

La Tentation de l'espace: Le Poème bruitiste et Dada

Au commencement était le Verbe.

Goethe

Bevor Dada da war, war Dada da.

Jan Arp

À la confluence des poétiques symboliste et rimbaldienne, si Dada reprend à la première le souci d'une parole majeure où le mot, cessant d'être un 'numéraire facile et représentatif', devient ce véritable miroir parabolique de l'univers qu'est le symbole, c'est pour y juxtaposer la hantise propre au poète des *Illuminations* d'exprimer l'essence d'une sphère non plus idéale, mais immanente au monde; l'activité poétique s'y manifeste selon un double mouvement qui part de la réalité pour s'y appliquer à nouveau: écriture-transcription des sensations brutes, que les mots viennent quasiment *mimer*; écriture-action, élément intégrant d'une vie qu'il faut à la fois vivre et changer pour en reconquérir la saveur.

Ce mode d'appréhension à la fois enthousiaste et angoissé d'un univers éminemment *moderne* culmine dans les expériences auxquelles les membres du groupe de Zürich vont soumettre un langage désormais voué au soupçon: face au scandale de la guerre, face à un vocabulaire et à une rhétorique que leur prostitution ont constitués en instruments de mort, le souci mallarméen de donner un sens plus pur aux mots de la tribu révèle ses limites: car c'est le concept même de tribu qu'il faut à présent remettre en cause. Au delà des procédés rhétoriques légués par la tradition, le soupçon vient frapper les mots eux-mêmes.

Si le futurisme italien cherche un exutoire à ce dilemme dans un recours au bruit pur et à la poésie visuelle, où Huelssenbeck verra un rappel violent de ce qu'il définit comme 'colorfulness of life' et du lien

indissociable unissant la vie à la mort,¹ le futurisme russe s'engage sur une voie plus radicale, en créant le *zaum*, ou langage transrationnel. Dans les trois poèmes sur lesquels s'ouvre le recueil *Pomade* (1913), et dans *La Déclaration du mot en tant que tel* qui leur sert de justification théorique, Krushenikh, se référant à l'expérience vécue de certains mystiques, insiste sur l'inadéquation du langage à l'expression des émotions: pourquoi, pour atteindre directement à la connaissance par le mot sans avoir à passer par l'idée, ne pas tenter d'utiliser un langage absolument personnel? Théorie qui fera l'objet d'une élaboration encore plus poussée dans les écrits de Khlebnikov: non plus langage privé, supérieurement expressif mais détaché du sens, le *zaum* y revendique le pouvoir d'exprimer la signification fondamentale des choses:

... to distill the language by scientific means to obtain those original meanings and then to build on this foundation a universal language that would, by itself, lead to a cessation of wars because people would understand one another, and wars would not be necessary.²

Langage universel, lié à une vision neuve et exacte du monde:

As Adam, the artist who has seen the world in a new way gives new names to things.³

Langage libérateur, parce que libéré, rendu à sa polyvalence et devenu lui-même Nature: ses mots, accédant à une existence autonome,

are both destroying and self-destructive, copulating with and devouring one another, bringing with themselves particles of eroticism and pride, bestiality intelligence or stupidity.⁴

Langage émotif ou proto-langage reconquis, le *zaum* vient évidemment prendre sa place au sein de la tradition cratylienne, naturaliste: chaque

1 Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz 1951) 26

2 Vladimir Markov, *The Russian Futurism: A History* (Berkeley: University of California Press 1968) 302-3

3 Markov, 305. De même, Hugo Ball: 'I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own' (*The Flight out of Time* [New York: Viking Press 1974] p. 221).

