



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3129>

Le Temps et l'Espace sont morts hier

Coralia Costas

Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, collection « Les Aéronautes de l'esprit », 2006, ISBN 2-913764-32-0, 277 p.



Pour citer cet article

Coralia Costas, « Le Temps et l'Espace sont morts hier », Acta fabula, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3129.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.3129

Le Temps et l'Espace sont morts hier

Coralia Costas

Le Temps et l'Espace sont morts hier. C'est le titre à connotations apocalyptiques de l'ouvrage d'Isabelle Krzywkowski, emprunté à F. T. Marinetti et à son *Manifeste du futurisme* du 20 février 1909, information précisée dans les pages d'ouverture du livre. Similairement, une autre indication nous apprend que le titre de la collection est tiré d'une phrase de *l'Aurore*, de Nietzsche, « Nous autres aéronautes de l'esprit ! ». Autrement dit, le Temps et l'Espace sont morts hier, tout comme l'Auteur, le Personnage, le Moi unique et souverain. La redite, la paraphrase, l'intertextualité, l'allusion, l'appropriation et la recréation à partir de citations et morceaux de phrases appartenant aux prédécesseurs constituent en fait une tendance typique du XX^e siècle, ce siècle qui commence par la mort du temps et de l'espace.

Notons pourtant qu'il s'agit d'une mort cathartique, régénératrice, car le vœu général de l'époque est pour un renouveau de l'art par un retour à la vie non mimée. C'est cette démarche qui consiste à rejeter l'imitation au profit d'une innovation créative, qu'Isabelle Krzywkowski trace à travers une perspective comparatiste dans le chapitre introductif intitulé « Les avant-gardes historiques avant le surréalisme ». Le livre est structuré en quatre sections, chacun incluant deux ou trois chapitres, dont une partie ont été écrits en tant qu'articles indépendants ou présentés dans le cadre de divers colloques, tandis que d'autres ont été rédigés en vue de la publication de cet ouvrage.

La première section s'intitule « Du Thématique au poétique, du poétique au poïétique » et traite cette problématique par deux chapitres très soutenus qui semblent dialoguer. Le premier, « Techniques et modernité », présente l'impact du thème de la Machine sur la poétique des avant-gardes historiques. L'auteur souligne qu'il s'agit d'une part d'une « modernolâtrie », d'une manière à « faire moderne », qui caractérise, au niveau superficiel le début du XX^{ème} siècle, alors que la véritable portée de la technicité pour l'esthétique des avant-gardes est la plupart du temps ignorée. Un court historique de la notion de « machine », qui remonte jusqu'à l'Antiquité, précise que celle-ci a longtemps été considérée plutôt comme une curiosité et c'est grâce à la révolution industrielle qu'elle est entrée dans le quotidien. C'est ainsi qu'au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, on constate un

réinvestissement de la machine, laquelle arrive à acquérir dans l'imagination de l'époque une « beauté propre ». Qu'il s'agisse de Whitman, de Verhaeren, des futuristes ou des dadaïstes, la machine est toujours présente pour symboliser la modernité. Par sa rythmicité non interrompue, elle suggère la pulsation de la vie, la vitesse farouche avec laquelle les événements se succèdent. Pour ce qui est du rapport du thème de la machine avec le mythe, l'auteur considère abusif d'en faire un mythe et précise que les différents mythes auxquels on le relie souvent servent surtout d'instruments qui « permettent de dire la machine »ⁱ.

L'auteur jette le doute sur le concept de machine mythique en tant qu'apanage des avant-gardes. Elle précise que la révolte de machines, affolées, continue plutôt les « interrogations de la modernité » et ne va pas de pair avec la foi dans le progrès des avant-gardes, tout en reconnaissant, dans une œuvre telle *Le Mystère-Bouffe* de Vladimir Maïakovski, où les machines se révoltent, s'allient avec les hommes et deviennent des « personnages à part entière », que l'élément mécanique a une valeur mythique, de recommencementⁱⁱ.

Avec Marinetti, le motif de l'homme - machine devient « l'homme multiplié », la créativité étant donc un trait inhérent du concept. Dans le cadre de l'utopie futuriste, la machine est inévitablement liée au mythe des recommencements, « puisque celui-ci repose sur l'émergence d'un nouvel être qui viendrait définitivement rompre avec les catégories de la classification rationnelle »ⁱⁱⁱ.

