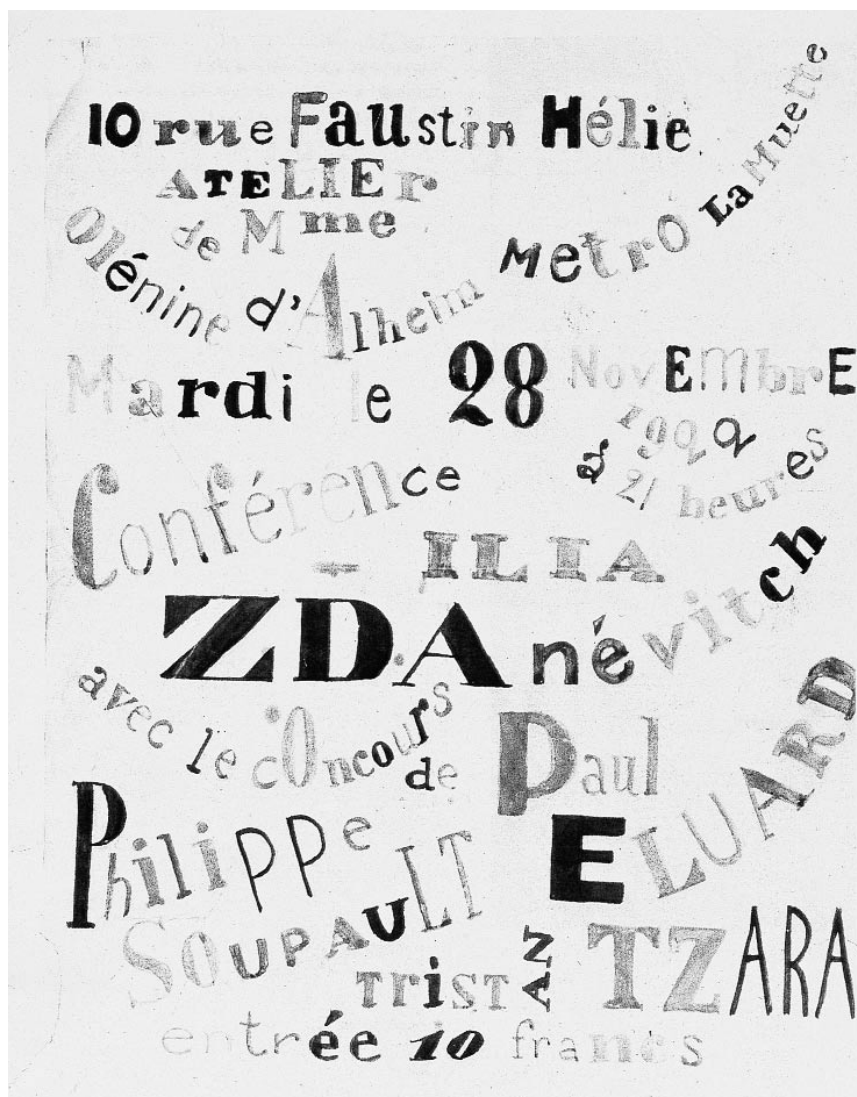


ILIAZD

L'avant-garde russe racontée aux dadas
présenté par Régis Gayraud



Iliazd (Ilia Zdanévitch),
maquette de l'affichette annonçant la conférence du 28 novembre 1922
gouache sur papier (Fonds Zdanévitch)

Ilia Zdanévitch – connu à partir de 1922 en France sous le pseudonyme d'Iliazd – est l'éditeur metteur en pages de quelques livres des plus sophistiqués de l'histoire de la bibliophilie, que d'aucuns n'hésitent pas à placer au sommet de l'art éditorial¹. Il ne fut pas seulement un éditeur hors pair, typographe confirmé, sachant choisir à la fois ses auteurs – des méconnus comme lui, Monluc, Roch Grey, Bordier, Tempel... – et ses illustrateurs – Picasso, Ernst, Giacometti, Braque, Surville, Miró... –, mais un vrai scientifique de la chose éditée – on a parlé d'architecture –, un artiste rêvant de transformer son art en science, et toujours voilant cette science d'une claire légèreté, d'un évident équilibre qui laissent s'évaporer la recherche initiale. Il fut également, au tout début du XX^e siècle, l'un des principaux protagonistes du « futurisme » russe, mouvement diffus, non homogène, dans lequel il occupe une place originale. Arrivé en France à la mi-novembre 1921 avec le désir de rejoindre les dadaïstes dont il avait entendu parler dix-huit mois plus tôt dans sa ville de Tiflis, il n'aura de cesse de faire connaître aux milieux d'avant-garde parisiens l'activité de l'avant-garde russe, et plus particulièrement celle de son groupe, l'Université du Degré 41 – ou simplement le 41° –, dont il souhaite installer à Paris une filiale.

La conférence « Les nouvelles écoles dans la poésie russe » en porte témoignage. Prononcée par Ilia Zdanévitch quelques jours seulement après son arrivée en France, le 27 novembre 1921, dans l'atelier de la cantatrice russe Marie Olénine d'Alheim, 10, rue Faustin Hélie, à Paris (XVI^e), elle ouvre un cycle de conférences qui se poursuivra régulièrement tout au long de 1922 et une partie de 1923, occasionnellement au cours des années suivantes². La plupart de ces conférences se tenaient au café Le Caméléon, boulevard du Montparnasse, devenu le quartier général des jeunes poètes russes d'avant-garde à Paris, autour de Zdanévitch, mais aussi de Serge Charchoune, du chorégraphe proche de Dada Valentin Parnakh, et de protagonistes moins connus comme Boris Bojnef (Bojniéff), Dovid Knut, Boris Poplavski ou encore Vladimir Pozner, futur littéraire à succès. S'y agrégeaient des peintres et sculpteurs comme Terechkowitch, Soutine, Zadkine, Lipschitz, etc. À côté de ces conférences, Zdanévitch fut l'organisateur ou le co-organisateur – avec Larionov ou même Tristan Tzara – de grands bals qui avaient lieu à la salle Bullier et réunissaient, pour l'Union des artistes russes de Paris, une constellation d'artistes de tous horizons. L'éclat du « Bal transmental » du 23 février 1923, du « Bal banal » du 14 mars 1924, est resté gravé dans les mémoires³. Outre le 41° et

1. Cf. François Chapon, *Le Peintre et le Livre*, Paris, Flammarion, 1987, p. 203-218.

2. Citons encore, rien que pour 1922, « Le Degré 41 sinapisé » (22 février 1922), « La maison sur la mer(d)e » (16 avril 1922), « La poésie après le bain » (28 avril 1922), « L'Iliazde, éloge d'Ilia Zdanévitch » (12 mai 1922), « Qu'y a-t-il de plus avantageux : louer son argenterie ou l'acheter à tempérament ? » (19 mai 1922) et la conférence sans titre ci-après (28 novembre 1922). La plupart de ces conférences eurent lieu en russe devant le public des peintres et poètes russes de l'école de Paris.

3. Citons encore la « Fête de nuit à Montparnasse » (30 juin 1922), le « Bal olympique » (11 juillet 1924), le « Bal de la Grande Ourse » (8 mai 1925), le « Bal des Deux-Dianes » (9 février 1926) pour l'organisation duquel Desnos et Péret collaborèrent avec Iliazd, et le « Bal Jules-Verne » (12 avril 1929).

l'Union des artistes russes, l'activité parisienne d'Ilia Zdanévitch dans les années vingt s'insère aussi dans celle du groupe Tchérez (en russe : « par-delà, à travers ») qu'il fonde à la fin de 1922. Tchérez avait comme objectif, une fois encore, de briser la barrière entre, d'une part, les artistes russes de Paris et leurs homologues non-Russes dans la capitale, d'autre part, tout cet ensemble et les groupes russes d'Union Soviétique, notamment les constructivistes. C'est dans ce cadre qu'ont lieu, en mars 1923, une grande semaine autour de la venue en France du théâtre Kamerny et, le 29 avril 1923, la soirée du poète Boris Bojnev, dont le programme permet de se faire une idée de l'ambition éclectique des organisateurs : à côté de Russes obscurs, on y trouve à la fois Picasso, Tzara, des poèmes envoyés par Eluard et lus par Pierre Bertin, Antonin Artaud récitant du Céline Arnaud et du Paul Dermée, une danse « zaoum » de Zdanévitch interprétée par Lisica Codréano, etc. C'est aussi Tchérez qui organisera en juin 1923 la fameuse soirée du Cœur à barbe qui tournera en bataille rangée entre les futurs surréalistes et les tenants de Tzara⁴.

Quelles furent les relations d'Iliazd avec Dada? Parti pour Paris avec l'espoir de trouver en Dada un équivalent de son 41^o, il participa, quelques jours après sa conférence sur « Les nouvelles écoles dans la poésie russe », à la soirée « Dada Lir Kan » de Charchoune (21 décembre 1921), avec Man Ray, entre autres. Sa lecture d'extraits de ses pièces en langage d'outré-entendement (« transmental »), sans éveiller une passion excessive, fit de lui, pour ses pairs, un dadaïste, ou au moins un proche de Dada au même titre qu'un Valentin Parnakh, et cette étiquette lui resta encore quelque temps. Cependant, dans un entretien accordé à Raymond Cogniat pour Comœdia à la suite de sa conférence, Iliazd se défend d'être un dadaïste. Accusant les dadaïstes de vouloir détruire, il ajoute que son attitude est rigoureusement opposée : lui veut construire et se fonde sur la tradition. Il ajoute : « J'ai quitté la Russie parce que, là-bas, nous ne pouvons plus travailler pour l'art pur et que, vivant isolés, le monde ignorait nos travaux », et prévoit, plein d'espoir : « Il me semble qu'à Paris, on s'intéressera rapidement à cette poésie sonore et transmentale qui est au fond de vous à votre insu⁵. » Le public de cette première conférence parisienne n'est pas à proprement parler dadaïste : le même article de Cogniat précise qu'« il y avait là Canudo, Raymond Duncan, Larionov, Pierre Albert-Birot, qui tous semblaient diversement intéressés ». La raison première en est

4. Il existe, sur cette soirée, de nombreux points de vue et commentaires. Cf., par exemple, Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 392-399, ou Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1994, p.121-137. Cf. aussi le point de vue d'Iliazd, dans Iliazd, *En approchant Eluard*, dossier établi par Régis Gayraud, dans *Les Carnets de l'Iliazd-Club*, n° 1, Paris 1990, p. 35-76, avec des documents inédits (lettres d'Eluard, compte rendu de la main d'Eluard destiné à son avoué, etc.) qui éclairent le problème des suites judiciaires de l'affaire.

