

GRZEGORZ GAZDA
ŁódźL'AVANT-GARDE ET LA TRADITION
DES GENRES LITTÉRAIRES

I

Même dans des opinions courantes les poétiques d'avant-garde qui remontent à la première décennie du XX^e siècle sont si loin de respecter les canons génologiques littéraires, et si distinctement démontrent «un faible pour le baroque, le cocasse, le bas, le grossier, le déséquilibré, l'imprévu, ou l'informe»¹, qu'on pourrait répondre à la question abordée par le titre de notre étude en une seule phrase: c'est une démarche au moins dangereuse que d'entreprendre le problème de l'avant-garde en rapport des genres littéraires. Bien que la génologie ait dans les recherches littéraires des succès indiscutables, elle semble encore suspecte d'être héritage de diverses poétiques normatives. Si même l'on accepte la génologie dans l'étude scientifique littéraire concernant les époques éloignées, elle devient dans les recherches contemporaines (comprenant la notion «contemporaine» dans un sens large du mot) un procédé d'interprétation assez ambarassant. A vrai dire, on essaie de la moderniser à l'aide de la terminologie structuro-sémio-logique² mais ces démarches ne donnent pas pour le moment de résultat souhaitable. Le problème des genres littéraires reste toujours en marge des tâches établies par le Congrès International de la Commission Historique Littéraire, qui a eu lieu il y a 40 ans à Lyon. On pourrait ajouter ici que c'est la situation dans le domaine de la science de la littérature, ainsi que le procès du développement de la littérature au cours du XX^e siècle qui ont décidé de la nécessité d'une réflexion internationale sur l'objet des recherches génologiques. Il fallait donc trouver de tels instruments propres à saisir et apprécier l'oeuvre littéraire qui seraient en même mesure valable pour l'étude de Racine, Hugo que pour celle de Mallarmé ou Apollinaire. Ce problème concerne du reste non seulement la génologie, mais aussi la science littéraire en général.

L'art littéraire de l'avant-garde a révolutionné et révalorisé à ce point

¹ G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, cit. d'après G. Picon, *Panorama des idées contemporaines*, Paris 1957, p. 403.

² Cf. p. ex. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej (Le Genre littéraire et les problèmes de la poétique historique)*, [dans:] *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969,

les normes jusqu'à présent en vigueur, que les catégories positivistes de la connaissance scientifique sont devenues anachroniques. Depuis Aristote jusqu'aux travaux critiques d'aujourd'hui la génologie aspirait toujours à soumettre à une classification et hiérarchisation rationnelle le développement dynamique de formes littéraires dont celles qui respectaient leur tradition propre s'y subordonnaient d'autant mieux. Et on pourrait dire qu'au moins jusqu'au romantisme, la structure des genres était la forme littéraire qui relativement a évolué très peu. Elle était le plus visible indice de la «littéarité», elle possédait des limites les plus distinctes; la disposition intérieure des genres littéraires était hiérarchisée le plus strictement. Le genre possédait aussi un aspect de valorisation: l'oeuvre littéraire dépendait en valeur du fait, qu'elle accomplissait ou négligeait les canons des genres attribués à son thème, ainsi qu'à leurs fonctions sociales. Le procès de la dépréciation de cette norme a commencé au moment des changements arrivés sur le plan d'émission et de réception de la littérature. Le genre, ce que démontre la génologie contemporaine³, est élément littéraire d'importance primordiale dans le dialogue du destinataire et du destinataire. Il forme un plan d'entretien de l'écrivain avec son lecteur. Au moment où le cercle des destinataires s'est rapidement et éminemment élargi, et que la littérature a commencé à devenir le domaine de toute la société et non seulement de quelques couches sociales, les normes de la communication littéraire existantes jusqu'alors ont commencé à perdre leurs fonctions antérieures. Ce procès de la démocratisation de la littérature, dont la genèse remonte à la première décennie du XIX^e siècle, est accompagné encore d'un autre phénomène singulièrement important — comme nous l'avons dit — pour la dépréciation grandissante des normes génologiques: le phénomène d'un continuel développement des fonctions sociales de la littérature et de ses formes de circulation. En résultat s'établit un nouvel ordre des relations entre ces fonctions. Cela a décidé du rétrécissement accéléré du domaine de la littérature dans l'orbite de l'écriture.

L'histoire du genre romanesque, son développement orageux au XIX^e siècle, son expansion — si l'on peut le dire ainsi — comme genre, sa fonction sociale multiple, sa structure labile affirment clairement les remarques faites ci-dessus. Les autres genres qui ont survécu à la révolution romantique, qui du reste a donné à ces genres une nouvelle forme, peuvent servir de support à nos méditations. En parlant de changements de la situation littéraire sur le plan destinataire—destinataire, de l'élargissement de sa fonction sociale, il est à souligner que le genre littéraire subit non seulement la pression du procès littéraire: il n'est pas uniquement une histoire des formes structuro-linguistiques étant toujours en train de se transformer, déter-

³ Cf. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze (Introduction à la science de la littérature)*, vol. t. III, Warszawa 1965. Ce livre constitue la source principale de mon article quant à la conception des genres littéraires.

minées par son rapport à la tradition, par les conventions obligatoires, ainsi que par les fonctions esthétiques. La structure de genre a aussi un caractère idéologique.

Il s'agit ici de ces contenus de conscience du sujet parlant — écrit Stefania Skwarczyńska — qui sont des indices de la conscience d'un groupe social auquel appartient le sujet ou au moins avec lequel il se solidarise: de la conscience conditionnée, ce que nous savons, par la situation historique, par la situation de la classe, du peuple, de l'Etat; de cette conscience dynamique et engagée aux procès des changements sociaux⁴.

