GÉOGRAPHIE PO(L)ÉTIQUE DES AVANT-GARDES DE RUSSIE

PAR LE FAIT MÊME

PAR LE FAIT AIRE

GÉOGRAPHIE PO(L)ÉTIQUE DES AVANT-GARDES DE RUSSIE

OSE

Z-ditions de l’Amphigouri
– 2021 –

À Albertine Hottin

Mais quel exploit littéraire !
T'es le nouveau Charles Baudelaire.
T’as fais rimer me-sper
Avec la chatte à sa mère [1]

Rien, aux dires des hominines [2] qui la pratiquent ou la décortiquent, n’est plus complexe que la poésie. Tout comme pour les hominines qui la détestent ou la dépècent. Selon ses adeptes, la poésie part de(s) rien(s) et tente d’exprimer tout. Pour les autres c’est le contraire et tout cela ne rime à rien. La seule poésie partagée est que la finalité soit faite de pieds et de vers. Six pieds sous terre et rongée par les vers. Lorsque tout devient rien. Que peut-on qualifier de poésie ? Est-elle réelle ou est-elle une invention de poète ? Et qu’est-ce donc que "poète" ? Pour décomplexifier ces questionnements, une approche achronologique s’avère nécessaire.

Au cours des derniers millénaires les hominines ont donné forme à de très nombreuses productions culturelles et intellectuelles dans lesquelles s’expriment une multitude de visions de l’existant. Par des objets, des représentations graphiques et des expressions littéraires. Aucune de ces catégories n’est isolée et la porosité entre elles est permanente. Porosité présente par exemple dans les instruments de musique, les littératures écrites ou les gravures illustratives, puisqu’il existe aussi des musicalités post-

instrumentales, des oralités qui se passent de support ou des illustrations temporaires disparues. Les hominines ont créé moult imaginaires et tout autant de manières de les exprimer. Néanmoins le but est monomaniaque : qui donc a bien pu imaginer que répondre à la question d'un Sens à la vie ait une quelconque utilité ? Ou même un sens ? L'invention probable de la majuscule dans le langage parlé !

Dans le domaine de la production d'histoires, les deux formes d'expression les plus anciennes attestées chez les hominines sont la religion et la poésie. La première opte pour une écriture romancée, une forme de science-fiction, et la seconde pour une certaine concision et une recherche de la précision. Là encore, elles ne sont pas des entités séparées mais s'entrecroisent. La religion aspire la poésie et celle-ci inspire le religieux. Et inversement. Les adeptes des visions romancées sont souvent plus pointilleux et tolèrent difficilement les formes d'expression qui s'éloignent trop de leurs scénarios fictifs. Leur comportement est celui d'hominines qui, étrangement, prennent au sérieux les règles d'un jeu de rôle contemporain ou celles d'un livre dont vous êtes les héros. Les sources historiques et autres produits littéraires montrent que les romanesques ont souvent poursuivi les poètes, jusqu'à leur infliger la mort, pour la simple raison de ne pas partager les mêmes choix de hobbies intellectuels. L'inverse n'est pas vrai. Cela n'a pas empêché pour autant la religion et la poésie de s'immiscer l'une en l'autre. Bien qu'elle le reproche à la poésie, la fiction religieuse est aussi une expression artistique pragmatique, modifiable. Elle n'est somme toute qu'une invention littéraire, un anagramme approximatif de réalité. Rien de plus. Malgré leur prétentions hégémoniques, les religions n'ont pu aboutir à la disparition de la poésie. La religiosité use aussi de poétique. Que ce soit avec Jésus le personnage central de la saga *La Bible* ou avec Mahomet le mirage saharien, la poésie est malmenée par les scénaristes. L'un s'en désintéresse, l'autre, lui-même poète, pense que cela lui fait concurrence [3]. Un recueil posthume est publié plusieurs décennies après sa mort sous le titre de *Lectionnaire* (Coran en arabe). Même si son authenticité est plus que douteuse, l'ouvrage fait dorénavant entrer la poésie dans les activités religieuses prescrites aux fans de Mahomet. Pour Jésus, les scénaristes n'ont pas cru bon lui faire publier un tel livre. Mais les hominines qui s'en réclament ont depuis rattrapé le retard et œuvré à la création poétique. En Asie aussi, des mystiques faméliques et des opiomanes inspirés se sont fait les chantres extatiques de la poésie. Partout où les hominines utilisent religions et poésies pour s'inventer des explications de l'existant, ces deux formes littéraires, écrites ou orales, se mêlent étroitement. Il n'en reste pas moins qu'à de nombreuses époques et en de multiples lieux,

1 - MC Circulaire, "Légende rurale", 2016.

2 - Les hominines regroupent toutes les formes d'australopithèques et les différents types d'homo dont il ne reste que les "sapiens" (humains actuels). La séparation arbitraire des hominines en deux genres, masculin et féminin, se retrouve souvent dans leurs pratiques linguistiques.

3 - F. Merdjanov, *Jâhiliyya. L'Islam avant la lettre*, inédit.

de la poésie a pu se développer dans des répertoires profanes. L'existant n'y est pas fantasmé, il est simplement chroniqué.

L'invention de la philosophie se fait au croisement de la religion et de la poésie. Elle est une expérimentation poétique bavarde qui utilise les modes d'écriture de la fiction (religion) tout en cherchant à se substituer à elle. Même si cela s'est atténué dans les siècles récents de l'histoire des hominines, la défiance entre philosophie et religion persiste. Elles se concurrencent dans leurs volontés respectives d'expliquer l'existant. Reposant chacune sur l'imaginaire et la fiction, elles ne parviennent pas à se départager dans le cœur de leur lectorat. Tout comme cela c'est passé avec la poésie qui a subi les foudres religieuses, ces dernières se sont abattues sur la philosophie – qui elle-même peut être aussi corrosive envers la poésie. Le courant littéraire romanesque s'est enflammé contre la fiction poétique. Le sang a coulé. Finalement, l'un s'est accommodé de l'autre dans un mouvement désordonné de fusion et de fission, jusqu'à parfois se confondre dans la forme et l'intention. La poésie survit à cet affrontement. Elle s'en nourrit aussi.

La présence de la politique dans le champ littéraire bouleverse un peu la donne. Elle se livre à l'écriture du monde en fusionnant la religion, la philosophie et la poésie pour faire émerger le roman utopique [4]. Si jusqu'à maintenant la religion représente le passé parce qu'elle s'attache à ce qui est écrit et la poésie le présent car exprimant ce qui est à décrire, la politique défend ce qui est à écrire, le futur. Un succès mondial. Les sous-genres de cette forme d'expression littéraire se multiplient et l'hégémonie de cette écriture fictionnelle de l'existant est telle qu'elle devient incontournable pour les autres. Religion, philosophie et poésie se mettent à la mode et la politique met au pas. Débordant du strict domaine littéraire, elle investit les autres domaines culturels que sont les objets et les représentations graphiques, et toutes leurs déclinaisons. La quantité de sang versé est décuplée. La politique est une œuvre littéraire totalisante. En dehors d'elle, elle ne tolère rien. Offrant ainsi une paradoxale issue de secours pour la poésie.

Les hominines n'ont de cesse de s'inventer des histoires. L'illusion de se sentir au cœur de l'existant, d'en être un rouage central, semble indispensable. Cette fameuse majuscule au mot "sens" qui turlupine tant les hominines dans leur vie. Qui ne s'est jamais laissé emporter par la magie d'un conte ? Qui n'a jamais succombé à un thriller haletant ou dévoré une bonne BD ?

Je panse donc j'essuie [5]

Étant donné cet enchevêtrement, il semble difficile de définir précisément la poésie. Est-il préférable d'en parler au pluriel ? Étymologiquement le terme *poésie* vient du grec *ποιέω* (poiéô) qui signifie "faire, agir, créer". Verbe d'action, il indique donc en filigrane la présence de l'hominine qui en est à son origine. Son sens

n'inclut à-priori aucune restriction quant aux domaines dans lesquels la poésie est active. Donc, dans l'absolu, de tout à rien. Il en est de même pour l'espace dans lequel elle s'exprime : il est de fait sans limites. Nulles frontières ne sont en capacité d'empêcher la poésie d'être. Dans l'étymologie grecque son but n'est aucunement explicité, par conséquent elle peut exister sans en avoir. Elle peut autant "agir sur" ou "faire de" tout, que "partir de" ou "aller vers" rien. La poésie est un mouvement, celui de l'hominine qui l'anime.

Par la poésie, les hominines se déplacent de manière singulière vers ce qui les entoure. Un mouvement pour se rapprocher, pour voir au plus près. Elle leur permet de décrire ce qui s'offre à leurs cinq sens. Rien n'est impossible. Les individualités sont sans limites. Elles voient, sentent, touchent, goûtent et entendent tout ce qui entre en contact avec elles. Par la poésie elles s'activent et, avec elle, elles regardent, reniflent, tâtent, estiment et écoutent. Tout y passe. Rien n'y échappe. Ces individualités sont toutes différentes, uniques, et chacune porte en elle l'existant et sa singulière façon de le décrire. Aucune ne se ressemble. La poésie est dans la multiplicité des sensibilités au monde, dans les curiosités des alentours et la primauté des singularités. Ce n'est pas le monde qui est poétique mais, inversement, dans cette obsession à se raconter des histoires, se sont plutôt les hominines qui poétisent le monde qui est le leur. Tout est poétique, la poésie n'est rien. Une simple divagation littéraire. En cela elle égale la religion, la philosophie et la politique. Elle est un simple regard d'hominine. Éphémère et indispensable, la poésie est en chaque individualité et en chaque chose. Elle est l'intime, la singulière histoire que les individus se racontent. De rien, tout est à dire car la poésie est une action. L'extrait suivant du *Poème de la fin* publié en 1913 par Vassilisk Gnedov résume très bien une telle complexité poétique :

[...] [6]

La poésie n'est donc pas une entité distincte, s'y mêlent toutes les autres inventions littéraires produites par les hominines au cours des millénaires : religion, philosophie et politique. Étrangement, malgré ses fondements fictifs, ce quatuor littéraire a prise totale sur l'existant. Et l'existant n'est pas qu'une simple idée, une littérature, mais l'ensemble des conséquences

4 - La métaphysique, un autre style littéraire mineur, utilise les mêmes ingrédients que le roman politique mais, par des procédés philosophiques et poétiques, s'en démarque par son absence de sens.
5 - Épitaphe imaginaire au poète introuvable.
6 - Reproduction partielle de la page vide publiée en 1913 par Vassilisk Gnedov sous le titre de *Poème de la fin*.

bien concrètes de la réalité sur chaque hominine. Il est son présent. Même si la poésie est sans doute celle qui influe le moins sur le cours de l'histoire, de par leurs incidences sur la vie des hominines ces quatre styles littéraires sont souvent regroupés sous le qualificatif de tragi-comique.

Le matériel disponible pour les spécialistes de l'histoire longue des hominines se résume à trois fois rien. Tout au plus permet-il d'émettre des hypothèses dans les littératures consacrées à ce sujet. Seule une extinction de cette espèce animale permettrait d'évaluer définitivement cette notion de "progrès" dont elle s'est elle-même attifée. Dans les périodes connues, les hominines se sont attroupés à travers le monde pour y former des collectivités et des sociétés coercitives structurées sur des divisions par catégories – âge, sexe, aspect et singularité – et des clivages sociaux – dominant/dominé, possédant/possédé – entre les hominines. Malgré tout un panel de nuances, aucune société, passée ou présente, ne pratique l'égalité totale et absolue entre ses membres et toutes justifient cet état de fait par leurs littératures religieuse, philosophique et politique. Aucune ne se fonde sur la poésie. Intrinsèquement, toutes les sociétés sont basées sur l'existence d'un "pseudo-contrat" pré-établi qui s'impose à chaque hominine à sa naissance. Pour autant, cette absence de choix n'est pas synonyme d'acceptation, ni de contrôle total. Ce ne sont que de puissantes illusions littéraires. L'individualité expérimente et le collectif canalise.

L'apparition du poète est tardive, bien postérieure à la poésie. L'influence de la fiction politique est considérable sur les autres styles et fait naître une espèce d'hominines prétendant être une sorte d'incarnation, la réalisation concrète de leurs propres fictions. Ainsi, la religion enfante du croyant, la philosophie de l'intellectuel et la politique du militant. Dans une certaine mesure, le processus est identique dans le domaine de la poésie même si dans celui-ci perdurent des réflexions niant cet état de fait alors que les autres domaines littéraires le revendiquent. Si être poète est une demande de reconnaissance dans les friches aménagées des sociétés littéraires, cela revient à se tenir aux marges de la poésie. À l'écart de l'existant. Comme ses homologues fictionnels, le poète veut un rôle dans la comédie qui se joue. Ainsi, sont poètes les hominines qui acceptent ce casting, et par là même, deviennent intermittents (de la société) du spectacle. Une volonté absolue de ne pas être rabaissé à une simple occupation qui ne sert à rien, de ne pas être confondu avec des sous-genres de la littérature tel que le roman de gare, le porno chic ou le conte enfantin qui, eux, l'assument très bien. Être poète signifie prendre la poésie au sérieux. Être un pansement existentiel n'est pas un rôle secondaire dans les scénarios qui se jouent et ne peut être de la simple figuration. Comme l'hominine croyant, intellectuel ou militant, l'hominine poète a des choses à dire et pense devoir mériter une écoute. Poète est un statut social qui n'est en rien représentatif de l'expression poétique de l'existant par chaque hominine : il ne définit pas l'hominine qui fait de

la poésie, mais l'hominine qui s'en réclame. Parler de poète nous éloigne ainsi toujours plus de la poésie.

Nothing
Nothing
Nothing [7]

Que ce soit la religion, la philosophie ou la politique, toutes ces inventions littéraires ont produit et ont été parcourues par leurs propres négations. S'en tenant strictement aux mots, en jouant avec ou en les retournant. Les hérétiques s'emparent de la littérature religieuse pour mieux s'en défaire, les cyniques détournent et raillent la philosophie et les nihilistes s'arment de la politique pour y mettre fin.

La Russie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est un vaste territoire qui s'étend de l'Est du continent européen à l'extrémité orientale de l'Asie. Les courants littéraires des hominines s'y développent. La religion y tient une bonne place et la politique maintient tout le monde à sa place. La poésie est une pratique du quotidien. Dans la myriade de ses sous-genres, la politique fait naître le courant nihiliste. Celui-ci intègre la religion et la politique pour les fusionner et les rendre inopérantes. Pour cela il exacerbe les incohérences des scénarios de ces deux domaines littéraires et pousse les raisonnements jusqu'au bout. Les nihilistes en contestent la véracité, déchirent les pages écrites, et se lancent ainsi à la découverte de l'existant. Ils s'offrent une vision poétique et adoptent une scénarisation politique pour s'attaquer à la réalité des choses. Après des décennies de mots et de morts en Russie, les nihilistes sont anéantis. La littérature révolutionnaire naît sur ces cendres et propose une lecture dégradée de cette négation de la politique et de la religion. Elle ne désire pas leur anéantissement mais en faire des outils pour mener à bien les romans de science-fiction qu'elle confectionne. Alors que manifestement elle manque des deux, "L'imagination au pouvoir" est son leitmotiv là où le courant nihiliste dénonçait l'idée même de pouvoir. Selon lui, le drame de l'existant pour les hominines trouve ses sources dans les inventions littéraires dans lesquelles l'enferment la religion, la philosophie et la politique. Son désir le plus profond est d'en libérer la poésie.

Les bouleversements qui secouent la Russie dans le premier tiers du XX^{ème} siècle font de la littérature révolutionnaire un véritable phénomène de mode chez les hominines. La diversité d'approches dans l'écriture de cette forme de roman de l'existant est grande et les clivages meurtriers. Dans le nuancier de cette tendance littéraire, la moins poétique parvient à s'imposer aux autres et se substitue même au pouvoir politique en place. La religion est mise en sourdine, la philosophie est retournée et la poésie décrétée *trop* subversive. Dans cette période mouvementée, de jeunes hominines prennent

7 - Kickback, "Nothing", *Forever War*, 1997.

ceci à la lettre et choisissent de faire de la poésie leur arme pour abattre tout ce qui fait obstacle à la réalité, tout ce qui entrave la poésie. Velimir Khlebnikov forge le néologisme de *poietz* [8], hybride de poète et de combattant que l'on peut traduire en français par *combaète*. Comme les nihilistes avaient tenté de le faire quelques décennies plus tôt avec la politique, la poésie doit être en mesure de dissoudre tous les autres champs littéraires et leurs innombrables sous-genres pour rendre aux hominines la jouissance de l'existant. Enfin. Pour cela, de jeunes artistes russes, dans la peinture, le théâtre et la poésie, se lancent à la recherche de ce que cache le rideau de fumée des illusions littéraires. Observation et destruction sont les maître-mots de cette véritable moulinette. Leur nourriture est faîte d'œuvres classiques et de cultures populaires, d'antiquité et de modernité, de sciences et de croyances, de langues et de bruits. Le décor de l'existant est malmené par cette poésie qui s'obstine dès lors à tout contester dans le vaste théâtre social : les scénaristes, les loges, la mise en scène, les costumiers, les souffleurs et le public. Bien plus conglomérat inorganisé que mouvement aux frontières définies, la galaxie combaète se compose d'une myriade d'expérimentations, d'individualités et de collectifs éphémères, de lieux multiples et de diversité dans la poésie. Adeptes de rien et partisans de mettre le feu au théâtre social pour enfin s'en échapper et voir le monde hors de ses murs, les rienistes se chargent de ridiculiser la politique et tentent par leur poésie de mettre à bas les dernières illusions :

N'écrivez rien !
Ne lisez rien !
Ne dites rien !
Ne publiez rien ! [9]

Le but ultime de toute cette agitation poétique ne vise pas moins que l'anéantissement du poète, qui sera le dernier acte de la disparition finale de toutes les illusions littéraires. Alors seulement, les hominines pourront profiter pleinement de la poésie, la dissoudre définitivement pour mieux poétiser l'existant. Sans plus aucune contrainte. L'effondrement de tout ce qui enferme les hominines, l'explosion de toutes les frontières. Les méthodes utilisées se doivent d'être subversives : l'utilité des "œuvres" prend tout son non-sens, le langage est décortiqué, mâchouillé, puis régurgité, les formes sont déconstruites et recomposées, le regard porté sur l'existant est *désinventé*.

La branche anti-poésie de la littérature révolutionnaire affirme avec toujours plus de violence son pouvoir politique en Russie. Elle affirme ainsi son contrôle sur la totalité des champs littéraires et promet, dans sa fiction, d'être en mesure de répondre à toutes les aspirations des hominines. Faut-il mettre une majuscule au sens de la vie ou plutôt à Rien ? Hors d'elle, rien ne peut exister et les opposants sont dissous dans l'acide totalitaire. La répression est sévère, parfois sanglante, toujours tragique, contre les adeptes de la poésie qui mène à Rien. Que ce soit pour des publications ou des actions, des dires ou des silences, la violence se déchaîne contre l'estampille "poésie", semant la

mort, la désolation et imposant l'exil. Ces tentatives poétiques singulières d'appréhender l'existant sont réduites à rien. La poésie n'est pas morte, elle est ordonnée. Ajustée et intégrée. La suite est connue. Les poètes du Rien ne vivront pas leur propre mort. Ni celle d'un existant honni qui ne rime à rien.

Je dis ça, je dis rien [10]

L'approche choisie par les mains autrices de *Poésie par le fait/re* s'inspire de l'œuvre de F. Merdjanov. Selon les éditions Gemidžii, à l'origine de la publication de ses *Analectes de rien* [11], "nous sommes ici dans l'épicentre de ce que nous appelons la poétique merdjanovienne". À l'appui de leur démonstration, une comptine naïve collectée sans doute auprès d'enfants d'un Nihilistan imaginaire :

Tout faire rimer à rien.
Tout doit rimer à rien.
Tout peut rimer à rien.
Tout rime à rien [12].

Pour la protivophilie [13] qui décrypte les écrits de F. Merdjanov et ceux qui lui sont consacrés, *Poésie par le fait/re* est l'engin incendiaire des illusions, une esquisse en filigrane de ce qu'est Egodule [14], hominine refusant les entraves. Une réappropriation individuelle de l'existant, une multiplicité d'uniques qui s'acharnent à le détruire totalement. Sans relâche. Par nécessité autant que par plaisir. Loin d'une idéalisation d'un passé enchanteur qui n'a jamais existé ou du fantasme d'un futur meilleur qui se fait toujours attendre, Egodule est l'infinité de possibilités d'une poétisation de l'existant au présent. Une poétisation qui s'exprime contre tout. Pour rien.

Nous ne demandons pas l'attention de la société, mais nous lui demandons de ne pas l'exiger non plus de nous [15].

8 - Composé des termes russes *poèt* (poète) et *boïetz* (combattant).
9 - "Décret sur la poésie", Rostov sur le Don, août 1920.
10 - Douteuse maxime.
11 - F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidžii Éditions, 2017.
12 - « Il est toujours difficile [...] de parler poésie sans grimacer devant la complexité d'une telle approche. "Tout faire pour rimer à rien" pourrait être le sens d'une exégèse poétique dont le cœur, épuré, dénudé, nous renvoie à un essentiel : "Tout rime à rien" » dans "Vie et œuvre de F. Merdjanov".
13 - Composé de la racine slave *protiv* (contre) et du grec *phili* (pour).
14 - Composé de la racine latine *ego* (moi) – comme dans égoïste – et du grec *dule* (service) – comme dans *aduler*. Ce terme est non genré, quel que soit l'hominine, et son pluriel est *bidule*, quel que soit le nombre d'Egodule.
15 - Mikhaïl Larionov.

Conservatoire imaginaire de Tchernomorie
Département autonome de po(l)étique appliquée
Affirmation autodoctorante non structurée sans but défini
Années d'officiance 48-50 (2018-2020) – Fin de cycle sans début
Dilettance du comité de suivi : H., à l'insu de son plein gré

POÉSIE PAR LE FAIT FAIRE

GÉOGRAPHIE PO(L)ÉTIQUE DES AVANT-GARDES DE RUSSIE

Texte composé à quatre pieds et vingt doigts par Abi et Mael suivant la règle 1+1=3
(la somme de deux individualités conserve ces deux individualités en y ajoutant leur unité duale)

La poésie a toujours été dissidence, Platon ne bannissait-il pas les poètes de la Cité ? À la froide raison philosophique, la poésie oppose une harmonie beaucoup plus sensitive et intuitive de l'Être et de l'Existence. Ainsi, nous utilisons dans cette étude l'approche *sensuitive* de F. Merdjanov, po(st)étosophe adepte des *Post-everything* and *Post-nothing Studies*, qui considère comme un Tout *po(l)étique* le Rien de la Vie ; qualifiant l'Être, d'*êtr'xistant*, et l'Existence qui en résulte, d'*êtr'xistantisme*. Si cette pensée n'apporte de réponse à rien, elle fait question de tout, et sa lumière sera ici notre lanterne ; allumons-la donc.

De facétieux relectrices anonymous ont rendu l'écritature de cette texte incomplètement inclusive pour une résultat qui ne satisfera forcément personne ; grâce soit quand même rendue à elleux.

« Or, toute carte est poésie, si l'on entend par poésie ce qui permet d'appréhender le monde à travers une perception sensible plutôt qu'à travers un raisonnement. Dans la poésie, la forme par laquelle on s'exprime joue un rôle dans la création de l'expression, elle est perçue par le lecteur comme l'un des éléments de cet appel à la sensibilité. »

Jean-Pierre Pinot, "La projection panocéanique : poétique d'une cartographie" in *Cahiers de géopoétique*, n°4, 1994.

« J'ai vu les trains silencieux,
les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient
et qui passaient en fantômes.
Et mon œil, comme le fanal arrière,
court encore derrière ces trains... »

Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913

« Moi aussi je mène une guerre, seulement ce n'est pas une guerre pour l'espace, mais pour le temps. Je demeure dans une tranchée et j'arrache au passé une parcelle de temps. Mon devoir est aussi pénible à accomplir que celui des troupes qui se battent pour l'espace. »

Vélimir Khlebnikov, *Ka*, 1915

ORIENTALIE

Cimmériens, Sarmates, Ougriens, Turcs, Mongols, Goths, Tziganes, Huns, proto-Magyars, proto-Bulgares, Scythes, Avars, Khazars, Petchénègues, Slaves, Rus, Polonais, Suédois, Yougoslaves, Germains, Sibériens, Caucasiens, Ivan IV, Pouchkine, Lermontov, Tolstoï, Blok, Biély, Pougatchev, Bakounine, Kropotkine, Stirner, Nietzsche, Sologoub, Ivanov, Rousseau, Sorel, Mallarmé...

D'HYLÉA EN FUTURIE,... À COUPS DE GIFLES !

Bourliouk, Khlebnikov, Gouro, Vélimir, Hyléa, Tauride, Crimée, Troubetskoy, Kroutchenykh, Omar al-Mokhtar, Matiouchine, Livchits, Marinetti, Maïakovski, Malévitch, Zarathoustra, Macédoniens, Kalmoukie, Bessarabie, Oural, Byzance, Eurasie, phonème, universelle, transvaluation, cochon, Dieu-Rien, boudetlianine, mot-autonome, rire, son, Tarnac, Stimmung, voyelles, consonnes...

SUR LES ROUTES DE LA ZAOUMIE

chichkébab, outrâme, steppe, diphonique, cloche, hache, Un, intention, Lélilili, émotion, skalochka, porcophilie, alogique, Dyr boul chtchyl, glossolalie, khlysty, sdvig, Coquasi, Mille plateaux, êtr'xistant, Spinoza, Bobèobi, F. Merdjanov, forêt, langue, Terre, merde, errance, Grand Rien, idiome, Leibniz, mystères du monde, aimer, Uexküll, Umwelt, outre-hominine...

BONS BAISERS DU PUTESTAN

Astrakhan, Volga, Caspienne, Kazan, Zaporogue, Tchernogoriens, Sigaï, Lébédie, Don, Dniepr, Homininistan, Mongolie, monade, Lobatchevski, Mondalenvers, stellaire, Ouspenski, organon, √- 1, quatrième dimension, Razine, Bakou, Sultan Galiev, Atsou, Bouddha, hurufisme, le Bab, divinêtre, Mansur al-Hallâj, Ibn Tufayl, Gilân, Iskandariens, Tapuriens, deus sumisme, Zanguézi, Da...

UNE DEVENIRIE SENS DESSUS-DESSOUS
Toufanov, balalaïka, Vélémir II, duncanisme, vortex, deveniritude, DSO, incompréhensible, intention sémiotique, sens, Chklovski, Jakobson, Tynianov, OPOÏAZ, MLK, OAS, Michelstaedter, constellation, inaudibilité, poésie aurale, signifiant, signifié, formalisme, « l'inconcevabilité objective de toutes les manifestations de l'être en tant qu'unité du rationnel et de l'irrationnel… »

DE RAYONNIE EN TOUTIE PAR 41° À L'OMBRE
Larionov, Gontcharova, loutch-lioudi, saucisson, maquereau, désoccidentalisation, Futur vers le retour, Toutiens, stakhanovisme, lubok, charrettes, batcave, Zdanevitch, Limonov, gender fluid, Ledentu, Pirosmani, Géorgie, Tiflis, Lazistan, estudoir, périssodactyle, dras, Terentiev, Istrie, lapsus, Marr, Kara Dervish, Staline, île de Pâques, hachoir marxiste-léniniste...

EN AILLEURS ABSOLU
Nihilie – Moi, ego-poètes, universiens, snobo-stirnérisme, blanc, fin, solipsisme, Gnedov, Ignatev, egodoules...
Inonie – imaginisme, Marienhof, Essenine, Cherchenevitch, Kharkov, Président du Globe Terrestre...
Rienie – Rostov-sur-le-Don, Rien, K. Ovetchin, Dada, Rok, Lénine, Cabaret Voltaire...
Biocosmie – Tchernychevski, Fedorov, Sviatogor, volcanisme, Iaroslavski, Evgnenia, immortalité, résurrection...
Utopie – Beznatchalie, sociotechnicum, panarchisme, AO, Nagaland, extarchistes, cosmolinguistique...
Lapinie – Lapin, Tadjiks, Pamir, caoutchoucs, Perse, Tchoukotka...

SOVIETIE
Octobre, Trotsky, tchéka, bezvolod, soviets, Organes, Kronstadt, parti, dictature, pouvoir, guerre, guerre civile, arrestations, exécutions, idéologie, État, bolcheviks, caserne, marxisme, langue de bois, travail, religion, bureaucratie, masse, individu, dogmatique, éduquer, rééduquer, dresser, politisation, mise au pas, éliminer, goulag, vouloir-libre...

L'OBLAST CLANDESTIN DE TCHINARIE-OBÉRIOUTIE
Absurdie, tchinari, obérioutes, hiéroque, mégarque, non-sens, Harms, Vvedenski, Drouskine, Lipavski, Tamara, Bakhterev, Zabolotski, Vaguinov, Oleinikov, Tiouvéliev, Dojvber, acronyme, novlangue, Gaya scienza, Nonde, cisfinitum, zéro, « le nœud de l'Ounivers », Moi, Je suis, Rien, Tout, flics, sortir, pistolet, noyade, corde, hôpital psychiatrique, Laibach, hécatombe...

COMPLÉMENTS ET CURIOSITÉS
Nipponie : vodka et saké épistolaires
Tchevengourie : en dystopie
Fu(tu)ries : Fiume, c'est du Belge !
Laiterie : une Zaoumie francophone ?
Altagorie : ainsi son, sons, sont...
Novarinie : Le Babil des classes dangereuses
Hors-champ : Laibach et la rétro-avant-garde

« J'ai mangé l'une après l'autre mes petites illusions. Les grandes je les ai conservées précieusement pour qu'elles éclairent mes nuits. J'ai joué à cache-cache avec la mort et j'ai traversé un enfer si miraculeux qu'il ferait effroi aux pierres.

Maintenant je vais moi-même à ma propre rencontre. Un troisième œil m'arrive de derrière la tête. Elle qui a d'abord deux fois deux puis deux fois deux fois deux avec 2/3 de queue et 1/3 d'oreille. Éblouissantes sont mes écailles, radieuses mes bronches, rutilantes les estuaires de ma gorge. Je suis le monde, l'univers et ses milliards de galaxies. Je communie avec toutes les planètes et les astres sont mes frères.
Mon cerveau, je l'enveloppe dans un nuage d'éclairs et de grêlons. Sous mon pied naissent les constellations. Ma bouche boit l'immensité diluée et se nourrit de poussière d'étoiles. Je suis la trajectoire. Je lève la main. J'indique le danger. Je pressens tous les séismes à venir et je pointe la cime des événements, des événements, je pointe la cime
des événements. Maintenant je peins la noblesse sur mon visage. Je fais appel à ce qui naît de la terre et de la main de l'homme. Je fais appel aux nappes dormantes du feu, à la colère des peuples, aux désastres passés et à venir. J'interpelle l'homme et la matière et les globes ardents et les flux d'énergie.
Puis je bondis au sein du mouvement et j'offre mes chants de guérisseur aux crabes clandestins de la Cellule Alexandre Kroutchenykh et aux mésanges mutilées de la Brigade Elena Gouro.

Par mon souffle, par le battement de mon cœur, ma voix, par chaque pointe de mes poils, par tous les trous de mon corps, par les fusils de mes yeux, par mes dents toutes grinçantes d'un cri de fauve, par ma peau de lapin, par les plis de mes sourcils

en colère, par mes pores littéralement
par tous mes pores j'oppose un refus ferme et définitif à ce temps de cloportes, notre passé d'esclaves, tout cet essaim de petitesses et de lâchetés qui font de notre vie un tombeau, un tombeau, qui font de notre vie.
Désormais mon cerveau est parfaitement net, malangue nue, je parle simplement. Si je dis
B, c'est une nouvelle bombe lancée à la gueule des.
Chacun de mes mots est une dent que j'ai contre le Clan des Renoncipleutres et des Volimenteurs. Chacun de mes mots vise juste dans l'image et touche au but. Fier face au ciel et bien plus grand que lui je commande aux étoiles, j'enfonce des pieux dans l'esprit du monde, puis je me jette dans le soleil d'or, dans le soleil, le soleil je me jette
d'or, considérant les mortificiers de mon œil de guerrier.
Toujours la montre des émeutes manquées toujours continue de tourner. Même les souvenirs qu'on croyait ineffaçables ont quitté leur place. Après des années de défaite et de grand malheur s'éveillent les images devant
le monstrueux spectacle des échecs répétés et des espoirs brisés. Je vois
les morts ressortir des ombres de leurs ombres, renaître de leur matière furieuse et noire avec des yeux repus dans les trous. Je les vois se lever ainsi des balanciers perpendiculaires, chercher l'air de leu poitrine ardente. Je vois les morts ressurgir de la terre sépulcrale, tituber dans le réveil et se rétablir pour accomplir
ce qui doit être accompli. Innombrable population de tous les morts, de têtes recouvrées, de seins recomposés. Morts vrais, morts chargés de colères, surgis de la matrice de la terre. Sujets violents, brillants, gravitants et sans nombre qui cherchent du regard l'aube d'un jour nouveau où l'on ne craindra plus d'être récompensé. Il en sort

encore et encore soulevant le sol comme
des taupes rutilantes. Tous également nus, de chairs armés et caparaçonnés d'os.

Maintenant il nous faut réapprendre
les siècles à tâtons. Réapprendre les siècles il nous faut
à tâtons. Lancer nos plus beaux assauts vers le ciel et poursuivre jusqu'au renversement des grammaires et au départ en exil
des langages et des signes.

Nous qui sommes nés et pas encore morts. Nous les au-delards, les clandestins et dissidents des sous-continents de Jupiter, nous les contemplationnistes de l'avenirciel, les arithmétiseurs d'outre-tanières, les voyagitopistes des siècles,
heureux et immortels,
dissimulés dans l'instant,
nous voleplanons à travers la transéternité pour d'épouvantastiques aventuriens. Nous observons le tempêtomètre du monde. Nous sommes les fossoyeurs des froussardises, les égorgistes du temps.
NOUS SOMMES RÉSOLUS SANS OPTIMISME. NOUS NE CAPITULERONS PAS.

Nous croissons et multiplions à l'ombre
des arbres utopiques. Nous croissons et multiplions et devenus innombrables nous engageons la rixe contre les conardeurs, les épouvantistes et autres peuristes de la lobotomisère du monde. Les dépassant toujours d'une montagne nous les encercueillons. Certes ils ont pris certes
le Nord et le Sud. Ils ont pris l'Est et l'Ouest. Ils ont pris les déserts et les océans, les villes et les forêts, la terre et le ciel. Ils ont pris
l'espace et le temps, l'hier et l'aujourd'hui. Ils ont pris
les alentours et les lointains. Ils ont pris
les rires et les larmes, les flingues et les couteaux, mais tant qu'il nous reste
des crachats dans la bouche nous sommes armés.

ILS PEUVENT NOUS FRAPPER ILS N'ATTEINDRONT PAS L'IDÉE PARCE QUE L'IDÉE SURVIT À TOUTES LES PERSÉCUTIONS.

Maintenant un immense corps mutilé est en marche. Un immense corps mutilé explore
les révoltes vaincues des siècles passés, réinvente le feu et va réenchanter le monde. Nous sommes tous, nous tous sommes
les enfants de la concordance des temps et l'accord des participes passés. Nous avons connu les caresses
des lance-flammes et des bazookas. Nous sommes passés
de l'autre côté du néant, du néant, nous sommes passés de l'autre côté
et nous rampons dans la boue cosmique au bord des trous noirs. Nous sommes les guetteurs infinis de la transformation.
Nous préparons les luttes futures en orientant nos pensées vers de nouvelles victoires. À coup de pilon nous inventons de nouveaux alphabets et nous édifions à l'insoumission un royaume car nous ignorons
la pesanteur et la logique des renoncements. Nous taillons à vif dans le nerf de la guerre. Nous chassons à travers les plaines à venir et nous entretenons
la mémoire du sang versé dans les rigoles des siècles passés.
NOUS SOMMES MAÎTRES DE NOTRE DESTIN. NOUS NE DÉPENDONS DE RIEN NI DE PERSONNE. NOTRE VOLONTÉ SUFFIT À NOUS GUIDER.

Bientôt du ciel nous fendrons bientôt
la voûte et lancerons un plan nouveau pour de futurs Octobres noirs... »

Christophe Manon, "Univerciel" in *Mir*, n°1, 2007

À présent tu sais qui je suis.
Il te reste à apprendre ce que je suis.