5. Raymond Cogniat, « Un laboratoire de poésie : l'Université du Degré 41 », dans *Comœdia*, 4 décembre 1921.

peut-être que, tout juste arrivé à Paris, Iliazd a d'abord retrouvé Larionov, qui l'héberge. Aussi est-ce dans son milieu qu'il trouve ses premiers auditeurs. Mais l'influence de Larionov, que Cogniat nous montre assistant à l'interview, interrompant Zdanévitch et lui servant en quelque sorte d'imprésario n'est pas uniquement conjoncturelle. Huit ans plus tôt, Zdanévitch avait été une sorte de secrétaire de Larionov, l'aidant à formuler ses principes, à élaborer une théorie. Et l'influence de Larionov, malgré les années 1917-1920 où Zdanévitch, à Tiflis, a prouvé son originalité, semble encore intacte. D'où ce renvoi à la tradition, ainsi qu'à un certain « esprit russe », tout à fait dans l'esprit de l'ancien chantre du néo-primitivisme.

Première surprise en lisant cette conférence : le rôle insignifiant accordé au futurisme italien, traité de façon presque dédaigneuse. Or, on sait qu'en 1912-1913, Zdanévitch, avec l'aval de Larionov, était un fervent marinettiste, qu'il avait commencé de traduire en russe les manifestes italiens, qu'il en avait exposé le sens dans les détails lors de la conférence « La cible », qu'il correspondait avec Marinetti, que chacune des inventions italiennes était aussitôt répercutée et amplifiée, via Zdanévitch, dans le groupe de Larionov. Deuxième surprise : Zdanévitch dresse un panorama complet des différents groupes « futuristes » russes, Hyléens compris, alors que les Hyléens (le groupe de Bourliouk, Khlebnikov, Maïakovski), en 1913-1914, étaient les ennemis jurés de Larionov. Une simple comparaison avec le texte signé Khoudakov – un pseudonyme pour Larionov et Zdanévitch – dans l'almanach *La Queue d'âne et la Cible* le confirme : les Hyléens y sont copieusement moqués, alors qu'un poème bruitiste de Pallazeschi, daté de 1907, y figure. Il convient maintenant de démontrer l'originalité de l'école russe, voire sa primogéniture, dans un mouvement qu'on voit apparaître dès 1914, au moment des tensions entre Larionov et Marinetti, lors du séjour moscovite de ce dernier.

Mais l'objectif de Zdanévitch à Paris est d'abord de rassembler. Naïvement, inconscient certainement de l'aspect essentiel du fossé qui s'ouvre progressivement entre Dada et l'ensemble des poètes et des peintres modernistes qui gravitaient autrefois autour d'Apollinaire – les Roch Grey, Serge Férat, Divoire, Dermée, Arnaud, Albert-Birot, etc. qui seront les premières rencontres de Zdanévitch à Paris – et surtout à l'intérieur de Dada entre Tzara – son contact le plus proche à partir de 1922, qui inspire ses programmes – et les futurs surréalistes, Zdanévitch cherche à rassembler tout ce monde sous sa bannière. Projet qui, a posteriori, semble ridicule, mais qui explique d'une part son intérêt pour le projet du Congrès de Paris, qui lui paraît voisin, et sa constance à chercher à réunir dans ses propres manifestations, bals ou soirées, la quasi-intégralité de ce que Paris compte d'artistes et d'écrivains modernistes, donnant aux programmes de Tchérez ou de l'Union des artistes russes des allures de dictionnaire encyclopédique de l'avant-garde. Ainsi du *Bal transmental* de 1923, où 126 noms figuraient au programme comme membres du comité, dont celui d'Aragon – lequel démentira avec véhémence en faire partie dans *Littérature* (n° 9 nouvelle série, p. 24) –, ou de la soirée du *Cœur à barbe*, dont le programme même apparut comme une provocation.

Pour la deuxième conférence que nous présentons ici, celle sans titre prononcée exactement un an après « Les nouvelles écoles dans la poésie russe », dans le même lieu – l'atelier d'Olénine d'Alheim –, la présence de deux dadaïstes, Soupault et Tzara, est non seulement attestée, mais figure sur l'affichette de présentation de la conférence, sans que nous sachions quelle part prirent les deux hommes à la soirée : tenaient-ils le rôle d'opposants officiels, présentèrent-ils Zdanévitch, se limitèrent-ils à assister depuis la salle ? Dans un premier temps, Eluard devait également compléter ce dispositif – son nom figure dans l'esquisse à la gouache de l'affiche conservée dans les archives Iliazd (Fonds Zdanévitch, Marseille) –, mais il déclina l'invitation à y participer, dans un pneumatique du 18 novembre 1922. Un article d'André Germain, dans la revue *Créer* de janvier-février 1923, titré « Ilia Zdanévitch et le surdadaïsme russe », indique quelles étaient les ambitions de Zdanévitch :

Il a rendu réactionnaires et tout à fait démodés, MM. Philippe Soupault, Paul Eluard, Tristan Tzara ; ces poètes déchus sont pourtant venus ce soir apporter leur adhésion et leur hommage à ce petit frère qui si cavalièrement les surmonte, confraternité qui est d'un exemple bien rare car les demi-extrémistes ne haïssent généralement rien autant qu'un surextrémiste [...]. Ces timides personnages s'étaient contentés d'ôter ses chaînes au mot, de le mettre en liberté selon la formule devenue classique. Lui s'est aperçu qu'à l'intérieur même du mot, il y avait un autre prisonnier à délivrer, le son, ainsi a-t-il inventé la langue transmentale que pour ma part je serai plutôt incliné à nommer transanimale⁶.

S'adressant directement aux dadaïstes, le ton de la conférence s'est quelque peu épuré par rapport à ce que Zdanévitch écrivait un an plus tôt : plus d'allusions relativement confuses à Victor Hugo et Balzac, abandon du vocable « Université » pour le 41^e, sentant par trop le vieux et la contrainte... La présentation du paysage de l'avant-garde russe elle-même s'est épurée : il n'y a plus que quelques noms, des faits saillants. Pas non plus de polémique sur l'antériorité de telle ou telle découverte. Mais si la présentation respecte la succession des événements, remarquons que certaines dates ont subi des distorsions, les événements de 1912 se retrouvant en 1910...

Quel bilan tirer de ces conférences ? Tout d'abord que les réalisations de l'avant-garde russe, grâce à Zdanévitch, ne restèrent pas inconnues des milieux d'avant-garde parisiens, que la connaissance des groupes pétersbourgeois, moscovites, tiffliens dont les travaux avaient commencé à trouver une caisse de résonance à Paris avant la Première Guerre mondiale, grâce à Apollinaire notamment, était plus accessible qu'on l'a souvent présumé⁷. Le tableau qu'en brosse

6. André Germain, « Ilia Zdanévitch et le surdadaïsme russe », *Créer*, Liège, 2^e année, n° 1, janv.-fév. 1923. L'allusion à la présence d'Eluard, alors que nous savons qu'il n'assista pas à la réunion – absence confirmée par Zdanévitch lui-même dans *En approchant Eluard* (cf. note 4) – suggère que l'article d'A. Germain a été écrit avant la conférence, ou sans que son auteur y assiste, avec la collaboration de Zdanévitch lui-même.

7. Si l'on en doutait encore, rappelons que Zdanévitch avait apporté avec lui une valise remplie de publications de l'avant-garde, notamment une bonne part des éditions du 41^e

Zdanévitch est précis, relativement exact – à quelques problèmes de dates près – et montre bien l'existence de deux types de « futurisme » – le mot même de futurisme est montré comme insatisfaisant, ce qui est conforme à la réalité vécue par ses protagonistes – dont le futurisme « zaoum » est le plus extrême. En revanche, on imagine mal quelle image le public français de Zdanévitch pouvait en retirer de la pratique poétique (et quotidienne, car le « futurisme russe » ne se limite pas, faut-il le préciser, à des œuvres) futuriste – en particulier ce que pouvait être sa compréhension du fait « zaoum », de cet « outre-entendement » qui n'est pas qu'une simple poésie sonore, mais cherche par d'autres moyens à opérer cette exploration de l'inconscient qui commence à préoccuper à la même époque les futurs surréalistes. De cette impression d'incompréhension, la barrière linguistique et culturelle (Zdanévitch, dans ses conférences en russe, est beaucoup plus explicite sur le « zaoum ») est certainement la cause. Ainsi, peut-être, qu'un certain formalisme russe – malgré ce qu'écrit Zdanévitch lui-même dans « Les nouvelles écoles » –, un attachement à la technique poétique qui apparaît en sérieux décalage par rapport aux préoccupations du moment.

Rappelons le mot de Desnos dans une lettre à Picabia après la soirée du Cœur à barbe : « J'ai subi le verbiage d'un Russe hier pendant une heure. Ces gens-là sont à tuer avec leur politique et leurs poèmes... »

Régis Gayraud

(qui publièrent une trentaine de volumes). Des notes dans ses carnets de 1921-1923 indiquent qu'il les montrait en les commentant à ses interlocuteurs, et en offrait parfois (ainsi à Picabia, à Gala Eluard, à Tzara).

Les nouvelles écoles dans la poésie russe⁸ (conférence du 27 novembre 1921)

Je parle hélas très mal le français. Mais, comme le public français et américain a témoigné un vif intérêt pour mes thèses, je suis obligé de faire cette conférence en français. Je vous prie de bien vouloir me pardonner si vous ne me comprenez pas.

Mesdames et messieurs!

