

||| ATTAQUES #5

■ OUVERTURE(S)

Seloua Luste Boulbina

Jacques Rancière

Pierre Chopinaud

■ DES IDÉES DES OUTILS

Robert Linhart L'entretien

Stéphane Nowak Papantoniou Errorisme international

Christian Jalma *dit* Pink Floyd Adresse au Président

farid rakun & Iswanto Hartono (ruangrupa) documenta 15

Collectif Subversive Film L'Archive imparfaite

The Nest Collective Retour à l'envoyeur

■ AYABOMBE ! POÉSIE HAÏTIENNE EN MOUVEMENT

par Marie-Christine Seguin

& avec Inéma Jeudi • Billy Doré • Yves Marie Gustave

Frankson Alcide • Rowski Bontemps • Gertrude-Hugh Février

Widner Moïse • Jean George Ronald • Carl Henry Burin

Alix Olivier aka Rigól • Ar Guens Jean Mary • Stéphana Dorval

Kav-Alye Pierre • Guerlande Dieurilus • Snousha Glaude

■ COLLECTIF EXILÉ.E.S

Kahena Sanaâ, Nidhal Chamekh,

Arafat Sadallah & Nader Ayache

Solitudes & désir du commun :

voix, gestes et mots d'exil

■ NOTRE HISTOIRE EST TOUJOURS DEMAIN

Le stridentisme

par Florence Malfatto

& avec Salvador Gallardo Cabrera • Manuel Maples Arce

Salvador Gallardo • Germán List Arzubide

Le Manifeste abomuniste de Bomkauf

par Vincent Broqua

■ CHANTIERS (POÉTIQUES)

Frédéric Acquaviva

Benjamin Art'core

Aluhel Balam Monsalves Fuentealba

Julien Blaine

Vincent Bonnet

Samuel Cedillo

Camille d'Arc

Carmen Diez Salvatierra

Hervé Fischer

Benjamin Fouché

Angélica Freitas

Paul-Armand Gette

Liliane Giraudon

(SNG) Natacha Jailler

Auréa Jubeur

Gorge

Rina Kenović

Julien Ladegaillerie

Virginie Lalucq

Éléonore Léger

Marius Loris

Jason Mache

Boyan Manchev

Inan Marlowe Bly

Jacques-Henri Michot

Jean-Luc Moulène

Virgile Novarina

Bernard Ollier

Jean-Luc Parant

Maxime Hortense Pascal

Charles Pennequin

Zahra Pourazizi

Yoann Sarrat

Olga Theuriet

Pierre Tonachella

Andréa-Fatima Touam

Wampampira

AL DANTE

les presses du réel



STRIDENTISME

Dossier par Florence Malfatto

Le stridentisme n'est ni une école, ni une tendance, ni une mafia intellectuelle semblable à celles qui ici se stylisent ; le stridentisme est une raison de stratégie. Un geste. Une irruption.

Manuel Maples Arce, 1922

Début du xx^e siècle, des mouvements avangardistes essaient à travers les différents territoires des Amériques du sud. Cet essaimage est nourri, entre autre, par certains artistes et poètes en alternance entre les deux continents ; parmi eux : le chilien Vicente Huidobro (précurseur de la poésie visuelle, et qui invente le créationisme) et l'argentin Jorge Luis Borges (porte parole de l'ultraïsme, dérive espagnole du futurisme)... Ces mouvements sont multiples ; certains réunissent nombreux artistes et intellectuels et durent dans le temps, tandis que d'autres, initiés par une poignée de personnes, font long feu. Mais tous participent à leur manière au renouveau de la modernité artistique et intellectuelle du continent. Si ils s'inspirent pour la plupart de ceux émergeant en Europe : cubisme, futurisme, constructivisme, dadaïsme, surréalisme, De Stijl, Bauhaus... loin d'en être les pâles copies ils s'affirment dans toute leur singularité, esthétique et politique : ils s'affranchissent de la culture dominante, très souvent calquée sur celle imposée par la colonisation ; convoquent la culture des peuples originaires, toujours présente, malgré le massacre de leur.e.s représentant.e.s ; et s'approprient les notions, concepts et techniques occidentaux dans une logique proche de celle théorisée en 1928 par Oswaldo de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*¹. Ainsi on voit apparaître l'agüisme de Jiménez au Chili ; l'atalaysme de Clemente Soto Vélaz au Costa Rica ; au Brésil avec Márió de Andrade, autour de la revue *Klaxon* ; le grupo minorista à Cuba ; le collectif runrunisto au Chili... C'est dans ce contexte remuant qu'apparaît en 1921, autour de Manuel Maples Arce et de quelques amis, le stridentisme, sans doute l'un des mouvements d'avant-garde qui a le plus révolutionné le monde des arts et de la pensée des Amériques du sud...

Laurent Cauwet

1 - *Manifeste anthropophage* : ni rejeter ni se soumettre, mais absorber et, dans la digestion, se réapproprier les outils (techniques et conceptuels) qui nous enrichiront et nous permettront de réinventer notre façon d'affirmer notre rapport au monde.

■ SALVADOR GALLARDO CABRERA

À la bande Multanime

Bien que la fin des avant-gardes ait été prématurément décrétée il y a longtemps – au nom d'une pensée ultime, c'est-à-dire, de la « souffrance de finalité » du postmodernisme – et que les œuvres littéraires, artistiques, et musicales stridentistes aient été étudiées, classifiées et entourées d'évaluations esthétiques, sociopolitiques ou philosophiques, ces œuvres conservent un espace ; une zone périphérique, qui n'a pas été absorbée par les discours canoniques ni académiques : la zone de mobilisation syntactique, la zone stratégique des forces et des relations, la zone où s'effectuent les trajets qui mènent de la vie au langage, à l'art, à la musique.

