

Introduction

Pascale Alexandre et Claudie Terrasson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3103>

DOI : [10.4000/agedor.3103](https://doi.org/10.4000/agedor.3103)

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Pascale Alexandre et Claudie Terrasson, « Introduction », *L'Âge d'or* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2020, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3103> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.3103>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Introduction

Pascale Alexandre et Claudie Terrasson

- 1 Le numéro 11 de la revue *L'Âge d'or* est issu de plusieurs travaux et rencontres (séminaire commun aux aires espagnole et française, journées d'étude transversales) qui ont fait dialoguer des spécialistes d'architecture, d'histoire, de littérature, de musique et de peinture. En outre ces travaux entendaient croiser diverses aires culturelles (allemande, autrichienne, espagnole, française, grecque, italienne), permettant de voir ainsi la circulation des œuvres, des pensées et des sensibilités, si ce n'est des modèles. La période retenue est celle des avant-gardes, « notion sur laquelle on a écrit des bibliothèques » pointe, non sans ironie dans son ouvrage monumental, Béatrice Joyeux-Prunel¹. Dès lors la difficulté de la cerner et de poser des bornes temporelles est évidente puisque chaque champ ou presque, pour ne pas dire chaque critique², propose les siennes : aussi convenait-il de les entendre seulement selon la perspective choisie. Ici les études s'échelonnent sur une période comprise entre la toute fin du XIX^e siècle à la fin des années 1930.
- 2 Tant les séances du séminaire commun aux aires française et espagnole que la journée d'étude avaient pour objectif de s'interroger sur la nature et les modalités des innovations littéraires et artistiques qui furent celles des avant-gardes envisagées dans leur rapport à des savoirs eux aussi de différente nature. Le XX^e siècle s'ouvre sur un élan vers le nouveau qui constitue à la fois le mot d'ordre et le point commun des avant-gardes historiques, ensemble de mouvements européens et internationaux qui se font et se défont dans le premier tiers du siècle. Par-delà leur diversité, ils se caractérisent par une posture d'innovation plus ou moins radicale qui touche tous les arts. Les manifestes tout comme les œuvres affirment la nécessité de rompre avec le passé et avec les savoirs académiques et proclament que, pour reprendre le mot d'Apollinaire, il faut « machiner la poésie comme on a machiné le monde »³. Convaincus de la transformation nécessaire du monde et des arts, de celle du monde par les arts (cette foi en l'émancipation par l'art par la réconciliation de l'art et la vie théorisée par Nietzsche et reprise par des générations nouvelles⁴), écrivains, peintres, architectes et musiciens multiplient les collaborations et les projets communs, nourrissant leurs créations de la révolution technologique qui transforme la société à la fin du XIX^e siècle

et au début du xx^e siècle. La réflexion ne peut donc que se vouloir transversale tout en se centrant sur un objet commun, la ville.

