

## INTRODUCTION

Dans son article de 1939 « Avant-Garde and Kitsch », Clement Greenberg associe l'apparition des avant-gardes artistiques à l'émergence d'une « conscience supérieure de l'histoire » au sein d'une certaine frange de la société bourgeoise occidentale<sup>1</sup>. Parmi les nombreux « -ismes » et « -istes » ayant vu le jour durant les trois premières décennies du vingtième siècle, les futuristes italiens, puis les futuristes russes ou « futuriers » (*budetljane*), pour reprendre l'expression que certains d'entre eux ont préféré employer, ont ceci de particulier qu'ils affichent ce sens de l'histoire, ce sens d'être en train de *faire* l'histoire, jusque dans leurs manières de se désigner<sup>2</sup>. Leurs textes fondateurs, le « Manifeste du Futurisme » (1909) de Filippo Tommaso Marinetti et la « Gifle au goût du public » (« *Poščečina obščestvennomu vkusu* », 1912) des futuristes russes, avec leur célébration de la jeunesse et

<sup>1</sup> Voir: C. Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », in *Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian (éd.), Chicago, University of Chicago Press, 1988, vol. I, p. 7.

<sup>2</sup> Les premiers artistes russes à s'être désignés comme « futuristes » appartenaient à un groupe de jeunes poètes pétersbourgeois mené par Igor' Severjanin: les *ego-futuristes*. C'est cependant un autre groupe de jeunes artistes, peintres et poètes, réunis autour du manifeste « Gifle au goût du public » et de la personne de David Burljuk, qui s'est imposé à la postérité comme le visage du « futurisme russe », et ce bien que le nom de « futuristes », qui sous-entend un rapport de filiation avec le mouvement homonyme issu d'Italie, ne fit jamais l'unanimité parmi eux et qu'ils ne l'acceptèrent que tardivement. Ces artistes (les signataires du manifeste – David Burljuk, Aleksej Kručenyx, Vladimir Majakovskij et Velimir Khlebnikov – mais aussi de nombreuses autres personnalités telles que le Kazimir Malevič d'avant le suprématisme, Elena Guro, Mixail Matjušin et Natalja Gončarova) sont également connus sous l'appellation de *cubo-futuristes*. Le nom de *budetljane*, formé à partir du verbe russe *budet* (sera), fut suggéré quant à lui par Velimir Khlebnikov dans le but de souligner l'originalité ainsi que le caractère proprement slave de ce mouvement. La traduction de ce mot que nous employons ici est celle de Jean-Claude Lanne (J.-C. Lanne, *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 1983).

leurs invectives contre les musées, les bibliothèques et les artistes du passé, donnent à entendre que ce qui reste à venir sera nécessairement supérieur à ce qui a eu lieu, voire même à ce qui est en train d'avoir lieu, et qu'il faut à tout prix en accélérer l'accomplissement<sup>3</sup>. « En réalité, pour l'idéologie de l'avant-gardisme, le présent n'existe pas », écrit à ce sujet Nicos Hadjinicolaou, citant à l'appui les propos de théoriciens de l'avant-garde tels que Renato Poggioli et Harold Rosenberg, qui associent tous deux l'avant-garde au concept de *transition*<sup>4</sup>. Les premiers essais théoriques sur l'avant-garde, mais aussi d'autres textes plus récents, tendent en effet à mettre l'accent sur la dimension radicalement utopique de la conception avant-gardiste de l'histoire, tout en faisant ressortir le caractère fondamentalement contradictoire, pour ne pas dire suicidaire, d'une idéologie entièrement vouée à un « demain » qui, sitôt son heure venue, aura déjà commencé à se transformer en un « hier » méprisable. « Le cas du futurisme, avec l'ambition de ses programmes et l'extravagance de ses prétentions, la vanité de ses œuvres et son incapacité à transformer la lettre en esprit, sa propre tentative de se survivre à lui-même, prouve – comme un exemple extrême – que toute avant-garde est destinée à ne durer que l'espace d'un matin », affirme ainsi Poggioli dans son essai de 1962<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Voir : F. T. Marinetti, « Premier manifeste du futurisme », in *Le Futurisme*, G. Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 149-156 et D. Burljuk *et al.*, « Pošćečina obščestvennomu vkusu », in *Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov (éd.), München, Fink, 1967, p. 50-51.

