intéressants – participant par cotisations régulières» (Dachy 1986: p. 38-39). Mais ce projet n’aboutira pas.

Si Dada n’a pas fondé de maison d’édition, ce n’est donc pas faute d’avoir essayé. Clément Pansaers est l’un de ceux que l’idée de regroupement des élans créatifs internationaux séduisait.

Le rapport de Julius Evola à Dada et à la Collection Dada est du même ordre. D’ailleurs lui aussi envisagera un rassemblement trans-frontalier, en tentant de créer une revue internationale (*Dada international*). Mais ce projet, comme celui d’une maison d’édition internationale de Pansaers, restera lettre morte.

Evola rejoindra lui aussi tardivement le Mouvement Dada, à l’instar de Pansaers. La correspondance entre Evola et Tzara n’a pas débuté au Cabaret Voltaire (comme celle de Tzara avec nombre d’avant-gardistes italiens) mais bien plus tard, le 7 octobre 1919. Dans ses lettres, Evola lui fait part de ses regrets de ne pouvoir “dadaïser” la revue *Noi*. Ne s’avouant pas vaincu, Evola poursuit relativement isolé son activité Dada. En retour, Tzara le fera figurer parmi les présidents (comme Pansaers) du Mouvement Dada dans le *Bulletin Dada* (1920). Dès lors, Evola sera en Italie le plus actif représentant de Dada. Ce n’est donc pas sans raison qu’en été 1920, réagissant à la carence de Dada à Paris, Tzara organise une tournée européenne de propagande qui le conduira en Italie, dans l’espoir de dynamiser le petit groupe dadaïste qui s’est réuni autour de la revue *Noi* et surtout pour rencontrer Evola⁴. L’arrivée de Tzara coïncidera avec la naissance de l’organe officiel de Dada en Italie, la revue *Bleu*.

La publication du premier numéro de cette nouvelle revue (en juillet 1920) renforce symboliquement la personne de Tzara, qui apparaît aux yeux des dadaïstes italiens comme la figure principale du mouvement⁵.

Evola cherchera alors à faire figurer les termes “Collection Dada” sur ses différents ouvrages. Cette annotation est une adhésion

⁴ Sur ce thème, on se référera à l’article «Tristan Tzara et le dadaïsme italien» de Giovanni Lista, p. 173-192 dans la revue *Europe*, n° 555-556, juillet-août 1975, consacré à Tristan Tzara.

⁵ Figure qui ne sera jamais ébranlée, en atteste (entre autres) l’exemplaire de *La parole obscure du paysage intérieur* qu’Evola adressera à Tzara (il s’agit de l’exemplaire numéro 1).

enthousiaste au Mouvement Dada. En septembre 1920, n'ayant pu rencontrer Tzara, Evola lui écrit justement afin de savoir s'il consent que *Arte Astratta*, prévu pour fin septembre, paraisse sous la tutelle de Dada. Cet acte éditorial a plusieurs significations. D'une part, cette mention permet de pallier l'amalgame rapide qui consisterait à associer cette publication à une publication futuriste. D'autre part, alors qu'habituellement la mention "collection dada" apparaît dans la langue de la publication, on remarque cette fois que la mention est "collection dada Zurich" (et non "collezione"). Pourquoi cette mention en français?

Le mimétisme envers les autres publications (dont Evola a pu avoir connaissance et qui donc faisaient figurer les termes "collection dada" en français) y est sans doute pour quelque chose, mais l'envie de rallier un mouvement de pensée plus largement européen y est pour plus encore. Evola n'écrit pas "collezione" mais "collection" pour intégrer plus facilement sa publication aux précédentes, pour dépasser les frontières linguistiques et accessoirement pour ouvrir le dadaïsme italien aux lecteurs européens.

Sa seconde publication sous l'égide de Dada, *La parole obscure du paysage intérieur* (1921) participe de la même ambition: rallier le dadaïsme européen. Aussi, la publication se fera intégralement en français, ce qui n'avait été le cas que pour quelques poèmes seulement dans *Arte Astratta*. Le choix de la langue française permet d'éviter chez le lecteur la tentation d'identifier comme futuriste toute publication en langue italienne. Ainsi, le choix du français est moins une adhésion à la langue française ou au dadaïsme parisien qu'un refus du futurisme italien. D'ailleurs, plusieurs indices sur *Arte Astratta* (comme l'indication du prix, en français) laissent penser qu'Evola souhaite davantage diffuser ou du moins faire connaître son ouvrage en France et dans le reste de l'Europe qu'en Italie.

Une autre question -qui rejoint en partie la première- apparaît: dans ses deux publications, Evola accompagne la mention "collection dada" de la précision géographique "Zurich". Pourquoi avoir mentionné "Zurich" alors que le mouvement dada de Zurich semble mort? Cela s'explique sans doute par la méfiance et la défiance d'Evola, lequel évite de rallier une branche de Dada en particulier (y compris la branche parisienne dont Tzara est un membre actif). En choisissant "Zurich", Evola rejoint symboliquement le Mouvement Dada originel, celui des premières publications zurichoises⁶. Il se situe ainsi dans le dadaïsme

⁶ Sur les *Vingt-cinq poèmes* (1918) de Tzara est portée la mention «collection dada Zurich».

mythique. Il se place dans l'Idée Dada à laquelle il apporte sa contribution autant théorique qu'artistique.