- 3 La ville s'institue en effet à la fin du xix^e siècle comme un objet premier de la littérature et des arts – destituant le canon qu'était jusqu'alors la nature. Les artistes partent découvrir, représenter, chanter ou décrier à la suite de Baudelaire « les plis sinueux des vieilles capitales »⁵, qui sont devenues entre-temps des grandes villes (comme l'illustrent les films *Die grosse Stadt* ou *Metropolis*). Ces métropoles sont l'espace privilégié de la foule ou des masses que Walter Benjamin commente dans « Paris, capitale du xix^e siècle »⁶. Les romans s'emparent des villes telles que le Berlin d'*Alexander Platz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* d'Alfred Döblin (1929), le Dublin de Joyce (*Ulysses*, 1922), la ville de New-York dans *Manhattan Transfert* de J. Dos Passos (1925). Ces quelques exemples emblématiques rendent compte du surgissement irréprouvable de ce nouveau paradigme esthétique avec ses tensions et contradictions, entre fascination et critique. La ville opère comme un espace de création et d'innovation, elle constitue un espace humain fait de circulations multiples où les avant-gardes naissent et qu'elles investissent. Elle est aussi l'espace de la cité et celui du corps social avec ses tensions comme l'évoquent ici plusieurs contributions.
- 4 Lorsqu'en 2016, Béatrice Joyeux-Prunel publie *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*⁷, elle entend faire un point complet de la question en mobilisant la notion de transfert culturel et la méthode du comparatisme international : « Il n'est pas possible de faire une histoire des avant-gardes sans tenir compte du va-et-vient des artistes, des œuvres, des idées, parce qu'une centralité put toujours en cacher une autre »⁸. L'optique est clairement annoncée : il s'agit de balayer le champ artistique de l'époque 1848-1918 sans tenir compte des frontières, et en pointant les contacts, la circulation des innovations, la variabilité des réceptions.
- 5 Si parler des avant-gardes est reçu comme une évidence pour des pays comme l'Allemagne, la France ou l'Italie, il n'en va pas de même dans le cadre de l'hispanité où la réflexion se heurte à un élément d'ordre historiographique.
- 6 Les avant-gardes artistiques naissent dans une Espagne qui est celle de la Restauration (1874-1931), régime de la monarchie parlementaire, que le politicien Cánovas del Castillo avait conçu pour être durable en le fondant sur une alternance régulière entre les deux grands partis, libéraux et conservateurs, et que le poète Antonio Machado avait comparé avec malice à la migration des cigognes⁹. Cette Espagne est incarnée par Alphonse XIII depuis 1902, roi militariste, germanophile pendant la grande guerre. Or, en ce début du siècle, non seulement le régime entre en crise mais le pays est marqué dans son ensemble par de fortes tensions de nature sociale et politique : revendications des nationalismes périphériques, attentats anarchistes, ascension des partis républicains et socialistes, sans parler des mouvements sociaux qui s'organisent en syndicats. À cela répond la radicalisation d'une droite monarchiste, ultra-catholique, centraliste, qui a fait de l'armée un instrument de maintien de l'ordre public, la dévoyant de son rôle de défense des frontières. Le premier tiers du siècle débute par des crispations très fortes, marquées par des épisodes sanglants dont la trop fameuse Semaine Tragique de Barcelone en 1909. Il connaît une première dictature militaire de 1923 à 1930, sous le pouvoir autoritaire pré-fascisant de Miguel Primo de Rivera inspiré directement par le régime mussolinien. La seconde république proclamée en 1931 se termine sur un nouveau coup d'état militaire en 1936, dont l'échec provoque la Guerre

d'Espagne (1936-1939) et marque vraiment la liquidation brutale des avant-gardes et de leur mémoire pour quasiment 40 ans.

- 7 Ainsi, la question même de leur existence a été posée : les avant-gardes espagnoles ont-elles existé ? Plus largement, cette question renvoie à une manière d'invisibilité de la sphère hispanique, héritée en grande partie de l'encyclopédisme des Lumières : celles-ci s'appuyaient sur la Légende Noire (Inquisition, obscurantisme, pauvreté, etc.), représentation qui a fait écrire à Nicolas Masson de Morvilliers : « Que doit-on à l'Espagne ? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe ? Rien »¹⁰. Aujourd'hui encore subsistent des traces de ce préjugé tenace qui nourrit une telle forme d'invisibilité. Preuve en est que des chercheurs espagnols ont organisé en 2017 à Barcelone un congrès international sur ce thème. Un extrait de l'appel à communication pose le cadre épistémique et les postulats :

L'imaginaire culturel de la modernité a tendance à situer le monde hispanique en position périphérique. Ce même imaginaire soutient l'idée que, enfermées dans leur périphérie et leur marge, les cultures modernes de langue espagnole, se retrouvent dans une position subsidiaire lorsqu'il s'agit de dialoguer au plan international. [...] La principale raison de cette analyse biaisée est que la modernité hispanique a été considérée comme étrangère à l'identité européenne moderne, et que les producteurs culturels européens et nord-américains n'ont pas inclus les agents espagnols et latino-américains dans les circuits internationaux de la modernité [...]. L'objectif de ce congrès est de remettre en question le caractère périphérique de ces modernités et de creuser leurs spécificités, autonomes et hétéronomes à la fois par rapport au modèle hégémonique occidental.¹¹