Nikolaï Tchernychevski, *Que faire ?*, 1863

ORIENTALIE

Il est des hominines [1] comme des choses, on aime à les cataloguer et à les ranger dans des cases bien définies via les notions fluctuantes de pensées souvent arbitraires ; on n'y échappera pas ici non plus, mais ce sera pour s'en moquer plutôt que pour s'affilier à telle ou telle idée d'esprit illusoire. Alors, préparons-nous à affronter des catégories à suffixe et autres "- ismes" aux déclinaisons sans fin, à savoir les mouvements et individualités de la marge artistique, essentiellement poétique, de Russie puis de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (aka URSS), des environs de 1910 aux années 1930 ; mais pas que. Sur les invraisemblables pistes de la Futurie, de la Zaoumie, du Putestan, de la Toutie, de la Rienie ou de l'Obérioutie, nous croiserons des futuriens pas futuristes, des ego-poètes néanmoins futuristes mais pas futuriens, des aveniriens rayonnistes post-futuriens, des biocosmistes immortels, des zaoumiens euphoniques, des toutiens néo-syncrétistes, des rienistes pas nihilistes, des obérioutes presque absurdes et une flopée d'autres, non-alignés ou non-alignables.

En parlant de cases, il en est une qu'il faut rapidement ouvrir afin d'éviter tout malentendu. "Russe" comme "russe" représentent l'assortiment des individus hominines de tous genres habitant le vaste ensemble s'appelant communément Russie ou URSS jusqu'en ou à partir de 1917/1922 ; qu'illes soient Tatars, Russes, Ukrainiens, Abkhazes, Nenets, Moldaves, Coréens ou n'importe quoi d'autre. L'emploi postérieur du terme "russe" ne correspondra donc souvent à aucun caractère ethnique, identitaire

1 - Hominines = branche homo et protivo-homo (humaine et apparentées) des primates ; « *… la civilisation a-t-elle vraiment tant gagné à emprunter la voie des primates plutôt que de s'arrêter il y a quarante millions d'années à la variante communiste idéale ?* » (in Alexander Ilichevsky, *Le Persan*, Gallimard, 2014). Khlebnikov, l'un de nos futurs héros, rêvait justement d'introduire le singe dans la famille de l'homme (homo), comme un juste retour des choses, et d'intuitivement intégrer tout le monde animal au règne végétal (« *Vous et l'arbre de votre jardin êtes issus d'un ancêtre commun. Il y a un milliard et demi d'années, vos chemins ont divergé. Mais aujourd'hui encore, après un immense voyage dans des directions séparées, vous partagez avec cet arbre le quart de vos gènes…* » in Richard Powers, *L'arbre monde*, Le Cherche Midi, 2018).

ou nationalitaire, mais juste à un positionnement spatial d'ordre géographique pas forcément choisi par celleux qu'il désigne. À l'Est, la nationalité n'a pas la même signification qu'en Occident, et l'on peut être juif de nationalité arménienne au fin fond d'un bled sibérien peuplé de Tatars de Crimée ; tout en étant "russe" voire "Russe"... À l'apogée déclinante de feu l'URSS, on a ainsi affaire à un empire de presque 300 millions d'individus répartis en 150 nationalités parfois assez improbables.

> « Nous ne sommes ni de l'Occident ni de l'Orient, et nous n'avons les traditions ni de l'un ni de l'autre. Placés comme en dehors des temps, l'éducation universelle du genre humain ne nous a pas atteints. » [2]

L'histoire d'une telle entité géographique, de dimension continentale et où latitude comme longitude sont plurielles, est forcément complexe. Un joli parallélogramme de deux dizaines de millions de km² ; 60 000 kilomètres de frontières terrestres et plus de 45 000 de côtes ; des plaines sans fin, des montagnes en chaînes complètes, des mers intérieures, des fleuves aux larges bassins ; des climats à l'envie. Est-on encore en Europe ou déjà en Asie ? En Orient plutôt qu'en Occident ? Au foisonnement géographique répond un foisonnement hominine : mosaïque de peuples, de langues et de religions. La Russie n'est pas à proprement parler d'une culture, elle est *cultures* formant culture ; aussi il n'est guère étonnant d'y trouver, comme poète national et premier prosateur de la langue russe moderne, Alexandr Pouchkine, née d'une mère afro-balte, chanter autant les isbas enneigées, la vie libre des Tziganes que les Houris du *jihâd* caucasien [3].

> « Tout le monde attendait une nouvelle vague – et elle vint bientôt. Comme la première fois, elle se leva à l'Orient et déferla sur l'Occident en balayant tout sur son chemin. Mais cette fois, ce n'était plus la mer, c'était des hommes. » [4]

Il serait commode de dire que la Russie entre dans l'histoire avec les Russes, mais ce n'est pas si simple. Sans remonter aux calendes éponymes, l'Ouest est occupé au IV^{ème} millénaire avant l'ère vulgaire par de paisibles populations sédentaires et anonymes sujettes à la pression turbulente de nomades tout aussi inconnus venus de l'est ; au II^{ème} millénaire, de mythiques Cimmériens sortent de l'infini de la steppe avant de succomber à leur tour sous l'assaut, plus connu car plus récent, de Scythes méridionaux qui eux-mêmes disparaîtront au profit de Sarmates venus de Perse. Au Nord se fixent des populations finnoises descendues de l'Oural qui se dispersent en autant d'Ougriens. Deux cent ans après Iisus le Khristos, des Goths venus de Scandinavie raflent la mise jusqu'aux confins caucasiques avant de subir le coup de boutoir de Huns surgis du grand Rien steppique. Les Huns ? Un agrégat de peuples unis en une confédération nomade et pillarde regroupant des Turcs, des Mongols, des Ougriens et des Riens-du-tout. Puissance aussi redoutable qu'éphémère, la Confédération hunnique sera défaite bien plus à l'Ouest en 451 de l'ère vulgaire ; défaite précipitant sa chute. Au Sud, les

Avars, sorte de confédération post-hunnique, résistent deux siècles avant de laisser leur place aux Khazars issus de l'inépuisable réservoir turc et qui finissent coquettement par se convertir au judaïsme tout en se mixant à des populations presque magyares anciennement ougriennes avant de disparaître corps et biens. S'en suivent des périodes plus ou moins stables d'où émergent autant une Grande Bulgarie composée de proto-Bulgares anciennement Onoghours, qu'une informelle entité de remuants Petchénègues à cheval...

« Les Scythes c'est nous, c'est nous les Asiatiques,
Nul n'a jamais pu nous compter...
Voyez nos yeux, nos yeux avides et obliques,
Essayer de nous affronter ! » [5]

« Ô Asie, Asie ! Pays bleu,
Seiné de sel, de sable et de chaux,
Où la lune au ciel passe lentement,
Crissant des roues comme le Kirghize.
Voici longtemps que je me languis de toi,
De me joindre à tes bandes nomades
À tes vagues déferlantes,
Poussant vers la Russie, comme l'ombre de Tamerlan. » [6]

Les Slaves en tant que tels naissent en génération spontanée vers le V^{ème} siècle entre Oder et Vistule ; certains restent sur place (futurs Polonais russophobes), d'autres s'étiolent vers le Sud (futurs Yougoslaves désunis) et le restant pousse à l'est, se brassant joyeusement avec le melting-pot local. Cette fringante compagnie

2 - Piotr Tchaadaev, *Lettres philosophiques adressées à une dame*, Librairie des cinq continents, 1970.
3 - Nadejda Ossipovna Pouchkina est la petite-fille de Broua Abraham Hannibal, un esclave originaire d'Éthiopie devenu, à la suite d'un improbable destin, secrétaire du tsar puis général en chef dans l'armée impériale russe au XVIII^{ème} siècle.
4 - Evgueni Zamiatine, *Le Fléau de Dieu*, L'Âge d'Homme, 1975
5 - Alexander Blok, *Les Scythes*, 1918.
6 - Sergeï Essenine, *Pougatchev*, 1922.

est païenne, adore les forces de la nature, n'a ni clergé ni temples et situe son paradis post-mortem quelque part à… l'Est, là où le soleil se lève. L'État proprement dit "russe" apparaît lui au IX^{ème} siècle du côté de Novgorod puis de Kiev, tirant supposément son nom des Rus, vikings suédois allant de fleuves en fleuves en direction de Byzance, et finissant par prendre le nom de Russes. Qui dit État, dit structures, et les nouveaux Russes, loin d'être tous des Slaves, s'en dotent rapidement en créant une poignée de villes et un substrat d'administration. Pour étayer tout ça, illes adoptent une religion plus administrativement sérieuse à la fin du X^{ème} siècle, chrétienne en l'occurrence et dans sa version néo-byzantine ; chrétienté qui deviendra "orthodoxe" (et spécifique) par rapport à la supposée laxiste (et décadente) chrétienté romaine d'origine. Mais le paganisme originel reste fortement présent et l'orthodoxie prend la forme d'une "double foi" juxtaposant une culture "diurne" chrétienne et une culture "nocturne" païenne. Commencée petitement, la Russie s'étend de même manière, comme il convient à un peuple de paysans plutôt sédentaires et pas trop prosélytes. Au XIII^{ème} siècle, la steppe régurgite à nouveau son trop plein de vie : Tatars et Mongols se jettent goulûment sur la tendre Russie, bousillant au passage la Grande Bulgarie et la non moins connue Grande Hongrie, alors qu'au Nord les Russes affrontent les chevaliers teutoniques et le déjà ambitieux expansionnisme tudesque. Pas facile d'exister ainsi, et l'essentiel des Russes passent sous juridiction mongole ou… polono-lituanienne, autre impérialisme ayant finalement tenu en échec les Germains. Mais avançons, avançons dans le roman national…

> « La couronne en tête, est assis à table,
> Ivan le Cruel, le tsar redoutable.
> Et derrière lui, tremblant troupeau, sont
> tous ses écuyers et ses échansons. » [7]

Au XVI^{ème} siècle, la Russie a enfin le tyran qu'elle mérite, Ivan IV bien nommé le Terrible, qui achève d'unifier un territoire débarrassé de toute autre tutelle et centré autour de Moscou ; pour fêter l'événement il prend le titre de tsar, déclinaison locale du césar, et instaure un absolutisme total. Ivan s'en va vers l'Est ravager les reliquats mongols mais sans arriver à les trucider tous illico ; ainsi la Crimée y échappe temporairement. La Russie se rue également vers le *Far East*, en Sibérie ; suivant les fleuves, de hardis explorateurs finissent par atteindre les confins du Pacifique. Bien sûr, quelques populations pâtissent de cette expansion mais les colonisateurs se contentent souvent d'enregistrer leur soumission politique sans chercher à convertir ni à modifier les manières de vivre et d'être. L'appétit venant en mangeant, les Russes conquièrent, ou libèrent suivant les points de vue, l'actuelle Ukraine aux dépends des Polonais ; Kiev étant considérée comme matrie russe originelle. Quelques guerres contre les Suédois en Baltique, contre les belliqueux, mais sinon paisibles quand on les laisse tranquilles, Caucasiens, ou encore dans les vastes territoires de l'Asie centrale et de l'Extrême Orient, et la Russie finit par ressembler à celle que nous connaissons à son extension maximale dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

« L'étendue démesurée du pays, une population clairsemée, désunie et d'autant plus facile à subjuguer, la domination mongole pendant plus de deux siècles, des guerres continuelles, des troubles et d'autres facteurs défavorables furent les causes d'un grand retard politique, économique, social et culturel de la Russie sur les autres pays d'Europe. Politiquement, la Russie entra dans le XIX^{ème} siècle sous le régime d'une monarchie absolue ("tsar" autocrate) s'appuyant sur une vaste aristocratie foncière et militaire, sur une bureaucratie omnipotente, sur un clergé nombreux et dévoué et sur une masse paysannes de 75 millions d'âmes, masse primitive, illettrée et prosternée devant son "petit père" le Tsar. Économiquement, le pays se trouvait, à cette époque, au stade d'une sorte de féodalité agraire. Les villes, à part les deux capitales (Saint-Pétersbourg, Moscou) et quelques autres dans le Midi, étaient peu développées. Le commerce et surtout l'industrie végétaient. La véritable base de l'économie nationale était l'agriculture, dont vivait 95% de la population. Mais la terre n'appartenait pas aux producteurs directs : les paysans ; elle était la propriété de l'État ou de gros propriétaires fonciers, les *pomestchiks*. Les paysans, obligatoirement attachés à la terre et à la personne du propriétaire, étaient les *serfs* de celui-ci. [...] À part les nombreuses émeutes locales, d'allure plus ou moins individuelle (contre tel ou tel seigneur dépassant la mesure), les masses paysannes esquissèrent, au XVII^{ème} siècle (soulèvement de Razine) et au XVIII^{ème} siècle (soulèvement de Pougatchev), deux mouvements de révolte de vaste envergure qui, tout en échouant, causèrent de forts ennuis au gouvernement tsariste et faillirent ébranler tout le système ; ces deux mouvements, spontanés et inconscients, furent dirigés surtout contre l'ennemi immédiat : la noblesse foncière, l'aristocratie urbaine et l'administration vénale. Aucune

7 - Mikhaïl Lermontov, *La chanson du tsar Ivan Vassilievitch*, 1837.

idée générale tendant à supprimer le système social en entier pour le remplacer par un autre, plus équitable et humain, ne fut formulée. [...] Le premier mouvement consciemment révolutionnaire dirigé contre le régime-mouvement dont le programme allait, socialement, jusqu'à l'abolition du servage et, politiquement, jusqu'à l'instauration d'une république ou, au moins, d'un régime constitutionnel – se produisit en 1825. [...] Le mouvement sortit, non pas des classes opprimées elles-mêmes, mais des milieux privilégiés. [...] Ils entraînèrent dans la révolte, qui éclata à Saint-Pétersbourg, quelques régiments de la capitale. (Il y avait à la tête du mouvement des officiers de l'armée impériale.) La rébellion fut brisée après un court combat, sur la place du Sénat, entre les insurgés et les troupes restées fidèles au gouvernement. [...] Dans un pays aussi grand et prolifique que la Russie, la jeunesse était nombreuse dans toutes les classes de la population. Quelle était sa mentalité en général ? Laissant de côté la jeunesse paysanne, constatons que les jeunes générations plus ou moins instruites professaient des idées avancées. [...] Ce fut alors que naquit le fameux courant du *nihilisme* et, du même coup, le conflit aigu entre les "pères" et les "enfants", farouchement avancés, conflit peint magistralement par Tourgueniev dans son roman *Pères et Enfants*. [...] Tout en étant strictement philosophique et individuel, ce courant d'idées portait en lui, grâce à son esprit largement humain et émancipateur, le germe des conceptions sociales qui lui succédèrent et aboutirent à un véritable mouvement révolutionnaire, politique et social. *Le "nihilisme" prépara le terrain* à ce mouvement, apparu plus tard sous l'influence des idées répandues en Europe, et des événements extérieurs et intérieurs. [...] En tant que conception philosophique, le nihilisme avait pour base : d'une part, le *matérialisme* et, d'autre part, l'*individualisme*, dans leur acceptation la plus large, voire exagérée. [...] Illes méprisaient l'esthétique, la beauté, le confort, les jouissances spirituelles, l'amour sentimental, l'art de s'habiller, le désir de plaire, etc. Dans cet ordre d'idées, illes allèrent même jusqu'à renier totalement l'art comme une manifestation de l'idéalisme. Leur grand idéologue, le brillant Pisarev, mort accidentellement en pleine jeunesse, lança dans l'un de ses articles son fameux parallèle entre un ouvrier et un artiste. [...] Mais la base principale du nihilisme fut une sorte d'*individualisme spécifique*. Surgi d'abord comme une réaction fort naturelle contre tout ce qui écrasait, en Russie de l'époque, la pensée libre et l'individu, cet individualisme finit par renier, au nom d'une absolue liberté individuelle, toutes les contraintes, toutes les obligations, toutes les entraves, toutes les traditions imposées à l'homme par la société, la famille, les coutumes, les mœurs, les croyances, les convenances établies, etc. *Émancipation complète de l'individu, homme ou femme, de tout ce qui pourrait attenter à son indépendance ou à la liberté de sa pensée* : telle fut l'idée fondamentale du nihilisme. [...] En dépit de son caractère essentiellement individuel et philosophique (il défendait la liberté de l'individu d'une façon abstraite plutôt que contre le despotisme régnant), le nihilisme, nous l'avons dit, *prépara le terrain à la lutte contre l'obstacle réel et immédiat*, pour l'émancipation concrète : politique, économique et sociale. Mais il n'entreprit pas lui-même cette lutte. [...] Il devenait de plus en plus évident que le tsarisme présentait un obstacle insurmontable à l'éducation du peuple. De là, il n'y avait qu'un pas à faire pour arriver à la conclusion logique que voici : puisque le tsarisme est cet obstacle, il faut d'abord supprimer le tsarisme. Et ce pas fut franchi. La jeunesse meurtrie, désespérée, forma un groupe qui se donnait pour but immédiat l'assassinat du tsar. [...] Le groupe prit le nom de *Narodnaïa Volia* (Volonté du Peuple). » [8]

Le tsar est effectivement abattu en 1881 mais l'action ne se suffit pas à elle-même, et les deux décennies suivantes accouchent de différentes formes de lutte révolutionnaire aboutissant aux diverses insurrections et agitations de 1905. L'apparition et le développement du marxisme voient à sa suite se polariser trois forces principales. Tout d'abord les marxistes proprement dit, qui deviennent rapidement marxistes-léninistes (aka MLs) sous l'égide d'un parti centralisé (benoîtement nommé "social-démocrate"), doté d'une avant-garde et d'un fort déterminisme historique ; à partir de 1905, ceux que l'on nomment bolcheviks [9] abandonnent la lutte armée pour se consacrer à de la propagande plus classique à destination de la classe ouvrière. Viennent ensuite les socialistes-révolutionnaires (SR), eux-aussi structurés en parti mais avec une approche non-marxiste héritée des populistes du XIX^{ème} siècle, mélange de Jean-Jacques Rousseau et de Georges Sorel, et se basant sur la classe paysanne ; partisans de l'action armée jusqu'en 1906, les SR sont dotés de groupes de combat énergiques qui multiplient attentats et exécutions [10]. Pour finir, la galaxie anarchiste, agissant selon ses principes anti-autoritaires de manière diffuse et éclatée, sans structure d'organisation à l'échelle de la Russie et pratiquant souvent l'action directe tout azimut. Les trois grandes tendances de l'anarchisme sont l'anarcho-syndicalisme, qui voit le processus révolutionnaire comme issu de l'activité dans le mouvement ouvrier ; l'anarcho-communisme, qui compte sur l'établissement de communes libres et de leur fédération comme base d'action ; et enfin l'anarcho-indi-

8 - Voline, *La révolution inconnue*, Les amis de Voline, 1947.
9 - Les bolcheviks (les majoritaires) naissent d'une scission du Parti social-démocrate en 1903 ; les autres prennent logiquement le nom de mencheviks (les minoritaires).
10 - La fraction anarchisante des SR souhaitant poursuivre les actions armées est nommée "maximaliste".

vidualisme, très en vogue chez les artistes et les marginaux déclassés, qui met en avant le rôle de l'individu autonomisé comme anticipation de la société nouvelle [11].

> « Bakounine, le prince Kropotkine, ou encore le comte Lev Tolstoï ont créé tout un corpus de textes qui est un catéchisme de l'anarchisme, et qui s'est transformé en une véritable poétique de l'anarchie. Avant eux, bien sûr, les éléments anarchistes préexistaient dans le peuple russe, et engendrèrent toute une légende populaire en contrepoint de l'histoire officielle de l'Empire. On peut même dire que la chronique légendaire des révoltes, des brigands, des innombrables jacqueries formaient une sorte de contre-histoire de la Russie. [...] Aux brigands déferlant en hordes de l'Est s'ajoutaient les schismatiques de tout poil qui fuyaient la Russie centrale, et en particulier les tenants de la Vieille foi qui refusèrent les réformes du patriarche Nikon au XVII^{ème} siècle. Milliers d'hommes et de femmes qui fuyaient les sbires d'un État acharné à les soumettre, adeptes de centaines de sectes clandestines qui refusaient l'ordre officiel. » [12]

> « La pensée russe est encline à voir une activité dans la puissance même de la vie et ne consent pas à admettre que la forme puisse être appliquée, comme extérieurement, à la matière. D'où une antipathie prononcée du type spirituel russe envers le formalisme et le juridique dans la culture, envers l'autorité dans la vie religieuse, envers le rationalisme dans la pensée, envers la prépondérance de l'organisation extérieure sur la vie organique profonde. De la vient également une conception différente de la liberté prise en tant qu'indéterminisme, qu'en tant que principe irrationnel de la vie, enraciné dans la puissance de la vie. [...] L'Occident aime tellement la civilisation qu'il a consenti, au nom de celle-ci, à limiter la vie et à en affaiblir la force ; il a terriblement foi dans les paroles, les concepts, la forme, l'organisation et le droit, et il leur subordonne entièrement l'âme et la vie. En Occident, seuls les romantiques se sont élevés là-contre. En Russie point n'était besoin d'être un romantique pour ne pas admettre la domination de la forme sur la vie. » [13]

À ce bouillonnement politique et sociétal répond un bouillonnement artistique qui va crescendo à mesure que le XIX^{ème} siècle tire sa révérence ; cette période artistique qui s'ouvre sera nommée l'Âge d'argent. En poésie, le réalisme classique et ses truismes terrestres ont déjà vu passer sur son corps les différentes vagues romantiques dont le symbolisme sera le dernier des avatars. Comme toute dénomination, le symbolisme recouvre plusieurs réalités ; mais en tant que rupture artistique il va inaugurer l'ère de toutes les autres qui viennent rapidement l'ensevelir lui-aussi et qui, en s'emparant des mots et de la langue qui les transportent, constituent le palimpseste mal défini des avant-gardes. Dorénavant « les choses signifient, au-delà de la parole, elles sont chargées de sens pour peu que l'on sache "penser avec le cœur", c'est-à-dire avec tout son être immédiat et non avec le langage » [14].

« L'espace de la poésie ne possède qu'une seule coordonnée : sa distance par rapport au centre, au cœur. En russe, les mot serdtse (cœur) et seredina (milieu) ont une racine commune, et cela, d'ailleurs, doit nous mettre en garde contre une perception trop sentimentale des mots cœur (serdtse) et cordialité (serdetchnost). Ce qui est cordial, qui est au cœur de, c'est simplement ce qui est central ; le centre de la vie n'est pas moins le centre du sens que celui de l'émotion. » [15]

« Les mots, à la fois éphémères et charnels, leur évidence comme outils et matière créatrice de l'univers, suscitent éternellement une possibilité de sacrilège : éprouver, abaisser, tuer, déchirer les lèvres. De même que l'enfant à plaisir à détruire son château de sable, de même que la foule aime abattre l'objet de son enthousiasme, en se mettant à sa place. À notre époque aussi, le poète porte la charge de mondes invisibles, le poids négatif de ce qui n'a pas de but, un univers d'existence et d'irréalité. Et c'était bien plus vrai encore en ce temps-là : la coopération ou même la rivalité avec Dieu, affirmée en mots habiles et tout-puissants ; un royaume personnel construit, semé de mots, que l'on ne peut ni conquérir, ni s'approprier, et qu'on peut toujours cacher dans sa poche ou dans un rêve, murmurer à l'oreille de la bien-aimée, marmonner face à l'indigence, au vide... » [16]

Le symbolisme russe naît donc avec la fin d'un monde bien connu, mais "ancien" et à bout de souffle, au moment où un monde "nouveau", mais encore bien vague et incertain, émerge ; il va synthétiser les angoisses, les espoirs et les

11 - Un anarcho-mysticisme existe également dans les années 1905-1908, autour de la revue *Fakely* (Torches) du poète Georgii Tchoulkov. Cette doctrine, cheminant à travers les sentiers de la libération suprême, mène à l'ultime affirmation de l'individu-singularité en mélangeant Kropotkine, Tolstoï, Soloviev (un mystique alliant populisme, nihilisme et orthodoxie comme seuls les Russes en produisent) à Nietzsche, Stirner et Walt Whitman (poète anarcho-spirituel américain oscillant entre protivo-symbolisme et panthéisme transcendantal), tout en faisant une lecture mystico-hegelienne de Bakounine. Comment ça on comprend rien ?

12 - Georges Nivat, *Vivre en russe*, L'Âge d'Homme, 2007.

13 - Nikolaï Berdiaev, *L'Orient et l'Occident*, Cahiers de la Quinzaine, 1930.

14 - Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003.

15 - Olga Sedakova, "Quelques mots sur la poésie, sur sa fin, son commencement et sa continuation" in *Voyage à Briansk*, Clémence Hiver, 2008.

16 - Alexander Ilichevsky, *Le Persan*, Gallimard, 2014.

questionnements qui vont avec. Nourris de philosophie allemande pré-existentialiste (Schopenhauer, Nietzsche et Stirner), les symbolistes parlent de l'ennui du temps matérialiste qui se dessine, du renversement des valeurs et du Moi comme sujet et expérience intime ; essayant d'atteindre cet endroit « où il n'y a plus rien et où tout fut » [17]. Esthétiquement, leur choix se porte sur les poètes français Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, l'alimentant d'une sorte de décadentisme fin de siècle, dans le fond comme dans la forme [18]. On cherche confusément à interpréter le monde en privilégiant l'émotion d'une observation à sa description, en décrétant l'autonomie de la création artistique par rapport à toute considération sociale (et a fortiori politique). C'est la poésie qui recouvre l'ensemble de cette création artistique et cette poésie, *totale*, mêle allégrement la prose, les vers, les rêves éveillés, les couleurs de la peinture, les sons de la musique, les divagations de la philosophie et les extravagances mystiques des religions. Le symbolisme a une nette tendance syncrétiste, voyant les mystères de l'Être, d'un arbre ou du cosmos comme un Tout régit par de subtiles connections invisibles que la poésie se charge de mettre à jour. Réaction idéaliste au rationalisme et au positivisme, le symbolisme valorise la culture revue à l'aune de sa définition nietzschéenne de "puissance antagoniste" à vocation de résistance [19].

Les critiques qualifient d'"art nouveau" la chose, y regroupant tout ce qui lutte pour la liberté sans but utilitaire et affirme la personnalité de l'hominine dans tous les domaines, qu'ils soient philosophiques, artistiques ou littéraires [20]. On traque l'exceptionnel dans le quotidien, la vision du monde à travers l'encadrement d'une fenêtre ou encore l'irrationnel apparent de telle ou telle manifestation naturelle en se laissant porter par ses sens au-delà des frontières apparentes du vrai et du faux, vers une forme de révélation que notre Hipparchia-Diogène de F. Merdjanov, *fluid gender* philosophique, qualifierait de recherche de *vrai-alité*.

> « La poésie est un mode de pensée particulier, et plus précisément une manière de penser au moyen d'images ; ce mode de pensée donne une substantielle économie de forces mentales, une sensation de relative légèreté du processus, et le sentiment esthétique est un reflet de cette économie. » [21]

Partant de considérations en partie communes et d'un occidentalisme ouvert sur le monde et revu à la sauce russe, les symbolistes vont s'égailler entre lyrisme disruptif, mysticisme millénariste, néo-paganisme parfois teinté d'occultisme et symbolisme purement moderniste ; un joyeux mélange où les enseignes de magasins font figures d'étendards et où les réverbères lunaires côtoient christs rédempteurs néo-faustiens et dieux gréco-slaves… Les purs décadentistes, tel Fiodor Sologoub, vont sombrer dans un gothisme ténébreux et glaçant, symbolique d'un hominine solitaire face à un monde en proie aux puissances démoniaques où il faut se dépêcher de jouir des joies éphémères de la vie avant de mourir sans

17 - D'après Valeri Brioussov (1873-1924), compagnon de route des symbolistes et plus tard célèbre professeur de littérature.
18 - Pour Baudelaire, la vie est une "forêt de symboles" ; il considère la poésie (espace de la connaissance et de l'accomplissement de soi) et le progrès (matérialisme bourgeois, société technicisée, fausse démocratie parlementaire) comme deux choses incompatibles, la modernité de la forme poétique ré-explorant le monde s'oppose ainsi à la modernité de la société. Mallarmé, par son rejet du réalisme, lance lui l'idée de "l'art pour l'art" sans aucune autre préoccupation qu'esthétique. Voir Gerhard Goebel, "Poésie et littérature chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement d'un concept" in *Romantisme*, n°39, 1983.
19 - Pour l'hominine, à un moment de sa funeste évolution, la nature est devenue d'ordre symbolique et s'est faite *culture*, c'est-à-dire qu'elle s'est faite institution, convention, coutume, etc., abandonnant la spontanéité, l'instinctif, l'inordonné et la liberté qui en faisaient la base initiale. La culture nietzschéenne est un retour aux valeurs de la nature ; c'est une culture férale.
20 - Qualifications émises par la revue symboliste *Le Monde de l'Art* en 1900, fondée à Saint-Pétersbourg l'année précédente.
21 - Viktor Chklovski, *L'Art comme procédé*, 1917.
22 - « Fiodor Sologoub, 1863-1927. Il introduit le style "décadent" et "fin de siècle" en Russie mais le virus bolchevique ne passe pas par lui. » in F. Merdjanov, *Analectes de rien* (Gemidzii Éditions, 2017). À cette même période surgissent des clubs de désespéré·e·s développant une sorte de philosophie de la mort à base d'érotisme, de drogues et d'un nihilisme morbide débouchant sur le suicide ; l'un de ces clubs se nommait Ogarki (Les bouts de chandelles).

salut[22]. D'autres, comme Konstantin Balmont, ne gardent que le côté dionysiaque et dansant du nietzschéisme, se contrefichant des grandes considérations d'ordre mystiques et célébrant la lumière, les rythmes, les sons et les jeux de la langue [23]. Les "chercheurs de dieu", Viatcheslav Ivanov [24] en tête, dériveront vers une voie sans retour, engloutis par leur apocalypsisme et par la glose obscure de leurs écrits. Une dernière fraction crée en 1904 la revue *Biésy* (Les Démons), souhaitant recentrer les débats et redéfinir la base du symbolisme : « Le symbole est le signe d'une autre réalité. Nous vivons parmi un éternel et radical mensonge. La pensée, donc aussi la science, sont impuissantes à démasquer ce mensonge… Pourtant, dans cette prison bleue nous ne sommes pas désespérément enfermés. Il y a des issues, des baies ouvertes sur la liberté. Ce sont les minutes d'extase, d'intuitions suprasensibles, qui nous font accéder aux phénomènes universels par des voies autres, pénétrant plus profondément au-delà de leur écorce extérieure, jusque dans leur cœur. » Mais le néo-symbolisme est déjà dans la place sous les plumes d'Alexander Blok et d'Andreï Biély, tous deux nés en 1880. Leurs arguties restent éminemment philopoétiques et tendent une nouvelle fois à redéfinir la notion esthético-artistique du symbolisme : « Vous prenez dans la réalité une image, à titre de représentation de votre but, et vous la transformez en symbole. Le symbole est la forme typique de la réalité. La réalité symbolique est la réalité à laquelle doit tendre la réalité accessible à notre observation. Cette dernière est une grandeur variable. La première est constante. » [25] Blok, happé par les événements politiques de 1905, greffera la dimension fantastico-mystico-mythique du mouvement sur les événements en cours [26] et Biély incarnera la voie la plus novatrice du mouvement, attribuant un sens symbolique aux syllabes, cherchant à trucider le mot courant pour lui ré-insuffler la vie, en s'approchant parfois d'une certaine abstraction ; par leurs cheminements linguistico-thématiques tous deux finissent par russifier, en fait orientaliser pour Blok, ce qui était à la base un mouvement d'esprit occidental. Cette "russification", qui fait du "Russe" un individu à part entière, est un trait d'union, un pont, entre l'Europe et l'Asie (cet espace qu'on nomme "Eurasie" ou encore "Asiope") ; en recherchant des correspondances entre des pensées parfois proches mais qui s'ignoraient, les Russes se font les bateliers d'un commerce intellectuel où arts, philosophies et religions finissent par prendre une dimension universelle tout en gardant leurs singularités à travers la poésie [27].

> « La Russie n'est pas uniquement une nationalité ; la Russie, c'est tout un monde, c'est presque "une partie du monde". Et il est incontestable qu'en elle eut lieu une rencontre de l'Orient avec l'Occident ; il y a en elle deux éléments qui, à la fois, se sont unis et luttent entre eux. La Russie, c'est l'Orient et l'Occident ensemble, et c'est de là que vient la complexité et la dureté de sa destinée, de sa malheureuse histoire. » [28]

Le symbolisme a une nette tendance à la dépression, on peut s'y complaire en magnifiant l'aspect mélancolique de la chose mais la maladie peut être mortelle à la longue, et surtout en-

nuyeuse à court terme. Les jeunes générations qui poussent à la roue ne s'en contentent pas, elles ont soif d'action, de vitalité, de nouveauté et de lumière, et ne souhaitent pas forcément se suicider tout de suite. Deux tendances artistiques, nettement marquées, font alors leur entrée. La première se tourne vers une sorte de sobriété classique, se voulant plus lisible et dégagée de tout arrière-plan mystique. Écrivant une poésie travaillée comme le feraient de bons artisans et cherchant une véritable perfection esthétique, ces ouvriers-poètes nomment acméïsme leur mouvement [29]. La seconde s'envole résolument vers un futur présentifié (ou l'inverse !) et, pour ne pas avoir à nettoyer la tablée de l'art où elle s'installe en commensale turbulente, elle la retourne, la fracasse et la brûle. L'avant-garde était née.

En fait, il vaut mieux employer directement le pluriel et parler d'"avant-gardes". Leurs mondes sont complexes et elles génèrent une dialectique à laquelle il faut s'accorder. Celles auxquelles nous allons nous attacher réfutent toute affiliation idéologique marquée ; elles se déclarent même le plus souvent a-politiques ou encore *an-archistes*, le *a(n)*- privatif mis en avant, sachant que le/la politique trahit toujours la poétique. Chacune reste par ailleurs temporellement unique dans sa voie ; leurs artistes se présentant volontiers comme en mouvement vers leur autonomie mais sans illusion sur le monde en général. Une lecture occidentale les rattacherait à une source tout aussi occidentale, celle d'une liberté sous la bannière de Nietzsche et de Stirner où l'art est vécu

23 - « *Vos grands mots me sont étrangers ; Christ, Antéchrist, Diable, Dieu…* » s'amuse à écrire Balmont (*Dans l'Infini*, 1895).

24 - Viatcheslav Ivanov, 1866-1949. Poursuivant une chimère mélangeant religion, philosophie et esthétique, il flirte en 1905-1906 avec les idées de "l'anarchisme mystique", partant du principe que l'anarchisme est déjà en soi une mystique. Sa lecture personnelle de Nietzsche l'amène à considérer le Christ comme le prototype du surhominine et l'égal de Dionysos ; sa mystique personnelle l'amène à s'installer à Rome et à embrasser la foi catholique.

25 - Revue *La Nouvelle Voie*, 1904.

26 - Son poème *Les Douze*, composé en janvier 1918, sera un modèle du genre, transformant le Christ en combattant rouge d'un apocalypse bolchevique.

27 - « *La poésie se tourne vers l'individuel, sans l'annuler dans l'universel ; elle ne volatilise pas l'existence sensible dans l'essence immatérielle du concept, mais en sauvegarde la particularité dans l'image ; elle ne supprime pas la contradiction mais maintient vivants ses termes dans leur tension permanente, dans leur interaction oscillante, qui les change sans leur faire violence*. » (in Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003)

28 - Nikolaï Berdiaev, *L'Orient et l'Occident*, Cahiers de la Quinzaine, 1930.

29 - Du grec *akmé*, la pointe, la perfection. Le sort des principaux acméïstes sera tragique. Nikolaï Goumilev est exécuté en 1921, Ossip Mandelstam disparaît au goulag staliniste en 1943 et Anna Akhmatova (compagne de Goumilev) meurt en 1966 après avoir été interdite de publication dès les années 20 et vu tous ses proches exécutés ou déportés.

comme une révolte individuelle et la négation d'un destin révolutionnaire commun (Stirner), ou comme une interprétation du monde et une voie de la réalisation de soi (Nietzsche). Mais en Russie, tout est spécifique à défaut d'être endémique [30].

Nos avant-gardistes évitent d'employer le terme de révolution trop historiquement encré et politiquement ancré. En Russie, le terme d'"avant-garde" n'existait pas pour qualifier les mouvements artistiques novateurs ; on employait celui d'"art de gauche" ou de "gauchisme", "gauche" n'exprimant que le caractère extrémiste de l'art produit sans aucune connotation politique. Cet art de gauche est d'abord défini comme un non-art par rapport à l'art classique ; mais un non-art à l'esthétisme radical et à l'hédonisme basé sur l'être et non sur l'avoir. « La vie n'*est* jamais. Écrire signifie, au début, endiguer ou différer ce jamais. » [31] Leur poésie ne se définit donc pas, elle se vit, se lit, s'écoute, SE FAIT…, c'est un état-d'être/DE FAIRE (et de défaire) qu'il faut comprendre comme une vision globale touchant tous les actes du quotidien avec un zeste d'absolu mais sans idéalisme : art et vie, l'art *est* vie. Car le quotidien, avec sa routine, est une menace pour la poésie et ce quotidien est le présent constant de cellui qui abdique et se laisse mener par le temps dans un perpétuel *non-être*. Mais à la différence d'une politique, leur poésie ne promet rien, elle se contente d'écosser le temps qui est, d'explorer l'espace qu'elle occupe, d'interroger ce qui a été et ce qui sera ou plutôt *serait si*, d'observer le cosmos. Cette poésie n'est pas qu'utopie car elle s'affranchit de la notion de réalité, de sens et de réalisme en révélant l'invisible, en exacerbant les sens et en capturant le *fatum* pour en prendre les rênes. Cette poésie est et fait résistance ; résistance au temps qui a été, à celui qui est et surtout aux temps que les politichiens se chargent de préparer. Cette révolte contre le temps est en fait une résistance à l'histoire, transformant l'a-politisme initial de la forme en une forte politisation du fond, et nombre de nos avant-gardistes paieront cela de leur vie après la prise de pouvoir bolcheviste. Le temps use l'espace ; là où autrefois s'étendait le monde libre de la Nature, symbole de liberté de l'esprit, se multiplient les villes, incarnant une forme d'enfermement de l'esprit [32].