A ce qui semble ce trait idéologique est surtout caractéristique pour le moment de la cristallisation du genre, et puis dans les périodes de transformation intensive de son opposition contre ses normes propres. Il y a donc des étapes dans l'évolution de maints genres où ils perdent leurs empreinte idéologique; alors ce genre devient peu à peu une forme pétrifiée qui fonctionne dans le procès littéraire d'une façon inerte. De ce moment, chaque référence d'une oeuvre littéraire à ce genre aura le caractère de stylisation; cette référence va être un moyen autothématique de jeu avec la tradition. Comme nous voyons le genre est régi par une suite de procès dialectiques: procès de régression et de progression, de destruction et de construction, de dynamisme et de statique. Le code génologique est aussi un jeu de vecteurs opposés, qui décident du déplacement continu des éléments à l'intérieur du genre: l'auteur subit d'un côté les pressions des conventions en vigueur et de l'autre, il aspire à l'individualisation de son oeuvre, en accord avec les intentions idéologiques qu'il s'impose. La conscience sociale génologique est cette sphère qui facilite entre autres le procès de la communication littéraire, qui établit et qui vérifie la convergence de l'intention de l'écrivain avec les attentes du destinataire. Dans la formation de cette sphère, les facteurs qu'on pourrait nommer codificateurs de la conscience génologique littéraire, jouent un rôle important. Les poétiques normatives, les poétiques immanentes et les poétiques de programme existantes à l'époque donnée, ainsi que la relation avec la tradition et ses pratiques génologiques, constituent ce groupe de facteurs. Les principes de la poétique normative fonctionnent pour ainsi dire à l'extérieur de la communication littéraire. Ils forment un code de normes imposées, mais aussi acceptées, auquel font appel aussi bien le lecteur que l'écrivain. De même les poétiques de programme qui individualisent les principes de genre, servent de clé d'interprétation pour le lecteur, prémunissent l'écrivain dans son entretien avec le lecteur sur un nouveau plan. Le lecteur a la possibilité de vérifier le programme postulé, en comparant les propositions théoriques avec leur réalisation dans les oeuvres littéraires. Dans ce cas, ce n'est pas la norme extérieure de l'interprétation d'entente qui en décide, mais sa réalisation concrète. Le troisième codificateur de la conscience génologique c'est l'importance de la tradition à une époque donnée: cette conscience est d'autant plus évidente si la

⁴ *Ibid.*, p. 133.

pression de la tradition devient plus intense, si ses relations avec elle deviennent plus serrées. C'est pourquoi la renaissance, le classicisme et ses retours successifs au cours du procès littéraire, se caractérisent distinctement par les conventions de genre. Et vice-versa, la situation des genres au temps du baroque, du romantisme, du symbolisme ou de l'avant-garde est très compliquée. Ces courants s'éloignant de la tradition, et s'opposant aux normes établies par ceux-ci, provoquent à la fois une sorte de décompression de la conscience génologique. Ces tendances sont surtout visibles dans la première période des activités novatrices.

Un autre problème concernant le sujet traité c'est la reconstruction de la conscience génologique dans la période donnée de l'évolution littéraire. Dans ce cas-là, ce seront les premières décennies du XX^e siècle. Il n'existe pas alors de poétiques normatives, de manifestes ainsi que de programmes qui auraient accentué (au moins au commencement de l'avant-garde) son caractère destructif envers la tradition. Ces poétiques n'essayaient même pas de toucher le problème des genres littéraires. Les tendances diverses et hétérogènes de l'avant-garde contestaient les axiomes de la connaissance et de la critique esthétique restant jusqu'alors en vigueur. Cela semait un trouble parmi les destinataires de l'art moderne. Au moment même où change la notion de la littérature, de la poésie, les lignes de démarcation qui divisaient nettement les territoires de l'art cessent de fonctionner. Les normes de genre perdent leur rôle de déterminant, établissant des plans de dialogue entre l'écrivain et le lecteur. Les directives génologiques tombent aux niveaux les plus bas de la hiérarchie des nouvelles normes littéraires. Cela se rapporte à l'avant-garde qui pour la littérature du XX^e siècle est sa conjoncture principale. Pourtant la littérature des derniers 70 ans contient en soi aussi un autre courant : la littérature populaire ayant pour base les mécanismes de la culture de masse dont les genres pétrifiés et stables forment le fondement de normes en vigueur dans ce courant⁵. Pour le roman policier, pour le roman d'aventure, pour la poésie utilitaire, la norme génologique stable est la catégorie conditionnant la vitalité de ces genres. Cela se passe autrement dans la littérature de l'avant-garde : quand une forme littéraire proposée s'éloigne fortement des modèles existants, quand l'oeuvre en question se présente comme contestation éminente de son propre genre en caractère primordial, cette oeuvre-ci est d'autant plus marquée par les traits de l'avant-garde et d'autant plus comme telle peut compter sur une résonance sociale. Peu importait si les opinions étaient positives ou négatives. Le risque était compté dans la stratégie de l'avant-garde. Le dynamisme du courant de l'avant-garde décide la déstabilisation permanente des normes littéraires, entre autres des normes génologiques.

Comme il n'existe pas comme nous l'avons déjà dit des poétiques normatives et que la littérature moderne ne présente pas de postulats quant à une

⁵ Cf. M. Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal 1975.

nouvelle solution de la question de genre (cela ne se rapporte qu'aux manifestes et qu'aux programmes), la tradition avec ses canons génologiques sert les destinataires de la littérature du XX^e siècle de point de repère. Tandis que pour un créateur de l'avant-garde la tradition sera la fonction des repères singulièrement négatifs. Le rôle diminué des codificateurs de la conscience génologique trouble alors le procès de la communication littéraire, ce que démontrent les premières manifestations des futuristes ainsi que celles des dadaïstes et des surréalistes. Évidemment ces dérangements du dialogue entre le créateur et le destinataire ne sont pas uniquement provoqués par les ébranlements des normes de genre.