- 8 Sans doute convient-il de relativiser ces propos, ce à quoi certains articles comme celui des hispanistes Claude Le Bigot et Beatriz Gómez contribuent. Tous deux analysent des productions littéraires espagnoles proprement avant-gardistes : les représentations poétiques ultraïstes de la ville moderne pour Claude Le Bigot, et pour Beatriz Gómez celles des femmes dans l'œuvre du poète canarien Agustín Espinosa. Cette dernière en dégage quatre archétypes : la « femme fatale », la « poupée surréaliste », la « femme futuriste », la femme phalangiste représentative du monde urbain fasciste des années trente. Beatriz Gómez souligne que ces figures sont un « outil inestimable pour le déchiffrement de certains paradigmes féminins » de l'époque des avant-gardes. Rappelons par ailleurs qu'un critique averti comme Apollinaire n'ignorait pas les productions des peintres espagnols, dont José María Sert, et surtout Ignacio Zuloaga qui vécut à Paris dans les années 1890 et y exposa très régulièrement (salon des Beaux-Arts de 1894, 1898, 1899, 1903, 1905, 1980, 1912, 1914). En 1902, il y avait obtenu une reconnaissance officielle en étant fait membre de la société des Beaux-Arts. Peu après, avec Rodin ils avaient remporté ensemble un grand succès à Düsseldorf en 1904. Apollinaire écrit sur lui plusieurs critiques élogieuses, comme celle de 1913 sur *La femme couchée* : « Un prodigieux talent s'exprime ici avec une violence un peu assourdie. »¹² Mais Zuloaga n'est-il pas l'arbre qui cache la forêt ? Quant à Picasso auquel Apollinaire consacre de nombreuses chroniques, il est considéré dans celle du 6 juillet 1914 comme :

[...] peut-être moins un peintre espagnol que le principal représentant de la peinture moderne et que s'étant formé en France, ayant constamment peint à Paris et ayant trouvé à Paris même les voies les plus décisives pour la peinture nouvelle, la France serait fondée à le considérer comme un peintre français.¹³

- 9 Beaucoup plus près de nous, la question historiographique semble encore se poser quelque peu. Dans l'ouvrage cité de Béatrice Joyeux-Prunel, l'Espagne apparaît très souvent de biais, depuis le prisme de Paris, *via* Picasso et Juan Gris¹⁴. Quelques

exceptions notables toutefois dans cette raréfaction historiographique, par exemple celle de Hugo Friedrich dans le champ littéraire. Celui-ci entend, dans *Structures de la poésie moderne*¹⁵, dégager une communauté de structure et de règles stylistiques, une architecture de base dans les théories et les pratiques poétiques. Pour cela il s'intéresse aux auteurs modernes venus après Rimbaud et Mallarmé, écartant Lautréamont comme « variante plus faible de Rimbaud »¹⁶. Étonnamment, il consacre un chapitre entier aux poètes espagnols, ceux que l'on connaît sous le nom de « poètes ou groupe de 27 » dans une étude intitulée « La poésie espagnole du XX^e siècle »¹⁷. Dans un ouvrage beaucoup plus récent Serge Fauchereau ouvre ses pages aux créateurs des cultures hispaniques : il dédie le chapitre IX à « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme »¹⁸, revenant à plusieurs reprises sur les créateurs hispaniques dans le chapitre suivant, consacré au surréalisme et ultérieurement. Il rappelle ainsi combien ces créateurs ont été en lien avec tous ceux qui renouvelaient les arts à cette période, tant en Europe qu'en Amérique Latine.