<sup>4</sup> N. Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », in *Histoire et critique des arts*, n° 6, juil. 1978, p. 62. Pour Poggioli, le sentiment de vivre et d'incarner une période de transition serait ce qui vient réunir, de manière paradoxale, l'avant-gardisme et le décadentisme. Tandis que les décadents adopteraient une attitude passive face au sentiment, « à la fois oppressant et exaltant, d'être les derniers d'une série », les avant-gardistes vivraient plutôt dans l'attente fébrile d'une palin-génésie dont ils s'affairaieraient à préparer la venue. (R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, G. Fitzgerald (trad.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, p. 75)

<sup>5</sup> « *The case of futurism, because of the ambition of its programs and the extravagance of its claims, the vanity of its works and its incapacity to transform the letter into the spirit, its own attempt to survive itself proves – as an extreme example – that each specific avant-garde is destined to last only a morning* » ; R. Poggioli, *ibidem*, p. 223. À la lecture des manifestes, en effet, le « futurisme » caractéristique de l'avant-garde en général (et pas seulement, précisons-le, de celle qui se désigne comme « futuriste » :

*Téléologique* est sans doute l'adjectif qui résume le mieux le rapport à l'histoire de l'avant-garde, futuriste ou autre, tel qu'il s'exprime dans ses manifestes et ses textes théoriques, qui constituent sa face la plus visible et la plus étudiée. Hadjinicolaou, tentant en 1978 de recenser les éléments constitutifs de l'idéologie avant-gardiste en se basant sur la littérature critique déjà publiée, identifie ainsi comme principales caractéristiques de sa conception de l'histoire son caractère *linéaire*, son *déterminisme* (sa conviction d'incarner le changement qui viendra comme une nécessité historique) ainsi que sa dimension soit *évolutionniste*, soit *révolutionnariste*, qui, dans un cas comme dans l'autre, présuppose l'adhésion à une idéologie du progrès, d'un monde en perpétuelle transformation<sup>6</sup>. Cette liste de caractéristiques peut facilement être appuyée par des exemples textuels. Presque tous les manifestes artistiques de l'avant-garde, en effet, établissent une distinction claire entre les temps anciens et les temps nouveaux (« Que peut-on faire d'autre pour parvenir à la félicité que de renoncer à tout et fuir ? Que de tirer un trait entre le passé et le présent ? La seule tâche qui vaille de vivre ou de mourir consiste dans cette action<sup>7</sup> ») et présentent leur vision de l'avenir comme inévitable (« Personne ne peut échapper à DADA<sup>8</sup> ») parce

Poggioli, dans son ouvrage, prend d'ailleurs la peine de préciser que le futurisme est une « attitude » typique de l'avant-garde, au même titre que le nihilisme ou l'agonisme) semble étrangement « sans lendemain ». Marinetti le reconnaît avec humour, dans son « Manifeste du futurisme », lorsqu'il écrit : « Les plus âgés d'entre nous n'ont pas encore trente ans ; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et de plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques. Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos avions trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images » ; F. T. Marinetti, « Premier manifeste du futurisme », *op. cit.*, p. 155-156.

<sup>6</sup> N. Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *op. cit.*, p. 48-51.

<sup>7</sup> F. Marc, « Préface du deuxième livre projeté (Almanach "Der Blaue Reiter") », in *Écrits et correspondances*, T. de Kayser (trad.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 221.

<sup>8</sup> T. Tzara, « Syllogisme colonial », in *Lampisteries, précédées des Sept manifestes dada*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, p. 81.

qu'ancrée dans le cours logique de l'histoire (pensons ici à Kazimir Malevič déclarant que le futurisme a fait son temps, mais que « ceux qui n'ont pas suivi le chemin du futurisme, révélateur de la vie moderne, sont condamnés à ramper à perpétuité sur les sépulcres anciens et à se nourrir des reliefs des temps passés<sup>9</sup> »). Ces quelques caractéristiques ne sauraient néanmoins résumer à elles seules le rapport à l'histoire des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle. Elles peuvent sans doute être classées parmi les principaux « lieux communs » véhiculés ici et là sur l'avant-garde, des lieux communs qui rendent compte assez fidèlement d'un certain aspect du discours des artistes qui s'en réclament, mais dont les limites se voient rapidement exposées lorsqu'on choisit de prendre un peu plus de distance par rapport aux déclarations choc des manifestes pour voir ce que leurs auteurs faisaient et disaient réellement en parallèle. Si on reste sur le terrain de la philosophie de l'histoire, c'est, d'abord et avant tout, la question de la relation de l'avant-garde au passé qui bénéficie d'une telle prise de recul. Déjà, malgré les appels répétés à rejeter en bloc les canons littéraires et artistiques qui truffent les manifestes, divers éléments suggèrent qu'il y a quelque chose de plus, dans la relation à l'histoire des artistes concernés, qu'une entreprise de destruction sans merci du passé et une course aveugle vers l'avenir ; que le passé, même, joue un rôle fondamental dans leur imaginaire. L'esthétique primitiviste à la base de la plupart des expérimentations picturales du début du vingtième siècle en est sans doute l'indice le plus probant, mais le *zaum*, ou langue « suprarationnelle », des futuristes russes, l'anarchisme enfantin des manifestes dada de Tristan Tzara, l'éloge marionnettiste de la guerre, de la violence et des « éléments primordiaux<sup>10</sup> », pour ne donner que ces exemples, procèdent tous d'un désir de retourner aux « origines » – que ce soit de la création artistique, de la langue ou de l'humanité elle-même. Ainsi, au début des années 1980, Jürgen Habermas fera remarquer que ce n'est

