L'avant-garde polonaise et la question de la forme

MARIA DELAPERRIÈRE

Au commencement fut l'image.

Il n'est pas d'avant-garde qui ne mette en jeu le rapport étroit entre peinture et poésie, rapport qu'il ne faudrait cependant pas assimiler à la traditionnelle correspondance des arts, tant il est vrai qu'il est dans la nature même de l'avant-garde de briser toute coïncidence harmonieuse entre différents domaines d'expression artistique et de substituer au principe *ut pictura poesis* une sorte de rivalité agonistique, source d'une émulation mutuelle entre deux domaines.

Aussi provocateur soit-il, ce propos s'impose dès que l'on s'interroge sur les origines de l'avant-garde européenne. Dans le champ littéraire, les premiers programmes avant-gardistes officiels remontent à 1909, avec le célèbre *Manifeste du futurisme* de Marinetti, qui fait éclater le langage. De son côté, la révolution picturale renvoie aussi bien au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet qu'au dépassement de l'impressionnisme avec Cézanne, et *a fortiori* à la provocation finale en 1907 des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. L'image précèderait-elle le langage et la pensée verbale ? L'inspiration créatrice s'exprimerait-elle « instinctivement » sous forme visuelle et iconique avant d'être saisie et formulée verbalement ?

Slavica Occitania, Toulouse, 56, 2023, p. 25-42.

Cette hypothèse vient à l'esprit lorsqu'on cherche à saisir les contradictions et les paradoxes de l'avant-garde polonaise. Du point de vue strictement historique, en Pologne l'avant-garde commence au lendemain de la libération de 1918 avec l'explosion du langage poétique, mais dans le domaine pictural elle avait été précédée auparavant par le glissement progressif de l'impressionnisme vers les esthétiques expressionniste, cubiste et futuriste. Contrairement aux poètes, les jeunes peintres polonais n'obéissent à aucune injonction idéologique et ne prétendent nullement à une rupture radicale avec la perception traditionnelle du monde. Leur but est plutôt d'inverser le rapport de force entre le sujet et sa représentation, en privilégiant systématiquement la Forme, devenue en elle-même une finalité artistique. Ce qui les fascine chez leurs confrères français, italiens ou russes, c'est précisément la diversité formelle : lignes géométriques, annulation de la perspective, nouvelle répartition des plans picturaux, jeu des contrastes renforcé, couleurs intensifiées. Tout cela, ils le reprennent sur fond d'imaginaire collectif immergé dans des paysages vernaculaires, s'enracinant parfois dans l'art populaire. Dans les faits, les premières recherches picturales datent des années antérieures à la fin de la guerre et finissent par aboutir à la constitution de différents groupes dont le plus important sera celui des peintres cracoviens, officialisé en 1919 sous le nom de « Formisme ». Ce groupe réunit des artistes de grande classe, tels que Tytus Czyżewski (1880-1945), Leon Chwistek (1884-1944), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939)[1] tous animés d'un même désir : libérer l'art de son contenu thématique.

L'un des points de discussion porte sur l'essor de l'art folklorique qui au lendemain du recouvrement de l'indépendance nationale nourrit encore l'imaginaire vernaculaire, mais succombe trop souvent aux formes décoratives. Or, l'idée-clé de la révolution « formiste » consistait à faire de la Forme même le sujet du tableau. Tytus Czyżewski, peintre et poète venu de l'art populaire, a très vite compris qu'il fallait que l'image puisse vivre en elle-même et pour elle-même, et c'est en ce sens qu'il a imaginé une esthétique où l'élément folklorique se marie parfaitement avec les formes cubistes et expressionnistes.

1. Autres artistes du groupe : Zbigniew Pronaszko (1885-1958), Andrzej Pronaszko (1888-1961), Konrad Winkler (1882-1962), August Zamoyski (1893-1970).

La réflexion sur la forme trouva aussi un fondement théorique particulièrement original chez Leon Chwistek et Stanisław Ignacy Witkiewicz. Tous deux, à la fois philosophes et peintres, construisent leur pensée de manière pragmatique : Chwistek part du principe selon lequel la réalité n'est saisissable que dans les limites de la perception de celui qui la perçoit ; analysant la variabilité de l'image[2], il élabore une théorie magistrale sur « la pluralité des réalités dans l'art » (1921), des réalités « perçues par les sens, mais aussi des réalités physiques, psychologiques et celles des visionnaires », tout aussi vraies l'une que l'autre. Il en va de même de la peinture, dont il reconnaît différents courants : le primitivisme, le réalisme, l'impressionnisme et le futurisme. Dans la peinture formiste, cela conduit à l'esthétique du « zonisme » dont Chwistek donne lui-même la meilleure description :