4 Markov, 357

objet a reçu une "dénomination juste" qui lui revient selon une convenance naturelle⁵ et que l'usure résultant de l'écoulement du temps a réduite à néant. Le poète futuriste devient, au même titre que le nomenclateur platonicien, un fabricant d'outils nouveaux dont la matière linguistique doit fidèlement refléter la nature des objets auxquels ils renvoient. Utopie du langage, cette 'situation cratylienne du nomenclateur souverain où la liaison sociale compte pour rien, où tout se passe entre les "mots," "les choses" et celui qui décide de leur relation,⁶ renvoie à celle qu'adopte, vis-à-vis du langage, l'enfant. Enfant-poète, poète-enfant, l'identité est revendiquée:

Le langage, si on le pétrifie dans les académies, s'enfuit chez les enfants et les poètes fous.⁷

Cette hantise d'une reconquête de l'unité perdue, fondée sur un essentialisme hérité du Symbolisme, et que la poésie bruitiste elle-même ne répudiera pas,⁸ constitue l'un des éléments moteurs de Dada. On la retrouve dans le désir — lui aussi hérité du Symbolisme — de combiner tous les arts dont ses membres étaient les représentants, et surtout dans le recours à un son absolu qui doterait ce groupe linguistiquement hétérogène d'un véritable dénominateur commun: d'où, au sein du Cabaret Voltaire, l'apparition du *lautgedicht*, poème bruitiste Dada.

Si les poétiques évoluent — du futurisme russe à ce qui sera plus tard le lettrisme d'Isou — la pratique reste constante: le 'poème' constitue ici le cas limité — et exemplaire — de la conception formaliste selon laquelle 'chez le poète apparaît d'abord l'image indéfinie d'un complexe lyrique doué de structure phonique et rythmique,'⁹ structure transrationnelle qui ne s'articule que par la suite en mots signifi-

ants; le poème traditionnel ne livre qu'un 'simulacre de signification,' au terme d'une concession à laquelle se refuse précisément le poète bruitiste.

Le poème naîtra des mélanges inattendus de lettres, en mettant l'accent sur sa stricte valeur sonore et non pas sur sa signification, en attirant l'attention sur sa matérialité.¹⁰

Encore le *zaum*, aussi bien que le *lautgedicht* ou le poème lettriste laissent-ils fréquemment subsister des traces de sémantisme, soit en déformant des mots préexistants — tel le *zaum mélangé* ou les poèmes 'africains' de Ball — soit en mimant la structure phonétique d'une langue donnée: 'africain,' 'tahitien' de l'*Hommage à Gauguin* d'Isou, 'allemand' de l'*Éternuement en allemand* de Schwitters. En tout état de cause, ce type de poésie abonde, au même titre que les glossolalies auxquelles se référerait Khroushenikh, en alliterations et figures rythmiques. L'accent y est mis sur la 'syntaxe,' entendue ici comme le rapport des éléments constitutifs (de nature phonique) aux dépens du 'sémantique,' c'est-à-dire du rapport des éléments avec ce qu'ils désignent.¹¹ Réalisation ultime — monstrueuse diraient certains — de la fonction poétique telle que la définit Jakobson, et dont l'*Ursonate* de Schwitters demeure un témoignage exemplaire.

Mais expulse-t-on si facilement le sens? Si le bruitisme est un cas extrême de l'analyse que Sartre donne de l'activité poétique dans *Situations* II (pp. 59-69) en tant qu'il considère les 'mots' comme des choses et non comme des signes, comme de pures réalités phoniques et/ou graphiques,¹² celles-ci n'en possèdent pas moins, à défaut de signification proprement dite, un *sens*, une signification naturelle qui s'oppose à la signification conventionnelle du signe; nous retrouvons là le cratylysme dont nous avons donné la définition plus haut. Expulser la signification c'est, étant donné l'horreur du vide sémantique, qui est une disposition naturelle de l'esprit,¹³ s'exposer à la réintroduire par une pression du sens dont l'intensité s'accroît en fonction précisément du vide sémantique que le créateur s'est initialement efforcé de

5 Gérard Genette, *Mimologues* (Paris: Seuil 1976) 11

6 Genette, 353

7 Haussman, dans Hans Richter, *Dada, art et anti-art* (Bruxelles: Éditions de la Connaissance S.A. 1965) 113

8 Cf. Haussman dans Richter, p. 110: '[Les Dadaïstes] ont été les premiers à employer le matériel photographique pour créer, à partir d'éléments et de structures souvent contradictoires du point de vue thématique et spatial, une nouvelle unité qui dégagerait du chaos de la guerre et de la révolution une image idéale.' (Nous soulignons.)