Ces remarques préalables nécessitent encore une observation: le présent ouvrage ne s'engageant pas aux réflexions sur la situation de la communication littéraire ne sera qu'une analyse des formules de l'avant-garde choisies et de leur réalisation poétique. Le sujet étant trop vaste, nous sommes obligé à contre-cœur de nous borner à quelques problèmes. Il est bien facile d'écrire: «l'avant-garde», mais il est beaucoup plus difficile de déterminer sa notion dans l'histoire et dans la théorie du procès littéraire au cours du XX^e siècle⁶. Alors il est nécessaire de nous limiter à quelques poétiques et à quelques programmes, qui, à ce que l'on pense, sont pour l'avant-garde les plus caractéristiques.

2

Le texte de Marinetti *Fondation et manifeste du futurisme* (1909) a institué l'un des courants fondamentaux de l'avant-garde. Il est tout d'abord un exposé anarchique contre les traditions artistiques. Mais c'est dans cet exposé que Marinetti a formulé aussi les mots d'ordre pour la nouvelle poésie:

Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing [...] Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif⁷.

Cette opposition dialectique de la destruction et de la construction va caractériser tous les énoncés de programme du futuriste italien:

Notre poésie de son caractère rejette totalement toutes les formes usées. Les rails des vers doivent détruire, les ponts des choses déjà dits faire sauter et les locomotives de notre imagination chasser au hasard aux champs sans bornes de celui qui est neuf et futur! Plutôt une catastrophe magnifique que la monotonie et la course continuelle de jour en jour! Nous avons trop longtemps toléré le chef de gare dans la poésie ainsi que le contrôle de strophes, la ponctualité bête de l'itinéraire prosodique⁸.

Les déterminants plus précis de la nouvelle poésie sont définis par *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) et *Supplemento al manifesto*

⁶ Cf. M. Szabolcsi, *Avant-garde, néo-avant-garde, modernité. Questions et suggestions*, „Revue de l'Université de Bruxelles”, 1975, N° 1.

⁷ *Manifeste du futurisme* [dans:] *Futurisme 1909—1916*, Paris 1973.

⁸ Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Hamburg 1966, p. 38.

tecnico (1912). Postulé et propagé jusqu'alors le vers-libre — comme possibilité de former librement l'énoncé poétique qui ne serait pas gêné des mesures réglementaires — a été remplacé par une conception plus radicale: «mots en liberté». Le vers-libre délivrait la nouvelle poésie des limitations du mètre et de la rime. «Mots en liberté» détruisaient la syntaxe. Marinetti postulait le rejet de la déclinaison, de la conjugaison, de la ponctuation, de l'adjectif et de l'adverbe. Il n'admettait que la libre combinaison, des substantifs et les infinitifs comme unique forme acceptable du verbe. Un réseau d'images dont l'étendue serait illimitée devrait être la zone qui dominerait la structure de l'oeuvre littéraire. Le système ne devrait s'appuyer que sur un désordre maximal. L'image, dit Marinetti, naît, comme affinité directe du phénomène et non comme une comparaison. Toutes ces propositions avaient pour but d'exprimer dans la poésie le dynamisme, le mouvement, le processus de la civilisation contemporaine. C'est pourquoi Marinetti a attribué un rang d'honneur à l'onomatopée — la synthèse linguistique de la vie palpitante. Un autre champs de la tradition littéraire que les propositions de Marinetti ont révolutionné c'était les canons d'imprimerie de l'oeuvre poétique. «Mots en liberté», «l'imagination sans fils», la tendance d'exprimer simultanément la réalité dynamique, exigeaient une nouvelle forme typographique: les caractères en couleur, leurs dimensions diverses, les formes d'imprimerie antilinéaires, les formes des pages picturo-graphiques; c'étaient les propositions qui le plus visiblement éloignaient la nouvelle poésie de sa tradition. Bien que les dadaïstes dans leurs manifestes traçaient nettement la ligne les séparant des autres tendances, tout d'abord du futurisme, leurs principes étaient apparentés à ceux de l'avant-garde. Les termes: «la poésie bruitiste», «le poème simultanée», «le vers statique» difficiles à expliquer, découlaient pourtant des mêmes constatations au sujet de la civilisation contemporaine que celles de Marinetti.

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird⁹.

Par son activité, le dadaïsme a introduit aux canons de l'avant-garde le postulat de primitivisme antiesthétique de la langue et des procédés poétiques. Le primitivisme des futuristes italiens appartenait à leur programme philosophique: il avait un caractère d'un nomadisme spécifique dans le cadre de la civilisation moderne. Cependant les dadaïstes anéantissaient la tradition poétique dépréciant la signification lexicale de leurs textes. Ils leur ont donné le caractère de l'autoparodie et de la quasi-stylisation d'après le langage enfantin, ainsi que le caractère ludique exploitant l'automatisme phonique de la langue.

⁹ *Dada Almanach*, Berlin 1920.

La poétique dadaïste, écrit Jan Trzynadlowski, par ses conséquences formelles ou plutôt par sa méthode de composition ouverte, s'est montrée plus durable que le courant lui-même, qui s'est vite éteint comme école ou comme groupe¹⁰.

Au contexte de ces remarques il est juste de souligner la part d'Apollinaire dans le mouvement futuriste. Il est vrai que c'était un épisode qui a reçu plusieurs significations¹¹, mais les deux de ses textes: *L'Antitradition futuriste* (1913) et *Nos amis futuristes* (1914) ont des éléments typiques aux principes de Marinetti. L'attitude d'Apollinaire vis-à-vis de l'avant-garde fut présenté dans son article publié quelques années plus tard sous titre *L'Esprit nouveau et les poètes* (1918). Laissant de côté une interprétation plus profonde de ce testament littéraire il faut regarder de plus près ce qui est intéressant du point de vue du sujet élaboré ici. La vocation de la poésie, écrit Apollinaire, c'est de chercher à découvrir la vérité. Pour l'exprimer aujourd'hui il ne suffit pas de connaître les normes actuelles de la création poétique. Ce n'est que le renoncement au mètre régulier ainsi qu'au vers-libre qui a permis la recherche et l'expérimentation de nouvelles formes. Egalement

les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel [...] Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature¹².