Je me suis décidé de me faire l'honneur de citer sur mon programme les noms de mes maîtres Victor Hugo et Honoré Balzac⁹ pour définir et indiquer dès le début mon point de vue ainsi que ma position. La jeune littérature russe, il n'y a guère longtemps, dans la période de son symbolisme, était fortement influencée par les symbolistes français¹⁰, mais en ce moment, elle ne pense plus à eux. Hier encore, on pouvait décrire la sainte Cène du symbolisme, où parmi les poètes russes siège le Jésus-Christ Mallarmé, mais aujourd'hui, ce temps est passé. Dans le courant des dix dernières années, la poésie russe a fait un grand pas en avant¹¹. Elle ne veut plus de symbolisme. Elle connaît, elle aime et elle admire la personne et le génie de Victor Hugo et Balzac¹². Et maintenant, je veux vous donner une preuve que l'avenir est toujours inattendu. Il y a à peine deux semaines que je suis à Paris et j'organise cette soirée pour vous rencontrer. J'ai sur ma table dans deux enveloppes les invitations que, dès mon arrivée, j'ai écrites à Victor Hugo et Honoré Balzac et que j'ai expédiées à leurs monuments. J'ai l'habitude de croire que si l'on peut être admirateur, adorateur enthousiasmé de la Joconde et lui apporter des fleurs, on peut aussi bien être courtois et respectueux envers ces maîtres. J'ai la conviction qu'ils seront présents, et voilà pourquoi je mets leurs noms sur le programme. Mais voilà ce qu'il arrive

8. Manuscrit de la conférence, traduit du russe par Ilia Zdanévitch et Mikhaïl Tamamchev (l'original russe est perdu), 29 feuillets à l'encre noire (Fonds Zdanévitch). Notre travail s'est borné à restaurer l'orthographe exacte du français dans les nombreux cas où celle-ci était fautive.

9. Dans toute la conférence, le nom de Balzac apparaît ainsi (sans particule).

10. L'origine du mouvement symboliste russe est généralement daté de 1892, avec la conférence de Dmitri Mérejkovski « Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la poésie contemporaine ».

11. Les débuts de l'avant-garde russe, se dégageant de l'esthétique symboliste et cherchant, avant même d'être qualifiée du terme fourre-tout de « futuriste », d'autres appellations, par exemple « impressionniste », sont ordinairement datés de 1907, avec l'exposition Stéphanos organisée à Moscou par les frères David et Vladimir Bourliouk et par Mikhaïl Larionov (voir plus loin).

12. Il y a quelque chose d'insolite dans cette affirmation, qu'Iliazd apporte bien sûr comme une provocation. En fait, on trouverait en vain la revendication d'une filiation entre les deux écrivains français et ce que l'on nomme communément l'avant-garde russe, d'abord parce que les Russes font rarement référence aux littératures non-russes dans leurs écrits théoriques, ensuite parce que Hugo et Balzac semblent tout à fait éloignés de la pratique poétique de cette avant-garde.

dans la vie. L'employé des postes, le gardien du formalisme actuel, m'a renvoyé mes lettres adressées non conformément aux règles postales. L'acheminement a été impossible, l'employé n'a pas trouvé les destinataires et je suis dans l'obligation de m'arrêter devant ce fait sans précédent.

Les schémas de Paul et de Papinien¹³ qui nous sont venus dans les codes, sont le maximum du génie du formalisme logique. Un défunt ne peut être participant d'une société juridique. De l'autre côté du fleuve vital, il y a peu de chose. La philosophie cartésienne est éternellement jeune et nouvelle et Descartes ne se couche pas comme le soleil septentrional. L'univers n'est pas une vision. L'employé des postes préfère le réalisme naïf, il trouve comme Grégoire Chesterton que le métro est la plus belle des créations et que les agents et les juges sont les apôtres du dieu de la logique¹⁴. Il déteste et méprise les petites ruelles des quartiers sombres, et le dimanche, s'en va à l'Étoile. L'employé des postes est un formaliste fervent. Mais, là, en Russie, tout est autre. Les lois permettent des poursuites contre l'image d'un défunt. Si vous connaissiez cette construction de la vie russe, des coutumes russes, toute l'histoire et tout le sort de la Russie seraient clairs et compréhensibles pour vous. Les morts, là-bas, sont des membres de la société, et des membres les plus actifs, les moins paresseux. Tout est construit sur eux. L'amour pour une morte ainsi que les âmes des morts, voilà des images qui sont poussées à l'extrême¹⁵. La polémique avec les morts est une chose fréquente. Le moyen-âge, jusqu'à présent, est intact en Russie, je veux dire: la vie, les mœurs, les coutumes du moyen-âge. Toutes les tentatives des professeurs pour implanter le *corpus juris civilis* à la place des statuts du tsar Alexis Mikhaïlovitch furent vaines, infructueuses¹⁶. La Russie est un pays de six cent soixante six hérésies. Le pays des zélés et de l'âme, de l'âme toujours et encore. Les revenants et les mystères règnent là où il n'y a point de formalisme. L'employé des postes n'a pas de succès en Russie.

Maintenant, je vais ouvrir toutes les parenthèses de l'histoire et je vais vous dire que l'employé des postes, c'est l'ordinaire, la prose, la raison. Moi, par contre, je suis un poète et j'ai agi en tant que tel. Une invitation à un

13. Iliadz fait référence ici au rôle de saint Paul comme codificateur de la nouvelle religion chrétienne sortant du judéo-christianisme et à Papinien (II^e-III^e siècle, jurisconsulte romain mort en 212).

14. De Gilbert Keith (et non Grégoire) Chesterton (1874-1936), le romancier et essayiste britannique qui se convertira l'année suivante (1922) au catholicisme, c'est l'auteur d'histoires policières dont le héros, le père Brown, prêtre-détective, élucide des énigmes en s'appuyant sur son intuition logique, que retient Zdanévitch.

15. On pense bien entendu immédiatement ici aux « âmes mortes » qu'achète Tchitchikov dans l'épopée romanesque de Gogol intitulée justement *Les Âmes mortes*.

16. Cf. ce jugement de Berdiaev sur la Russie du début du XX^e siècle: « Aucun pays n'a vécu simultanément dans des siècles si différents, allant du XIV^e siècle jusqu'au XIX^e siècle, et même jusqu'au suivant » (*Origine et sens du communisme russe*, Paris, 1955). Alexis Mikhaïlovitch (1629-1676), empereur de Russie de 1645 à sa mort, père de Pierre le Grand. Son règne fut marqué par une refonte radicale de la législation autour de deux mesures essentielles: assujettissement de l'Église à l'État et institution du servage (1648-1649).

monument, c'est la poésie elle-même, et justement parce que, pour la raison, c'est une faute, une erreur. Mais s'il n'y avait pas d'erreur, il n'y aurait rien¹⁷, et l'univers n'existerait pas. Et si vous ne voulez pas être aveugle, vous devrez consentir à avoir la même opinion que moi, que quoi qu'il en soit, indépendamment de l'employé des postes, Victor Hugo et Honoré Balzac m'ont entendu et se trouvent ici entre nous. Ainsi, en Russie, les morts sont des membres de la société. La Russie, peut-être, n'est point le pays de l'action, mais certainement le pays du mot, le pays de la poésie, et de la parole au commencement. Pourquoi le nom de Jean est-il celui qui est le plus répandu en Russie, pourquoi l'évangile de Jean est-il le plus proche des gens? Voilà pourquoi, si Jeanne d'Arc ne s'était pas appelée Jeanne, elle n'aurait jamais libéré la France. Maintenant, je m'en vais recommencer la même histoire, le même récit par l'autre bout. Si, dans l'univers, il existe des faits, pour nous, ces faits existent seulement par la parole, en dehors de laquelle, il n'y a pas de faits. La parole, pour nous est le moyen de comprendre et connaître le monde et notre réaction sur l'univers. C'est comme cela que le premier homme venu au monde a commencé à parler le jour où a été finie son indifférence envers ce qui l'entourait. Et voilà pourquoi, actuellement, les personnes passives sont peu bavardes. Et une fois que le dualisme ancien d'Ormazd et Ahriman¹⁸ poursuit l'homme, l'univers est compris par le raisonnement et par l'intuition, chacun par ses moyens spécifiques, indépendamment l'un de l'autre. Voilà la raison pour laquelle la parole est toujours dualiste. Dans la parole, l'univers est connu et compris rationnellement par la connaissance logique, par le sens. Le sens délimite, étiquette la parole appliquée à la vie, en prédéterminant la naissance du mot dans la pratique. En même temps, le sens indique l'endroit du fait, son lieu. La phonétique du mot indique la substance de l'objet quant à sa nature transordinaire. Le monde qui se trouve en dehors des frontières de la raison et des raisonnements¹⁹, le monde des instincts, le monde de l'intuition, voilà de quoi nous parlent les sons. Chaque son a sa facture, son caractère, sa nature. Pour cette raison, ordinairement, le sens des mots peut être différent quoique ces mots soient composés des mêmes sons, et au contraire, des mots de même sens peuvent être composés de sons différents. Le monde des sens et celui des sons sont les deux pôles de notre existence,

17. Cf. « Quand il n'y a pas d'erreur, il n'y a rien », phrase-titre qui ouvre la première page des *17 outils du non-sens* d'Igor Térehtiev (1892-1937), publié à Tiflis par le 41° en 1919.

18. Dans la religion zoroastrienne, Ormazd est la figure du dieu créateur de la bonne et lumineuse partie de l'univers, quand Ahriman, le génie destructeur, né au milieu des ténèbres primordiales, a créé des productions symétriques et adverses de celles d'Ormazd. Pour les zoroastriens, la lutte entre Bien et Mal doit durer 12 000 ans, mais, à la fin, Ahriman sera vaincu et se prosternera aux pieds d'Ormazd.

19. C'est-à-dire, littéralement, si l'on retraduit la pensée de l'auteur en russe: *za um* (au-delà de la frontière de l'entendement), « d'outre-entendement », la *zaoum*, habituellement traduit en français: le *zaoum*.

les deux chemins de notre vie. C'est le dualisme éternel: le ciel et la terre, le jour et la nuit, le corps et l'âme, la raison et l'intuition, la pensée et l'émotion. Vous savez que le docteur Faust voulait remplacer dans l'évangile de Jean la parole par la raison²⁰. Voilà un exemple du rationalisme victorien, une opinion lancée sur la parole comme s'il s'agissait d'une pelle. Mais la parole est en même temps une merveilleuse baliverne et une fleur inutile, et outre Faust, nous avons saint Jean.

