

Ion POP

QUELQUES REMARQUES SUR L'«ICONOCLASME» DES AVANT-GARDES

Abstract. This paper is trying to show the connections between the artistic practice of the avant-garde and the spirit of historical iconoclasm. In their manifests, for example, the artists of the thirties talk very often about iconoclastic attitudes, such as destruction, breaking, refusal of all kinds of traditions, and they try to prescribe an art entirely devoted to life. The avant-garde also brings into the public's attention the possibility of using some words such as "iconoclasm", "iconoclastic" in a figurative way, which means great changes in art's perception all over the 20th century. The examples come mostly from the area of Romanian avant-garde, but not only.

Keywords. Avant-garde, tradition, iconoclasm, destruction.

Toutes les définitions que l'on a essayé de donner aux avant-gardes artistiques convergent sur quelques points essentiels. La référence au sens militaire du terme est, dans ce contexte, inévitable, car – de même qu'une partie de l'armée devance la masse des troupes – sur le terrain de l'art et de la littérature l'avant-garde joue ou prétend jouer un rôle de précurseur par ses audaces iconoclastes. Donc: position avancée par rapport au reste du monde artistique, esprit combatif violent, traductibles en tant que distanciation par rapport aux pratiques créatrices homologuées. Déjà depuis ce point de départ, métaphorique d'une certaine manière, l'avant-garde suggère, comme on peut le voir, la promotion de deux attitudes fondamentales, dialectiquement liées entre elles. La première est, bien sûr, celle du détachement, de l'éloignement, de la rupture par rapport à la masse de l'armée, qui est la foule d'écrivains et artistes fidèles à la tradition, aux conventions unanimement acceptées,

aux prestiges du passé. La deuxième attitude suggère le geste novateur, l'invention, la construction inédite, l'ouverture permanente vers des zones infréquentées de la création. Ce qui est commun aux deux attitudes, c'est qu'elles présupposent la destruction des œuvres du passé, le besoin de faire *table rase* des (fausses) valeurs et qu'elles misent sur un violent besoin de transformation, tout cela relevant – pourrait-on dire – d'une sorte d'iconoclasme avant-gardiste. Il est évident, cependant, que dans le contexte de l'étude des avant-gardes, l'«iconoclasme», tout en se référant spécifiquement à l'acte de «briser des images» (sens propre du terme), se charge d'une multitude de sens figurés qui renvoient à la rupture par rapport à la tradition, à la destruction programmée des œuvres d'art du passé, à la négation et à la mise en place d'une rigueur et d'une exigence de spiritualité qui ne sont pas sans rappeler celles des iconoclastes byzantins ou protestants. Ce sera surtout ce deuxième sens, figuré, de l'iconoclasme, qui nous intéressera ici, surtout que – si iconoclasme artistique moderne il y a – il commence avec les avant-gardes.

Il est cependant vrai que, dans une optique trop ouverte, on a pu considérer tous les mouvements littéraires ou artistiques novateurs qui ont suivi le romantisme comme des mouvements d'avant-garde. Si, au contraire, on a en vue la spécificité de l'esprit avant-gardiste dans le cadre des tendances modernistes, ce qui par la suite a reçu le nom d'«avant-garde historique» se distingue par le *radicalisme*

des programmes négateurs/novateurs de facture iconoclaste; dans ce cas, on ne peut considérer comme authentiquement avant-gardistes, c'est-à-dire poussant à l'extrême l'énergie du rejet de la tradition, que quelques mouvements développés dans la première moitié du XXe siècle, tels que le futurisme italien, avec un premier manifeste lancé par Filippo Tommaso Marinetti en 1909, le dadaïsme «inventé» par le Roumain Tristan Tzara, à Zürich en 1916, le constructivisme (allemand, russe, hollandais) des décennies deux et trois, le surréalisme français dirigé par André Breton, depuis le premier manifeste de 1924, jusque dans les années '40.