Une autre précision (sur la couverture d'*Arte Astratta*) rend compte de la même envie d'apporter, par sa publication, sa contribution au Mouvement Dada. En effet, il fait porter, dans le bas à gauche de la couverture, le texte: «édité pour la collection DADA». Le «pour» montre que cette publication n'a pas l'intention de se soumettre à des canons esthétiques particuliers mais cherche à apporter sa pierre à l'édifice Dada, qui ne lui apparaît pas comme une nouvelle école artistique mais plutôt comme une nouvelle philosophie.

D'où le caractère distancié de l'agrégation d'Evola par rapport à Dada puisque par cet acte même, Evola conserve son indépendance: certes il rejoint Dada au niveau éditorial et européen mais refuse toujours l'assimilation à un dadaïsme en particulier. Son engagement envers Dada est comparable à celui de Pansaers (qui qualifiera son *Bar Nicanor* d'ouvrage «PAN-DADA», c'est-à-dire qui contribue à l'épanouissement de l'esprit dada) ou de Schwitters.

Pansaers et Evola auront tous deux été fascinés par cette envie de créer un grand rassemblement d'éléments intéressés et intéressants, qui ne verra en réalité plus le jour. Ce rassemblement eut cependant lieu alors qu'ils ne faisaient pas encore partie de Dada. À Zurich, le Cabaret Voltaire était le lieu d'échange entre les artistes européens. Mais cette utopie collective portait déjà en elle les germes des échecs futurs. Ces germes étaient les fruits d'un autre couple du Mouvement Dada: Richard Huelsenbeck et Tristan Tzara.

Tous deux chercheront à propager les idées et activités des artistes du Cabaret Voltaire, mais Dada sera au final un terrain d'opposition entre ces deux figures majeures du dadaïsme. Cet affrontement est perceptible dans de nombreux événements.

L'histoire du projet Dadaco/DadaGlobe n'en est qu'un des plus flagrants exemples: amorcé par Huelsenbeck dès l'été 1919, il nécessitait, pour être mené à bien, les contacts que Tzara avait accumulés depuis son arrivée à Zurich. Huelsenbeck avait d'ailleurs pressenti Tzara comme directeur du projet. Cette stratégie s'avéra difficile ou pour le moins insatisfaisante aux yeux de Huelsenbeck qui y mit un terme. Il lança alors son *Almanach Dada*, qui s'inscrit faussement dans la lignée de Dadaco, édité «*im auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung*»⁷. Le nom de Huelsenbeck présent sur la couverture sonne l'épitaphe du projet initial et fait apparaître

⁷ Trad. par l'auteur: «pour le compte du Bureau Central du Mouvement Dada allemand».

Huelsenbeck comme rassembleur du Mouvement. Tous les efforts de Tzara pour tenter de ressusciter l'immense compilation des productions de tous les dadaïstes internationaux resteront vains.

Ces tensions vont marquer de manière chronique l'histoire de la Collection Dada. Les publications des premiers ouvrages de Huelsenbeck et de Tzara sont des actes éditoriaux visant à asseoir leur autorité ou du moins à renforcer leur légitimité au sein du mouvement et, dans ce clivage, la Collection Dada sera une arme stratégique.

Tzara sera le premier dadaïste à publier un ouvrage sous les quatre lettres. Cette publication n'est pas un acte innocent puisque apparaît la mention «collection dada». Cet acte relativement individuel (puisque n'interviennent véritablement que l'auteur, l'illustrateur et l'imprimeur) apparaît comme un acte collectif, comme si le Mouvement Dada avait reconnu sienné cette publication. Sans cette mention, l'ouvrage n'aurait pas forcément été reconnu par le lecteur comme un ouvrage dada mais comme un livre d'artistes parmi d'autres livres d'artistes de l'art abstrait. Si le nom “dada” ne figure pas dans le titre de l'ouvrage⁸, mais la mention de la collection (utilisée plus ou moins arbitrairement) à elle seule suffit à faire de cet ouvrage un ouvrage officiellement dadaïste.

Sans doute en sentant que Tzara apparaît légitimé par cette publication, Huelsenbeck s'empresse⁹ de publier son ouvrage, le second de la collection, *Schalaben Schalabai Schalamezomai*¹⁰ avec, cette fois, pour mention, bien qu'imprimé également à Zurich, «kollektion dada» assortie d'un “k” au lieu du “c”, fait qui, pour les publications suivantes, a son importance. Pourquoi Huelsenbeck a-t-il choisi ce terme plutôt que de conserver “collection”? Sans nul doute, ce néologisme, entre la forme française de “collection” et le “kollektion” allemand (acte de collectionner) est un compromis, une francisation. Mais s'il n'y a pas d'équivalent en allemand, il semblerait que Huelsenbeck ait refusé d'utiliser le terme français afin d'éviter la tentation de faire de Dada un mouvement français ou d'expression

⁸ *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), Tzara.