> Zwróćmy uwagę na jakikolwiek kształt, np. kształt kobiety, kształt ten może przez schematyzacje stać się kształtem elementarnym, takim np. jak koło, może jednak pojęty być jako kształt złożony. W tym drugim przypadku nasuwa się pytanie, jaki jest stosunek kształtu złożonego do kształtów elementarnych. Niech tymi elementami będzie elipsa i trapez. Spróbujmy zbudować kształt kobiety z elips, z trapezów i z trapezów i elips. Okaże się, że z pewnym przybliżeniem zadanie te możemy wykonać. Spróbujmy teraz podzielić obraz na strefę elips i strefę trapezów. W strefie elips kobiety zbudowane będą z elips, w strefie trapezów z trapezów, na pograniczu – z trapezów i z elips. Jeśli pojmiemy kształt kobiety jako elementarny, to na odwrót, będziemy mogli budować trapezy i elipsy z kobiet, jak to się robi w sztukach dekoracyjnych i w balecie. Najprostszy podział streficzny opiera się na kontraście: linia prosta – linia krzywa, ale oczywiście są tu nieograniczone możliwości. Jest jasne, że analogicznie postępować możemy z barwami[3].
>
> *Prenons au hasard une figure, une figure féminine par exemple, cette figure, une fois déconstruite, on peut en faire une figure élémentaire, comme celle du cercle par exemple, mais on peut aussi y voir une figure complexe. Dans ce cas se pose la question de savoir quel est le rapport de la figure complexe avec les figures élémentaires. Admettons que les composants de cette figure soient une ellipse et un tra-*

2. En 1909, sous l'influence du cubisme, avec lequel il s'était familiarisé lors de son séjour en France.

3. Leon Chwistek, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* [Problèmes de la culture spirituelle en Pologne], Varsovie, Gebethner i Wolff, 1933, p. 168.

> *pèze. Essayons de construire une figure de femme à partir d'ellipses, de trapèzes et également à partir de trapèzes et d'ellipses. Dans une certaine mesure, il se peut que nous puissions y arriver. À présent essayons de diviser le tableau en zones d'ellipses et en zones de trapèzes. Dans la zone d'ellipses, les femmes seront constituées d'ellipses, et dans la zone de trapèzes, de trapèzes, mais à la frontière des deux zones, de trapèzes et d'ellipses. Si nous considérons la figure féminine comme élémentaire, nous pourrons en revanche construire des trapèzes et des ellipses à partir de figures féminines, comme on le fait dans les arts décoratifs et dans les ballets. La division la plus simple en zones repose sur le contraste : ligne droite / ligne courbe, mais naturellement les possibilités sont infinies. Il en va de même avec les couleurs.*

Chwistek saisit là une caractéristique fondamentale de l'art moderne, à savoir qu'à l'origine de la création se trouve toujours une recherche d'ordre formel reposant sur un fondement philosophique. Or, c'est précisément dans ce sens que s'orientent notamment les aspirations de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) qui, tout en approuvant la conception du « zonisme », souligne le risque de tomber dans l'abstraction, c'est-à-dire de rompre totalement avec la réalité. Son système philosophique, fondé sur l'idée de « la disparition du sentiment métaphysique », le pousse vers une recherche picturale – puis littéraire – consistant en une expérience contemplative permettant d'accéder au « mystère de l'existence ». À l'opposé de Chwistek, il souhaite que « la pluralité des formes » reflète une subjectivité intense, proche de l'expressionnisme, mais ayant la particularité de susciter un sentiment de « non-assouvissement » de la forme elle-même. Face à la mécanisation de la vie contemporaine, il est persuadé que les sources religieuses ou philosophiques s'étaient déjà taries et que l'art allait connaître le même sort. D'où la recherche d'une « Forme pure », dont les éléments désordonnés et souvent oniriques de ses tableaux s'opposent aux tentatives d'ordonner le monde :

> Jest to jakby akt rozpaczy przeciw coraz bardziej szarzejącemu życiu i dlatego też [...] formy [...] [sztuki] są w stosunku do dawnych pokrzywione, dziwaczne, niepokojące, koszmarowe. Ma się ona tak do dawnej jak gorączkowa wizja do pięknego, spokojnego snu[4].

4. Stanisław I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarskie i wynikające stąd nieporozumienia* [Nouvelles formes en peinture et malentendus qui en découlent], *Nowe*

> *[La Forme pure] c'est une sorte d'acte de détresse dirigé contre la vie qui devient de plus en plus grise, et c'est pourquoi […] les formes de l'art sont, par rapport aux anciennes, tordues et bizarres, inquiétantes et cauchemardesques. Leur rapport à l'art ancien est celui d'une vision fiévreuse à un rêve beau et tranquille.*

Ces propos de Witkacy esquissent un certain parallèle avec les idées de Vassily Kandinsky[5], mais une grande différence les sépare dans la mesure où Kandinsky croyait encore au substrat spirituel de l'art et accomplissait dans ses toiles abstraites une fusion ascensionnelle de la forme artistique avec la vision d'une société future, alors que le pessimisme de Witkacy s'orientait vers un catastrophisme prémonitoire qu'il articula plus nettement dans son œuvre littéraire, surtout dans son théâtre où la catharsis disparaît au profit d'un étrange dépaysement résultant de l'effacement des liens logiques entre les événements. Ce sentiment d'étrangeté de l'existence, que l'on retrouve également dans sa peinture, coïncide avec la recherche des formalistes russes, notamment avec la défamiliarisation des choses (*ostranenie*) définie par Viktor Chklovsky[6]. Toutefois, Witkacy ne s'en tient pas à la question de la forme : l'enjeu de sa recherche touche en effet aux fondements ontologiques, pour ne pas dire métaphysiques. On peut par ailleurs remarquer que cette esthétique du « sentiment d'étrangeté » se trouve aux sources du théâtre polonais de l'absurde dont la dimension tragique se manifestera bien plus tard dans le théâtre de Tadeusz Kantor qui a lui aussi associé création picturale et formes littéraires.