Encore une fois, j'ouvre les parenthèses: le sens du mot, c'est l'employé des postes, la phonétique des mots, c'est ma lettre, le grand Victor Hugo, la poésie elle-même. Les sons s'enfuient vers la poésie car ils sont le fondement de cette dernière, mais leur chemin est barré par l'employé des postes du seizième arrondissement, par le sens qui est le fondement de la prose. Voilà pourquoi il existe deux langages: langage pratique et langage poétique, chacun de ces langages avec ses lois diamétralement opposées. Telle est l'idée de base des nouvelles recherches poétiques russes. C'est l'idée ancienne du langage des dieux, langage sacré et enchanté. Ce sont les paroles qui brisent les portes de l'inconnu, les paroles qui démolissent les villes et édifient les montagnes. Des paroles incompréhensibles et extravagantes. Vous connaissez, n'est-ce pas, l'argumentation du Concile de Trente, selon laquelle le latin doit être conservé dans le service religieux précisément parce qu'il est incompréhensible. Ce fameux *Credo quia absurdum* est un commencement poétique.

L'affirmation de l'existence d'un langage poétique n'est pas nouvelle, mais la compréhension scientifique de ce langage est le fait des quelques dernières années. C'est le mérite des écoles poétiques russes qui portent divers noms européens, mais sont profondément nationales et indépendantes, et nées en Russie il y a dix ans. Elles se sont développées bien loin du clinquant de pacotille d'origine révolutionnaire et militaire de la foire russe qui est arrivée jusque chez vous ici. Ce que grâce au poète Ehrenbourg et à ses semblables, on considère comme littérature poétique russe, n'est point la jeune poésie russe²¹. Ce ne sont que des épigones du feu symbolisme et du modernisme, et ils ne font que continuer à développer ces principes en mâchant et en remâchant je ne sais combien de fois toujours les mêmes formes. Déjà avant la révolution, leur poésie était condamnée à mort, de même que le génie des coryphées du symbolisme, Brioussov,

20. Cité également par Téréntiev, *op. cit.*, avec ce commentaire: «ici, en plus de la goujaterie, l'habituel dilettantisme des gens qui regardent la langue comme une pelle».

21. Zdanévitch fustige ici les premiers textes d'écrivains prolétaires qui ont commencé à arriver en Occident à cette époque. Malgré un bref rapprochement à la fin des années vingt, les relations entre Zdanévitch et Ilia Ehrenbourg (1891-1967), qui fut tour à tour écrivain satirique, critique du régime soviétique, puis compagnon de route, apologiste de la judaïcité puis quasi-antisémite, stalinien engagé puis anti-stalinien patenté à l'époque qu'il appela le «dégel», furent toujours mauvaises, Zdanévitch accusant Ehrenbourg de *khaltoura*, c'est-à-dire de «fraude littéraire», faite de plagiat et d'opportunisme (conférence «Berlin et sa fraude littéraire», décembre 1922).

Merejkovski, Hippius, Blok, Biély²², etc. La révolution leur a injecté de la morphine et leur a donné un thème. Là-dessus, ils ont commencé à écrire les uns pour les autres contre la révolution en cachant les rides de leur talent fané avec le fard et le rouge de la politique. En suivant cette voie, on en vient, en 1921, à diviser tous les poètes en écoles, suivant leurs opinions politiques. Brioussov est de la même école que Hippius, mais en ce moment, ils sont ennemis, car lui est là-bas et elle ici. C'est la même chose que la vague qui a transformé d'ennemis (et quels ennemis!) en collaborateurs un Gabriele d'Annunzio et un Marinetti. De ces hommes, je ne parle guère en ce moment. Les poètes que l'on considère ici comme jeunes poètes russes ne sont jeunes que d'âge. Ceux-là ont abandonné leurs anciennes idées, et leur gloire a été créée par des hommes qui, non seulement, en ont été autorisés par le pouvoir, mais encore ne possèdent que le goût le plus médiocre. Mais, en Russie, il existe des écoles qui, malgré la guerre et la révolution, n'ont pas abandonné l'art pur. La politique ne les a pas touchées. Pendant les dernières années, elles ont effectué un si grand pas en avant, elles ont fait un tel progrès, une quantité de découvertes et d'inventions si considérable, elles ont tellement changé nos points de vue sur la poésie, que toutes les théories symbolistes sont définitivement délaissées; et je suis fier d'appartenir à l'une de ces écoles.

Voici, en quelques lignes, l'histoire de ces écoles et les noms des poètes: le pionnier du mot en tant que tel était Khlebnikov, dont les premières œuvres datent de l'année 1908²³. Bien vite, autour de lui, se forme un groupe de

22. Valeri Brioussov (1873-1924), auteur du recueil *Les Symbolistes russes* (1894), considéré comme le chef de file du mouvement, théoricien et traducteur, s'était rallié au bolchévisme en 1920, l'ancien individualiste forcené prônant le culte du moi devenant le chantré du collectivisme. Dmitri Merejkovski (1866-1941), poète, essayiste et romancier très célèbre à l'époque, y compris dans le public français, pour sa trilogie *Le Christ et l'Antéchrist* (1895-1905) où il cherche à faire la synthèse entre le paganisme (occidental) et le christianisme (russe), l'idéal russe et chrétien finissant par l'emporter sur l'esprit païen occidental, partisan de la Révolution de février, s'oppose à Octobre et émigre en France, tout comme Zinaïda Hippius (1869-1945), sa femme, poétesse lyrique et personnalité extravagante, auteur de quelques pages des plus lucides sur l'histoire de son époque, de la guerre de 1914 à la révolution. Alexandre Blok (1880-1921), le plus grand des poètes symbolistes russes. Andreï Bougaev, dit Andreï Biély (1880-1934), poète et prosateur, longtemps adepte de la théosophie et de l'anthroposophie de Rudolf Steiner, auteur de quatre *Symphonies en prose rythmée* qui ont jeté les bases de la littérature moderne russe (1902-1907), et du grand roman *Petersbourg* (1913). Ces deux derniers, représentants de la seconde génération symboliste, crurent en une renaissance mystique de la Russie après la Révolution. Zdanévitch était particulièrement railleur à l'égard de Biély à qui il reprochait, en 1921-1922, d'avoir puisé dans la pratique linguistique des futuristes de nouvelles forces pour le symbolisme moribond. Vilipendé par les futuristes, le symbolisme reste néanmoins, pendant trente ans, subissant entre 1892 et 1922 plusieurs phases d'évolution, le mouvement clé dont découlent toutes les pratiques et philosophies artistiques qui entendent lui succéder.

23. De Viktor (Vélimir) Khlebnikov (1885-1922), parut en 1908 la première œuvre éditée, « La tentation du pêcheur » (dans la revue *Le Printemps* de Vassili Kamenski), morceau de prose qui contient de nombreuses innovations verbales. Publié en 1910 dans *Le Studio des impressionnistes*, revue éditée par N. Koulbine (cf. note 25), le poème « La conjuration par le rire », variation autour de la racine du mot russe signifiant « rire », devenu une sorte de

poètes et de théoriciens, dont voici les principaux: les trois frères Bourliouk, Eléna Gouro, Kroutchenykh²⁴ et un peu plus tard, Maïakovski et Koulbine, théoricien et critique²⁵. Le peintre Larionov, tout en étant peintre, joue un rôle important dans la destinée des nouvelles écoles. Vers le commencement de l'année 1912, nous avons déjà une grande quantité d'éditions illustrées par Larionov et Gontcharova²⁶, et un système profondément étudié de poésie, à l'époque même où, en Europe, Marinetti en commençait les premières tentatives de formation. Marinetti commençait à se préparer à la propagande dite des « mots en liberté », ou de « l'imagination sans fils », quand, en Russie, on se servait déjà du *svig* et que la syntaxe de la langue était définitivement démolie. En 1912, il se crée l'école du poète Igor Sévérianine (Guéorgui Ivanov, Konstantin Olimpov, Pavel Chirokov, Adamovitch, Majajnov, etc.)²⁷ et l'école de Vadim Chérchénevitch qui réunit autour de lui les poètes

manifeste du « futurisme » russe, a vraisemblablement été écrit entre 1906 et 1908, les cahiers de Khlebnikov de 1906-1908 conservant des variantes de néologismes formés sur la même racine. Le premier poème daté de Khlebnikov, encore très marqué par le symbolisme, est de 1897, mais c'est des années 1906-1908 que doit être datée la phase d'élaboration et de maturation de la pratique « futuriste » du poète.

24. Les frères Bourliouk, David (1882-1967), fondateur et organisateur du futurisme hyléen (« futurisme »), Vladimir (1886-1917), peintre et Nikolaï (1890-1920), peintre et poète. Eléna Gouro (1877-1913), peintre et poétesse, des plus intéressantes et des plus méconnues des débuts de l'avant-garde russe. Alexeï Kroutchenykh (1886-1968), poète futurien et théoricien de la poésie d'outré-entendement (*zaoum*), puis animateur avec Iliad du groupe 41° à Tiflis entre 1918 et 1921.

25. Vladimir Maïakovski (1893-1930), d'abord reconnu comme peintre, lut pour la première fois ses poèmes à David Bourliouk à l'automne 1912, et commença à apparaître publiquement comme poète à la fin de la même année. En revanche, l'activité de propagateur infatigable, théoricien et mécène de l'avant-garde russe à Saint-Petersbourg du « grand-père du futurisme russe » Nikolaï Koulbine (1866-1917), médecin-général de l'état-major et peintre amateur, est à rapporter au tout début des années qu'évoque Iliad: ses premières leçons sur l'art datent de 1908.

26. Mikhaïl Larionov (1881-1964) est, de 1907 à 1914, le chef de file de l'avant-garde picturale russe, autour de qui vont s'agréger et se développer Chagall, Malévitch, Tatline, pour n'en citer que quelques-uns. Après sa rupture avec Bourliouk et les « futuriers » (1913), Larionov crée le groupe de la Queue d'âne. Zdanévitch en devient en quelque sorte le théoricien, développant à cette occasion le « toutisme », affirmation de l'existence en art d'invariants indépendants d'une époque donnée. Avec Natalia Gontcharova (1881-1962), il a créé le néo-primitivisme et le rayonnisme. Rappelons qu'en 1921, les deux artistes, vivant à Paris depuis 1914, sont très connus du public parisien, notamment pour leur décor pour les ballets russes de Diaghilev.

27. Iegor Lotarev, dit Igor Sévérianine (1887-1941), est le chef de file de l'ego-futurisme, compromis de décadence esthétisante et de thématique moderne, apparu à l'automne 1911, et premier groupe de l'avant-garde russe à adopter l'appellation « futuriste », dont firent partie Konstantin Fofanov, dit Olimpov (1889-1940), Pavel Chirokov (1893-1963) et Guéorgui Ivanov (1894-1958), poète et prosateur dont l'œuvre s'épanouira surtout dans l'émigration. Guéorgui Adamovitch (1892-1972), poète acméiste et critique littéraire, émigré en France en 1923, n'a jamais fait partie, à notre connaissance, des ego-futuristes. Le nom du poète Majajnov nous est inconnu. L'ego-futurisme disparut à la suite du suicide, en janvier 1914, d'un de ses meilleurs représentants, Ivan Kazanski, dit Ignatiev, né en 1892.