⁹ L'empressement peut s'expliquer par deux raisons : d'abord la taille de sa publication, soit six pages, un seul poème, mais aussi par ses illustrations, qui n'ont pas été réalisées pour l'occasion mais dataient de 1914. Ainsi, Huelsenbeck n'a sans doute eu qu'à piocher dans son fond personnel de poèmes et à choisir quelques dessins d'Arp. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement sur une personne, mais de démontrer que cette publication est avant tout un ACTE éditorial stratégique visant à occuper le terrain Dada.

¹⁰ Publié au mois d'août (et non pas en octobre, comme souvent indiqué depuis l'erreur de Tzara dans sa *Chronique Zurichoise*). *La première aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara fut publiée le 28 juillet.

française (comme le futurisme a pu être assimilé à l'italien). Pour écarter ce risque, il tend à européaniser la Collection Dada, et par là même, à lui rendre une essence cosmopolite propre au contexte même dans lequel elle s'inscrit.

Reste que le rapport de Huelsenbeck avec Dada est ambigu. Dès 1917, il rentrera en Allemagne, à Berlin, où il semblera dans un premier temps tourner la page de Dada, en publiant dans la revue *Neue Jugend* un article politisé entièrement étranger à Dada. Tzara, lui, poursuivra depuis Zurich la "dadaïsation" de l'Europe, en envoyant ses publications dans les principales villes (dont Berlin) et Dada commencera à intéresser les artistes berlinois comme Raoul Hausmann. Huelsenbeck, qui a assisté aux premiers pas de Dada à Zurich, s'y intéressera à nouveau, d'autant plus facilement que Wieland Herzfelde (le frère de John Heartfield) fondera les éditions Der Malik qui soutiendront les œuvres dadaïstes.

C'est dans ce contexte que le mouvement berlinois va amorcer un virage politique qui le conduira à se détacher du dadaïsme zurichois. Huelsenbeck y prendra part et finira, en 1920, par consommer sa rupture avec les dadaïstes zurichois et parisien et aussi avec la figure de Tzara. Alors que les années précédentes il n'avait publié aucun ouvrage sous la tutelle de "dada", il en abusera en 1920. Outre la publication de *l'Almanach Dada* (qui confortera sa position dominante au sein de Dada), il inaugurera la Collection Dada aux éditions Der Malik¹¹ en utilisant une nouvelle terminologie: au terme "collection", il préférera le terme "Abteilung"¹², qui semble être un idiolecte¹³. L'année 1920, il publiera *Dada Siegt! Eine Bilanz des Dadaismus* avec la nouvelle mention et il rééditera *Phantastische Gebete*¹⁴ dans la Collection Dada, ou plutôt "Abteilung dada". Le choix de ce terme conforte la position de la publication au sein de Dada, tout en lui conférant une nouvelle dimension: si "collection" suggère que la publication est à rattacher à Dada, "Abteilung"¹⁵, dans le nouveau cadre politisé du dadaïsme allemand, devient davantage un cri de ralliement qu'une simple agrégation à un mouvement. Par ce vocable, la Collection Dada affirme son engagement, elle se radicalise. L'idée de cosmopolitisme suggérée par

¹¹ Il sera d'ailleurs le seul écrivain de cette édition à employer la précision "collection dada".

¹² Le terme utilisé par les maisons d'éditions serait plutôt "Reihe" ou "Sammlung".

¹³ Même s'il est utilisé par certaines maisons d'édition actuelles.

¹⁴ En remplaçant les illustrations de Hans Arp par celles de Georg Grosz.

¹⁵ Qui signifie "section".

le néologisme “collektion” laisse la place à une nouvelle branche spécifique du dadaïsme, très politisée, avec le terme “Abteilung”.

Après la grande activité Dada de 1919-1920, Huelsenbeck revendique fièrement son appartenance au mouvement.

Et pour couronner ces publications à caractère victorieusement dadaïste, il fera publier chez Paul Steegemann *En avant dada* cette fois sans la mention de Dada (le titre sans doute se suffisant pour témoigner de l'appartenance à Dada). Par ailleurs, comme si chaque tentative dadaïste portait en germe son futur échec, Tzara participera involontairement à l'agonie parisienne du mouvement puisqu'il incitera Picabia à envoyer à l'éditeur Paul Steegemann («qui a commencé une série d'éditions dada»¹⁶) les publications parisiennes en dépôt et c'est en découvrant *En Avant Dada* de Huelsenbeck que Picabia se séparera des Dadaïstes. Un autre ouvrage de la même année (*Deutschland muß untergehen! - Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs*) ne portera pas non plus la mention de la collection, ce qui n'est pas innocent. Cet ouvrage, qui se présente comme des mémoires d'un vieux dadaïste révolutionnaire, comme *En Avant Dada*, porte un regard distant, un regard d'historien sur Dada. Dans ces deux ouvrages (et surtout dans le dernier), Huelsenbeck n'apparaît plus comme acteur de Dada mais comme observateur de l'histoire de Dada.