<sup>9</sup> K. Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », in *Écrits*, A. B. Nakov (éd.), A. Robel-Chicurel (trad.), Paris, Champ libre, 1975, p. 191.

<sup>10</sup> Dans le « Premier manifeste du futurisme », *op. cit.*, p. 152.

sans doute pas tant un rejet radical du passé qu'il faut percevoir dans l'attitude iconoclaste des avant-gardes que la revendication d'une nouvelle manière de disposer du passé :

[...] la conscience du présent qui se constitue dans l'art d'avant-garde n'est pas seulement anti-historique ; elle s'en prend seulement à la normativité inauthentique d'une compréhension de l'histoire nourrie par l'imitation de modèles [...]. Cette conception recourt aux formes objectives du passé que l'historicisme met à sa disposition, mais se révolte en même temps contre la neutralisation des critères à laquelle se livre ce dernier lorsqu'il relègue l'histoire dans les musées<sup>11</sup>.

Une telle manière de voir possède l'avantage de tenir compte du discours de rébellion bien réel que tenaient les artistes, sans toutefois tomber dans le piège qui consisterait à interpréter celui-ci à la lettre.

En fait, et avant toute autre chose, c'est sans doute sous le signe du *paradoxe* qu'il faut placer la relation à l'histoire des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle. Cette dimension paradoxale ne réside pas seulement en ce que les gestes posés par les artistes entraînent souvent en contradiction avec leurs déclarations, comme en témoigne l'omniprésence de l'archaïsme dans presque tous les aspects de leurs œuvres, mais, aussi, en ce que ces déclarations, poussées à leurs extrêmes conséquences, tendent à entraîner des effets adverses à ceux qui sont recherchés, comme nous avons déjà commencé à le faire remarquer en notant ce qu'il y avait de suicidaire à glorifier une jeunesse et un « demain » qui n'auront qu'un temps. Dans un même ordre d'idées, si on a souvent dit que l'avant-garde se distinguait par son refus des prétentions à l'immuabilité propres à la culture classique, auxquelles elle a préféré opposer la célébration du transitoire et de la mobilité, on peut imaginer que ce nouvel ordre de valeurs pourra, à la longue,

<sup>11</sup> J. Habermas, « La modernité : un projet inachevé », G. Roulet (trad.), in *Critique*, vol. 37, n° 413, 1981, p. 953.

finir par entraîner lui aussi un certain statisme culturel. C'est ainsi que Matei Calinescu, qui dans *Five Faces of Modernity* débute son chapitre sur l'avant-garde en écrivant que, parmi les idées que cette notion évoque, il y a celle de la confiance « en la victoire finale du *temps* et de l'immanence sur les traditions qui tentent de passer pour éternelles, immuables et transcendantalement déterminées<sup>12</sup> », finit par conclure ce même chapitre en citant Leonard B. Meyer, auteur de *Music, the Arts, and Ideas* (1967), qui affirme tout le contraire. Meyer, en effet, tout en refusant le concept d'avant-garde et ses connotations téléologiques, affirme que l'art « contemporain » évolue dans un état à la fois stable et fluctuant, « *a fluctuating steady-state*<sup>13</sup> », où le changement, parce qu'il est partout, n'est aussi nulle part. Pour Calinescu, les propos de Meyer (que l'on peut qualifier de postmodernistes) sont intéressants en ce qu'ils décrivent bien les conséquences inévitables de la conception du temps propre à la modernité et de toutes les contradictions qu'elle contient – contradictions que l'utopisme avant-gardiste, finalement, n'a fait qu'exagérer<sup>14</sup>. Un concept, nous semble-t-il, résume d'ailleurs particulièrement bien ces contradictions, et c'est celui de « *boredom of utopia* », l'ennui induit par la concrétisation de toute utopie. Le spectre de cet ennui, issu du fait que le futur, comme l'écrit Calinescu, « est annihilé par l'atteinte même de la perfection, qui par définition ne peut que se répéter *ad infinitum*, niant l'idée d'un temps irréversible sur laquelle toute la culture occidentale [et tout particulièrement, pourrions-nous ajouter, la notion d'avant-garde – G. C.] s'est construite<sup>15</sup> », vient compliquer le projet avant-gardiste dès sa formulation.