Bolchakov et Riourik Ivnev²⁸. En même temps, à Moscou, le poète et théoricien Sergueï Bobrov, en collaboration avec les poètes Pasternak, Axionov, Bojidar et Asseev, lance l'école du purisme²⁹, dont les principes ont été empruntés neuf ans plus tard par M. Ozenfant et d'autres qui les transplantent à Paris et les appellent leur propre invention³⁰. En même temps, j'ai commencé à travailler dans la littérature. Guillaume Apollinaire ne visitait pas encore l'imprimerie Union, boulevard Saint-Jacques³¹, quand, à la fin de 1912, les poètes Lotov et Serguéev faisaient des vers rayonnistes, créant des compositions extraordinaires en imprimerie à

28. Il s'agit du groupe de La Mezzanine de la poésie, apparu au printemps 1913 et qui dura moins d'un an, autour de Vadim Chérchénevitch (1893-1942), poète, traducteur des manifestes du futurisme italien, et de Mikhaïl Kovalev dit Riourik Ivnev (1891-1981), poète. Konstantin Bolchakov (1895-1938) fit ses débuts comme poète du groupe de Larionov avant de rejoindre La Mezzanine à la fin de 1913. Il rejoignit ensuite les Hyléens de Bourliouk avant de se rallier à La Centrifugeuse (cf. note suivante).

29. Il s'agit du groupe La Centrifugeuse, dont Ilia Zdanévitch s'est retrouvé de façon assez fortuite signataire du manifeste de fondation, en mars 1914, avec Sergueï Bobrov (1889-1971), poète et peintre, Boris Pasternak (1890-1960) et Nikolaï Asseev (1889-1963). Bogdan Gordéev, dit Bojidar (1894-1914) était poète. Innokenti Axionov (1884-1935), poète et dramaturge, futur constructiviste. L'activité éditoriale du groupe se prolongera avec des interruptions jusqu'en 1922.

30. Il est difficile, nous semble-t-il, de voir dans le « purisme » de La Centrifugeuse la source du purisme d'Amédée Ozenfant. Cette phrase est à replacer dans la tonalité polémique du texte, qui par ailleurs, renvoie la fondation du groupe de Bobrov et Pasternak à 1912 et non 1914 (si l'on compte neuf années avant 1921)...

31. C'est à l'imprimerie Union, dirigée par les russes Wolf Chalit et Dmitri Snegarov, qu'ont été composés les *Calligrammes* d'Apollinaire, mais aussi... l'*Iskra* de Lénine et tous les livres édités par Ilia Zdanévitch à partir de son arrivée en France. Le chef d'atelier de l'imprimerie était le critique russe Sergueï Romov (Serge Romoff, 1883-1939), un temps proche des dadaïstes (il fut témoin au procès Barrès), directeur de la revue *Oudar* en 1921-1923. En 1927, Romoff quitta la France pour l'URSS où il fut un temps rédacteur à la *Literatournaïa gazeta*, dans laquelle il chercha à faire connaître le surréalisme au public soviétique. Puis il fut arrêté (vers 1932) et mourut peu après son retour de prison. Pour revenir aux *Calligrammes*, s'il est vrai qu'ils parurent plus tardivement (en 1918), le premier recueil de calligrammes (appelés alors « idéogrammes lyriques ») d'Apollinaire, intitulé *Et moi aussi, je suis peintre!*, aurait dû paraître, n'eût été la guerre, en août 1914. Si l'on remarque par ailleurs qu'Apollinaire rencontra vraisemblablement Larionov et Gontcharova en mai 1914, date à partir de laquelle il se fait constamment l'ardent promoteur de l'œuvre des deux Russes en France, la prééminence des œuvres du poète Lotov – le nom de Serguéev n'apparaissant nulle part – dont on ne sait rien, par ailleurs, sur celles d'Apollinaire, peut être remise en question. Le poète Anton Lotov, ainsi que les poètes Bleklov, Semenov et Reichper sont cités dans l'almanach *La Queue d'âne et la Cible*, publié en 1913 par le groupe de Larionov sous la signature d'un certain S. Khoudakov (pseudonyme de Zdanévitch ou pseudonyme collectif). Les exemples de poèmes cités dans l'almanach s'apparentent, pour les uns aux poèmes en liberté (dans le même texte, Pallazeschi est cité comme précurseur), pour les autres aux calligrammes, qui ne sont bien sûr pas mentionnés à cette date. Tous ces noms sont des pseudonymes. Derrière celui de Lotov semble se cacher Konstantin Bolchakov. Sur cet aspect des relations entre Apollinaire et le groupe de Larionov, cf. notre article « Un primitif dans l'avant-garde, un moderne chez les primitifs », catalogue *Pirosmani*, Nantes, Musée des Beaux-arts, Éd. MeMo, 1999, p. 76. Pour lire les poèmes en question, cf. Larionov, *Manifestes*, trad. R. Gayraud, Paris, Allia, 1995, p. 88 et suivantes.

Moscou. En même temps, Vassili Kamenski³² imprime ses poèmes en béton armé. Les années 1912 et 1913 ont été très riches en nouvelles éditions jamais vues jusqu'à ce jour, et remplies de choses tout à fait nouvelles. En 1913, au printemps, le principe, dont je fus le premier à parler, de la perfection d'une bottine plus belle que la Vénus de Milo³³, ouvre une série de meetings et de réunions artistiques aussi multiples que tumultueuses, en accumulant de nouveaux adeptes dans les nouvelles écoles. Si je commençais à vous citer la liste des poètes qui ont collaboré avec nous, je serais obligé de prononcer ici au moins cent noms qui vaudraient l'attention. En automne 1913, en collaboration avec Gontcharova, Le Dantu, Fabri, Obolenski et Tcherniavski³⁴, j'ai inventé le « toutisme » en réaction avec l'étroitesse fanatique du futurisme et, lorsqu'au printemps 1914, Marinetti est venu nous voir, nous l'avons plaisanté pour son retard et lui avons offert notre dernière création, la poésie orchestrale, que nous comprenons de façon bien spéciale, sans rapport avec Barzun³⁵. La guerre arrêta notre travail pour trois ans, mais de nouvelles forces arrivent. En 1916 à la faculté des Belles-Lettres de l'Université de Petrograd, il se crée un groupe de professeurs et de lecteurs qui organisent un séminaire spécial pour les études de la théorie du langage poétique. Ce séminaire publie des annales sous la rédaction de Chklovski et de Brik³⁶, et il faut attirer votre

32. Vassili Kamenski (1884-1961), futuriste « hyléen », également aviateur, inventeur des poèmes « en béton armé » (*Tango avec les vaches*, 1914) où le texte est agencé spatialement sur la page à l'intérieur de cloisonnements signifians.

33. Cette déclaration : « Un soulier américain est plus beau que la Vénus de Milo », proclamé par Zdanévitch lors de son intervention au débat inaugural de l'exposition La Cible en avril 1913, était calquée sur celle de Marinetti : « Une automobile qui vole sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace ». Le reste de la conférence de Zdanévitch, qui fit un véritable scandale et se termina en pugilat, avec intervention de la police, expose les principes du futurisme italien et débouche sur la proclamation du groupe de Larionov comme seul représentant du futurisme en Russie.

34. Mikhaïl Le Dantu (1892-1917), peintre et théoricien de l'art, Morits Fabri et Vladimir Obolenski, peintres membres du groupe de Larionov. Le nom de Nikolaï Tcherniavski, poète « zaoum » du 41^e de Tiflis en 1918-1921, auteur comme Zdanévitch de poésie « orchestrale », est étonnant ici. Au sujet du toutisme (*vsiochestvo*), théorie globalisante faisant fi du critère temporel, cf. R. Gayraud, « Promenade autour de Ledentu le Phare », dans Iliadz, *Ledentu le Phare*, Paris, Éd. Allia, 1995.

35. La première œuvre connue de Zdanévitch en « zaoum orchestral », avec plusieurs voix simultanées, *Yanko roi d'Albanie*, date de 1916, mais des essais antérieurs (1914) figurent dans ses archives du Musée russe de Saint-Petersbourg. Plus tard, la poésie orchestrale sera plus élaborée pour atteindre des sommets dans *Lil depac* (1919) et dans *Ledentu le Phare* (1923). Beaucoup plus complexe et étendue que les essais poétiques de Henri-Martin Barzun (à ce que nous avons pu en connaître en l'absence du texte complet de son grand œuvre *L'Orphéide*) qui reste le créateur de la poésie simultanée, la poésie orchestrale de Zdanévitch est une dramaturgie et rejoint également les préoccupations typographiques de Kamenski ou Apollinaire, tout en préfigurant le constructivisme.

36. Il s'agit de l'OPOIAZ (Société d'étude du langage poétique), fondée en fait en 1915 autour de Viktor Chklovski (1893-1985), et que rejoignit ensuite Ossip Brik (1888-1945), jetant les bases d'un formalisme poétologique en opposition au formalisme linguistique du

attention sur le fait que, tout en étant d'une érudition remarquablement grande, MM. les rédacteurs n'ont pu trouver dans toute la littérature européenne aucune œuvre touchant aux mêmes questions.