- 10 Il est à noter que le phénomène avant-gardiste offre une forte dimension européenne et extra-européenne. Un des traits saillants qui caractérise la période est son cosmopolitisme, comme l'illustre précisément la publication de la revue madrilène *Cosmópolis*¹⁹ de 1919 à 1922, voire son internationalisme (du moins au départ), son attrait pour l'au-delà des frontières, sa mobilité géographique. On observe un va-et-vient fourni des artistes et penseurs entre les capitales, Berlin, Vienne, Paris, Madrid, New-York, Buenos Aires, mais aussi entre des lieux moins connus alors comme Tenerife aux Canaries, où André Breton et Benjamin Péret se déplacent pour célébrer l'organisation en 1935 de l'exposition internationale du surréalisme, le peintre canarien Óscar Domínguez ayant alors opéré la jonction entre les surréalistes parisiens et ceux des Canaries. À Paris, Vicente Huidobro, poète chilien anime avec Pierre Reverdy la revue *Nord-Sud*, puis il publie en français *Horizon carré*, dont les dédicaces « constituent un répertoire de l'avant-garde parisienne du moment »²⁰. En 1918 Robert Delaunay illustre *Tour Eiffel*²¹ de Vicente Huidobro qui paraît à Madrid. Le poète espagnol Juan Larrea commence à écrire également en français vers 1921. « En 1926, il se fixe à Paris et y édite le temps de deux numéros avec le Péruvien César Vallejo la revue bilingue *Favorables Paris Poema* »²². Concernant le cinéma, c'est à Paris que Luis Buñuel se fait connaître avec *Le Chien andalou*, puis *L'Âge d'or*. Ainsi Lorca collabore avec le compositeur Manuel de Falla autour du *cante jondo* ; l'œuvre de Falla *L'amour sorcier* créée en 1915 à Madrid est jouée à Londres en 1921, et à cette occasion la partition est illustrée par Natalia Gontcharova²³. Inspirés par les constructions, les machines et les inventions récentes – tour Eiffel, cinéma ou aéroplane –, les arts dialoguent entre eux et s'influencent mutuellement. La musique, la peinture et le cinéma jouent avec la littérature, dont la poésie, modifiant ses formes et inversement.
- 11 On multiplie les revues et, bien que souvent éphémères, elles font se croiser les sensibilités artistiques venues de divers horizons. Isaac del Vando Villar et Adriano del Valle publient dans la revue ultraïste *Grecia*, à côté des poèmes du jeune Jorge Luis Borges, des gravures de sa sœur Norah tandis que, dans cette même revue, Borges se fait le traducteur des textes de Pierre-Albert Birot, et Guillermo de Torre compose un poème élégiaque pour Apollinaire. Ce rôle de passeur que jouent les revues renvoie à l'évolution médiale et interculturelle des journaux dont les pages culturelles traduisent la perception de la modernité urbaine. L'étude d'Eva Werth s'attache à décrypter ces éléments d'intermédialité à travers le cas de l'écrivain autrichien Hermann Bahr

- (1863-1934) qui séjourna à Berlin et Paris puis revint à Vienne en 1891. Eva Werth analyse comment Hermann Bahr, « passeur de frontières, décrit la modernité viennoise *ex negativo* en définissant la modernité berlinoise ». Son étude qui confronte textes et tableaux, expose comment Bahr concevait les modernités opposées des deux grandes métropoles en pleine mutation urbanistique et architecturale.