<sup>12</sup> « *in the final victory of time and immanence over traditions that try to appear as eternal, immutable, and transcendentally determined* » ; M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 95. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> « *is suppressed in the very attainment of perfection, which by definition cannot but repeat itself ad infinitum, negating the irreversible concept of time on which the whole of Western culture has been built* » ; *ibid.*, p. 66.

Le présent essai, tout en partant de ces paradoxes, vise à pousser encore un peu plus loin la réflexion sur les avant-gardes artistiques et le problème fondamental de leur rapport à l'histoire, passée et à venir. Ce faisant, il se concentrera sur le cas de l'avant-garde russe, dans laquelle il est permis de croire que ce problème prend un sens particulier, puisque la durée de vie de cette dernière coïncide avec un moment charnière de l'histoire de Russie, celui de la transition du régime tsariste vers le régime communiste, sa mort résultant quant à elle directement de l'instauration de la terreur stalinienne. L'approche que nous proposerons cherchera à inscrire la démarche de l'avant-garde russe dans une tradition : celle de l'historiosophie, c'est-à-dire de la réflexion philosophique sur le sens et les fins de l'histoire. L'historiosophie, dans sa tentative de rendre l'histoire plus cohérente, sous-entend un certain travail d'écriture, ou plutôt de réécriture, de l'histoire comme ensemble de faits passés : elle vise plus ou moins à donner à celle-ci la forme d'un récit, où chaque événement trouve sa place et sa justification. Ce faisant, toutefois, c'est *l'avenir* qu'elle a dans sa ligne de mire, l'avenir qu'elle vise à rendre plus transparent, presque accessible. Ce travail d'écriture de l'histoire et de « capture » du destin par la spéculation sur l'avenir est précisément ce qui nous intéressera ici par rapport à l'avant-garde russe. En étudiant cette question, nous espérons arriver à acquérir une meilleure compréhension de la conception de l'histoire des artistes sur lesquels nous nous pencherons et de la place que la réflexion sur l'histoire occupe dans leur projet artistique, qui est aussi un projet social – car il ne faut pas oublier que l'avant-garde, dans sa volonté de transcender les frontières entre l'art et la vie, pour reprendre la principale thèse de Peter Bürger<sup>16</sup>, appelle à considérer ses réalisations dans une perspective plus vaste que celle qui est normalement adoptée à l'égard des œuvres d'art. Notre principal postulat sera que, loin de suivre l'invitation lancée par les manifestes à se précipiter tête baissée vers un « demain » incertain mais idéalisé, le projet artistique

<sup>16</sup> Dans *Theory of the Avant-Garde*, M. Shaw (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

de l'avant-garde russe prend la forme d'une vaste entreprise de *résistance* à l'histoire comprise comme la progression linéaire du temps – entreprise qui prend également les dimensions d'une lutte aussi insensée que sincère contre l'éternelle menace de la mort.

Pour aborder cette question, nous avons choisi de nous pencher sur l'œuvre de deux artistes majeurs de l'avant-garde russe, le poète Velimir Khlebnikov (1885-1922) et le peintre Pavel Filonov (1883-1941). Ce choix peut être justifié de différentes façons, et d'abord par le fait qu'il s'agit de deux artistes profondément indépendants, avant-gardistes de la première heure associés à la mouvance dite cubo-futuriste du futurisme russe<sup>17</sup>, qui ont exercé une influence considérable sur la démarche créatrice de leurs collègues. Dans la mesure où nous avons jugé préférable d'étudier quelques œuvres en profondeur plutôt que de survoler un vaste corpus, la production de ces artistes présente donc l'avantage de pouvoir être considérée comme représentative (dans les limites du possible) de ce qui se faisait dans leurs disciplines respectives. Certes, l'ascendant qu'a eu l'œuvre de Khlebnikov sur la poésie de l'avant-garde russe surpasse de beaucoup celui de l'œuvre de Filonov sur la peinture de son époque. Tandis que presque tous les poètes russes associés à l'avant-garde se sont réclamés, d'une manière ou d'une autre, de Khlebnikov et de ses expériences sur la langue, qu'il a renouvelée à sa façon<sup>18</sup>, Filonov comptait de sérieux rivaux dans le milieu des arts visuels, dont Kazimir Malevič, qui eut de nombreux disciples. Il ne fait d'ailleurs aucun doute que le « suprématisme » de ce dernier, avec son esthétique épurée et ses fondements spiritualistes, ait laissé une empreinte beaucoup plus

<sup>17</sup> Voir note 2 ci-dessus.