Cependant dans les années 1920, la question se pose de savoir comment concilier cette recherche, qui depuis le Formisme s'inscrit dans la mouvance avant-gardiste, avec les connotations militaires de la dénomination d'avant-garde, laquelle supposait une idée de « charge en avant » menée par un groupe soudé autour d'un programme précis. Une solution intéressante est celle que propose Andrzej Turowski : il distingue deux lignes de recherche au sein de l'avant-garde, la première se concentrant sur la recherche formelle dans les limites de l'art et

---

formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr, Varsovie, PWN, 1974 [1e éd. : 1919], p. 136.

5. Vassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier], Munich, Piper, 1911.

6. Victor Chklovsky, *L'Art comme procédé*, trad. de R. Gayraud, Paris, Allia, 2008.

l'autre, d'inspiration sociale, adoptée par un groupe dont la production de nouvelles formes artistiques répond à des exigences extérieures et prend une portée sociale[7]. Cette distinction, qui s'applique essentiellement à cette époque de transition, conduira à une fusion des recherches picturales et poétiques à partir du moment où elles prendront l'allure d'une démarche avant-gardiste consciente.

Du langage poétique à une nouvelle symbiose « mot-image »

C'est sous cet angle qu'on peut se pencher sur les premières manifestations des poètes et peintres polonais de l'immédiat après-guerre, qui doivent la cohésion de leur groupe au bonheur de vivre dans un pays enfin libre et tourné vers l'avenir. La première tonalité avait été donnée par Marinetti. L'invention des « mots en liberté » dynamisait le processus de destruction du langage poétique traditionnel. Mais de toute évidence, les futuristes polonais se sentaient plus proches d'Alexeï Kroutchenykh et de Velimir Khlebnikov, car comme eux, ils reconnaissaient dans l'acte destructeur du langage la possibilité de revivre une sorte d'état originel qu'ils teintaient d'un dadaïsme compris comme le revers ironique du machinisme. En réalité, leurs textes poétiques fonctionnaient surtout par accumulation de procédés extérieurs : jeux typographiques, onomatopées, homophonies ou assonances, alors que la « zaoum[8] » n'était déjà plus à l'ordre du jour. La secousse de la révolution russe ne les avait pas laissés indifférents. Bruno Jasienski, fasciné par Maïakovski s'inspira de la déformation expressionniste du *Nuage en pantalon* qu'il traduisit en polonais sous le titre de *Chant de la faim*[9], mais la portée révolutionnaire de ce texte n'eut guère d'impact.

Le futurisme polonais fut de courte durée. En 1921 naît *L'Art Nouveau,* revue éclectique qui réunit des artistes et des poètes de tous

7. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm Polski: próba rekonstrukcji nurtu*, *1921-1934* [Le constructivisme polonais. Tentative de reconstruction, 1921-1934], Wrocław, Ossolineum, 1981. Voir aussi « Straż przednia czyli pospolite ruszenie » [L'avant-garde ou la levée en masse], texte d'une conférence prononcée le 27 mars 2017 au Musée National de Varsovie.

8. Langue transmentale et non-utilitaire, conçue par Khlebnikov et Kroutchenykh dans le manifeste *Le mot en tant que tel*, 1913.

9. Bruno Jasieński, *Pieśń o głodzie* [Chant de la faim], Cracovie, Instytut Wydawniczy Niezależnych, 1922.

horizons. Par sa finalité, cette revue fait visiblement écho au manifeste-synthèse de *L'Anti-tradition futuriste* d'Apollinaire (1913), qui fait du passage de la « Destruction » à la « Construction » un élément obligé de toute transformation opérée dans un esprit d'avant-garde. Le cubisme pictural, déjà bien ancré en Pologne, constituait incontestablement la base de ces transformations formelles[10]. Toutes ces ramifications picturales poursuivent finalement un même objectif : s'arracher au réel, premier geste de renoncement à la nature mimétique de l'image. Les poètes, quant à eux, aspirent à une rupture avec la réalité référentielle. C'est un point fondamental et un moment décisif de la métamorphose des structures esthétiques. L'artiste, une fois libéré du caractère illusoire de la perception, est attiré par le « réel profond », sur lequel il peut désormais avoir une prise plus authentique. Apollinaire y voyait « le passage d'un art d'imitation à un art de conception qui tend à s'élever à la création[11] ». Cette démarche se trouve aux antipodes de la conception psychologisante de l'herméneutique poétique traditionnelle selon laquelle l'œuvre poétique cherche « une congénialité entre l'âme de l'auteur et celle du lecteur[12] ». En même temps, cette attitude nouvelle aura pour conséquence une recherche esthétique misant sur la valeur heuristique du langage. Ainsi, l'écriture des *Calligrammes* d'Apollinaire fait de la valeur linguistique du signe un élément poétique autonome : en tant que poète (et peintre), Czyżewski en est parfaitement conscient :

> Każdemu słowu w mej poezji daję indywidualne znaczenie i autonomię, a zarazem przez anarchizację (nie anarchię) słów, dzielę je na grupy analogicznych słów, z których wydobywam analogiczne zdania itd. Dlatego słowa i zdania mimo powierzchownej często alogiczności w całości (przez kontrast materiału wiązań) dają spoistą istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie[13].

