

# Introduction I.

## Mémoires plurielles des avant-gardes

FLORENCE CORRADO-KAZANSKI

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les enjeux mémoriels continuent d'occuper une place cruciale dans l'espace est-européen : en particulier, les regards portés sur l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle dessinent une alternative radicale entre guerre des mémoires ou reconnaissance de mémoires plurielles, seule à même de fonder le vivre-ensemble. C'est dans cette perspective des mémoires plurielles, décalée du terrain géopolitique vers le champ artistique, que se situe notre réflexion sur la mémoire formelle des avant-gardes dans la création contemporaine est-européenne, dont l'une des ambitions est néanmoins de rappeler la dimension politique et éthique qui leur est inhérente<sup>1</sup>.

L'objectif initial était de reconsidérer l'héritage des avant-gardes des années 1910-1930, qui est librement réévalué, approprié, prolongé, ou mis à distance par de nouvelles recherches formelles dans la création contemporaine, en Russie comme dans d'autres pays est-européens, tant dans le domaine des arts plastiques que celui de l'art

---

1. On pourrait dire que ce recueil pose à sa façon la question du débordement, qui se trouve au cœur du récent recueil *Débordements. Littérature, arts, politique*, textes réunis et présentés par J.-P. Engélibert, A. Lampropoulos & I. Poulin, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021.

verbal. En effet, la scène contemporaine n'a eu de cesse, depuis les années 1990, de se confronter aux formes du passé, revendiquant la rupture ou la filiation, à travers des démarches de contestation, d'influence ou de réactivation. Les artistes et écrivains interrogent leur histoire, et cherchent à se positionner vis-à-vis des inventions formelles des avant-gardes, de leur radicalité et de leur caractère novateur. Ce regard rétrospectif sur les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle se veut pluriel à différents égards : d'un point de vue culturel, il s'agit d'un regard multiple, embrassant divers espaces – biélorusse, bulgare, polonais, russe, slovaque et tchèque ; d'un point de vue temporel et non linéaire, ce regard peut être posé à partir de deux étapes, celle des artistes du souterrain des années 1960, 1970, 1980, à l'intérieur d'un système socialiste ou soviétique, et celle de la création contemporaine de l'ère *post* – postmoderne, postsocialiste ou postsoviétique – cette dernière gardant en mémoire la création artistique de la « deuxième culture » tout en entretenant un dialogue avec les expérimentations artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces voyages rétrospectifs, spatiaux et temporels, invitent à croiser la réflexion sur l'innovation et la radicalité des formes artistiques à celle de l'héritage, et par là à interroger la notion d'avant-garde (au singulier ou au pluriel) dans son rapport à la modernité, au modernisme et au post-modernisme, au fil de trois ensembles : « Formes en héritage », « Mémoire des figures », et « Gestes d'avant-garde ».

La première partie, « Formes en héritage », interroge la notion d'avant-garde à travers la question de la forme : Maria Delaperrière, à partir de l'évocation de la révolution formiste polonaise, montre que l'avant-garde se situe à la pointe de la modernité dans le défi qu'elle lance à la représentation figurative du réel. Le futurisme polonais, comme le russe, cherche à rompre avec la réalité référentielle : le jeu linguistique qui subvertit le rapport au réel sera réactivée après 1947 dans le contexte du réalisme socialiste. Dans le domaine bulgare, Elena Guéorguieva examine le retour du genre du manifeste dans la vie littéraire bulgare du début du XXI<sup>e</sup> siècle, illustrant la distinction opérée par Andrzej Turowski<sup>2</sup>, et reprise par Maria Delaperrière, entre les deux lignes, formelle et sociale, de l'avant-garde. Cette contribution

---

2. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm Polski: próba rekonstrukcji nurtu. 1921-1934* [Le constructivisme polonais. Tentative de reconstruction. 1921-1934], Wrocław, Ossolineum, 1981.