> « Le monde se développe uniquement en fonction des hérésies, en fonction de ceux qui rejettent le présent, apparemment inébranlable et infaillible. Seuls les hérétiques découvrent des horizons nouveaux dans la science, dans l'art, dans la vie sociale ; seuls les hérétiques, rejetant le présent au nom de l'avenir, sont l'éternel ferment de la vie et assurent l'infini mouvement en avant de la vie. » [33]
> …/…
> « C'est comme si toutes les forces obscures de révolte qui sont si nombreuses en Russie, qui sont en chacun de nous, avaient fait irruption, après avoir longtemps cherché une issue, dans un innocent mouvement littéraire, auquel elles étaient organiquement étrangères. » [34]

Illes ont tenté à leur manière de résoudre la question du nihilisme c'est-à-dire de la prise de

conscience du conflit entre la vie et sa signification, et de la possible nullité de cette dernière. L'on ne peut comprendre le mouvement des premières avant-gardes que comme celui même de l'esprit de révolte face à la machine de mort de l'État. Cela suppose simplement que cessant d'admirer la belle unité de la Révolution russe comme archétype des révolutions à venir on dénoue le fil des multiples révoltes éparses qui la constituent, pour s'apercevoir que ce qui les unifie dans cet exemplaire schéma de LA révolution est précisément ce qui les achève – à savoir l'État. Ainsi l'on se résout à admettre qu'il n'y a que l'État ou rien et que le rien lui est préférable. En fait, non pas l'État ou rien mais plutôt l'État ou nous, c'est-à-dire Moi, et ce n'est pas rien. Ces avant-gardes ne détenaient pas de Grand Mystère ; elles ne furent pas des dieux, simplement des moments rebelles, et un peu grâce à elles, nous continuerons le voyage [35]. Alors, montons dans la *tatchanka* [36], et en route !

30 - Nietzsche est abondamment traduit en russe à partir de 1899 et une première édition de ses œuvres complètes est finalisée dès 1903. À l'Est, on ne considère pas toujours Nietzsche comme un penseur "occidental" et encore moins comme un penseur "allemand" car on retient de lui avant tout qu'il est apatride (il renonce à sa nationalité prussienne en 1869), héritier des Grecs antiques (considérés comme des frères orientaux par les Russes) et lecteur passionné de la "psychologie" de Dostoïevski (qu'il lisait en traduction française et surtout pas allemande). Certains, tels Nikolaï Berdiaev, ont même vu dans son nihilisme, un prophétisme rejoignant le traditionnel apocalypsisme du mysticisme russe. Il a ainsi été courant d'associer Nietzsche à Kirilov, le héros nihiliste du roman *Les Possédés / Les Démons* de Dostoïevski, et d'appeler les nihilistes nietzschéo-russes du nom de "philosophes du souterrain", reprenant ainsi le titre dostoïevskien des *Carnets du souterrain* (voir Sergueï Stepniak-Kravtchinski, *La Russie souterraine*, Jules Lévy, 1885. Réédité en 2019 par Tumult Éditions).

31 - Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003.

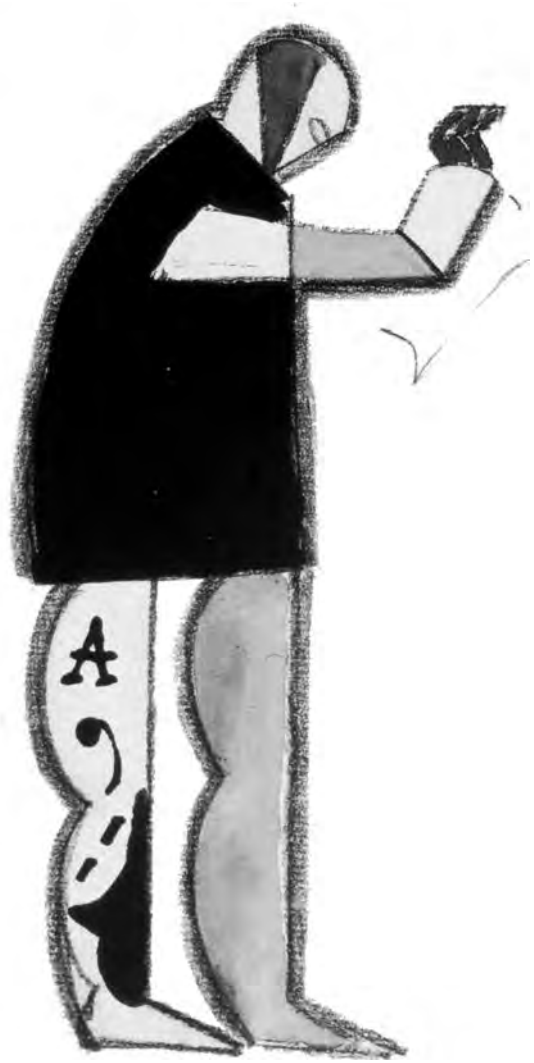
32 - « *… agir d'une façon inactuelle, c'est-à-dire contre le temps, et par là-même sur le temps, en faveur, je l'espère, d'un temps à venir.* » in Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Gallimard, 1992.

33 - Evgueni Zamiatine, *Essai sur Julius Robert von Mayer*,1922.

34 - Korneï Tchoukovski, *Les futuristes*, L'Âge d'Homme, 1976.

35 - Plagiat librement adapté de Michel Le Bris, *L'homme aux semelles de vent*, Grasset, 1977.

36 - La *tatchanka* est une charrette à foin sur laquelle est montée une mitrailleuse ; les guérillas anarchistes de Makhno en Ukraine utilisent la chose avec brio lors de la guerre civile. « Une armée de tatchankas a une liberté de manœuvre inouïe. » (in Isaac Babel, *Cavalerie rouge*, L'Âge d'Homme, 1990)



Nous sommes le visage de notre temps.

Gifle au goût public, 1912

D'HYLÉA EN FUTURIE…
À COUPS DE GIFLES !

En 1910, la mort de Lev Tolstoï, ancien militaire, noble et grand littérateur devenu théoricien et praticien d'un anarcho-individualisme chrétien, veggie et pacifiste, semble dater une deuxième fois l'entrée dans le nouveau siècle. Un groupe publie alors un petit livre étrange, au nom encore plus étrange : le *Vivier des juges* ; un truc jamais vu/lu, oscillant entre foutraquerie totale et loufoquerie apocalyptique. Illes sont sept à signer la chose et à inscrire leurs noms comme celleux qui ouvrent officiellement la voie à l'avant-garde en Russie : David et Nikolaï Bourliouk, Viktor Khlebnikov, Elena Gouro, Ekaterina Nizen (en fait la sœur d'Elena), Sergeï Miasoedov et Vassili Kamenski [37]. Le nom du recueil fait référence à la nécessité de libérer l'art de la critique ; le "vivier" étant une cage et les "juges" étant les critiques. Le vrac est le maître mot des textes de ce livre au format carré et dont les pages sont faites de bandes de tapisserie grise : pas d'ordre apparent, une métrique calquée sur celle qu'aurait une conversation, l'utilisation d'une orthographe aberrante où toutes les lettres de l'alphabet ne figurent pas, l'absence de ponctuation, l'emploi d'onomatopées suggestives pour accompagner des vers clairement rédigés par ailleurs, des espaces géographiques indéterminés et la notion d'une temporalité "autre". Bref, tout cela pour exprimer « l'inutile, l'absurde, le secret de l'impérieuse nullité » de tout. Malgré une diffusion des plus restreinte, le *Vivier* a un impact formidable et devient rapidement une rareté qu'on s'arrache pour en prendre connaissance. Le but est atteint comme énoncé dans le préambule : « jeter une bombe dans les

37 - Ekaterina Nizen (1874-1972) a été emprisonnée pour activités politiques ; des inédits ont été illustrés par sa sœur Elena. Sergeï Miasoedov semble être resté inconnu. Vassili Kamenski (1884-1961) fut l'un des premiers aviateurs de Russie.

rues de province sans joie d'une existence généralement sans joie ». Et l'on se prend à y écouter, comme dans ce court poème de Kamenski, le bruit glougloutant d'un étrange ruisseau :

« Tchurliu-Jurl
Ça tinte et rit
soleil-scintille, allègrement coule
un forêt-murmuretorrent sauvage –
garçon entêté –
Tchurliu-Jurl »

Le groupe est informel, sans nom, purement affinitaire, Elena est de quelques années la doyenne et David Bourliouk, initiateur du projet, est plutôt appelé "la Mère" du groupe plutôt que "le Père" ; tous sont conscients d'être des artistes c'est-à-dire des poètes. La poésie regroupe pour elleux l'ensemble de la création artistique avec cette vague mais obsédante idée qu'elle peut sauver le monde et donc surtout elleux-mêmes. Leur écriture c'est leur moyen d'expression et elle prend d'emblée la forme d'un véritable langage émotionnel, d'un surlangage englobant toutes les possibilités/facettes d'un langage vu par sa seule fonction esthético-signifiante. Cette poésie est autant construction que déconstruction, avec les mots comme matériaux ; mots qu'il faut remettre en forme autant globalement que spécifiquement à partir d'eux-mêmes. Cette singularité du mot constitue une base, encore non-définie, mais qui recèle une puissance dont tous ressentent les vibrations.

Le groupe sans nom décide finalement de s'en trouver un, avec comme critères originalité, incongruité et sonorité. Khlebnikov, qui se fait appeler Vélimir [38], propose dans un élan spontané *Tchoukouriuok*, mais ses acolytes trouvent le terme trop mystérieux, et c'est finalement *Hyléa* (parfois transcrit *Hyleïa*, *Hylaea*, *Guilea*…) qui est choisi. Hyléa est le nom mythologique grec de l'ancienne Tauride, l'actuelle Crimée et ses alentours, cette Russie méridionale, plaque tournante de peuples qui sent bon le Tatar et les kourganes, le barbare [39] et l'Asie ; tout l'inverse d'un Occident propret et civilisé [40]. Le message est clair et les hyléens se proposent ni plus ni moins que de mettre à sac l'art tel qu'il est ou a été, c'est-à-dire un art défini avec les idées de l'Occident ; un art contraint, certifié conforme, casé, déterminé, vidé de toute spontanéité et de toute fraîcheur, emprisonné. Cette désoccidentalisation, aux allures de décolonisation intellectuelle, a comme pendant un orientalisme symbole de liberté déjà présent dans les Lettres russes notamment à travers la thématique d'un Caucase indomptable (ce "premier Orient") popularisé par Pouchkine, Lermontov ou Tolstoï au XIX^{ème} siècle, ou avec la fusée à plusieurs étages de l'eurasisme à laquelle travaille le jeune linguiste Nikolaï Troubetskoy.[41] [42]

L'art est vu comme un tout mondial sans critèrisation, ni surtout hiérarchisation. « L'histoire de l'art, ce n'est pas une bande qui se déroule successivement, mais un prisme polyèdre qui tourne autour de son axe, en se dirigeant vers l'humanité, tantôt par un de ses côtés, tantôt par un autre. Il n'y

38 - "Vélimir" : déclinaison slavo-balkanique (tchernogorienne notamment) de son deuxième prénom "Vladimir", trop marqué d'une notion de "gouvernance" (*vlad*) que Khlebnikov détestait. *Veli(k)* signifie quant à lui "grand" et *mir* est employé pour "paix" ; mais le terme de *mir*, très important dans l'inconscient russe, recouvre d'autres significations que "paix". *Mir* désigne la communauté paysanne traditionnelle vue comme une entité autonome et les relations sociales qui lui sont attachées (considérées parfois comme une sorte d'anarcho-communisme primitif) ; sa traduction française politico-sociale serait donc la "Commune" et en Russie le mot *mir* prend dès alors une signification plus vaste indiquant la notion de "monde" compris comme "univers", avec un sens proche de celui de "cosmos".
39 - Étymologiquement, le "barbare" (*barbaros*) est "celui qui bégaye" ; c'est-à-dire celui dont la langue est grossière dans sa forme et qui n'est pas capable de parler correctement selon la norme.
40 - L'Hyléa est mentionnée par Hérodote comme étant une partie de la Scythie sur le Pont Euxin (actuelle Tchernomorie), sur la rive gauche du Borysthène (actuel Dniepr). Notons qu'Elena Gouro refusera le terme d'Hyléa, trop restrictivement méridional à ses yeux de nordique ; karélienne d'adoption, sa mer à elle c'est le lac Ladoga, ses forêts enneigées et sa couleur acier.
41 - Nikolaï Troubetskoy (1890-1938) développe dans sa jeunesse, à partir de ses intuitions linguistiques, une vision asiatique et donc eurasienne de l'histoire russe. Pour lui l'héritage "russe" est plus à chercher du côté des Mongols que des Vikings, et "sa" Russie naît plus du côté de la steppe nomade que de la Kievie-Moscovie sédentaire. Cet ensemble russe eurasien est vu par Troubetskoy comme slavo-touranien ; son touranisme englobant Finno-ougriens, Samoyèdes, Turcs, Mongols et même Mandchous. Exilé à partir de 1920, il sera à l'origine du Cercle linguistique de Prague qui mènera au structuralisme via l'approche phonologique des langues.
42 - Il y a en Russie une méfiance traditionnelle vis-à-vis de l'Occident européen assimilé d'une part au catholicisme romain et d'autre part à l'expansionnisme germanique. En 1920, Troubetzkoy se fendra d'un texte au titre sans équivoque, "L'européanisation est un mal absolu", dans lequel il se place dans une perspective de décolonisation culturelle non seulement russe mais aussi eurasiate et mondiale : « *L'intelligentsia des peuples européanisés doit arracher de ses yeux le bandeau placé par les Romano-Germains, et se libérer de l'emprise de l'idéologie romano-germanique. Elle doit comprendre de façon claire, ferme et irrévocable : qu'elle a été trompée jusqu'à présent ; que la culture européenne n'est pas quelque chose d'absolu, n'est pas la culture de l'humanité entière, mais seulement la création d'un groupe ethnique et ethnographique restreint et défini de peuples ayant une histoire commune ; […] qu'elle n'est en rien meilleure et plus "haute" que toute autre culture créée par un autre groupe ethnogéographique, car il n'y a pas de cultures "supérieures" ou "inférieures", il n'y a que des cultures ou des peuples qui se ressemblent plus ou moins ; […] que l'européanisation est donc un mal absolu pour tout peuple non romano-germanique ; et qu'il est possible et nécessaire de combattre ce mal de toutes ses forces*. » Sur le sujet et pour les textes s'y référant, voir Michel Niqueux, *L'Occident vu de Russie*, Institut d'études slaves, 2016.

a jamais eu, il n'y a pas, et il n'y aura jamais aucun progrès en art. […] Chaque époque est en droit de se croire la Renaissance. » [43] Le linguiste poéticien Roman Jakobson [44] met en avant l'importance du moment présent dans la compréhension de tout mouvement artistique. Si l'on s'intéresse à un mouvement passé, il faut toujours pour le comprendre considérer trois ordres : la tradition poétique *présente*, le langage usuel contemporain *d'aujourd'hui* et la tendance poétique *du moment*. Or, les mots du passé ne sont pas tous ceux d'aujourd'hui qui ne seront pas eux-mêmes ceux de demain. Et de citer Khlebnikov : « Lorsque je remarquais comme pâlissaient soudain les anciens vers, lorsque le futur en eux caché devenait un aujourd'hui, j'ai compris que la patrie de la création est le futur. C'est de là que souffle le vent envoyé par les dieux des mots. » Faire comme untelle est facile, et l'on peut faire du Pouchkine au km, ce à quoi s'amuseront bien des poètes postérieurs facétieux pour démontrer la chose, mais créer doit rester synonyme d'*inventer* et de *faire*, et cette invention conjugue le présent au futur, chaque époque ne pouvant qu'être l'égale d'elle-même. Chaque création devient *unique* car sa base temporelle l'est, donc elle n'est comparable à une autre qu'en terme d'égalité ; l'œuvre d'art s'extraie de l'art au même titre que l'individu s'extrait de la masse en affirmant son unicité/spécificité.

La bannière hyléenne attire immédiatement à elle ou à sa périphérie les isolés de l'underground artistique russe : l'inclassable Alexeï Kroutchenykh (celui qui fait le pître sur les photos de groupe), le musicien-peintre Mikhaïl Matiouchine (compagnon d'Elena Gouro), l'archer-poète Benedikt Livchits, le trublion Ilia Zdanevitch, le poète-baryton Vladimir Maïakovski, le couple de peintres Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova, le philo-peintre Kazimir Malévitch… Les Gouro-Matiouchine transforment leur maison en centre culturel d'avant-garde et financent les activités éditoriales. Des *happenings* variés ont lieu où l'on déclame de la poésie déstructurée, joue de la musique décodifiée ou expose des toiles en passe d'être abstraites. On bouscule les normes, on arrose le public à la lance d'incendie, on enduit les sièges de colle, on arnaque le bourgeois en vendant plus de billets que de places… ; bref, on s'amuse, ce qui est une manière de désacraliser l'art. David Bourliouk se balade avec un "MOI" écrit sur le front, son frère Vladimir traîne toujours avec lui 20 kg d'haltères, Maïakovski adopte une blouse jaune, Malévitch porte une cuillère à la boutonnière, on fume la pipe à l'envers, on regarde les choses-objets sous des angles imprévus, on parle et écrit une langue qui semble plus étrange qu'étrangère, on écoute les "sons du monde". Et la *Conjuration par le rire* de Khlebnikov, qui est une variation autour de la racine du mot "rire", sonne comme une véritable *Insurrection par le rire* ; comme le rire de Zarathoustra [45] :

«Ô ériez, rieurs !
Ô irriez, rieurs !
Ceux qui rient des rires, ceux qui rièssent rialement
Ô irriez riesquement !
Ô, des diriations surriresques, le rire des riesques rieurs !

Ô, éris-toi diriresquement, rire des rieux surriresques !
Rillasserie, rillaserie
Déris, surris, rirolets, rirolets,
Rirots, rirots !
Ô, ériez, rieurs !
Ô, irriez, rieurs ! »

Le rire de Khlebnikov est le Grand rire créateur, c'est-à-dire destructeur. Le rire dionysiaque, païen, primaire, primal et féral ; en un mot, universel. « Ce rire universel détermine un rapport au monde essentiellement esthétique et principalement rythmique que l'on peut appeler réalisme grotesque » [46], et c'est bien comme cela qu'il est pratiqué par nos Russes. « *Le rire n'énonce rien*, mais qu'il éclate, pourtant, et la circulation des énoncés s'interrompt, les énoncés, d'être ramenés à leur énonciation, se démasquent : la capacité d'interruption se déduit précisément de la dissymétrie radicale des deux terrains. Le rire ne dit rien sur la vérité, mais *il montre du doigt tous les mensonges* – à commencer par celui qui voudrait nous faire croire en la nécessité d'une théorie de la vérité pour savoir ce qu'est le mensonge. » [47] Ce même rire arrête le temps pour mieux le capturer, le dompter, stopper sa course.

« On m'a laissé si loin sur la terre, que seuls l'horloge et le calendrier tiennent lieu de jalons dans le gouffre du temps. Ils divisent, établissent quelque chose de stable, de précis, quelque chose sur quoi on peut se fier pour ne pas se perdre, mais qui est aussi trop humain. Et je pense, avec la douceur séduisante de la peur : et si les horloges s' arrêtaient ? » [48]

43 - Khlebnikov cité par Bénédikt Livchits dans *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971.
44 - Roman Jakobson (1896-1982), poète futurien dans sa jeunesse sous le nom d'Alia(g)rov, ami de Khlebnikov et de Kroutchenykh, disciple-comparse de Troubetskoy, s'intéresse à la poétique du langage qu'il voit comme une combinaison de gestes et de cris qui se sont transformés en phonèmes. Sa rencontre avec Claude Lévi-Strauss au début des années 1940 sera déterminante pour ce dernier. Voir François Dosse, *Histoire du structuralisme* (La Découverte, 1991) et Tzvetan Todorov, "La poétique de Jakobson" in *Théories du symbole* (Seuil, 1977).
45 - « *Combien de choses sont encore possibles ! Apprenez donc à rire par-dessus vos têtes ! Élevez vos cœurs, haut, plus haut ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire ! Cette couronne du rieur, cette couronne de roses à vous, mes frères, je jette cette couronne ! J'ai canonisé le rire ; outre-hommes, apprenez donc – à rire !* » (in Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mercure de France, 1961)
46 - Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.
47 - Michel Le Bris, *L'homme aux semelles de vent*, Grasset, 1977.
48 - Elena Gouro, *L'Orgue de Barbarie*, 1909. Nier le temps, c'est nier son aliénation. Comme nietzschéenne, Elena connaissait-t-elle ce poème du *Gai savoir* intitulé "Contre les lois" ?

« *À un cordon de crin désormais*
Pend une montre autour de mon cou :
Depuis, les astres sont à l'arrêt,
Soleil, chant du coq, ombres et tout
Ce que peut bien m'annoncer le temps
M'est sourd, muet, aveugle à présent : –
Toute nature se tait pour moi
Au tic-tac des heures et des lois. »

Illes rejettent par-dessus bord tout ce qui n'est pas du temps présent [49], et pour Gouro, « il n'y a pas, à proprement parler, de temps » ; c'est dire si l'on est vite dépassé car le temps ne s'arrête jamais, donc tout ce qui vient d'être achevé est bon pour la poubelle, la destruction quoi. Toute création devient ainsi destruction permanente. [50] L'art s'inscrit dans un présent sans cesse renouvelé et Vassili Kamenski peut hurler : « Je suis sans doute le premier dans le présent ! », il ne l'est déjà plus au moment où il termine sa phrase. Le futur est un présent qui n'est pas, demain c'est aujourd'hui sans vraiment l'être ; rien n'est jamais fini, tout est en constante élabo-création dans une poésie d'instants et de l'instant comme si *intentionner* le futur permettait d'enfin vivre le présent [51]. L'art se positionne à la frontière du Rien et du Tout dans une forme de nihilisme positif, pas seulement destructeur mais créateur ; cette autonomie de l'art s'oppose autant à l'utilitarisme qu'à l'esthétisme désincarné jusqu'ici admis et rejoint le nihilisme politique de leurs ancêtres du XIX^{ème} siècle mais en privilégiant cette fois l'émotion à la raison. L'hyléen est, selon le mot forgé par Khlebnikov, un *poïetz*, un combaète, mixte de *poèt* (poète) et de *boïetz* (combattant), en lutte pour la libération de l'art et donc sa liberté [52]. Cette lutte est loin d'être sectaire, comme le préciseront en 1913 Kroutchenykh et Khlebnikov dans *Le mot en tant que tel* : « On nous interroge sur notre idéal, notre élan ? Ni canaillerie, ni prouesse morale, ni fanatique, ni moine, tous les Talmud sont également mortels pour le créateur de langage et ne reste toujours avec lui que le mot en tant que lui (que tel). » Combaètes de l'art du futur, les hyléens développent la notion de finalité sans fin d'équations sans inconnues :

l'art est tout = la politique n'est rien = TOUT est
Politique = Tout est Rien mais RIEN reste rien

sans/non-objet/but = dé-utilitarisme
de l'objet/but = dé-matérialisme

tout est clair

Le jeune Ilia Zdanevitch (aka Iliazd), qui n'a pas 18 ans, montre à qui veut et lit à qui veut pas quelques feuillets qu'il vient de traduire. Ce sont un texte et quelques lettres venues d'Italie via la France, on y parle de révolte artistique mais comme le ferait Bakounine, à coups d'incendies ; ce mouvement a même un nom, "futurisme", et son chef de file se nomme Filippo Marinetti [53]. Les futuristes italiens annoncent déprécier systématiquement toute forme d'obéissance, de docilité, d'imitation ; mépriser les goûts sédentaires et toutes les lenteurs timorées ; combattre les majorités corrompues par le pouvoir et cracher sur les opinions courantes et traditionnelles ainsi que sur tous les lieux communs de la morale et de la philosophie. Ce terme de futurisme finit par arriver aux oreilles des critiques russes qui l'accolent immédiatement à leurs trublions d'hyléens ; mais ces derniers ne l'entendent pas de la même oreille.

Pour les hyléens en pleine désoccidentalisation, il n'est pas question de se laisser attribuer un qualificatif aussi marqué. Le terme "futu-

Maiakovski, N.Bourliouk, D.Bourliouk
Khlebnikov, Kuzmin et inconnu (Moscou, 1912)

49 - Illes considèrent par contre avec attention un vieux manuscrit du XII[ème] siècle, *Le Dit du Prince Igor*, qu'illes assimilent à leur démarche. Cette geste anonyme, découverte à la fin du XVIII[ème] et dont l'original a depuis disparu dans le grand incendie de Moscou en 1812, est une prose scandée, sans ponctuation ni paragraphes et sans séparations de mots ; un bloc de mots étonnamment vivant(s). Le texte conte la défaite d'un prince, espoir de la chrétienté, contre des Polovtses païens turco-mongols ; prétexte à chanter l'histoire d'une Russie plurielle en train de se construire dans des largeurs géographique et humaine XXL, bousculant au passage les notions de temps et d'espace.

50 - Le rejet des Maîtres anciens© n'est quand même pas total chez les futuriens et illes reconnaissent une part de leur héritage. Ainsi un gauchiste comme Kroutch reconnaît la créativité spirituelle de Tolstoï et lui trouve des pressentiments futuriens comme sa vision primitiviste du monde, son refus des critères de beauté et de tout académisme, ainsi que sa prise en compte de l'art populaire et enfantin. Elena Gouro mixe justement Tolstoï à Nietzsche en déthéologisant le premier grâce au second, revendiquant une "gaie créativité", allusion claire à la Gaya scienza nietzschéenne. Chez d'anciens novateurs devenus classiques comme Pouchkine, on recherche et met en avant les onomatopées, néologismes, archaïsmes et emprunts aux langues périphériques du Caucase notamment.

51 - Dès 1859, Ivan Gontcharov pose dans la bouche de son héros Oblomov un récurrent « *Quand vivre ?* » qui sonne comme un écho au *Que faire ?* de Tchernychevski.

52 - On ne peut que constater la proximité de *poïetz* avec le *poïen* grec, c'est-à-dire "faire"/"agir"/"créer", à l'origine même du mot *poésie* ; le faire en langage futurien est à comprendre comme un "défaire", un faire à l'envers.

53 - FTM naît en 1876 en Égypte ; étudiant à Paris il traduit de nombreux poètes dont Mallarmé. C'est en 1909 qu'il fait paraître le *Manifeste du futurisme* initié par des recherches autour du vers libre et des mots en liberté. De manifeste poétique, le futurisme devient mouvement et way of life d'une société basculant dans le modernisme effréné avant de basculer dans la guerre mondiale. Membre fondateur du parti fasciste italien, FTM verra finalement ses positions artistiques qualifiées de "dégénérées" dans les années 1930 lorsque le parti terminera son virage politique réactionnaire et artistiquement réaliste. Il meurt oublié en 1944.

riste" existe en russe, *futurist*, mais la racine du mot n'est pas russe ; Khlebnikov propose alors pour elleux-mêmes *boudetlianine*, dont la traduction française peut donner "futurien". Nous retiendrons donc futurien, futurianisme et Futurie (*Budetlja*) pour nommer cette galaxie du "ce sera" dans laquelle illes évoluent [54]. La querelle n'est pas que sémantique, elle est aussi fondamentalement idéologique ; les hyléo-futuriens se positionnent dans une période a-historique, s'opposant à l'art contemporain et donc au futurisme qui s'inscrit lui dans le temps de l'histoire. (Illes posent cette antinomie que de ne pas être dans l'histoire, c'est la faire.) Les futuriens ne souhaitent pas établir de dogmes ou créer une école, mais se définissent plutôt d'une façon négative comme étapes d'un processus en cours. Leurs manifestes ne seront que des balises poétiques posées en haute mer, pas des ports de mouillage esthétiques comme en construit le futurisme à la sauce italienne. Les futuriens refusent d'incarner ou de se limiter à une *posture*. Gardons aussi à l'esprit que « pour toute définition proposée de la littérature, il existe un contre-exemple » [55] et qu'historiens, critiques et autres analystes ne sont que des flics de la pensée et du fichage idéologico-artistique.

Le premier véritable manifeste des futuriens est daté de décembre 1912, imprimé sur du papier d'emballage avec une couverture en toile de jute, et son titre est sans ambiguïté : *Gifle au goût public*. Ses auteurs sont David Bourliouk, Kroutchenykh, Khlebnikov et Maïakovski, et par "goût public" on peut entendre "société". Plus qu'un manifeste c'est un véritable manuel de subversivité du langage ; une gifle au "bon goût" autant qu'au "bon sens" [56].

> « Nous décrétons que doivent être reconnus aux poètes les droits :
> 1) d'augmenter le lexique en VOLUME par des mots arbitraires ou fabriqués (mot-novation)
> 2) de haïr sans compromis le langage préexistant
> 3) de refuser avec épouvante pour leurs fronts altiers la couronne de gloire de quatre sous que vous leur tressez avec les fagots des balais des bains publics
> 4) de camper sur ce bloc, NOUS, au milieu des sifflets et des marées d'indignation.
> Et si, POUR L'INSTANT ENCORE, subsistent dans nos textes les sales effets de VOTRE BON SENS et de votre bon goût, malgré tout y frémissent déjà les aurores de la Nouvelle Beauté Future du Mot Autonome (mot autotélique). »

"Mot-autonome" (*samovitoe slovo*), le terme est lâché et c'est Khlebnikov qui est à la manœuvre. Le mot-autonome est un mot vivant, autant mot-être que être-mot, libéré de la phrase qui l'enfermait et ouvrant de nouvelles voies à l'art ; en renouant avec cette idée qu'au commencement était le *Verbe*, illes ré-humanisent le mot et la parole en liquidant dieu au passage. « Désormais une œuvre pouvait être composée d'un seul mot et l'on atteignait la plénitude et l'expressivité de l'image artistique grâce à la seule transformation adroite du mot » préciseront Kroutchenykh et Khlebnikov dans *Le mot comme tel* avant de décliner le même principe à la lettre dans *La lettre comme telle* en 1913. C'est le mot lui-même qui se révolte, rêve-olte dirait F. Merdjanov, et la

révolte du poète passe par la révolte du mot ; la rêve-olte est une *révolte comme telle*, comme celle des anarchistes *bezmotivniki*, sans-motif, qui étaient des *anarchistes comme tel(le)s*, se suffisant à elleux-mêmes [57]. « La rumeur des insurrections nous effraierait-elle, nous, qui sommes nous-mêmes une insurrection des plus terribles ? » dira Khlebnikov en 1917, souhaitant clairement s'inscrire dans une démarche de rupture. À l'émiettement de la phrase répond l'émiettement du mot et « il faut au futurien des mots tout à fait nouveaux et une combinaison tout à fait nouvelle de ceux-ci » déclare Kroutchenykh dans les *Nouvelles voies du mot*. Explosion du mot, « … mots hachés, mi-mots et leurs accouplements fantasques, subtils… » ; dans les cerveaux-laboratoires on recherche les « lois internes des mots-bombe » [58].

Pour coordonner tout ça, les futuriens proclament la primauté du son et l'indissociabilité du mot et du son ; de verbo-créateurs, illes se font motsiciens et composent les gammes d'une poésie orale, sonore. La dissection phonétique des mots est (était ?) un jeu fréquent des écoliers russes, et c'est par cette dissection que Khlebnikov cherche le « mot autonome, le mot en-soi » pour accéder au fond(s) proprement dit, à l'origine archaïque du mot et découvrir la base-relique d'une « langue stellaire, commune à toute l'étoile peuplée par le genre humain » et relier le cœur aux étoiles par la musique des mots. « Son et étoiles sont de même racine. Le son est la douleur stellaire » avait déjà noté Khlebnikov dans ses cahiers de jeunesse. La langue en se faisant *Je* devient *jeu* et *Nous* : « parler une

54 -On trouve parfois en Occident le terme de "cubo-futurisme" pour les dénommer, mais il est souvent limité aux peintres. Le terme en lui-même est inventé par le critique français Marcel Boulanger en 1912 pour désigner à l'origine les futuro-peintures italienne et française ; il sera revendiqué en 1915 par le peintre russe francisé d'ascendance italienne Ivan Puni (aka Jean Pougny, 1892-1956) pour ses propres productions.

55 - Jacques Roubaud, "Quelques thèses sur la poétique", in *Change* n°6, septembre 1970.

56 - La curiosité poussera à commettre le péché bien pardonnable de s'intéresser aux considérations de Max Stirner qui dès le début de L'Unique et sa propriété (1844) déclare la guerre au langage et à ses conventions. « *L'"Unique" au sens où l'entendait Stirner, [est] l'individu singulier qui se trouve radicalement seul dans le monde, sans attaches et indicible parce que son existence, faite d'instants, n'est pas prédicable et échappe à cette généralisation universalisante que requiert tout langage.* » (in Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003). Les premières éditions de Stirner en russe datent de 1906 à Moscou et de 1907 à Saint-Pétersbourg ; en tout il y aura 6 traductions différentes de Stirner en russe de 1906 à 1910.

57 - Dans les années 1905-1907, les anarchistes *bezmotivniki* effectuaient des actions armées dans les cafés, restaurants, théâtres, bals, concerts, hôtels et autres lieux du même genre où se rencontrait la bourgeoisie, frappant avec un certain hasard et considérant que leurs cibles parlaient d'elles-mêmes et donc se suffisaient à elles-mêmes.

58 - Remarquons ici, qu'une *loi* n'est pas une norme mais plutôt une règle et qu'elle n'engage que cellui qui l'adopte. Les "lois" des futuriens sont des lois qui nient les lois courantes et surtout la *Loi*.

langue c'est comme jouer à la poupée : des poupées de chiffons désignent toutes les choses du monde. Les gens qui parlent la même langue jouent ensemble. Pour ceux qui ne connaissent pas cette langue, ces poupées ne sont que des collections de chiffons sonores. Donc, le mot est une poupée sonore, le dictionnaire est une collection de jouets. » [59]. Et dans une lettre adressée à Maïakovski en février 1921, Khleb rappelle sa démarche ludique : « Je pense écrire une chose dans laquelle toute l'humanité, 3 milliards, participerait et où elle serait obligée de jouer » ; et de préciser aussitôt : « Mais la langue habituelle ne convient pas pour la chose, il va falloir pas à pas en créer une nouvelle. » S'il nous fallait définir une fois pour toutes le/la geste poétique, c'est fait.

La langue russe est arbitrairement propulsée *Ursprache*, autant proto-langue que langue-mère de toutes les autres, et l'on retrouve là les recherches de Nikolaï Troubetskoy et Roman Jakobson évoquant la convergence des langues. Lorsque l'on parle de "langue première", c'est d'une langue absolue, celle des dieux, c'est-à-dire du temps où l'hominine était ellui-même Dieu ; le temps du temps de l'*Urleben*, la vie originelle [60].

> « Pour Jakobson, il s'agit d'étudier non le "mode d'existence" de la langue mais sa "structure interne" dont la théorie joue à l'égard de la langue un rôle analogue à celui de cette dernière à l'égard de la parole. Ceci posé, la ligne de partage passe entre deux manières de concevoir la "structure interne" et la "substance". Pour Jakobson et Troubetskoy, celle-ci est, d'une part acoustico-articulatoire et, d'autre part, psychique. Mais ça ne conduit pas à s'abstraire dans l'étude de la langue du fait qu'elle utilise les sons pour différencier les sens. » [61]

Dès le XVIII[ème] siècle, différents chercheurs ont tenté de prouver que la langue russe faisait partie des plus anciennes du monde, voire qu'elle était la plus ancienne de toutes. Ainsi de Vassili Trédiakovski qui met dans de grands chaudrons les peuples, les langues, l'histoire et les mythes, essayant d'en retirer des analogies linguistiques permettant d'établir une hypothétique unité de toutes les langues [62]. Alexandr Chichkov (1754-1841), quant à lui, va encore plus loin ; en se plongeant dans un passé qu'il invente lui-même au fur et à mesure, il dissèque arbitrairement les langues et particulièrement le russe, déclinant les racines des mots de manière plus ou moins illuminée, pour fonder un "slavonrusse" idéal pour les générations futures. Dans son brouet, les Macédoniens des actuels Balkans sont originaires du Don (Macé-Don-iens) et ancêtres de tous les Grecs (Khlebnikov reprendra en partie cela, mais dans un mouvement retour en direction de l'Est, en faisant de l'onde macédo-iskandarienne le point de départ du temps historique russe).

