

## Deux livres pour renouveler notre connaissance de l'art russe du début du XX<sup>e</sup> siècle

Anastasia Simoniello



Au cours de ces dernières années, plusieurs thèses de doctorat ont été consacrées aux avant-gardes russes et ont ainsi contribué à éclairer d'une lumière nouvelle leur production artistique et théorique. Les presses du réel ont publié deux d'entre elles, sous une forme remaniée. Avant d'aborder l'ouvrage de l'historienne de l'art Elitza Dulguerova<sup>1</sup>, nous évoquerons celui de Geneviève Cloutier<sup>2</sup>, spécialisée en littérature comparée et études slaves.

L'ouvrage de Geneviève Cloutier présente le résultat des recherches que l'auteur a consacrées au rapport complexe entretenu par les avant-gardes à l'histoire. Depuis quelques années déjà, le réexamen de leur création a permis de nuancer le nihilisme radical qui transparaît de leurs manifestes provocateurs, à l'origine d'une vision

erronée selon laquelle ces écrivains et artistes n'éprouveraient qu'un mépris violent à l'égard du passé. Cloutier a effectué un travail de révision similaire concernant leur insolente et présomptueuse audace à vouloir forger l'avenir. L'ouvrage *L'avant-garde russe face à la « terreur de l'histoire »*. *Historiosophie et historiographie chez Velimir Khlebnikov et Pavel Filonov* part, en effet, du postulat suivant : « Loin de suivre l'invitation lancée par les manifestes à se précipiter tête baissée vers un demain incertain mais idéalisé, le projet artistique de l'avant-garde russe prend la forme d'une vaste entreprise de résistance à l'histoire comprise comme la progression linéaire du temps » (p. 13-14). Ce ne serait donc pas leur confiance mais leur crainte à l'égard du futur, de son caractère imprévisible et de l'inévitable fin qu'il porte en lui, qui les aurait motivés à agir, afin de le comprendre, de l'appivoiser, voire de l'influencer. Pour mettre ce postulat à l'épreuve, Geneviève Cloutier a choisi de se consacrer à l'étude de l'œuvre du poète Velimir Khlebnikov et du peintre Pavel Filonov, considérant ces artistes comme d'éminents représentants du travail entrepris en Russie dans leur champ créatif respectif.

Cette approche pluridisciplinaire, particulièrement stimulante, est introduite par une première partie qui replace quelques jalons essentiels de la philosophie spéculative de l'histoire, c'est-à-dire de l'historiosophie. Cette nécessaire et remarquable

<sup>1</sup> Elitza Dulguerova, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, Paris, Presses du Réel, 2015.

<sup>2</sup> Geneviève Cloutier, *L'avant-garde russe face à la « terreur de l'histoire » – Historiosophie et historiographie chez Velimir Khlebnikov et Pavel Filonov*, Paris, Presses du Réel, 2015.

recontextualisation montre toute l'érudition de son auteur qui revient sur les différentes conceptions de la nature du cycle de l'histoire et de ses fins, l'Homme ayant besoin de donner un sens à son existence, voire d'essayer de prévoir ce qui sera pour contrer les sentiments d'angoisse et d'impuissance qu'il ressent face à cet inconnu. En recentrant son propos sur l'historiosophie russe, Geneviève Cloutier évoque le questionnement central qui la singularise : sera-t-il possible de réaliser le royaume de Dieu sur terre ? Ce questionnement charrie dans son sillage les réflexions philosophiques les plus extravagantes, parmi lesquelles celles de Nikolaj Fedorov qui demande à l'humanité d'anéantir le temps et d'instaurer un éternel présent, en trouvant les moyens de ressusciter les morts et de les envoyer coloniser le cosmos. Mais comme nous l'explique Geneviève Cloutier, la réflexion qui inspirera le plus les écrivains et les artistes porte sur l'existence supposée d'une formule unique qui régirait les destinées. Les fantasmes et les espérances qu'elle génère sont immenses car elle permettrait, si elle était découverte, de prévoir l'avenir et même de l'infléchir. Dans ce contexte de pensée, où philosophie et art s'influencent mutuellement, certaines œuvres littéraires et artistiques se présentent comme des « sources du savoir du monde » et prétendent dévoiler les lois du temps.