Alors c'est le caractère de la civilisation contemporaine qui exigeant le reflet de sa vérité dans la poésie avait poussé les poètes à chercher de nouvelles formes.

Une opposition contre les codifications littéraires traditionnelles, opposition continuelle qui revenait dans des formules diverses, caractérisait tous les programmes d'alors. C'est pour cela qu'on peut parler de l'identité esthétique de la littérature européenne du début du XX^e siècle quoique les créateurs de l'avant-garde de chaque littérature nationale s'opposaient au passé dans divers contextes sociaux et politiques. Ainsi dans la littérature française le symbolisme était la source des différentes inspirations pour les poètes du XX^e siècle¹³ (il en résulta «le style modéré de l'avant-garde» du texte cité d'Apollinaire), tandis que pour les cubo-futuristes russes la tradition symboliste natale était la sphère principale des attaques et des révalorisations. «La résurrection du mot» en Russie se développait sur différentes pistes. «Le mépris pour la langue existante» et la création des «mots non-génés» annoncé par *La Gifle au goût public* (1912) prendront une forme plus complète dans le manifeste du deuxième volume de *Le Vivier aux juges* (1913). La nouvelle

¹⁰ J. Trzynadlowski, *Wokół poetyki awangardyzmu literackiego (Autour de la poétique d'avant-garde littéraire)*, „Prace Literackie”, vol. V, Wrocław 1963, p. 119.

¹¹ Cf. J. Heistein, *Futuryzm a awangardowe kierunki literackie we Francji (Futurisme et les courants d'avant-gardes en France)*, [dans:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, Wrocław 1977.

¹² G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, [dans:] J. Charprier, P. Seghers, *L'Art poétique*, Paris 1957, p. 482.

¹³ Cf. M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse 1960.

poésie se caractérisait ici par les indices de l'antigrammatisme, par le relâchement de la syntaxe, par la liquidation des rimes et des mesures traditionnelles. Le mouvement, le mot vif parlé doivent déterminer exclusivement le rythme libre de la poésie. Les textes de programme d'Alexeï Kroutchonykh et de Vélimir Khlebnikov examinaient plus profondément les structures du langage poétique. Les conceptions de «mot en tant que tel» et de «la langue transmentale» découlant de la même source de renouvellement du langage poétique, se sont développées selon des différentes pistes. Ces deux poètes sont partis de la constatation que la poésie du passé n'arrivait pas à suivre l'évolution dynamique de la réalité. Cette constatation a conduit A. Kroutchonykh à la primitivisation phonique et sémantique de la poésie dont la langue fut formée des automatismes et des associations irréelles. Cependant V. Khlebnikov créait un quasi-système raisonné, ouvert pour toutes les traditions. Youri Tynianov écrit:

Khlebnikov a pu apporter la révolution dans la littérature parce que la structure de son oeuvre n'était pas littérairement fermée, parce qu'il a saisi en elle la langue des vers et la langue des chiffres, les conversations fortuites de la rue et les événements de l'histoire mondiale, parce que lui étaient proches aussi bien les méthodes de la révolution littéraire que celles des révolutions historiques¹⁴.

Il en résulte que les principes de la théorie poétique de Khlebnikov — théorie non interprétable jusqu'au bout, vu qu'elle dérivait de la conception mathématico-philosophique du monde de l'auteur — faisaient appel à la fois au langage des conjurations, de la religion, de la magie et de la sorcellerie. Le mot créé par lui dans sa poésie faisait naître un nouveau point de vue cognitif sur le monde. Les néologismes de la langue poétique, l'invention lexicale, les archaïsmes et le recours aux formes primaires n'étaient pas seulement, comme dans les autres programmes de l'avant-garde inversion irrationnelle et épatante des règles poétiques: ils découlaient du système philosophique du poète. C'est pourquoi l'avant-garde ayant en vue les résonances spectaculaires et immédiates auprès des lecteurs, n'a pas vu en Khlebnikov une source d'inspiration. Cette non-acceptation était provoquée aussi par les contextes historiques dans lesquels se développait alors la poésie russe.

Cette opposition dialectique de l'irrationnelle impétuosité et de la prudence raisonnable qui caractérisait le futurisme russe englobait aussi synthétiquement les tendances de l'avant-garde polonaise. Les manifestations des futuristes d'un côté et le programme de l'Avant-Garde de Cracovie de l'autre peuvent nous servir d'exemples les plus spectaculaires. Les textes de programme de l'almanach *Gga* (1920) et ceux signés par Bruno Jasiński sont la résultante des tendances européennes générales, surtout du futurisme italien et du dadaïsme¹⁵. Le manifeste de *Gga*, intitulé *Aux nations du monde et à la Po-*

¹⁴ Y. Tynianov, *Sur Khlebnikov*, [dans:] G. Conio, *Le Formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, Lausanne 1975, p. 128.

¹⁵ Cf. G. Gazda, *Futurizm w Polsce (Le Futurisme en Pologne)*, Wrocław 1974.

logne, apportait des postulats de simplicité, de grossièreté, de gaîté, du rire, de trivialité, du langage crié, du primitif, de l'art comme spectacle de cirque, des voix de la nature, d'antigrâce, d'absurdité et de maladresse. On y lit aussi :

poésie: nous gardons la rime et le rythme car ils sont primaires et féconds [...] les mots ont leur propre poids, tonalité, teint, leur propre tracé [...] la signification du mot est chose secondaire et elle ne dépend nullement de l'idée qu'on lui attribue, il convient de la considérer comme une matière sonore utilisée.