10. J'en parle plus largement dans mon ouvrage *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne*, Paris, IES, 1991.
11. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965 [1e éd. : 1913], p. 56.
12. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 278.
13. Tytus Czyżewski, *Robespierre; Rapsod; Od romantyzmu do cynizmu* [Robespierre; Rhapsode; Du romantisme au cynisme], Paris – Varsovie, 1927, p. 39.

> *C'est à chaque mot que dans ma poésie je confère une autonomie et une signification individuelles : et en même temps, grâce à l'anarchisation (et non l'anarchie) des mots, je les sépare en groupe de mots analogiques à partir desquels je construis des phrases analogues […]. C'est pourquoi : dans l'ensemble et malgré leur illogisme apparent, ces mots aboutissent, grâce aux contrastes des éléments de liaison, à une création cohérente et aussi vivante qu'un organisme naturel.*

Czyżewski est celui qui comprit avec le plus de perspicacité la signification du cubisme pictural – mais aussi littéraire – du poète français, qui passait par la destruction de la *mimesis* pour arriver à la construction d'une poésie a-mimétique. Mais les poètes du cercle d'Apollinaire ne se sont jamais réclamés d'une quelconque avant-garde. Apollinaire préféra la dénomination d'« Esprit nouveau », laquelle donna un élan aux expérimentations poétiques de Reverdy, de Soupault et à celles du surréalisme. Le titre volontairement ambigu d'*Anti-tradition futuriste* pouvait se lire aussi bien comme une attaque contre la tradition en s'alignant derrière Marinetti que viser le futurisme italien, dont l'activité destructrice, commençait déjà, aux yeux d'Apollinaire, à se scléroser en une nouvelle tradition.

Quant à l'esthétique du collage proposée par Apollinaire, elle s'imposa sans bruit ni tintamarre aux partisans du cubisme polonais. Adam Ważyk[14], admirateur et traducteur d'Apollinaire, de Cendrars et de Jacob, inventa une esthétique de « juxtaposition », très proche de celle des *Calligrammes*, dans laquelle le choc de la rencontre des mots est atténué par l'intervention d'éléments oniriques ; ces tentatives novatrices constituèrent la base d'un jeu de langage qui allait s'avérer de plus en plus sophistiqué. Ważyk faisait partie des poètes de l'Art Nouveau qui s'étaient montrés sensibles au rôle primordial de l'esthétique cubiste dans la poésie européenne, mais sans réussir à la légitimer par des théories précises. Or, cette lacune fut prodigieusement compensée par Tadeusz Peiper, fondateur de la revue *Aiguillages*[15], qui en 1922 apporta à l'avant-garde polonaise un fondement constructiviste original et décisif pour l'évolution esthétique ultérieure.

Peiper, parfaitement initié aux propositions des avant-gardes européennes et marqué en particulier par l'ultraïsme espagnol de Huido-

14. Adam Ważyk, *Dziwna Historia Awangardy* [Étrange histoire de l'avant-garde], Cracovie, Czytelnik, 1976.
15. *Zwrotnica,*1922-1923 et 1926-1927.

bro[16], aurait pu se contenter d'opérer une synthèse de tous les « ismes » en vigueur, mais dans son désir de construire l'avenir de la société par « une étreinte avec le présent[17] », il croyait en la possibilité de créer la société du futur à partir de formes poétiques nouvelles[18]. Resté proche de la dynamique de l'art futuriste et de la conception intellectuelle du cubisme, il édifia une sorte de forteresse théorique qui contraignit l'avant-garde polonaise à s'orienter à l'opposé de la poésie avant-gardiste occidentale. On peut présenter sa conception en prenant comme point de comparaison l'image telle que l'a définie Reverdy en 1918, une image encore imprégnée de l'esprit cubiste et comprise comme « une création pure de l'esprit », née du « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées[19] » et qui aura pour effet de conduire André Breton à la recherche d'une image totalement arbitraire[20]. Or, deux ans auparavant, Peiper avait mis sur pied une définition de la métaphore moderne qui doit, selon lui, « naître du rapprochement audacieux de deux notions verbales » et créer ainsi « des liens conceptuels auxquels rien ne correspond dans le monde réel[21] ». Cette définition, apparemment très proche de celle de Reverdy, s'en sépare dans la mesure où Peiper exclut le travail de l'imaginaire et de l'inconscient. Créant une sémantique de « mots rapprochés » par une opération cérébrale et s'abritant ainsi du désordre du hasard, il espérait enclencher une rupture définitive avec les reliques identitaires du romantisme polonais et en éradiquer les tendances fantasmatiques, ainsi que l'imaginaire prophétique, toutes choses qui, à ses yeux, pouvaient freiner la marche en avant. Tirant les conclusions de la catastrophe de la Première Guerre mondiale, il voulait surmonter la peur du chaos enracinée dans la conscience collective qu'il chercha à préserver d'abord de la tentation dadaïste, puis de celle du surréalisme français.