En utilisant “Abteilung” dans ses publications, Huelsenbeck était devenu une des figures de proue du dadaïsme, avant d'en devenir un historien-hagiographe voire un nécrologue lorsque cette mention disparaîtra de ses publications (d'ailleurs, en abandonnant cette mention, Huelsenbeck délaissera également l'activité dada).

Si Huelsenbeck et Tzara se sont disputés l'utilisation de la Collection Dada, c'est parce qu'ils n'y voyaient pas la même signification. À la différence de Huelsenbeck, Tzara avait une conception plus humaine, voire plus large, de la Collection Dada. Ainsi, les quatre lettres “dada” constituaient pour lui le moteur de recrutement de divers artistes. D'ailleurs, même dans *En Avant Dada*, où il attaque la figure de Tzara, Huelsenbeck reconnaît à ce dernier une qualité: son talent de propagandiste, déclarant qu'entre «les mains de Tzara, le Dadaïsme connut de grands succès. Ils [les Dadaïstes] ont écrit des livres qui se sont vendus dans toute l'Europe». La démarche de Tzara était bien celle-là: attiser un regroupement européen d'artistes réunis autour du mot “Dada”, le ralliement passant entre autres par la présence sur les publications de la mention “collection dada”.

¹⁶ Lettre de Tzara à Picabia du 11 juillet 1920.

Dada n'a pas été ce vaste Mouvement regroupant les artistes européens qu'il cherchait à être à l'origine. Une fois que Huelsenbeck et Tzara auront quitté Zurich, leur dessein était d'installer un nouveau noyau Dada dans la ville où ils s'étaient fixés: Berlin pour Huelsenbeck et Paris pour Tzara. Tzara et les dadaïstes parisiens, à la différence de figures comme Evola ou Pansaers, cherchaient moins à faire connaître leurs productions et esthétiques qu'à attirer à Paris d'autres personnalités (comme Max Ernst, dadaïste "de Cologne", ou Hans Arp, dadaïste "sans nationalité").

Tzara apportera à Paris une branche de Dada très différente du dadaïsme berlinois. La Collection Dada le suivra également de Zurich à Paris, cependant elle jouera un rôle bien moins important que celui joué à Zurich ou à Berlin ou encore en Italie. Ce rôle est d'autant plus mal apprécié que la vie de la Collection Dada à Paris est plus complexe à étudier qu'il n'y paraît car les publications sous le nom de la Collection Dada révèlent des surprises.

En se référant aux bibliographies (même spécialisées), les risques de fausses interprétations sont nombreuses. Mais ces erreurs (reproduites en chaîne) s'expliquent par les procédures éditoriales singulières dont plusieurs publications dadas ont été l'objet. Rectifier ces erreurs n'est pas un travail de «professeurs espagnols» (comme dirait Hans Arp) mais un travail nécessaire pour la bonne intelligence de l'épisode parisien de Dada.

Par exemple, on pourrait penser –comme de nombreux critiques le font remarquer à tort- que le Sans Pareil est l'éditeur attitré de Dada. Mais dire qu'il en est l'éditeur (comme cela est suggéré dans le catalogue même du Sans Pareil) n'est pas exact, comme de dire qu'il a édité ces différents ouvrages sous la Collection Dada. L'histoire est bien différente.

En mai 1919 naissent les éditions Au Sans Pareil dirigées par René Hilsum pour éditer ou diffuser les publications du groupe Littérature de Breton, Aragon et Soupault. Par l'intermédiaire de Breton, le Sans Pareil soutiendra (sans trop d'enthousiasme) Dada.

C'est ainsi que le Sans Pareil publiera le premier ouvrage de la Collection Dada à Paris: *Unique Eunuque* de Picabia. Le 4 janvier, Picabia, intégré au Mouvement Dada après sa rencontre avec Tzara, débarque à Paris et rencontre André Breton qu'il reverra régulièrement. Deux jours plus tard (le 6 janvier), Picabia achève l'*Unique Eunuque*, ouvrage sur lequel il travaillait déjà depuis plusieurs mois. Et fortuitement, René Hilsum, l'ami de Breton, ouvre sa librairie Au Sans Pareil le 10 janvier. L'ouvrage achevé n'a plus besoin que d'un éditeur,

qui semble trouvé d'avance puisque Hilsum est à la fois diffuseur et éditeur.

Le 17 janvier, Picabia remerciera donc Breton de «[s']être occupé de *Unique Eunuque*» (Fouché 1989: p.20) –car Picabia se trouve alors à Martigues. L'édition aura lieu le 20 février 1920 sous l'enseigne de la Collection Dada. Mais cette enseigne ne cache pas un détail frappant, qui tend à associer l'école Dada à une autre. En effet, au colophon, est reproduit le bois gravé traditionnellement utilisé pour les publications de la “collection Littérature”. Dans l'esprit de l'éditeur René Hilsum, Dada et Littérature ne font qu'un (c'est d'ailleurs l'idée de Breton, qui voudrait faire de *Littérature* la revue officielle de Dada en France). Ainsi, la Collection Dada n'est plus –à Paris- purement Dada, mais elle s'identifie à la Collection Littérature.