À la différence de Baudelaire qui, dans *Le Peintre de la vie moderne*, distingue les deux moitiés de l'art, la «modernité» et l'«éternité», mais ne les sépare pas, les avant-gardistes se tournent résolument du seul côté de la modernité. En Roumanie, les théoriciens des mouvements d'avant-garde les définissent à partir d'un esprit de contradiction universel; Adrian Marino, par exemple, définit l'avant-garde sous le signe d'une série d'oppositions: anti-tradition, anti-classicisme, anti-académisme, anti-art, etc.¹). En effet, l'avant-garde use d'une rhétorique de la contestation *radicale*, depuis la véhémence des rejets que comprennent les manifestes du futurisme italien, qui réclamaient les incendies des musées et la destruction des bibliothèques, jusqu'à l'assertion du dadaïste Tristan Tzara, selon lequel

1 A. Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucarest, Éd. Univers, 1999.

«seul le contraste nous lie au passé», ou à l'affirmation surréaliste d'André Breton, qui soutient qu' «en matière de révolte personne n'a besoin d'ancêtres», ou bien jusqu'à la pensée d'Eugène Ionesco en 1959: «je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture».

Les exégètes du phénomène avant-gardiste sont, à ce propos, entièrement d'accord: Renato Poggioli, par exemple, le met sous le signe de l'*activisme* mais aussi de l'*antagonisme*, Guillermo del Torre parle d'un «mouvement de choc, de rupture et d'ouverture en même temps». À son tour, Matei Călinescu note, en 1969, dans son ouvrage *Conceptul modern de poezie*, publié au moment où la culture roumaine initiait la revalorisation des mouvements d'avant-garde, que «l'essence de l'avant-garde littéraire pourrait équivaloir à la négation» et que «sa vocation est par excellence destructrice, irrémédiablement iconoclaste, même quand elle aspire vers l'acte constructif». Plus récemment, dans *Five faces of modernity*, «le rejet du passé et le culte de la nouveauté» sont encore une fois associés par le critique, qui souligne aussi que la meilleure manière d'atteindre le nouveau est «un processus évident de destruction de la tradition». Dans un des plus complets et plus systématiques inventaires des traits de l'avant-garde, Adrian Marino groupe symétriquement des «attitudes négatives» et des «attitudes positives», également paroxystiques: «être destructeur, iconoclaste, terroriste, nihiliste tend donc à se confondre avec l'essence même de l'avant-garde», tout comme «l'éloge de la nouveauté traduit

une tendance vers l'extrémisme et le radicalisme, symétrique aux attitudes négatives: les néophiles sont tout aussi fanatiques que les néophobes»².

Ce qu'on attaque sous tous ses aspects, c'est la Tradition avec ses grands repères symboliques, le Musée et la Bibliothèque, avec les formes institutionnalisées de la culture, avec les hiérarchies reconnues officiellement par l'Académie, les conventions de toutes sortes, les écoles artistiques, les modèles et les exemples. À une époque de remise en question de toutes les valeurs, comme la charnière des siècles XIX-XX, marquée par les découvertes révolutionnaires dans les sciences (Albert Einstein et la théorie de la relativité), par l'anti-positivisme philosophique (manifesté dans le vitalisme et le relativisme de Nietzsche, dans la théorie de la durée intérieure ou de l'intuitionnisme de Bergson), par les évolutions de la psychologie vers la psychanalyse freudienne, l'avant-garde se fait l'écho d'une vaste vision dominée, ainsi que le notait Jean Weisgerber, par «la conscience aigüe du devenir»,

2 V. Renato Poggioli, *Teoria della arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, pp. 30-56; G. del Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 24; E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 26; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974; A. Marino, «Tendances esthétiques», in *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. II, Budapest, Akademiai Kiadó, 1984, pp. 633-792. V. aussi *Dicționar de idei literare*, vol. I, A-G, Bucarest, Éd. Eminescu, 1973.

affirmée sous des formes différentes, aussi bien dans le marxisme, que chez Hegel, Spencer, Nietzsche, Bergson³.