<sup>18</sup> Ainsi Vladimir Majakovskij, en réaction à la mort du poète, écrivait en 1922 : « je considère qu'il est de mon devoir d'écrire noir sur blanc, en mon nom et, je crois aussi, en celui de mes amis, les poètes Asev, Burljuk, Kručenyx, Kamenskij, Pasternak, que nous l'avons considéré et le considérons encore comme l'un de nos maîtres en poésie » (« считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей ») ; V. Majakovskij, « V. V. Xlebnikov », in Mir Velimira Xlebnikova, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis (dir.), Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 158.

visible dans l'histoire de l'art russe et soviétique que l'esthétique surchargée de Filonov et la doctrine à laquelle il a donné le nom d'« art analytique ». Néanmoins, Filonov, qui accordait un rôle primordial à l'enseignement dans sa pratique artistique, aura lui aussi réussi à s'entourer d'un nombre impressionnant d'élèves. Ayant formé à l'Académie des beaux-arts de Leningrad le « Collectif des maîtres de l'art analytique » (*Kollektiv masterov analitičeskogo iskusstva – MAI*), également connu sous le nom d'« École de Filonov », il continua à enseigner alors même que, tombé en disgrâce aux yeux du régime soviétique comme tous ses collègues associés à l'avant-garde, il en était réduit à donner ses leçons chez lui<sup>19</sup>. Son œuvre, à propos de laquelle ont écrit plusieurs de ses contemporains<sup>20</sup>, fut d'ailleurs reconnue comme une source d'inspiration majeure par les poètes de l'Oberiu (*ob'edinenie real'nogo iskusstva*, que l'on traduit généralement par : « association pour un art réel »), le dernier groupe poétique d'avant-garde de l'Union soviétique, et tout particulièrement par Nikolaj Zabolockij, qui, dit-on, tenta d'appliquer les techniques de l'art analytique à sa poésie<sup>21</sup>. Tout comme Malevi,

<sup>19</sup> Arrivés trop tard sur la scène de l'art soviétique, déjà dominée par l'idéologie du réalisme socialiste, restés peut-être aussi un peu trop proches de l'esthétique du maître, aucun des élèves de Filonov n'aura vraiment réussi à faire sa marque dans l'histoire de l'art. Parmi les disciples les plus fidèles de ce dernier, toutefois, mentionnons les noms de Tatjana Glebova, Alisa Poret et Mixail Cibasov.

<sup>20</sup> Dans le récit poétique « Ка », par exemple, Khlebnikov parle d'un peintre qui disait faire la guerre « non pas pour l'espace, mais pour le temps ». Ce peintre, dont il décrit l'œuvre en quelques mots, a été identifié comme étant Filonov (À ce sujet, voir entre autres l'essai d'A. Parnis : « O metamorfozax mavy, olenja i voina : K probleme dialoga Xlebnikova i Filonova », in *Mir Velimira Xlebnikova, op. cit.*, p. 662). Kručenyx, lorsqu'il apprit (avec quelques années de retard) la mort du peintre, survenue lors du siège de Leningrad, a quant à lui composé un poème, « Un rêve à propos de Filonov » (« *Son o Filonove* »), comportant ces vers : « Grand artiste / Témoin de l'invisible / Trublion de la toile / Pavel Filonov » (« Великий художник / Очевидец незримого / Смутьян холста / Павел Филонов ») ; A. Kručenyx, « Son o Filonove », in *Pamjat' teper' mnogo razvoračivaet : iz literaturnogo nasledija Kručenyx*, N. Gurjanova (éd.), Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1999, p. 264). Parmi les personnages de fiction manifestement inspirés de Filonov, mentionnons par ailleurs le scientifique Petr Nilyč Fakirov dans le texte dramatique de Daniil Xarms « Fakirov » (1933-34) ainsi que le « peintre inconnu » (*Xudožnik neizvesten*, 1931) du (moins avantgardiste) romancier Veniamin Kaverin.

<sup>21</sup> Au sujet des liens entre l'Oberiu et Filonov, voir entre autres le texte de G. Eršov « Filonov i ob'edinenie », in *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i