> « L'assimilation de la nation à une personne remonte au romantisme allemand, et a nourri la pensée slavophile russe. Ce qui est nouveau dans la pensée des "Eurasiens", c'est que ce *connais-toi toi-même* adressé à la Russie, et doublé d'un *sois toi-même*, conclut, contre toute la tradition slavophile du XIX[ème] siècle, que la Russie est

moins "slave" qu'"asiatique" ou plutôt "touranienne". [...] Le "caractère slave" et la "psyché slave", écrit Nikolaï Troubetskoy, sont des mythes. [...] La langue seule relie entre eux les Slaves. [...] Troubetskoy avait conçu la notion nouvelle d'*aire linguistique*, où des langues d'origine différente ont une évolution à certains égards convergente. [...] L'aire eurasienne, qui comprend le rameau russe des langues slaves, les langues finno-ougriennes de l'Est (outre le finnois : le votiak, le komi, le zyriane, etc.), des langues du Caucase et des langues turciques, se caractérise par l'absence de ton (la monotonie, opposée à la polytonie), et par une organisation des consonnes selon le timbre (consonnes sourdes ou sonores). [...] Pour mettre en relief ce système des oppositions de timbre, Jakobson recourt à son poète préféré, Khlebnikov, subtil utilisateur des corrélations les plus fondamentales et les plus intimes de la langue russe. L'Eurasie se présente donc, du point de vue de la phonologie, cette nouvelle science inventée par Troubetskoy et Jakobson, comme un immense continent-île entouré par des aires à polytonie qui ignorent l'opposition de timbre (à l'exception de l'extrême-occidental irlandais). De cette parenté phonologique découle un avantage pour l'extension de l'alphabet cyrillique : il est le seul à noter commodément ces oppositions de timbre et toutes les petites langues non slaves de l'aire eurasienne ont donc intérêt à l'adopter. [...] En fait, si les découvertes de Troubetskoy et de Jakobson étaient menées dans un esprit scientifique, il ne faut pas oublier non plus leur contexte "eurasien" ; l'alliance des langues à opposition de timbre, c'était en définitive l'empire

59 - Khlebnikov, *Notre base*, 1919.

60 - « *L'Homme-Dieu était avant les anges et les démons, il est plus ancien que Saturne et que Satan, il était avant les dieux et avant que les hommes fussent, il est : le commencement de la créature de Dieu. Il est le commencement et la fin. Si tu comprends ces choses et les aimes, lecteur, tu es cet Homme-Dieu.* » (in Jean-Pierre Brisset, *Les origines humaines*, Rroz, 2001)

61 - Krzystof Pomian, *L'ordre du temps*, Gallimard, 1984.

62 - Vassili Trédiakovski (1703-1769), originaire d'Astrakhan, est un poète polyglotte qui a latinisé son nom en Basilius Trediacovensis ; il recherchera parmi les nombreux noms de peuples cités dans la Bible celui dont descendraient étymologiquement les Russes et arrêtera son choix sur celui des Rosh. Dans la même démarche aventureuse, la langue slovène (de *slovo*, le mot) serait pour lui l'ancêtre de la langue russe, précédant donc le slavon (de *slava*, la gloire), et serait l'ancienne langue des Scythes (à cause de la racine russe skit, présente dans le mot skitanie, vagabondage, et qu'il voit dans Scythe...). Il semble que l'ami Basilius ait surtout abusé de *kvas* pas frais.

> russe, la vaste Eurasie, nettement distincte du massif linguistique de l'Europe occidentale, et qui évoluait sous l'influence de la langue russe, elle-même autrefois reliée à un Orient perse, que l'Occident n'avait jamais connu… » [63]

Pour les futuriens, dont beaucoup viennent des marges de la Russie (Ukraine méridionale pour les Bourliouk, Kalmoukie pour Khlebnikov, Caucase pour Iliazd et Maïakovski, Kherson pour Kroutchenykh, Oural pour Kamenski, Bessarabie pour Larionov, Pologne pour Malévitch, Odessa pour Livchits), la Russie est vue comme un *mélange* où la Horde turco-mongole se lie à Byzance via Zarathoustra ; un ensemble uni par le *son* et qui vibre au même *rythme*. « Seulement, cet ensemble ne devait pas s'exprimer selon les lois arithmétiques occidentales, ni même par rapport au seul temps présent, il devait englober le passé et le futur ! » [64] Le russe, comme langue, est ainsi utilisé dans sa version la plus large, la plus complète, la plus totale et de ce fait dans sa version la moins "russe" au sens étroit et nationaliste du terme. *La Gifle* montre la marche à suivre :

> « Le mot contre le sens
> Le mot contre le langage (littéraire, académique)
> Le mot contre le rythme (musical, conventionnel)
> Le mot contre le mètre
> Le mot contre la syntaxe
> Le mot contre l'étymologie »

Dans leur recherche d'une euphonie, d'une harmonie des sons, les futuriens segmentent le mot entre sa forme interne, c'est-à-dire son sens, et sa forme externe représentée par son son ; le mot est plus large que le sens et c'est le son qui en est l'axe, le point d'articulation, et non pas le sens, la syntaxe ou la grammaire. Il est donné un caractère négatif au sens car celui-ci est fixé, déterminé, figé alors qu'il est attribué un caractère positif au son qui marque la sensibilité intuitive des hominines c'est-à-dire leur *sensuitivité* [65]. Le mot est détaché de sa simple signification commune langagière pour atteindre une acmé sonore intuitive, émotive et instinctive composant les briques de la poésie pure. L'écriture euphonique qui en découle traduit un état-moment du poète, le poète donnant à lire son écoute intérieure : une poésie sonore.

> « Le mot, comme l'a montré Khlebnikov pour la première fois, ne voulait pas se soumettre aux lois de la statique et de la dynamique élémentaires, il ne s'insérait pas dans les schémas architectoniques existants et il exigeait pour soi des formules plus élevées. » [66]

Avec une telle approche, le vocabulaire existant devient vite trop étroit ; connaisseurs hors pair de la langue, les futuriens s'amusent à glisser dans leurs créations d'anciens mots russes tombés en désuétude et que les critiques prennent alors pour des néologismes de leur invention. Des règles sonores sont établies : deux mots aux sonorités proches sont plus proches que deux mots de même sens (ce qui consonne est synonyme) ; ainsi de "sabriste", néologisme kroutchenykhien pour gladiateur, et de "ririste", terme employé par Khlebnikov pour si-

gnifier la même chose, alors que gladiateur et sabriste selon leur démarche ne le sont pas. On recherche des rimes rares ou habituellement évitées car jugées disgracieuses. On vante la cacophonie et les échos sonores. Le chant du rossignol devient "chantignol", des rochers et des roseaux en bordure de lac se transforment en "dureaux". L'action, portant autant sur la sémantique que sur la phonétique, renforce la dimension émotionnelle du langage poétique de par la nouveauté induite (sens non immédiat, son inconnu en lecture habituelle, effet de surprise, etc.). On établit que la consonne (en fait le son) initiale d'un mot commande (de "cercle" on ne considère que le son *èss*, de "clef" le *kheu*, etc.) ; la voyelle indiquant ensuite l'activité ou la passivité du mot. Les phonèmes deviennent alors, autant de graines sonores que l'on sème [67].

Considérer le phonème, c'est considérer plus que le son [68]. Le phonème est un *signe* qui ajoute une dimension au simple son et qui oriente *vers* quelque chose ; c'est une matière vivante, un *être* à part entière, une image sonore *et* visuelle. Ces phonèmes constituent l'ossature des mots, leur source mentale, et leur ordre s'est constitué avec le temps, en couches successives, mais en *perdant* leur âme initiale (âme au sens de l'âme d'une corde) ; les futuriens vont se faire les archéologues de ces mots perdus qui sont à (ré-)inventer en dehors du cheminement étymologique classique. Khlebnikov : « Trouver le mot autonome par la racine même des mots, hors de la vie pratique et des besoins quotidiens ; derrière ces racines se trouve l'al-

63 - Georges Nivat, *Vivre en russe*, L'Âge d'Homme, 2007.
64 - Georges Nivat, *Vivre en russe*, L'Âge d'Homme, 2007.
65 - Ce n'est certes pas un hasard d'employer ce terme merdjanovien de "sensuitivité" certainement issu d'une influence bergsonienne. Mêlant astucieusement sensitivité et intuitivité, Bergson, « *chien d'arrêt et homme du flair* » selon F. Merdjanov ellui-même, jouissait d'une grande estime dans les milieux anarchistes russes ; c'est en particulier le disciple millénariste de Kropotkine, Ivan Vetrov (aka Knizhnik), qui en propageait les idées. Ainsi l'anarcho-individualiste Aleksei Borovoi prônera l'utilisation de l'intuition/instinctivité bergsonienne pour préserver la liberté individuelle de chacun·e face aux aliénations/oppressions qui la menace ; sa méthode restera inopérante face aux bolcheviks qui le déporteront intuitivement en 1929 avant de l'abattre par instinct en 1935.
66 - Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971.
67 - « *Les phonèmes appartiennent à un inventaire fini de sons dépourvus de signification qui s'articulent pour former des unités pourvues de signification.* » (in Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite*, Seuil, 1994). Les différentes langues hominines comporteraient un total de 869 phonèmes.
68 - En jargon appellliste (dialecte germano-francophone du canton limousin de Tarnac), le phonème comme unité de base pourrait se nommer une *Stimmung*, une tonalité fondamentale du mot (voir l'inénarrable, et qui n'a rien à voir, *Théorie du Bloom*, La Fabrique, 2000).

phabet phonique du monde, trouver l'unité de toutes les langues du monde, formée par les entités de l'alphabet. Poétiser le monde devient phonétiser le monde ; c'est la voie vers la zaoum universelle. » *Zaoum* ? Oui, une langue à part entière, ou plutôt une *démarche* idiomatique plus langue énergétique que langue de communication, sur laquelle nous reviendrons bientôt. Patience (et attente insoutenable).

En décembre 1913, la Futurie présente au théâtre Luna Park de Saint-Pétersbourg sa première méta-création d'ampleur intitulée *La Victoire sur le soleil*. Est-ce un opéra zaoum ? Du théâtre a-logique ? Une foire ? Un peu de tout car leurs auteurs s'inspirent de ces scènes médiévales où l'on dressait à l'arrache des tréteaux et un décor pour offrir un spectacle visuel et sonore. Le texte est de Kroutchenykh, la musique de Matiouchine et les décors, comme les costumes, de Malévitch. Khlebnikov rédige le prologue ; sous l'intitulé "Novelettes noiro-créatrices/négrithurges" il redéfinit le sens langagier du théâtre en commençant par remplacer le terme habituel russe de *teatr*, jugé trop occidental, par celui de *sozercog*, "contemplatoir" ; la pièce elle-même devenant une "cérémonie contemplatoire" (*sozerceben*).

L'histoire de *La Victoire*, si l'on peut parler d'histoire, est construite à partir d'un texte fragmentaire, non linéaire, qui transcende le monde visible en élevant la conscience (aller au-delà du visible, d'où la victoire sur le soleil) par la déconstruction langagière (emploi de la zaoum) et scénique (décors jamais vus, costumes transformant l'anatomie hominine, lumières aveuglantes) ; des images parfois connues mais avec un sens nouveau. La musique est du même tonneau, certains l'estimeront inaudible alors que d'autres l'entendront comme indicible. Les décors font apparaître pour la première fois le fameux *Carré noir*, « l'embryon de toutes les possibilités [qui] acquiert dans son développement une force terrible, [qui] devient l'ancêtre du cube et de la sphère » comme le décrit Malévitch, son créateur [69]. Archéologues du mot, du son et de la forme, les futuriens proposent un ensemble cohérent et complet mais… sans but, hormis celui de produire une expérience sensuitive ; d'ailleurs la *Victoire* s'ouvre sur un dialogue indiquant qu'« il n'y aura pas de fin », mais quand même deux actes de quatre et deux scènes dans un grand désordre. La pièce-opéra est montée avec des acteurs qui n'en sont pas vraiment, un chœur cacophonique, un piano désaccordé en guise d'accompagnement, mais un dispositif d'éclairage électrique novateur et perfectionné.

Dans le monde représenté sur scène et où évoluent les acteurs, la terre ne tourne plus vraiment dans son sens habituel, les maisons ont des murs extérieurs sur lesquels les fenêtres donnent étrangement vers l'intérieur (alors que l'on est soi-même dedans) ; ces fenêtres sont nombreuses et percées dans les murs de manières totalement aléatoires, en rangs irréguliers, et l'on dirait qu'elles bougent de façon suspecte, les rues descendent vers les sommets… (Il faut boire un coup pour comprendre.) Dans ce monde tout est renversé, comme une transvaluation non seulement des valeurs, mais

aussi de l'espace et du temps. Parfois, une paire de phrases semble encore se rattacher à quelques choses de connu : « Les pas sont pendus aux enseignes / Les gens courent / Leurs chapeaux melons vers le bas ». L'absence de grammaire, de syntaxe et de ponctuation aident à se perdre. L'on croise une tortue en piètre état (écrabouillée), un porc métaphorique, un navet sanguinaire ou encore une punaise obèse ("obèsepunaise"). « Le soleil n'est pour les hommes que prétexte à être esclaves du monde-illusion. » Le soleil est ainsi poursuivi et finalement capturé par des sortes d'hercules futuriens aux formes corporelles vaguement humaines ; cette bande de furieux est en route vers le Dixième pays, là où règnent les lois d'une réalité autre. Le combat contre le soleil et la chute de ce dernier semblent symboliser une mise à mort générale de l'art, mais pas que. En effet, c'est une véritable exécution de la philosophie occidentale des Lumières qui a lieu et de la Raison qui leur est attachée. La victoire sur le soleil peut se comprendre comme une forme d'immortalité au sens d'une victoire sur la vie imposée/prédestinée/prévue/formatée/mortelle et de la réalisation de *sa* vie propre (personnifiée par un cochon), non reliée au monde (mortel). En vainquant le soleil, les futuriens renversent l'axe-sens du monde et créent un monde sans soleil, libéré du poids du passé (des souvenirs) et des inquiétudes de l'avenir : une sorte de présent éternellement neuf. Un chant zaoum salue la victoire et l'ultime phrase ne laisse aucun doute quant au processus d'inversion : « Nous sommes libres /Le soleil est battu… / Vivent les ténèbres / Et les dieux noirs / Et leur bien-aimé, le co-

69 - « *Le Quadrilatère initial, dit par la suite Carré noir, fut réalisé par la superposition de plusieurs couches de couleurs, amalgamées dans le noir. La surface mouvementées de l'œuvre atteste de la lutte acharnée que le peintre a livrée avec la matière, au point qu'à certains endroits le fond blanc a été façonné par ses doigts nus. Contrairement au titre réducteur qui lui fut attribué par le critique Alexandre Benois, la forme du quadrilatère, légèrement étirée en haut à droite, initie un mouvement oblique, une vivacité antigéométrique.* » in Andreï Nakov, *Malévitch. Aux avant-gardes de l'art moderne*, Gallimard, 2003.

chon !... / Tout est bien qui commence bien et n'a pas de fin / Le monde périra, mais nous, nous n'aurons pas de fin. » Ouf !

> « Dans les profondeurs du fleuve où l'histoire s'écoule, un rêve semble avoir résisté à l'usure du temps et à la chaîne implacable des générations. Regardez le parchemin jauni de ce code de la Renaissance, regardez sur la page ces xylographies qui nous ramènent à la jeunesse d'un millénaire tout juste expiré. Vous verrez des ânes chevaucher des cardinaux et les affamés de toujours se noyer joyeux dans la nourriture, vous verrez des couronnes piétinées, vous verrez la fin du monde ou – mieux encore – le monde à l'envers. Le voici donc ce rêve, le voici nu qui se raconte dans une gravure vieille de cinq cent ans : tuer le monde pour pouvoir le saisir, le voler à Dieu pour se l'approprier et le façonner enfin de nos propres mains. » [70]
> .../...
> « Élevez vos cœurs, mes frères, haut ! Plus haut ! Et n'oubliez pas non plus vos jambes ! Élevez aussi vos jambes, bons danseurs, et mieux que cela : vous vous tiendrez aussi sur la tête ! » [71]

Cette idée de bouleversement/chamboulement du monde, avait déjà été abordée par Kroutchenykh et Khlebnikov dans un recueil de 1912 sous le titre évocateur de *Mirskontsa* ("Mondalenvers" ; titre repris ultérieurement autant par Kroutch que par Khleb pour différents écrits) et dans lequel les deux compères se proposaient de regarder le monde « par l'autre bout », d'être « en aval du monde », de provoquer « un mouvement inverse », d'« enfreindre la logique ». Ce Monde à l'envers n'est pas du tout une inconnue de la culture russe ; il se rapproche des théologies négatives qui célèbrent le Dieu-Rien et de cette « Internationale du Rien qui court de part le monde » [72]. En Russie on a ainsi lu *Les lettres philosophiques* de Piotr Tchaadaev de droite à gauche comme on lit l'arabe [73], ou lu à l'envers l'*Antéchrist* de Nietzsche afin de trouver le savoir dans un non-savoir, là où le Rien côtoie le Néant. Bakounine, lui-même peu suspect de religiosité, ne définissait-il pas dieu comme « l'Être indéterminé, c'est-à-dire l'immobilité, le vide, le néant absolu, l'abstraction absolue » ?

> « La théologie orthodoxe est apophatique. Elle dit ce que Dieu n'est pas. Elle ne dit pas ce qu'il est, comme fait la scolastique occidentale. Elle dit le néant du non-Dieu. Elle retrouve Dieu par l'absence de Dieu. Elle fuit le réel pour aller au vrai. » [74]

Sur la quatrième de couverture de *Mirskontsa* se trouve cet avertissement : « Lecteur, prends garde ! ». Écriture palindromique et questionnement de Khlebnikov : « Peut-on appeler le temps de l'espace mis tête en bas ? » ; récit d'un couple de petits vieux qui partent dans leur vie en sens inverse, juste avant de mourir, dans une fuite-pied-de-nez au temps qui file ; texte sans ponctuation de Kroutchenykh intitulé *Voyage autour du monde* et dans lequel il voyage surtout autour de nulle-part. *Mondalenvers* semble un condensé de tout ce que l'on ne fait habituellement pas pour éditer un livre, un joyeux foutoir désorganisé. L'édition est litho-

graphiée, avec dessins de Gontcharova, Larionov, Rogovine et Tatline ; au milieu des textes se retrouvent imbriqués (aléatoirement ?) des poèmes ; les pages sont tantôt de papier mince, tantôt dans un papier plus fort (qui pourrait emballer des harengs se moquera la critique) ; l'essentiel est écrit à la main dans le sens de la largeur ou de la hauteur ; parfois des mots s'échappent, s'envolent ; la couleur même du texte est variable ; des vers ne sont visibles que par transparence, certains ne le sont qu'à l'envers, d'autres sont tout bonnement illisibles… Une partie est entièrement manuscrite, le tracé des lettres étant une composante de l'impulsion poétique. En effet, l'humeur du poète change le tracé des lettres lors de la rédaction et l'écriture est elle-même différente selon qu'ille écrit assis, debout, couché ou dans la neige…, avec tel ou tel instrument, sur tel ou tel support ; tout cela pouvant ainsi se transmettre visuellement à celui qui lit (à haute voix, il va de soi).

> « La supposition de base de notre attitude envers la parole en tant qu'organisme vivant est la conviction que la parole poétique est sensuelle. Elle change de caractère selon sa manière d'être écrite, imprimée ou pensée. Elle a impact sur tous nos sentiments. » [75]

Mais *Mirskontsa* est encore d'une facture élaborée ; Kroutchenykh fait bien pire avec des livres-carton (en fait des brochures-prospectus) écrits au crayon papier avec en guise d'avertissement : « lire avec bon sens est interdit ». Avec leur concept de livres-attentat et de mots-bombe, les futuriens pratiquent une forme de

70 - *À couteaux tirés avec l'Existant, ses défenseurs et ses faux critiques*, Mutines Séditions, 2007.
71 - Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mercure de France, 1961.
72 - F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017.
73 - Ces *Lettres*, écrites directement en français, s'interrogent sur l'utilité de l'existence politico-historique de la Russie ; après leur parution en 1836, Tchaadaev est déclaré fou et interdit de ne rien écrire d'autre jusqu'à sa mort vingt ans plus tard.
74 - Georges Nivat, *Vivre en russe*, L'Âge d'Homme, 2007.
75 - Nikolaï Bourliouk, revue *Futuristi*, n° 1/2, 1914.

terrorisme poétique. Peintres sonores des mots, sculpteurs de sons, illes proposent une œuvre à au moins trois dimensions où, comme énoncé dans la *Gifle*, « les voyelles sont pour nous l'espace et le temps, les consonnes sont les couleurs, les sons les odeurs ». Poètes en mouvements, *du* mouvement, leurs poèmes sont conçus comme un *work in progress* permanent. Ils sont commencés, abandonnés, repris, complétés, perdus, retrouvés, purgés, jamais finis ; ils vivent.

Dans ces années-là (1913-1914) tout va très vite en Russie : « Le futurisme, le cubisme c'est de l'antiquité, la préhistoire. À trois jours près, on est pompier. Le motorisme détrône l'automotisme pour être surpassé par le trépidisme et le vibrisme, qui bientôt n'existent plus, car surgissent le planisme, le sérénisme, l'exacerbisme, l'omnisme et le néisme. » [76] En 1914, Filippo Marinetti s'en vient visiter la Russie, pensant son voyage comme celui d'un chef visitant ses troupes. À Moscou il est reçu quasi officiellement par tout ce que la ville compte de mondains, ce qui n'est pas très subversif, mais il est traqué par Larionov qui tente en vain de lui balancer des œufs pourris et du yaourt sur la gueule. À Saint-Pétersbourg par contre, il tombe sur des futuriens bien décidés à ne pas lui prêter allégeance et à lui signifier leur manière de voir les choses. Lors de la première conférence de Marinetti, Khlebnikov distribue des tracts où il affirme l'autonomie du futurisme des poètes russes, leur affiliation à l'Asie et leur refus de se tourner vers l'Europe-Occident. Lors du dîner, alors que Marinetti fait l'éloge de la guerre et de la conquête de la Tripolitaine en cours, Bénédikt Livchits lui lance que le futurisme n'a rien à faire aux côtés d'un quelconque impérialisme et que eux, avant-gardistes russes, se rangent dans ce cas aux côtés d'Omar al-Mokhtar, le chef de la résistance libyenne aux Italiens. Pour les futuriens, le futurisme italien est une affaire artistiquement déjà dépassée et idéologiquement réactionnaire ; et de lui reprocher en vrac sa superficialité, son manque de profondeur, son vocabulaire inutilement guerrier et sa misogynie. Aux mots en liberté de Marinetti, illes opposent le mot *libre* ; ce qui est tout autre. À la différence des futuristes italiens, qualifiés de "vantards brailleurs" et de "piailleurs silencieux", idolâtres de la machine et rêveurs d'un futur techniciste, les futuriens de Russie appellent à un monde peuplé de sur-hominines *conscients* d'elleux-mêmes c'est-à-dire *réalisés* au sens poétique du terme. « Le futurisme de Marinetti, malgré ses affirmations, s'avérait être, non pas la religion de l'avenir, mais l'idéalisation romantique de l'époque contemporaine, plus exactement, de l'actualité même, une doctrine qui avait rassemblé en soi, dans le foyer d'une lentille, toutes les aspirations de base du jeune impérialisme italien, une apologie d'"aujourd'hui", un présentisme de la plus belle eau. » [77] Les futuriens s'avèrent être, dans leurs prises de position à l'encontre de la modernité, du progrès, de la technique, de véritables anticipateurs de l'ère des totalitarismes à venir et de tout ce qui contribue « à faire hégéliennement un grand gâchis de peuples et de générations. » [78] Par boutade ce sont les Russes qui font remarquer à Marinetti que son nom de famille complet (Filippo Tommaso Marinetti) comporte les sons fondamentaux du mot FuTurisMe ; chose dont

il s'est mordu de ne pas l'avoir vue lui-même.

« – Êtes-vous futuristes ?
– Oui, nous sommes futuristes !
– Et vous niez le futurisme ?
– Oui, nous nions le futurisme. Qu'il disparaisse de la terre.
– Mais vous vous contredisez vous-mêmes !
– Oui, notre but est de nous contredire !
– Êtes-vous charlatans ?
– Oui, nous sommes charlatans.
– Êtes-vous sans talent ?
– Oui, nous sommes sans talent.
– Alors on ne peut pas parler avec vous ?
– Oui, enfin…
– Mais quels sont vos vœux de Noël ?
– Êtres fidèles à nous-mêmes.» [79]

Infinitivement et éternellement, les futuriens sont sur d'autres routes.

76 - Frédéric Valabrègue, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch*, Images en manœuvres, 1994.
77 - Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971.
78 - Vittorio Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Einaudi, 1969.
79 - *Théâtre en caricature*, 1er janvier 1914, auto-interview futurienne.

J’ai grillé mon cerveau
comme un chichkébab
sur une tige d’acier
S-S-S-J-CH-CH !

Kroutchenykh

SUR LES ROUTES DE LA ZAOUMIE

La zaoum n'est pas qu'un simple exercice de style pour artistes provocateurs, c'est plus grave. La zaoum s'attaque aux fondements de la langue, à sa signification, à sa pratique, dans le but de rendre à la langue sa fonction première d'être *poésie*. Jusqu'au futurianisme, la langue poétique reste partielle, incomplète ; avec l'approche zaoumique sonore elle devient totale car, au-delà du fait d'être une langue simplement nouvelle, *spécifiquement* constituée poétiquement. Khlebnikov rappellera en 1919 dans *Artistes du monde*, ce qui a présidé à sa création : le souhait d'un idiome permettant de réaliser la concorde du genre hominine.

> « Les langues ont trahi leur glorieux passé. Autrefois, lorsque les mots détruisaient la discorde et rendaient l'avenir limpide et paisible, les langues, gravissant les paliers, unissaient les hommes en un seul monde conscient, union de ceux qui troquent les valeurs de la raison contre les sons d'échange semblables. [...] Le but est de créer une langue écrite commune, commune à tous les peuples du troisième satellite du Soleil, de bâtir les signes de l'écriture compréhensibles et acceptables pour la totalité de l'étoile peuplée par le genre humain, perdue dans le cosmos. Vous voyez qu'elle est digne de notre temps. » [80]

La formalisation de la chose intervient vers 1912 avec la conception du mot *zaoum* par Khlebnikov ; mot dont il faut s'approcher avec la pratique métalangagière de son concepteur. Zaoum est composé de *za*, qui indique la notion d'"au-delà", et de *oum* qui signifie "esprit". Les traductions habituelles proposent ainsi langue

80 - Cette idée n'est certes pas nouvelle et reprend la réflexion sur le langage et l'incommunicabilité qui préside aux relations entre hominines : le langage est l'outil de la raison, il ne peut donc pas rendre compte de ce qui échappe à celle-ci et où se révèle pourtant la substantifique moelle de l'hominine. Ainsi les romantiques trouvèrent vite trop étroite la langue habituelle pour exprimer leurs états d'âmes et leurs questionnements existentiels, comme dans ce passage de *La félicité de la folie* de Nikolaï Polévoï (1796-1846) : « *Et comment voulez-vous qu'avec la langue froide de la raison et du verbe je vous transcrive mes impressions ? Embrasez mes mots, et alors, j'imprimerai mes sentiments au fer rouge dans l'âme d'un autre, avec des lettres telles qu'il les comprendra…* » (in Aksakov, Odoïevski, Polévoï, *Bienheureux les fous*, José Corti, 2011)

"transmentale", d'"outre-sens", d'"outre-esprit", "a-logique", d'"outre-raison", d'"outre-entendement", mais sans prendre en compte la dimension *sonore* du mot zaoum. C'est Yvan Mignot, khlebnikovologue depuis un demi-siècle, qui offre une traduction française plus multidimensionnelle : langue d'"outrâme" [81]. Pour le *za*, pas de soucis ; pour le *oum*, il avance plusieurs raisons. Tout d'abord la brièveté du son et sa proximité, en russe comme en français, avec le son "ôm", son primordial du monde bouddhiste et, pour Khlebnikov, son de la steppe kalmouke de sa naissance. Les Kalmouks sont le seul peuple de religion bouddhiste d'Europe mais aussi, et c'est pour Khlebnikov de la première importance, des adeptes du chant diphonique sur lequel il faudra revenir. Au-delà de son sens immédiat, *oum*/âme renvoie, par sa sonorité induite, à cette Russie asiatique sur laquelle fantasment les futuriens [82]. Autre symbolique, la proximité sonore de *oum*/âme avec le son lointain d'une cloche et celle du son sourd d'une hache frappant un tronc. La cloche comme la hache renvoient à un imaginaire révolutionnaire typiquement russe qui n'est pas à négliger : le grand journal de conscientisation du milieu du XIX^{ème} siècle, dirigé depuis l'exil par Aleksandr Herzen [83], s'appelait *La Cloche*, et le premier appel à l'insurrection, placardé à Saint-Pétersbourg un matin d'avril 1862, avait comme simple conseil « À vos haches ! ».

> « Carillon frappant l'âme ! Grand tocsin frappant la raison, la cloche de l'âme ! Toutes les nuances de la cervelle passeront en revue toutes les sortes de raison. Voici ! Chantez tous ensemble après moi !
> Zoâme
> Soâme
> Poâme
> Glaâme
> Raâme
> Maisâme
> Hopâme
> Sorâme
> – Bom !
> Bom ! Bom ! Bom !
> C'est le grand tocsin qui frappe la cloche de l'âme.
> Magnifique, le carillon de l'âme.
> Magnifiques, les sons purs. » [84]

Le nouvel appel, *po(l)étique*, que lance Khlebnikov passe donc par la langue en renversant la table du langage et en bouleversant la communication. On peut considérer qu'il existe trois formes de langage : le courant (figé, assurant la communication avec autrui), l'individuel (sorte de langage intermédiaire assurant la communication avec soi-même) et celui n'ayant aucun sens défini (auquel on rattache la zaoum) qui est mouvement et poésie vivante avec pour principe de base que le son précède le sens dans l'histoire hominine [85]. En cherchant à définir le procédé, Khlebnikov nous invite à un véritable voyage linguistique d'outre-langues et d'outre-frontières, dans le monde infini des possibilités langagières.

> « Les hommes publics n'ont sûrement pas pris en compte les torts causés par un vocable malencontreusement construit. Et cela, parce

81 - Ces questions de traductions ne sont pas anodines et l'on peut rapprocher notre *zaoum* / outrâme de l'*Übermensch* / surhomme nietzschéen habituellement traduit en français par "surhomme" avec toute la mésinterprétation qu'un tel terme véhicule. L'on trouve une proposition intéressante du côté de la langue italienne chez Gianni Vattimo (*Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, 1974) qui avance "au-delà de l'homme" comme proposition de traduction à Übermensch ; l'"au-delà de l'homme" devenant l'individu vu comme une structure mobile et plurielle, projetée au-delà des limites traditionnelles du moi humaniste. La zaoum est elle-même un "au-delà" que l'on peut, dans une démarche merdjanovienne, allégrement rapprocher d'un "au-delà de l'hominine" dans un dépassement de l'unité traditionnelle de la langue en créant une nouvelle unité-pluralité « *libérée de la cuirasse rigide et répressive de l'identité, qui fait obstacle au flux de la vie* » (in Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003). Outrâme serait ainsi la langue de l'outrehominine que F. Merdjanov nomme en fait "êtr'xistant", terme vraisemblablement formé à partir du néologisme slavo-macédonien *postojati/postojanje* (voir à ce sujet la postface dans F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017).

82 - Yvan Mignot fait également remarquer que Khlebnikov a été un lecteur attentif de Spinoza dans sa jeunesse et que le penseur hollandais emploie la notion d'"âme-esprit" qu'il ne différencie pas du corps (ensemble que F. Merdjanov appelle l'"êtr'xistant"). Pour approfondir le Batave : Daniel Colson, "Lectures anarchistes de Spinoza" in *Réfractions*, n°2, 1998.

83 - Aleksandr Herzen, 1812-1870. Jeune étudiant il est profondément marqué par les écrits de Saint-Simon et de Fourier ; il est arrêté en 1834 pour activités subversives et envoyé en relégation pour huit ans. Herzen s'oppose aux slavophiles en préférant subordonner la philosophie aux sciences de la nature plutôt qu'à la religion. En 1847 il s'exile ; c'est depuis l'étranger qu'il crée une imprimerie afin d'envoyer en Russie des textes interdits par la censure, se rapprochant de Bakounine lorsque celui-ci arrive en Europe occidentale avant de critiquer son "aventurisme" révolutionnaire.

84 - Khlebnikov, Zanguézi, 1922.

85 - John Wallis, mathématicien-orthophoniste-musicologue anglais du XVII^{ème} siècle, disait déjà que *soni rerum indices*, les sons sont les indices des choses.

qu'il n'existe pas de livres de comptes des dépenses de la raison populaire. Et aussi parce qu'il n'existe pas dans la langue d'ingénieurs des ponts chaussées. Combien de fois l'esprit de la langue admet-il un mot direct, un simple changement de consonne dans un mot qui existe déjà, mais à sa place toute la nation utilise une expression descriptive, complexe fragile, et accroît la dépense de la raison universelle par le temps donné à la réflexion. Qui, pour aller de Moscou à Kiev, passerait par New York ? Quelle simple ligne de la langue savante contemporaine est exempte de voyages de ce genre ? Et cela se produit parce que la science de création verbale n'existe pas. S'il se trouvait que les lois des corps simples de l'alphabet fussent semblables pour une famille de langues, alors pour toute cette famille de peuples on pourrait construire une langue universelle nouvelle, un train avec les miroirs des mots Moscou-New York. Si nous avons deux vallées voisines séparées par une chaîne de montagnes, le voyageur peut, soit faire sauter cette chaîne de montagnes, soit entamer un long itinéraire de contournement. La création verbale est l'explosion du silence de la langue, des strates sourdes-muettes de la langue. En remplaçant dans un ancien mot un son par un autre nous ouvrons aussitôt un chemin d'une vallée de la langue dans l'autre, et, comme des ingénieurs des ponts et chaussées, nous traçons des voies de communication dans le pays ou des vocables au travers des chaînes de silence linguistique. » [86]

Derrière cette décristallisation de la langue, il y a l'idée, par l'outil poétique, d'une langue universelle réunissant les hommes ; d'une langue naturelle non pas basée sur des signes, mais sur des sons élémentaires [87]. Khlebnikov utilisera d'ailleurs, dans un poème nommé *Ka*, la contre-métaphore babelienne pour parler de la zaoum comme étant « la tour des multitudes, la tour du temps, la tour du mot » ; la zaoum est autant unicité du multiple que multiplicité de l'Un. Dans le dédale des cahiers et feuilles volantes laissés par Khlebnikov on retrouve ses premiers essais de transcriptions, très formelles, en zaoum.

1) Texte traduit du russe d'un exercice de version :
Ensembles réunies, les hordes de Huns et de Goths, rassemblées autour d'Attila, pleines d'exaltation guerrière, poursuivent leur chemin ensemble, mais attendues et repoussées par Aetius, défenseur de Rome, se dispersèrent en une multitude de bandes, s'arrêtèrent et s'apaisèrent parvenues à leur terre, après s'être répandues dans les steppes et avoir rempli leur vide.

Sa transcription/traduction en zaoum :

Cha + so (des Huns et des Goths), vé d'Attila, tcha po, so do, no bo + zo d'Aetius, kho de Rome, so mo vé + ka so, lo cha des steppes + tcha.

2) Texte zaoumique d'un exercice de thème :
Vé so du genre humain, bé go des langues, pé des esprits, vé so cha des langues, bo mo des mots ka de la raison tcha des sons, po so do lou de la terre mo so des langues, vé de la terre.

Traduction de sa traduction à partir du russe :

> Pensant à l'union du genre humain, mais se heurtant aux montagnes des langues, le feu impétueux de nos esprits tournant près de la langue d'outrâme unie, obtenant par la dispersion des mots en unités de pensées dans l'enveloppe des sons, impétueusement et de concert va vers la reconnaissance sur toute la terre de l'unique langue d'outrâme.