D'autre part, le recours au mythe est expliqué par l'impossibilité de la littérature « de dire la machine », les œuvres de Jarry, Raymond Roussel ou du premier Marinetti étant emblématiques et « centrées » sur le motif de la machine. D'autres tentatives en sont celles d'Edward Gordon Craig, Villiers de l'Isle-Adam, Pierre Albert-Birot, ou Apollinaire. Le chapitre clôt sur l'idée d'une transformation de l'attitude des avant-gardes envers la machine mythifiée, dans le sens d'une appropriation en vue d'une libération esthétique, qui l'introduit dans l'ordre du poétique^{iv}.

Le deuxième chapitre, « Manifestes et avant-gardes » sert de contrepoint au premier, et après avoir déterminé la thématique préférée des artistes avant-gardistes, Isabelle Krzywkowski dirige son attention vers le contexte de sa mise en œuvre, à savoir vers l'actualisation de la thématique à l'intérieur d'un système théorique et pratique précisément défini. Le manifeste est donc analysé de la perspective de son emploi par les avant-gardes. Comme la machine, le manifeste n'est pas caractéristique unique de l'avant-garde. Cette dernière en fait un usage à part, expérimental, et le manifeste devient lui-même le champ de l'expérimentation, le second chapitre étant consacré justement au rapport entre manifeste et expérimentation^v.

Empruntant le terme et même la pratique aux domaines politique et juridique, la vie artistique du début du XX^{ème} siècle se caractérise par une remarquable concentration de manifestes qui témoignent de la nécessité de rupture et d'innovation dans le champ esthétique. En ce contexte, l'auteur constate que le *Manifeste du futurisme*, de Marinetti, daté 1909, n'est qu'un « isme » de plus, parmi la multitude de documents plus ou moins programmatiques de l'époque, alors qu'il n'y avait que très peu de textes intitulés explicitement « manifeste » avant celui mentionné ci-dessus. Pourtant, le point fort de l'approche de Marinetti se retrouve ailleurs, à savoir dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* de 1912 dans lequel l'artiste fournit une série de procédés à employer afin de mettre en pratique le programme : « il faut détruire la syntaxe », « il faut employer le verbe à l'infini », « il faut abolir l'adjectif », etc. Ultérieurement, les Futuristes russes et les Dadaïstes également formuleront des manifestes dans lesquels les prises de positions sont accompagnées des instruments proposés pour éradiquer la situation existante^{vi}.

Plus encore, le manifeste devient une nouvelle forme artistique, tel que l'indique l'attention à la mise en page, typographique, et l'accompagnement de textes censés illustrer la nouvelle idéologie proposée, pratiques démontrées surtout par Dada. Tzara parle de « poésie-manifeste »^{vii}. C'est parce que les Dadaïstes qui n'avaient toute littérature, ne pouvaient qu'incorporer la poésie, les mots, dans les textes programmatiques. Les avant-gardes historiques se définissent donc par leur volonté de faire table rase, par l'esthétique de la pratique, de la mise en œuvre de cette intentionnalité. L'expérimentation est donc la voie du poïétique^{viii}.

La seconde section s'intitule « Temps et espace » et inclut trois chapitres. « Espace et spatialisation » est le titre du troisième chapitre de l'ouvrage, et a été inspiré par la lecture de l'œuvre du critique américain Joseph Frank, qui affirme que les artistes du XX^{ème} siècle préfèrent la forme spatiale à la succession temporelle^{ix}. Suivant ce fil conducteur, Isabelle Krzywkowski passe en revue toutes les manifestations artistiques de la fin du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} qui visent à une communion avec la nature, le cosmos – naturisme, intégralisme, dynamisme, paroxysme, impulsionnisme, unanimisme, etc. – et qui font petit à petit place au concept d'espace, en défaveur de la notion de temps. « La réflexion sur l'espace tient donc, dans un premier temps, à la conviction que le poète a pour mission de rendre visibles les lois de l'univers »^x. La « primauté de l'instant » entraîne inévitablement la visibilité de la simultanéité. C'est ainsi qu'à partir des années 1912-1913, les notions de « multiplicité », « simultanéité », « instantanéité » et « synchronisme » s'imposent devant les concepts d'univers et cosmos antérieurement proposés à l'imaginaire du public^{xi}. L'« éclatement de la mise en page » est le trait caractéristique de la

littérature de l'époque, et constitue la preuve d'une volonté d'insérer la création artistique dans le mouvement^{xii}. L'autre voix de contestation est celle du sonore, de la voix, ce qui conduit les simultanés à proposer le rejet de la tradition écrite en faveur de l'oralité, de la spatialisation vocale du poème. Autrement dit, les problèmes issus du symbolisme trouvent leurs solutions, expérimentales, plutôt dans l'espace que dans le temps.