16. Voir Maria Delaperrière, *Les avant-gardes polonaises et la poésie européenne, op. cit.*, p. 228-234.
17. « Uścisk z teraźniejszością », T. Peiper, « Punkt wyjścia » [Point de départ] in *Id.*, *Tędy* [1930], *Tędy. Nowe usta* [Nouvelle bouche], Cracovie, Wydawnictwo literackie, 1972, p. 27.
18. Tadeusz Peiper, « Metafora teraźniejszości » [Métaphore du présent], *Tędy. Nowe usta, op. cit.,* p. 54-62.
19. Pierre Reverdy, « Image », *Nord-Sud*, 1918, 13.
20. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, NRF, 1969 [1e éd. : 1924].
21. T. Peiper, «Metafora teraźniejszości», *op. cit.,* p. 54.

Ainsi, alors que dans les années vingt, la vague surréaliste allait se répandre dans toute l'Europe, les poètes polonais restèrent pour longtemps à l'écart de ce mouvement, réfractaires à son impact.

La raison essentielle de cette différence est d'ordre à la fois idéologique et culturel. Le programme de Breton émanait d'une crise provoquée par le choc entre l'avenir rêvé et le désenchantement du monde. Peiper, lui, croyait en la possibilité de ré-enchanter le monde sans être obligé de revenir à la rêverie romantique qui durant plus d'un siècle s'était figée dans une attente quasi irrationnelle de la liberté. Sa revue *Zwrotnica* [Aiguillage] faisait ostentatoirement allusion aux changements techniques auxquels l'homme nouveau, en tant qu'acteur responsable de l'histoire, allait apporter une conception réparatrice du monde.

À la même époque, le constructivisme connaît un remarquable essor dans le domaine des arts. En 1924, l'année où Breton proclame son *Manifeste du surréalisme*, un groupe d'artistes dont Henryk Berlewi (1894-1967), Henryk Stażewski (1894-1988), Teresa Żarnowerówna (1897-1949) et Mieczysław Szczuka (1898-1927) se rassemblent sous le nom de *Blok*, le premier groupe constructiviste qui se soit inspiré avant tout du constructivisme russe, notamment grâce à des contacts établis avec Tatline. Mais le prix de l'originalité devrait sans doute être décerné à Władysław Strzemiński qui au lendemain même de la guerre, avec le concours de Katarzyna Kobro, se rapproche notamment du suprématisme de Kazimir Malevitch[22] et développe sa propre théorie de « l'unisme », fruit d'une réflexion autant philosophique qu'esthétique. Selon Strzemiński, « l'unisme » devait être un art absolument autonome sans toutefois tomber dans l'abstraction. Il s'appliqua à répéter à l'infini sur la toile le même élément minuscule qui devait suggérer le monde réel dans une union parfaite de la forme et de la couleur. Et si les inspirations venues de Malevitch contribuèrent à l'invention de l'unisme, on peut y percevoir, dans son fond philosophique, un écho de la recherche de Chwistek ou Witkacy.

22. En 1919, après ses études à Moscou, Strzemiński devient l'assistant de Malevitch, lui aussi d'origine polonaise, à l'école d'art de Vitebsk où Malevitch avait créé l'association de l'UNOVIS (« L'affirmation du nouveau en art »). Par la suite, il enseigne à Smolensk, avant de rentrer définitivement en Pologne en 1922.

Premiers signes de déclin

À la fin des années 1920 et dans la décennie qui suivit, la situation politique de plus en plus menaçante contribua à un effacement progressif du mouvement constructiviste. Artistes et intellectuels sont de plus en plus sensibles aux tendances catastrophistes, comme en témoigne à Vilnius le groupe littéraire *Żagary* [Tisons], 1931-1934, dominé par la forte personnalité de Czesław Miłosz, farouche adversaire du constructivisme. Miłosz cherche à donner à sa poésie une force directe, faisant place à l'émotion romantique sans craindre de frôler le surréalisme. Cette orientation a valu au groupe *Żagary* le titre de « Deuxième Avant-garde », une avant-garde qui à vrai dire n'en a que le nom et finit même par se muer en une sorte de « contre-avant-garde » puissante favorisant l'explosion d'une poésie visionnaire et anti-utopique, majestueusement incarnée par le futur lauréat du prix Nobel…

Dans cette situation de crise, la réponse du constructivisme sera de se survivre à lui-même. Les plus proches héritiers de Peiper cherchent une sorte de « constructivisme adouci » : Julian Przyboś, le plus éminent d'entre eux, crée sa théorie de « grande métaphore » qui repose sur la répartition équilibrée des tensions entre les tropes du poème. Il est secondé par Jan Brzękowski qui trouve un compromis entre constructivisme et surréalisme avec sa théorie du « métaréalisme » qui fait l'éloge de l'« imagination délivrée », mais consciente. En 1929, les même poètes[23], de concert avec les peintres, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro et Henryk Berlewi, Przyboś et Brzękowski créent le groupe A.R. (artistes révolutionnaires) dont la solidarité va se manifester concrètement par la création en 1930 d'un Musée d'art moderne à Łódz. Ils ne se doutaient pas que ce serait grâce à cette première collection, progressivement enrichie par des dons de toiles de Fernand Léger, Max Ernst, Picasso, Hans Arp, Le Corbusier, Marc Chagall, Paul Klee, que l'avant-garde allait s'assurer une forme de pérennité

23. Jan Brzękowski, qui émigre en France en 1929, devient un médiateur important entre poètes et artistes polonais et français. Il est l'un des concepteurs de la revue *L'Art contemporain*, malheureusement de courte durée en raison du manque de subsides, mais ses fréquentations dans le milieu des peintres français lui permettent de monter une collection de tableaux qu'il transmettra plus tard au Musée d'art moderne de Łódź.

jusque dans les pires années du régime totalitaire[24]. Cette précision d'ordre historique s'impose dans la mesure où cette collection allait évoquer à l'époque du communisme le souvenir de l'effervescence créatrice des premières décennies du XXe siècle, alors même que tout convergeait pour faire disparaître la liberté avant-gardiste !