Il n'est pas étonnant que, dans un tel contexte socioculturel, la conscience artistique soit elle-même fascinée par un dynamisme sans limites, entraînée qu'elle est dans le flux gigantesque des métamorphoses. Toute forme de stagnation se voit ainsi amender, la croyance aux «vérités» immuables de l'art se voit ébranler. L'incarnation suprême du travail artistique, à savoir le *Chef-d'œuvre*, est considérée avec suspicion, parce qu'elle interdit et bloque le volcanisme de l'énergie créatrice, en la transformant en admiration paralysante: Tzara, par exemple, dit dans un de ses manifestes que «la perfection ennuie».

Dans le même sens, *la logique* et *la grammaire* deviennent les objets d'une contestation extrême, en conséquence de la dévalorisation des vérités majuscules prétendues par la Raison et de ses rigueurs inscrites dans l'ordre imposé par divers traités académiques. L'appel futuriste à la destruction de la grammaire, au culte des «mots en liberté» et à l'«imagination sans fil conducteur» semble tout à fait compréhensible et justifié, de même que le *ready-made* dadaïste est conçu en vertu de l'assertion de Tzara selon laquelle «la logique est toujours fausse». Marcel Duchamp est le premier à désigner du nom de *ready-made* un ensemble d'œuvres créées

entre 1913 et 1921. L'artiste iconoclaste choisit des objets contemporains produits en série et les expose dans une optique autant provocatrice qu'esthétique, les détournant de leur fonction première. Au nombre de ses *ready-made* célèbres, il faut citer la roue de bicyclette présentée sur un tabouret, ainsi que la légendaire *Fontaine* (1917), «sculpture» faite d'un urinoir installé en porte-à-faux, sur lequel l'artiste s'est contenté d'inscrire la signature «R. Mutt». Il est intéressant de noter que Man Ray prend, pendant un certain temps, un chemin artistique similaire, en présentant en 1921 l'œuvre *Gift*, un fer à repasser hérissé de clous, «geste» qui détourne l'objet de sa fonction commune et le plonge dans un univers de significations absurdes.

Ce qu'on appelait «la chimie des mots» dans les programmes constructivistes dit beaucoup de choses, malgré le contrôle scientifique de l'expression, sur la même obsession du mouvement, modelée bien sûr par un vrai culte pour la mécanique de l'ère industrielle. Et l'«automatisme psychique pur» du surréalisme, synonyme d'un abandon au flux intérieur de l'imagination et de la rêverie, sur les traces d'un certain romantisme, montre tout simplement un autre visage de la fascination pour le mouvement, tournée maintenant vers les profondeurs du psychisme du sujet, pris à jamais dans le réseau des analogies universelles, se laissant mener par le hasard prometteur de surprises sur le chemin vers le mystère et l'inconnu, invoqué déjà par Baudelaire et Rimbaud. Le gain est partout double,

3 V. J. Weisberger, *Le contexte culturel et social*, in *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, op. cit., p. 75.

car la négation déstructurante des formes d'expression plus ou moins «grammaticales», c'est-à-dire figées de manière conformiste dans des conventions et des stéréotypes, va main dans la main avec la recherche fébrile du nouveau, vers un discours ouvert, prospectif, qui se veut libéré de tout poncif.

Un des sens suggérés par la métaphore militaire de l'avant-garde est présent de manière nette dans ce genre de démarches: c'est ce que Adrian Marino nommait la «fonction prospective» de l'avant-garde, son «futurisme» inné, l'ouverture vers l'exploration d'univers prometteurs de nouvelles découvertes. La même fonction a été observée plus tard par Antoine Compagnon, qui écrit que si la modernité s'identifie avec une passion pour le présent, l'avant-garde suppose une conscience historique de l'avenir et la volonté de dépasser sa propre époque⁴. Dans *La Fin de la modernité*, Gianni Vattimo décrit, de même, la modernité comme une époque où prédominent «les catégories de la nouveauté et du dépassement»⁵, et l'avant-garde exacerbe – comme on l'a vu – ces catégories. Octavio Paz observe lui aussi avec acuité ce genre d'attitudes, en définissant l'avant-garde dans les cadres plus larges du modernisme par «l'accélération du temps historique», c'est-à-dire par une conscience plus aiguë du présent: l'homme des avant-gardes,

plus que tout autre, doit être du moment présent, au point que, même à l'intérieur des mouvements d'avant-garde, le plus récent nie celui qui l'a précédé, en tant que dépassé par ce rythme même. De là la configuration d'une «tradition de la rupture», d'une négation en cascades, toujours reprise et amplifiée, en fonction des nécessités urgentes du moment actuel⁶.