En ce contexte, le quatrième chapitre, « Simultanéité », rend hommage, en premier lieu, à l'œuvre et à l'activité d'Henri-Martin Barzun. En 1913, celui-ci a mis les bases du « simultanésisme », et parmi les artistes de l'époque il est le seul à « tenter de fonder une école, et là est peut-être son erreur ». Il a pourtant essayé de rendre la « variété du monde et de ses voix »^{xiii}, en mettant l'accent sur la multiplicité des perspectives, sur le progrès et la vitesse incorporés dans la vie humaine. Grâce à la vitesse, le temps linéaire est réduit à l'instant tandis que la polyphonie constitue la manifestation sonore de la simultanéité. En ce sens, Barzun a manifesté vite son intérêt pour l'agencement des voix et, adepte de la « rédemption par la scène », il a participé à la fondation du Laboratoire de recherches Art et Action^{xiv}. Selon l'auteur de l'ouvrage, le poème simultanés, dans lequel les éléments visuels et sonores ont une égale importance, doit sa disparition au « rejet du formalisme qui caractérise l'après-guerre » et à « un nouveau rapport au sujet », ce dernier aspect représentant l'une des causes de la rupture de la première avant-garde et du surréalisme^{xv}.

Intitulé « Le Rêve synthétique », le cinquième chapitre dresse une présentation détaillée de l'actualisation de ce concept dans les œuvres des artistes de l'époque. Notion-clé du symbolisme, la synthèse sera appropriée par les artistes de la première avant-garde, qui ont su la détourner pour l'accomplissement de leur projet. Plus que l'univers, plus que le monde, c'est surtout la vie qu'ils veulent exprimer. Tel est le but du théâtre synthétique futuriste, par exemple. Cette volonté de synthèse d'éléments hétérogènes marque aussi une rupture avec l'art classique, exprimée à l'aide d'une langue universelle, « synthétique »^{xvi}. Au-delà de cette vision globalisante et généralisatrice, on assiste à une volonté de maintenir la spécificité des arts. « Synthèse » aux yeux des représentants de l'avant-garde historique ne veut pas dire « synthèse des arts », mais « approfondissement » et « élargissement » des instruments artistiques, ce qui permet un renouveau majeur à l'intérieur de chaque art. En ce contexte, c'est le spectaculaire qui offre aux artistes de l'époque la possibilité d'actualisation d'une telle synthèse. Le spectacle est le lieu de rencontre et de manifestation simultanée de plusieurs formes d'expression. Par conséquent, la synthèse des arts n'est plus un objectif en soi, comme elle l'était pour les symbolistes, mais devient méthode, employée avec succès par les avant-gardes historiques pour secouer les horizons d'attente du public de l'époque^{xvii}.

« L'écriture comme matière » est le titre de la troisième section de l'ouvrage, dans laquelle Isabelle Krzykowski dresse une analyse très poussée des éléments caractéristiques de la littérature des années 1910-1920 : le rythme comme expression du mouvement, la répétition comme expression simultanée de l'identité et de la multiplicité et enfin l'abstraction, qui semble bien être le but de cette esthétique avant-gardiste. De la sorte, le sixième chapitre, « Rythme et poésie », permet à Isabelle Krzykowski tout d'abord de préciser que la notion de rythme est fréquemment associée à la modernité, à l'urbanisation et à l'industrialisation, et ensuite de dresser une présentation détaillée des manifestations du rythme dans les arts. Ainsi, selon Ezra Pound, le rythme est-il inimitable et inimitant, alors que pour les Futuristes russes, il traduit l'expérience^{xviii}. C'est ainsi que « la conscience du rythme s'élargit par l'expérience de la simultanéité »^{xix}. Dans le contexte d'un univers toujours en mouvement, d'un rythme très rapide des événements, le message doit être court et soutenu. Pour cette raison, c'est le son qui est favorisé par le rythme et non plus la langue, alors que les efforts sont concentrés sur la simplification de la phrase. En même temps, le rythme se traduit aussi dans le plan typographique par un travail assidu sur l'impact visuel^{xx}.