Malgré la diffusion de l'idéologie totalitaire à partir de 1947, le programme des constructivistes semblait se poursuivre, mais, il est vrai, sur le mode de l'étiolement. Aucune contrainte idéologique n'a cependant réussi à faire oublier les découvertes formelles de l'avant-garde qui, non seulement, se sont infiltrées subrepticement dans la production « sots-réaliste », mais de surcroît ont participé à son implosion. C'est ainsi que dans les années 1948-49, Strzemiński tente de contourner les exigences du réalisme jdanovien en créant un cycle de tableaux dits « solarisés », dans lesquels il s'efforce de saisir les ombres et les taches qui se créent sur la rétine, lorsque l'œil regarde trop longtemps le soleil. Ce sera sa dernière trouvaille, par laquelle il cherche à lier l'art avec les mécanismes physiologiques.

La génération suivante essaie de surmonter les contraintes du régime politique en se livrant à une tentative de « dé-figuration » du figuratif, qui s'approchait parfois du surréalisme : les tableaux d'Andrzej Wróblewski (1927-1957) présentent ainsi des corps mutilés et Władyslaw Hasior (1928-1999) se spécialise dans l'assemblage insolite d'objets, alors que Tadeusz Kantor (1915-1990)[25], artiste et metteur en scène, finit par créer un modèle inédit de toiles inspirées par le pop art, et surtout le célèbre théâtre de mannequins où la *catharsis* traditionnelle fait place à de troublants effets de happening renouant avec la « Forme pure » de Witkacy[26]. Leurs aspirations esthétiques frôlent paradoxalement le surréalisme pour exprimer en profondeur l'horreur de la réalité dans laquelle ils doivent vivre.

---

24. Notons aussi l'exposition sur l'avant-garde polonaise qui a eu lieu en France, *Présences polonaises, Catalogue de l'exposition*, Paris, Centre Pompidou, 1983.

25. C'est la pièce *Umarła klasa* [La Classe morte], en 1975, qui a assuré à Kantor une renommée mondiale.

26. Il n'est pas exagéré de dire que les nouvelles formes de mise en scène pratiquées aussi par Białoszewski et aussi par Tadeusz Różewicz ou Jerzy Grotowski ont joué dans les années 1950-1970 un rôle important dans la désidéologisation de la population, méritant ainsi le nom d'avant-garde.

À côté de ces tentatives de révolte « visualisée » qui lient étroitement l'art de l'image et le langage, une grande importance est donnée également à la poésie dite « linguistique » qui conduit à un certain escapisme poétique, dont le rôle subversif obligera Tymoteusz Karpowicz (1921-2005), principal représentant de ce mouvement, à s'exiler en Amérique, alors qu'apparemment son œuvre ne comporte aucun message idéologique patent. En réalité, il s'agit d'une stratégie qui remonte à l'avant-garde des années 1920, proche du formalisme russe alors en vogue (de Jakobson à Bakhtine) et qui exploite les découvertes de Saussure en faisant jouer signifiant et signifié de manière à s'éloigner de plus en plus de toute réalité référentielle. Les poètes « linguistes » poussent ce procédé à l'extrême en s'appuyant sur les relations internes des signes et des codes, et provoquent un relâchement des liens entre l'art et la réalité.

Il ne s'agit donc pas d'une révolte contre les formes poétiques existantes, mais d'une réaction aux codes de communication sociale, transformés en structures rigides (et imprégnées de l'idéologie communiste toute-puissante). Miron Białoszewski excelle sur ce terrain et, jouant particulièrement sur le non-sens langagier, crée un art de la dérision qui deviendra l'une des valeurs essentielles de la subversion anti-régime, présente également dans le grotesque dramaturgique brillamment illustré par Sławomir Mrożek, dans la lignée du théâtre de l'absurde en France.

Simultanément, la théorie structuraliste alimente des études critiques, notamment celle de Janusz Sławiński consacrée à la « conception du langage poétique de l'avant-garde cracovienne[27] » et confirme le rôle crucial de cette théorie pour la poésie d'après-guerre.

Une ligne continue se dessine ainsi entre le constructivisme de Peiper et la poésie linguistique, mais entre-temps la finalité s'est modifiée. Vidé de sa portée utopique d'avant-guerre, l'avant-gardisme constructiviste se transforme en effet en une sorte de grille formelle assez souple pour s'adapter à différents contenus. En 1976, Ważyk, ancien leader de la poésie cubiste, fera part de son amertume dans une synthèse intitulée *Étrange avant-garde* :

27. Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* [La Conception de la langue poétique de l'avant-garde cracovienne], Wrocław, Ossolineum, 1965.