- 12 L'architecture s'associe en effet pleinement aux dialogues et aux échanges entre créateurs. Un jeune architecte, Charles - Édouard Jeanneret, plus connu sous le nom de Le Corbusier, s'associe à un peintre post - cubiste pour créer une revue, *L'Esprit nouveau*, qui rassemble critiques d'art (Maurice Raynal, Waldemar George...), critiques littéraires (Paul Dermée, Fernand Divoire, Yvan Goll...) et accueille parmi ses collaborateurs Aragon, Cendrars, Cocteau, Marinetti ou Reverdy. L'article d'Eleni Stavroulaki propose une étude de la revue de Christian Zervos, *Cahiers d'art* (1926-1960) et de son évolution : « Dans l'entre-deux-guerres la revue fut le porte-parole des courants post-cubistes et hérita dans une large partie du public de *L'Esprit nouveau*, d'Amédée Ozenfant et de Le Corbusier, ainsi que de celui du *Bulletin de l'effort moderne*, de Léonce Rosenberg ». Plus particulièrement Eleni Stavroulaki analyse les retombées du IV congrès du CIAM (Grèce, 1934) sur les conceptions architecturales de Zervos. Aux Canaries, la revue *Gaceta de arte* fondée par Eduardo Westendahl, Domingo López Torres et Agustín Espinosa se fait l'écho des nouvelles théories architecturales qui postulent le rationalisme et exaltent le constructivisme. Les revues assurent là-aussi un rôle majeur de passeur culturel dans ce domaine précis, sautant les frontières tant géographiques que disciplinaires.
- 13 La musique prend une part majeure à ce dialogue fécond entre les arts tout en se renouvelant profondément comme le montre l'article de Martin Laliberté. Ce dernier analyse le ballet *Parade*, paradigme s'il en est des collaborations entre artistes issus de divers champs, Cocteau, Satie, Picasso, Massine formant une « constellation artistique le temps d'un spectacle remarquable ». L'œuvre est abordée « comme un cas particulièrement riche de mutation des sensibilités et de convergence des différentes tendances artistiques et culturelles de fond qui a permis l'émergence esthétique du bruit ». Martin Laliberté rejoint sur ce dernier point l'étude de Pierre-Albert Castanet qui évoque la musique bruitiste du compositeur Russolo et les performances synesthésiques de Depero les remplaçant, *via* les manifestes de Marinetti, Sant'Elia (et autres) et *via* les toiles de Balla ou de Boccioni, dans une étude de la ville futuriste, véritable « objet totémique ». Moment fort où « l'art italien du début du xx^e siècle a alors rayonné de sa superbe en Europe et jusqu'en Russie ». Dans ce grand brassage d'hommes, d'œuvres et d'idées, des artistes ou intellectuels, venus de l'Europe du nord et de l'est (par exemple le peintre Wladyslaw Jahl, illustrateur régulier de la revue *Ultra*), séjournent et écrivent dans les pays du sud parfois pour des raisons d'exil : Walter Benjamin est des ceux-là, Jean Seltz, qui collabore à ses traductions, rend compte des mois qu'ils ont passés à Ibiza en 1932.
- 14 Les avant-gardes sont ainsi une sensibilité qui irrigue le continent entier. C'est l'époque des -ismes, et ce pluriel en souligne toute la multiplicité, l'extrême variété, si ce n'est l'hétérogénéité, voire les polémiques souvent rudes. À ce titre la figure du douanier Rousseau occupe une place singulière dans le concert des avant-gardes. Ivane Rialland examine la polémique surgie autour du banquet offert au peintre au Bateau-Lavoir en 1908. Elle en discute la valeur et le sens ultime, s'interrogeant sur ce qui serait un « culte parodique » selon Bourdieu. Son analyse entend dégager *in fine* ce que fut « la

