



**6. Futurisme et
transmutation du
langage. « Le
'décroire' est une
phase du croire »**

José Quaresma

L'auteur met ici en perspective ses propres recherches autours des avant-gardes et plus précisément le Futurisme avec certaines thèses de "Nihilisme et modernité" sur la dialectique de la croyance. Bâtir à neuf une nouvelle croyance nécessite t-il de rejeter négativement toute idée de filiation (croire contre) ou de refuser radicalement toute possibilité d'héritage (croire sans) ?

Avant-propos

Comme toutes les personnes impliquées dans ce projet éditorial, mon texte est dédié à Michel Guérin. Je m'y engage avec le souvenir vivace de deux événements qui se révélèrent clés dans ma formation et ma confrontation avec d'autres auteurs et d'autres établissements d'enseignements esthétique et artistique :

1/ En 2007, dans le cadre d'une recherche sur les Avant-gardes artistiques, j'ai découvert les thèses de Michel Guérin concernant le Nihilisme et les avant-gardes. Cet événement s'avéra décisif pour le texte que je préparais à ce moment-là.

2/ Ailleurs, au cours d'un Colloque International, j'ai été surpris par le positionnement aussi audacieux (*Sapere aude* !) que compétent de notre ami : confronté à un conférencier dont le discours lui semblait péché par manque de rigueur, il ouvrit le débat comme on engage un duel, par ces mots « Maintenant je vais attaquer ! » Bretteur dans l'âme, il restait bien évidemment disponible pour poursuivre la 'querelle' et recevoir les potentielles 'contre-attaques'.

L'expérience de ces deux situations - une en lien avec mes besoins de recherche sur les Avant-gardes, l'autre simple scrutation de notre ami enrôlé dans un débat esthétique et philosophique - m'a permis de (re)connaître un homme au profil audacieux, fort et honnête, alliant une volonté sincère de partage à une profonde lucidité sur les nouveaux horizons esthétiques et éthiques (pour le présent et pour l'avenir).

Le petit texte [1] qui suit reprend quelques traits de mon analyse de l'esprit des avants-gardes, dans une volonté de confrontation et de résonance avec les thèses de Michel Guérin, en particulier celles exposées dans son livre *Nihilisme et modernité : Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*.

« Cela signifie indivisiblement qu'une croyance forte masque une angoisse (un vide) et que le *décroire* implique d'être tenu à bout de bras par la croyance. L'*esprit qui toujours nie* ne peut ni cesser de nier, ni s'arrêter sur une négation sans s'élever, contradictoirement, à la positivité. » [2]

Je suis pleinement d'accord avec l'idée qu'une grande « conviction » est toujours proche de l'expérience authentique de l'angoisse. Entre les deux, on pourrait même dire qu'un mouvement oscillatoire se génère, sur un rythme parfois lent et, d'autres fois, plus précipité (comme dans le cas spécifique du Futurisme). Et que l'angoisse du « décroire » prend aussi la forme de cette « positivité » sans jamais y rester durablement.

En fait, les actes d'instauration de nouveaux langages dans les domaines de l'art et de la littérature sont profondément liés à l'idée contenue dans la phrase que j'ai choisie comme sous-titre : « Le 'décroire' est une phase du croire » [3]. A mon avis, sans l'expérience de la déliquescence d'une certaine idée de la représentation du monde et sans le désir d'en surmonter les manifestations objectives, nous ne pouvons jamais arriver au moment positif d'inscription de l'« absolument moderne » sur la table rase des précédents jeux de langages artistiques.

D'autre part, sans « décroire » partiellement ou radicalement à ce qui est établi, il n'est pas possible de « croire » (avec un « sentiment frais », qui se renouvelle au quotidien). Or, croire est une condition préalable qui fonde l'authenticité de chaque expérience, y compris la création artistique. Cette hypothèse peut rencontrer immédiatement l'objection suivante : il n'est pas possible de penser le travail artistique et la confrontation esthétique sans l'enracinement de leurs dispositifs dans l'épaisseur formelle et sémantique des langages déjà connus. En réponse à cette objection, j'arguerais volontiers ainsi : le nouveau peut être effectuée ou non dans le voisinage et sous l'influence directe du temps passé et de ses langages pour représenter le monde.

Les Avant-gardes du début du XX^e siècle, ainsi que les pré-Avant-gardes du dernier quart du XIX^e siècle (Impressionnisme, Néo-impersonnisme et d'autres) ont osé rompre avec les différentes expressions artistiques du passé, et en même temps, une fois confrontées à l'aura des langages pré-existants, elles ont su proposer des idées artistiques étranges, très étranges...