Il est immédiatement visible que la réduction du mot au son amène à une synthétisation/densification du texte ; il est aussi flagrant que l'on a affaire non à une traduction purement littérale mais à une *intention* résultant ou menant à une *émotion*. Ces exercices accompagneront Khlebnikov toute sa vie, et au quotidien il note, crée et expérimente, cherchant à transcrire par une "écriture-par-sons" ce qu'il voit ou ressent *poétiquement* du monde. Ainsi de la neige sur des merisiers devient *Lélilili*, la verdure (!) des foules, *Tchoutchou bizi*, et l'écriture du soleil, *Zizo zéia*. La zaoum dépassant la subjectivité, elle doit se lire comme un véritable monde-univers-en-soi, un *Umwelt* paradoxal où le monde réel (celui de la raison) est en permanence réinterprété pour constituer un monde-en-soi (aka "en-tant-que-tel") poétique propre à chacun·e [88]. Les premiers futuriens à décliner poétiquement la zaoum seront Elena Gouro et Kroutchenykh.

> « ... dans le mikado verbal une seule baguette est tirée à la fois, mais la possibilité de ne pas faire bouger les autres baguettes est pratique-

86 - Khlebnikov, *Notre base*, 1919.

87 - Khlebnikov et d'autres zaoumiens ont été lecteurs de Gottfried Leibniz (1646-1716) qui, en pourfendant frontières et étroitesses nationalistes, pensait créer une langue universelle basée sur des signes communément utilisés par les hominines et pouvant présenter une compréhension encyclopédique du monde. Voir Yvon Belaval, *Leibniz : initiation à sa philosophie*, Vrin, 2005.

88 - Le concept de *Umwelt* (monde-en-soi) traîne son néologisme tout au long du XIX[ème] siècle. Repris par l'éthophilosophe livono-russe Jakob von Uexküll (1864-1944) pour indiquer, en s'inspirant de la vie d'une tique, « *ce monde qui est le produit de l'organisme* »; il désigne depuis l'environnement spécifique de tout être vivant et tend à être synonyme de "milieu", ce que Uexküll refusait. Lorsque nous employons ici le terme de Umwelt, nous lui donnons son sens premier uexküllien qui est d'être le résultat d'une production propre (centrée) et d'avoir un caractère dynamique ; car vivre signifie percevoir activement son milieu (forme de vitalo-volontarisme) et créer (aka poétiser).

ment inexistante : c'est la totalité du langage qui s'éveille à chaque coup, les baguettes font vibrer les baguettes, le langage est vivant. » [89]

Elena Gouro, dans ses petits poèmes en proses qu'elle nomme *Meloci* (Miettes de rien) [90], ne cherche pas à formaliser la zaoum, elle n'en conserve que l'aspect ludique, émotif et spontané comme le ferait une enfant à laquelle elle s'identifie d'ailleurs fréquemment, considérant que « les enfants voient les choses comme on les voit la première fois, [qu']ils perçoivent également les mots dans leur fraîcheur originelle ». Différents recueils zaoums intégreront des poèmes d'enfants (de petites filles notamment), mettant en avant cette sorte de spontanéité sans influence, c'est-à-dire d'innocence poétique et d'authenticité, que l'on retrouve également dans l'image de l'hominine sauvage, ou naturien, vivant une existence "primitive" proche de la nature (Kroutch s'autonomme d'ailleurs "l'archisauvage" et dans ses mémoires il appellera ses compagnons du nom de "Sauvages"). Ainsi du poème *Finlandija* où Elena nous transporte, visuellement mais *aussi* sur le plan sonore, dans un paysage enneigé où résonnent des trilles d'oiseaux et où le vent souffle dans les branches : « Loulla, lolla, lalla-li, / Liza, lolla, loulla-li / Les aiguilles chuissent, chuissent / ti-i-i, ty-i-ou-ou » ; elle décline les bruits qui l'environnent comme on fredonnerait un air enfantin au fur et à mesure d'une marche errante en forêt. Sa poésie est faite pour être lue/entendue dans l'instant, et se prête selon Kroutchenykh à l'immédiateté de la conscience. Pour Gouro, nature et poésie se confondent : « Prenez un peu de terre noire, mêlez-y de l'eau de pluie et vous obtiendrez de l'excellente poésie » ; elle se refuse de trancher entre prose et poésie, et se contente de pratiquer ce qu'elle nomme une "expression poétique". Employant le terme *skalochka* pour décrire un "petit rocher" dans un poème, elle ajoute en note : « Mais qu'est-ce que *skalochka* ? C'est tout simplement une invention à moi. C'est très joli, *skalochka*. C'est quelque chose d'intermédiaire entre *lastochka* (hirondelle) et *lodochka* (petit bateau). » Elena est fauchée en 1913 par la maladie ; on raconte que près de sa tombe était installé un banc et que de jeunes inconnues venaient y lire des poèmes. Elle souhaitait rester fidèle à ses rêves, s'abandonnant totalement dans une expression poétique devenue existence poétique, et son apparente naïveté la préservait de la triste réalité du quotidien, la rendant très proche du Grand-Rêveur-Éveillé qu'était Khlebnikov ; fidélité qu'elle illustre par un texte-serment intitulé "Promettez-le" dans le recueil *Les Trois* en 1913.

« Jurez-le, vous proches et lointains, vous qui écrivez avec de l'encre sur la feuille de papier, avec le regard sur les nuages, avec de la peinture sur la toile, jurez-le de ne jamais trahir, de ne jamais calomnier le visage-créé-merveilleux de votre rêve – que ce soit l'amitié, que ce soit la foi des hommes et de vos chants.

Le rêve ! Vous lui avez donné la vie – il vit – la nouvelle existence ne vous appartient plus, comme nous-mêmes, nous ne nous appartenons-plus !

Jurez-le, surtout vous qui écrivez avec le regard sur les nuages – les nuages changent de forme –

le manque de foi, si facilement déshonore leur visage d'hier.
Promettez-le, je vous en prie ! Promettez-le à la vie, promettez-le à moi.
Promettez-le. »

Kroutchenykh n'est en rien un romantique au sens caricatural, il ne parle pas de princesses fatales et languissantes dans des châteaux style Louis II de Bavière ; ses princesses à lui sont des truies se vautrant dans des bauges et il se nomme lui-même "porc" adepte de "porcophilie" [91]. Pour Kroutchenykh, on ne peut dépeindre les mystères du monde, par définition mystérieux, inintelligibles, alogiques, en utilisant une langue "claire-nette" : « C'est comme donner à manger des pavés à un affamé ou de tenter de pêcher avec un filet pourri ! » déclare-t-il dans *Les nouvelles voies du mot* [92]. Pour le faire, il faut avoir recours à une langue qui soit le reflet de ces mystères : « Nous avons été les premiers à trouver le fil d'Ariane et nous nous promenons, désinvoltes, dans le labyrinthe. » Kroutchenykh sera le gauchiste de la zaoum, adoptant rapidement une démarche radicale qu'il maintiendra par la suite ; et c'est lui qui produira les premiers poèmes en zaoum intégrale c'est-à-dire où le sens s'est clairement fait la malle, comme en 1913, dans le recueil *Pommade*.

« 3 poèmes
écrits
dans une langue spécifique
différant des aut
ses mots n'ont pas
de signification déterminée

Elena Gouro

89 - Jean-Christophe Bailly, *Le parti-pris des animaux*, Christian Bourgois, 2013.
90 - Nous ne pouvons que constater que le seul ouvrage authentifié de F. Merdjanov porte le titre d'*Analectes de rien*, une analecte n'étant en soi qu'une miette...
91 - Voir un émule moderne de Kroutch : David Perrache, *Homo porcus*, in la revue fin-du-mondiste *Amer*, n°4, 2010.
92 - À *zaoum* semble répondre *razoum* (raison) que Kroutch emploie ironiquement en un sens mixant *oum* (esprit), *bezoumie* (non-sens) et *zaoum* (outre-sens donc) afin de montrer la multiciplicité et l'indicibilité du monde réel, donc aussi son illusionnalité et son absurdité.

n°1
Dyr boul chtchyl
oubecthchour
skoum
rlèz so bouleverser l ez

n°2
frott from iit
je ne dispute pas amoureux
la langue noire
c'était comme ça même chez les tribus sauvages

n°3
Ta sa maé
kha ra baou
saem siiou goub
radoub mola
all »

Pour Kroutchenykh, la zaoum poétique exprime non seulement le monde mais elle le crée comme l'ont fait les premiers hominines chez qui le langage était global ; aussi par "mot" il faut entendre "verbe " et même "Verbe", c'est-à-dire *premier mot et première parole*. « Vivre dans la nature, avant que nous ne nous en séparions au moyen de l'abstraction, devait impliquer une perception et un contact que nous pouvons à peine appréhender, à notre niveau d'angoisse et d'aliénation. La communication avec tous les êtres existants devait être un jeu de tous les sens, qui reflétait la variété innombrable, indéfinissable de plaisirs et d'émotions que nous connaissions alors. » [93, 94] C'est ce premier langage que recherchent les zaoumiens en séparant la fonction poétique de la langue de sa fonction de communication pour en retrouver l'*essence* pure ; Elena Gouro parle d'une poésie des pieds nus où le poète est connecté physiquement à la Terre [95].

> « Nous ordonnons à tous les poètes, créateurs des signes futurs, de marcher pieds nus tant que la terre est estivale. Nos pieds, encore innocents, ingénus et sans expérience s'émerveillent plus vite. Sous les pieds nus, le sable ferme, salé, comme très légèrement glacé, glisse entre les doigts en filets tantôt froids, tantôt chauds. La terre parle aux pieds nus. Sous les pieds nus, la planche de bois chante la chaleur. Ce n'est que là que tu connaîtras sa chère intimité. Voilà pourquoi les poètes doivent absolument marcher pieds nus en été. » [96]

Cette Terre c'est le monde dans son ensemble, le Globe terrestre tout à la fois satellite, étoile et centre autour duquel s'articule la Vie. Dessus, les mots font partie de la vaste Nature, ils sont matières, mais matières vivantes ; matériaux *organiques* au sens propre du terme. Les mots sont tout à la fois des graines en attente de germination, des arbres déjà épanouis ou encore le sol composté dans lequel ils poussent. Le poète se fait le jardinier-démiurge d'un nouveau jardin-vocabulaire d'Eden ; il sème, plante, arrose mais aussi taille ou abat. « Les mots meurent, le monde est jeune éternellement. L'artiste a vu le monde d'une manière nouvelle et, comme Adam, donne à toute chose un nom. », constate Kroutchenykh dans la *Déclaration du mot en tant que tel*. En désacralisant le langage, la zaoum pose un appel à recomposer, en fait à

renommer, le monde. Et Kroutchenykh de poursuivre : « La pensée et le langage n'arrivent pas à suivre l'émotion provoquée par l'inspiration, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel) et dans une langue qui n'a pas de signification précise (non figée, zaoum). La langue commune ligote, la langue libre permet de s'exprimer plus pleinement. » À la différence des futuristes, les futuriens ne se contentent pas de changer le contenu, illes changent aussi le contenant ; ce que Kroutchenykh ne manque pas de préciser dans *Les Trois* : « Puisqu'il y a une nouvelle forme, il y a aussi un contenu nouveau, la forme détermine ainsi le contenu. Notre création verbale, jette sur tout une lumière nouvelle. Ce ne sont pas les nouveaux objets de la création qui décident de sa véritable nouveauté. La nouvelle lumière, jetée sur le vieux monde, peut produire le jeu le plus fantasque. » La poésie est utilisée comme un outil de reconnaissance du monde (au sens militaire d'"aller voir") et donc de perceptibilité de ce monde ; l'ayant reconnu, les futuriens s'autorisent à en décliner les facettes oubliées ou inconnues. Dans *La lune crevée*, un texte de quatre pages parut en 1913, Khlebnikov explore toutes les possibilités déclinatoires du radical "aimer", mot commençant par un L en russe. Ce n'est pas une simple liste de mots mais un texte classiquement constitué incorporant plus de 500 déclinaisons : « M'enmourant je m'amourache aimée aimière dans les aimeries, de l'amour des ameureillants, de l'aimette, des aimones, par aimors m'enaimant par inaimoirs d'enamourer, aimer suraimer dans les amourements

93 - John Zerzan, *Aux sources de l'aliénation*, L'insomniaque, 1999.

94 - Dans un écrit attribué à F. Merdjanov, *L'équation corse à la lumière de l'inconnue macédonienne*, il est fait mention de la langue *qrsche* définie par le linguiste allemand Egon Gunkel dans les années 1900 et qui intègre un vocable emprunté aux animaux, dénotant un reste lointain de langage proprement "animal", gestuel et sonore, chez les hominines.

95 - La Nature nous parle en permanence et cette "parole" ne passe pas par des mots ; alors on lui accole le qualificatif de "magique", comme par défaut de ne pouvoir mieux la nommer. « *Dans le milieu tout à fait rationnel du vieux forestier, dont la tâche est de sélectionner les troncs qu'il convient d'abattre, le chêne destiné à la hache ne sera rien d'autre qu'un certain nombre de stères que l'homme cherchera à évaluer avec le plus de précision possible. Il ne prêtera guère d'attention au visage humain que peuvent dessiner les rides de l'écorce. Celles-ci, au contraire, joueront un rôle dans le milieu magique d'une fillette pour qui la forêt est encore pleine de gnomes et de lutins. […] Dans le parc du château d'un de mes cousins, en Estonie, se trouvait un pommier. Sur une de ses branches avait poussé un champignon qui avait vaguement l'air d'un clown, ce que personne n'avait remarqué jusqu'alors. Un beau jour, mon cousin fit venir une dizaine de journaliers russes qui découvrirent le pommier et se rassemblèrent chaque jour devant lui pour faire leurs dévotions, murmurant et se signant. Ils expliquèrent que le champignon devait être une figure miraculeuse parce qu'elle n'avait pas été faite de main d'homme. Il leur semblait tout naturel que des phénomènes magiques existassent dans la nature.* » (in Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965)

96 - Elena Gouro, "Le secret", in *Les Trois*, 1913.

l'aimage… etc. ». Lors de l'impression du livret, les typographes se trouvèrent à court de *L* !

Le premier poème publié de Khlebnikov est *La tentation du pécheur* en 1908 dans la revue *Vesna*. Ce texte, qui n'a à voir ni avec saint Antoine ni avec un pêcheur, fournit une importante liste de néologismes naturalistes qui permettent de voir la genèse d'une recherche de transcription-traduction des mystères-sensations du monde ; en voici un glossaire réduit.

- *des fougères vériflores* : des fougères aux fleurs de vérité
- *un arbre célicortice* : un arbre à l'écorce de ciel
- *un lit puérisaxe* : un lit (de fleuve) dont les pierres sont des nourrissons
- *une hirondelle dubipenne* : une hirondelle aux ailes de doute
- *un rossignol humidisone* : un rossignol au chant humide
- *un crabe justiforfique* : un crabe aux pinces de justice
- *un brochet équidente* : un brochet aux dents de justice
- *un héron temporirostre* : un héron au bec de temps
- *un canard pristinipenne* : un canard aux ailes de passé
- *une cane futuricriste* : une cane à la houppe de futur
- *un corbeau taciticaude* : un corbeau à la queue de silence
- *un cerf stellicorne* : un cerf aux cornes d'étoiles, dont les bois sont une constellation

En Russie, comme en bien d'autres endroits, subsistent tout un tas de pratiques incantatoires bien peu chrétiennes qui puisent leurs sources dans un passé ancien ; formules souvent liées aux cycles agraires, aux saisons, formules de protection ou de menace… D'expression orale, elles sont brèves, rythmées, plus ou moins répétitives et peuvent ressembler à des bouts de vers rimés. Certaines sont dites à voix haute, parfois criées, d'autres sont juste murmurées. La forme se compose de phrases russes, parfois mêlées d'archaïsmes divers, émaillés de mots plus mystérieux, résultats d'une dégradation des mots initiaux, perdus, et dont il ne reste que l'effluve du son-racine. Les zaoumiens s'emparent avec gourmandises de cette matière et explorent les infinies possibilités de la glossolalie, cette langue psalmodiante incompréhensible des mystiques adeptes de la transe et de la méditation extrême. Ainsi, Kroutchenykh, toujours avide d'excentricités, s'intéresse à la secte des *khlysty* dont il prend, ni plus ni moins, les paroles extatiques comme une des source de la zaoum [97]. Toujours dans cette recherche quasi ethnologique des mots-sons primitifs, illes se penchent sur la tradition russe consistant à introduire dans les refrains des poèmes, des séquences de mots qui n'ont pas de sens mais un rythme comme notre francophone *am stram gram pic et pic et colegram*… Toute cette matière première est explorée et mise en avant par les symbolistes Alexander Blok et Andreï Biély dans deux ouvrages qui seront dépouillés avec joie par nos futuriens : *Poésie des conjurations et des incantations* pour Blok (1909) et *Glossolalie* (1917) pour Biély. « Il ne s'agit plus seulement

d'une voix, mais d'une multitude de voix héritées, qui se propagent de l'Orient à l'Occident, rassemblant la communauté universelle des hommes à travers ce chant sans parole et hors temps. [...] De ce festin sacré, qui donne accès à l'Un, la zaoum fait également partie : non seulement parce que la langue transrationnelle "se fait dans la bouche", pour reprendre l'expression des dadaïstes, mais surtout parce que la zaoum participe de la vaste utopie du Tout unique. » [98]

> « Je rentre dans ma bouche pour y épier la création du langage.
> J'ai à dire une histoire en laquelle je crois comme en ce qui fut.
> L'histoire des sons.
> Si elle n'est pour vous qu'une légende, elle est pour moi la vérité.
> J'ai à dire la vérité sauvage du son.
> [...]
> De profonds mystères gisent dans la langue, dans les grondements des parlers gisent les sens d'un verbe énorme. Mais les grondements des parlers et les instants d'éclair des sens sont occultés par le nuage métaphorique d'où pleuvent dans les flots du temps des traits de concepts solidifiés. Et comme dissemblent l'averse, le tonnerre, les nuages, ainsi dissemblent les sens des sonorités et les images des mots, dont diffère le sens sec et plat du concept.
> Qu'est-ce que la Terre ? La Terre est lave. Seule l'écorce des cristaux (des pierres) emprisonne la flamme ; et la lave rugissante frappe aux cratères volcaniques. La première couche (de terre) est si mince ! Seule l'herbe la recouvre. Ainsi le mot : ouragan de rythmes en fusion, rythmes des sens

97 - La Russie est prolifique en sectes de toutes sortes aux pratiques des plus surprenantes ; celle des *khlysty* porte un nom dérivé du mot "fouet", semblant indiquer des pratiques flagellantes. Ses adeptes s'adonnaient au *radiénié*, sorte d'extase collective dans laquelle illes émettaient des sons entrecoupés et incompréhensibles ; Kroutchenykh affirmait qu'illes pouvaient à partir de cette "base linguistique sonore" apprendre facilement toutes les langues de la terre. Voir Gustave Welter, *Histoire des sectes chrétiennes*, Payot, 2011.

98 - Anne Tomiche, "Glossolalies : du sacré au poétique", in *Revue de littérature comparée*, n°305, 2003.

sonores. Ces rythmes sont pris dans l'étau des racines de silex. Le sens rétif est occulté. La couche supérieure est le mot-image (la métaphore). Sa sonorité, comme nous le dit l'histoire de la langue, n'est qu'un collage de sons rongés, érodés. L'image est le procès de destruction du mot. Les sens du mot familier – l'herbe ! – se mettent à pousser hors de lui. Ainsi le déclin de la pureté phonétique précède la pléthore dialectale et le déclin de la pléthore dialectale est le terme, l'automne de la pensée. La flamme folle, le granit, l'argile, l'herbe dissemblent. Et dissemblent pour nous les sens : ceux des concepts, des métaphores, des racines et des mouvements de la colonne d'air sculptant les sons de l'énorme Cosmos (la cavité buccale).

Il fut un temps où il n'y avait ni plantes ni "terres" ni silex ni granits. Il y avait l'incandescent. Les pales d'un gaz volatil tournaient dans le Cosmos. La terre clapotait, fleur ignée ; elle enflait, s'épandait de la sphère cosmique. Et ces gestes ignés se redirent plus tard dans les pétales des fleurs. Ainsi la lumière (*svet*) cosmique est-elle la couleur (*cvet*) des champs. Toutes les fleurs sont souvenirs des feux d'une sphère cosmique sans limites, tous les mots sont souvenirs du son d'un sens ancien.

Il fut un temps où il n'y avait nul concept dans notre acception : l'écorce conceptuelle proliféra autour de l'image du mot. Il fut un temps où il n'y avait pas même d'image du mot : les images proliférèrent plus tard autour d'une racine amorphe. Avant, il n'y avait nulle racine. Toutes les racines sont des peaux de serpent ; le serpent vivant est la langue. Il fut un temps où ce serpent était flux, où le palais était voile des rythmes emportés dans leur mouvement. Le Cosmos en durcissant devint la cavité buccale. La colonne d'air, danseuse du monde, devint notre langue.

Avant les sons distincts dans leur sphère refermée, la langue dansait. Toutes ses positions, ses courbures, ses effleurements du palais et ses jeux avec la colonne d'air (la chaleur interne respirée) créèrent dans le temps des signes sonores : spirantes, sonantes. Ils prenaient corps de consonnes et rassemblaient des massifs d'explosives : sourdes (*p t k*) et sonores (*b d g*).

Les jeux de la danseuse avec la colonne d'air légère, telle une écharpe de gaze, nous sont désormais incompréhensibles. Les alliances de sons, de collusions en dispersions et en dessications, ont alourdi les parlers. Les dictionnaires de sons-images chargent notre mémoire, mais la clarté de leur ancien geste n'atteint plus notre âme. Ainsi la clarté du sens sonore est-elle dans cette faculté de voir les danses de la danseuse à l'écharpe, à la colonne d'air. La nuit du sens sonore gît dans les dictionnaires dont l'humanité a bâti ses temples de langage.

[...] Tous les mouvements de la langue dans notre cavité buccale sont gestes de la danseuse-tronc enroulant l'air telle une écharpe de gaze. L'écharpe s'éploie en tous sens, ses pointes chatouillent le larynx et un *h* sec s'émet, aérien, soudain, prononcé comme le *kh* russe. *H*, c'est le geste des bras ouvert. Les gestes des bras reflètent tous les gestes de la danseuse-tronc dansant dans sa prison obscure, sous les voûtes du palais. Le mouvement des bras évoque la gesticulation sans bras. Ces mouvements sont les titans du monde énorme, invisible, du son. Ainsi la langue dirige-t-elle, du fond de sa caverne, la masse, le

corps, et le corps dessine les gestes qui recouvrent les tempêtes du sens.
Notre langue-tronc a surpris le geste des bras et l'a redit en sons. Les sons savent les mystères des très anciens mouvements de l'âme. De la même façon que nous prononçons les sens sonores des mots, ainsi l'on nous créa jadis, on nous prononça avec du sens : nos sons – nos mots – deviendront un monde. Nous créons l'homme depuis les mots et les mots sont des actes.
Les sons sont d'anciens gestes dans les millénaires du sens. Dans les millénaires de mon existence à venir, le bras me chantera la pensée cosmique. Les gestes sont les sons juvéniles de pensées encore embryonnaires contenues dans mon corps. Dans tout mon corps se produira avec le temps ce qui se produit aujourd'hui en un seul lieu du corps : sous l'os frontal.
Tout mon corps s'emplira de pensée. » [99]

Ayant décrété la primauté de la langue russe comme substance poétique initiale, les futuriens s'attellent également à la refonte intégral du vocabulaire par sa russification : ainsi la "bombe", *bomba*, devient "explozaille" (*vsorval*) en ne conservant que le substantif du verbe russe. Mais par "russe", illes entendent aussi l'ensemble des autres langues de l'aire géographique russe telle que nous l'avons évoquée. Des mots étrangers au russe "classique" mais eurasio-compatibles, incluant toutes les variétés des langues slaves, des mots turco-mongols, finno-ougriens, etc., mais aussi toutes sortes d'archaïsmes, de mots savants/techniques, d'argots, de régionalismes, etc., auxquels s'ajoutent toutes les créations personnelles al-

99 - Andreï Biély, *Glossolalie*, Nous, 2002.

lant du simple néologisme à la phrase en autozaoum intégrale. Si Khlebnikov ne dézingue pas totalement la langue russe, Kroutchenykh s'en donne lui à cœur joie et se complaît à dire dans *Le pont* (1913/1914) : « J'ai supprimé toutes les langues, et toutes les langues slaves pour complaire au russe, je les ai mises en morceaux... Je parle ma propre langue. Je me tiens sur moi-même. » Au mot autonome correspond l'individu autonome navigant dans un espace géopo(l)étique non déterminable.

Cette déconstruction de la langue par la poésie se fait d'une manière pratique par ce que l'on nomme le *sdvig*, une sorte de glissement/déplacement/décalage/dislocation syllabique à partir du sens linguistique habituel (Kroutchenykh y rajoute les notions subversives de déviance, de distorsion et de dérapage). Fusion de deux sons (phonèmes) ou de deux mots considérés comme unités phoniques en une seule masse phonique, le *sdvig* ouvre aussi la possibilité de fractionnements hétérodoxes du vers pour éviter des regroupements incongrus, ou au contraire en provoquer, et offrir autant de possibilités respiratoires au lecteur qui en a parfois bien besoin et retrouver ce rythme poétique si important pour les futuriens. Aux frontières du lapsus maîtrisé, le sdvig conduit le lecteur-auditeur à des analogies sonores qui parlent directement à son inconscient. Kroutchenykh se fera ainsi un plaisir de consteller ses créations de références sonores d'ordre scatologique (des "phono-images" comme il les appelle) et auxquelles il ne manque que l'odeur ; la zaoum devenant pour lui le "sdvig absolu". En 1918, Kroutch se fend d'une *Mélacholie en capote*, digression phonique autour de l'adverbe *kak* (comme, comment) qui est aussi l'initiale de *kakat* (chier) ; prétexte à fouiller la merde des mots mais aussi à métaphoriser l'image d'une Russie alors dans la merde jusqu'au cou [100]. De cette démarche, il fera une quasie-science dont il finira par fournir en 1923 un traité sérieusement titré *La sdvigologie du vers russe* et dans lequel il affirme que « là où, semblait-il, il y avait éclipse de la conscience, se cache le *sdvig*, travail créateur secret susceptible parfois de livrer bien des secrets des auteurs ». En parlant directement à la conscience par abstractions, néologismes, suggestions, etc., la zaoum laisse à l'auditeur-lecteur toute sa part d'imagination même s'ille est guidé par l'auteur qui, ellui-même, ne reste pas toujours maître des émotions suscitées par le mot-son qu'ille a formé. Ironie, métaphorie, allégorie, analogie, alogie, parodie, etc., participent de la stratégie globale de la conspiration futurienne dans son travail de sape contre le sens de la langue. « Le *sdvig* a donc pour effet de freiner, d'arrêter le processus de communication engagé sur la voix du langage et cela en inventant de nouveaux mots, en en ressuscitant d'anciens, rares ou dialectaux. » [101]

On peut dénigrer la zaoum comme un jeu de poète ou un exercice inutile d'artistes déconnectés, mais lorsque Khlebnikov s'amuse, il fait socialement mouche comme dans ces vers de 1921 : « c'est pas pour rien si à *riche dieu* on ajoute *o* et *ard* / il en sortira l'odieux richard / Dans le même cercueil les enterrer à la bêche ». Ou lorsque qu'il fait parler des *Voix et chants de la*

rue au son de la hache, on sent craquer les cervicales bleues sous le tranchant de la cognée...

« Les tsars les tsars tremblaient
Les tsars les tsars tremblent !
Sous la ha
sous la hache
les seigneurs
Sous la ha
sous la hache
les seigneurs
Sous la ha
les tsars
le tsar
le tsar
Le peuple
le peu
le peuple
le forgeron
le hache
le hache-paille
Le peu
le peuple
attrape
attra
attrape
les seigneurs
Sous ha sous la ha les tsars
il les attrape
il les met
le peuple
hache
hache-paille
les tsa
les tsars
sous la hache

100 - C'est l'abondance de "K" dans la langue russe qui fait dire à Kroutch qu'elle porte en elle la scatologie et l'érotisme anal.
101 - Jean-Claude Lanne, "Le Putestan futurien" in *Cahiers slaves*, n°10, 2008.

Qu'ils se c
alment
dans les congè
de Sibé
de Sibérie
les congè
les congères blanches
Le peuple met met
met les seigneurs les seigneurs
le peuple
met
met
met le tsar blanc
met le tsar blanc ! Le tsar blanc !
Le tsar blanc
– Le tsar !
Et nous ! – Et nous regardons et nous regardons !
Les tsars les tsars tremblent !
Ils ils tremblent ! » [102]

Libre à chacun·e de décrypter un possible sens caché ou des anagrammes planqués, mais la conception est avant tout phonique et non gnostique. Khlebnikov le dit à sa façon : « Sachez reconnaître les angles des événements dans le chant instantané des mots. C'est un couteau donné dans le cœur des citoyens. » Bien sûr, aucune grammaire ni une quelconque syntaxe ; évidemment chaque zaoum est unique, propre à son auteur et forcément difficilement reproductible. La zaoum ne s'apprend pas, ni ne peut véritablement se traduire, elle se vit comme une langue d'évasion et de sensation [103]. Chez Khlebnikov, les hominines ne parlent pas zaoum, langue finalement réservée chez lui aux animaux, dieux, sorcières, sources, rochers etc., pour lesquels le langage hominine n'est pas satisfaisant/suffisant, mais il l'utilise aussi pour exprimer de manière sonore des états d'âmes tels que la joie, la peur ou la tristesse. Il y a toujours chez lui un double niveau d'interprétation, phonique et logique, le phonique donnant toujours le ton à la logique ; comme dans le poème *Bobèobi* de 1913 où un énigmatique poète (personnifié par un non moins énigmatique "Visage") semble contempler une nature de sa création qui pourrait être une représentation cubiste de l'espace (aka ecphrasis, description d'une œuvre d'art non verbale). Peindre avec des sons, voilà une pratique qui en ouvre d'autres car « chaque son dissimule une image verbale étendue parfaitement précise » (Khleb dans une lettre à G. Petnikov en 1917) [104].

« Bobèobi se chantaient les lèvres
Véèomi se chantaient les regards
Pièèo se chantaient les sourcils
Liéèèï se chantait la figure
Gzi-gzi-gzèo se chantait la chaîne.
C'est ainsi que sur la toile de certaines correspondances
Hors de l'étendue vivait le Visage. »

Face à la montagne zaoumique de Khlebnikov qui se dresse avec ses pics et sommets identifiables, la zaoum de Kroutchenykh fait figure d'éboulis géant résultat d'un "éparpillement du monde". « JE suis le livreur de salive ! » dit Kroutch de lui-même, et certains, mi-moqueurs, mi-admiratifs, rajoute que pour parler d'une grenouille, il était capable de « galvaniser

le substantif jusqu'à ce qu'il obtienne l'illusion que des pattes ont poussé au mot » [105] Les mots sont pour lui des poupées russes qu'il empile, condensant le sens par le son ; ainsi de "Coquasi" qui arrive à contenir Caucases + coq + quasi + Asie. Au-delà du mot condensé, Kroutch s'exerce aussi au récit condensé comme dans *Ermites* (1913) où il essaie dans un même élan de décrire la vie quotidienne pratique d'un monastère et de traduire les désirs conscients ou refoulés des moines ; exercice périlleux, et forcément scabreux, s'il en est [106].

Kroutchenykh procède certainement à la conception des pires livres possible selon les canons classiques de l'édition ; il est aussi le poète qui pratique le plus l'auto-production-édition-diffusion avec des livres (parfois ultra courts) aux titres les plus improbables dont il conçoit la poésie, l'impression (en fait parfois quelques duplicata simplement manuscrits), la reliure (du cousu main avec ses aiguilles à repriser les chaussettes) et la diffusion (distribution au petit bonheur). Le livre est pour Kroutchenykh le complément visuel et tactile de sa poésie sonore, « Chez nous les mots volent ! », c'est-à-dire qu'ils peuvent se trouver à peu près n'importe où sur une page (ou ne pas s'y trouver du tout, car ils peuvent s'échapper) ; certains livres sont ainsi imprimés à coup de tampons encreurs gyrovagues (pour les mots comme pour les lettres, car bien entendu les lettres volent aussi !). Dans un jeu d'aller-retour incessant, le son arrache le mot au livre et lui rend son sens d'avant

102 - Khlebnikov, *Le présent*, 1921.

103 - « *Cela donne une langue absolument* privée. *Pourtant, l'abstraction (l'in-signifiance ?) de cette* partition *excède tout enfermement idiolectal : cette langue intime est aussi la plus universelle des propositions verbales. Son incantation savante et "libérée des entraves" pulvérise la langue verbale et recompose autrement l'extravagance de la matière phonique et sémantique. Cet A.B.C. inouï fait goûter au succulent déchet de tout langage organisé : une saturation physique de la modulation phonique, un flot de sons dans les tuyaux du corps, un flux dont il fait bon jouir, de la glotte et des lèvres alertées par l'oreille [...].* » (in Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, P.O.L., 2014)

104 - À titre de comparaison qui n'est pas raison, se pencher sur le poème *Voyelles* de Rimbaud (vers 1871) où des couleurs sont attribuées aux voyelles, donnant aux sons une gamme colorée que Khlebnikov n'aurait pas forcément approuvé, sa pratique le portant à donner des couleurs aux... consonnes. Ainsi le A est noir chez Rimbaud, mais chez Khleb c'est le P (avec nuance de rouge) ; au O bleu fait face le M ; au I rouge, le B (rouge-pourpre) et le N (rouge-tendre) ; au E blanc, le L (blanc-ivoire)...

105 - Ceci aurait ravi le linguiste-maître nageur Jean-Pierre Brisset qui voyait dans les grenouilles les ancêtres des hominines et dans leur coassement l'origine du langage (voir infra note 171).

106 - Dans la même idée de transcrire, non pas en un mot mais en une image, plusieurs idées/actions, Malévitch peint *La mort simultanée d'un homme en avion et sur le chemin de fer* (1913). Des exégètes ont vu dans ces essais de transcription, une sorte d'écriture-peinture cinématographique avant l'heure qui utiliserait plusieurs caméras en même temps ciblant un même point depuis des positions différentes mais avec une seule et même pellicule.

l'écriture en le *re*-matérialisant par ce même livre. Pour Kroutchenykh, la zaoum est un condiment, en l'occurrence de la moutarde, c'est bon mais pas suffisant seul ; le livre fait alors figure de rôti ad-hoc.

Les scoliastes de la poésie sonore notent qu'il n'y a « rien d'étonnant à ce que la poésie sonore, issue de recherches phonétiques, ait témoigné très tôt d'une tendance à englober les codes expressifs d'autres arts et moyens d'expression, traditionnellement distincts, la musique, la danse, l'image visuelle même. » [107] La peintre Olga Rozanova (compagne de Kroutchenykh, fauchée par la diphtérie en 1918) appellera ses poèmes en zaoum du nom de *bezpredmetnoye* (sans-objet). Le réel, c'est-à-dire la vie moderne, ne valant rien, elle y abandonne toute référence, montrant clairement sa recherche d'un Rien relevant d'un état de nature *ex-nihilo* ; ce qu'elle complétera picturalement en s'exclamant « Ma poésie m'a portée si loin que je commence à me soucier de ma peinture ! » [108] Khlebnikov définira ce Rien au hasard de ses notes en 1921 :

« … et le *oui* et le *non* des discours qui voltigent
volent dans le rien
puissante volée de papillons semblable à une bruyante tempête d'orage
Ils volent dans le miel sans avoir
le bref le grand rien
qui les attire et les appelle
Le but de Dieu – être rien
Car quelque chose – c'est pesanteur force
devoir travail labeur
Alors que rien – c'est duvet plumes tendresse
fumée
boîte du volume pleine de vide
cette boîte des papillons de la langueur
de lalamour
Et sur une nuée de *rien* de *nada*
de nostalgiques *ni* ailés
s'ouvrira le sac du mutisme
pour qu'en deux mots il y ait cascade et différence de hauteurs… »

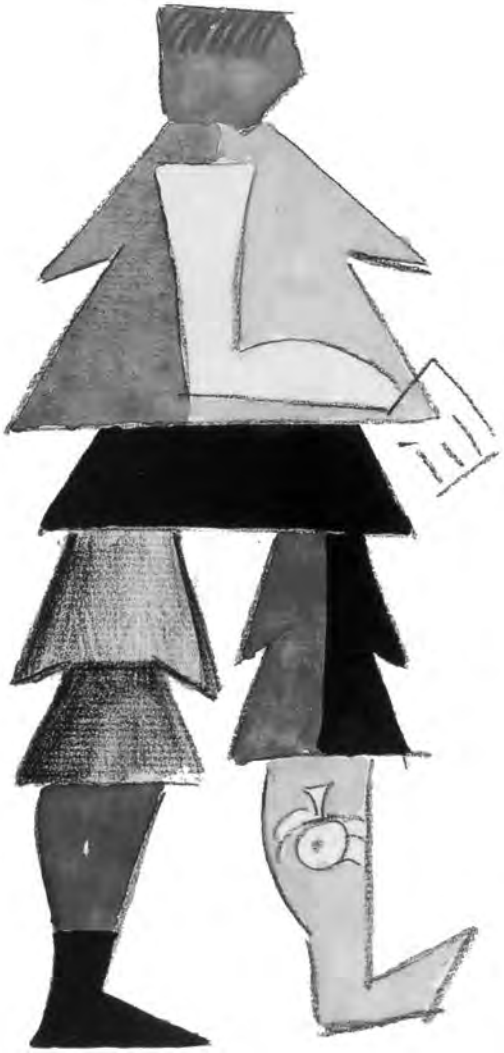
La zaoum condense dans son mot même la synthèse de ce qu'elle incarne, à savoir à la fois un mot-son et un mot-sens. Et si le *za* indique une direction prise résolument vers un outre-ailleurs que le ici-là, le *oum* semble lui résonner comme un écho renvoyé sans fin depuis cet outre-ailleurs qui est là-bas. Là-bas ? Là où est ce qui n'est pas ici, ce Rien insaisissable avec les mots de la langue "raisonnable". Khlebnikov le dira à sa façon dans l'un des innombrables textes de ses inabouties *Tables du destin*, en filant une démonstration hindouisto-bouddhisto-mathématique à sa sauce.