À la fin de l'année 1916, je fais jouer à Petrograd une de mes pièces, *Yanko roi d'Albanie*³⁷, et j'invente le théâtre transmental. Puis, la révolution freine un peu le travail des écoles pures. Kroutchenykh, Tcherniavski, le nouveau poète Téréntiev, Gordeev, Vetchorka³⁸, Chklovski et d'autres se déplacent et s'en vont en Transcaucasie où les conditions économiques sont meilleures³⁹ et n'empêchent pas de travailler avec ardeur. Il se forme un syndicat poétique avec la participation des artistes transcauciens, puis une corporation poétique, puis enfin, le fameux Degré 41. En novembre 1917, nous ouvrons les portes de l'Université poétique de Tiflis qui exista pendant deux années académiques⁴⁰. Le Degré 41 a procédé au tirage de plus de trente éditions, posséda deux journaux et des annales universitaires. Le théoricien le plus brillant et le plus énergique de l'Université de Tiflis est M. Igor Téréntiev qui termina les travaux de ses prédécesseurs dans la théorie du langage poétique. En 1919, il écrit dans son livre *Les 17 outils du non-sens*, la loi poétique que nous appellerons « la première loi de Téréntiev ». Voici la formule de cette loi: le langage pratique conçoit le centre de gravité des mots dans leur sens, et le langage poétique dans le son. Pour cela, dans la pratique, sont équivalents des mots ayant le même sens, par exemple: maison, habitation, immeuble, hôtel. Dans la poésie sont équivalents des mots qui sont composés des mêmes sons: guerre, guéridon, guérite, gorille. D'où cette conclusion: les changements de mots, dans la prose, se font d'après leur sens, et dans la poésie, d'après leur son. Le langage pratique peut être traduit, mais faire des traductions de vers n'est qu'une bêtise condamnée d'avance. Cette conception de la poésie amène notre école à des résultats identiques à ceux auxquels est arrivée en Allemagne

Cercle de linguistique de Moscou, dont Brik fut aussi un dirigeant. En 1916, parut le premier recueil *Poëtika* avec une étude de Chklovski sur la langue zaoum, le second recueil (1917) comprend son célèbre *L'Art comme procédé*, véritable manifeste du formalisme.

37. Cf. note 35.

38. Igor Téréntiev (1892-1937), membre du 41° de Tiflis (1918-1920), poète et théoricien, auteur de *Traité de l'indépendance totale* et *Les 17 outils du non-sens*. Tatiana Vetchorka (1892-1965), poétesse futuriste, organisatrice du groupe Alfa-Lyra à Tiflis en 1918. Le choix du nom de Dmitri Gordeev (1889-1968), historien d'art et archéologue, proche des futuristes à Tiflis, est ici plus inattendu.

39. Les pays du Transcaucasie, indépendants entre 1917 et mars 1921, formant tout d'abord la république du Transcaucasie avant le démembrement qui amena, au printemps 1918, à la fondation de la république de Géorgie, étaient un havre de paix pour les artistes russes fuyant la guerre civile sévissant au Nord.

40. En novembre 1917, s'ouvrit un premier groupe, le Syndicat des futuristes, qui se transforma en 41° en mars 1918. Ses principaux animateurs étaient, outre Ilia Zdanévitch, Igor Téréntiev et Alexeï Kroutchenykh, les peintres Kirill Zdanévitch (1892-1969) et Lado Goudiachvili (1896-1980).

l'école de Freud⁴¹. Et ceci, de son côté, rapproche la poésie des rêves, du délire, de l'extase, du babillage enfantin et du bégaiement. Le langage poétique procède des mêmes associations phonétiques. Voilà comment, contrairement à l'urbanisme, au futurisme et à la « poésie scientifique⁴² », la poésie est comprise comme une maladie, comme les spasmes de l'existence humaine. Je laisse de côté tous les exemples de l'application de cette loi dans la poésie russe, qui ne sont intéressants que pour le lecteur russe, et que j'aurai l'honneur de montrer lors des conférences en russe de l'Université du Degré 41 que j'inaugurerai bientôt à Paris.

Je commence tout de suite à vous parler de la théorie de *l'écart*, du déplacement, qui forme la part principale de toutes les théories poétiques en Russie. Le mot *déplacement*, dont je me sers pour définir le sens du mot *sdvig*, n'est pas assez exact, et la traduction exacte étant impossible, je propose de conserver le mot *sdvig*. Historiquement, le *sdvig* naît de l'oubli de la loi du centre de gravité des mots, de l'hypertrophie de l'intérêt envers le sens qui, dans les plus hauts degrés de culture, enlève à l'homme l'infailibilité du sauvage. Le langage d'un sauvage, tel qu'on peut l'imaginer, est un organisme inviolable. Le nouveau propriétaire de cet édifice a oublié les lois qu'a connues l'ancien propriétaire, à cause de quoi, l'édifice a subi des dommages, le toit s'est déplacé, la porte ne peut plus se fermer, le *sdvig* a eu lieu. Le *sdvig* est la déformation, la démolition de la parole volontaire ou involontaire, avec l'aide du déplacement d'une partie de la masse du mot dans un autre endroit. Le *sdvig* peut être étymologique, syntaxique, phonétique, morphologique, orthographique, etc. Si une phrase devient phrase à double sens, c'est un *sdvig*, si un mot prend un double sens, c'est un *sdvig*. Si les mots, dans leur lecture, se confondent (magnétisme verbal), ou qu'une partie du mot, se détachant de celui-ci, vient se joindre à un autre, c'est aussi un *sdvig*. Et tout naturellement, tout au cours de l'histoire, le nombre de *sdvigs* augmentera. Il en a été ainsi que la poésie russe, qui connaissait à peine le *sdvig* au temps de Derjavine⁴³, et nous mena cent ans plus tard au Degré 41.

41. L'influence des théories de Freud sur le 41° est capitale. Elles se retrouvent chez Kroutchenykh dans son intérêt pour la transe et l'extase mystique ou dans sa « sdivigologie » de la littérature russe (recherche des lapsus qui permettent ensuite de créer des mots d'outre-entendement), chez Téréntiev dans sa théorie de l'erreur, chez Zdanévitch dans sa pratique dramaturgique zaoum d'origine toutiste, qui entend lier entre elles les différentes strates de l'inconscient personnel et collectif, et redéfinir les mythes et les grands thèmes religieux, elles inspirent la magie des tableaux de Goudiachvili. Proche du 41°, le docteur Kharazov, un des premiers traducteurs de Freud, investissant l'Institut supérieur pour jeunes filles de Tiflis, psychanalysait la littérature, au grand scandale des bourgeois locaux.

42. C'est l'aspect « moderne », voire « d'anticipation » – au niveau de l'anecdote – du futurisme (rare dans le futurisme russe, contrairement au futurisme italien) qui est visé ici.

43. Gavriil Derjavine (1743-1816), poète classique russe, un des créateurs de la littérature russe moderne, admirateur de Catherine II pour qui il composa une ode.

Je laisse les exemples de côté. Le *sdvig* n'est pas seulement le résultat inutile de la décomposition du langage. Le *sdvig* est également un moyen de l'expression poétique. La poésie a une tendance vers le transmental, vers les émotions, parmi lesquelles figure en premier lieu l'émotion sexuelle. Aussi, l'expression de celle-ci par le *sdvig* est très fréquente. Que cette expression soit volontaire ou non, cela ne joue aucun rôle, seul est important pour nous le fait lui-même. Voilà pourquoi dans la vie, le double sens n'est que le synonyme de l'inconvenance cachée. Ainsi, dans la littérature russe du XVIII^e siècle à nos jours, les poètes utilisaient le double sens pour exprimer cette inconvenance dans laquelle on n'écrit point. Cette inconvenance nous donne le moyen de comprendre une grande partie des *sdvigs*. Ainsi, l'analyse de Téréntiev a démontré que la littérature russe est composée d'une inconvenance totale, et je vous livrerai à l'entracte son pamphlet écrit à ce sujet et édité en 1920. Pour les Français et les Anglais, ceci est un entracte, mais je leur promets que le *Traité de l'inconvenance totale* sera traduit⁴⁴.

Le *sdvig* est une forme de construction du langage poétique⁴⁵. Le développement théorique des questions de la composition nous a amenés à la découverte de la loi dite itinéraire de la globalité. Son point de départ est le suivant. Si l'employé des postes s'en va chasser, il tirera de son fusil directement dans le canard en vol. Le poète tirera son coup de fusil du côté opposé pour que la balle, en partant de son arme, fasse le tour du monde d'abord et vienne atteindre le canard ensuite. Ceci est une merveilleuse absurdité. La meilleure épithète est la plus éloignée du sens de la parole, la meilleure métaphore est la plus absurde. Les moyens absurdes, les outils du non-sens, sont les moyens du génie poétique, et le poète suit le chemin des absurdités. L'itinéraire de la globalité suit de près le *sdvig* en continuant la démolition du langage logique. Le *sdvig* est la démolition de la masse verbale définie, l'itinéraire de la globalité est la démolition du rattachement logique *in statu nascendi*. Ainsi, la parole poétique suit son chemin victorieux vers la liberté du mot. L'itinéraire de la globalité est suivi par le principe de la parole sans bouche. La parole sans bouche n'est point la lecture entre les lignes, le sens caché ici ne se découvre pas par les associations

44. Le manuscrit de la conférence indique qu'ici, le conférencier lut tout ou partie du *Traité* de Téréntiev, texte d'une quinzaine de pages... non encore traduit à ce jour. Cf. Igor Téréntiev, *Sobranie sotchinenii* (*Œuvres complètes*), en russe, Bologna, 1988p. 267-282. Le texte de Téréntiev était volontairement provocateur par ses allusions obscènes et anti-religieuses, mais présente moins d'intérêt théorique que les *17 outils du non-sens* où sont définis des procédés d'écriture aléatoires proches de l'écriture automatique (par exemple, écrire une journée d'affilée sans s'arrêter et porter l'ensemble à l'imprimeur sans se relire).