En même temps nous lisons dans la phrase suivante: «les valeurs essentielles du livre — format et caractères d'imprimerie, le contenu vient ensuite»¹⁶. Les déclarations de Jasiński se distinguent nettement sur le fond expressif des manifestes futuristes polonais par une rigueur consciente des principes postulés. L'art moderne, d'après Jasiński, c'est la création des choses nouvelles à composition économique, ce que veut dire: «le minimum du matériel par rapport au maximum du dynamisme acquis». L'oeuvre d'art est donc extrait d'une autologique spécifique associant les choses en apparence réciproquement éloignées.

Le mot est un matériau composé. Outre le contenu sonore, il a encore un contenu symbolique [...] La poésie est une telle composition de mots qui ne tuant pas ce contenu, l'âme concrète du mot, en extrait le maximum de résonance¹⁷.

La phrase, la syntaxe, la logique et la grammaire comme agglutinants de l'esprit bourgeois ont disparu de ce programme. Quelques-unes, de ces formules reviendront sous forme de système dans les programmes des représentants de l'Avant-Garde de Cracovie, avant tout dans celui de Tadeusz Peiper. De même que les futuristes, Peiper pour thème principal de sa poésie a choisi la civilisation moderne avec tous ses symptômes («la ville, la masse, la machine»). Il a formulé la théorie de la nouvelle poésie qui se caractériserait par une discipline maximale et l'économie du mot. La métaphore et l'ellipse — les prises-clés — permettant de réaliser la conception du «le minimum de mots par rapport au maximum de contenu», et le vers-libre qui éliminait l'ornamentation pseudo-poétique sont devenus les déterminants principaux de sa conception. Les autres éléments structuraux étaient exploités par égard à leur fonction bien déterminée dans l'oeuvre. L'antiromantisme et l'antisymbolisme de ce programme («le poète est artisan du mot») se sont associés à l'opposition contre les tendances modernes futuristes, expressionnistes et dadaïstes. La rigueur et le rationalisme de la poétique de l'Avant-Garde de Cracovie, appartiennent à l'étape suivante de l'évolution de l'avant-garde européenne.

¹⁶ *Gga*, Warszawa 1920.

¹⁷ *Jednodźwiękowa Futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, Kraków 1921.

Tous ces énoncés dont le choix ici est nécessairement arbitraire et fragmentaire forment une ébauche de nouvelles conceptions poétiques, mais ce n'est qu'indirectement qu'ils se rapportent aux problèmes abordés dans le présent article. Il s'ensuivrait que le genre littéraire dans les programmes de l'avant-garde était vu comme une question peu importante, ce qui a été également remarqué par la critique littéraire de nos temps. Cependant il en est autrement. Les manifestes en tant que stratagèmes bien déterminés, dressaient des propositions extrêmes et ultra-générales. Ils parlaient de la poésie en général, le plus souvent de l'art en général, comme d'un univers insaisissable. Dans un manifeste il n'y pas de place pour des spécifications détaillées. Cependant les réalisations littéraires, les oeuvres concrètes, montrent que l'évolution des formes poétiques d'après les règles que même l'activité poétique la plus d'avant-garde n'est pas en état de vaincre était un procès ne cédant pas facilement au dynamisme ou au renversement. Les observations analytiques de la poésie de l'avant-garde confirment les liens divers de cette poésie avec la tradition et avec ses normes. Tous les programmes des courants nouveaux admettaient que la nouvelle poésie doit suivre la contemporanéité avec les attribus civilisateurs de celle-ci, que la littérature doit rendre aux mots le rythme du présent dynamique et plein de conflits. «The fashion of the moment becomes — écrit John Weightman — as it were, a temporary absolute». La révolution de l'avant-garde a consisté dans le passage du point de vue statique ou cyclique de l'existence humaine, à la notion de l'évolution comme un procès dans le temps¹⁸. La structure de genre, celle qui est transmise par la tradition, fait statique l'image du monde, le montre homogène, le construit d'après ses règles. Elle devient une sorte d'uniforme gênant de la réalité, héritage des générations antérieures qui croyaient de façon optimiste à la possibilité de la connaissance du monde rationnelle. Le genre servait d'outil de cette connaissance. Simplifiant consciemment la question, on pourrait dire que chaque démonstration de la vie en littérature avait son genre à elle. C'est pour cela que l'avant-garde en révolutionnant les principes de la création poétique a ébranlé surtout les fondements des poétiques antérieures. Ce n'est pas sans raison qu'un des mots d'ordre fondamentaux des nouveaux programmes était le postulat du vers-libre. Peu important en quel degré ce postulat fut réalisé par les courants singuliers de l'avant-garde. Par contre il est important que la norme contemporaine de versification, généralement acceptée, soit un prolongement des activités de l'avant-garde qui tout d'abord a rejeté les systèmes réguliers du vers. Il faut souligner que jusqu'à présent les systèmes réguliers de versification servaient de critère de genre: l'oeuvre qui respectait le rythme et la rime passait

¹⁸ J. Weightman, *The Concept of the Avant-Garde*, London 1973, p. 15. Cf. aussi le compte-rendu de ce livre de T. Szczepański dans „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1976, vol. XIX, fasc. 1(36).

pour poétique. Le vers-libre, d'après les principes des poètes de l'avant-garde, était la forme unique pour la poésie. C'était une forme qui permettait d'exprimer toutes les tensions et toute l'arythmie dynamique du monde contemporain. Cette poétique a mis fin à tous les genres lyriques qui prenaient pour modèle le vers régulier. Si par exemple dans la poésie d'avant-garde apparaissait un sonnet, l'une de formes les plus fermées, il y devenait instrument de stylisation.