À leur époque, les militants roumains du mouvement ne pensent pas autrement, en se plaçant dans la même équation avec le passé et le présent socioculturel, avec les catégories de la négation de l'«ancien» et de l'affirmation bruyante du nouveau. Voici quelques prises de position dans ce sens. *Manifestul activist cãtre tinerime* (*Le Manifeste activiste à l'usage de la jeunesse*), publié par Ion Vinea dans *Contimporanul* en mai 1924, fournit le premier exemple de négation radicale de la Tradition: «Tuons nos morts!» La même année, Scaralat Callimachi, directeur de la revue constructiviste *Punct (Point)*, déclare péremptoirement: «Nous avons rompu toute liaison avec l'art du passé, car notre siècle d'émotions puissantes et fulgurantes a besoin de nouvelles formes pour ses manifestations artistiques.»⁷ Dans un manifeste intitulé *Precizãri* (*Préci-*

4 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1990 p. 48.

5 Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 10.

6 Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 19 sqq.

7 *Revista „Punct”*, in *Punct*, nr. 4, 13 déc. 1924, p. 1: «Am rupt orice legãturã cu arta trecutului, cãci secolul nostru de emoții puternice și fulgerãtoare are nevoie de forme noi pentru manifestãrile lui de artã.»

sions), publié dans *Integral* en 1925, dû probablement à Ion Călugăru, on peut lire: «La tradition signifie marcher au même pas que l'époque. Nous rejetons énergiquement la fausse tradition du sol et nous nous prosternons devant la tradition infinie de l'être humain.»⁸ En invoquant une «une loi des déterminantes historiques», Voronca écrit, à son tour que «l'âme de chaque époque exige son propre accomplissement [...] et en vue de cet accomplissement, la sensibilité du temps forge ses propres porte-parole»⁹. C'est toujours lui qui revient à la charge en affirmant: «Au-dessus du pouls individuel, il y a celui de l'époque [...]. Les réalisations de l'art se projettent sur un mur de contemporanéité. [...] Les visionnaires d'aujourd'hui nous conduisent un pas de plus vers l'Inde spirituelle actuelle. Parmi ces précurseurs s'élèvera demain le Colomb d'un monde à l'existence vierge.»¹⁰ Dans le manifeste des

surréalistes roumains de 1945, on retrouve la volonté de maintenir le mouvement dans un état révolutionnaire continu, en rejetant – comme l'exigeait autrefois André Breton – tout «héritage», parce que le «passé» ne s'est pas avéré capable de satisfaire les «désirs» de ces jeunes furieux. Tout artiste d'avant-garde qui se respecte devrait se maintenir en dehors de la tradition, en se gardant comme du feu de «contribuer»: «nous possédons avec acharnement un désir puissant d'autre chose, d'une apparition qui ne soit pas contribution, mais renversement» (*Profesie de credință pentru grupul «Alge»*). De ce point de vue, même les «contributions» avant-gardistes précédentes sont mises en doute, et l'on accorde du crédit seulement au plus récent, au plus neuf des mouvements auxquels adhèrent les artistes: c'est le cas de la négation du surréalisme par Ilarie Voronca, au moment de l'adhésion au constructivisme, ou bien de Mihail Cosma, l'«intégraliste» qui distingue entre une «préhistoire» et une «histoire» de l'avant-garde, cette dernière commençant, bien sûr, avec le programme actuel immédiat.

Dans ce contexte de négations iconoclastes, la réaction des artistes roumains à la visite du leader futuriste à Bucarest se révèle très intéressante. La visite de Marinetti, annoncée depuis 1923, a lieu en mai 1930; l'artiste italien donne trois conférences sous le patronage du groupe de *Contimporanul*, qui l'accompagne aussi pour une visite dans la région pétrolière Prahova, d'où résulteront le poème *L'Incendie de la sonde* et le reportage *L'Incendie de la sonde à Moreni* (ce dernier

8 *Precizări*, in *Integral*, nr. 5, iulie 1925: «Tradiție numim a merge în pas cu vremea. Respingem cu energie falsa tradiție a solului și ne închinăm tradiției nesfârșite a omului.»