Bien sûr, tout est soumis à des jeux de dérivation relationnelle et c'est ainsi que nous avons l'habitude de considérer historiquement et ontologiquement la création artistique. Mais il y a des moments où l'« absolument nouveau » méprise l'idée même de filiation, et intègre ce refus dans le langage qu'il propose. Comme si la grammaire picturale (ou une autre) se dilatait afin de soutenir, dans un même mouvement, le refus d'une chose et la promotion d'une autre.

Les nombreuses avant-gardes des premières décennies du XX^e siècle peuvent être appréhendées de cette façon. C'est pourquoi le mot « avant-garde » est particulièrement adapté, révélant que ces mouvements artistiques sont à la fois une force d'anéantissement des visions du monde instituées et une prise d'assaut de l'espace dans lequel se trouvent les théories artistiques à renverser.

L'utilisation du terme « avant-garde » n'est pas tout à fait nouvelle dans les domaines de l'art et de la littérature. Il ramasse en un trait, un travail de destruction qui *dans le même temps* ouvre le chemin à un enthousiasme messianique, au service de la célébration de la « nouvelle heure » et du nouvel état de l'art. Célébration qui associe souvent l'insolence, le courage, l'originalité et la mégalomanie [4].

Cette volonté d'être « à la pointe » telle qu'elle se présente dans les premières décennies du XX^e siècle est un bon marqueur, peut-être le meilleur, du bouleversement artistique en cours alors - celui qui s'auto-constituait stratégiquement comme une nouvelle compréhension du temps, de l'art et de la vie moderniste : le Futurisme. *Nous sommes confrontés à un tel viol de l'éloquence du passé artistique que, désormais, nous nous assouvons par l'exaltation exclusive du présent, satisfaits par les « miroirs de l'avenir » et ce qui se projette dans l'« avenir inactuel »* - semblait-il prôner.

Le mouvement futuriste a la spécificité (plus performative et programmatique que plastique) de s'autoproclamer comme vide de tout savoir qui l'aura précédé. Et « Le destructeur décidé mène si loin la critique qu'il a besoin d'un *verbe* prophétique pour conjurer le néant qu'il a lui-même invoqué » [5].

Hypersensible au temps présent, le Futurisme ne reconnaît pas les manifestations artistiques qui le précèdent. Plus : il vise à détruire, au moins performativement, dans les mots, l'aura artistique couvrant l'ensemble des œuvres de l'histoire de l'art, révélant par là même sa sensibilité réactive à l'« obscurité millénaire. » [6]

C'est de cette façon que le Futurisme va inaugurer une nouvelle conception de la production littéraire et artistique, centrée sur la quête d'un « sens aigu de l'époque présente » et de l'« originalité » [7], critères qui sont aujourd'hui décisifs dans le domaine artistique (parfois avec une hystérie intrigante) et qui sont absolument centraux pour les objets candidats à la certification artistique. [8]

Cette préoccupation concernant le nouveau, voire le trop nouveau [9], se veut une véritable orientation programmatique, et entre de plein fouet en conflit avec le caractère diachronique de tout projet d'art (qu'il soit moderne, romantique, néo-classique ou autre). Certes, il y a bien dans toute production artistique, une diachronie qui s'exprime par des liens forts et différents modes d'articulation avec le passé - mais les futuristes la rejettent avec toute leur énergie. Pris à la lettre et poussé à son comble, le discours futuriste dénie toutes références passéistes pour notre époque puisque, par définition, toute production du passé ressortit d'une dynamique dans laquelle notre vie actuelle n'est pas investie. Et les futuristes de condamner tout leur héritage esthétique comme « la gangrène malodorante des professeurs, [...] de cicérones et d'antiquaires [...]. » [10]

Déni ou condamnation ? Négation ou offensive ? N'y a-t-il pas là deux postures contradictoires ? Comment pourrait-on accepter le discours virulent et l'affectation des futuristes face aux « excès du passé », alors qu'ils disent refuser toutes les réminiscences sémantiques et formelles du passé ? Peut-être en prenant en considération les deux points suivants.