En outre la conception du vers libre était — à ce qui semble — la source des principes de l'art poétique de l'avant-garde. Elle était née non seulement comme opposition contre des formules littéraires précises qui immobilisaient la réalité palpitante. Un autre facteur important au même degré, c'était l'anti-esthétisme de la nouvelle poésie, sa tendance de se concrétiser en barbarie et primitivisme¹⁹. Ces principes dionysiaques (cf. les comparaisons fréquentes de l'image de Marsyas dans la poésie d'avant-garde) devaient se situer par nécessité en opposition aux structures dites apolloniennes des genres littéraires traditionnels. Le système de versification, la syntaxe, l'orthographe étaient les supports de base du passé si vigoureusement contesté. «Les mots en liberté», «le langage transmental», «l'imagination sans fils», «l'écriture automatique», c'étaient les normes littéraires postulées qui, dérivant (directement ou indirectement) du vers-libre, ont détruit l'ordre du code génologique. Ensuite, les relations de la poésie d'avant-garde avec l'art plastique, avec le collage cubiste, le fonctionnement de cette poésie dans la sphère des postulats de la synthèse moderne des arts, ont conduit en résultat à la naissance des formes s'adressant à la réception visuelle (calligrammes, spatialisme, lettrisme, poésie concrète). Alors des genres dont les structures se réalisent par le concours de diverses matières artistiques ont abouti à se cristalliser. Ces résultats dénotent encore une tendance antitraditionnelle de l'avant-garde, celle de désémantisation de l'oeuvre littéraire. D'abord la primitivisation des significations était un essai de réaliser par la langue les sons de la réalité objective, elle était une activité onomatopéique maximalisée comme p. ex. dans la poésie d'Elena Gouro *Finlande*:

Lulla, lolla, lalla-lu
Liza, lolla, lulla-li
Xvoi šuiat, šuiat
ti-i-i-, ti-i-u-u-²⁰

ou bien chez le futuriste polonais Stanisław Młodożeniec (*Moscou*):

tu-m czy-m ta-m
tam-tam TAM —
TU-M —
tam — tam TAM tam-tam-tam TAM²¹

¹⁹ Cf. G. Gazda, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej (La Fonction du primitif et de l'exotisme dans la littérature de l'entre-deux-guerres)*, [dans:] *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*, Wrocław 1972.

²⁰ Cit. d'après V. Markov, *Manifesty i programy russkikh futuristov*, München 1967, p. 54.

²¹ S. Młodożeniec, *Utworki poetyczne (Les Oeuvres poétiques)*, Warszawa 1973, p. 59.

Ces démarches n'ont pas autant privé la poésie de significations, qu'elles ont élargi son champ linguistique et expressif. Nous trouverons aussi de tels textes dans l'oeuvre de Khlebnikov. Mais certaines autres de ses poésies (p. ex. *Bobéobi*, *Les Rieurs*) étaient des expériences visant à atteindre les origines de la langue. L'oeuvre construite à la base d'une racine ou d'un autre élément du mot fait naître une structure linguistique spécifique dont la sémantique était nouvelle. Cette structure n'avait pas pour but de réaliser dans la poésie l'image d'une vraie réalité. Libérer le mot des règles en vigueur menait à créer une nouvelle sémantique intraduisible en sens de notre langue quotidienne. Telle oeuvre créait dans son langage propre une réalité à part. L'expérience de Khlebnikov, comme nous l'avons dit, n'a pas été continuée. Dans la même période prennent naissance des textes poétiques qui exploitent aussi les mécanismes linguistiques de la formation des mots, mais qui ont un caractère ludique plus proche des conceptions de DADA ou des stylisations onomatopéïques. Les réalisations poétiques transmentales de Kroutchonykh et aussi «parole in liberté» de Marinetti (*Zang Tumb Tumb*) sont plus proches du procès progressant de la désémantisation de la poésie. Ainsi que dans le premier cas c'est l'orientation vers les aspects phoniques qui organisaient la structure de l'oeuvre, dans le cas second dominait l'aspect grapho-visuel, qui ensuite dans la création des dadaïstes (Ch. Morgenstern, M. Ray, R. Hausmann, K. Schwitters) va amener à l'anéantissement absolu de la signification linguistique de la poésie, va devenir son abstraction typographique (*Simultan-Gedicht*, *optophonetisches Gedicht*, *Ur Sonate*). Il est évident que ce courant présenté ci dessus s'est libéré totalement de la spécificité des genres traditionnels. «Zaoum», «calligramme», «parole in liberté», «*Simultan-Gedicht*», «écriture automatique», «poésie concrète» en définissant les théories de l'avant-garde fonctionnent à la fois dans la conscience génologique contemporaine des destinataires comme noms génologiques auxquels répondent des objets génologiques correspondant²². Alors l'avant-garde en s'opposant aux canons anciens des genres a fait naître des formes nouvelles qui réalisaient l'orientation autothématique et artistique de la poésie du XX^e siècle. La naissance de cette tendance a surtout déterminé les procès de l'autoconscience qui se développaient depuis le symbolisme, orientation de la poésie vers elle-même, vers sa langue. Une rupture nette avec les normes de genre, qui jusqu'alors étaient une garantie des plus importantes, a causé que cette tendance se heurta contre

²² La distinction des noms, des objets, et des notions génologiques d'après S. Skwarczyńska, *Un problème fondamental méconnu de la génologie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1966, vol. VIII, fasc. 2(15): «Dans l'orbite de la génologie se trouvent: I. Les genres, les espèces et les sous-genres littéraires que nous nommerons globalement objets génologiques; II. Les concepts, produits de notre connaissance qui reflètent ces objets génologiques, et que nous nommerons concepts génologiques; III. Les noms qui désignent les objets génologiques particuliers et qui sont en même temps porteurs de concepts génologiques que nous nommerons noms génologiques».