renvoie également au troisième ensemble d'articles consacrés aux gestes de l'avant-garde : le manifeste y est étudié comme une forme collective, performative, au service d'une stratégie polémique vis-à-vis d'un postmodernisme académique, réduisant la littérature au statut de marchandise, une forme qui garderait un lien mémoriel avec l'avant-garde sur le mode paradoxal de l'éloignement, gage d'un ancrage dans l'actualité. Enfin, Stanislav Savitski étudie la genèse de la promenade comme genre de la performance dans le domaine russe : ce retour en arrière permet d'interroger le rapport qu'entretient la culture non officielle des années 1960, 1970, 1980 en Union soviétique à la modernité européenne issue du XVIII<sup>e</sup> siècle et à l'Âge d'argent russe. Contre le principe mimétique de la promenade comme représentation d'un vécu, c'est ici le vécu qui est appréhendé comme une expérience artistique : la déambulation des artistes non conformistes dans l'espace public subvertit l'espace-temps soviétique, et renoue avec l'enjeu politique de l'avant-garde.

La deuxième partie, « Mémoire des figures », aborde la question mémorielle du point de vue de la relation à l'Autre en tant qu'Auteur, ou en tant qu'Œuvre emblématique, voire en tant que patrimoine. Dans le domaine russe, Milena Arsich interroge la figure de Daniil Kharms à travers les réminiscences génériques et formelles de l'Obériou d'une part dans l'*underground* soviétique, revendiquant sa continuité avec le futurisme, et d'autre part dans la génération contemporaine de Mikhaïl Elizarov, Dmitri Gortchev, Evgueni Babouchkine, dont la prose absurde présente de nombreux échos formels avec l'écriture de Daniil Kharms, sans pour autant s'inscrire dans une recherche expérimentale. Solenn Breton, à partir de la figure d'Anna Akhmatova dans un poème de Dmitri Prigov, repère les modalités de filiation entre le conceptualisme moscovite et l'Âge d'argent, entre discontinuité et dialogue, parodie et transmission d'héritage, et interroge la figure de l'auteur en son rabaissement. Enfin, dans l'article d'Iryna Ramanava et Alexander Friedman, il s'agit moins de la mémoire d'une figure auctoriale de l'avant-garde, Chaïm Soutine, que de celle d'une œuvre picturale comme figure, presque au sens d'icône. Dans une démarche sociologique, les deux auteurs décrivent comment le portrait féminin *Éva*, emblématique du retour du peintre Chaïm Soutine dans le patrimoine biélorusse grâce à la collection Belgazprombank, est devenu symbole de la contestation du régime autoritaire de Loukachenko en 2020, en donnant un visage féminin à la lutte

pour la liberté. Cet usage mémoriel, politique et social de la figure d'« Éva » renvoie néanmoins à la question de la subversivité d'une œuvre, à la question du pouvoir de l'art dans l'espace public, et fait écho à la définition de l'avant-garde comme geste politique.

La dernière partie du recueil est précisément consacrée aux gestes d'avant-garde : gestes poétiques, actions et performances, en lutte avec les conventions, qu'elles soient linguistiques, picturales ou sociales, gestes nécessairement politiques. Gabriela Ziakova évoque la guerre des mémoires de l'avant-garde, dénonce une mémoire corrompue de l'avant-garde, comme catégorie esthétique de « subversion subventionnée », soumise au marché, et interroge l'esprit d'avant-garde porté par la pratique surréaliste, dans sa variante slovaque contemporaine, pratique créatrice anti-esthétique, geste de révolte permanente, de résistance à tous les conformismes. Dans le sillage de l'article de Maria Delaperrière, Florence Corrado commente la poésie de Justyna Bargielska comme un jeu linguistique qui ouvre un autre rapport au réel et une possibilité de rencontre renouvelée, sous le signe de l'étrangeté et de la subversion du quotidien. Enfin Emanuel Landolt décrit les performances du groupe Moukhomor dans le Moscou de la fin des années 1970 : tout en refusant l'héritage de l'avant-garde en tant que figure d'autorité, le groupe Moukhomor est fidèle à ce que Gabriela Ziakova définit comme l'esprit d'avant-garde, promouvant une pratique anti-esthétique, un art comportemental en protestation contre toute autorité, développant des stratégies d'ironie, de dérision, une logique de l'outrance rappelant la radicalité provocatrice de l'avant-garde historique.

Ces trois parties dessinent autant de chemins de ce que l'on pourrait nommer la mémoire artistique : mémoire des langages et des formes, en tant que modalité du rapport à la tradition, et modalité de la constitution d'une identité créatrice.