45. Le *sdvig*, terme emprunté à l'art pictural et qui exprime à l'origine une erreur de composition du tableau ou une simple coulée de peinture qui devient créatrice de formes nouvelles, exprime plus particulièrement en poésie une cacophonie née à la jonction de deux mots ou de la juxtaposition de deux rimes et qui va servir à créer un « mot » nouveau, sans sens précis, mais censé conserver la valeur inconsciente que l'erreur initiale lui aurait donnée. Le terme est essentiel dans la théorie et la pratique des poètes « zaoumniki » (tenants du *zaoum*), mais aussi chez les formalistes comme Chklovski, Tynianov, Jakobson.

logiques, mais par les associations phonétiques. Il en est ainsi quand, derrière le langage écrit, vient un second langage fait de mots inspirés par des idées exprimées par des mots dont la composition phonétique est équivalente. C'est la clé de la compréhension des rêves, de leur explication, telle qu'elle a été proposée par le professeur Freud. Le *sdvig*, l'itinéraire de la globalité et la parole sans bouche sont les trois bases sur lesquelles est né le génie des jeunes maîtres Kroutchenykh et Téréntiev. Je ne veux pas tenter de faire leur critique ou de m'occuper du détail de leur œuvre, et je ne veux pas exposer même une partie, la moitié par exemple, de toutes les lois et de tous les principes de leur génie. Pour cela, il faudrait des soirées spéciales. J'indique seulement ici les moyens les plus importants et les plus faciles à comprendre pour les non-spécialistes, moyens dont ils se sont servis dans leur lutte pour la libération du langage poétique. Maintenant, nous nous approchons de la poésie de l'au-delà⁴⁶. Voici le résumé des conditions qui nous ont amenés à cette poésie. Déjà, Lermontov, non content de la poésie des images et de la pensée, disait: « Il y a des mots qui n'ont qu'un sens bien vide et presque nul, mais il est impossible de les entendre sans tourment » et, attiré le premier par la facture de la parole, il écrivait: « Je perds la raison dans les rimes humides du "iou"⁴⁷. » Tiouttchev, qui considérait la poésie comme le moyen d'exprimer les sentiments et les émotions les plus profondes, a été obligé de subir une déception au sujet du langage poétique. Ainsi, dans son œuvre fameuse *Silentium*, il dit: « Une pensée dite est un mensonge », et Fet se plaint: « O, si je pouvais exprimer sans mot ce qu'il y a dans mon âme⁴⁸! » Ce chemin, cette route a été trouvée par des sectes russes qui composent des hymnes et des prières dans un langage qu'ils appellent tantôt universel, tantôt « langage des apôtres », tantôt jérusalémien. C'est un langage composé de mots démunis de sens, dans lesquels on ne peut trouver que des sons et, à peine visibles, des traces de racines verbales. Ce langage, que nous appelons le langage d'au-delà, n'opère qu'avec les éléments de la parole qui, comme nous l'avons dit dès le début, sont des moyens de comprendre les choses qui se trouvent au-delà des frontières de la raison et permettent à notre âme de s'exprimer.

46. Sous ce terme maladroit, Zdanévitch a en vue la poésie *zaoum*, traduit plus haut par « transmentale », qu'il appelle aussi ailleurs « d'outre raison », « zaoume » ou plus tard (1946) « poésie de mots inconnus ».

47. Outre Lermontov, d'autres poètes russes comme Biély, par exemple, ont reconnu une fascination pour le son « iou », fréquent dans la langue russe (il apparaît dans de nombreuses désinences verbales, nominales ou adjectivales), qui exprime pour Zdanévitch « quelque chose d'humide et de féminin » – d'après Téréntiev dans son *Record de tendresse*, consacré à la poésie de Zdanévitch (Paris, Éd. Clémence Hiver, 1990).

48. Ces deux citations des deux poètes lyriques Fiodor Tiouttchev (1803-1873) et Afanassi Fet (1820-1892) reviennent fréquemment dans la recherche de parenté effectuée par les poètes « zaoum », chez Kroutchenykh et Zdanévitch notamment: on les trouve comme la référence aux sectaires un peu plus loin, dans *Les Nouvelles Voies du mot*, le plus célèbre texte théorique de Kroutchenykh jetant les bases du langage *zaoum* (1913).

J'attire votre attention sur la nature de la poésie d'au-delà, pour mettre un terme une fois pour toutes aux discussions sur l'influence européenne dans la poésie russe. Dans son noyau de résistance, la poésie russe est naturelle et nationale: Kroutchenykh et surtout Khlebnikov, Rozanova⁴⁹, Lotov, Bolchakov, Kamenski et d'autres ont consacré à la poésie d'au-delà la moitié de leur labeur. Ces dernières années, j'ai consacré toute mon attention à cette poésie en créant un groupe de cinq tragédies, *Aslaablitchia*⁵⁰, écrites en langage d'au-delà⁵¹.

Nous aurons encore souvent l'occasion de parler de la poésie d'au-delà. Mais je vous prie tout de suite de ne pas commettre les deux erreurs suivantes. La poésie d'au-delà n'est point de la prestidigitation, et tout en étant souvent démunie de sens, elle contient toujours de la matière, et beaucoup plus profonde et considérable que la poésie ordinaire. Ensuite, je vous prie de ne pas confondre la poésie d'au-delà avec la musique, car le *sdvig* et la parole sans bouche l'accompagnent toujours forcément. Et voilà la raison pour laquelle, derrière des morceaux de racines verbales, se faufilent des débris presque invisibles d'un sens qui existe toujours. Le vers orchestral, créé par moi en 1913, continue le travail de la libération poétique dans une nouvelle direction. Nous appelons poésie orchestrale la poésie écrite pour plusieurs voix en même temps, chaque voix possédant son thème particulier. Des voix se faisant entendre simultanément, déclament à l'unisson (moments de chœur), ou chacune une partie différente. Dans la poésie orchestrale, le langage poétique quitte brusquement le cadre individuel et se libère définitivement. Je ne peux ce soir vous donner l'occasion d'entendre des exemples de lectures orchestrales, et je ne pourrai, hélas, que vous montrer des livres contenant des vers orchestraux pour vous donner la possibilité de les comparer avec les compositions de Barzun plus tardives. Excusez mon rapport laconique, mais la jeune école russe a fait une quantité tellement grande de découvertes et d'inventions, qu'à partir du moment de l'ouverture de l'Université, nous avons eu besoin de deux années pour faire connaître toutes nos théories. Dans un mois, j'inaugure cette Université à Paris, où je ferai des conférences bien détaillées.

Voilà les principes fondamentaux de la jeune poésie russe. Il serait extrêmement facile de prouver qu'ils sont dans la tradition nationale, et profondément liés par leurs racines avec l'histoire et la vie russe. Faits ordinaires ou

49. Olga Rozanova (1886-1916), peintre et dessinatrice, une des figures les plus importantes de l'avant-garde russe, illustratrice des recueils de Khlebnikov et de Kroutchenykh en 1913.

50. *Aslaablitchia*, c'est-à-dire « Les traits de l'âne », cycle de cinq pièces en langage d'outre-entendement: *Yanko roi d'Albanie* (1916-1918), *L'Âne à louer* (1918), *Lil de pac* (1919), *Soi-disant Zga* (1920), *Ledentu le Phare* (1921-1923, publication en 1923). Le cycle raconte le trajet d'un psychisme humain de son enfance androgyne à la vie dans les Enfers, avec des allusions superposées aux *Métamorphoses* d'Ovide, à la passion pascal, à *Alice in the Wonderland*, au mythe d'Orphée, etc.

51. Ici, le manuscrit indique qu'Ilia Zdanévitch lit des passages de ses pièces.

triviaux ou préoccupations relevées, grandeur ou nullité, merveilleux ou sordide; tout disparaît et il ne reste que la parole. Il sera peut-être trop tard pour ceux qui comprendront enfin ce qu'est la parole. Mais nous n'avons pas oublié, nous le savons et nous ne l'oublierons pas, et moi je le sais aussi: dans la lutte pour l'art, je serai victorieux. La raison est mensongère, la poésie est infaillible, et nous aussi, nous sommes infaillibles avec elle. Voilà pourquoi Victor Hugo et Honoré Balzac sont avec nous et pour notre cause.

Chez Olénine d'Alheim

Conférence sans titre⁵², 28 novembre 1922

Je parlerai de moi à la troisième personne – Zdanévitch – afin qu'il me soit plus facile de m'expliquer sur la nouvelle poésie russe, à laquelle je prends une part assez importante bien que peu connue. Je commence donc.

L'école la plus moderne de la poésie, grossièrement, se regroupe en Russie sous l'appellation de « futurisme russe », de même qu'en France, toute l'avant-garde artistique s'appelle « cubisme ». Cependant, plus profondément, le futurisme russe est divisé en deux écoles indépendantes, l'école « futuriste », à la tête de laquelle se tient Maïakovski, et l'école « zaoum » – j'expliquerai plus tard ce que signifie ce terme barbare – à la tête de laquelle se tiennent Kroutchenykh et Zdanévitch.

Le futurisme russe n'a de commun avec le futurisme italien que le nom, qui provient de ce que, lorsqu'en 1911 la jeunesse entreprit de se révolter contre le symbolisme encore tout-puissant, elle s'empara des idées de Marinetti qui était devenu extraordinairement populaire en Russie. Le nom de futurisme russe fut alors étendu à tous les phénomènes émergeant de la grisaille et de la bizarrerie, mais la tendance appelée « futurisme russe » existait avant 1908, avec les premières conférences de feu Khlebnikov qui se présentait comme le père de la nouvelle école poétique russe.

Voici une brève chronologie des faits. En 1908, Khlebnikov présente ses premières productions, une proclamation à l'occasion de l'annexion de la Bosnie par l'Autriche, et anime le débat « Le maître et son disciple »⁵³.

52. Manuscrit en russe de la conférence, au crayon, daté. 12 feuillets (Fonds Zdanévitch). Porte en haut à droite la mention « U Oleninoj » (Chez Olénine). Cette traduction est la nôtre, la traduction d'époque en français, si elle exista, ne nous est pas connue. Maria Olenina (Marie Olénine) d'Alheim (1869-1970) était une cantatrice russe bien connue dans son pays, ancienne pensionnaire du théâtre Mariinski.

53. « L'appel aux Slaves », aux accents d'un nationalisme slave chatouilleux, fut placardé par Khlebnikov sur les murs de l'Université de Saint-Petersbourg peu après son arrivée dans la capitale en 1908, et publié ensuite dans le journal *Vetcher (Le Soir)* du 16 octobre 1908 – le même journal qui publiera, dès le 8 mars 1909, des extraits du premier manifeste futuriste de Marinetti. « Le maître et son disciple » date de 1912, il y a vraisemblablement confusion avec la « Tentation du pêcheur » de 1912.

En 1910, Kroutchenykh commence son activité. Il fait paraître avec Khlebnikov *Jeu en Enfer*, illustré par Larionov et Gontcharova⁵⁴. En 1911, premières manifestations de Zdanévitch – « Un soulier plus beau que Vénus », « Le marinettisme »⁵⁵ – et de Maïakovski⁵⁶. Disputes, expositions et scandales. « Une gifle au goût du public. » Le mouvement devient populaire, occupant une place toujours plus importante. Il croît en se renforçant. Je laisse de côté ses manifestations, si tumultueuses et si scandaleuses que la période 1911-1914 en Russie ne peut être comparée qu'avec l'activité Dada. La guerre met un terme à cette première période. Le jeune futurisme encore vagissant disparaît.