> Czytając poetów dzisiejszych, poetów z prawdziwego zdarzenia, których interesuje świat i ludzie, ludzie osaczeni psychicznie, poranieni przez historię, obdarzeni, jeśli można to nazwać darem, wrażliwością urazową, spostrzegam z pewnym zażenowaniem, że korzystają z obrazów i myśli zatrącających absurdem, z sytuacji groteskowych, z humoru obiektywnego, z ironii słownej, ze swobodnej luźnej kompozycji, z poszerzonej odległości między sensami zdań, ze skoków myślowych i tematycznych, ze zwiększonej autonomii obrazu, z odległych skojarzeń w obrazie. Tok ciągły przestał obowiązywać. Przeważnie jednak momenty nieciągłości bywają oswojone i opanowane, że ani czytelnik, ani poeta prawdopodobnie nie zdał sobie z tego sprawy. To co weszło w kulturę poetycką, wydaje się czymś oczywistym. Nikt nie pyta, skąd się to wzięło. Kto by się o to kłopotał. Wszystko w porządku[28].
>
> *Lisant les poètes d'aujourd'hui, poètes témoins de ce qui survient réellement, qui s'intéressent au monde et aux hommes, aux hommes piégés psychiquement, blessés par l'histoire, dotés, si l'on peut parler de don, d'une sensibilité d'écorché, je m'aperçois avec une certaine gêne qu'ils ont recours à des images et des pensées à la limite de l'absurde, à des situations grotesques, à l'humour objectif, à l'ironie verbale, à une composition libre et lâche, à des rapports de sens distendus entre les phrases, à des bonds thématiques et mentaux, à une plus grande autonomie de l'image, à de lointaines associations d'images. La continuité n'est plus à l'ordre du jour, au contraire les moments de discontinuité prévalent, globalement apprivoisés, maîtrisés au point que lecteur ou poète, personne ne s'en rend vraiment compte. Tout cela a pénétré dans la culture poétique ; c'est aujourd'hui une évidence. Personne ne demande d'où cela vient. Qui pourrait s'en soucier ? Tout est en ordre.*

On peut donner raison à Ważyk sur un point, à savoir que trouver l'origine des origines de chaque avant-garde est en soi tout à fait impossible. Mais par ailleurs, il est évident que le grand tournant esthétique dû à la libération du langage et de l'imaginaire, à l'invention du

28. Adam Ważyk, *Dziwna historia awangardy* [Étrange histoire de l'avant-garde], Varsovie, Czytelnik, 1976, p. 101.

Il n'est pas difficile de sentir dans ces paroles un grief personnel de Ważyk, inventeur du cubisme à la polonaise (juxtaposition en lien avec un jeu de l'inconscient), éminent traducteur des avant-gardes françaises, ayant succombé au lendemain de la guerre à la nouvelle foi. Il ne fut pas le seul ; la contrainte idéologique était forte et les meilleurs ne s'en sont sortis qu'à moitié, comme Julian Przyboś qui, tout en épousant la thématique du « réalisme productif », s'efforçait de rester fidèle à ses idéaux esthétiques.

collage, au défi lancé à la représentation figurative et mimétique de la réalité, a révolutionné une fois pour toutes la conscience esthétique dans la culture européenne et au-delà.

Et l'avant-garde, aujourd'hui ?

L'avant-garde originelle n'a pas créé de critères rhétoriques, mais elle a révélé un nouveau langage (poétique ou pictural) qui catalyse la création contemporaine. Les stratégies avant-gardistes nées d'un arrachement de l'art à la prison de la *mimesis* se sont transmuées aujourd'hui en une créativité sans limites. Reconnaître à ces pratiques la qualité d'avant-garde paraît toutefois problématique. Alors qu'il y a un siècle, les vecteurs de l'avant-garde historique se dessinaient nettement dans une sorte d'équation logique énonçant que « la transformation des formes artistiques et littéraires doit transformer le monde », au XXIe siècle cette ligne vectorielle qui constituait le fondement ontologique de l'avant-garde historique ne se dessine plus aussi nettement. Certes, la responsabilité n'en revient pas à l'artiste qui continue à créer, mais à la réception des contemporains chez qui le nom même d'avant-garde trouve un accueil positif : il ne choque plus, mais il flatte. Ce phénomène de « mode » semble tuer l'essence de l'avant-garde en la situant dans un tourbillon concurrentiel d'inventions en nombre illimité.

En même temps, l'art polonais du XXIe siècle s'inscrit parfaitement dans la course à la notoriété qui s'est généralisée en Europe et bien au-delà entre les artistes contemporains, la dispersion des styles n'étant régulée par aucun programme précis, alors que l'avant-garde historique était mue par l'unité de groupes souvent composés d'individualités remarquables. À l'ère de la technologie, cet échange collectif perd sa raison d'être. Le principe du travail de groupe propre aux avant-gardes disparaît en donnant à l'artiste toute latitude dans le choix des moyens d'expression et aussi des nouveaux matériaux (photographie, cinéma, automatisme numérique). L'idée d'avant-garde est encore présente, mais elle n'implique plus une opposition entre l'artiste et la société ; au contraire, cette idée se concrétise dans une activité processuelle accessible à tous.