Premièrement, il n'existe pas de correspondance évidente entre le discours et la pratique artistiques. Les thèses des théoriciens de la littérature ou de l'art, écrites ou verbalisées (lors de séminaires, conférences et autres manifestations publiques d'exposition doctrinale) doivent être soumises à un travail critique tout aussi pointu que dans les autres domaines. A titre d'exemple de cette disparité entre le discours et la pratique artistiques, voyons le cas de Duchamp (*Nu descendant un escalier*, 1912), et ce qu'en rapporte Jean Clair :

« Lorsque Duchamp acheva son *Nu descendant un escalier* et que la critique s'empressa de comparer cette décomposition des mouvements d'un corps avec les peintures des futuristes italiens, on sait avec quelle énergie il dénia avoir été influencé par eux, parce que, disait-il, son projet n'avait rien à voir avec leur propre esthétique. » [11]

Si nous devons procéder à un travail formel et analytique sur les propriétés plastiques de cette œuvre d'art, si nous étions amenés à les comparer avec celles qui caractérisent les œuvres de certains auteurs futuristes, nous serions bien obligés de constater leur évidente proximité, et reprocher à Duchamp de se contenter de *surjouer* le « jeu de l'originalité », alors qu'il contraint le futurisme à n'être que « [...] l'impressionnisme du monde mécanique » [12].

Deuxièmement, l'hyper-sensibilité au présent fait du Futurisme une avant-garde qui toujours sonde l'inconnu en art et qui est toujours disponible pour produire des provocations pour le temps présent, en le transformant en une nouvelle « aube » (« Ici, sur terre la première aube ! ») [13]. Qu'on le veuille ou non, l'excentricité et les excès découlant de cette « vision du monde » ont bénéficié à de nombreux mouvements jusqu'à présent, et ont donné naissance à quelques concepts qui régissent encore la vie artistique et contemporaine.

Le *Séchoir à Bouteilles*, l'*Urinoir* (Fontaine) de Duchamp, ou le *Carré Noir sur Fond Blanc* de Malévitch sont des œuvres qui, à mon sens, proviennent des gestes performatifs-messianiques-paradigmatiques du Futurisme (leur aîné des quelques années). D'une part, elles cherchent à établir l'absolument nouveau dans l'art, et d'autre part, elles ne sont pas possibles sans une hyper-sensibilité au temps et à sa totale provocation. >>>

Mais, revenons-en au Futurisme. Filippo Marinetti, "l'homme de l'Avant-garde" qui pense toujours sous le signe de gestes performatifs, est un auteur qui a développé de multiples formes d'expression publique. Il est gouverné par un instinct sûr en matière d'interrelation et de communication, même (surtout ?) quand cela impliquait le conflit et le tumulte (« le plaisir d'être hué [14] »). Voyons

maintenant quelques traits qui, n'en déplaisent aux futuristes, sont antérieurs et soutiennent ce mouvement artistique.

- 1 - L'héritage mallarméen. Il est visible dans la formulation de jeux poétiques qui libèrent les mots et les paroles de leur fonction représentative, et les rendent disponibles pour une nouvelle architecture graphique. Il est encore présent sans doute dans et sous les empreintes des onomatopées utilisées par les futuristes.
- 2 - Le problème de la 4ème dimension. Dans la théorisation dense et les symbolisations plastique et littéraire dont il fut l'objet, il laisse apparaître un espace supra-quotidien et un espace supra-rétinien.
- 3 - Les contributions d'Einstein aux questions du temps et de l'espace énoncées dans la « théorie de la relativité ».
- 4 - La réalité cubiste. Elle est en effet fondée d'une part sur l'hypothèse de fragmentation de l'espace euclidien, pour le réorienter selon de nouveaux axes, et d'autre part sur la représentation des espaces et des objets dans la logique spatiale de la peinture elle-même.
- 5 - La division pointilliste et l'utilisation fréquente des jeux de couleur fauves.
- 6 - Certaines thèses nietzschéennes comme la « transmutation de toutes les valeurs », « l'aube », le « surhomme », le sens de l'« intuition », le problème des « nouveaux langages ».
- 7 - La question de la continuité esthétique spatio-temporelle lancée par Bergson.