Dans *ACTUAL* numéro 1 (1921), l'un des plus puissants et des plus beaux manifestes des avant-gardes historiques (à ses côtés le remier *Manifeste du surréalisme*, par exemple, est une boutade), Manuel Maples Arce fait jouer l'originalité et les délimitations esthétiques desquelles part le stridentisme à une inflexion syntactiques à quatre bras : depuis les éléments du milieu même « ne pas réintégrer de valeurs, mais les créer totalement », supprimant description, anecdote, perspective et tout « littératurisme postiche ». Pour Maples, l'inflexion syntactique est la condition première de toute pratique artistique nouvelle. De là que dans le IX^e point du numéro 1 d'*ACTUAL* est convoqué Pierre Reverdy, qui dans *Nord-Sud*, revue qu'il fonda avec Vicente Huidobro en 1917, avait montré qu'un art nouveau requiert une syntaxe nouvelle. Si l'on remarque que dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton cite ces mêmes pages de Reverdy, cherchant des pistes pour faire croître le lien syntactique de l'image poétique rénovée entre deux réalités éloignées, nous avons la trace que Reverdy peut se suivre dans un arc transatlantique de multiples plans.

Dans le *Manifeste du futurisme* (1909), Marinetti avait déjà affirmé la nécessité de briser l'« immobilité songeuse » de la littérature au moyen de stratégies syntactiques ; le « mouvement agressif », le « pas rapide », le « saut mortel », l'« insomnie fébrile », et dans le *Manifeste DADA*, 1918, qui est le

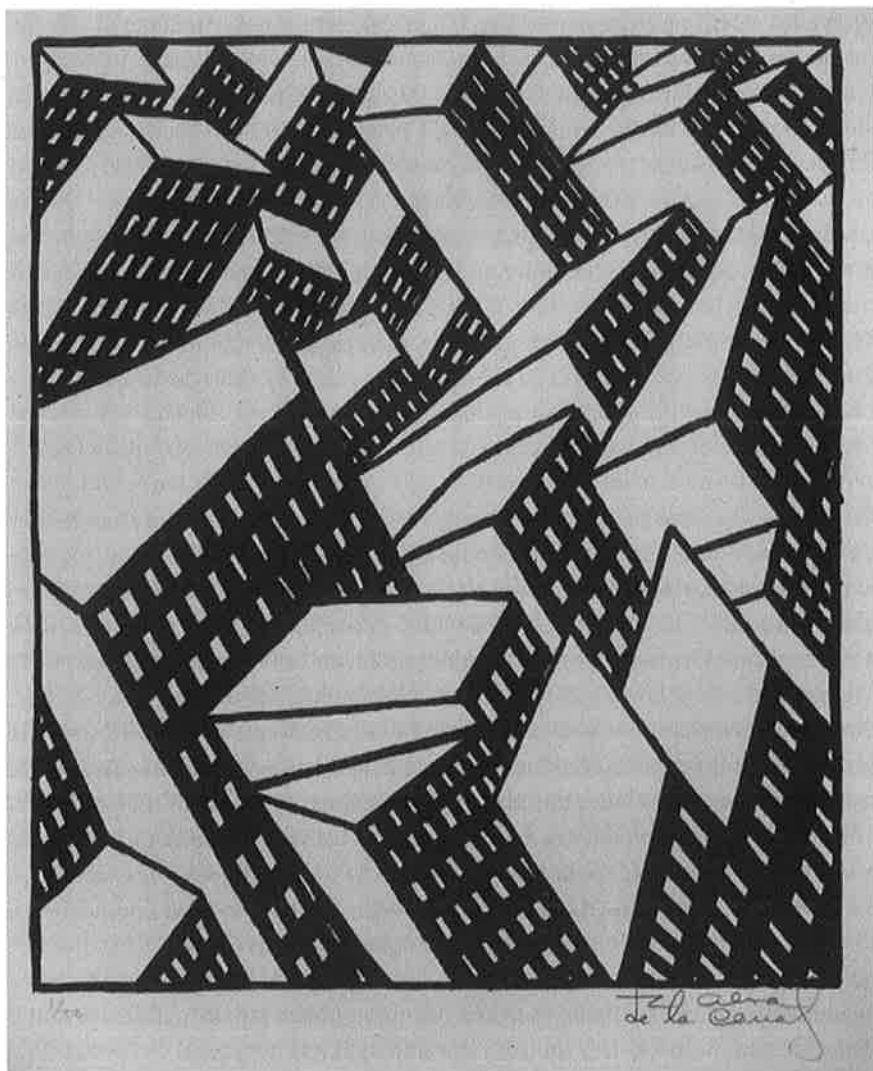
premier anti-manifeste de post-avant-garde, la charge programmatique que Tristan Tzara lance contre la logique et la morale associées à l'art est accablée d'un souffle de rénovation et d'originalité syntactiques. La logique entraîne les mots et les éléments plastiques vers des centres de sens illusoires, dans des enchaînements qui tuent et font que l'art vive dévorant continuellement sa propre queue. À ces enchaînements incestueux, Tzara oppose l'« aisance », la « décomposition », les trajectoires de danse, le « tourbillon » et le « vertige », tout autant de vecteurs syntactiques qui s'élèvent contre le contrôle de la logique, de la morale et de la grammaire, contrôle qui non seulement soutient la tyrannie de la langue, sa gravitation canonique, son unicité unidimensionnelle, mais également « nous inflige l'impassibilité devant les agents de police ».

L'ESPACE SYNTACTIQUE

Les avant-gardes historiques ont montré que c'est dans l'espace syntactique qu'ont lieu les mutations de l'art, où se jouent les potentialités créatrices dans l'art contemporain. De là la nécessité d'accentuer les registres de création syntactique dans les œuvres des stridentistes. Il n'y a pas de création d'images, de rythmes, de mots, d'atmosphères, d'orientations sonores, de plans ou de postures politico-littéraires qui valent en marge des effets de syntaxe qui traversent les poèmes de Manuel Maples Arce, Germán List, Salvador Gallardo et Kyn-Tanyia, les tableaux gravures et sculptures de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Cana, Germán Cueto et Leopoldo Méndez, les romans et essais d'Arqueles Vela, les compositions de la période stridentiste de Silvestre Revueltas, les œuvres de théâtre de Salvador Gallardo et Germán Cueto.