une attaque singulière de la critique et du public. Le destinataire n'était pas en état de traduire ces propositions en conventions sanctionnées par la tradition. D'autre part, il faut remarquer que la poésie de l'avant-garde en aspirant au rétablissement des contacts avec les destinataires, à la nivelation de la distance entre l'auteur et le lecteur, distance quelle-même a causé, commença à faire appel à telles traditions des genres qui pouvaient être utiles pour l'actualisation de la communication littéraire. La poésie de Maïakovski, la poésie des futuristes polonais, la poésie de Marinetti, la poésie expressionniste en se servant des structures de l'ode, du l'hymne, du poème, du chant, du psaume, de l'élégie etc. ont hiérarchisé à nouveau et dynamisé les fonctions attribués à ces genres. Rejetant les normes classicistes, la rhétorique harmonieuse, le sujet hiératique avec son ton solennel, la poésie de l'avant-garde a transformé ces genres en poésie du cri, poésie au langage de la rue, à l'expression de la foule. Le poète est devenu un tribun exclamant ses émotions. Son discours était orienté surtout vers le destinataire, vers la persuasion et l'appel, d'autant plus que le poète se posait autant le but artistique que le but social et politique. L'avant-garde a accentué ces valeurs potentielles des genres jusqu'alors en vigueur qui lui permettaient la pleine réalisation des idées exposées dans ses manifestes. Ces entreprises résultaient non seulement de l'immanence du procès de développement des formes littéraires. Le choix de ces traditions et leurs transformations a été dicté aussi par la situation politique et sociale de l'Europe au cours de la première décennie du XX^e siècle. Le poète d'avant-garde étant à la fois soldat, révolutionnaire et activiste, cherchait des formes de contact avec le lecteur qui lui assureraient un dialogue direct et immédiat. Le livre a cessé d'être le seul intermédiaire dans ces contacts. Le poète se trouvait tête à tête avec son destinataire pendant les meetings, les réunions poétiques et les récitations publiques. L'hymne, le chant, le dithyrambe permettaient au poète de s'exprimer non seulement en son nom propre. Le sujet collectif, caractéristique pour ces genres, était en mesure de transmettre le mieux toutes les raisons de la collectivité. De même, les genres orientés vers l'expression du moi-parlant, comme par exemple l'élégie, ont pris dans la poétique expressionniste le ton extatique de discours à fonction dominante impressive. Le ton solennel et réflexif de l'élégie a changé de style. Il est devenu impétueux; il construisait des images grotesques et grossières. Cet abaissement généralement observé du style dans la poésie de l'avant-garde, ce penchant au grotesque, à la bouffonade, à la parodie, à la désacralisation des images poétiques, ont totalement déterminé la relation de la nouvelle poésie avec la traditions des genres.

Nous avons parlé ci-dessus de la transformation des formes génologiques de l'avant-garde. Nous pouvons définir cette transformation comme un type de relations constructives vis-à-vis des normes littéraires du passé. Nous pourrions trouver les apparences des mêmes relations constructives avec la tradition dans d'autres entreprises génologiques de l'avant-garde. Une multitude de noms, d'étiquettes, de termes dont se servaient

les représentants de l'avant-garde se rapportent aussi aux noms des genres introduits dans la nouvelle poésie. En poésie polonaise ce sont tels noms que «futureska», «futoryza», «futurezja», en poésie italienne: «atomiche», «poesie elettrica», «chimismi lirici» etc. Ces quasi-noms en titres des oeuvres particulières devaient spécifier ces genres en questions; le daguerréotype, la photo, le kaléidoscope, le cirque, le cinématographe suggéraient à la fois l'existence d'un nouveau code génologique. Même si les noms hérités de la tradition génologique y apparaissaient, les structures des oeuvres en questions ne ressemblaient en rien aux structures des genres évoquées par ces noms. L'exemple le plus caractéristique pour ce phénomène est l'oeuvre poétique de Max Jacob, les poèmes en prose, insérés dans son volume, intitulé *Le cornet à dés*, portent les titres: *Anecdote*, *Frontispice*, *Conte de Noël*, *Le roman*, *Roman femilleton*, *Roman populaire*, *Cosmogonie*, *Conte*, *Genre biographique*. Du reste la plupart d'entre eux sont allusions aux genres traditionnels. Nous avons appelé l'exemple de Max Jacob, mais n'importe quel volume des poètes de l'avant-garde prouve que ceux-ci, au moins par le titre de leurs poésies, voulaient définir les critères de leurs genres. Voilà l'alba (aubade) provenant de la poésie d'amour provençale, exécutée par Apollinaire (*Aubade chantée à laetare un an passé*) qui uniquement par son titre évoque la tradition. De même la ballade de Maïakovski (*Ballada redingskoi turmy*), qui se rapporte à Oscar Wilde *The Ballad of Reading Gaol*; elle devient un poème lyrique où le rôle du sujet parlant est visiblement exposé et où les énoncés directs dominent l'aspect fabulaire et épique de la ballade. Les activités de l'avant-garde concernant les structures traditionnelles des genres ont alors le caractère double. L'ode, l'hymne, le chant, le psaume se situent dans un ensemble, appelé par Stefania Skwarczyńska — une amplitude de modification de la structure génologique²³. La hiérarchie et l'arrangement des déterminants de genre sont soumis ici à une transformation. Cependant l'exemple de Max Jacob, d'Apollinaire et de Maïakovski prouve la transgression de cette amplitude, ce qui finalement a donné la suite à la création des genres étant en opposition aux sources des modèles de ces genres. L'avant-garde a donné l'impulsion à la création des contres-genres dont les liens avec la tradition peuvent se définir par la négation (par exemple *Misterium-buffo* de Maïakovski).