9 I. Voronca, Marcel Iancu, in *Punct*, nr. 5, 20 déc. 1924, p. 1.

10 Ilarie Voronca, *Suprerealism și integralism*, in *Integral*, nr. 1, martie 1925: «Mai presus de pulsul individual stăruie pulsul epocii [...]. Realizările de artă se proiectează pe un perete de contemporaneitate. [...] Vizionarii de azi ne conduc fiecare cu un pas mai aproape de India sufletească actuală. Între premergătorii aceștia se va înălța mâine Columbul unei lumi cu existența virgină.»

publié en traduction dans le numéro 96-97-98, de janvier 1931). Ces événements trouvent un écho consistant dans la revue *Facla*, numéro du 19 mai, où se distingue l'article-manifeste du peintre et sculpteur Marcel Janco (Marcel Iancu), intitulé *Futurismul nostru (Notre futurisme)*. Ici, l'artiste, qui reconnaît dans le mouvement de Marinetti le grand exemple pour l'avant-garde roumaine, propose des distinctions nuancées, en se délimitant du futurisme italien. Il est à noter, précise Janco, l'absence de manifestes trop nombreux en Roumanie, ainsi que le manque de mouvements de rue, étant donnés le scepticisme, l'ironie et la modération des futuristes roumains («tous sont des modernistes modérés»). Il finit cependant son intervention sur un ton révolutionnaire, en écrivant que «notre futurisme est le futurisme créateur, optimiste, iconoclaste».

Pour l'avant-garde historique, ces possibilités illimitées d'affirmation libre sont aussi des principes proclamés avec ferveur, et le *dynamisme absolu de l'esprit créateur* devient une obsession qui doit, à tout prix, trouver une issue concrète. Le besoin de mouvement, d'un mouvement infini, la peur de la stagnation dans des formules d'expression ossifiées, l'aspiration de retrouver une fraîcheur originaire de la sensibilité, en dehors des codes de communication et de création suggèrent, en fait, la permanence d'une quête inquiète, comme utopique, de la disponibilité absolue. Chez nous, Ilarie Voronca se lamente pathétiquement sur le thème de l'impossibilité de sortir en pratique des contours de la Convention

et des formes trop vite périmées, en prononçant même une formule révélatrice: l'artiste se trouve dans un état de *perpetuum mobile*, état de mouvement ininterrompu, d'ouverture vers l'inédit. Dans les années '40, la formule reviendra, de manière significative, sous la plume du surréaliste Gellu Naum (*Poetizați, poetizați*), mise en relation avec la terre vierge rêvée par les dadaïstes qui voulaient procéder à une sorte de *tabula rasa*, afin de, après une telle eschatologie, pouvoir espérer dans une «humanité purifiée».

On peut donc dire que, entre les deux extrêmes, la négation iconoclaste et l'affirmation (l'innovation) absolue, l'espace le plus propre à l'action avant-gardiste exploratrice est, au fond, un espace de transition, par excellence ambigu ou ambivalent, où se fait jour une sorte d'osmose paradoxale, une sorte d'harmonisation des contraires, la destruction apocalyptique et l'explosion de la genèse. La création, voulue d'une nouveauté absolue, est accompagnée, comme d'une ombre, de la conscience des rejets précédents, et, une fois menée à terme, l'œuvre tombe sous le régime du doute et de la suspicion: elle risque d'être reconnue, située dans les hiérarchies de l'époque, elle risque de devenir modèle et exemple, classique en d'autres mots, et d'offrir des conventions commodes pour des suiveurs et disciples. Très attentive au processus de construction de l'œuvre, sur une ligne caractéristique de l'autoréflexivité moderniste, l'avant-garde pousse à l'extrême ce mouvement de retour sur soi et sur son propre laboratoire, sur

sa dynamique génésique, en fétichisant *le mouvement vers l'œuvre* et non pas *le résultat définitif*. L'artiste avant-gardiste, désire, en fait, être toujours disponible, ouvert, réceptif et productif, et son utopie est celle de rendre permanent cet état de crise de la sensibilité, dans le sens d'une tension fertile, d'interrogation et de doute promis à des réponses provisoires, toujours à reformuler et à dépasser.