Son activité reprend en 1916, lorsque Zdanévitch monte son premier drame transrationnel. Vers cette époque, le différent [qui se fait jour dans] le futurisme uni jusqu'alors, devient un fait avéré. Maïakovski est déjà arrivé. Vers 1917, son œuvre se dessine définitivement, acquiert un caractère nouveau. Cependant, l'école zaoum poursuit son évolution, et sa nature dynamique ne lui donne pas encore la possibilité de prendre forme. Le climat révolutionnaire des années 1917 à 1920, détruit cet ordre des choses, alors que les zaoum vivent ces années en marge. Mais leur activité se poursuit toujours, Khlebnikov au Caucase⁵⁷ et sur le front, Kroutchenykh et Zdanévitch en Géorgie, Maïakovski à Moscou où il devient l'un des personnages actifs du moment. Son monopole, celui de ses disciples et celui de ses amis, se prolonge jusqu'en 1921, date où apparaissent à Moscou Kroutchenykh et Khlebnikov. Khlebnikov meurt, la même année, d'un épuisement généralisé causé par la famine, mais Kroutchenykh acquiert une grande notoriété. Et si Maïakovski, avec son futurisme, s'est fixé définitivement, l'influence de Kroutchenykh et de l'école transrationnelle s'accroît toujours, ce qu'a reconnu Maïakovski lui-même lors de son récent séjour ici⁵⁸.

54. Le premier texte signé par Kroutchenykh date de l'automne 1912, comme co-auteur de l'almanach *Gifle au goût du public*. *Jeu en Enfer* ne date pas de 1910, mais de décembre 1912. Cette antidatation n'est certainement pas involontaire et évoque la pratique d'antidatation des tableaux rayonnistes par Larionov.

55. Les deux manifestations en question datent en réalité du débat d'ouverture de l'exposition *La Cible* en mars 1913. Quant à sa première intervention, Zdanévitch la datera plus tard du 18 janvier 1912 (cf. « Lettre à Ardengo Soffici », dans *Carnets de l'Iliazd-Club*, n° 2, Paris, 1992).

56. Les premières interventions de Maïakovski, alors peintre, datent de 1912. Il apparaît comme poète en octobre 1913.

57. En 1920, Khlebnikov est à Bakou où il « découvre les lois du temps ». Il passe une partie de l'année 1921 en Perse, remonte ensuite sur Piatigorsk où il écrit *Zanguézi*, puis arrive épuisé à Moscou. Il meurt le 28 juin 1922 – et non en 1921 comme écrit plus loin – à Santalovo, près de Novgorod.

58. Maïakovski, parti de Moscou le 9 octobre 1923, avait d'abord séjourné à Berlin, d'où il arriva à Paris le 18 novembre. Le 24 novembre, est organisé par la revue *Oudar* de Romoff un grand banquet en son honneur où Zdanévitch l'accueillit au nom des poètes russes de Paris. Le lendemain, Maïakovski repartit pour Berlin.

Notre génération s'est fixée définitivement. Ceux qui nous suivent avancent de nouvelles forces. Voilà pourquoi il m'est impossible de ne pas reconnaître que les forces du front gauche de l'art russe se sont figées. Il y a là quatre poètes, Khlebnikov, Kroutchenykh, Maïakovski et Zdanévitch. À leur droite se tient l'imaginisme, qui présente Essénine⁵⁹. À droite de l'imaginisme se tient l'acméisme, avec feu Mandelstam⁶⁰ à sa tête. À droite se trouve encore la jeune génération des symbolistes, dont faisait partie feu Blok. Plus loin encore, on trouve les symbolistes de la vieille génération, dont le chef n'est autre que Viatcheslav Ivanov⁶¹. Beaucoup de gens sont assis entre deux chaises.

C'est d'ailleurs la caractéristique fondamentale du futurisme russe, de Maïakovski, Pasternak, Aseev... Je parlerai de la forme et du fond. Chanter une automobile n'est pas suffisant pour être moderniste. Selon d'Annunzio, la maladresse de Marinetti était d'écrire des idées neuves, mais sans avoir créé de nouvelle forme. Le futurisme russe mérite le même reproche.

Par le contenu de ses œuvres, Maïakovski est le poète de la révolution, des idées neuves, un poète fort et varié. Dans l'essence, il reste un sentimentaliste. De là provient son romantisme de pureté, sa superficialité, ses vers construits de manière rationnelle, la monotonie de ses rythmes, l'immuabilité de sa rime, etc. Ses idées changent et changeront, mais la forme restera toujours la même. De là provient le caractère inégal de ses œuvres, ses révélations douloureuses et rares. Il a un monde qui lui est propre, dans lequel il est fort, mais on ne sait s'il pourra sortir un jour des limites de ce monde. En quoi il n'a rien de commun avec Essénine. C'est ce qu'en russe, on appelle le sens profond, interne, quelque chose de très russe et de très particulier. Mais les écueils de Maïakovski ne sont pas là uniquement.

59. L'imaginisme, créé à Moscou fin 1918 par Sergueï Essénine (1895-1925) et les anciens poètes futuristes Riourik Ivnev, Vadim Cherkénévitch et Anatoli Mariengof, ainsi que les peintres Boris Erdman et Guéorgui Iakoulov, contre « l'académisme des dogmes futuristes ». Vers 1923-1925, Zdanévitch fut en lien avec ce groupe et reçut même Essénine lors d'un de ses passages à Paris. En 1927, il fut chargé par Iakoulov, un temps émigré à Paris, de veiller sur ses œuvres après le départ de ce dernier pour la Russie, où il mourut peu après, ce qui provoqua indirectement la rupture de Zdanévitch avec Larionov, à la suite d'une inélégance de celui-ci (cf. nos commentaires à Eli Eganebury (Ilia Zdanévitch), *Nathalie Gontcharova Michel Larionov*, Sauve, Éd. Clémence Hiver, 1996).

60. L'acméisme, revendiquant la clarté des formes et un meilleur rapport au réel, fut formé autour de Mandelstam, Goumiliov et Akhmatova en réaction contre le symbolisme. Ossip Mandelstam, que Zdanévitch avait bien connu à Saint-Petersbourg en 1914 et en Géorgie en 1920, né en 1891, mourut en Sibérie, comme on sait, en 1938.

61. Ce nom, essentiel dans l'histoire de la littérature russe, ne devait guère susciter d'écho chez les auditeurs de la conférence. Ivanov (1866-1949), chef de file des symbolistes de Saint-Petersbourg, érudit influencé par Nietzsche et Soloviev, passionné de l'Antiquité, écrivit des recueils à l'écriture sophistiquée (*Cor ardens*, 1911). À partir de 1924, il vécut en Italie.

Nous vivons la fin du recueillement et de l'isolement. Le livre meurt ainsi que meurt la peinture de chevalet, meurent les œuvres d'art enfermées dans leurs cadres, leurs couvertures enfermées dans le repli de l'art lui-même. Le mot d'ordre en vogue est « ensemble » – par ce qu'il a de non-superficiel. Ainsi que le mot d'ordre « art décoratif », il recouvre la grande idée d'aujourd'hui, l'idée de la forme des choses, un refus de montrer trop profondément, un refus de recueillement, un chemin vers le superficiel, vers le lustre éclatant, vers le réalisme naïf, la recherche des choses telles que nous les connaissons. La dégénérescence du cubisme, avatar de la recherche profonde du tableau, et la découverte de l'essence des choses dans la manière décorative superficielle, est la dégénérescence de la philosophie critique de Kant, la ruine du scepticisme, la fin des visions intérieures et de la voyance en poésie, correspondant à la fin et à la dégénérescence du lyrisme.

Le lyrisme est mort des vices dont il était porteur. Voici comment s'est développé dans la poésie russe son cancer de l'estomac.

Le lyrique le plus remarquable, le poète russe Lermontov, parla dès le début du XIX^e siècle d'une « signification des mots dépourvus de sens ». Le premier, il constata l'impuissance de la parole ordinaire à exprimer une idée ou un sentiment. Au milieu du dernier siècle, ce scepticisme face à la langue, face à la langue littéraire de l'époque comme moyen poétique, était un fait avéré. Un autre grand poète russe, Tiouttchev, le cerna dans son célèbre *Silentium*: « Comment le cœur peut-il s'exprimer, comment l'autre peut-il comprendre qui tu es, ce que tu penses et ce que tu vis? Une pensée traduite en paroles est un mensonge. » Quant à Fet, il écrivait: « Oh! si mon âme pouvait s'exprimer sans avoir besoin de mots! » Ainsi était résolu le sort du lyrisme russe. Et voilà en quoi le lyrisme est une première visite au fond du gouffre. Mais cette première visite a suffi à démontrer les défauts de la langue. D'où une première réaction, c'est sur le mot que s'est exhaussé l'édifice du symbole, qu'est apparu le symbolisme russe.

Tout le symbolisme russe est une tentative pour résoudre la crise ouverte par l'œuvre des lyriques russes du XIX^e siècle. Les recherches de la langue poétique, la langue des dieux de Viatcheslav Ivanov, étaient de cette contrée. Ainsi que l'œuvre de Khlebnikov.

Aussi avons-nous toute une série de tendances centripètes. Ces tendances se sont rencontrées dans notre génération. Les voici. Il y a l'impuissance de la poésie lyrique, qui s'est dévorée elle-même, la fuite opérée par notre époque loin du repli sur soi, le réalisme naïf, la dégénérescence des productions artistiques, chacune à sa manière.

Maïakovski est le fils de son siècle. Mais il ne suffit pas de l'être comme il l'est. S'il avait été un continuateur, il aurait reconnu ce que Zdanévitch a reconnu le premier, l'importance en poésie de la chose lue. Lorsque vous écoutez Maïakovski, vous comprenez combien cette conclusion est inévitable. S'il avait fait cette conclusion, Maïakovski aurait dû adopter le point

de vue de Zdanévitch, en rapport avec la langue poétique. C'est-à-dire qu'il aurait dû reconnaître le zaoum. Mais il ne l'a pas fait.

Les recherches des moyens susceptibles de vaincre la crise du lyrisme ont engendré le symbolisme. Lorsque le symbolisme se fut avéré incapable d'accomplir cette tâche, Khlebnikov apparut. Raillé dans ses débuts, il finit par triompher. Le plus en vue des symbolistes, Andreï Biély, est aujourd'hui un mauvais élève de Khlebnikov qu'il imite, ne faisant en cela qu'augmenter le nombre de ses contradictions.

Iliazd