En résumant ce qui a été dit, on pourrait citer quatre relations des noms de genres dont se servait l'avant-garde et auxquels répondaient des structures leur étant propres.

Premièrement, aux formes inconnues dans le passé, créés par la nouvelle poésie, on a ajouté des étiquettes qui fonctionnent comme noms génologiques (calligrammes, parole in libertà, la poésie concrète, Simultan-Gedicht).

Deuxièmement, l'avant-garde de même que le modernisme se servait

²³ Cf. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*.

souvent des désignations impressives à caractère de quasi-nom dont la naissance était inspirée surtout par le sujet principal de l'oeuvre (cinématographe, kaléidoscope, daguerréotype, photographie).

Troisièmement, on profitait des formes de genre pétrifiées, mettant en relief les éléments qui étaient en mesure de faire face aux exigences de la poésie d'avant-garde (ode, hymne, chant, psaume).

Quatrièmement, les poètes profitaient à leur guise et sans hésitation des ressources de noms génologiques; ils créaient les structures contradictoires à celles qui étaient transmises par la tradition littéraire (aubade, balade).

Notre texte — pour résumer — en dépit de certaines suggestions critiques, confirme la thèse que le genre et sa situation structurelle étaient dans la poésie d'avant-garde un des principaux déterminants qui dynamisaient son évolution.

Traduit *Michalina Smoleńska*

AWANGARDA WOBEC TRADYCJI GATUNKOWYCH

STRESZCZENIE

Praca jest próbą ujęcia poetyki awangardy XX wieku w perspektywie genologicznej. Struktura gatunkowa, przynajmniej do czasów romantyzmu, była tą normą literacką, która ewoluowała stosunkowo najwolniej. Etap deprecjacji tej normy rozpoczął się w momencie nasilonych przemian sytuacji nadawczo-odbiorczych literatur. Procesom demokratyzacji sztuki, zapoczątkowanym w pierwszych latach XIX wieku, towarzyszyło zjawisko ciągłego poszerzania funkcji społecznych literatury i jej form obiegu. Ustala się nowy układ hierarchiczny tych funkcji. Romantyzm, modernizm, a szczególnie awangarda, przekreślając tradycję i normy literackie przeszłości, spowodowały swoistą dekompresję społecznej świadomości gatunkowej. Manifesty i programy awangardy, akcentując destrukcyjny charakter swoich postulatów, nie podejmują problematyki gatunków literackich. Dyrektywy genologiczne zostają zepchnięte w najniższe rejony hierarchii nowo tworzących się norm literackich, co osłabia rolę kodyfikatorów świadomości gatunkowej, za które uznaliśmy w pracy istniejące w danej epoce poetyki programowe i immanentne, poetyki normatywne oraz stosunek do tradycji. Zakłócone zostały procesy komunikacyjne nowej literatury. Im bardziej dany utwór był zaprzeczeniem swojego gatunkowego rodowodu, tym bardziej nacechowany był awangardyzmem. O dynamizmie prądu awangardowego decydował stan permanentnej destabilizacji norm literackich, w tym także norm genologicznych.

Analiza wybranych wypowiedzi programowych awangardy (w drugiej części pracy) prowadzi do spostrzeżenia, iż gatunek literacki, jego sytuacja w obrębie nowych kierunków wydają się zagadnieniem mało istotnym. Tak też problem ten ocenia współczesna krytyka literacka. Jest jednak inaczej. Realizacje literackie, konkretne utwory wskazują, iż ewolucja form poetyckich według prawideł, których nawet najbardziej awangardowe działanie nie jest w stanie przezwyciężyć, była procesem nielatwo poddającym się zdynamizowaniu czy odwróceniu. Wbrew programom, formułującym hasła skrajnie ekstremalne i skrajnie ogólne, praktyka poetycka potwierdza rozliczne więzi z tradycją i jej normami. Praktyka awangardy w obrębie tradycyjnych struktur gatunkowych, co wykazaliśmy w trzeciej części pracy, ma dwojaki charakter. Oda, hymn, pieśń, psalm — podjęte przez awangardę — mieszczą się w polu, które za Stefanią Skwarczyńską nazwano amplitudą modyfikacyjną struktury gatunkowej. Transformacji uległa hierarchia poszczególnych wyznacz-

ników. Natomiast przykład Jacoba, Apollinaire'a i Majakowskiego świadczy o przekraczaniu zakresów tej amplitudy, co prowadziło w rezultacie do kreacji gatunków sytuujących się w opozycji do swoich modelowych źródeł.

Analityczna obserwacja literackich dokonań awangardy pozwala na sformułowanie czterech relacji nazw gatunkowych, którymi się ten prąd posługiwał, do odpowiadającym tym nazwom strukturom poetyckim. Po pierwsze, nie znanym w przeszłości, a ukształtowanym przez nową poezję formom gatunkowym przydano etykiety, które funkcjonują w naszej świadomości jako nazwy genologiczne (np. *caligrammes*). Po drugie, awangarda często posługiwała się impresyjnymi oznaczeniami o charakterze *quasi-nazw*, których powstanie inspirował głównie temat utworu (np. kinematograf). Po trzecie, wykorzystywała spetryfikowane struktury gatunkowe, uwydatniając te elementy, które były w stanie sprostać awangardowej poetyce (np. oda, hymn). Po czwarte, poeci bezceremonialnie i dowolnie czerpiąc z dotychczasowego zasobu nazw gatunkowych, tworzyli struktury stojące w sprzeczności z tymi, które przekazała literacka przeszłość (alba, ballada, misterium).

Gatunek i jego strukturalna sytuacja były w poezji awangardowej jedną z zasadniczych determinant dynamizujących ówczesne poszukiwania artystyczne.

Grzegorz Gazda