Cette première publication parisienne de la Collection Dada n'est pas la première pierre d'une longue série de publications, elle porte déjà en elle les signes de la tournure tragique que prendra Dada. Cette publication marquera en réalité le début des ruptures éditoriales de Dada, notamment avec le Sans Pareil.

En effet, la publication de l'ouvrage de Picabia va susciter une vive polémique, impliquant Madame de Rachilde et va marquer par la même occasion la première étape vers la séparation entre René Hilsum et le groupe Littérature. Si bien que pour son ouvrage suivant (*Jésus-Christ Rastaquouère*), Picabia songera d'abord à un autre éditeur, Grasset, lequel refusera. Picabia s'en remettra à René Hilsum, lequel ne sera pas plus enthousiasmé. Les relations du Sans Pareil avec André Breton et Picabia se détérioreront encore, Picabia ne cachant pas à Breton ses réticences envers cette maison d'édition qui profiterait de la notoriété de Dada. *Jésus-Christ Rastaquouère* sera finalement imprimé près d'un an plus tard, à compte d'auteur et mis en dépôt à la Librairie-Galerie La Cible chez Jacques Povolozky.

Si Hilsum cessa de publier Breton et Picabia, ce n'est pas pour autant qu'il rompit avec Dada (d'ailleurs le Sans Pareil participera à la Grande Saison Dada et René Hilsum sera présent lors du Procès Barrès). Le Sans Pareil éditera, certes non sans réticence, un autre ouvrage de la Collection Dada: *L'empereur de Chine* de Ribemont-Dessaignes.

La publication de cet ouvrage est intéressante à deux égards. D'une part, il s'agit de la première publication de Ribemont-Dessaignes. On pourrait s'interroger sur les raisons de la publication –en 1921- d'un

ouvrage écrit en 1915¹⁷. Pourquoi Ribemont-Dessaignes, qui excellait alors dans la polémique, qui ne publiait que dans des revues, s'est-il lancé dans la publication d'un ouvrage qui ne se réfère pas à l'actualité immédiate? La mention "collection dada" apposée sur un ouvrage écrit avant la naissance du mouvement à Zurich montre en réalité que l'auteur se situe dans les origines du dadaïsme. Cette mention à elle seule signifie une reconnaissance de Georges Ribemont-Dessaignes comme figure importante (presque précurseur) du mouvement. D'autre part, quel intérêt Hilsum aurait-il eut, après la polémique soulevée par l'*Unique Eunuque*, d'éditer un nouvel ouvrage dans la Collection Dada? Georges Ribemont-Dessaignes expliquera plus tard que Breton, Aragon, Soupault et Tzara avaient conseillé à René Hilsum de l'éditer, car «*L'Empereur de Chine* a la chance inespérée de rencontrer un succès de presse inconnu du dadaïsme habituellement. [...] les plus importants [chroniqueurs de presse] lui consacreront chacun un feuilleton élogieux». (Fouché 1989: p. 28). D'ailleurs cet ouvrage connaîtra plusieurs réimpressions.

Il semble bien que les rapports qu'ont entretenus le Sans Pareil et Dada n'étaient pas artistiques mais commerciaux. Le Sans Pareil a surtout profité de la force médiatique de Dada. Son catalogue le prouve bien, qui recense d'innombrables publications dadas pourtant très peu mises en valeur à l'intérieur même de la librairie: Picabia écrira d'ailleurs à Tzara le 3 juillet 1920 que «Le Sans Pareil cache [leurs] livres et journaux» (Fouché 1989: p. 22).

Ainsi, il n'est pas exact d'attribuer au Sans Pareil la publication d'autres ouvrages sous l'enseigne de la Collection Dada. L'ouvrage de Tzara (*Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*) et celui de Péret (*Le passager du transatlantique*) ne seront pas édités par le Sans Pareil mais seulement rattachés à la Collection Dada à l'intérieur de son catalogue. Le premier ouvrage, qui porte la mention «En dépôt au Sans Pareil», n'y arrivera qu'autour d'octobre 1921¹⁸ (soit plus d'un an après sa publication en Suisse!), laissant supposer l'intérêt de René Hilsum pour ce genre de publication. Quant à la publication de Péret, le bulletin de souscription laissait penser qu'elle ne figurerait pas sous la tutelle de Dada, mais qu'elle serait éditée par Gallimard sans mention de collection. Cependant, cet ouvrage -prévu alors que Dada entre à Paris

¹⁷ Ribemont-Dessaignes, mobilisé en 1915, composa *L'Empereur de Chine*, qui semble influencé par Jarry (lequel sera d'ailleurs une des égéries pour plusieurs dadaïstes, de Breton à Tzara).