9 Ossip Brik, *Rythme et syntaxe, Théorie de la littérature*, éd. Tzvetan Todorov (Paris: Seuil 1965) 150

10 'Lettrisme,' *Encyclopaedia Universalis*, vol. 19 (Paris: Encyclopaedia Universalis France S.A. 1968) 1112. Cf. également Schwitters dans Richter, 147.

11 Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris: Seuil 1977) 332

12 Nous reprenons ici la terminologie utilisée par Gérard Genette dans *Mimologues*, 296.

13 Genette, 371

ménager. Par un mécanisme qui nous semble relever de l'analyse que Hiemsliev et Barthes donnent du système de la connotation, la 'chose' redevient 'signe', c'est-à-dire signifiant au sens saussurien, avec cette différence que la relation signifiant-signifié perd sa nature analytique pour devenir synthétique: le signifié — croyances, idéologies, théories poétiques — cesse de se distribuer dans le temps comme il le fait dans le langage discursif, et le signifiant tout entier, ou chacun des éléments phoniques qui le constituent renvoie immédiatement à la totalité des signifiés: situation conforme, en fait, au symbolisme le plus orthodoxe.

C'est avec l'apparition du *lautgedicht* que le Cabaret Voltaire, dont les programmes avaient été placés jusque-là sous le signe d'une hétérogénéité quelque peu déconcertante — on y joue même du Saint-Saëns — semble soudain trouver son identité. Quelque chose est arrivé, que l'on peut définir comme le passage soudain de ce qui n'était encore qu'un jeu, défini comme une 'activité réglée qui a sa fin en elle-même et ne vise pas à une modification utile du réel',¹⁴ et sous la poussée du sens, à une véritable activité rituelle, soutenue à son tour par tout un complexe mythique dont nous allons à présent tenter de dégager les composantes essentielles.

'Au commencement était l'action' (Goethe)

À côté de considérations théoriques qui viennent recouper celles auxquelles nous nous sommes livrés dans la première partie de cette étude, le journal d'Hugo Ball contient de nombreuses réflexions qui portent sur la *pratique* du *lautgedicht* et jettent la lumière sur les réactions et révélations d'ordre divers que cette pratique avait pu déclencher chez ceux qui s'en étaient faits, de la conception à l'exécution, les promoteurs.

Tout d'abord le refus de toute signification traditionnelle semble y susciter, conformément à la théorie de la poésie pure que devait élaborer l'abbé Bremond, un vide similaire à celui dont le mystique fait l'expérience et, comme lui, ouvrir un chemin vers un état plus exalté.¹⁵ Comme les futuristes russes, Ball est à la recherche du *Natursprache* originel. Il tente d'accéder, non pas à un savoir acquis, mais à une véritable connaissance, similaire à celle qui, pour les gnostiques, permet de saisir les secrets et les mystères et (conduit) ainsi au salut.¹⁶

14 Roger Cailliois, *L'Homme et le sacré* (Paris: Gallimard 1970, Collection Idées) 200

15 Leonard Foster, 'Poetry of Significant Nonsense', *Revue de l'Association pour l'Étude de Dada et du Surréalisme* 1 (octobre 1965) 25

16 'Gnose', *Encyclopaedia Universalis*, vol. 7, 782

L'artiste moderne est véritablement un gnostique qui recourt à des pratiques crues éteintes depuis longtemps, et la découverte de ce langage-connaissance passe par une ascèse que Ball définit en ces termes:

We have loaded the word with strengths and energies that helped us to rediscover the evangelical concept of the "word" (logos) as a magical complex image.¹⁷

Mysticisme, mais aussi clownerie: au scandale, à l'arbitraire, au désordre et au pouvoir destructeur de prétendues structures économiques, politiques et sociales, Dada répond par un arbitraire, un désordre et une destruction bien à lui, mais porteurs de l'espoir d'une transfiguration radicale: ainsi dans le mystère du *Tombeur de Notre Dame* les tours burlesques du héros se résolvent dans l'apparition de la Vierge et la béatitude finale de l'humble jongleur. Comment le carnavalesque propre à Dada pourrait-il déboucher sur ces expériences de nature quasi-religieuse dont le journal de Ball fait état? Et comment rendre compte de cette étrange et soudaine percée?