Les militants roumains de l'avant-garde donnent, à ce niveau de la réflexion programmatique aussi, quelques formules expressives. Dans *Aviograma*, publiée «à la place du manifeste» dans la revue *75 H.P.* (octobre 1924), Ilarie Voronca exige «l'abandon des formules purgatives», en promettant de manière pathétique que «dès que ce que nous faisons deviendra une formule nous nous dédirons de nous-mêmes dans l'air anesthésié». Quelques années plus tard, dans la revue *unu*, il exalte «l'insuccès, le début perpétuel, l'irréalisation, l'inaccomplissement de tout geste, la condamnation de toute entreprise à l'échec»¹¹. «Je voudrais un mouvement perpétuel, la non-intronisation de quelque formule que ce soit, mais ce n'est pas possible», confesse-t-il déçu, à quelques mois du précédent manifeste¹². Dans des termes non moins virulents, Geo Bogza, son confrère plus

jeune, aborde un problème similaire, dans l'important essai intitulé *Exasperarea creatoare* (*L'Exaspération créatrice*): «Notre activité d'encre est une tragédie éloignée de toute velléité de faire de la littérature. Nous accomplir dans l'écriture n'est pas pour nous un idéal vers lequel tendre comme vers une auréole. Notre écriture n'est pas une tentative d'arriver dans un monde auquel nous aspirerions, mais le besoin implacable de nous évader d'un autre, qui nous exaspère. Il ne s'agit pas de l'exaspération contre un monde, un pays, une catégorie quelconque, mais une exaspération totale, organique.» Geo Bogza va donc jusqu'à prôner une «exaspération cosmique», ou même «une exaspération contre l'exaspération»¹³.

De telles positions, entièrement synchrones et solidaires avec la sensibilité et les programmes des mouvements européens d'avant-garde, sont éloquents pour la précision des repères entre lesquels se situe l'état d'esprit avant-gardiste. Il suppose en même temps l'opposition et la rupture, la révolte esthétique et sociale («plus qu'un désir

11 Ilarie Voronca, *Lectură pe o banchiză*, in *unu*, nr. 19, iunie 1930.

12 V. A. *doua lumină. Între mine și mine*, in *unu*, octombrie 1930: «Aș voi o perpetuă mișcare, neîntronarea niciunei formule, dar nu e cu putință.»

13 Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, in *unu*, nr. 33, februarie 1931: «Activitatea noastră din cerneală e o tragedie departe de orice veleități de a face literatură. A ne realiza în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca spre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuința implacabilă de a evada din alta, care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică.»

d'accomplissement dans le chant, à la base de la poésie se trouve la révolte» – écrit le même Geo Bogza, en faisant écho à une affirmation du dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes¹⁴) et la mise en doute du résultat-œuvre, c'est-à-dire la radicalisation de ce qu'on nommait dans la tradition moderniste «esthétique de l'imperfection».

Le déplacement de l'accent de l'«accomplissement» esthétique et social de l'écrivain vers l'investissement de tension existentielle, de *vécu*, est un processus où la force des rejets égale celle de la dynamique créatrice. Encore une fois, on ne considère pas l'art et la littérature comme prioritaires, mais on les oblige à céder la place à la «vie». La fréquence avec laquelle les synonymes du dynamisme et de la disponibilité spirituelle reviennent dans les prises de position des avant-gardistes roumains est étonnante. La *mobilité*, le *mouvement*, le *spasme* font partie du lexique courant de Gheorghe Dinu, qui invoque «la spontanéité sans cadres», ou bien «le moulage ductile de la révélation spontanée»¹⁵, Voronca parle souvent d'*inquiétude*, et pour Bogza l'écriture est une «action panique». Fundoianu-Fondane s'exprime en des termes sensiblement proches de ce que le surréaliste André Breton avait défini en tant que «beauté convulsive»: «Il existe aujourd'hui un