place accordée à Rousseau dans l'esthétique des deux poètes-critiques d'art », Apollinaire et Salmon. Paris, qui est encore une capitale artistique mondiale, constitue, sinon le centre, du moins un des centres majeurs des avant-gardes : c'est là que se développent le cubisme, le fauvisme, le dadaïsme, le surréalisme. D'autres courants majeurs naissent ailleurs : à Berlin l'expressionnisme (*Die Aktion, Die Sturm*), à Munich le *Blaue Reiter*, à Vienne la Sécession, à Milan le futurisme, qui s'épanouit à Turin. Tous ces courants se croisent, s'influencent ou entrent en rivalité : ainsi à Berlin le cercle du *Sturm*, contrairement à *Die Aktion*, adhère au futurisme.

- 15 Ce dernier mouvement, que lance à grand fracas Marinetti en 1909, est analysé par Francesca Belviso, Viviana Biroli et Pierre-Albert Castanet. Sa portée est incontournable comme le pointent les trois contributeurs. Selon Francesca Belviso « Toute analyse portant sur l'esprit de la modernité et les avant-gardes italiennes de la première moitié du xx^e siècle ne peut faire l'impasse sur Filippo Tommaso Marinetti ». Le futurisme entend tourner le dos au passé, vu comme académisme rance. « L'ennemi déclaré de Marinetti est le passéisme, la « maladie historique », déjà dénoncée par Nietzsche dans la *Deuxième considération intempestive*, qui met les morts au-dessus des vivants et oblige à rendre un culte rituel et convenu aux créations du passé »²⁴. Au passé Marinetti oppose, comme le rappellent les contributeurs, les grandes métropoles, les foules, les machines, tout un monde technique de la vitesse et des bruits. À la Vénus de Milo ou à la victoire de Samothrace, il préfère la nouvelle Vénus des boulevards, la voiture. En 1910 paraît le *Manifeste des peintres futuristes* puis vient l'exposition à Paris en 1912. Les motifs des tableaux sont ceux des métropoles, la gare, les boulevards, les espaces de concentration et de mouvement comme les galeries marchandes, l'homme et la machine. Les peintres appliquent les principes de la philosophie de Bergson (le mouvement, la simultanéité et la durée qui font que tout n'est que devenir) pour exprimer picturalement la sensation de dynamisme. Les deux études de Viviana Biroli et Pierre-Albert Castanet analysent les postulats de cette esthétique à travers les œuvres de plusieurs artistes italiens. Tous deux montrent à quelle vision de la ville moderne répondent ces représentations, et comment, selon les mots de Viviana Biroli, la ville machinée illustre « la conception d'une ville nouvelle pour des hommes nouveaux [...] la machine s'y configure comme une métaphore globale, à la fois symbole et moteur, conteneur et contenu de modernité ». Dans ce cadre historique italien, l'article de Francesca Belviso dégage la forte singularité d'une grande ville industrielle, Turin, où le jeune Gramsci élabore sa pensée politique tandis que Pavese commence à produire son œuvre dans un univers urbain et culturel qui forme « un ensemble foisonnant de courants hétéroclites qui cohabitent harmonieusement au sein d'une même communauté au-delà même de toute appartenance politique ». De sorte que Turin figure « l'image idéale de la « ville du futur » [et] va constituer un modèle pour l'Italie tout entière ».
- 16 Ces articles se retrouvent autour du futurisme car celui-ci fut majeur, ainsi que Gottfried Benn le postule, non sans solennité, dans les termes suivants : « L'événement qui a fondé l'art moderne en Europe a été la parution du manifeste futuriste de Marinetti dans le *Figaro* du 20 février 1909. »²⁵ Yvan Goll parle du manifeste comme du « cri assez strident qui a fait lever la tête à l'Europe endormie »²⁶. L'image peut s'appliquer à cette Espagne moralement corsetée, politiquement et socialement en crise, humiliée sur le plan international par ses défaites coloniales, mais qui va néanmoins recevoir le manifeste de Marinetti. Le texte est traduit dès avril 1909, en Espagne et en Argentine. En Espagne, c'est l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna dans la

revue *Prometeo*²⁷ (II, n^o VI, avril 1909). L'homme est une figure de l'intellectualité madrilène, marquée par l'excentricité de ses postures publiques et de sa production littéraire. Ramón est le maître à penser d'un groupe de jeunes gens qui se réunissent dans un café littéraire de Madrid, le café Pombo, immortalisé en 1920 par un tableau de Solana²⁸ (1886-1945). La *Primera proclama de Pombo* date de 1915 et elle postule l'absence de limites : "Aquí no se ha pasado ningún límite."²⁹ Ce « nous n'avons franchi aucune limite » revient à supprimer toute norme et toute convention. À l'origine, Ramón se situe sur des bases nietzschéennes, voulant mettre fin au monde des Pères, puis il évolue très vite vers une forme d'humour virevoltant, fait de pirouettes, manière de funambulisme des mots (*greguerías*), dans une démarche qu'il définit ainsi : « ôter du poids aux choses, semer des sourires, dresser des cataractes, libérer les idées, gestes, choses, qui étaient immobiles, indécises, figées, menaçantes comme des dragons »³⁰. Il joue un rôle de mentor, accompagnant l'éclosion des avant-gardes, réalisant même des courts-métrages muets, et conservant avant tout son indépendance bien que se proclamant ami de Marinetti.