Parce que la prégnance de la linguistique, du structuralisme et de l'empirisme logique s'est atténuée, nous disposons aujourd'hui de plus de voies pour travailler depuis l'espace syntactique (il serait intéressant, dans tous les cas, de montrer la boucle paradoxale où se croisèrent la critique avant-gardiste de la police du langage et la pensée à partir des postulats de Saussure, l'école de Moscou et de Prague, Lévi-Strauss, Carnap, et le Cercle de Vienne ; les postulats des oppositions binaires, les axes synchroniques, le modèle fermé et biunivoque du signifiant, le prurit scientifique, les propositions élémentaires de l'atomisme logique dont l'enchaînement était assuré, à

nouveau, par les lois de la logique...). En un sens fort, comme l'a montré Deleuze, la syntaxe est le tracé de chemins indirects créés dans chaque poème, installation, œuvre plastique ou musicale, pour mettre en évidence la vie dans les choses ; ces forces, ces tracés et ces trajets qui, allant de la vie au langage, créent une œuvre. C'est donc une vitesse. Je n'utilise pas « vitesse » comme une métaphore. Ce sont les vitesses qui entretiennent les événements, les images, les objets ; elles qui mettent en relation et en tension les forces, les tracés et les trajets sémantiques, sonores, sémiotiques, sociaux. La vitesse est le gradient de la syntaxe, la relation entre les phénomènes, la variation des éléments suivant une direction déterminée, le moyen trajectoirel, les charges sémantiques et les systèmes de signes : il ne faut pas penser que les effets syntactiques sont quelque chose comme des mécanismes généraux qui précèdent les poèmes, les œuvres plastiques ou musicales. Une vitesse syntactique nouvelle se décolle, autant que possible, de ce qui est constitué et cherche à amener le langage poétique, pictural et musical jusqu'à son seuil de sens, informatif ou communicatif, jusqu'à son seuil référentiel, rythmique, constructif. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas la confondre avec l'accélération. La lenteur est une vitesse, comme dans l'écriture de Handke ou dans certaines sections des films de Tarr. Dans l'espace narratif de Handke, la lenteur est l'illumination qui crée une distance pour se défilier du moi, pour se « démoïiser » et se retrouver à l'extérieur, avec les choses, là où le minuscule devient grand, où le sable clair des fissures d'un pavé devient brin d'herbe d'une dune, brin d'herbe pâle et solitaire à un endroit du drap. La vitesse paranoïaque de la prose de Pynchon dans *Gravity's Rainbow* – tout est connecté avec tout – est déplacée par la vitesse de la marée anti-paranoïaque – rien n'est connecté avec rien. La *force ramassée* de Nervo, qui l'emmène à écrire des vers comme une « prose rimée », dépourvus de littérature, est une autre vitesse. La majesté du minuscule, cette vitesse syntactique créée par López Velarde, poursuivait elle aussi une échelle de la lumière et des couleurs qui pouvait l'apparenter à l'orientation chromatique créée par Saturnino Herrán dans ses derniers tableaux. Dans *Le sang dévot*, il est possible de suivre les transitions entre « la blancheur de la plaine », voyage au pays natal, et le « ciel cruel et la terre colorée » de Zacatecas. Dans de très belles pages, Paul Virilio a montré que la noblesse est une sorte de vitesse, et que le problème de la police n'était pas un problème d'enfermement, mais de réseaux de communications, de circulation, c'est-à-dire, de vitesses.



Ramón Alva de la Canal, gravure sur bois. 64 x 50 cm.
Collection famille Alva de la Canal.

Une des tentatives décisives du xx^e siècle fut celle de tracer de nouveaux contours au statut des événements, des choses, des objets et des images. Poètes, artistes, scientifiques et philosophes cherchèrent à révéler les nouvelles relations entre matériaux, langages, techniques, concepts et affects, les nouveaux liens entre les syntaxes des œuvres, les fonctions et les usages, les articulations et règles de formation des champs perceptifs et affectifs en surgissement, les relations de forces qui reconfiguraient le socius et les vies des personnes.

Pourrait-on montrer que les choses peintes par Cézanne, une montagne ou une pomme, sont, déjà, le premier geste avant-gardiste, juste en ce qu'il atteint une vitesse syntactique nouvelle, la vitesse de déprésentification des choses et des formes ? Si tel était le cas, le cubisme, comme le soupçonnait Delaunay, en viendrait à être un geste anti-avant-gardiste, dans le sens où il cherchait à réunir de nouveau l'objet déprésentifié. Mais ce qui est décisif, est que les avant-gardes, et le stridentisme, n'avaient plus pour objectif principal la création de formes, mais au contraire la captation de forces et leur conduction dans un *espace événementiel*. Maples suggérait à Fermín Revueltas d'abandonner l'optique néo-impressionniste de l'École à l'Air Libre de Coyoacán pour pendre le paysage industriel de La Indianilla, faisant plus cas de l'intensité des couleurs que de la solidité de la forme. Pour Braque, la perception n'est plus structurée à partir d'une forme-idée qui détermine, de façon univoque, le tableau ; et le tableau lui-même n'est pas régi hiérarchiquement. Situé à un coin de rue, Silvestre Revueltas a su que les sons de la ville radieuse « n'avaient pas une forme déterminée » : ces connaisseurs de musique qui se croyaient capables de trouver une forme (binaire, ternaire), par conséquent, mentaient. Le bruit de la ville, du trafic et des vendeurs dans les rues « est sujet au rythme de la vie, non à la distance d'un côté de la rue à l'autre ». Et Mondrian, en 1921, écrivait : « l'abolition de la forme dans le milieu d'expression et dans la composition, le remplacement de la forme par un milieu plastique universel, voilà ce qui fait qu'un système est radicalement nouveau... ». Ce « milieu plastique » est l'espace événementiel. Les dadaïstes ont créé des néo-objets transformables, errants, décentrés ou multi-centrés qui sont des multiplicités de forces.