Parmi elles figurent *Les Tables du Destin* publiées en 1922 par Velimir Khlebnikov, auxquelles l'auteur dédie son deuxième chapitre. Cet ouvrage est la somme des recherches sur les lois du temps menées par ce poète, qui conçoit l'univers comme codé et décodable. Convaincu que la répétitivité de l'histoire la rend prévisible et que cette prévisibilité permettra d'échapper à son emprise, Khlebnikov cherche et expose les intervalles temporels séparant les grandes dates de l'histoire, qu'il a établies grâce à de complexes séries de calculs. Cette entreprise singulière – où équations, chaînes de personnes et tableaux de dates prennent le pas sur la poésie – se révèle fascinante d'autant que Geneviève Cloutier l'expose avec clarté et qu'elle l'aborde sous de multiples angles originaux. Songeons à ses questionnements sur l'esthétisation de l'histoire à travers « l'esthétique du nombre » ou encore son analyse de l'intermédialité du travail khlebnikovien à travers la notion d'« imagetexte ».

Se demandant si l'utopie de ce poète trouve un écho chez certains peintres avant-gardistes, l'auteur entreprend d'étudier « La peinture comme œuvre de résistance au temps [dans] l'art analytique de Pavel Filonov ». Grâce à ce troisième chapitre, elle contribue à pallier le manque de recherches sur cet artiste, même si elle se focalise plus particulièrement sur une vingtaine de tableaux de la série *Formule*, élaborés dans les années 1910-1920. À travers eux, Geneviève Cloutier expose la tentative filonovienne de captation de chaque atome composant l'univers et des processus participant à son évolution, menée grâce à un long processus créatif que l'artiste considère comme un travail spirituel d'exploration du monde, auquel il attribue un pouvoir d'élévation dont bénéficient également ses spectateurs. L'auteur a alors cherché à montrer à quel point Filonov peut être proche de certaines thèses défendues au sein du darwinisme mystique, notamment du fait de sa croyance en la capacité de l'Homme de forcer et d'accélérer son évolution par le développement de ses facultés intellectuelles. Grâce à elle, l'humanité pourrait atteindre le stade ultime de la vie éternelle que Filonov imagine comme un « éternel printemps », temps suspendu où l'homme vivrait en harmonie avec le reste du cosmos et que préparent ses formules, qu'elles soient mathématiques ou magiques.

Si à ce stade de la lecture nous regrettons une confrontation quasi inexistante entre la

démarche de Khlebnikov et de Filonov, qui se connaissent pourtant, la conclusion de l'ouvrage se charge de souligner quelques-unes des convergences et des divergences existant dans leurs entreprises respectives. Après avoir confronté ses conclusions sur le rapport des avant-gardes au passé, au présent et au futur, avec celles de Boris Groys et Aage A. Hansen-Löve, Geneviève Cloutier évoque le positionnement d'autres représentants de l'avant-garde russe. Ces comparaisons intéressantes auraient pu être exposées avant et nettement développées en ce qui concerne Filonov, dont le rapport à l'histoire est plus anecdotique et ses œuvres parfois équivoques.