- 17 En Espagne, on a pu relier le futurisme à l'ultraïsme. Ce dernier mouvement en est proche par ses éléments iconoclastes, propres à épater le bourgeois, et par son refus du passé : "A los ultraistas que suponían una violenta reacción contra las formas clásicas y románticas, escribir un soneto les habría parecido cometer algo peor que un crimen."³¹ Un de ses promoteurs et théoriciens Guillermo de Torre (1900 Madrid-1971 Buenos Aires) en est aussi le critique avec son ouvrage canonique, *Literaturas europeas de vanguardia*. On peut lire en mars 1919, dans le numéro 9 de *Grecia* en page 2 : « Notre devise sera ultra et notre credo acceptera toutes les tendances sans distinction si elles expriment une aspiration nouvelle »³², ("Nuestro lema será ultra y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen anhelo nuevo")³³. L'ultraïsme se fonde sur le souci d'innovations formelles sur le plan visuel (les blancs, les vers échelonnés, les calligrammes, l'absence de ponctuation) et thématiques (cinétisme et mécanisation...) comme le souligne l'étude de Claude le Bigot. Toutefois, le ton en est souvent ludique, la préoccupation de virtuosité et d'imagination l'emporte, le monde évoqué y est frivole et le caractère des textes facilement anecdotique alors que le contexte socio-politique de la fin de la Restauration, puis de la dictature de Primo de Rivera est très tendu. Huidobro juge d'ailleurs sévèrement ce mouvement en le qualifiant de « [...]trompe-l'œil [...] pour petits garçons énervés et vierges stupides »³⁴. L'article de Claude le Bigot explore ce qu'il fut, ainsi que ses limites. Il montre comment l'auteur César Arconada s'en différencie dans *Urbe*, un recueil poétique dédié à l'univers urbain. Arconada s'inscrit dans une poétique de la ville sans chercher, selon Claude le Bigot, « [...] à exprimer l'irrationnel qui avait pourtant été senti comme un signe de modernité par les créationnistes. *Urbe* marque de toute évidence un retour à une sorte de "réhumanisation" s[...] ». La ville se déferait alors de l'emprise de la machine.
- 18 Si les échanges interculturels, intermédiaux, se traduisent par des collaborations nourries, souvent multilingues, dans les revues des divers pays, par des créations conjointes, la Grande Guerre néanmoins provoque plus tard un réflexe de nationalisme et de repliement chez les uns, une sorte de fuite chez les autres, plus ou moins teintés d'apolitisme ou de pacifisme, voire d'écœurement, des deux côtés (Otto Dix, Vicente Huidobro). À propos des artistes de l'avant-garde parisienne partis ailleurs (à Barcelone

pour beaucoup et à Madrid, tels les Delaunay, Picabia, Marie Laurencin...), Béatrice Joyeux Prunel écrit :

Ceux qui avaient été dispensés du front eussent pu rester au pays ; tenter comme Marcel Sembat y encourageait Matisse de se faire « soldats de l'Idée », de contribuer à la supériorité culturelle française, alors que les milieux militaires recouraient à une propagande massive pour légitimer la guerre. Ils eussent pu participer aux expositions et aux tombolas en faveur des blessés, des réfugiés, des orphelins et des veuves de ce conflit meurtrier, par le don d'une œuvre ou l'autre. Aucun n'en eut manifestement le désir ni le scrupule.³⁵

- 19 Ainsi que le remarque avec nuances Serge Fauchereau, « [l]es avant-gardes ont entretenu des rapports complexes avec les mouvements socio-politiques de leur époque »³⁶. Toutefois, l'objet même de la ville et de ses masses ne pouvait que conduire à terme à une réflexion sur ce sujet, même si le regard jeté sur le monde urbain a longtemps pris le parti de rester festif et ludique. La grande crise de 1929 en aura raison, comme l'illustrent *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin, film où la machine déshumanise tant les ouvriers dominés que les dominants, faisant de la grande ville un lieu d'exploitation et non plus le symbole du futur.

NOTES

1. Béatrice Joyeux-Prunel, « Introduction. Qu'est-ce que l'avant-garde ? » in *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, « Folio/Histoire », 2016, p. 19. Il s'agit d'un premier tome, le second, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, a été publié en 2017 chez le même éditeur.
2. À titre d'exemple, Serge Fauchereau pose les bornes 1905-1930 pour son étude sur les *Avant-gardes du xx^e siècle. Arts et Littérature* [2010], Flammarion, 2016.
3. Formule empruntée à la conférence d'Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », donnée au théâtre du Vieux-Colombier le 26 novembre 1917 (Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 954).
4. En particulier, dans la sphère germanophone par l'expressionnisme comme l'analyse Maurice Godé. La première partie de son ouvrage s'ouvre significativement sur une longue citation du philosophe, elle interroge à la suite l'influence de la pensée de Nietzsche sur les jeunes générations artistiques. (Maurice Godé, *L'expressionnisme*, Paris, P.U.F., « Perspectives germaniques », 1999).
5. Charles Baudelaire, « Les petites vieilles » in « Tableaux parisiens », *Les fleurs du mal*, 1857
6. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle » [1939] in *Écrits français [Gesammelte Werke, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972]*, Paris, Gallimard, 1991, p. 371- 400.
7. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale, op.cit.*
8. *Id.*, « Avant-propos », *ibid.*, p. 13.
9. Antonio Machado, CXXXI “Del pasado efímero” in *Campos de Castilla* [1912-1914], Madrid, Austral, 1974, p. 145.
10. Masson de Morvilliers, Nicolas, « Espagne », in *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, vol. I, Paris, Panckoucke, 1782, p. 565.