La poésie, la musique et l'art, depuis les avant-gardes, ne sont pas des formes, mais des processus de mise en relation, un tissu de relations mobiles et de variations, traversées par différentes vitesses qui ne sont pas intérieures

à un tout. Depuis la construction et l'exploration syntaxiques de l'espace évènementiel, les poètes, musiciens et artistes questionnent les forces et les fonctions de leurs œuvres, non plus leur essence.

Quand Torres Bodet, Cuesta, et beaucoup d'autres critiques postérieurs, et arriérés, se moquaient des poètes stridentistes parce que ces derniers, se disant d'avant-garde, écrivaient encore en alexandrins, ils ne comprenaient pas, en réalité, quelque chose que Maples Arce, List et Gallardo savaient très bien : ni même les formes versifiées irréfutables d'une langue – sonnet, dizain, alexandrin – ne peuvent être isolées de leurs variations ; les formes elles aussi sont capturées par les forces, par les vitesses syntactiques. On retrouve la même incompréhension critique quant à la période stridentiste de Silvestre Revueltas, comme si ces pièces ne captaient qu'une atmosphère sémantique commune dans les titres mêmes des œuvres. Mais, comme l'a montré Jaime Luis Cortez, ce fut la syntaxe stridentiste qui permit à Silvestre Revueltas d'abandonner le romantisme et de briser la phrase musicale traditionnelle.

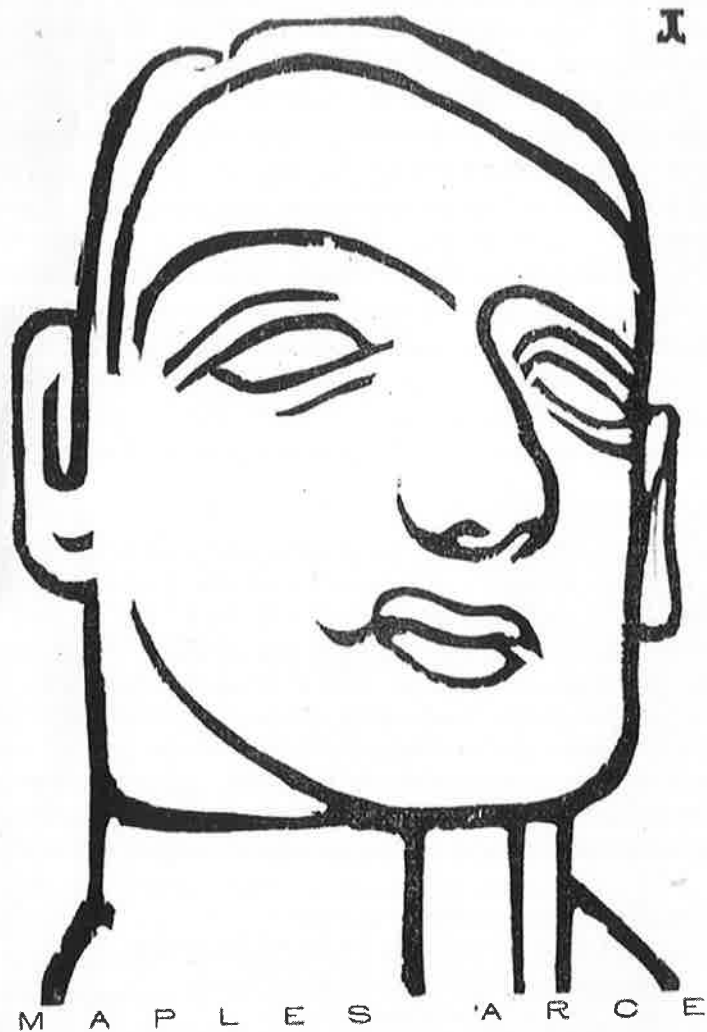
Non pas fils pauvre des avant-gardes européennes, ni synthèse syncrétique, substantielle ou logique, le stridentisme est une littérature stratégique, ainsi qu'il est affirmé dans *ACTUAL* numéro 1, parce qu'il capte des forces diverses et crée une vitesse syntactique nouvelle, un espace évènementiel où s'entretiennent des images, des objets, des affects, des rythmes, des fonctions, des orientations sonores et coloristiques, des énergies sémantiques et des systèmes de signes, des articulations et des intensités inconnues. La vitesse syntactique sensorielle des poèmes qui parcourent la ville « multanime et paroxystique », pleine de câbles et de dynamos. La vitesse thermodynamique des machines qui « suent à grossent gouttes ». Les plans disjoints et juxtaposés, en rotation ou suspendus, des pièces stridentistes de Silvestre Revueltas ou des sculptures de Germán Cueto. La vitesse d'accélération du langage stridentiste au sujet duquel Octavio Paz attirait l'attention. Avec quels éléments fonctionne la vitesse syntactique *stridentisme* ? À travers quels procédés se chevauchent les images ? Comment s'entretiennent les mots, les rythmes, les couleurs et les contrastes, le ton abstrait lié à l'exploration des matériaux ? Comment s'accélère la respiration des vers ou des phrases musicales ? Comment se juxtaposent les plans coloristiques pour faire apparaître une région du monde au moyen de la vitesse syntactique *stridentisme* ?