lyrisme de la panique et, si nous pouvons désirer que la beauté soit convulsive, c'est que nous désirons la surprendre pendant qu'elle se forme, et non pas lorsqu'elle est accomplie, morte. Nous ne voulons pas disséquer des cadavres, mais des organes vivants.» Ailleurs, il parlera d'une «poésie séismologique»¹⁶. En écho à la conduite lyrique proposée par Breton, le Roumain Gellu Naum glose, dans les années '40, sur la «poésie vécue», en exprimant une «terrible déception» et «la tristesse profonde des poètes qui toute leur vie, mais vraiment toute leur vie se sont efforcés de ne pas faire de la littérature et, jusqu'à la fin, [...] ils ont découvert qu'ils n'ont pas fait autre chose que de la littérature». Mais c'est toujours lui qui désirait «se libérer de la poésie en faisant de la poésie»¹⁷. Quant à cette opposition, Adrian Marino déclare: «L'anti-littérature est la négation de la condition culturelle de la littérature, par rapport à laquelle la poésie est en permanent conflit et institue une relation dialectique.»¹⁸

14 Geo Bogza, *Profesie de credință pentru grupul «Alge»*, in *unu*, nr. 35, avril 1931.

15 V. Stephan Roll (Gheorghe Dinu), *Ospățul de aur*, édité par Ion Pop, Bucarest, Éd. Minerva, 1986, pp. 207, 240.

16 B. Fondane, *Réflexions sur le spectacle*, in *unu*, nr. 14, juin 1929; v. aussi l'introduction à la petite anthologie de poésie française publiée dans *Integral*, nr. 13/14, juillet 1927. «Există astăzi un lirism al panicii și, dacă putem dori ca frumusețea să fie convulsivă, e pentru că dorim s-o surprindem, în timp ce se formează și nu când e deja împlinită, moartă. Noi nu mai disecăm cadavre, ci organe vii.»

17 Gellu Naum, *Medium*, Collection surréaliste, Bucarest, 1945, pp. 10-11, 13.

18 A. Marino, *Hemeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Éd. Dacia, 1987, p. 429. Voir

Si le lecteur observe l'attention accordée à l'ainsi nommé «plan premier» de la sensibilité par Geo Bogza, qui équivaut à une sincérité sans équivoques (*Profesie de credință pentru grupul «Alge»*), ainsi qu'au «retour vers la source originaire (la sensation première)» postulé par Ilarie Voronca (*Cicatrizări. Poezia nouă / Cicatrifications. La poésie nouvelle*)¹⁹, ou bien l'intérêt pour l'art primitif manifesté par tous les artistes européens, cultivé en Roumanie par la revue *Contimporanul*, il pourra évaluer très exactement la portée de l'accent mis sur le vécu, la tension de la recherche d'une *authenticité* de l'acte artistique. D'ailleurs, indifféremment de l'orientation politique de ses membres, la jeune génération roumaine des années 1930 débat avec insistance le thème de l'authenticité, ce qui est prouvé par la circulation, à l'époque, du terme intraduisible en français, «trăirism», sorte d'«existentialisme» du cru, sans aucune prétention philosophique.

Bien entendu, tous ces éléments caractéristiques pour le projet créateur avant-gardiste demandent à être situés sur le plan idéal des aspirations iconoclastes des militants du mouvement. Dans la pratique artistique, les avant-gardistes doivent souvent constater l'impossibilité d'atteindre ces paramètres. La «déception» de Gellu Naum appartient à tout le