¹⁸ Ainsi que le laisse entendre Arp (l'éditeur de l'ouvrage) dans sa lettre à Tzara du 27 octobre 1921 pour savoir si l'ouvrage est arrivé au Sans Pareil.

dans sa phase terminale- connaîtra plusieurs rebondissements. Il ne sera pas édité par Gallimard mais à compte d'auteur. Et Max Ernst sera remplacé comme illustrateur par Hans Arp de passage à Paris¹⁹. La présence de «collection dada» n'est plus alors un acte d'adhésion au mouvement, elle devient une sorte d'hommage posthume, un hommage également à Arp qui aura illustré cinq ouvrages de la collection. Cette fois, le Sans Pareil diffusera bien l'ouvrage, alors qu'il est officiellement "dada". Cet acte s'explique par le contexte : après les brouilles avec Breton et Picabia, Dada n'est plus. Alors pour se démarquer d'eux, René Hilsum soutiendra les "ennemis" de ses ennemis, c'est-à-dire Tzara, Arp, Ribemont-Dessaignes, Éluard ou encore Péret, c'est-à-dire ceux qui prendront part au *Cœur à barbe* -journal virulent entre autres envers Breton- administré par le Sans Pareil. La présence du *Passager du transatlantique* au Sans Pareil devient symbolique, comme l'est devenue la mention «collection dada».

Le Sans Pareil n'aura été, dans l'histoire de la Collection Dada, qu'un lieu de dépôt faute de mieux. La Collection Dada elle-même n'aura pas non plus eu le rôle qu'elle a joué à Zurich ou Berlin: son rôle aura été de suivre de façon élégiaque Dada dans sa tombe.

La Collection Dada aura eu en Europe principalement deux visages. Le premier sera celui du cosmopolitisme: la collection serait un signe de reconnaissance, apposé sur la couverture, qui permettrait son identification rapide à l'étranger, la collection serait un ensemble de contribution d'artistes européens au projet Dada. Mais le liant cosmopolite restera utopique. Les frontières linguistiques vont finalement donner le jour à des branches dissidentes de Dada. Celle de Berlin utilisera la Collection Dada stratégiquement, en la politisant davantage, se démarquant du Dadaïsme originel et surtout de celle incarnée par Tzara.

Enfin, la collection était-elle vraiment nécessaire à une publication Dada? N'était-elle pas plutôt arbitraire? Kurt Schwitters, mal-aimé des dadaïstes berlinois (notamment de Huelsenbeck), ne posera pas sur la couverture de *Anna Blume* la mention Collection Dada mais posera quatre énormes lettres "dada" en rouge et en plein milieu de la page, annonçant clairement l'orientation de sa publication sans pour autant se rallier à un dadaïsme en particulier. La démarche de Schwitters consiste à montrer que Dada n'est pas une association d'inscrits (à qui on

¹⁹ Arp aura été recruté par Tzara au cours de l'été 1920. Lors de son voyage de propagande à travers l'Europe, Tzara se rend à Zurich où il rencontre son vieil ami Arp, déçu par ce qu'est devenu Zurich. Arp songe à quitter la ville pour gagner New York ou Paris. Le passage de Tzara l'aura sans doute décidé à rejoindre Paris.

décernerait le droit d'apposer la mention «collection dada») mais un esprit.

Les raisons de l'échec du rêve d'internationalisme de Dada pourraient se situer simplement dans l'incompatibilité de Dada avec une quelconque institutionnalisation. Les vraies relations d'artistes européens, comme Max Ernst avec les écrivains parisiens ou Hans Arp avec Schwitters ou Tzara ne se sont pas réalisées à travers le Mouvement Dada ou même la Collection Dada mais simplement autour d'un petit mot de quatre lettres, dénué de toute signification ou de portée institutionnelle: dada.

Eddie Breuil*
(Université Lyon 2)

* Eddie Breuil est doctorant. Il a soutenu en 2004 un mémoire de Master 2 sur la typographie dada. Il rédige actuellement une thèse sur les publications du Mouvement Dada.

Bibliographie

Les ouvrages de la Collection Dada

EVOLA J.

1920, juillet. *Arte Astratta*, Rome: P. Maglioni et G. Strini, Collection Dada.

1921, *La parole obscure du paysage intérieur*. Poème à 4 voix. Rome: Collection Dada.

HUELSENBECK R.,

1916, août. *Schalaben Schalabai Schalamezomai*, Zurich: Buchdruckerei Jul Heuberger, Kollektion DADA.

1916, septembre. *Phantastische gebete*, Zurich: Collection Dada.

1920. *Phantastische gebete*, Berlin: Der Malik Verlag, Abteilung Dada.

1920, avril. *Dada Siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, Berlin: Der Malik-Verlag, Abteilung Dada.

PÉRET B., *Le passager du transatlantique*, Paris: Collection Dada, juillet 1921.

PICABIA F.