Rappelons que Ball définit le *lautgedicht*, pris dans sa matérialité, comme une suite de 'vers sans paroles', faits de sons dont l'équilibre est distribué en fonction de la valeur qu'ils avaient dans le vers initial. Outre le fait que, conformément aux théories formalistes, 'le but pratique recule au deuxième plan ... et les formants linguistiques obtiennent alors une valeur autonome',¹⁸ ce qui passe au premier plan dans ce type d'activité c'est, pour reprendre les termes de Chlovski, *l'aspect articulatoire* de la langue:

Peut-être la plupart des jouissances apportées par la poésie est-elle contenue dans l'aspect articulatoire, dans le mouvement harmonieux des organes de la parole.¹⁹

Richesse du répertoire sonore, pratique de la répétition et de la variation, absence de distribution de la signification dans la temporalité de la discursivité traditionnelle, ces éléments constitutifs du *lautgedicht* ne peuvent que nous renvoyer aux traits caractéristiques d'un stade précis de l'apprentissage du langage, soit celui que l'on définit com-

17 Ball, 68

18 Elkhennbaum, 'La Théorie de la méthode formelle', *Théorie*, 39

19 *Théorie*, 40

munément par le terme de *gazouillis*: l'enfant s'y livre à une série d'exercices au cours desquels

(ii) module ses vocalisations pour en discriminer les variations auditives. Le résultat est la constitution d'un riche répertoire phonétique où le langage va puiser pour s'édifier,²⁰

répertoire lui-même plus riche que celui auquel fait appel le langage parlé. Cette phase au cours de laquelle l'enfant inventorie et met en ordre, en les différenciant, les matériaux sonores qu'il utilisera par la suite, est antérieure au moment où sa parole 'devra nécessairement se détailler dans le temps, alors que la chose à exprimer (objet, situation, actions ou désirs suscités par ces derniers) répond à un trait momentané de sa conscience.²¹ C'est cette distribution dans le temps présentée comme l'opération la plus critique du langage et de la pensée discursive, que le *lautgeilicht* rejette au bénéfice d'un moment idéal dont la durée résiste à l'analyse. L'activité bruiteuse est, comme le gazouillis enfantine, une activité à la fois gratuite et orientée, ludique et émotive. La désintégration à laquelle elle soumet un langage-miroir d'un 'monde cassé', constitue l'étape initiale d'un processus inverse de recomposition au cours duquel à une (in)signifiante d'ordre analytique se substitue une *signification-sens* véritable et synthétique, celle-là même dont nous avons tenté plus haut d'analyser le mécanisme. De même que les premiers mots utilisés par l'enfant lorsqu'il accède à la fonction symbolique du langage ont la nature de véritables mots-phrases,²² les mots forgés par les poètes bruiteuses véhiculent, sous un format réduit, des significations globales qui renvoient directement à une situation, à des actions et des désirs étroitement liés à l'arrière-plan historique sur lequel ils se détachent.

Par un paradoxe qui s'inscrit dans la logique propre à la folie volontaire d'un mouvement qui frappe d'anathème la *mimesis* traditionnelle – la tâche de l'artiste ne consiste pas à imiter la nature mais à l'augmenter – Dada en arrive donc à recourir à une double *mimesis*: celle d'un état présent, règne de l'arbitraire et de la désintégration, et celle d'un futur mythique, lui-même reflet imaginaire d'une étape passée de la croissance de l'être humain, où les mots mimèrent fidèlement

les choses, utopie cratylienne d'où ce qui dure et donc s'use a été exploitée: le *temps* de la parole s'y métamorphose en *espace*.

C'est ici qu'il faut insister sur l'importance accordée par Ball aussi bien que Schwitters à l'*exécution effective* de leurs productions – bruiteuses ou non.

Sound poetry is only consistent with logic when it is created in actual performance and not written down... Letters have no sound in themselves, they only contain possibilities of sounds which may be interpreted by the performer.²³

De même Ball, le 2 mars 1916:

Nowhere are the weaknesses of a poem revealed as much as in a public reading... Reciting aloud has become the touchstone of the quality of a poem for me, ...²⁴

C'est au cours d'une telle exécution où récitation, musique, mimique et danse étaient savamment combinées, que la voix du récitant, *qui n'avait pas d'autre choix*, 'assume' la cadence ancienne de la lamentation sacerdotale dans le style de la messe qui se lamente à travers les églises catholique de l'Orient et de l'Occident,²⁵ et cette récitation sur le mode liturgique se conclut par la sortie de scène de Ball, 'hiératique comme un évêque magique'.