PLANS DE COMPOSITION

Le travail syntactique cherche à créer une nouvelle intensité vitale, une tension rythmique inédite, une nouvelle orientation émotionnelle du langage poétique, plastique, musical, la probabilité de l'improbable, comme disait Valéry. Les images multiples qui surgissent d'un même plan, juxtaposées, disloquées, virtuelles, sans enchevêtrements logiques ni architectoniques susceptibles d'étayer une explication, sans description ni particules additionnelles, sans rétrospection ni futurisme, images qui ne partent plus d'une intériorité subjective mais qui se trouvent traversées par la ville ayant cessé d'être un fond, un décor, et devenue un milieu : « Le milieu se transforme » écrit Maples Arce dans *ACTUAL* numéro 1, « et transforme tout ». La syntaxe de la ville stridentiste, de la métropole, se trouve entretissée dans la syntaxe des poèmes et des œuvres narratives, plastiques et musicales des stridentistes. « Le moi n'est plus le centre de l'univers... » dit un personnage de *La Venus tronquée* (1925) – dernier drame bourgeois, en deux actes et une rectification, de Salvador Gallardo ; le « moi » qui apparaît dans les poèmes stridentistes n'est qu'un vecteur référentiel parmi d'autres, « un point mort au milieu de l'heure... » écrit Maples Arce, un point toujours relationnel, « équidistant au cri naufragé d'une étoile », ou un masque derrière lequel il n'y a pas de visages, mais des personnages invisibles, comme dans *Comédie sans solution* (1927) de Germán Cueto. La création de la ville comme milieu mobile, comme espace syntactique, est l'un des plus beaux apports du stridentisme. Non plus la ville statuaire, parcourue depuis un « moi », mais une ville peuplée de nouveaux objets techniques, en recomposition illimitée, polyphonique et plurielle, qui impose sa vitesse et ses bruits aux événements et génère des opérateurs de subjectivité non situés dans un sujet, ville entrelacée dans les modes de vie et les affects, aux courants techniques, physiologiques et érotiques entrelacés :

Le train uriné de poussière et d'ennui
s'engaine dans l'étroitesse cordiale des quais
Agressions tenaces d'hercules à cordes
et proxénétismes de jeunes garçons d'hôtels
Étirée dans l'axe – Paf ! – de l'essence
se déroule rapide la pellicule cinématique
des rues orthodoxes de la ville lumineuse...

(Salvador Gallardo, *Film*)



Jean Charlot, *Maples Arce*. Poème *Urbe*, 1924.

En 1921, la Ville de Mexico était à peine un germe de la métropole, tous étaient plus ou moins provinciaux en relation à Stridentopolis (les stridentistes venaient, en grande majorité de province : Maples Arce de Veracruz, List de Puebla, Gallardo de San Luis Potosí, Vela de Guatemala, les Revueltas de Durango...), mais cette ville était aussi une projection révolutionnaire, un projet de rénovation constructif-syntactique, social-politique-esthétique, comme il est dit dans le *Manifeste stridentiste* n°4, dans le même sens où l'avaient été les proclamations zapatistes. La modernité porfirienne, positiviste et élitiste, et l'humanisme catholique ou classique de l'Ateneo de la Juventud¹, devaient être disloqués : « l'homme n'est pas un mécanisme d'horlogerie nivelé et systématique », est-il dit dans *ACTUAL* numéro 1. L'homme-horloge porfirien et l'homme humaniste de l'Ateneo vivent dans la réminiscence – même le progrès est tourné vers le passé – dans un monde déjà structuré, aux affects unidimensionnels et unidirectionnels, mais les affects, pour les stridentistes, sont « tridimensionnels », ils ne peuvent pas s'enchaîner à cette linéarité positiviste ou humaniste qui dominait la configuration des modes de vie et d'art, et qui empêchait le déploiement de la ville-irradiateur :

...IU IIIUUU IU...

DERNIERS SOUPIRS DE PORCS ÉGORGÉS À CHICAGO ILLINOIS VACARME
DES CHUTES DU NIAGARA À LA FRONTIÈRE DU CANADA KREISLER REISLER
D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA ET LES JAZZ BANDS DE VIRGINIA ET
TENESSEE L'ÉRUPTION DU POPOCATÉPETL SUR LA VALLÉE D'AÛECAÛECA
COMME D'ENTRÉE DES CUIRASSÉS ANGLAIS DANS LES DARDANELLES LE
GÉMISSEMENT NOCTURNE DU SPHYNX ÉGYPTIEN LLOYD GEORGE WILSON ET
LÉNINE LES MUGISSEMENTS DU PLÉSIOSAURE QUI SE BAIGNE TOUS LES SOIRS
DANS LES MARÉCAGES PESTILENTIELS DE PATAGONIE... LA CACOPHONIE DES
CHAMPS DE BATAILLE OU DES SABLES ENSOLLEILLÉS QUI SE LASSENT DES
TRIPES ET DU SANG DES BÊTES ET DE L'HOMME BABE RUTH JACK DEMPSEY...

Tout cela ne coûte pas plus qu'un dollar
Pour cent centimes vous aurez des oreilles électriques
et vous pourrez pêcher les sons qui se bercent
dans le hamac kilométrique des ondes

(Germán List Arzubide, *Lumières froides*)

1 - Ateneo de la Juventud : association culturelle mexicaine fondée au début du XX^e siècle, organisant diverses réunions intellectuelles et débats publics, à l'origine d'une génération de jeunes intellectuels.

De là, les images multiples, les rencontres tangentielles entre des plans distincts :

VRBE :

escortes de tramways

qui parcourent les rues subversistes.

les vitrines prennent d'assaut les trottoirs, et le soleil, saccage les avenues.

À la marge des jours

tarifés de poteaux téléphoniques

défilent des paysages momentanés

au moyen de systèmes de tubes ascenseurs.

(Manuel Maples Arce, *Vrbe, Super-poème bolchevique en 5 chants*)

Ces plans tangentiels brisent également la continuité et la linéarité narrative, ils ouvrent la voie au fragmentaire, au geste du démontage, à la temporalité de l'instant présent et génèrent une perception décentrée et multiple :

J'étais un réflecteur à l'envers qui prolongeait les visions extérieures lumineusement vers les concavités inconnues de ma sensibilité. Les idées qui s'étendaient, convergentes, vers toutes les choses. Me conduisaient les observations mises en chacun des objets que j'utilisais. Quand l'ascenseur acheva de nous expulser, je me trouvai face à elle et je la regardai fixement, stupéfait de voir qu'elle aussi s'était mécanisée. La vie électrique de l'hôtel nous transformait.