1920, 20 février. *Unique Eunuque*, Paris: Au Sans Pareil, Collection Dada

1920, 10 juillet. *Jésus-Christ Rastaquouère*, Paris: Collection Dada.

RIBEMONT-DESSAIGNES G., *L'Empereur de Chine* suivi de *Le Serin muet*, Paris: Au Sans Pareil, Collection Dada, 15 mars 1921.

TZARA T.

1916, 28 juillet. *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, Zurich: Collection Dada.

1918, 20 juin. *Vingt-cinq poèmes*, Zurich: Collection Dada.

1920, juin. *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, Zurich: Collection Dada.

Ouvrages critiques

DACHY M., *Bar Nicanor et autres textes dada*, Paris: Gérard Lebovici, 1986.

FOUCHÉ P., *Au Sans Pareil* (1983), Paris: Institut Mémoires de l'édition contemporaine, collection Éditions contemporaines, 1989.

SANOUILLET M., *Dada à Paris* (1965), Nice: Centre du XX^e siècle, 1980.

Tania Collani (Università di Bologna)

Bibliographie/Bibliography

Avant-garde et avant-gardes en Europe Avant-garde and avant-gardes in Europe

Aldo Palazzeschi et les avant-gardes, Atti del Colloquio internazionale, Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000, a cura di Gino Tellini, Firenze: Società Editrice Fiorentina-Università degli Studi di Firenze, 2002, 142 p. [«Biblioteca Palazzeschi, n° 1»]

ADAMSON Walter, *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993.

ASHOLT Wolfgang (hrsg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi, 2000. [*Avant Garde Critical Studies*, n° 14].

ASOR ROSA Alberto, «Avanguardia», in *Enciclopedia*, diretta da R. Romano, Torino: Einaudi, 1977.

Avanguardia vs. postmodernità, atti del convegno, Roma, 10-11 aprile 1997, a cura di Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, et al., Roma: Bulzoni, 1998.

Avant-garde et modernité, Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1988 [*Littérature moderne*, n° 1].

Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, Arte e Scienza fra Germania e Italia nel primo '900, a cura di Eberhard Lämmert e Giorgio Cusatelli, con la collaborazione di Heinz-Georg Held, Firenze: Olschki, 1995 [«Villa Vigoni. Studi italotedeschi, n° 4»].

COLLANI Tania, «Bibliographie: Avant-garde et avant-gardes en Europe/Bibliography: Avant-garde and avant-gardes in Europe», *RiLUnE*, n. 3, 2005, p. 79-83.

BÉHAR Henri et DUFOUR Catherine (éds.), *Dada circuit total*, Paris: L'Âge d'homme, «Dossiers H», 2005.

BÉHAR Henri, *L'Europe surréaliste*, Lausanne-Paris: L'Âge d'homme, 1994 [*Mélusine*, n° XIV].

BÉHAR Henri, *Les enfants perdus: essai sur l'avant-garde*, Lausanne-Paris: L'Âge d'homme, «Bibliothèque Mélusine», 2002.

BENJAMIN Walter, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» (1929), in *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

BENSON Timothy, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

BENSON Timothy and FORQÁCS Éva (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

BERTOZZI Gabriele-Aldo, *Saggio sull'avanguardia*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1989.

BISCHOF Rita, *Teleskopagen, wahlweise: Der literarische Surrealismus und das Bild*, Frankfurt am Main: Klostermann, 2001.

BOJTAR Endre, *East European avant-garde literature*, Budapest: Akadémiai, 1992.

BOLLENBECK Georg, *Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt: S. Fischer, 1999.

BÜRGER Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

CABANNE Pierre, *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris: A. Balland, 1969.

CAILLARD Maurice et FOROT Charles, *Les Revues d'avant-garde: 1870-1914: enquête, notice bibliogr. et index* par Olivier Corpet et Patrick Fréchet, Paris: J.-M. Place, 1990.

D'AMBROSIO Matteo, *Futurismo e altre avanguardie*, Napoli: Liguori, 1999.

DE MARIA Luciano, «Marinetti e il Futurismo a Firenze», *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia: Marsilio, 1986.

DE MICHELI, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1979.

DELAPERRIERE Maria, *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne: étude sur l'imagination poétique*, Paris: Institut d'études slaves, 1991.

DELIĆ Jovan, *Srpski nadrealizam i roman* [Serbian Surrealism and the Novel], Belgrade: Srpska književna zadruga, 1980.

DREWS Peter, *Die Slawische Avantgarde und der Westen: die Programme der russischen polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext*, München: W. Fink, 1983.

GRANA Gianni, *Le avanguardie letterarie*, Milano: Marzorati, 1994, 3 vols. (I, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*; II, *Dalla metafisica alla neo-avanguardia*; III, *Politica e cultura, scienza e arte*).

GRANA Gianni, *L'Iper(dis)funzione critica: letteratura, 900, e poteri istituzionali*, Milano: Marzorati, 1980.

GUGLIELMI Guido, *L'invenzione della letteratura: modernismo e avanguardia*, Napoli: Liguori, 2001.