11. « Modernités excentrées. Essai et réseaux intellectuels dans la modernité hispanique », (Titre original « Modernidades excéntricas. Ensayo y redes intelectuales en la modernidad hispánica »), colloque international Université Pompeu Fabra, Barcelone, octobre 2017. <https://hispanismo.cervantes.es/congresos-y-cursos/congreso-internacional-modernidades-excentricas-ensayo-redes-intelectuales-1>
12. Guillaume Apollinaire, « L'œuvre libre » [in rubrique « La vie artistique », *L'Intransigeant*, 1913, 7 mars], in *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1960, p. 366.
13. Guillaume Apollinaire, « Peinture espagnole moderne » [in rubrique « Les arts », *Paris-Journal*, 1914, 6 juillet], *ibid.*, p. 508.
14. L'autrice aborde le cas espagnol directement afin de différencier le « modernismo » du modernisme européen. Béatrice Joyeux-Prunel, « Introduction. Qu'est-ce que l'avant-garde ? », *ibid.*, p. 32.
15. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne* [1956], Paris, Livre de poche, 1999.
16. *Ibid.*, p. 9.
17. *Ibid.*, p. 203-206 et sq
18. Serge Fauchereau, chap. IX « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme », in *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et Littérature, op.cit.*, p. 282-315. Le chapitre X sur le surréalisme fait une part belle aux artistes espagnols et latino-américains (dont Picabia, Óscar Domínguez, Remedios Varo, Miró, Dalí, Buñuel et deux photogrammes de *L'Âge d'or*).
19. Figure 205, in Serge Fauchereau, chap. IX « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme », *op.cit.*, p. 291.
20. Serge Fauchereau, chap. IX « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme », *ibid.*, p. 287.
21. Figure 1960 in Serge Fauchereau, *ibid.*, p. 287.
22. Serge Fauchereau, *ibid.*, p. 314.
23. Figure 210 in Serge Fauchereau, chap. IX « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme », *op.cit.*, p. 313.
24. Yannis Constantidinès, « la divine vitesse » in Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune. Manifestes futuristes et autres proclamations [1909-1911]*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2005, p. 65
25. Maurice Godé, *L'expressionisme, op.cit.*, p. 86.
26. *Ibid.*, p.
27. Revue fondée par son père Javier Gómez de la Serna dont Ramón devient ensuite directeur. Dans le numéro VI paraît aussi un article non signé sur le futurisme, "Movimiento intelectual. El Futurismo", VI, 1909, p. 90-96. Sur la revue *Prometeo* et les traductions, voir l'étude de Laurie-Anne Laget, « La revue « Prometeo » et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde », <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-17-Laget.pdf>
28. Conservé aujourd'hui au musée d'art moderne et contemporain Reina Sofía de Madrid.
29. Cité par Guillermo de Torre *ibid.*, p. 71.
30. *Ibid.*, p. 72.
31. Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, (Buenos Aires, 1959), Barcelone, Bruguera, 1990, p. 153.
32. Cité in Serge Fauchereau, chap. IX « L'image hispanique du futurisme à l'ultraïsme », *op.cit.*, p. 304.
33. Mercedes García Ramírez, cité in "Estudio preliminar" in Adriano del Valle, *Antología necesaria*, Seville, Alfar, 1992, p. 30.
34. "[...] trompe-l'œil [...] para niños nerviosos y vírgenes necias." (Vicente Huidobro cité in Juan Larrea, *Cartas a Gerardo Diego 1919-1980*, Cordero de Ciria y Díaz de Guereño (ed.), San Sebastián, Cuadernos universitarios, 1986, p. 450.)

35. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale* », *op.cit.*, p. 661-662.
36. Serge Fauchereau, chap. xv « Un tournant », *op.cit.*, p. 533.
-

AUTEURS

PASCALE ALEXANDRE

Laboratoire LISAA, Université Gustave Eiffel

CLAUDIE TERRASSON

Laboratoire LISAA, Université Gustave Eiffel