Qu'on se rappelle la fascination qu'exerce sur les membres du Cabaret la danse – sa gratuité, le pouvoir qu'elle a de transmuter les sons en images – et les masques qui, une fois revêtus, *obligent* ceux qui les portent 'to move in a tragic – absurd dance.'²⁶ Fascination du geste: le *lautgeilicht* est lui aussi, en vertu de l'aspect articulatoire de la langue poétique, essentiellement activité *gestuelle*; la psalmodie liturgique résulte d'une succession de sons produits par des mouvements harmonieusement contrôlés des organes de la parole. À la danse, engageant le corps entier et sensible à l'oeil, en répond une autre où le son n'est que l'indice sonore de mouvements de phonation que l'auditeur est à même de reproduire à la fois mentalement et physi-

20 'Langage', *La grande Encyclopédie* (Paris: Librairie Larousse 1973-1974) 6035

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Richter, 149

24 Ball, 54

25 Benjamin Goriely, 'Hugo Ball, prophète rebelle', *Revue*, 11

26 Ball, 64

quement, en un processus inconscient similaire à l'activité de phonation silencieuse à laquelle se livrent les lecteurs malhabiles. Il n'est que de se reporter au journal de Ball pour prendre conscience de l'importance qu'il accorde au geste:

What we call dada is ... a gladiator's gesture, a play with shabby leftovers, the death warrant of posturing morality and abundance.²⁷

Comme dans le langage d'action cher aux théoriciens du XVIII^e siècle, le poème bruitiste, fondé sur une double gestuelle, verbale et non verbale, rejoint ce langage naturel mythique où 'le geste est premier car il fait partie de l'action qu'il désignera.'²⁸ Il est, lui aussi, la chose plutôt qu'il ne la désigne, et à ce titre il résume et symbolise le phénomène Dada tout entier. Le geste dans lequel Rousseau voyait, avec le cri qui n'en est que l'indice sonore, l'élément originel du langage humain, est

the first sign, the unmediated sign, dependent for its signifying on presence... a kind of pre-language, giving a direct presentation of things prior to the alienation from presence set off by the passage into articulate language.²⁹

Et la *mimesis* parodique poussée à l'extrême — '... [I] tried not only to look serious, but to force myself to be serious'³⁰ — se confond avec un authentique état de transe, illustration spectaculaire de la thèse défendue par Roger Cailliois: 'le mimétisme serait à définir correctement *comme une incantation fixée à son point culminant et ayant pris le sorcier à son piège*.'³¹

La *mimesis* de pure forme des rites primitifs

(... we drape ourselves like medicine men in their insignia and their essences but we want to ignore the path on which they reached these bits of cult and parade...)³²

²⁷ Ball, 65. Cf. p. 61: 'Our cabaret is a gesture.'

²⁸ Todorov, *Théories*, 273

²⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven: Yale University Press 1976) 66

³⁰ Ball, 71

³¹ Roger Cailliois, *Le Mythe et l'homme* (Paris: Gallimard 1972, Collection Idées) 105

³² Ball, 113

engendre un mimétisme authentique, véritable 'tentation de l'espace.'³³ L'acteur pris à son propre piège est alors victime d'un 'détournement', de ce que Cailliois définit comme une dépersonnalisation par assimilation à l'espace; espace scénique, mais encore plus espace intellectuel, poétique, imaginaire: le *nomen* parodique et dérisoire ayant révélé sa nature numineuse, ces sentiers que Ball se flattait d'ignorer, voilà que sans l'avoir souhaité, il est amené à les parcourir....

Comme Rimbaud, les membres de Dada ont tenté de *jouer*, dans toutes les acceptions du terme, le rôle de chamans de leur époque, que ce soit au niveau de l'image d'eux-mêmes qu'ils ont imposée au public — désordre revendiqué du vêtement et du langage, refus des valeurs consacrées — qu'à celui d'activités dans un rapport d'analogie frappant avec celles du sorcier traditionnel.