(Arqueles Vela, *La demoiselle Etcetera*)

L'avènement de l'image chez Lugones, Herrera y Reissig et López Velarde suivait encore un mouvement allant de l'observation ou d'une pensée à la manifestation de la forme ou d'un sentiment-forme. Les images stridentistes, au contraire, disloquent la continuité spatio-temporelle qui assurait le caractère directionnel des passages, les points de contact entre constance et variabilité, la coïncidence du réel et de l'idéal dans le moi. C'est pourquoi s'imposent la négation des liens logiques, des particules additionnelles, des syntagmes de concaténation et, dans le même mouvement, la nécessité que les métaphores et les effets de synesthésie se déplacent les uns les autres pour créer des rencontres tangentielles, des seuils, des zones d'échanges et des textures visuelles, comme dans *Le café*

de personne d'Alva de la Canal, dans le *Portrait psychologique de Maples Arce* de Jean Charlot, ou dans *Port* de Salvador Gallardo :

Dans tous les horaires le temps se désagrège
et un arbre sonore a fleuri

le soleil

Plumeaux de palmes qui ont
secoué le ciel
palmiers faisant vibrer
cocos en érection...

Les trolleybus s'accrochent aux câbles
pour que les tramways haletants
ne se jettent pas dans la mer
– Plage 5 centimes !!

Oh, le ventre accueillant de la
B-A-I-E
enceinte de mâts et d'adieux...

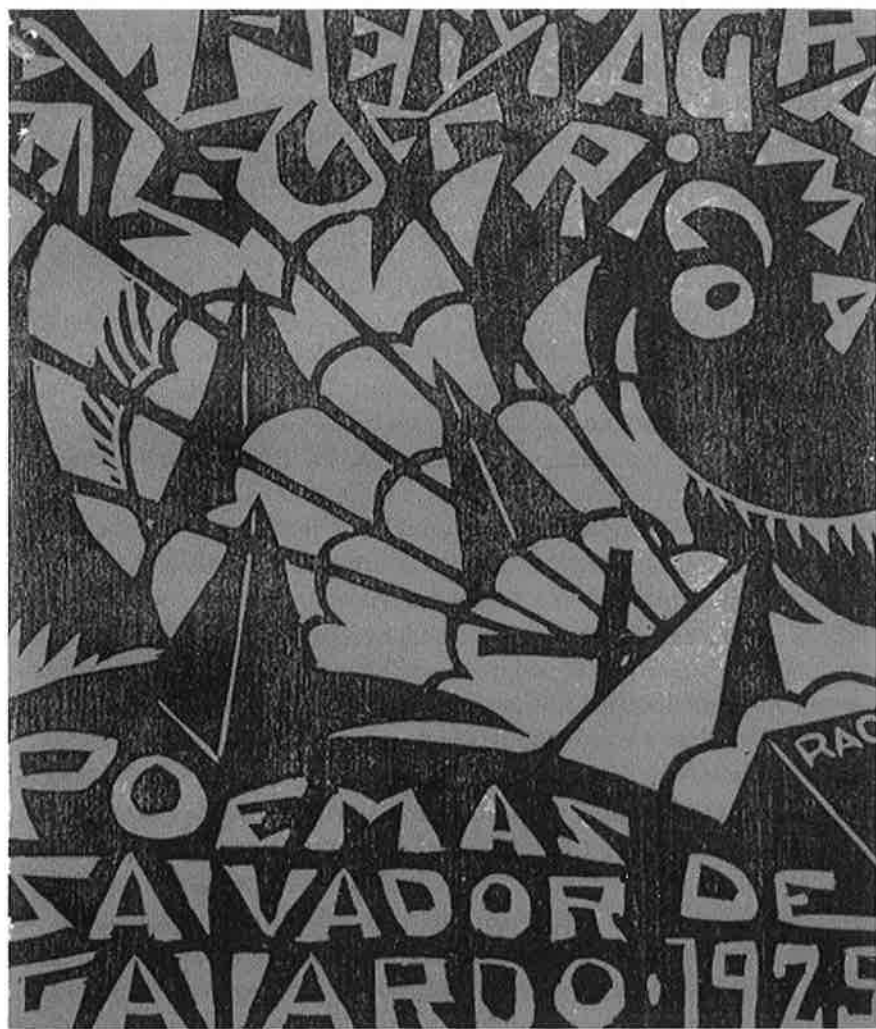
Les images des gravures stridentistes, elles aussi, sont multiples, et surgissent juxtaposées. Ramón Alva de la Canal et Fermín Revueltas ont créé une déviation pour introduire des plans, des échelles et des micro-tons dans la distribution des blancs et des noirs, dans le mouvement et dans les contrastes, dans les rythmes et dans les tensions : les contrastes s'enveloppent dans les plans qui génèrent une profondeur d'espace, le rythme et la tension se mettent au service de l'intensité et du mouvement, le didactisme se suspend (durant les trois numéros d'*Irradiador* et dans les quatre manifestes, le didactisme nationaliste n'a pas d'épaisseur). Mais, en outre, elles ne sont pas faites pour circuler de façon métabolique, de main en main, comme les gravures de Posada, mais pour être collées aux murs ou sur les vitrines, elles sont passées de la vitesse métabolique à la vitesse industrielle. Les images des poèmes et des œuvres plastiques stridentistes ne sont plus des entités médiatrices, il n'y a plus d'intervalle entre perception et expression, entre ce qui est vu et ce qui est pensé. Cela explique pourquoi on ne peut pas limiter la perception et le travail créatif à l'invention de formes : il n'est plus possible de séparer la perception de l'expérience sensible, immédiate.

Dans *Coins de rues, Fenêtres et Plans*, trois des œuvres de la période stridentiste de Silvestre Revueltas, il y a des plans qui ne se correspondent pas et qui se trouvent juxtaposés, en rotation et suspendus, sans hiérarchies ni localisations stables dans une extension déterminée, créant des relations, des circulations, des emplacements entre différentes forces et éléments. Dans *Plans*, comment distinguer les motifs de variations dans un milieu de recomposition illimitée ? Les mètres, les schémas rythmiques et les durées particulières s'articulent dans des séquences ou en fragments, créant des plans rythmiques d'intensité variable, comme dans de nombreux poèmes stridentistes.