monde, l'impossibilité de se libérer de la «formule» est évidente, ne serait-ce que pour la simple et bonne raison que toute œuvre d'art est obligée, par définition, de recourir à un langage plus ou moins conventionnel, de s'exprimer dans une «recette» ou dans une autre. Ceci fait que, tôt ou tard, ces iconoclastes rêveurs d'un art totalement libéré de la convention, de la tutelle plus ou moins pesante des grands modèles, devront se contenter de la pensée d'une inscription, fût-elle relative, dans une tradition, entre les «contribuables» au trésor artistique de l'humanité, d'autant plus qu'à partir d'un certain moment les productions des avant-gardes se soumettent à la logique du marché de l'art et acquièrent un «prix» qui, le plus souvent, n'est pas des plus dérisoires. Par la force des choses, les défis les plus audacieux, les œuvres les plus novatrices sont destinés à la «récupération» – thème élégiaque éternel de la réflexion avant-gardiste –, elles se fixent dans des hiérarchies, sont reconnues et «officialisées» dans une mesure ou dans une autre. Drastiquement amendée dans les milieux en quelques sortes «orthodoxes» (ou «iconoclastes»?!) de l'avant-garde, la tendance à réintégrer les rangs du monde artistique respecté (l'exclusion, par Breton, de quelques figures marquantes du groupe surréalistes français est restée exemplaire: Artaud, Vitrac, Soupault, ou le peintre Roberto Matta, par exemple) a gardé de l'attrait pour de nombreux artistes, et l'Académie tant blâmée en est venue à compter au rang de ses membres quelques-uns des vandales d'autrefois. Il

aussi l'ample recherche du même critique, *Biografia ideii de literatură (La Biographie de l'idée de littérature)*, vol. 6, Cluj-Napoca, Éd. Dacia, 2000.

19 Ilarie Voronca, *loc. cit.*

s'agit là d'un processus quasi-inévitable, remarqué par tous les chercheurs de l'avant-garde, de «vieillesse», d'«assagissement», de «classicisme». Révoltés contre l'ordre établi (désigné d'habitude, génériquement, comme «bourgeois»), en cultivant de manière programmatique leur marginalité, en admettant, par anti-traditionalisme, seulement une «tradition de la révolte», les avant-gardistes ont changé parfois leur statut social et ont gagné une centralité de la reconnaissance, en commençant parfois très tôt à figurer au rang de Maîtres (les cas de Picasso ou d'André Breton sont illustratifs à plus d'un titre). Avec le temps, comme Ilarie Voronca ne pouvait s'empêcher de remarquer, «un sourire commercial onctueux se substitue au rictus de révolte et d'exaspération» et «au lieu de la solitude et de la montée sur le rocher aride du rêve, pour trouver un edelweiss impalpable: la prosternation de l'âme de chair devant la bêtise heureuse de la montée de son total avec une unité» (*A doua lumină / La Deuxième lumière*). Mais la conscience artistique elle-même, le jugement froid de la condition de l'artiste détermine la reconnaissance de beaucoup de limites à la révolte iconoclaste. Voronca revient, pour sa part, relativement vite à des sentiments plus «normaux», en se rendant compte que le statut de l'artiste a certaines exigences, ainsi que des limites spécifiques. Voilà ce qu'il dit dans un manifeste qui a des allures de lettre privée: «Écoute: je suis fâché non pas par ce que tu fais mais par ta prétention de faire "autre chose", alors même que tu fais de

la littérature, de la peinture. [...] Restons-en à nos instruments: nous sommes des littéraires, des peintres.»²⁰

Que reste-t-il de ce qu'on a nommé ici l'«iconoclisme» des avant-gardes, en nous référant aux multiples sens figurés du terme, dans la dynamique large de l'histoire? La destruction de la cohérence traditionnelle des images, des textes et de la société s'est sans doute avérée fertile et pleine d'enseignements pour l'*ethos* de tous les mouvements contestataires qui ont suivi l'«avant-garde historique». La volonté de purifier la pratique artistique, de la (re)mettre en contact avec les forces vives du cosmos et de l'être humain, l'agitation politique, tout cela n'est pas sans rappeler les remue-ménage causés par les deux iconoclasmes «historiques», celui de Byzance et celui des protestants, quoique les éléments du contexte socioculturel nous interdisent de pousser la comparaison plus loin. Il n'en reste pas moins vrai que les déplacements sémantiques parfois impropres des termes «iconoclisme, iconoclaste» commencent avec l'avant-garde, à partir même des manifestes qui revendiquent une éthique et une esthétique de «briseurs d'images».

20 I. Voronca, *Obrazul de cretă*, in *Act de prezentă*, Cluj-Napoca, Éd. Dacia, 1972, p. 134.