Cette réserve ne peut être formulée à l'égard de l'imposant ouvrage signé par Elitza Dulguerova : *Usages et Utopies, l'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*. Il s'agit là d'une étude remarquable qui vient enrichir les recherches menées autour des théories et pratiques développées par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle pour présenter leurs œuvres dans l'espace public. Bien que leur nombre se soit multiplié depuis les années 1960-1970, peu d'entre elles furent entièrement consacrées aux expositions des avant-gardes russes. Or, comme dans le reste de l'Europe, l'acte éphémère de monstration publique et ses caractéristiques – l'interaction qu'il permet d'établir avec le spectateur, sa temporalité précaire ou sa capacité de suppléer l'œuvre – étaient questionnés et détournés en terre russe par les avant-gardes. Étudier ces questionnements et ces détournements se révèle donc essentiel pour saisir l'ampleur de leur entreprise. Grâce à Elitza Dulguerova, nous avons franchi une étape supplémentaire dans cette quête de connaissance.

Son travail a eu pour point de départ une intuition formulée en ces termes : « L'orientation vers l'espace public » serait devenue « un élément constitutif des pratiques des artistes d'avant-garde au début du XX<sup>e</sup> siècle et un corollaire à la quête d'un art libre et indépendant », ces artistes ayant pris conscience du « potentiel de supplément, voire d'excès » que « l'exposition possédait » et qui « modifiait les usages et les concepts associés aux œuvres d'art » (p. 13-14). Afin de prouver cette intuition l'auteur a, dans une première partie, exposé l'histoire des institutions artistiques officielles nées au XVIII<sup>e</sup> siècle en Russie et les usages qu'elles font de l'exposition collective. Les débats qu'ils génèrent au cours de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle sont ensuite évoqués à travers les positions défendues par Sergueï Diaghilev et par Alexandre Benois, puis par d'autres critiques à l'occasion de l'exposition « La Rose Bleue » qui s'est tenue à Moscou en 1907. Leurs prises de position nous rappellent la prédominance, à cette époque, d'une conception traditionaliste de l'art et de ses modalités de monstration.

Conception que les avant-gardes vont grandement chahuter comme nous le prouvent les deuxième et troisième parties de cet ouvrage, consacrées à un échantillon d'expositions de groupe qui ont lieu à Moscou ou à Petrograd entre 1910 et 1916. Par ses choix, Elitza Dulguerova va à l'encontre de la tendance à la canonisation de la célèbre « 0,10 »<sup>3</sup>, resituant au contraire celle-ci parmi ses consœurs qui la préparent ou la poursuivent et qu'elle étudie de manière chronologique. Sous le titre « Institutions précaires » sont réunis, dans la deuxième partie de l'ouvrage, les

---

<sup>3</sup> Présentée du 19 décembre 1915 au 19 janvier 1916 à Petrograd, cette exposition organisée par Pougny est considérée comme l'une des plus marquantes de l'histoire des avant-gardes. C'est dans ces murs que Malevitch a révélé pour la première fois son iconique *Carré noir* et que Tatline a installé l'un de ses radicaux *Contre-reliefs angulaires*.