Ici réapparaît la question des alexandrins, et à un autre niveau, les voies suivies par chaque poète et artiste stridentiste. S'arrêtant sur *Échafaudages intérieurs – poèmes radiographiques* (1922), de Maples Arce, Rubén Bonifaz Nuño, poète qui était tout ouïe, signalait que la base musicale de ces poèmes était « le rythme archaïque et monotone de l'alexandrin du Mester de clerecía² ». Non, par conséquent, l'alexandrin « désarticulé et mobile qu'avait produit Darío..., mais celui composé régulièrement par deux groupes heptasyllabiques répétés dans une invariable succession... ». L'observation de Bonifaz Nuño est très intéressante car elle montre qu'une forme versifiée, irréprochable dans la langue, peut connaître des variations, mais il se trompe en considérant comme des « formes vides » celles auxquelles on superpose des contenus individuels qui les singularisent. Les schémas rythmiques, les formes versifiées ne sont pas « vides » mais en mouvement, elles ne peuvent se séparer de leurs variations, elles ne se trouvent pas « en-dessous » des poèmes dans lesquelles elles s'actualisent. La chose décisive, malgré tout, consiste en ce que, pour les stridentistes, ces formes peuvent être traversées par les forces et reconfigurées.

La vitesse syntactique créée par Maples Arce dans *Échafaudages intérieurs* a été enrichie et complexifiée par les apports des autres membres du mouvement stridentiste. Aujourd'hui, même avec la pire mauvaise foi littéraire ou critique, on ne saurait continuer à soutenir que List, Gallardo ou

2 - *Mester de clerecía* : œuvres littéraires médiévales espagnoles du XIII^e siècle, composées par les clercs et poètes savants, rédigées en alexandrins, dans un langage littéraire érudit, faisant montre d'une grande complexité syntactique, lexicale, métaphorique, allégorique.



Ramón Alva de Canal, couverture de *Le pentagramme électrique*, Salvador Gallardo, 1925.

Kyn-Taniya ont écrit de simples pastiches des poèmes de Maples Arce. Ou que Vela, Cueto, Alva de la Canal ou Fermín Revueltas ne firent que mettre à leur sauce sa recette. Les assonances et consonances, le rythme des raccords cinématographiques et l'humour acide de List, l'aimantation illhogique entre les images, le mouvement physiologico-érotico-thermodynamique déplaçant les métaphores et l'orientation sonore multiple des vers de Gallardo, la saturation des images et les sauts rythmiques de Kyn-Taniya, le balancement, les irrégularités, les adjectifs disloqués provoquant des intensités distinctes dans la prose de Vela, le ton brisé, atonal, abstrait des sculptures de Cueto, liée à l'exploration des matériaux et des géométries préhispaniques, loin des tendances folklorisantes et nationalistes officielles, la force d'incorporation d'Alva de la Canal qui met en tension les contrastes et accélère les tons, la vitesse sensori-industrielle de Fermín Revueltas, qui distribue les plans de couleur et qui traverse, même, les ambiances du Mexique « profond », sont autant de mécanismes qui peuplent les plans de composition stridentistes, leur espace évènementiel. Les stridentistes ont ainsi créé une nouvelle vitesse syntactique. Cette vitesse qui, selon Villaurrutia, est parvenue à faire friser la superficie dormante, grise et monocorde de la littérature et de l'art mexicains.

L'ACTUALISME

Et toujours, l'attention au présent, avec ses modulations arythmiques, accentuelles ou grammaticales, avec son potentiel polysémique qui n'est pas une qualité inhérente au langage mais une construction visant à dissoudre l'évidence, avec son pari pour fortifier la vie. Centrer le présent comme vecteur stratégique de sa vitesse syntactique a supposé, pour les stridentistes, de ne pas se contenter de mener les langages à leur limite de sens, référentiel, rythmique, coloristique, tonal. Un espace syntactique nouveau ne peut surgir uniquement de la mise à l'extrême des langues en usage ; après avoir « coupé le courant et tordu le cou aux swichs », après la « syntaxicide », il faut construire, franchir le seuil comme évènement-limite au présent en tant qu'espace-évènementiel. L'évènement poétique, pictural, musical, se décline toujours au présent. C'est pourquoi, lorsqu'une vitesse syntactique atteint son intensité maximale, il semble que les œuvres-évènements habitent toutes dans le même présent éternel.

L'attention au présent forme également partie du potentiel différentiel du stridentisme par rapport aux autres mouvements d'avant-garde : la « beauté du siècle », la présence actualiste des machines, par exemple, ne cherche pas à déboucher sur le futur ni ne fait allusion à une quelconque utopie ou dystopie ; la force de création qui entretisse affects, images et perceptions à la ville n'est pas médiatisée par quelque onirisme que ce soit, bien qu'elle soit surréelle, et le travail de construction syntactique ne s'arrête pas à la dislocation de la fonction référentielle. Mais l'actualisme, du moins jusqu'au transfert du mouvement à Xalapa, irradie aussi le potentiel différentiel à partir duquel les stridentistes dissipent les passages entre nationalisme, eurocentrisme et cosmopolitisme, entre révolution et idéalisation du passé, entre exotisme folklorique et réappropriation de certaines lignes de l'art préhispanique, entre académisme, art populaire et pratiques artistiques et sociales disruptives.