Il faut d'ailleurs insister sur les deux derniers points, en marquant l'attitude délibérée, messianique et performative de Marinetti envers Nietzsche et Bergson. Dans le *Manifeste contre les Enseignants*, Marinetti écrit :

« Dans notre lutte contre la fureur académique, nous nous sommes opposés violemment à la doctrine nietzschéenne. Il faut ici dénoncer la critique qui s'est trompée en nous considérant comme des nouveaux nietzschéens. Nietzsche [...] est un homme du passé qui se promène par les sommets des montagnes Thessaliques, les pieds foulant les têtes grecques. » [15]

Et sur Bergson :

« Ceux qui ont tenté de comprendre ce que j'entends quand je parle de la 'haine à l'intelligence', ont voulu y voir l'influence de la philosophie de Bergson. Sans doute ne savent-ils pas que mon premier poème épique, *La Conquête des Étoiles*, publié en 1902, reprend dès la première page, sous forme d'épigramme, ces trois versets de Dante : _ *O insensata cura de' mortali, quanto son difettivi silogismi* *quei che ti fanno in basso batter l'ali ! (Paradiso-XI)*

Ainsi que cette pensée d'Edgar Poe : « ... L'esprit [...] ne dit rien à la raison malade et solitaire ».

Bien avant Bergson, ces deux génies montraient des idées créatives qui coïncident avec mon propre génie, en déclarant leur haine à l'intelligence dominatrice, malade et solitaire, et en donnant tous les droits à l'imagination intuitive et solitaire » [16].

Cet anéantissement revendiqué de toute filiation et de toute force afférente, clamant fièrement « ni Nietzsche ni Bergson », et plus généralement « ni ceci ni cela » (comme nous venons de le voir) - cette tentative pour supprimer la moindre ombre portée par l'histoire de l'art, de la littérature et même de l'esthétique - correspondent à mon avis au moment où la tabula rasa d'un langage est transmuée en une nouvelle croyance. Et ainsi se crée un nouveau langage pour une croyance émergente. Car « Il faut des croyances pour interroger, tout de même qu'on ne forme pas d'hypothèse sans disposer d'une théorie virtuelle. » [17]

NOTES

[1] Ce texte a été partiellement publié dans le livre des actes : *Les arts visuels et les autres arts. Les premières Avant-gardes*, Coord. Fernando Rosa Dias, Lisboa, Cieba, 2007. Nous le reprenons ici en l'ouvrant sur un dialogue plus exigeant avec Michel Guérin et son ouvrage *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

[2] Michel Guérin, *op. cit.*, p. 198.

[3] Michel Guérin, *op. cit.*, p. 198.

[4] Charles Baudelaire : « De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. Toute métaphore ici porte des moustaches. Littérature militante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau [...]. A ajouter aux métaphores : Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité ; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société. », cité dans Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, tr. port. Jorge Teles Menezes, *As cinco faces da modernidade*, s.l., éd. Veja, 1999, p. 103.

[5] Michel Guérin, *op. cit.*, p.183.

[6] "Tenebre millenaire", Marinetti, « Fondazione e manifesta del futurismo », in *Archivi del futurismo*, org. Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca Editori di Roma, 1958, p. 15.

[7] Il s'agit là de l'un des principes énoncés dans le « Manifeste des Peintres Futuristes », soussigné par les membres du noyau historique : Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini : "Exaltar todas as formas de originalidade, ainda que temerárias, ainda que violentíssimas", in *Antologia do Futurismo Italiano. Manifestas e poe-mas*, org. e trad. José Mendes Ferreira, Lisboa, Editorial Veja, 1979, p. 69.

[8] "Os autores não devem ter outra preocupação senão a de uma absoluta originalidade inovadora." Marinetti, « A volúpia de ser apupado », *ibidem*, p. 75.

[9] "Meus olhos ungidos de Novo", Mário de Sá Carneiro, « Manucure », in *Poemas Completos*, org. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assirio & Alvim, 2005, p.55.

[10] « È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesta di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il *Futurismo*, perche vogliamo liberare quaeto paese dalla sua fétida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiqarii.", Marinetti, « Fondazione e manifesto del futurismo », *op. cit.*, p. 17.

[11] Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 147.

[12] Duchamp, cité par Michel Guérin, *op. cit.*, p. 201.

[13] "Partiamo ! Ecco, sulla terra, la primissima aurora !", Marinetti, *Fondazione e manifesta del futurismo*, *op. cit.*, p. 15.

[14] Manifesto publicado em 11 de Janeiro de 1911, primeiramente intitulado "Manifesto dos Dramaturgos Futuristas".

[15] Marinetti, *Antologia do Futurismo Italiano. Manifestos e Poemas*, *op. cit.*, pp. 77-78.

[16] "Respostas às Objecções", in *Antologia do Futurismo Italiano. Manifestos e Poemas*, *op. cit.*, pp. 116-117.

[17] Michel Guérin, *op. cit.*, p.183.