« Les Hindous prononcent "oum, oum" en répétant la formule plusieurs fois avec une intensité différente. Ils rendent un culte au nirvana, au fait de devenir rien. Mais quand ils répètent "oum" l'exposant dans 3 (22+n - n) passe de la valeur 1 à la valeur zéro. Le nombre de vibrations 3 (22+n - n) donne comme son "o" avec n = 1 et donne comme son "u" avec n = 0. Si la valeur de l'exposant du son est la signification de ce son, alors la formule sacrée murmurée par les Hindous "oum, oum, oum" signifie : moi, unité de l'esprit, je deviens rien, par une division infi-

nie, d'unité je deviens rien. En parlant, l'esprit s'identifie avec la puissance du son de sa parole, puisque dans la série "oum" réside le passage de la valeur de l'exposant, de l'unité à zéro. L'acheminement de l'unité vers le rien par la division, telle est la signification de cette suite sonore. Mais cela est la vérité fondamentale de la foi des bouddhistes. » [109]

Le territoire de la zaoum n'est donc pas défini et encore moins fini ; ses horizons sont ceux d'une steppe linguistique que parcours l'errance nomade de poètes traçant dans ses herbages non pas des routes langagières mais des sentes sonores s'évanouissant presque aussitôt dans le Grand Rien qui les entoure. « L'errant libre de liens et de valeurs est l'homme qui s'ouvre à cette révélation du multiple tendre et éphémère, dans laquelle le monde semble une douce brise azurée. L'errant porte une fraternelle et heureuse attention au minuscule et au fugitif, il vit dans l'été comme dans une salle de jeux d'enfants pleine de divertissements innocents... » [110] Pour tous ces futuriens zaoumisant, la poésie n'est pas le but mais le chemin lui-même. Ce chemin est libre, indéfiniment rayonnant en de multiples branches, sans véritable départ ni véritable arrivée. C'est une divagation joyeuse, une errance hasardeuse, une aventure esthétique aux mille plateaux ; un voyage qui peut mener au "pays des voies", le Putestan, *ultima terra nullius* qu'a finalement rejoint Khlebnikov.

107 - *La poésie sonore*, sous la direction de Vincent Barras et Nichola Zurbrugg, Contrechamps, 1992.
108 - Nous sommes là sur des positions qui seront particulièrement développées par Malévitch à travers son suprématisme. Dans le suprématisme sans-objet il n'y a pas d'élément, de même qu'il n'y a pas de loi. L'absolu visé rejoint la vision du 0 (l'essence de l'essence), c'est-à-dire du Rien qui est Tout (l'egodéiste malévitchien est un ego-zéro). Le monde des objets, c'est le monde de l'illusion, des marchands et du matérialisme ; un monde où règne la compétition et la guerre. À l'inverse, le monde sans-objet est le monde réconcilié avec lui-même ; le monde de l'Essentiel et de l'Harmonie naturelle/sauvage.
109 - Khlebnikov, "Si l'on prend un cercle..." in *Les Tables du destin*.
110 - Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003.



Que les lois de la vie courante
Soient remplacées par les équations du sort

Victor Khlebnikov, *Appel des Présidents du Globe Terrestre*, 21 avril 1917

BONS BAISERS DU PUTESTAN

Viktor Vladimirovitch Khlebnikov naît en 1885 à Astrakhan [111], près de la steppe kalmouke dans le delta de la Volga sur la Caspienne, d'un père ornithologue et d'une mère historienne proche des idéaux de la Volonté du peuple ; toutes choses qui auront de l'importance dans ses futurs écrits et pensées. Il s'inscrit en mathématiques à Kazan, en pays tatar, intégrant d'emblée les mathématiques à toute réflexion d'ordre intellectuelle. En 1903 il bénéficie gracieusement d'un mois de taule suite à une manifestation de protestation après la mort d'un étudiant ; ce qui achèvera de le rendre définitivement méfiant vis-à-vis de toute notion d'État. Il voyage ornithologiquement avec son frère dans l'Oural, y découvre une espèce de coucou inconnue (*Cuculus minoris*) et gardera toujours une affection particulière pour la gente ailée. En 1908, il s'inscrit en langues à l'université de Saint-Pétersbourg (vieux slavon et sanskrit) et se met à fréquenter les cercles poétiques étranges qui éclosent à cette époque, sympathisant avec les frères Bourliouk, Elena Gouro et son compagnon Matiouchine. Viré en 1910 de l'université pour non-paiement des droits, il entame alors une vie essentiellement nomade, s'entichant des nombres, des calculs, des lettres, des sons et de la combinaison de tout cela. Voici un portrait géopo(l)étique de lui-même par lui-même, datant vraisemblablement de 1914 :

> « Né le 28 octobre 1885 dans un camp de nomades mongols bouddhistes, le camp d'un "Quartier Général de Khanat", situé dans la steppe, l'ancien lit tari de la mer Caspienne disparue (la mer aux quarante noms). Lors de la

111 - « *Ce coin où la Russie a l'aspect de l'Afrique, / Où les sourcils des gens sont de forme arrondie, / Où les visages ont de bruns reflets de brique, / Où dans les tours respire l'Assyrie* » in Khlebnikov, *Hâdji-Tarkhan* (ancien nom d'Astrakhan), 1913.

venue de Pierre le Grand, mon ancêtre lui présenta une coupe remplie de pièces d'or, trésor et trophée de divers pillages et brigandages.
Dans mes veines coule du sang arménien (les Alabov) et du sang Zaporogue (les Verbitski), dont la race à part a donné des rejetons comme Prjevalski, Mikloukha-Maklaï et autres explorateurs natifs de la fameuse Siètche. J'appartiens au lieu de rencontre de la Volga et de la Caspienne (le Sigaï). Au cours des siècles, les destins russes y furent maintes fois mis en balance. J'ai épousé la mort, je suis donc marié. J'ai vécu sur la Volga, le Dniepr, la Néva, la Moskova et la Goryn. En passant l'isthme qui relie les bassins de la Volga et de la Léna, j'ai obligé quelques verres d'eau à se jeter dans l'Océan glacial arctique au lieu de la Caspienne. J'ai traversé à la nage le golfe de Soudak (3 verstes) et la Volga à Epatevsk. J'ai chevauché des chevaux rebelles d'écuries ne m'appartenant pas. J'ai exigé que soit épurée la langue russe du fatras de mots étrangers, en faisant tout ce que l'on peut faire en 10 lignes. J'ai publié *O, riez, rieurs*. Dans 365 +/-48, j'ai donné aux hommes la loi des générations. J'ai publié le Dieu des Vierges où j'ai peuplé d'ombres radieuses le passé de la Russie, "l'amitié campagnarde" et, au travers des lois qui, régissent le quotidien des hommes, j'ai percé une fenêtre vers les étoiles. Je me suis adressé aux Serbes et aux Tchernogoriens à propos du pillage de la Bosnie-Herzégovine, ce qui s'est en partie justifiée quelques années plus tard, pendant la guerre des Balkans, et j'ai pris la défense des Ougro-Russes classés par les Allemands dans le règne végétal. À son réveil, le continent remet le sceptre aux hommes des rivages marins. En 1913, je fus nommé le grand génie de l'époque contemporaine, un titre que je conserve jusqu'à ce jour. Je n'ai pas fait de service militaire. »

Khlebnikov, c'est une longue tignasse ébouriffée, posée sur un visage doux que l'on dirait naïf au bon sens du terme ; perpétuellement débraillé, il s'habille de ce qu'il trouve. « Il était semblable à un oiseau pensif aux longues pattes, avec son habitude de rester debout sur une jambe, son œil attentif, ses migrations soudaines, sa manière de fondre depuis les hauteurs de l'espace, ses envols vers l'avenir. » [112] Jusqu'en 1919, Khlebnikov a des périodes que l'on peut qualifier de sédentaires et l'oiseau se pose dans des logements dépouillés et situés dans des bouts du monde banlieusards. Il vit alors sans aucun meubles ni aucun chauffage, se nourrissant de trois fois rien ; étalant ses feuilles sur son lit, il s'agenouille devant et écrit. Gribouillant sur des bouts de papier des ébauches de vers, des poèmes, des manifestes, de la prose, des calculs mathématiques, etc. ; il fourre tout ça dans une taie d'oreiller qui lui sert de lieu de stockage, d'oreiller et parfois de valise. Celleux qui le croisent le comparent au personnage que Josef von Eichendorff brosse dans *Scènes de la vie d'un propre à rien* ; imprévisible, il pouvait se mettre en route à tout instant [113].

« Très peu de choses me suffisent
Un quignon de pain,
Une goutte de lait,
Et puis ce ciel,
Et ces nuages ! »

Dans ces quelques vers de *Zanguézi*, Khlebnikov résume son mode de vie ; celui d'un hominine de la marge, de l'écart permanent. L'essentiel est pour lui toujours ailleurs ; un ailleurs mal défini, un simple "là-bas" qui n'est jamais vraiment "ici" mais plutôt du côté du "là-haut". Aussi lorsque le poète lève les yeux aux étoiles, ce n'est pas avec l'approche du scientifique mais avec la vibration de son êtr'xistant tout entier. Il cherche dans le ciel étoilé ce qu'il ne trouve pas sur terre : « Comprendre la volonté des étoiles, cela signifie déployer le rouleau de la vraie liberté. Ces tables des lois futures n'indiquent-elles pas la voie qui nous libère des chaînes de gouvernements qui séparent les étoiles éternelles des oreilles humaines ? » Cette liberté qui épanche sa soif de totalité à défaut de remplir son estomac, il l'a côtoyée dès l'enfance au contact de la steppe kalmouke. Astrakhan où il naît, c'est le delta de la Volga ; c'est aussi cette Lébédie, le pays des cygnes, qu'il mentionne dans l'un de ses poèmes (*Lébédie du futur*) en se basant sur l'homophonie de la Lebedia, nom donné à cette région qui commence dans la Basse-Volga et se poursuit vers les Bas-Don et Bas-Dniepr où se trouvait au IX^{ème} siècle le royaume multi-ethnique du roi magyar Lebedias et d'une noble khazar au nom perdu, et le mot russe *lebedi* (cygnes ; dans le folklore russe, "cygne" n'est pas sexué). C'est aussi le sud du Sigaï, le passage obligé entre Oural et Caspienne ; lieu de déferlement des vagues nomades venues de la si lointaine et soudain si proche Asie, dont la dernière écume est composée de Kalmouks. Ce Sigaï, Khlebnikov ne le voit pas comme une voie d'entrée d'invasions mais

112 - Nikolaï Asseïev, *Vélimir Khlebnikov*, 1936.
113 - « *… Eichendorff, dont le héros paresseux – véritable hippie avant la lettre – va, chante et aime dans les vastes et libres espaces des bois, qui apparaissent comme la négation musicale de toute société.* » (in Claudio Magris, *L'Anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003)

comme une porte ouverte sur l'immensité hominine, une zone d'échanges et de rencontres ; une porte méridionale de la Russie, ouvrant sur le Caucase et l'Asie, qu'il voit comme le parangon d'un Humanistan (Homininistan dirait F. Merdjanov) du futur où le temps ne serait pas linéaire mais s'écoulerait dans toutes les directions et à n'importe quelle vitesse.

Les Kalmouks arrivent des confins mongols au XVII[ème] siècle et se fixent en éleveurs nomadisant sur les steppes occidentales de la Basse-Volga où les Russes les laissent s'installer en *khanat* pour faire tampon contre les Turcs musulmans toujours tentés de remonter vers le Nord ; ainsi isolés, les Kalmouks deviennent le seul peuple bouddhiste d'Europe. Autre particularité ramenée de Mongolie, le chant diphonique, *khöömii* ou *höömij* ; une sorte de chant de gorge où les sons se superposent en palimpsestes sonores. Habitués à la vie au grand air, les Kalmouks sont de férus astronomes et illes ont gravé sur des planchettes de bois tout un tas de considérations magico-sacrées qu'illes utilisent lors de pratiques divinatoires et qu'illes nomment Tables du Destin. Tout cet environnement imprègne durablement le jeune Khlebnikov qui élabore patiemment ses propres équations : errance + sonorité + divination = tables des lois futures. Lorsque qu'il invente le mot *boudetliane* (futurien) c'est tout cela qui remonte à la surface de manière fusionnelle sous le marteau de sa forge linguistique : Bouddha s'écrit en sanskrit *buddha*, signifiant "l'éveillé", et la racine russe *bud* comporte elle-même cette double notion d'"être" et d'"éveillé". Les futuriens, "éveilleurs-d'advenir", sont bien les habitants d'une Futurie du "ce-sera", plus languistique que linguistique, c'est-à-dire unie-verselle !

« Pour oreiller une pierre
une ronce pour rideau
le drap du ressac de la mer
et les rangées d'étoiles pour couverture la nuit ! »
Khleb, 1921

« Je n'ai pas de chapeau de souverain
je n'ai pas de bottes de souverain
le ciel bleu est mon chapeau
la terre grise mes chaussures. »
Khleb, 1922

Le nomade de la steppe stellaire ne peut se satisfaire d'écoles, d'usines, de casernes, de prisons ou de villes, tous lieux d'enfermement par excellence ; ille est partout chez lui car ille chemine sur des chemins qui n'existent (même) pas et non pas sur des chemins qui mènent nulle part [114]. Ce pays est le Putestan, mot inventé par Khlebnikov à partir de *put*, "voie", et de *stan*, "pays" ; le "pays des voies". Ces voies sont des sentes remplies des laissées sonores des langues qui font langue, qui font *voix*. Ces voies sont *sa* Voie ; celle qui conduit aux étoiles du Ciel, à la Voix Lactée des sons et des idées [115]. La maison idéale qu'il brosse dans ses poèmes est faite pour un tel univers ; sorte de caravane spatiale toujours sur le départ, elle vole et vient s'accrocher (se reposer) à des structures en forme d'arbres géants (les villes). Pour Khleb-

nikov, la vie est un voyage au sens propre, aussi lors de la révolution de 1917, alors que les soviets offrent encore une certaine liberté d'expression, il propose que l'accès aux trains soit toujours laissé libre pour les poètes afin qu'illes puissent, à tout moment, partir au hasard d'un aiguillage. Être poète c'est vivre en poète et faire de tout acte du quotidien une action poétique. Si Khlebnikov se baigne/nage, il s'ébat/s'amuse avec ses frères-sœurs aquatiques. S'il se déshabille et offre son corps aux rayons du soleil, il le compare à une Russie qui offrirait la liberté à ses habitants :

> « Le cachot de la chemise est tombé !
> J'ai simplement enlevé ma chemise
> J'ai donné le soleil aux peuples de mon Moi !
> J'étais nu près de la mer
> C'est ainsi que j'ai fait cadeau de la liberté aux peuples. » [116]

Lorsque Benedikt Livchits découvre pour la première fois des manuscrits de Khlebnikov alors qu'il est de passage chez les Bourliouk, il ressent à leur découverte « un effroi apocalyptique » qui paralyse tout son être et il sent sur son visage « le souffle du mot préhistorique ».

> « Sur des quarts de feuilles, des demi-feuilles arrachées dans un livret de comptabilité, parfois simplement sur des bouts de papier, des notes comme des perles de verre minuscules, du contenu le plus varié, s'étalaient dans tous les sens, se recouvraient l'une l'autre. Des colonnes de mots, en vrac avec des dates d'événements historiques et des formules de mathématiques,

114 - « *Les représentants des cultures archaïques, encore habitées par l'espace, et le citoyen contemporain, pour lequel celui-ci est synonyme de mouvement, de transit (les horaires des compagnies d'aviation…), et non d'une force active et indépendante, ne peuvent se comprendre. Au minimalisme des cultures traditionnelles s'opposent le consumérisme actuel et cette incroyable abondance de biens dont l'homme civilisé a besoin pour accroître ses ressources d'énergie. "Vivre l'espace" signifie agir. "Vivre le temps" signifie consommer, échanger son temps de travail social (l'argent) en biens, en produits qui représentent aussi du temps social.* » (in Vassili Golovanov, *Éloge des voyages insensés*, Verdier, 2008). « *On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire.* » (in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980)

115 -En 1980 paraissait *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Felix Guattari dans lequel le chapitre d'ouverture intitulé "Rhizome" définit le monde comme un espace fractalisé, emboîté, sans centre et avec des ramifications multiples en réseaux plus ou moins informels ; une sorte de Putestan mental mais sans la lumineuse *multiplicité poétique* de Khlebnikov.

116 -Khlebnikov, *La Russie et Moi*, 1921-1922. Cette liberté, Khlebnikov la revendique non seulement pour les humains mais aussi pour les animaux comme dans ces vers de *Laccormonde* (1920) : « *Je vois les libertés chevalines / et l'égalité en droit des vaches* ».

des brouillons de lettres, des noms propres, des colonnes de chiffres. Dans le flot dense de l'écriture, on saisissait avec peine les éléments organisés de la parole. » [117]

Et Maïakovski, sur lequel il a une forte influence poétique, le définit ainsi :

« Khlebnikov n'est pas un poète pour consommateurs. Il n'est pas fait pour être lu. Khlebnikov est un poète pour producteurs. [...] Dans le fatras de brouillons qu'il laissait traîner, nous choisissions ce qui nous semblait avoir le plus de valeur et nous le portions à l'imprimerie. Bien souvent la fin d'une ébauche venait se coller au début d'une autre, plongeant Khlebnikov dans une joyeuse stupéfaction. Il était exclu de le laisser prendre part aux corrections ; il aurait tout raturé, barré, donnant un texte entièrement neuf. Lorsqu'il nous apportait une œuvre pour le journal, Khlebnikov avait coutume de dire : *S'il y a quelque chose qui ne vas pas, refaites-le*. Quand il nous lisait un poème, il lui arrivait de s'interrompre au milieu d'un vers, se contentant d'ajouter : *etc., etc.*. Le poète est là tout entier dans ce *etc*. : définissant un problème poétique, il se bornait à indiquer les moyens de le résoudre ; laissant à d'autres l'application pratique de la solution. » [118]

Tout Khlebnikov est dans cette continuité laissée en suspend, dans ce partage qui fait son bonheur et, en russe, la racine étymologique du mot bonheur comprend la notion de partage et d'échange. Khlebnikov dépasse le Moi en lui incorporant le Tu et le Ille (et même dieu au passage) mais sans que cela ne fasse des Nous, Vous ou Illes écrasants ; laissant à chacun·e son propre devenir. Le Je de Khlebnikov est à l'image de son discours, syncréthique mais non contraignant, et son "Nous" est un "Je de l'humanité". Ce Je/Tu/Ille semble nous dire que je suis un peu moins Moi sans Elleux, que ces autres Je sont aussi des autres Soi ; *que le monde est rempli de Moi(s)*. Et Khlebnikov va même plus loin, incorporant à son monde, à tous ses/les autres Moi en suspend, l'ensemble du règne animal, végétal, minéral ou matériel : petites plantes, petits animaux, petits cailloux ou petits outils intègrent ses poèmes à l'égale des dieux et des héros, composant le rêve d'un jardin d'Eden élargi. Ainsi, peu à peu, l'existence affirmative/confirmée du Je/Moi de Khlebnikov conditionne et rend finalement possible « ce Je qui deviens Nous » et cette « multitude de je » que l'on retrouve dans plusieurs de ses poèmes. Cette « multitude de je » n'est-t-elle pas une forme de la monade chère à Leibniz qui « enveloppe une multitude dans l'unité et dans le simple » [119] ? Mais chez Khlebnikov, le Dieu ordonnateur de ces monades c'est le futurien ellui-même.

« Car nous divisons le tout du monde
en je en multitude de je
en mouture de je
L'arbre de Monsieur le Peuple
nous allons le moudre en je
composé de nombreuses parties » [120]

« Khlebnikov ignore ce qu'est un contemporain. Il est le citoyen de toute l'histoire, de tout le sys-

tème de la langue et de la poésie. Une sorte d'Einstein idiot, incapable de distinguer ce qui est le plus près, un pont ferroviaire ou *Le Dit de l'ost d'Igor*. La poésie de Khlebnikov est idiote dans le véritable sens de ce terme grec qui n'a rien d'outrageant. » [121] Cette idiotie est à comprendre, dans un allez et retour d'étymologie gréco-russe, comme cette "objectivité subjective" que définissait Kroutch dans *Les nouvelles voies du mot*, c'est-à-dire une forme éminemment personnelle/spécifique/endémique de l'approche poétique ; osons "stirnérisme poétique". La poésie idiote de Khleb serait donc un espace privilégié pour le Je parlant/créant au nom du Moi dans l'espace sans frontière de la *slovotvortchestvo*, la création verbale, qui n'est pas qu'une simple néologie, et de la *samovitoe slovo*, la parole intrinsèque qui lui est assujettie.

> « Si l'on ne se place pas – en pleine conscience – à l'intérieur du système de coordonnées auquel appartenait le poète, il est impossible de se représenter les trésors qui lui ont été légués. Voilà pourquoi ce contexte, incontournable pour qui veut chercher à comprendre Khlebnikov, devient l'espace lui-même, qui recèle tous les éléments à partir desquels Khlebnikov modèle (car Khlebnikov n'invente rien, il modèle) ses vers et sa prose, ses "lois du temps" et sa "verbocréation" qui peuvent paraître des jeux de l'esprit mais qui ne le sont pas : elles ne sont que la projection des propriétés dynamiques de l'espace sur la langue. » [122]

Pour élargir son approche et embrasser le monde d'un regard *neuf*, Khlebnikov va intégrer

117 - Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971.
118 - Maïakovski, *Hommage à Khlebnikov*, 1922.
119 - Gottfried Wilhelm Leibniz, "Monadologie" in *Œuvres*, Aubier-Montaigne, 1970. Pour Leibniz, la monade constitue l'ultime fragment indivisible de ce qui est doué de désir, volonté et perception. L'"Unicité dans la multiplicité" est reprise en concept à partir des années 1920 par le Polonais Stanislaw Witkiewicz (aka Witkacy, très apprécié de F. Merdjanov) qui considère le monde dans sa totalité comme étant une unicité composée d'une multiplicité d'éléments unifiés par cette unité. Ainsi une unité créée à partir d'une multiplicité de propriétés est un individu que Witkacy appelle une "Existence particulière". L'art est lui « *l'expression de l'unité d'une personne donnée, de l'unité régnant dans l'Être tout entier, polarisée et transformée en multiplicité par tout le psychisme de cette personne et ainsi individualisée dans son expression immédiate qui est la Forme Pure.* » (in Witkacy, *Les Formes nouvelles dans la peinture et les malentendus qui en découlent*). Il n'y a ainsi pas d'œuvre d'art sans individualisation, ce qui résulte d'un processus. Nietzsche est également sur des positions proches lorsqu'il loue "l'anarchie des atomes".
120 - Khlebnikov, 1922.
121 - Ossip Mandelstam, *Burja i Natisk* (Le Sturm et le Drang), 1923.
122 - Vassili Golovanov, *Espace et labyrinthes*, Verdier, 2012.

à sa conception poétique les réflexions mathématico-géométriques des théories non euclidiennes. Il admirait beaucoup Nikolaï Lobatchevski (1792-1856) qui avait dirigé en son temps l'université de Kazan, celle-là même où il étudiera les mathématiques un demi-siècle plus tard ; souvenirs qu'il couche sur papier au hasard d'un brouillon, le 10 novembre 1921.

« Lobatcheski toi
Sévère Nombrovodsk
Pour nous ce nom est sacré
Le monde avec des courbes non perpendiculaires
Durant les jours il y a longtemps et joyeux
il s'est assis aux premiers rangs des fauteuils
de ma pensée
dont le rideau avait déjà été levé
Et j'aurais aimé aujourd'hui
et peut-être hier aussi sur les étendards de la Nevski
couvert par une plume d'aigle
voir le nom de Lobatchevski
La liberté il la tutoiera ! »

Lobatchevski, considérant justement la sphéricité de la terre d'un œil neuf, enseignait qu'une droite n'était que le fragment d'une courbe infinie, ouvrant ainsi des perspectives de création elles-mêmes infinies à travers ce que l'on nomme géométrie négative ou hyperbolique. Cette géométrie remet en cause le cinquième postulat d'Euclide décrétant que deux parallèles ne se coupent jamais, même à l'infini. Ainsi, c'est un bouleversement de la vision habituelle que cette géométrie autorise : si les parallèles n'existent pas, les angles droits non plus, ce que les peintres de l'abstraction ne manquent pas eux non plus de rendre. Le carré est en fait un rond, la somme des angles d'un triangle est moindre que deux droits, le blanc est noir, le devant est derrière, le haut est en bas, le passé est futur, le futur est passé, le présent n'existe pas… Le *Mondalenvers* dans toute sa splendeur et avec en plus une justification mathématique. À partir d'un point, imaginaire ou non, passent ainsi une multitude de droites que l'on peut qualifier de poétiques, *en-dehors* (et en plus) des droites langagières (visibles) considérées par Euclide ; Lobatchevski a d'ailleurs l'humour (ou la poésie) de présenter ses travaux en 1837 sous le titre de *Géométrie imaginaire* [123]. Khlebnikov cite également régulièrement dans ses textes le nom de Hermann Minkowski (1864-1909), Allemand de Lituanie alors russe, qui arithmétisait lui aussi via des considérations géométriques non-euclidiennes ; Einstein s'inspirera de son continuum espace-temps pour élaborer sa théorie de la relativité. Cette destruction de l'approche géométrique classique, Khlebnikov va l'appliquer aux mots et donc à l'ensemble de ce qu'ils peuvent signifier.

« Et si la langue, vivante et véritable dans la bouche du peuple, peut être assimilée à la spatiométrie d'Euclide, le peuple russe ne peut-il se permettre ce luxe, inaccessible aux autres peuples, de créer une langue, image de la spatiométrie de Lobatchevski, cette ombre jetée sur les autres mondes ? » [124]

Grâce à Lobatchevski, Khlebnikov peut véritablement affiner les principes multidimensionnels régissant la/sa langue. En regardant le ciel étoilé, il voit en guise d'étoiles des mots, des phonèmes et des lettres reliés entre eux par des constellations poétiques. Les voyelles ont une valeur algébrique, ce sont des grandeurs et des nombres ; les consonnes sont des morceaux d'espace. Chaque consonne est un monde spatial particulier, indiquant un sens-mouvement, et chaque voyelle indique comment ces mondes sont en rapport les uns avec les autres. Des différents écrits, ébauches et brouillons de Khlebnikov, il en est un qu'il utilise comme matériau créatif liminaire et qui prend la forme d'un alphabet de consonnes sur la base réinterprétée des figurations spatiales de l'alphabet cyrillique. Cet alphabet à la portée universelle est présenté comme un « alphabet sonore de la langue stellaire, commune à toute l'étoile peuplée d'hommes » et se base sur des « affirmations non démontrées », c'est-à-dire émotives/senties/ressenties/instinctives aka sensuitives ; une saine activité neuronales pour qui s'y penche et à la transcription francophone pas facile. En couplant chaque consonne de son alphabet stellaire à une représentation géométrique, donc à un dessin, Khlebnikov double les simples lettres, et donc la langue elle-même, d'une potentialité idéogrammatique/hiéroglyphique où le dessin devient un *dessein* [125].

B / V / Vé / Vheu – rotation d'un point autour d'un autre immobile ; un cercle avec un point à l'intérieur (volant)

П / P / Pé / Pheu – mouvement rectiligne

123 - F. Merdjanov semble également sensible à cette géométrie géographique si l'on en croit cet extrait : « *Corse, Macédoine ; en deux points passe une seule ligne, mais aussi plusieurs cercles et une multitude de courbes, le tout situé autour du 42ème degré de latitude nord.* » (in *L'équation corse à la lumière de l'inconnue macédonienne*, attribué à F. Merdjanov, sans date)

124 - Khlebnikov, *Le Tumulus de Sviatogor*, 1908.

125 - Ces visions/intuitions khlebnikoviennes sont une sorte d'astrophysique/physique théorique déclinée poétiquement ; rien à voir donc avec un quelconque *Dasein* heideggero-appellliste.

d'un point s'éloignant d'un point immobile, mouvement selon un trait rectiligne, croissance du vide entre deux points (plume, poudre, pistolet)

Л / L / Él / Lheu – passage d'un corps à trois dimensions à un corps à deux, mise en plan ; disparition de la variable de la hauteur, hauteur coïncidant avec l'axe du mouvement (livre, lamelle, lougre)

Г / G / Guheu – point supérieur de la voie transversale du mouvement, de la vibration (de la dimension) ; mouvement de hauteur limite, oscillations maximales d'un point (gable, gabier, garrot)

M / M / Ém / Mheu – division du volume en petites parties dont la somme reste égale au tout initial sans pertes (mouture, moudre)

C / S / És / Sss – point immobile servant de point de départ au mouvement d'autres points ; un faisceau de droites partant d'un même point (semence, soleil, cerisaie, Sandjak)

K / K / Kha – trait (courbe close défendant un point par rapport à un autre) ; obstacle entre un point immobile et un autre qui se meut vers le premier, ligne de défense (karaté, kamikaze, castrum)

Ч / Tch / Tcheu – corps vide qui sert d'enveloppe au volume d'un autre corps ; monde creux à deux dimensions qui sert d'enveloppe à un corps à trois dimensions ; l'aspect d'une coupe (tchin-tchin)

X / Kh / Quheu – rapprochement réciproque de deux points jusqu'à la limite immobile (absence de mouvement) ; repos du réseau des points (kief)

Ш / Ch / Cheu – fusion des surfaces, fusion des frontières entre elles (chaîner, charnière, charpente)

Д / D / Dé / Dheu – éloignement d'une partie d'un tout ; passage du point d'un monde ponctuel à un autre, transfert (don, détourner)

З / Z / Zé – deux quantités semblables séparées par une distance, réflexion d'un point qui se meut à partir du trait du miroir selon un angle égal à l'angle de chute ; heurt du rayon contre une surface ferme, comme un K couché sur le dos constituant un miroir et un rayon (zébrures, zénithal)

H / N / Én / Nheu – absence de point, champ pur (nihilie)

T / T / Té / Theu – voie négative provoquée par l'ombre d'un point immobile, indication de direction négative ; mouvement vers un non mouvement, en route vers l'immobilisme (tétanie, tenir)

Б / B / Bé / Bheu – collision de deux points en mouvement ; lutte, volte-face d'un point sous le coup d'un autre (bombe, boxe)

Ц / Ts / Tseu – traversée d'un corps à travers le vide d'un autre (absence d'équivalent francophone)

Щ / Chtch / Chtch – découpe d'une surface en parcelles, leurs volumes restant immobiles (absence d'équivalent francophone)

P / R / Ér / Rheu – empiècement d'un corps suite au mouvement d'un autre ; trace du mouvement d'un autre corps à travers lui (râper, rayer, ratisser, râteau) [126]

Ж / J / Jeu – mouvement hors d'un volume clos ; séparation des mondes ponctuels libres (jaillir)

Les sons d'un tel alphabet deviennent les noms de diverses sortes d'espaces résonnants au travers des lettres, et donc des sons composés par ces lettres, pour atteindre l'espace irréel de l'utopie qui chez Khlebnikov prend la forme d'un non-lieu qui serait de tous-les-lieux ; une sorte de rythme spatial transposé à/par la langue. À la pangéométrie de Lobatchevski correspond une panpoésie renversant non seulement l'espace mais aussi le temps et ouvrant le champ abyssal d'une quatrième dimension incorporant pleinement ce temps. Or, c'est justement en 1911 que Piotr Ouspenski fait paraître *Tertium Organum* [127]. Dans ce livre, Ouspenski considère que les géométries non-euclidiennes et la logique non-aristotélicienne lui permettent d'apprécier/approcher l'infini ; à l'inverse de la science occidentale qui a pour caractéristique de « déterminer des bornes » et la prétention de dominer le réel [128]. C'est cet infini qui constitue ce qu'il nomme la "Quatrième dimension" : ce que l'on n'arrive pas à connaître par le raisonnement peut être entrevu via une "intuition suprême" que l'art peut, à défaut de révéler, transcrire [129]. Ouspenski évoque notamment une "langue de l'avenir" en train de naître dans l'art ; déclaration qui sera prise au mot pour assimiler cette langue à la zaoum en gestation.

> « En d'autres termes, la tridimensionnalité du monde est la propriété de sa réflexion sur notre conscience. Si tout cela est ainsi, il est clair que nous avons réellement prouvé que l'espace dépend du sens de l'espace. Et puisque nous avons prouvé l'existence d'un sens de l'espace inférieur au nôtre, de ce fait même, nous avons prouvé la

126 - « *Prenons un exemple : soit le surgissement du son R (celui que Jarry plante dans la merde pour qu'un cri inaugural sorte, formé, de l'immonde amorphe : merdRe !). Biély écrit : "R est le premier acte – bond de la langue". Ou : R = "action", "fracas". Que dit Mallarmé, le Grand-Rémunérateur ? – R : "articulation par excellence", "rapt", "déchirure", "quelque chose de radical". Que dit Brisset, le "savant en langues" ?— "Re = ré = droit, en l'air… R'ai hèle, r'ai aie-le, le réel = en l'air… Re est le sexe élevé. Cela permettait de distinguer les genres". Que dit Khlebnikov, le virtuose du zaoum "transmental" ? – "R signifie un corps divisé par une* caverne plate*, marquant le déplacement d'un autre corps le traversant". Soit : déchirure, division, distinction, bond, érection : acte radical. Coïncidences ? – Voire : "la sagesse de la langue est antérieure à la sagesse des sciences" (Khlebnikov).* » in Christian Prigent, "L'halluciné logogonique", préface à André Biely, *Glossolalie*, Nous, 2002.

127 - Piotr Ouspenski, 1878-1947. Comment définir la bestiole ? Occultiste ? Philosophe ? Mathématicien ? Théosophe ? Journaliste ? Écrivain ? Tarologue ? Métaphysicien ? Mystique ? Dingue ? Les disponibilités en français de ses écrits sont réduites ; tenter sa chance au rayon ésotérisme avec Piotr Ouspenski, *Fragment d'un enseignement inconnu*, Stock, plusieurs éditions depuis 1949.

128 - Le Russe reste aux yeux de l'Occident un "primitif" qui n'a aucune conscience d'espace ; en effet pour ellui ne compte que l'étendue barrée par la ligne d'horizon, mais cette ligne est une limite visuelle, non une limite spatiale.