HORNUNG Alfred et RUHE Ernstpeter (éds.), *Autobiographie & Avantgarde*, Tübingen: G. Narr, 1992, 449 p. Textes en anglais et en français. Travaux du symposium international, Johannes Gutenberg-Universität, Mayence, juin 1990.

JIMÉNEZ MILLÁN Antonio, *Vanguardia e ideologías: aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Málaga: Universidad, 1984.

KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ Hanifa, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*. Paris: Les Belle Lettres, 1968.

KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires: avant-gardes 1920-1970*, Paris: Presses universitaires de France, 1997.

KOSTELANETZ Richard (ed.), *The Avant-garde tradition in literature*, Buffalo (N.Y.): Prometheus Books, 1982.

Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle, actes du colloque international, 16 et 17 février 2001 Université de Nantes, études réunies et présentées par Karine Cardini et Silvia Contarini, Nantes: CRINI-Université de Nantes, 2003.

Le prime riviste italiane d'avanguardia: atti del Convegno di studi, Monte Verità, Ascona, 1-2 dicembre 2003, a cura di Raffaella Castagnola, Paolo Parachini, Massimiliano Spiga, Firenze: F. Cesati, 2004, 244 p.

Les années folles: les mouvements avant-gardistes européens/the avant-garde movements in Europe, éditeur Zbigniew Folejewski, Ottawa: Éd. de l'Université d'Ottawa, 1981.

Les avant-gardes nationales et internationales: libération de la pensée, de l'âme et des instincts par l'avant-garde, actes du colloque international de Budapest, 1-3 novembre 1989, textes réunis par Judit Karafiáth et György Tverdota, Budapest: Argumentum, 1992.

Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle, publié par le Centre d'étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber, Budapest: Akadémiai kiadó, 1986, 2 voll.

Les mythes des avant-gardes, actes du colloque, Clermont-Ferrand, 20-22 mars 2002, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2003.

LISTA Giovanni, *Le futurisme, création et avant-garde*, Paris: Les Éd. de l'Amateur, «Regard sur l'art», 2001.

MANN Paul, *The theory-death of the avant-garde*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

MARINO Asrian, «Modernisme et modernité, quelques précisions sémiotiques» *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 2, n° 3-4, septembre 1974, p. 307-318.

MILOJKOVIC-DJURIC Jelena, *Tradition and avant-garde: literature and art in Serbian culture, 1900-1918*, Boulder: East European Monographs; New York: Columbia University Press, 1988, 227 p.

MOON Gwang-Hun, *Title Schreiben als Anders-Lesen: Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in der Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 1999, 334 p.

Mouvements littéraires d'avant-garde, Paris: R. Laffont, «Bibliothèque Laffont des grands thèmes», 1976.

MURPHY Richard John, *Theorizing the avant-garde: modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, «Literature, culture, theory», 1999.

NOUDELMANN François, *Avant-gardes et modernité*, Paris: Hachette, 2000.

ORTEGA Y GASSET José, *La rebelión de las masas*, Madrid: Revista de Occidente, 1930.

PAXTON Robert, *Europe in the twentieth century*, Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

PASSUTH Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe Centrale: 1907-1927*, Paris: Flammarion, 1988.

Regards-mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes, textes réunis par Claude Bommertz et Jacqueline Chénieux-Gendron, Leuven-Paris: Peeters, 2002.

Revisión de las vanguardias, actas del seminario 29 al 31 octubre de 1997, al cuidado de Trinidad Barrera, Roma: Bulzoni, 1999.

SALER Michael T., *The avant-garde in interwar England: medieval modernism and the London Underground*, New-York-Oxford: Oxford University Press, 1999.

SCALIA Gianni, *A conti fatti: avanguardia, marxismi, letteratura*, Padova: Il Poligrafo, 1992.

SCHEUNEMANN Dietrich (ed.), *European avant-garde: new perspectives*, Amsterdam: Rodopi, 2000. [*Avant Garde Critical Studies*, n° 15].

ŠKREB Zdenko, «Valeur scientifique du terme “avant-garde” en littérature», *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 2, n° 3-4, septembre 1974, p. 299-306.

STOEHR Ingo R., *German literature of the twentieth century: from aestheticism to postmodernism*, Rochester, NY: Camden House, 2001, 529 p.

TORRE Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: R. Caro Raggio, 1925.

Vitalité et contradictions de l'avant-garde: Italie-France, 1909-1924, textes réunis par Sandro Briosi et Henk Hillenaar, Paris: J. Corti, 1988.

VUČKOVIĆ, R., *Srpska avangardna proza* [*Serbian Avant-garde Prose*], Belgrade: Otkrovenje, 2000.

WEBBER Andrew, *The European Avant-Garde 1900-1940*, Oxford: Blackwell Publishers, 2004.

WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, II voll., Budapest: Akadémiai Kiado, 1984.

WHITE John James, *Literary futurism: aspects of the first avant-garde*, Oxford: Clarendon Press, 1990. *letteratura*, Milano: Il Saggiatore, 1981.

Tania Collani