événements suivants : « Le Valet de carreau », « La Queue d'âne », « La Cible », « N° 4. Futuristes, rayonnistes. Le primitif », ainsi que « La Première Exposition futuriste de tableaux Tramway V », bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'une sous-partie. Puis vient la troisième partie de l'ouvrage, « Interférences utopiques », qui traite de : « L'Exposition de peinture L'Année 1915 », « La Dernière Exposition futuriste de tableaux 0,10 » et « L'Exposition futuriste Magasin ». Les intitulés de ces parties nous semblent mal refléter le propos de ces deux séries d'événements, proches à bien des égards, et ce qu'en montre Elitza Dulguerova. Celle-ci a choisi de les traiter séparément au motif que la première présente un noyau relativement stable de créateurs regroupés autour de Mikhaïl Larionov, qui joue à la fois le rôle de fédérateur et d'organisateur. Ce n'est pas le cas pour la série suivante qui est, en outre, précédée d'un événement majeur : la Première Guerre mondiale. Or, selon l'historienne, « de tous les facteurs sociologiques à prendre en considération, elle constitue le plus important, affectant fortement les pratiques artistiques comme leur réception » (p. 298). Néanmoins, ces expositions ont toutes été étudiées à travers le concept derridien de « *parergon* », désignant ce qui est extérieur à l'œuvre mais qui, s'il n'est pas, manque à celle-ci pour qu'elle soit pleinement « *ergon* » (œuvre). Cette approche originale permet de poser un regard nouveau sur des expositions majeures de l'avant-garde russe, dont l'histoire de l'art a davantage retenu un événement à l'intérieur de l'événement, comme la fondation officielle du Suprématisme à l'occasion de « 0,10 ». Elitza Dulguerova en explore, au contraire, les spécificités, s'arrêtant sur le titre, l'accrochage d'ensemble ou le format des cadres afin de saisir la pensée qui sous-tend ces choix et leurs effets réels sur les œuvres. Cependant, son objectif premier n'est pas de reconstituer ces expositions dans leur totalité, mais de mieux saisir à travers elles l'histoire des idées circulant à cette époque. De ce fait, elle cherche à préciser leur propos artistique, qu'elle recontextualise ensuite au travers de comparaisons avec des entreprises similaires étrangères ou de confrontations avec les conceptions adverses dominantes. Ainsi lorsqu'elle aborde « L'Année 1915 » ou « Magasin », elle analyse de manière convaincante « la prolifération d'assemblages » en leur sein « comme des effets d'une pensée et d'une pratique de l'exposition » (p. 309) qui crée – au grand dam des esprits conservateurs – une relation nouvelle entre le spectateur et le réel, entre l'art et le non-art, comme le feront également les dadaïstes. À travers des exemples très spécifiques, parmi lesquels l'assemblage que Larionov réalise directement sur les murs de « L'Année 1915 » en y incluant le ventilateur présent, Elitza Dulguerova nous montre comment des œuvres ont pu être générées de manière précaire par l'espace physique de l'exposition et, ce faisant, comment celles-ci interfèrent avec le réel au moyen de l'art, qui interfère lui-même avec le réel au moyen de l'exposition.

Grâce à ce fameux concept de « *parergon* », Elitza Dulguerova a également exploré le rôle supplémentaire que peuvent jouer, vis-à-vis de l'exposition, des éléments et des événements qui lui sont pourtant extérieurs. Nous pouvons alors comprendre les conférences, manifestes, photographies et publications des artistes comme des « complices » (p. 421) de leurs expositions, ainsi prolongées en dehors de leur espace limité et de leur temporalité précaire. Les pages consacrées à la stratégie d'anticipation de l'événement mise en œuvre dans la presse par Larionov pour créer à distance des attentes, ainsi que celles dédiées à Malevitch et à « 0,10 », où la photographie devient un supplément d'exposition pour l'artiste, sont particulièrement convaincantes à cet égard.

Ces différents usages et utopies de l'exposition collective ont radicalement transformé l'espace et le temps dévolus à la monstration passive pour en faire un espace et un temps de réalisation active. Mais la part inefficace, voire ineffective, des stratégies de transposition de l'œuvre avant-gardiste vers l'espace public est notamment révélée par la voie des chroniques et des critiques de l'époque, à qui Elitza Dulguerova donne largement la parole. Pour nous permettre de mieux comprendre les tendances qui s'affrontent, l'auteur nous livre une série de coupures de presse tirées d'archives ainsi qu'un volume d'articles transcrits ou traduits. Celui-ci permet au lecteur non russophile de se confronter directement aux riches sources, parfois inédites, qui ont alimenté cet ouvrage, dont les illustrations se révèlent – comme chez Geneviève Cloutier – d'un intérêt certain. Si quelques-unes des œuvres et des vues d'exposition reproduites dans ces pages sont connues, d'autres nous offrent l'opportunité d'observer l'univers avant-gardiste russe d'un regard neuf. Il en est de même pour l'ensemble de cet ouvrage et pour celui de Geneviève Cloutier qui contribuent tous deux à renouveler de manière déterminante notre connaissance de l'art russe du début du XX<sup>e</sup> siècle.