129 - Ouspenski navigue dans les mêmes eaux que le philomathématicien anglais Charles Hinton (1853-1907) dont *The fourth Dimension* (1888) est réédité en 1910 à Londres et traduite en russe en 1915. L'approche de Hinton, à l'inverse de la mystique ouspenskienne, se veut scientifique ; il propose selon ses termes un travail « *sur le sentiment du temps et de l'espace* » avec pour but un « *élargissement de la conscience* » des cinq sens (aka quatrième dimension et intuition suprême chez Ouspenski).

possibilité d'un sens de l'espace supérieur au nôtre. Et nous devons admettre que, si une quatrième unité de pensée se forme en nous, aussi différente du concept que le concept est différent de la représentation, alors, simultanément apparaît dans le monde qui nous entoure, une quatrième caractéristique que nous pouvons nommer géométriquement une quatrième direction ou une quatrième perpendiculaire à toutes les propriétés connues de nous, parce que cette caractéristique contient des propriétés d'objets perpendiculaires à toutes les propriétés qui nous sont connues, et non pas parallèles à aucune d'entre elles. En d'autres termes, nous nous voyons ou nous sentons dans un espace non pas en trois mais en quatre dimensions, et les objets environnants, tout comme nos propres corps, révèlent les propriétés générales de la quatrième dimension, que nous n'avions pas remarquées jusqu'alors, ou que nous avions regardées comme des propriétés individuelles des objets (ou leur mouvement), tout comme les animaux considèrent l'extension des objets dans la troisième dimension comme des mouvements de ceux-ci. Nous ayant vus ou sentis nous-mêmes dans le monde en quatre dimensions, nous trouverons que le monde en trois dimensions n'a pas et n'a jamais eu d'existence réelle, qu'il était une création de notre imagination, un fantôme, un fantasme, un spectre, une tromperie, une illusion d'optique – enfin tout ce que l'on veut, sauf la réalité. [...] L'art voit plus de choses et voit plus loin que nous. L'art est le commencement de l'acte de voir. » [130]

La quatrième dimension (puissance de l'inconscient) telle que perçue par Khlebnikov est donc vue/vécue comme une échappée, une ouverture *par-delà et au-delà des frontières mentales*, vers les contrées d'outre-âme de la grande steppe du Putestan. Le poète, en développant ses facultés sensorielles, arrive à retrouver le sixième sens perdu que l'on continue d'attribuer aux animaux libres et sauvages ; mais l'hominine étant un animal comme un autre, le poète ne fait que (re-)devenir ce qu'il est, c'est-à-dire un êtr'xistant. Ouspenski fait de ce sixième sens son troisième *organon* (aka outil/traité) pour aborder le décryptage de l'Unité cosmique, se positionnant ainsi après ceux d'Aristote (syllogisme) et de Francis Bacon (empirisme), et le nomme donc "Intuition suprême" (« L'homme qui possède cet outil peut ouvrir sans peur les portes du *monde des causes*. »), ce que Khlebnikov nomme, par extrapolation, "sens du destin". Sans peur ; sans peur, il faut le dire vite car l'on se trouve face à un vide béant avec du rien autour. Les caractéristiques de cette intuition ne sont pas intellectuelles (spéculatives) mais sensibles (pratiques) [131], et se fera pour Khlebnikov sous le signe intuitif de la racine carrée de -1 ($\sqrt{-1}$). En effet, la racine carrée d'un nombre négatif n'existe pas pour les mathématiques dites "réelles", mais pour les adeptes des mathématiques imaginaires elle existe ; ainsi à $\sqrt{-1}$ on attribue la lettre *i* qui devient "nombre imaginaire" c'est-à-dire poétique (Khlebnikov se définissait lui-même parfois comme étant un nombre imaginaire). La référence à une quatrième dimension est donc éminemment pratique et non simplement métaphorique, car concrétisée et vécue *comme telle* [132].

Khlebnikov et une inconnue

130 - Piotr Ouspenski, *Tertium Organum*, Routledge & Kegan Paul, 1970.

131 - - F. Merdjanov aborde ellui aussi sur ces rivages : « *À tout instant, les colonnes sans fin des sensations m'assaillent. Il y a ce que je vois et ce que je sens, ce qui m'est visible et ce qui ne l'est pas. [...] Comme un paysage dont la vision fluctue au gré des saisons, mon êtr'xistant oscille suivant le rythme de ses humeurs. Il se crée une combinaison subtile entre un réel visible (vérifiable, palpable, matériel, temporel) et quelque chose de plus instable (variable, immatériel, intemporel) : je suis toujours là physiquement mais jamais vraiment à l'identique. [...] Lors de ce déblaiement, je dégage ce qui est immuable, intemporel, mon moi sauvage, ma primitivité et mon instinctivité ; en fait ma primauté. Je ne confonds plus mon but et ma fin. Féral je deviens, affranchi et libre, absolu, autonome. Nomade du Moi, mon territoire est sans frontières, j'existe au-delà de ce que je suis comme "hominine sans qualités".* » (in F. Merdjanov, " Le Tout, le Rien " in *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017).
Dans un autre écrit attribué à F. Merdjanov, une petite note stipule également ceci à propos de la définition du géonihilisme, discipline créée par ellui-même pour défricher les questions complexes des relations hominines-territoires : « *La géognose, inspirée de la Naturphilosophie allemande, est une vision spéculative de l'Unité cosmique ; elle est donc différente du géonihilisme qui est lui une vision pratique de l'Unité cosmique*. » (in *L'équation corse à la lumière de l'inconnue macédonienne*)

132 - Les gourmand·e·s peuvent se plonger dans *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard (1938) et trouver un parallèle entre l'imagination bachelardienne, vue comme dynamique psycho-poétique, et l'intuition ouspenskienne : « *Psychiquement nous sommes créés par notre rêverie. Créés et limités par notre rêveries, car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit*. »

« En aimant les expressions de l'espèce √- 1 qui repoussait le passé, nous nous libérons des choses. En devenant plus vastes que le possible, nous étendons notre loi au-dessus du vide, autrement dit nous ne différons pas de Dieu avant la création du monde. » [133]

La consonne favorite de Khlebnikov est le *L/Él* et il la définit comme étant égale en signification à √- 1. Du nombre impossible issue de √- 1, Khlebnikov dégage les notions néologiques d'"empossibilité" et d'"empuissance" ; rejoignant le « si rien n'est vrai, tout est permis » des hérétiques d'Hassan al-Sabbah et de Nietzsche. À ce qu'il nomme "divinêtre", son *deus sum* à lui, tout est possible puisqu'ille est dieu à elluimême apparu [134]. De nombre imaginaire relevant de l'impossible, √- 1 est devenu nombre complexe expliquant l'impossible mais qu'une lecture simplement poétique transforme en « nombre stellaire du vouloir-libre » : « √- 1 est le compte de l'impossible » qui rend possible le compte de l'*empossible* du vouloir-libre. (Ce terme de vouloir-libre, Khlebnikov l'a pioché chez Bakounine qui l'emploie pour désigner l'*instinct de vie* des hominines, c'est-à-dire la manifestation essentielle, suprême et inaliénable de leur vie ; Khleb signe d'ailleurs à l'occasion "Commandant-du-vouloir-libre".) Ce vouloir-libre, cette √- 1, devient symbole mathématique de la liberté et signe de l'affranchissement au temps. « En russe, le mot "volonté" (*volia*) signifie espace, étendue, et aussi liberté, mais pas dans le sens étroit de liberté sociale et politique tel que le définissent les multiples déclarations, codes ou constitutions et qui, en soi, est déjà le refus d'une quelconque liberté de l'esprit... » [135, 136]

Cette glissade vers l'espace-temps de la quatrième dimension est en tout point conforme à l'idée générale du *sdvig*, cette "pensée créative décalée" en pente plus ou moins douce.

« La création décalée met en jeu les vertus productives de l'*intervalle*, l'intervalle entre soi et soi, entre le présent et le passé, l'intervalle qui, en émigrant des arts du temps, la musique puis le cinéma, vers les arts de l'espace, la peinture puis l'architecture, a fécondé à travers le montage et le collage la relation entre le monde du dedans et le monde du dehors, déconstruit la représentation et transformé notre relation avec notre environnement. Sur le plan de la connaissance philosophique, la création décalée s'articule sur l'intervalle entre la pensée sensible et la pensée intellectuelle, entre le niveau du vécu immédiat et le niveau de la conscience qui le pense et le recrée pour lui donner sa forme et son sens. […] L'histoire de l'avant-garde russe se définit par l'extrême accélération de ses mutations. Ce mouvement incessant d'inversion, de renversements des corrélations internes et externes de la création artistique, dessine un *sdvig* conceptuel, le *sdvig*, non plus considéré simplement comme un procédé d'expression, mais comme une catégorie fondatrice de nouvelles valeurs esthétiques, le *sdvig* comme principe de rupture. […] On est entré alors dans une ère de ruptures […] qui, de provocations en révélations, ont conduit, à travers la transmutation nietzschéenne des valeurs, à travers le nihilisme russe, à l'effondrement général des fondations du monde judéo-chrétien. » [137]

Pour cellui qui pense *autrement*, tout est sdvig, tout doit être *sdvig*. Ille marche de biais, s'écarte des routes tracées droites pour se perdre au Putestan parmi l'infini de toutes ces autres routes qui sont des courbes et autres ellipses. Ille est *autre* par rapport à la masse, ille devient, comme dit Khlebnikov, « Un pour construire le Tout du Nous » ; « ce Je qui deviens Nous » [138].

Adopter Lobatchevski ou Ouspenski, c'est *sdviguer* ; c'est ne pas se satisfaire des idées reçues et du monde qu'elles véhiculent ; c'est s'opposer au monde dans son ensemble et surtout au monde *produit*, au monde-résultat ; c'est être contre le monde et *son* monde. Grâce à eux, l'espace-temps ouvre la possibilité de voyager dans le temps (passé ou futur) par un écrasement, une compression du temps chronologique qui devient une sorte de présent permanent. En renversant l'espace-temps du monde, le poète meurt mais en fait il naît, car sa nouvelle vie commence avec cette mort ; aussi Khlebnikov peut s'esclaffer : « Je mourus et éclatai de rire. » [139] En conjuguant l'infini et l'éternité, la position géographique de Khlebnikov recoupe l'infini de la steppe, cet espace ouvert à toute *potentialité*, et sa position temporelle abolit passé/présent/futur pour rejoindre une forme d'éternité a-temporelle. Khlebnikov va illustrer tout cela en mettant en avant la figure de Stenka Razine, cosaque insurgé du XVII[ème] siècle, qu'il fera naviguer sous pavillon lobatcheskien sur les eaux de la Quatrième dimension.

133 -Khlebnikov, *Le Tumulus de Sviatogor*, 1908.

134 - Khlebnikov joue avec les mots *JaMir* (JeMonde) et *JaBog* (JeDieu). À la même époque le philosophe tchèque Ladislav Klima nomme sa "*deus sum* attitude" du nom d'egosolisme ; F. Merdjanov fera plus tard évoluer le concept klimaïen sous le nom d'êtr'xistantisme (voir F. Merdjanov, *Deus sum*, 2016).

135 - Vassili Golovanov, *Éloge des voyages insensés*, Verdier, 2008.

136 - Le vouloir-libre khlebnikovien apparaît comme une forme libérée du vouloir-vivre schopenhauerien couplée, là-encore, à la Volonté Absolue qu'adopte L. Klima : « *Dans ce que Schopenhauer appelle "vouloir-vivre" réside le moteur du monde ; envers et contre tout le "vouloir-vivre" avance. Nos choix sont des non-choix, les événements que nous traversons sont des non-événements ; notre vouloir-vivre est l'expression de notre désir inconscient et aveugle. Impulsion brute, force originelle, le vouloir-vivre ne connaît ni passé ni avenir, seulement l'instant présent. Il n'y a rien qui naît, rien qui devient, tout est ; le reste est illusion, la mort comprise, entre ennui et désir insatisfait. Plus tard, Ladislav Klíma décrétera la "Volonté Absolue" comme nouvelle déclinaison du vouloir-vivre ; s'en emparant comme d'un hochet, le matraquant à coup de Je, Klíma le repousse vers les derniers retranchements du rien que Schopenhauer avait évité et le retourne comme instrument de l'Homme et non pas comme instrument d'un destin.* » (in F. Merdjanov, *Deus sum*, 2016)

137 - Gérard Conio, *L'art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, L'Âge d'Homme, 2003.

138 - Tout cela nous rappelle encore furieusement F. Merdjanov : « *Deux êtres cohabitent, et parfois combattent, dans ma petite enveloppe humaine : celui qui vit pour moi et celui qui vit pour l'autre. Le premier par sa singularité me donne conscience d'un monde fini (Rien) et le deuxième par son ouverture à la pluralité, à la Communauté, me donne conscience d'un monde infini (Tout). Cette double conscience instaure un lien que l'on peut qualifier de social, établissant une présence à autrui se développant naturellement non par osmose mais par contact, sans pré-établi ni prérequis. Cette dualité intime que je décrypte, transforme le Chaos en Cosmos et fonde mon espace vital : ma limite de tolérance à l'autre, aux autres. Partant de moi, je fais le chemin vers l'autre qui lui-même partant de lui marche vers moi.* » (in F. Merdjanov, *Le Tout, le Rien*, sans date)

« C'est la révolte de Razine
jusqu'au ciel de la Nevski elle a volé
elle entraîne et le tracé
et l'espace de Lobatchevski
Que les courbes de Lobatchevski
décorent les villes. » [140]

Plusieurs poèmes de Khlebnikov parlent de Razine et le destin-mythe de l'insurgé croise la vie-vécue de Khlebnikov lui-même à travers une palindromie temporelle permettant de voguer sur les eaux du temps d'une époque à l'autre. Cette chronologie *à l'envers* rappelle la méthode généalogique appliquée à la morale par Nietzsche. Razine, extrait de son temps historique, devient le medium de chaque hominine en route vers la constante réalisation de elluimême. Tout sens est *à la fois* signification et direction, dans le *Mondalenvers* futurien le contre-courant est aussi contre-sens. À l'insurrection du cosaque, répondent en miroir, les insurrections (insurrection = opposition au rythme *imposé* de la vie, au temps historique) de tout un chacun·e dans une sorte de révolution permanente poétique libératrice ; le mot révolution étant pris dans son sens de tout mettre cul par-dessus tête, *à l'envers*.

« Et dans la chasse stellaire
je suis un coursier stellaire
Je suis Razine à l'encontre
Je suis Razine à l'envers » [141]

Un long poème palindromique de 1920 prend pour titre et sujet *Razine*, mais sa transcription en français lui fait perdre toute saveur. En 1921, Khlebnikov compose un *Razine à l'envers* ainsi qu'un *Dans la nef de Razine* qui sont plus aisés à étudier. Khlebnikov se met en scène par l'intermédiaire d'un Je qui monte dans la barque de Razine pour remonter la Volga depuis la Caspienne comme on remonterait le temps. Khlebnikov part donc du lieu de sa naissance pour remonter à la fois le fleuve de sa vie et celui de la Russie, ce qu'il synthétisera palindromiquement sur un brouillon par « la Razin i zaria », Je suis Razine et aurore, c'est-à-dire tout à la fois fin *et* commencement ; ici et ailleurs [142].

Cette palindromie est en fait plus complexe et s'applique au nom même de Razine. *Razin* à l'envers, donne *nizar*, terme indiquant une personne de basse extraction ("lumpenprolétariat" voir "marginal déclassé" en termes méprisants marxistes) [143], mais également, en bricolant phonétiquement, *nazir*, qui est un terme hébreu utilisé pour nommer une sainte personne. Ainsi, lorsque Khlebnikov emploie et décline Razine, il met en avant celleux qui sont laissés de côté mais dont il sanctifie en quelque sorte l'existence [144]. Mais ce n'est pas tout ! La décomposition en phonèmes de *Razin* donne *Ra*, nom de la Volga chez le géographe antique Ammianus Marcellinus, et *zin*, œil en russe ; *Razin* devient *Ra-zin*, et la Volga se fait « fleuve des yeux ». L'on retrouve ces mêmes yeux dans le poème *Ra* de 1921, où cette fois *Razin* devient « l'œil de Râ », *Râ* étant le nom du dieu-soleil de l'ancienne Égypte, créateur de l'univers et qui naviguait sur un bateau dans le ciel-reflet du Grand Nil ; ce même "Nil" qui chez les poètes russes se lit exactement comme *Nihil*, Rien… La vache dirait l'autre !

« Il existe une doctrine selon laquelle le monde est soumis à une loi unique, la soi-disant intelligence kantienne et laplacienne. Pour peu que l'on substitue à cette formulation des valeurs négatives, tout se déroule en sens inverse : d'abord, les gens meurent, ensuite ils vivent et pour finir, ils naissent. D'abord, ils ont de grands enfants, ensuite ils se marient et après seulement, ils tombent amoureux. » [145]

À travers toutes ses extravagances, Khlebnikov participe à une forme de réification du Temps c'est-à-dire qu'il considère cette idée abstraite comme une chose concrète, mais sa chosification est d'ordre poétique ; il ne cherche pas à quantifier, calculer et mettre en cage le temps mais à le libérer et ainsi libérer l'hominine de toute aliénation qui lui serait lié. En cherchant le temps d'avant l'hominine pensant, Khlebnikov cherche le temps de l'hominine ressentant ; le Temps d'avant le temps et d'avant le travail. En effet, « comme la nature, le temps n'existait pas avant que l'individu ne s'en sépare. Une réification de cette ampleur – le commencement du temps – constitue la Chute, le début de l'aliénation, de l'histoire. […] Aujourd'hui, l'accélération fébrile du temps, ainsi que l'échec de la "solution" consistant à le spatialiser, le révèlent comme force artificielle et oppressive, au même titre que ses corollaires : le progrès et le devenir. Plus concrètement, la technologie et le travail se voient mis au jour par l'incontournable asservissement au temps. » [146] Tuer le temps c'est tuer la mort, et pour Khlebnikov c'est tuer la guerre ; c'est faire en sorte qu'il n'y ait plus de guerres [147]. Cette

139 - Parler du temps, c'est parler de la mort, et Khlebnikov se déclare logiquement marié à la mort dans son autobiographie. De même, "être du futur" c'est épouser la mort, car elle est la *seule* certitude future.
140 - Khlebnikov, *Ladomir* (L'accormonde), 1920.
141 - Khlebnikov, *La trompette de Gol-Mollah*, 1921.
142 - Yvan Mignot, traducteur de Khlebnikov, consignera en quelques vers cette synthèse : « *la forme / est un électron : / nous avons plusieurs positions en même temps / dans l'espace et dans le temps* » (in *Sonnenkraft*, Fidel Anthelme X, 2010)
143 - Khlebnikov a-t-il aussi en tête l'évocation des nizariens d'Hassan al-Sabbah (1036-1124) qui tirent leur nom de Nizar, imam ismaélien écarté lors d'un jeu de succession ? Les nizariens avaient constitué, dans leur forteresse d'Alamut en Perse, une grande bibliothèque éclectique.
144 - Khlebnikov appréciait Bakounine qui intègre dans sa dynamique révolutionnaire, à l'inverse de Marx, l'ensemble des déclassé(e)s de toute sorte (aka lumpenprolétariat).
145 - Lettre de Kroutchenykh à Khlebnikov, 1913.
146 - John Zerzan, *Aux sources de l'aliénation*, L'insomniaque, 1999. Par la suite, cette aliénation au temps produira en Russie soviétique le stakhanovisme, version soviéto-communiste du taylorisme capitaliste que Lénine admirait.
147 - La défaite navale russe de Tsushima contre les Japonais en 1905 a eu un retentissement énorme et a impressionné le jeune Khlebnikov qui fait alors le serment, gravé sur l'écorce d'un bouleau, de découvrir les Lois du Temps afin qu'il n'y ai plus jamais de guerres.

lutte est une lutte contre la fatalité et non pas une lutte contre les hominines, victimes de cette fatalité, et Khlebnikov n'aura de cesse de découvrir/comprendre le mécanisme de cette fatalité en se faisant l'horloger de la « montre de l'humanité ». Pour marquer cela il devient Vélimir I[er], le Roi du Temps ; roi un peu particulier dont le règne repose sur une absence de trône et de pouvoir [148].

> « Si je transforme l'humanité en montre
> et indique comment l'aiguille du siècle se meut
> est-ce que vraiment de notre portion de temps
> la guerre ne s'envolerait pas comme une lettre inutile ?
> […]
> Montre de l'humanité par ton tic-tac
> fait se mouvoir l'aiguille de ma pensée !
> Que celle-ci devienne le suicide des gouvernements
> et la terre sera non ordonnancée ! » [149]

Le Temps n'est habituellement pas Un et ses perspectives sont multiples. Il y a le temps rituel qui est au début celui de la Nature seule ; c'est celui des saisons et du mouvement des astres à la périodicité régulière mais sujet à toutes les facéties de cette nature (tempêtes, éclipses, sécheresses…) vécues comme autant de ruptures. À ce rythme de la nature s'est calqué celui de l'hominine qui finit par lui ajouter son temps dit " historique" (au calendrier lui aussi régulièrement bouleversé par des guerres, des migrations, des famines…). Ces deux temps se superposent, voyagent de concert mais ne se mélangent pas ; ce sont les mythes, créations purement hominines, qui en assurent la liaison en inscrivant la trace de ces bouleversements dans la mémoire de celleux-ci. À la ritualité naturelle, s'est substituée une ritualité purement cultuelle et religieuse ; au mythique s'est ajouté le mystique. Ce temps religieux va enfermer le temps naturel dans une conception purement cyclique (les rites se substituant aux rythmes) et, de fait, historique en l'encrant dans une chronologie dont la linéarité n'est qu'apparente.

> « Dans la conception cyclique, le temps n'est pas ressenti comme une qualité inhérente au monde tout entier. Il est un accident particulier à la condition humaine. La nature, elle, échappe au temps ; elle est spatiale. L'antithèse homme-nature ne s'exprime donc pas ici en termes homogènes. Ce ne sont pas deux temps qui s'affrontent, mais un homme-temps et une nature-espace. La disparité des termes explique les modalités du conflit. La dialectique du temps et de l'espace surprend la destinée humaine dans toutes ses démarches. Chaque religion, chaque philosophie, chaque éthique, lui donnent un sens particulier. » [150]

Si la nature est immuable dans son ensemble, l'hominine ne l'est pas et il n'est pas de société, d'empire ou de religion qui n'est un jour de fin ; anticiper cette fin c'est faire acte de prophétisme et réussir à décrypter les lois du Temps, c'est-à-dire entrechoquer le temps et l'éternité. Lorsque Nikolaï Berdiaev se penche sur la révolution russe de 1905, il déclare en substance que l'objectif du nihilisme révolutionnaire, c'est que l'histoire prenne fin, afin qu'une nouvelle vie commence *au-delà* de l'histoire [151]. Khlebnikov ne cherche pas à définir un sens de l'histoire, et il n'en a pas la nécessité ; c'est à l'histoire elle-même qu'il

tente de donner un sens, ou plutôt une direction, en cherchant à trouver les lois du Temps qui permettraient de la reconfigurer, de la dé/re-programmer. C'est un *rythme* historique qu'il cherche à percevoir afin d'en déterminer les constances et les répétitions. Comme Nietzsche, il considère que l'histoire n'a pas de sens mais que nous restons les prisonniers du temps et des préjugés qui l'accompagnent ; mais, à l'inverse de Nietzsche, trouver les moyens de s'accommoder au mieux de cet état de fait ne lui suffit pas. Pour Khlebnikov, chercher/trouver les lois du Temps, c'est briser les chaînes du temps qui retiennent l'hominine prisonnier. À sa manière, il s'attaque à la fin du temps qui est imposé à l'hominine par sa mort ; une fois cela acquis et dédramatisé, il peut s'atteler à son travail de décryptage du passé pour éclairer le temps restant (à vivre le mieux possible). Il n'est prophète qu'au sens où il nous parle d'*absolu*, plutôt que de prédiction ou de prédication [152].

C'est le 17 novembre 1920 que Khlebnikov pense découvrir les Lois du Temps et le lieu de l'illumination semble l'y prédisposer. Cela se passe en effet à Bakou en Azerbaïdjan, le pays du feu donc de la lumière, et sous les auspices de… Bakounine [153]. Khlebnikov donne à sa manière le fil du décryptage. *Nyne*, c'est "aujourd'hui/maintenant" en russe et Khlebnikov joue avec la sonorité de la terminaison du nom de Bakounine ; *Nina* est aussi le nom d'une importante imprimerie révolutionnaire clandestine de Bakou dans les années 1905 (*Bakounina* étant le génitif de Bakounine). En mettant sa découverte des Lois du Temps sous le signe de

148 - La perspective de Khlebnikov est-elle d'ordre klimatouexküllienne ? En effet ce n'est pas le temps qui crée l'hominine mais l'inverse. Sans l'hominine le temps n'existe pas et l'on peut aisément rajouter le monde dans son ensemble à cette création homininesque, chaque Umwelt (temporel ou spatial) ayant pour centre son propre créateur. Jakob von Uexküll le dira d'ailleurs expressément (in La doctrine de la vie, 1930) : « *C'est un monde riche et coloré qui semble être fait uniquement pour nous, parce que nous nous trouvons en son centre. […] Nous restons toujours le centre du monde car nous emportons sans cesse le cadre spatial avec nous. […] Nous sommes toujours le centre de la sphère creuse du monde*. » Klima quant à lui déclare sans rire dans son langage propre que « *l.m.e.l.j.a.d.M.V.a.* » (le monde est le jouet absolu de Ma Volonté absolue) et donc qu'il en est le centre spatio-temporel.

149 - Khlebnikov, *Les tables du destin*, 1922.

150 - André Neher, *L'essence du prophétisme*, PUF, 1955.

151 - Nicolas Berdiaev, *Les sources et le sens du communisme russe*, Gallimard, 1938.

152 - Mais quand même… Dans la *Gifle* figurait pour la première fois les dates-chiffres de Khlebnikov, imprimées en colonnes et toutes divisibles par le nombre premier 317 ou un de ses multiples. Une suite d'effondrement d'empires, de royaumes, d'États, de nations, etc. ; et puis, en dernière ligne : « *Un certain 1917* ». Nous sommes en 1912 et le jeune Viktor Chklovski lui demande ingénument si cela ne concernerait pas par hasard la Russie future, ce à quoi Khlebnikov répond simplement : « *Premier qui me comprenne !* »

153 - Étymologiquement et mythologiquement, l'Azerbaïdjan est le pays des zoroastriens (guèbres) pyrolâtres. Le roman merdjanovocompatible *Le Persan* d'Alexander Ilichevsky (Gallimard, 2014) met en scène la création de nos jours d'une ZAD po(l)ético-écologique, sur la péninsule de l'Apchéron près de Bakou, portant le nom évocateur de "Régiment Vélimir Khlebnikov".

Bakounine, Khlebnikov les inscrit clairement dans une conception du temps qui n'est ni déterministe, ni fataliste, mais au contraire dynamique et *intervenant* directement sur le cours même du temps pour faire *ad-venir au présent un futur*. Bakounine considère qu'avec l'histoire sont nés les États, aussi pour lui l'histoire devient à la fois l'espace d'oppression de l'humanité mais aussi l'espace de son émancipation (potentielle).

> « Si l'histoire est le lieu de cette conflictualité interne à l'humanité entre principe d'autorité et principe de liberté, elle peut être envisagée comme une période temporaire dans l'évolution de l'humanité. Il y a bien une fin de l'histoire, en un double sens. D'un côté, l'histoire est orientée vers un but négatif, la destruction des États. Mais d'un autre côté, en atteignant ce but, elle s'achève et laisse la place à l'accomplissement progressif et positif de l'humanité. Cette réalisation de l'humanité est le fruit d'une évolution, à laquelle on ne saurait assigner de terme, tant il est vrai que l'émancipation est une tâche infinie, mais qui serait impensable sans une "protestation contre des faits qui se sont accomplis dans l'histoire". » [154]

Khlebnikov est venu assister à Bakou au premier Congrès des peuples d'Orient qui s'y tient début septembre 1920 sous l'égide d'un Komintern souhaitant encore diffuser mondialement la révolution ; du moins dans l'intention. La liste des quelques 1900 délégué(e)s, pas tous communistes, donne le tournis et les oreilles de Khlebnikov ont dû se réjouir de toutes ces sonorités eurasiatiques. L'on y parle d'avenir commun, de fraternité universelle et de bouleversement du cours de l'histoire. C'est l'époque où le bolchevik tatar Mir Sultan Galiev imagine une vaste utopie politique prévoyant la création d'une entité musulmano-communiste incluant tous les peuples asiatiques et conduisant à une Internationale pré-tiers-mondiste se lançant à l'assaut de l'Occident capitaliste avec Kazan comme foyer rayonnant. Galiev est interdit de Congrès mais ses thèses (aka sultangaliévisme) y sont représentées par Tachpolat Narboutabekov (un sans-parti du Turkestan) et Turar Ryskoulov (communiste kazakh) ; tous les trois seront exécutés par la suite et il n'y aura de toute façon jamais de deuxième congrès [155]. Malgré l'espoir qu'il met dans ce congrès, Khlebnikov sent lui aussi que cet espoir est vain et que les idées de fraternité eurasiates ne sont pas partagées par le pouvoir bolchevik. Il note son décalage et son pessimisme dès le premier jour : « À l'assemblée des peuples à Bakou à nouveau je fais tâche comme l'axe de Minkowski. » Et il y a de quoi, car la vision de Khlebnikov, comme celle de Galiev, englobe plus large que la vision bolcheviste et fait de l'Asie un véritable axe du monde [156] ; en 1918 il avait formulé cela sous le nom d'"asunion" ou "île d'Atsou" (Asie vue comme une entité insulaire = l'île d'Atsou = Asie + tout + S de inSulaire) [157].

> « 1. Le rayonnisme politique comme fondement de la conception du monde des peuples d'Asie, c'est-à-dire les principes qui doivent être à la base de sa vie.
> 2. L'union du mouvement giratoire de l'humanité

et du progressif crée un mouvement en forme de rayon.
3. Principaux laboratoires d'étude du temps.
4. Le laboratoire du temps est le Conseil suprême qui dirige l'Asie.
5. Le mutisme est le principe fondamental des rapports des hommes. L'homme peut dire à l'homme un mot, quand il a quelque chose à dire.
6. L'homme doit être habillé légèrement et simplement. L'homme ne peut pas être intérieurement libre si les conditions extérieures le contraignent. Guerre à toutes les compensations de caractère matériel et non matériel.
7. Culte de la conscience. Un soir par semaine conversations sur la conscience.
8. La conscience individuelle se jette dans la conscience sociale. » [158]

De Bakou, Khlebnikov fait un bref saut au Daghestan, où il s'était déjà rendu en 1903 et 1909, afin d'aller peut être entendre la langue tabassaran. Le tabassaran est la langue du peuple du même nom qui figure parmi les peuples caucasiens les plus anciens en terme de mention dans une source historique ; le tabassaran se rattachant au groupe samourien/lezghien dont l'origine se perd dans la nuit des langues. En partie christianisés au V^{ème} siècle avant d'être plus tard islamisés, illes utilisèrent un temps l'alphabet dit "albanien" (ou "aghbanien") créé à cette époque par le moine arménien Mesrop Machtots sur le même principe que son alphabet arménien (c'est-à-dire proposant une complétude son-sens-forme entre la langue parlée et la langue écrite via l'alphabet)

154 - Jean-Christophe Angaut, *Liberté et histoire chez Michel Bakounine*, Université Nancy 2, 2005.
155 - Voir Alexandre Bennigsen et Chantal Lemercier-Quelquejay, *Sultan Galiev. Le père de la révolution tiers-mondiste*, Fayard, 1986.
156 - En bon futurien Khlebnikov ne manque pas de remarquer que phonétiquement "Asia" se décompose en "az" + "ja" soit les "Je" en vieux slave et en russe moderne… Pour lui, l'ancien "az" correspond à un "Je libéré" ; en ouvrant le mot Asie, il indique la voie d'une libération non seulement individuelle (celle du Moi) mais également de tous les autres individus (celle du Nous) de cet espace géographique. Une raison plus que suffisante pour faire un "sien collectif" de cette entité géographique ! Voir infra "nipponie" où, dans une lettre à deux Japonais, Khlebnikov emploie expressément "Moi, l'Asie" pour indiquer un projet transnational de libération personnelle et collective.
157 - On peut voir l'Atsou comme une sorte de grande fédération kropotkino-bakouninienne des pays eurasiates libres/libérés. Les positions eurasiennes originales de Khlebnikov l'amèneront à nouer relation avec d'autres hérétiques comme Rudolf Abich (orientaliste ; exécuté en 1940), Yakov Blumkine (ancien activiste SR, poète, agent secret et aventurier en Transcaucasie, Perse et Asie centrale ; exécuté en 1929) ou Mechislav Dobrokovski (artiste, journaliste à *Iran rouge* ; exécuté en 1938).
158 - Khlebnikov, *L'asunion*, 1918.

mais dont la redécouverte est postérieure à la mort de Khlebnikov. De même, le linguiste danois Louis Hjelmslev popularisera le tabassaran dans ses travaux de glossématique (forme préstructuraliste de la recherche linguistique) à partir des années 1930, en faisant, d'après ses calculs basés sur l'important nombre de cas déclinatoires de base (environ une cinquantaine), la langue réputée la plus complexe du monde. Mais de tout cela il n'en est pas encore question en septembre 1920 lorsque Khlebnikov se rend à son auditorium linguistique tabassaran. Alors qu'y cherchait-il ? Peut-être quelques accointances entre le tabassaran et ses propres conceptions stellaires où le son fait écho à l'espace et inversement en donnant son sens-mouvement au mot, la multitude de cas déclinatoires offerte par le tabassaran permettant les positionnements spatiaux les plus osés ? Peut-être voyait-il dans le tabassaran une sorte de zaoum stellaire anté-diluvienne, une langue-jeu aux potentialités poétiques élevées ?

Khlebnikov profite goulûment de son séjour azerbaïdjanais pour se familiariser avec différents traits de la culture islamique, sous l'angle plus ésotérique que religieux, et particulièrement avec certaines de ses hétérodoxies [159]. L'hurufisme, une hérésie panthéiste de type gnostico-kabbalistique issue du chiisme, est justement né à Bakou à la fin du XIV^{ème} siècle sous l'impulsion du poète Fazlullah Astarâbâdî (aka Naïmi). Mouvement de poètes, il a pour particularité de donner une valeur numérique aux lettres (*hurûfi* en arabe), de jouer sur des associations de lettres en créant des formules sonores et donc de créer un métalangage, sur le principe de la *gematria* hébraïque, permettant d'expliquer les mystères du monde et d'anticiper, entre autre excentricités, la venue de l'apocalypse ; Fazlullah sera d'ailleurs surnommé le Maître du Temps. Prônant la divinisation de l'hominine par la connaissance de soi et l'utopie sociale, l'hurufisme s'étendra en direction de la Perse, de l'Inde et de l'Anatolie, entraînant dans son sillage de multiples insurrections engendrées par son millénarisme. Plus poétiquement cette mystique des lettres va développer des pratiques calligraphiques et glossolaliques propres à ravir tout futurien [160].

> « La nature profonde et secrète d'un être est pressentie comme l'incantation sonore qui l'évoque à l'être, et dont le secret ne peut se manifester que par ce choc ; aussi cette *sonorité* est-elle la manifestation de son fond intime, son taux propre de vibration. […] Malheureusement le phénomène sonore est lui-même instable et de courte durée. Mais il peut revêtir une forme plus consistante et plus persistante que sa vibration momentanée, une forme privilégiée elle aussi, parce que les effets, les vestiges et les lois de l'être y sont beaucoup mieux révélés que dans toutes les autres formes. Cette forme, c'est le dessin tracé par l'écriture, si bien que, si d'une part le Verbe n'a d'existence que par le sujet qu'il profère, d'autre part ce mode d'existence subtile et fragile qui est l'"existence sonore", cette vibration provoquée par le choc sous lequel les êtres livrent l'incantation secrète de leur être, trouve en revanche existence durable et stable, toujours prête aux incantations de l'éveil, dans le dessin de l'écriture. » [161]

Khlebnikov s'intéresse également au babisme, mouvement religieux apparu en Perse en 1844 lorsque Mirzâ Ali Mohammed a l'illumination qu'il est Le Bab, c'est-à-dire ni plus ni moins que la porte ouvrant sur dieu ; « … les hérésies mystiques ont toujours eu en Orient valeur de libération nationale. Que peut-on trouver comme antithèse au statut d'esclave de Dieu ? Comment se libérer du Tout-Puissant ? Uniquement en suivant l'appel du poète qui dit Je suis Dieu. » [162] Le Bab s'entoure de 18 disciples appelé(e)s Lettres du Vivant, autant missives vivantes que signes d'écriture incarnée. La doctrine du Bab passe pour être particulièrement alambiquée, autant formellement que foncièrement ; elle vient du chiisme, emprunte à la plupart de ses variantes hétérodoxes (soufisme, ismaélisme, hurufisme) et admet que régulièrement un prophète se manifeste aux yeux des hominines. Ce prophète devient alors Un, c'est-à-dire *un* point de repère dans l'échelle du temps (Adam, Abraham, Moïse, Jésus, Mahomet, Le Bab *himself*…), tout en étant associé à une complexe cryptologie numérique permettant de décrypter (!) le message du Verbe qu'il apporte. Le Bab, devenu ainsi par sa propre grâce grand serrurier du Temps, se fend d'une *bayan* (explication), rédigée en plusieurs milliers de vers arabes ou perses, dont l'inimitable quasi incompréhensibilité serait la garantie de sa divinité ; et l'on peut voir dans la *Bayan* du Bab, une sorte de zaoum d'inspiration supposée divine. Le Bab est rapidement exécuté et ses disciples survivants éparpillés ; le babisme initial évoluant vers le bahaïsme sous l'égide d'un nouveau

159 - Déjà en 1913, lorsqu'il compose un poème à sa ville d'origine (*Hâdji-Tarkhan*), Khlebnikov y glisse ces vers : « *Ah ! Les Musulmans sont les Russes, / L'islam peut être russe !* ». À la fin du XVIII[ème] siècle, Catherine II développe un orientalisme issu des Lumières ; elle met en place un organe gouvernemental officiel visant à faire rentrer les musulmans dans la société russe, accorde la liberté religieuse, stoppe les missions évangéliques en terre musulmane, autorise la construction de mosquées et intègre les recherches islamiques à l'université.

160 - Khlebnikov semble avoir également rencontré à Bakou un *tsadik* juif (sorte de sage/juste au nombre restreint de 36 par génération) nommé Miuhes et l'avoir interrogé sur la kabbale et le prophétisme hébraïque.