La pensée dominante sur les avant-gardes les situe dans une relation dialectique entre l'ancien et le nouveau, entre l'*ancien régime* et la révolution, entre le nationalisme et le cosmopolitisme, etc., etc. Il s'agit d'une pensée réductrice. Mon hypothèse est que les avant-gardes ne se nourrissent pas de cette relation dialectique, mais de ce que j'ai appelé une *disjonction transfrontalière* qui éradique la polarité de toute opposition. Les polarités sont là, l'ancien et le nouveau, les anciens et les nouveaux ordres, bien évidemment, mais la question est de savoir si les syntaxes avant-gardistes sont allées d'un pôle à un autre ou si, au contraire, elles ont créé une disjonction entre ces pôles, qui est transfrontalière, qui a échappé à l'aimantation dialectique, qui crée un potentiel différentiel. Comment expliquer, sinon, la nécessité que soutiennent toutes les avant-gardes de créer un nouveau milieu syntactique ? Quand, depuis le postmodernisme, a été décrétée la fin des avant-gardes, la chose se fit à partir d'un théorème qui dépendait encore du va-et-vient dialectique : la « souffrance de la finalité », une pensée agoniste qui ne fut pas à même de rendre compte de la recomposition illimitée comme norme de notre espace-temps.

L'actualisme stridentiste signale cette disjonction transfrontalière. La stratégie stridentiste a été de créer un monstre à mille têtes, perdu dans un abîme, auquel s'oppose la lucidité de l'actualisme. Universitaires « photophobiques » qui « continuent à fabriquer leurs MARMITES pourries

avec des matériaux frelatés », provinciaux qui « repassent dans le portefeuille les billets du tramway réminiscent », l'officialisme culturel disposant « des chapitres conventionnels de l'art national », nationalistes conservateurs et nostalgiques qu'il faut secouer : « Mort au Curé Hidalgo, À bas Saint Raphaël, Saint Lazare, Coin de la rue, Il est interdit d'afficher », « CHIONS : Sur la statue du Général Zaragoza insolent bravache de zarzuela », folkloristes qui confondent l'art populaire avec l'exotisme tropical... Tout cela, lignes mortes, clichés, auxquels il faut opposer une issue créative, une syntaxe nouvelle que les stridentistes alignèrent sur la révolution sociale, sur la rénovation constructive de trois fils : esthétique, social, politique. Partir d'éléments fécondés dans le même milieu n'implique pas l'acceptation du nationalisme « rastaquouère » ; d'où l'accentuation de l'art pur qui tend à l'abstractionnisme comme dans les sculptures de Cueto ou dans les pièces de Silvestre Revueltas. Tenir la ligne actualiste s'est révélée impossible à partir du moment où les gouvernements post-révolutionnaires ont cherché à se légitimer dans un nœud identitaire tressé à même le « nationalisme révolutionnaire » de la politique culturelle vasconcelliste à la « base programmatique » du PRI³ et de ses idéologues du groupe Hiperión⁴ : l'identité du mexicain sera le fil rouge de ce nœud. Dans une ondulation à laquelle Lezama Lima donnera toute sa puissance, les stridentistes ont travaillé à partir d'une différence assimilative, non comme une forme défensive et rancunière d'identité.

Ainsi s'achève l'opération actualiste du stridentisme : ce n'est qu'à partir du présent qu'il est possible de créer l'ondulation syntactique qui disloque les espaces constitués et qui crée une nouvelle direction dans les langages. « Rien d'introspection. Rien de futurisme. Tout le monde, là, tranquille, illuminé merveilleusement sur le versant stupéfiant du moment présent ». Fortifier le présent, la maxime esthétique-politique du stridentisme.

3 - PRI : Partido Revolucionario Institucional, parti politique mexicain fondé en 1929, suite à la Révolution mexicaine.

4 - Groupe de jeunes professeurs et élèves de la Universidad Nacional Autónoma de México, actif entre 1948 y 1952.

■ BRÈVE CHRONOLOGIE STRIDENTISTE

- 1921** Le 31 décembre le manifeste *Actual n°1*, composé et signé par le poète Manuel Maples Arce, est placardé sur les murs de la ville de Mexico.
- 1922** Publication d'*Échafaudages intérieurs. Poèmes radiographiques*, de Manuel Maples Arce, texte considéré comme la première œuvre du mouvement stridentiste. Arqueles Vela publie *La Demoiselle etcétera*, considérée comme le premier roman avant-gardiste d'Amérique latine.
- 1923** Lancement de la revue stridentiste *Irradiador*. Le 31 décembre, Manuel Maples Arce et Germán List Arzubide publient un second manifeste stridentiste dans la ville de Puebla.
- 1924** Première exposition collective stridentiste (mêlant peinture, littérature et musique) au « Café de Personne » dans la ville de Mexico le 12 avril : lecture, par Arqueles Vela, d'un fragment de récit qui deviendra, plus tard, *Le Café de Personne* comprenant littérature, musique et peinture ; exposition des masques de Germán Cueto et des photographies de Tina Modotti. à laquelle assistent les artistes avant-gardistes de diverses parties du monde. Publication de *VRBE*, super-poème bolchévique en 5 chants, de Manuel Maples Arce.
- 1925** La police prend d'assaut le « Café de personne ». Une partie du noyau stridentiste déménage à Xalapa (désormais dénommée Stridentopolis par les stridentistes), où le mouvement est accueilli favorablement par le gouverneur Heriberto Jara Corona. D'autres émigrent à l'étranger. Le troisième manifeste stridentiste est lancé dans la ville de Zacatecas.
- 1926** Lancement de la revue *Horizonte* à Xalapa : dix numéros de la revue seront au total publiés entre 1926 et 1927. Le Congrès des étudiants mexicains, réuni à Ciudad Victoria, accueille Aguillón

Guzmán à Ciudad Victoria où est présenté le quatrième et dernier manifeste stridentiste. *Le Café de Personne* est publié par Arqueles Vela. Publication du 4e manifeste du stridentisme.

- 1927** Chute du gouverneur de Xalapa, Heriberto Jara Corona. Les stridentistes abandonnent l'État de Veracruz.
- 1929** Germán Cueto, alors à Paris, rencontre Piet Mondrian, et participe à la création du groupe Cercle et Carré.
- 1934** Création, par des stridentistes et des artistes muralistes, de la LEAR : Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (organisation d'intellectuels mexicains antifascistes).



Germán Cueto, *Masque*, non signé, non daté.