Intitulé « Poétique de la répétition », le septième chapitre est exclusivement dédié à l'œuvre de Gertrude Stein. Le procédé constitue le trait distinctif de la création de l'écrivaine américaine. Pourtant, la répétition constitue aussi une obsession des temps modernes, peut-être grâce à sa qualité rhétorique^{xxi}. Dans le cas de Stein, la répétition se présente en tant qu'expression aussi bien de l'identité que de la variation. Stein n'accepte pas l'idée de l'art comme imitation, comme répétition de la vie mais paradoxalement investit la répétition d'un tel pouvoir qu'elle devient créative^{xxii}.

C'est toujours du pouvoir créatif qu'il s'agit dans l'huitième chapitre, « Poésie et abstraction », dans lequel l'auteur met en évidence les efforts faits par les auteurs du début du XX^{ème} siècle à éliminer toute imitation de vie, à supprimer la syntaxe, à évacuer les expressions autobiographiques, afin de parvenir à une libération des mots, du langage, du verbe. Les moyens pour atteindre un tel but sont la généralisation, la suggestion et l'allusion^{xxiii}.

La dernière section s'intitule « La Réflexion sur le langage » et inclut deux chapitres à titres suggestifs : « Primitivisme » et, respectivement, « Oralité », qui rendent compte des réflexions et pratiques caractérisant le début du XX^{ème} siècle. Le contexte de l'expansion coloniale, de l'inauguration des premiers musées ethnographiques et de l'organisation des expositions universelles permet de mieux comprendre les différents mouvements « primitivistes » de l'époque. De toute

façon, primitivisme et anti-rationalisme vont de pair, et ceci explique le prolongement du romantisme jusqu'à la première avant-garde. En même temps, la simple approche ethnographique est accompagnée d'une autre, artistique, « qui cherche à rompre avec les codes nés à la Renaissance ». C'est un choix esthétique, évidemment, qui consiste à interroger les modes d'expression et de représentation, à « retrouver un état premier de la langue »^{xxiv}. Il s'agit évidemment de la recherche d'un langage efficace, comme l'avaient fait Pierre Albert-Birot, Richard Hülsenbeck, Victor Chklovski. Il s'agit aussi d'un rythme du langage, qui est traduit aussi bien par la voix que par le corps, et qui se manifeste également en poésie, peinture et théâtre^{xxv}.

Dans ces conditions, l'oralité devient un argument primordial de l'esthétique avant-gardiste. On assiste à un rejet de la langue, au profit de la manifestation vocale du langage. La fin du XIX^{ème} témoigne d'une réflexion assidue sur la voix. Mallarmé et René Ghil abordent à plusieurs reprises cette thématique. A son tour, Henri-Martin Barzun propose « la résurrection de la voix », de sorte qu'au début du XX^{ème} la voix devient le moyen nécessaire de renouvellement absolu du poème. L'élaboration d'une « langue imaginaire » constitue la voie adoptée aussi bien par les futuristes russes que par Dada. Les recherches sur la voix rencontrent aussi les efforts de supprimer le « je », ce qui se traduit, thématiquement, par le rôle des images mécaniques. La voix et ses multiples possibilités fournissent donc la voie vers l'abstraction, tellement recherchée à l'époque.^{xxvi}

Les conclusions réunies sous le titre « La Fin d'une avant-garde ? » datent de la première guerre la fin de l'avant-garde historique, dans des analyses sur la poésie expérimentale de trois auteurs : Apollinaire, Marinetti, Stramm.

Dans une disposition symétrique et concentrique suggestive, *Le Temps et l'Espace sont morts hier* constitue un très précieux outil de travail pour quiconque s'intéresse à l'étude de l'avant-garde historique. L'information contenue dans les notes fournit aussi des repères très significatifs sur le contexte artistique de l'époque.

PLAN

AUTEUR

Coralia Costas

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : coralia.costas@gmail.com