Tout d'abord, exorcisme de ce que l'on définit comme le 'numineux négatif', à savoir, dans l'hypothèse présente, les forces de destruction inhérentes à la société occidentale, dont la guerre avait révélé la virulence; prise en charge par l'exécuteur du rite d'éléments — hasard, agressivité, désordre — que les rites dont il a la responsabilité lui permettront de métamorphoser en un numineux positif relevant traditionnellement de la magie.

The poet must not flee from the order he finds around him, but put it to flight, destroy it and replace it by a better one.³⁴

On ne peut ici que se référer à l'analyse que René Girard n'a cessé d'approfondir au cours des deux dernières décennies: la tentation du 'mensonge romantique', fondée sur une revendication achemnée de la *différence* et sur le désir d'appréhender directement l'objet — connaissance gnostique ou de nature rimbaldienne — trouve un démenti presque immédiat dans le choix d'un ensemble de pratiques mimétiques dont le parti pris originel de parodie, de caricature propre à une esthétique pré-expressionniste s'avère bientôt impuissant à masquer la nécessité, la signifiante fondamentale. Surgi au sein d'une des plus violentes crises sacrificielles de l'Occident, le poème bruitiste, tel que le pratiquent les membres du Cabaret et tel que Ball, le plus lucide d'entre eux, en analyse les composantes matérielles et représentationnelles, devient le rite sacrificiel qu'il a commencé par mimer: la vic-

³³ Cailliois, *Le Mythe*, 106

³⁴ Leonard Foster, 'Words in Play, a Report from the Frontiers,' *Times Literary Supplement* (22 April 1965) 301

time, à la fois chargée de tous les péchés du monde et sacralisée n'y est autre qu'un langage *nomen* que le rite purificateur semble tout entier destiné à faire accéder à son statut mythique perdu de *numen*-geste pur: le langage, OEdipe moderne, enfin dépouillé de ses oripeaux et de son pouvoir mensonger, aveugle et clairvoyant à la fois, accéderait alors à la gloire réelle de l'exilé de Colone...

Dans cette aventure, où les utopies révolutionnaires voisinent avec l'idéal mystique entrevu par Ball, le désir de *changer la vie* reste le dénominateur commun; consciemment ou non, le but poursuivi, c'est l'union magique avec l'objet au sein d'un univers où, signes et choses ayant enfin fusionné, le mot et l'image ayant mis un terme à leur conflit, l'homme pourra, Icare cette fois victorieux, *s'élancer*, prendre son vol hors du temps et s'absorber dans la permanence de mots-gestes redevenus les fidèles images des choses auxquelles ils renvoient.

The word and the image are one. Painter and poet belong together. Christ is image and word. The word and the image are crucified.³⁵

Ce dont il s'agit ici n'est autre que l'espoir d'un 'évanouissement' possible du langage, utopie concomitante de celle du passage d'une histoire-cauchemar à l'unité perdue lors de la mythique 'chute dans le temps.'

Par son recours systématique au sacré de transgression, fondé sur un excès et un gaspillage — de mots, de gestes de tous ordres — contraintes au principe de rentabilité qui gouverne l'utilisation du langage discursif, par l'accent mis par Ball sur la nécessité d'un retour au chaos préalablement à toute édification d'un édifice, d'une foi nouvelle, la fête Dada, fête 'élémentaire' et 'démonique'³⁶ tente d'être cette 'actualisation de l'*Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive.'³⁷ Tout à la fois fête, carnaval et rite sacrificiel, Dada a tenté d'apporter un remède à l'usure inhérente à toutes les temporalités, qu'elles soient historiques ou discursives.