On se souvient que dans les années 1960, les happenings de Kantor, les expériences d'art ou de poésie concrète et enfin les premières « performances » éveillaient des réactions violentes qui valaient aux artistes d'être parfois éliminés des salons artistiques ou ridiculisés

comme relevant d'une « pseudo-avant-garde[29] ». C'était alors un art de combat. Aujourd'hui, ces expériences font partie des procédés classiques et les grandes individualités de cette époque sont toujours plébiscitées dans les concours d'art, ainsi que dans les salles de vente aux enchères[30]. On parle alors d'un « conservatisme de l'avant-garde[31] », sans perdre l'espoir qu'une nouvelle révolution puisse mettre fin au « balbutiement postmoderne[32] ». Dans l'attente d'un nouveau bouleversement, les procédés de « sauvetage » de l'avant-garde se tournent vers une réutilisation de l'art « rétro », en donnant souvent la priorité au kitsch compris paradoxalement comme un moyen d'arracher l'art au danger d'une esthétisation généralisée de la réalité et de lui redonner ainsi son importance[33].

Il ne faut pas toutefois oublier les mobiles financiers des grandes expositions dans les espaces publics. Le spectacle crée la réalité, ce qui n'a pas de signification en soi, mais exprime ou rejette des convictions vécues collectivement. Le lien entre la société et l'expérience artistique disparaît ; l'art n'est plus transgressif, car l'acte même de transgression, qui fait partie des activités sociétales, se trouve banalisé. La création constructiviste fondée sur le principe de montage en tant qu'activité créatrice cérébrale se transforme trop souvent en bricolage visant le statut de simple produit de consommation ; l'art contemporain se libère facilement de tout message idéologique, mais aussi des critères esthétiques. La distinction entre art et non-art disparaît, de même que « chacun peut être artiste ». Il va de soi que la frontière entre la création artistique et artisanale s'atténue également et si l'art

29. Zbigniew Warpechowski, « Konserwatyzm awangardowy » [Le conservatisme de l'avant-garde], L. Bieszczad (éd.), *Wiek Awangardy*, Cracovie, Universitas, 2006, p. 193.

30. Il est significatif qu'aux salons annuels la priorité ait été le plus souvent donnée à Alina Szapocznikow (1926-1973) et Andrzej Wróblewski (1927-1957) et plus récemment à Magdalena Abakanowicz (1930-2017).

31. Cette formulation est utilisée par Zbigniew Warpechowski, artiste devenu célèbre pour ses performances apocalyptiques dirigées contre la pauvreté intellectuelle et spirituelle du monde artistique contemporain.

32. Z. Warpechowski, art. cit., p. 196.

33. Violetta Sajkiewicz, « Sztuka konsumpcyjna. Od transawangardy do banalizmu » [L'art du consumérisme. De la trans-avant-garde au banalisme], *Wiek Awangardy, op. cit.*, p. 217.

existe toujours au XXIe siècle, il se perd dans un éparpillement d'inventions souvent gratuites soumises à une continuelle surenchère.

Quant à l'avant-garde poétique, elle se situe dans la continuité de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, en insistant de plus en plus fortement sur l'apparence matérielle du texte. L'éclatement typographique, qui pour les poètes futuristes et cubistes était encore une manière de renforcer leur message, se transforme en élément autonome et significatif. Cette tendance donne lieu au courant de « poésie concrète » qui au cours des dernières décennies aboutit à une expérience intéressante introduite par Zenon Fajfer sous le nom de « Liberatura ». La nouveauté consiste ici à pousser plus loin encore la fascination « du jeu intersémiotique » hérité de l'avant-garde qui, à présent, ne se limite plus au lien entre mot et image, mais prend en compte le texte ainsi que la matérialité du livre, y compris les caractères, les matériaux, les couleurs, tous ces éléments étant considérés comme « œuvre littéraire en soi ». En mettant l'accent sur l'aspect « iconique » du livre, strictement contrôlé par l'auteur (pagination, nombre de signes, couleur du papier, etc.), on dépasse la simple apologie de la littérature ; on se lance dans la défense du livre en tant qu'objet menacé de disparaître matériellement. « Liberatura » prône une « littérature totale », une littérature de résistance au pouvoir du numérique dont le développement pourrait conduire à l'anéantissement du livre, de la création et du créateur. Il ne s'agit pas d'une avant-garde, mais d'un effort d'autodéfense, car il serait difficile de voir de l'avant-gardisme dans les techniques numériques qui, sans aucun effort, aucune vision de l'avenir, se limitent à faire disparaître les frontières entre l'existence de l'œuvre physique et virtuelle, entre le temps et l'espace, entre la pensée et la matière, entre la nature et la technologie.

Les liens des expérimentations actuelles avec les premières avant-gardes sont certes évidents, mais en même temps problématiques, visibles et opaques, puisque les formes picturales et poétiques d'il y a un siècle n'obéissent plus aux mêmes mécanismes internes et se mêlent dans un jeu interactif de performances qui n'obéit à aucune hiérarchie, à aucun classement. Peut-on parler encore d'avant-garde ? La réponse est double : l'art du XXIe siècle relève incontestablement des innovations du siècle précédent, mais l'usage qui en est fait devient

ahistorique. Le divorce avec le passé aboutit à la fin de l'avenir, sans lequel toute avant-garde perd sa raison d'être.

Institut national des langues et civilisations orientales