La *tentation de l'espace* à laquelle le titre de cette étude faisait allusion, c'est aussi celle d'un 'temps hors du temps' — à la fois présent, futur et passé. Au terme de cet effort exaspéré mais illusoire pour expulser

35 Ball, 66

36 Ball, 60

37 Caillols, *L'Homme*, 130-1

la successivité au profit d'un *état* seul reconnu comme authentique, le jeu-*spiel* devenu rite et le mot ayant tenté de rejoindre la musique et la danse au royaume des images, Dada devient pour un moment très bref le simulacre et la chose même: à la fois geste et exemple, geste qui se donne en spectacle et en exemple, paradoxe qui dénonce le concept de paradoxe, le rite Dada, en liaison étroite avec une pensée mythique qui *l'informe moins qu'elle ne résulte de sa pratique* indique obstinément ce point idéal où, selon les surréalistes, les contradictions cessent d'exister, où s'opérerait enfin la fusion épiphanique du temps et de l'espace: moment faustien constamment poursuivi mais — telle est à la fois la grandeur et la faiblesse de toute pensée *romantique* — à jamais insaisissable.

University of Illinois at Urbana-Champaign

BIBLIOGRAPHIE

- Ball, Hugo, *The Flight Out of Time*. New York: Viking Press 1974
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Ann Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang 1968
- BROOKS, PETER. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press 1976
- Caillols, Roger. *L'Homme et le sacré*. Paris: Éditions Gallimard 1970, Collection Idées
- . *Le Mythe et l'homme*. Paris: Éditions Gallimard 1972, Collection Idées
- Encyclopaedia Universalis*. Articles 'Enfance' (vol. 6, pp. 202-32), 'Gnose' (vol. 7, pp. 762-7), 'Léitisme' (vol. 19, p. 1112), 'Rites' (vol. 14, pp. 284-5). France: Encyclopaedia Universalis S.A. 1968
- Foster, Leonard, 'Poetry of Significant Nonsense,' *Revue de l'Association pour l'Étude de Dada et du Surréalisme* 1 (octobre 1965) pp. 22-32
- . 'Words in Plays, a Report from the Frontiers,' *Times Literary Supplement* (22 April 1965) p. 301
- Genette, Gérard. *Mimologiques: Voyage en Critique*. Paris: Éditions du Seuil 1976
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset 1972
- Goriely, Benjamin, 'Hugo Ball, prophète rebelle,' *Revue de l'Association pour l'Étude de Dada et du Surréalisme* 1 (octobre 1965) pp. 11-18
- La grande Encyclopédie*. Paris: Librairie Larousse 1974
- Legoutière, Edmond. *Le Surréalisme*. Paris: Masson 1972

- Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California Press 1968
- Motherwell, Robert. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. New York: Wittenborn, Schultz 1951
- Richter, Hans. *Dada, art et anti-art*. Bruxelles: Éditions de la Connaissance S.A. 1965
- Sartre, Jean-Paul. *Situations II*. Paris: Gallimard 1948
- Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*. Éd. Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil 1965
- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Éditions du Seuil 1977

THE SPECIFICITY OF THE LITERARY TEXT: A DISCUSSION

Literature and Literariness: Introduction

ANNA BALAKIAN

With the exploration of heretofore neglected or unfamiliar literatures and with the reconsideration of marginal literature (e.g., the detective story, science fiction, and ethnographic narratives) from the point of view of sociological knowledge, psychological insights, and ideological information derived from literature, these so-called 'trivial' literatures are demanding legitimate attention from literary critics on an equal footing with texts of stylistic merit. Consequently, a need arises to redefine the function of literary criticism itself. Is such criticism really criticism, and to what extent is the label of 'literary' really applicable to such texts?

Furthermore, the addition of these previously marginal or overlooked writings raises serious questions concerning the reorganization of literary history. In considering the inroads of such literatures, some scholars would reshuffle the hierarchy of literary history, eliminating the application of intrinsic or predesignated standards of literary value to such writings. Other scholars are deeply concerned or even disturbed by the prospect of equal time for all without test of literary merit. Still others believe that the very notion of literary merit is in the eye of the beholder and not intrinsically in the work itself. These are the questions that will confront all scholars of literature, both in their daily research activities and in their performance as teachers of literature, for indeed all organization of anthologies and syllabi is based on a priori criteria that predetermine the selection.

To what extent, as teachers and scholars, are we now faced with a relativity of literary values which may indeed revolutionize notions of 'great' books and 'minor' texts, reset the relative gauge of aesthetic significance versus factual verity, and force us to rethink the definitions and parameters of art? These are the questions that need probing and should elicit further thinking and inquiry. The problem is not new. It has appeared many times in the course of the development of liter-