161 - Henri Corbin, *En Islam iranien*, Gallimard, 1972.

162 - Alexander Ilichevsky, *Le Persan*, Gallimard, 2014.

guide, Baha'ullah, qui agrandit encore le champ des prophètes reconnus en lui incorporant Krishna, Zoroastre et Bouddha. L'Azerbaïdjan sera une terre de refuge pour beaucoup d'entre elleux et il est de fait fort possible que Khlebnikov découvre de vive voix le babisme/bahaïsme via ses descendants [163]. En fourbissant ses calculs, Khlebnikov met en équation la mort du Bab avec celles de Socrate [164], de Jean Hus [165] ou de Mansur al-Hallâj [166] ; tous martyrs d'une idée autre de dieu que Khlebnikov voit comme celle de la *négation* de dieu par l'établissement du "divinêtre" (*deus sumisme*).

Khlebnikov voit l'islam comme une vaste utopie poétique et le *Coran*, non comme le livre révélé de la parole de dieu, mais comme le recueil de vers d'un berger-poète arabe qui a plongé son regard inspiré dans l'alphabet stellaire d'un ciel nocturne. Depuis treize siècles, le Coran parle à une multitude de peuples dans une langue qui n'est pas forcément la leur mais qui semble leur *parler*. Khlebnikov y voit-il une manifestation de ses propres recherches quant à une langue universelle qui permettrait à tous les peuples de se comprendre, c'est-à-dire selon lui de vivre en paix ? En considérant l'étymologie possible du mot *coran* comme pouvant dire "lectionnaire", voit-il le *Coran* comme un livre futurien, simple support d'une lecture *aurale* (voir infra) ? Voit-il l'arabe, de part son écriture de droite à gauche, comme une langue palindromique ? L'absence de clergé musulman officiel, et donc d'intermédiaires, séduit-il l'anarchiste qui sommeille en lui ? En tant qu'adepte des pérégrinations errantes, Khlebnikov a pu voir l'islam comme le ferait un soufi, c'est-à-dire comme une Voie (*tarîqa*) ramifiée, un chemin rhizomatique de plus sur sa route stellaire ; les "voies" (*turuq*) désignant dans le soufisme les différentes confréries mystiques.

> « Si nous prenons l'image symbolique de la circonférence, la tarîqa sera représentée par le rayon allant de celle-ci au centre ; et nous voyons alors ceci : à chaque point de la circonférence correspond un rayon, et tous les rayons, qui sont aussi en multitude indéfinie, aboutissent également au centre. On peut dire que ces rayons sont autant de *turuq* adaptées aux êtres qui sont "situés" aux différents points de la circonférence, selon la diversité de leurs natures individuelles ; c'est pourquoi il est dit que *les voies vers Dieu sont aussi nombreuses que les âmes des hommes* ; ainsi, les "voies" sont multiples, et d'autant plus différentes entre elles qu'on les envisage plus près de leur point de départ sur la circonférence, mais le but est un, car il n'y a qu'un seul centre et qu'une seule vérité. » [167]

Ce cheminement quasi physique s'accompagne d'un cheminement intérieur qui ne mène pas forcément vers dieu (considéré comme "unique vérité" aka *haqîqa*), mais vers un accomplissement de soi c'est-à-dire vers sa *propre* connaissance ("vrai-alité" merdjanovienne). Dans le soufisme, la Voie est autant tournée vers l'intérieur que vers l'extérieur, autant verticale qu'horizontale, autant linéaire que circulaire ; elle comporte ainsi une dimension spatio-temporelle qui ne pouvait que ravir un non-euclidien comme Khlebnikov. Dans une

Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov

163 - Les textes babis puis bahaïs sont traduits en russe dès 1849 par les orientalistes des universités de Saint-Pétersbourg et Moscou, et Tolstoï s'en fera le propagandiste. Des communautés babistes se forment très tôt au Nakhitchevan dans la zone du Zanguezour, puis de là gagnent, via l'Artsakh (Haut-Karabagh), l'Azerbaïdjan, l'Arménie et la Géorgie ; Bakou devenant l'épicentre caucasien de la nouvelle foi.

164 - Le philosophe athénien est jugé et condamné à mort pour avoir notamment nié l'existence des dieux et dévergondé la jeunesse.

165 - Jean Hus est un prêtre de Bohême, brûlé en 1415, qui à force de remettre en cause la hiérarchie de l'Église en arrive à ne plus vouloir d'intermédiaires entre lui et dieu ; il s'est également intéressé aux questions linguistiques et a inventé une nouvelle graphie adaptée aux langues slaves (diacritiques de l'alphabet latin), ce qui ne pouvait laisser Khlebnikov indifférent.

166 - Né en Perse en 858 dans une famille zoroastrienne convertie à l'islam, Mansur al-Hallâj développe une mystique à laquelle la symbolique des lettres et de la géométrie donne une touche insolite ; il est exécuté en 922 à Bagdad.

167 - René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoïsme*, Gallimard, 1973.

168 - Alexander Ilichevsky, *Le Persan*, Gallimard, 2014.

lettre à sa sœur Véra du 2 janvier 1921, il raconte le genre de conférences qu'il tient aux universitaires du cercle Étoile rouge de Bakou :

> « Il est vrai que je les ai torturés avec raffinement : aux marxistes j'ai fait savoir que j'étais Marx au carré, et à ceux qui préfèrent Mahomet, j'ai fait savoir que j'étais la poursuite du sermon de Mahomet devenu muet et ayant remplacé le mot par le nombre. J'ai intitulé l'exposé "Le Coran des nombres". Voilà pourquoi tous ceux dont l'amour-propre ne va pas plus loin qu'obtenir des bottes en récompense de leur bonne conduite et de leur mode de pensée bien intentionnée ont fait un grand bond en arrière et me regardent d'un air épouvanté. »

L'Azerbaïdjan lui permet de rentrer en contact avec la poésie mystique soufie et particulièrement avec celle qui a trait aux oiseaux. Depuis toujours Khlebnikov inclut dans ses recherches le langage des oiseaux (et aussi celui des singes) qu'il incorpore à sa façon dans ses textes. À son époque *La conférence des oiseaux* de Farîd-al-Dîn ou encore le *Traité des oiseaux* d'Al-Ghazâlî ne sont pas traduits en russe ; c'est donc par des rencontres, par l'oralité avec les locaux, qu'il en prend connaissance. « Khlebnikov pensait qu'il fallait noter le plus possible de voix d'oiseaux, pour les comparer avec des transcriptions dans d'autres langues, à commencer par le persan : en mettant au jour et en comprenant les différences, on pourrait trouver un noyau profond de similitude et, partant du fait que les noms donnés aux oiseaux dans toutes les langues sont des onomatopées, en déduire des significations sonores communes (*zvukosmysl* khlebnikovien). » [168] Cette langue à part entière, la "Langue des oiseaux", puise ses racines dans la tradition la plus ancienne. C'est la langue d'avant les dieux pour Aristophane, la langue syriaque ou solaire de l'islam, la langue des anges, la langue primitive qu'apprend le philosophe autodidacte Hayy ben Yaqzan chez Ibn Tufayl, la langue perdue des hermétistes de tous poils, la langue chamanique d'un peu partout, la *Loi des oiseaux* du Tibet bouddhiste, « l'alphabet magique, le hiéroglyphe mystérieux » de Gérard de Nerval qui ne nous arrive qu'incompris ou faussé, la *Gaya scienza* de Nietzsche… L'oiseau devient celui qui *connaît* le mystère-sens du monde (le Gai savoir) et donc aussi celui du temps [169].

> « Le vouloir-libre ! Le vouloir-libre des éveilleurs-d'ad-venir ! Le voilà ! Le voilà ! Le désiré, l'aimé ! Tombée d'une volée d'oiseaux. Notre superbe révélation, notre savoir, notre savoir du rêve en habits de nombres. » [170, 171]

Dans cette effervescence, Khlebnikov jette les bases d'une sorte de méta-livre, intitulé *Tables du destin*, dans lequel il envisage de découvrir mathématiquement les Lois du Temps agissant sur l'histoire de l'humanité. En considérant que ce ne sont pas les événements qui font le temps mais le temps lui-même qui précipite tel ou tel événement, il pose la possibilité de pouvoir émettre une prévisibilité historiographique (forme de devinirianisme) de ces événements ; le fait de les prévoir permettant de les modifier. Ces *Tables du destin* resteront

à l'état de projet mais nous disposons d'un certain nombre de fragments. Khlebnikov part du constat que, comme la géométrie traditionnelle enferme l'espace dans des barrières/frontières, le temps est également régi par des lois qui lui sont extérieures et qui le séquestre (et l'hominine avec). Chercher les lois pures du temps, c'est décrypter les dogmes qui l'ont assujetti en corrélant ce décryptage à celui de l'espace. « Je n'ai pas inventé ces lois : j'ai simplement pris les grandeurs vivantes du temps en m'efforçant de les dénuder entièrement des doctrines existantes, j'ai regardé selon quelle loi ces grandeurs passaient l'une dans l'autre, et j'ai construit des équations en m'appuyant sur l'expérience. Et les chevilles numériques des grandeurs du temps apparaissaient l'une après l'autre étrangement parentes des chevilles de l'espace, tout en se mouvant dans le même temps selon un courant inverse. [...] Et alors, les équations du temps ont semblé le reflet spéculaire des équations de l'espace. » Le temps n'est donc pas perçu comme une matière autonome mais comme le résultat de combinaisons dont il faut trouver la clé. Le langage habituel ne suffit évidemment pas, il est inadapté pour conceptualiser ce temps insaisissable, d'où l'usage des maths et la création d'un méta-langage zaoumico-mathématique. « Trouver le chiffre vivant (le chiffre animal), voilà notre projet. », écrit-il comme en préambule avant de se lancer dans une véritable orgie de nombres.

169 - Il existe de part le monde des dizaines de langues dites "sifflées" comme en actuelle Turquie à Kusköy sur les bords de la Tchernomorie, ou encore chez les Yupiks de la Tchoukotka sibérienne. En Chine, le Xiaozhi (Traité du sifflement) de Sun Guang écrit au VII[ème] siècle, d'influence taoïste, décrit ainsi l'art de siffler et constitue l'un des premiers ouvrages de phonétique.

170 - Khlebnikov, *À tous ! À tous ! À tous !*, 1920.

171 - Il est temps de prendre ici le temps d'évoquer Jean-Pierre Brisset (déjà brièvement cité en note pour les moins étourdi·e·s) qui s'intéressa, non pas à la langue des oiseaux, mais à celle des grenouilles sur des considérations proches de Khlebnikov. Le petit Jean-Pierre naît en 1837 dans l'Orne ; son enfance est bercée par les coassements des grenouilles qui peuplent les mares tout autour de la ferme qui lui sert de crèche et qui est bien nommée La Sauvagère. Enfant, il partage son temps entre les bancs de la Communale et les travaux des champs ; il aime à s'isoler avec un livre, laissant les vaches dont il a la garde s'égailler. À 11 ans, il a une révélation en disséquant une grenouille destinée à la soupe familiale : considérant le petit corps étendu sur la table il est touché d'y voir une forme hominine en miniature. Pour exprimer son émotion, Jean-Pierre tente, maladroitement, de construire une langue adéquate et conçoit une sorte de verlan patoisant auquel il finit par ne plus rien comprendre lui-même. Lorsque ses 15 ans sonnent, on l'envoie à Paris comme apprenti-pâtissier ; à 17 ans il est déjà chômeur et s'engage à l'armée. Tout juste instruit, Jean-Pierre se retrouve en Crimée où la France guerroie les Russes en compagnie des Turcs et des Britanniques ; 6 mois à tirer dans la boue des tranchées mais l'occasion de s'ouvrir au monde et d'entendre des idiomes exotiques. De retour en France, Brisset devient secrétaire d'un général ; une bonne planque où il se la coule douce quelques temps. En 1859, Napoléon III se lance dans une nouvelle guerre, contre l'Autriche cette fois. Brisset combat à Magenta en Italie où il se prend une balle dans la jambe et est fait brièvement prisonnier. Rétabli, il est nommé sergent et décoré ; commençant alors une vie gyrovague au gré des cantonnements, Brisset grimpant un à un les grades et devenant sous-lieutenant. La caserne est propice à l'ennui, au désœuvrement, alors, au lieu de passer son temps à boire, Jean-Pierre lit, écrit et... apprend à nager. En lui brûle le désir de publier un traité de natation, un truc pratique, appropriable par cha-

cun·e en mode autodidacte. Il dévore la littérature technique consacrée au sujet et notamment les traités militaires du Vicomte de Courtivon qui a mis en place un corps de soldats-nageurs intégrés au Génie et dans lesquels Brisset voit des hommes-grenouilles. Ainsi paraît son premier livre au titre éloquent : *La natation ou l'art de nager appris seul en moins d'une heure*. La chose est une sorte de manuel anti-noyade à base de brasse batracienne et destiné au plus grand nombre ; mais toute cette quiétude natatoire est bouleversée par la guerre de 70 et notre Brisset repart au front, contre les Prussiens ce coup-là. À Sedan, il est touché par un éclat à la tête et laissé pour mort 3 jours sur le champ de bataille avant d'être fait prisonnier. On retrouve Brisset à l'automne dans un camp en Saxe. Début 1871, l'armistice est signé et la défaite du petit Napoléon acquise ; les prisonniers sont libérés et derechef réincorporés pour ceux de l'active. Mais Brisset en a sa claque, de plus Paris vient de se soulever et la guerre civile le tente moyen. En fait, ça bouillonne grave dans son cerveau. Lors de ses campagnes il a appris l'italien, l'allemand, des rudiments de russe, d'anglais, de turc, d'espagnol et le volapük de la caserne. Son rêve est désormais de décliner sa méthode natatoire à la linguistique. Alors que l'on commence à s'entre-tuer un peu partout, Brisset quitte l'armée ; direction Marseille, Babel linguistique et proximité aquatique obligent. Sur place, il dote son manuel de natation d'un accessoire destiné à sécuriser sa méthode d'apprentissage et invente la ceinture-caleçon aérifère à double réservoir compensateur, et notre Brisset s'installe en tant que maître-nageur et vendeur de caleçon-bouée près du Vieux port. Rapidement il se retrouve sans un rond ; aucun élève ne s'est inscrit à ses cours et juste deux caleçons ont tenté des nageurs inquiets. Changement de cap, Brisset passe et obtient un brevet lui permettant d'enseigner les langues qu'il connaît, mais plutôt que d'enseigner l'allemand en France, il part enseigner le français dans l'Allemagne tout juste formée. Il y reste 5 ans, le temps de jeter les bases d'une refondation générale des approches linguistiques traditionnelles et d'envisager de libérer la langue (en général) de tous ses carcans. Vaste programme, mais Brisset ne doute de rien. Comme méthode, l'empirisme ; comme outil, ses oreilles. Pour lui, la langue (n'importe laquelle) c'est avant tout une musique dont il faut décrypter le rythme, et ce rythme, ce n'est pas dans les écoles qu'on l'acquiert mais dans la rue au sein du peuple qui parle la langue des patois et des dialectes ; à partir de cela Brisset applique une sorte d'étymologie sonore qu'il appelle "dérivation" et cette dérivation rappelle fortement le glissement du sdvig des futuriens. D'ailleurs lorsqu'il parle de "langue" c'est autant de l'idiome que de l'organe. Nanti de ses découvertes en terre teutonne, Brisset rentre en France et finit par décrocher un poste d'employé de quatrième classe aux Chemins de fer. Nous sommes en 1879, pourvu d'un emploi alimentaire durable, Brisset reprend ses marottes grammatico-linguistico-natatoires. Ce qui devait arriver finit par arriver : le 5 janvier 1883, Brisset découvre le secret de l'origine des hominines, fonde sa propre théorie de l'évolution et démontre "grammaticalement" que l'hominine descend non pas du singe mais de la grenouille. Encore 6 ans et, à la suite d'un repas avec Jésus aka Christ (pour éviter toute erreur d'aiguillage, il est bon de savoir que Brisset est athée à la base, anti-papiste et déteste le latin), il décrète le calembour comme ingrédient suprême de la revitalisation de la langue ; c'est ce qu'il nommera "la révolution de 1889" ou "grande Loi" ou "clé de la Parole". L'essentiel des ingrédients sont là, voyons la soupe. *« Toutes les idées que l'on peut exprimer avec un même son, ou une suite de sons semblables, ont une même origine et présentent entre elles un rapport certain, plus ou moins évident, de choses existant de tout temps ou ayant existé autrefois d'une manière continue ou accidentelle. Soit, comme exemple, les quatre sons : Les dents, la bouche. On peut écrire : L'aide en la bouche, lait dans la bouche, laid dans la bouche, laides en la bouche, etc. Or, tout cela nous dit avec évidence que les dents sont seulement une aide ; on peut s'en passer. Elles sont un lait ou blanches comme du lait ; à l'occasion elles sont aussi laides et alors c'est laid. L'étude de cette propriété de la Parole qui est Dieu, amène l'esprit à analyser chaque mot et à retrouver les idées qui l'ont formé, et ainsi on a devant les yeux les actes que faisaient nos ancêtres avant que l'homme fût créé, le premier langage humain. Certainement est formé de : Ce air t'est, ne mens ; certes est, ne mens. Ne mens signifiant : je ne mens pas. Tu mens, forcé ment ; tu mens forcément. J'accepte, part faites-m'en ; j'accepte parfaitement. Tu parles parfait, te ou tu mens ; tu parles parfaitement. Du suc c'est ! Le premier qui cria : Du suc c'est, eut du succès. Le mot suc est le premier nom du sucre et on lui donne encore ce nom. [...] Le tends, le temps. Le temps a pour origine une tension. In ce temps, instant. In ce temps t'en ai, instantané. A vec, in ce temps-ce, avec instance. A vec = au bec. J'arriverai en temps dû,*

c'est entendu. L'est neige dans temps. L'ancêtre était sensible au froid et sentait les neiges dans temps avant qu'elles fussent visibles. Où sont les neiges d'antan ? disaient les simples, croyant qu'il était question des neiges de l'année précédente. comme si les neiges éternelles n'étaient pas à cheval au moins sur deux années. Lecteur, entends en temps les vérités éternelles. Avant que l'homme fût, j'étais. [...] Le français, formé des meilleurs dialectes du centre de la France, se parle donc ainsi qu'il se parlait dès la création du monde. Depuis que l'homme existe, nul son étranger n'a pénétré dans le langage du peuple. Chaque contrée a conservé son patois propre et son accent particulier. Les mots étrangers qui sont entrés dans notre langue, ne l'ont fait qu'en se transformant en sons parfaitement français, aptes à être analysés avec des éléments français. » Bon, le bestiau ne touille pas avec le dos de la cuillère ! Pour s'aider à trouver la "vraie langue" cachée dans la langue française, Brisset se met à étudier le coassement des grenouilles et transfert ses oreilles dans les marécages qui entourent sa gare. Et ce qu'il entend ne vient que confirmer son intuition : les grenouilles parlent français ; un français originel, "vrai", "vert". Frénétiquement, Brisset note, puis transcris et étaye son idée. « *Nos grenouilles parlent notre langue, nous avons noté les cris :* coaque, coèque, quequête, que re r'ai haut, cara, cara, cate, cate, *et aussi* couique. *On leur attribue :* ololo, brekekex, *que nous n'avons pas entendus.* Qu'ai haut, co = *viens. C'est le* co *; origine de encore. J'ai* co, *as-tu* co, *etc... rien de plus familier.* A que = *au cul, en arrière.* Co ac *vaut* encore accède, *c'est un appel à la* coaction, *et le mâle y obéit,* coèque *dit la même chose, c'est l'origine de* coexister, *et aussi de* quoique. Coaque, coèque, quoique, *valait : viens encore, et on demandait : quoi que tu veux? quoi que tu dis ?* co èque, on fais à ce, on noeud peux *; quoi qu'on fasse, on ne peut. Le cri* quéquête *est un appel dans les près fleuris et dit :* qu'ai quète = *viens chercher. On en dit qu'elle demande une* quéquête. *Le petit enfant a une* quéquête, *le dictionnaire ignore ce nom ; la grenouille n'en a pas. [...] En étudiant leur langage avec soin, on y découvrira d'autres rapports avec les diverses langues, nous en avons assez dit sur ce sujet. Les cris de la grenouille sont l'origine du langage humain. Lorsqu'elles chantent en réunion, c'est de loin un brouhaha de foule humaine. Leur langage actuel ne peut d'ailleurs que donner une idée imparfaite de ce qu'il était, alors que l'esprit qui anime toute l'humanité, se mouvait sur la surface des eaux et était concentré sur ces animaux qui se transformaient lentement en hommes par une chaîne d'anneaux qui restèrent longtemps unis, avant que le Tout-Puissant anéantît les intermédiaires. Le son de la voix et la modulation du chant de la grenouille ont déjà quelque chose d'humain. Ses yeux, son regard, certains tics du visage, sont semblables aux nôtres ; et aucun animal ne possède une grâce corporelle du talon au cou qui le rapproche autant du corps humain ; peu de personnes, même jeunes, ont cette partie aussi élégante. De plus la grenouille a une vessie et urine par l'anus. Sa vessie la place infiniment au-dessus des poissons, des serpents et des oiseaux. C'est la marque évidente d'une perfection future qui a été atteinte en nos corps animaux, car certainement les grenouilles sont plutôt appelées à disparaître qu'à se transformer de nouveau d'une manière quelconque. En attendant, la grenouille, comme l'homme, peut fumer la cigarette ; le singe ne sait pas fumer.* » Imparable ! Les supérieurs de Brisset commencent à le considérer d'un autre œil et notent prudemment dans son dossier qu'il a des idées bizarres sur certains sujets... Il est mis discrètement sous surveillance car l'on s'inquiète de l'évolution de ses pensées et sa propension à parler de sexe amphibien interroge ; le ministère est informé de l'état de son fonctionnaire. Brisset quant à lui vire prophète, respire à plein poumon le souffle divin et souhaite faire profiter de ses découvertes la terre entière ; tranquillement, il ouvre le 7ème sceau de l'Apocalypse de la langue. Lors de ses congés il fait des conférences et, de bizarre, devient suspect. Avancement et augmentations bloqués, Brisset est mis à la retraite en 1904 ; il profite bien évidement de son nouveau temps libre pour peaufiner sa théorie de l'évolution grenouillesque et ses déclinaisons coassantes. À force d'autoédition et de conférences devant des chaises pas toujours vides, notre prophète finit par attirer l'attention de Jules Romains et de sa bande de littérateurs qui organisent pour lui une célébration à la hauteur du personnage. Le 13 avril 1913, Jean-Pierre Brisset est élu "Prince des Penseurs" dans ce qui se révèle être un canular. Brisset, apaisé d'avoir été enfin reconnu, ne se doutera jamais de la farce et s'éteindra en 1919, sa mission accomplie, toujours reconnaissant envers Jules Romains. Cette élection fait immanquablement penser à celle de Khlebnikov qui est bombardé "Président du Globe Terrestre" le 19 avril 1920 à Kharkov dans une cérémonie analogue (voir infra En ailleurs absolu/Inonie). Pour se faire une idée d'ensemble, Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Les presses du réel, 2001.

« La contemplation du monde peut être remplacée par la simple contemplation du 2 et du 3, par le spectacle de la lutte des principes de l'égalité et de l'inégalité dans le pays des mondes du 2 et du 3. » [172]

L'articulation mathématique de Khlebnikov va se faire autour de ces seuls nombres 2 et 3, [173] les plus petits nombres premiers pairs et impairs (en Russie les nombres pairs sont associés à la mort et les nombres impairs à la vie ; le 2 et le 3 correspondent donc à l'ensemble du champ temporel vécu). Toutes les grandeurs de temps (sommes de jours composant les années) passent de l'une à l'autre suivant 3^n et 2^n jours (l'espace s'exprimant par des valeurs du type n^2 ou n^3 sur le même principe). Le 2 fournit l'articulation entre des événements comparables (continuité historique) et le 3 celle d'événements opposés (ruptures historiques). Khlebnikov étaye sa théorie en listant d'interminables événements historiques mis en équation-relation les uns avec les autres : « Si dans le pays des sons, le saut fait un saut précis et est perçu différemment par l'ouïe, quand l'exposant dans son nombre de vibrations fait un pas d'une unité, dans le pays du destin les glissements dans la perception du temps et les fractures dans sa compréhension par le sixième sens de l'homme, le sens du destin, surgissent quand l'exposant dans le nombre des jours s'élève ou s'abaisse d'une unité. » Le choix du 2 et du 3 se réfère également à des considérations sonores, et l'on ne saurait en attendre moins de la part d'un futurien. Les nombres 2 et 3 ce sont *dva* et *tri*, soit les consonnes *Dé* et *Té* dans lesquelles Khlebnikov voit l'idée de naissance et de mort (sa démonstration poético-sonore est difficilement compréhensible pour un cerveau-oreille francophone) ; rejoignant la symbolique traditionnelle russe du pair et de l'impair, il en inverse la perspective et en tire une loi fondamentale selon laquelle 2 préside au début d'un événement et 3 à sa fin. Cette inversion tue ainsi l'échéance de la mort, seul futur certain, qui devient, paradoxalement, début de la vie puisqu'elle n'est plus à craindre.

Khlebnikov met en gamme mathématique l'ancienne musique que jouaient les Anciens, qu'il appelle « hommes-sons », et fait courir ses doigts sur les cordes du destin c'est-à-dire les cordes des siècles [174]. Cette musique c'est celle de la Nature et de la Liberté qui s'oppose à la fanfare des constructions des hominines (religions, États, nations, etc.) qui n'engendrent que guerres et oppressions variées. À l'alphabet sonore et stellaire, Khlebnikov greffe un alphabet numérologique où les constellations sont faites de 2 et de 3 élevés à la puissance n : « Car le monde est tout, et rien est tout avec le signe *inverse* de l'exposant. […] Rien nous est aussi lointain que tout. Mais la route qui y mène est aussi belle que celle qui mène à la ville du Tout. » L'ensemble constitue une nouvelle cosmogonie apophatique, nihiliste, sonore, mathématique et po(l)étique qui serait l'œuvre d'un philologue déjanté prenant à rebours l'ensemble des modes de pensées existants.

« Les lois du monde coïncident avec les lois du calcul
Tout vole dans le rien » [175]

Parler avec les nombres, expliquer par des équations ce qui a été et qui fait ce qui est, permet pour Khlebnikov de prédire ce qui sera et surtout faire en sorte que ce sera-là soit différent de ce qui est ou a été ; il décline ainsi le *Je suis* de l'hominine libéré de son présent, en un *Nous sommes* des hominines du futur [176]. La pensée de Khlebnikov est d'autant plus révolutionnaire qu'elle sort du champ habituel de la révolution : hors de l'histoire et hors de l'espace, elle investit le temps et vise non pas une arrivée (fin/but/intention), mais un départ. C'est ce qu'il reprochera d'ailleurs à la révolution bolcheviste d'octobre 1917, de n'être qu'une fin en soi qui n'a plus rien de révolutionnaire et non un commencement. Il ne doute de rien et propose, une fois le temps tué, de mettre en place une redéfinition/recalibration de la quantification du Temps selon une mesure propre à chacun·e : le battement de son propre cœur. Le battement du cœur deviendrait alors la nouvelle unité de travail/vie de chaque hominine, c'est-à-dire la base même du battement intime du monde et la maîtrise du temps "non-objectif" [177].

« De Bakou jusqu'à Bombay
par-delà Byzance et Bagdad
un tocsin triomphal bat
par Mirza Bab contre Enver Bey
L'aujourd'hui de Bakounine
aujourd'hui est à Bakou » [178]

L'occasion inespérée de rejoindre l'expédition qui prête main forte aux révolutionnaires de la province iranienne du Gilân, permet à

172 - Khlebnikov, *Les Tables du destin*.
173 - On retrouve ici le concept d'essentialité cher à F. Merdjanov (singulariser et non pas essentialiser) et à Leibniz (réduction des nombres aux plus simples principes comme 0 et 1), auquel s'ajoute l'apport spécifiquement leibnizien du calcul différentiel et de la mathématisation du Tout.
174 - Khlebnikov considère que les Tziganes jouent encore de cette musique, mais qu'illes ont perdu la mémoire de son origine précise.
175 - Khlebnikov, *Les Tables du destin*.
176 - Éviter ce qui sera grâce à ce qui a été afin que cela ne soit pas et remonter le temps pour découvrir le futur qui vient ; F. Merdjanov aborde aussi à sa manière ces notions de temps, de monde à l'envers et d'éternel retour cassant les cycles historiques : « *Les peuples souhaitent l'éternel recommencement de leurs mythes fondateurs ; pour l'Individu, l'éternel retour s'apparente plutôt à l'image d'un sablier sans cesse renversé. L'Individu a la possibilité de renouveler indéfiniment son instant réel plutôt que son passé ; chaque fois qu'il retourne son sablier, il s'offre une nouvelle possibilité de vie et non une célébration de ce qui a été. Vie nouvelle contre vie rassie, instant réel contre passé, liberté contre espace contraint ; création chaque fois nouvelle contre création de répétition. L'Individu a cette liberté de se faire lui-même, à la différence des peuples dont l'histoire est toujours faite par autrui (et donc déjà faite), ce qui est la porte ouverte aux totalitarismes de tout poil.* » (in *L'équation corse à la lumière de l'inconnue macédonienne*, attribué à F. Merdjanov, sans date)
177 - Ne pas forcer un rythme naturel est une constante chez Khleb et lorsqu'il écrit un poème sur un chameau (*Le chameau d'Ispahan*) son écriture règle l'âme du lecteur sur le même nombre d'oscillations que provoque la charge du chameau sur sa marche…
178 - Khlebnikov, 1920. Le vers « *par Mirza Bab contre Enver Bey* », marque l'opposition de Khlebnikov à l'invitation au Congrès des peuples de Enver Pacha Bey, responsable du massacre des Arméniens en 1915 ; les bolcheviks, toujours opportunistes, pensaient l'utiliser pour combattre les Britanniques en Asie centrale du côté du Turkestan. Au massacreur nationaliste Enver **B**ey, Khlebnikov oppose dans le même vers l'universalisme de Mirza **Bab** via le phonème B : « *collision de deux points en mouvement ; lutte, volte-face d'un point sous le coup d'un autre* » selon l'alphabet stellaire.

Khlebnikov de poursuivre son prophétisme po(l)étique en Perse (qu'il nomme parfois non pas Iran mais "Tyran sans T"). De 1905 à 1911, le Gilân a été agité, comme le reste de l'Iran, par une contestation du pouvoir central de Téhéran et diverses insurrections paysannes y ont propagé des idées socialisantes ; les Russes et les Britanniques en ont profité pour occuper militairement différentes zones. En 1915, un nouveau mouvement apparaît, initié par un mollah ancien combattant des insurrections précédentes, Mirzâ Kouchek Khan, qui pratique la guérilla depuis les contreforts boisés. Outre les paysans locaux, des intellectuels iraniens, mais aussi des volontaires de diverses nationalités, rejoignent ce que l'on nommera par la suite le *Jangali* ou mouvement de la Forêt. À partir de 1917, les jangali contrôlent la totalité du Gilân mais se retrouvent en conflit avec les Britanniques qui signent un accord avec Téhéran avant d'envahir la zone littorale, épaulés par des unités cosaques blanches issues de la guerre civile russe ; les jangali regagnent alors leurs forêts. C'est dans ce contexte que les bolcheviks débarquent en mai 1920 afin d'étendre la révolution et surtout fortifier les flancs sud de la jeune URSS ; les jangali ressortent alors au grand jour et font un accord avec les forces soviétiques russes et leurs alliés du tout nouveau PC d'Iran. En juin cette alliance fonde la République socialiste soviétique d'Iran avant que dissensions internes, retournement des bolcheviks russes et exactions diverses ne fassent tourner l'aventure au chaos [179]. Pendant une brève période cette république ressemble à cette société d'outre-frontières, plus universelle qu'internationale, dont pouvait rêver Khlebnikov : les troupes révolutionnaires sont composées de toute la Babel de Russie (Russes, Baltes, Tatars, Géorgiens, Arméniens, Azéris…) à laquelle s'ajoutent divers Turcs, Turks, Perses, Kurdes, Assyro-Chaldéens et même tout un contingent d'Allemands et d'Austro-Hongrois variés échoués là depuis la fin de la Première guerre mondiale.

Lorsque Khlebnikov débarque pour le *nevrûz* (printemps) 1921 à Rasht sur les bords de la Caspienne comme poète-conférencier auprès des troupes, il a pour tout bagage son habituelle taie d'oreiller bourrée de manuscrits, un volume de Kropotkine, le prince-géographe-anarchiste, et la tête farcie d'équations. L'expédition soviétique, en partie clandestine, est déjà un échec et tourne à l'odyssée tragique ; Khlebnikov se nourrit de poissons rejetés sur le rivage et erre dans un accoutrement qui le fait prendre pour un moderne Zarathoustra, la tête passée dans une couverture militaire fendue et la housse d'une machine à écrire en guise de bonnet. Mais Khleb ne perd jamais l'occasion d'échanger avec les locaux dans une langue qu'il se compose au fur et à mesure ; il est heureux et marche dans les pas de Razine, lui aussi venu au Gilân lors de l'une de ses expéditions. Son langage n'étonne personne car ici le *balabaïlan*, la langue poétique secrète des mystiques islamiques, est pratiquée. Au Gilân, il devient Gulmollah, le "prêtres des fleurs", sorte de Zarathoustra mâtiné de derviche tourneur cheminant les sentiers de son Gulistan (*Jardin des roses* du poète Saadî) personnel. Dans *pro-*

phète, il y a *poète*, et Khlebnikov réunit au Gilân, Mahomet, Jésus, Bouddha, Zarathoustra et lui-même, prophète du futurianisme, et l'on comprend alors qu'il ait été sensible à la vision néo-syncrétiste du babisme devenu bahaïsme. Il convoque également à son banquet, divers insurgé(e)s orientaux/russes comme Kaveh le forgeron [180], Razine bien sûr, Qurrat al-Ayn [181] ou Zinaida Konopliannikova [182]. En fond, se profilent les ombres chinoises d'Omar Khayyâm, le poète nihiliste perse, et du prince géographe anar Kropotkine qu'il écrit systématiquement *Krapotkine*, préférant la racine *krapat* (bruiner) à la racine *kropit* (asperger d'eau bénite).

En Perse, la poésie est partout et arpente l'espace avec le balai du temps. Firdusî (vers 934-1020) plonge sa plume dans la profondeur des temps mythiques irano-aryens ; Omar Khayyâm (vers 1048-1122) balade son nihilisme sans illusion et tente de saisir le seul instant présent ; Nizâmî (vers 1140-1209) conte l'épopée eurasienne d'Alexandre de Macédoine ; Rûmî (vers 1207-1273) déploie sa mystique en chantant avec les oiseaux, s'élevant en-dehors du temps ; Saadî (vers 1213-1292) voit le temps comme une roseraie ou un verger que l'on cultiverait avec la langue ; Hâfez (vers 1325-1389) tente de percer les mystères du temps en le mettant en suspend. Là encore, Khlebnikov n'a pu connaître toute cette matière poétique car elle n'est que très partiellement traduite en russe à son époque, mais il en perçoit les vibrations chez les Perses qu'il croise ; car entre poètes, il n'est pas nécessairement besoin de parler (la même langue) pour se comprendre. Il en per-

179 - En juillet 1920, le PC d'Iran chasse les *jangali* du gouvernement ; en février 1921, les bolcheviks russes signent un accord séparé avec Téhéran ; le PC d'Iran implose rapidement en différentes factions antagonistes ; à l'été 1921, les russes finissent par lâcher l'affaire et repartent dans ce qui est une déroute, liquidant au passage d'anciens alliés ; Mirzâ Khan meurt de froid l'hiver suivant dans les montagnes avec ses derniers moudjahidins et volontaires étrangers.

180 - Aussi connu comme Kawa ; héros des mythologies kurdo-perses qui mena une révolte populaire, son tablier de forgeron servant d'étendard. Sur le drapeau rouge de l'éphémère république du Gilân, figure le nom de Kaveh.

181 - Appelée aussi Tahirih ou Fatimeh ; martyre babiste, c'est l'une des 18 Lettres du Vivant que Khlebnikov cite à plusieurs reprise, mettant en avant l'image de liberté qu'elle a suscité en jetant son voile et en laissant libre sa longue chevelure. Pour Khlebnikov, la chevelure d'une femme fait figure d'allégorie de la liberté en écho au rêve de liberté de Vera Pavlovna, l'héroïne nihiliste de Tchernytchevski dans *Que faire ?*

182 - Zinaida est une jeune activiste SR, pendue en 1906 après avoir abattu un général.

çoit aussi les vibrations à travers les paysages, la couleur du ciel, le bruit du vent, le chant des oiseaux, le murmure des eaux ; toutes choses que les poètes qui l'ont précédé ont aussi perçues/vues/entendues [183].

Le Gilân séduit donc fortement Khlebnikov, qui ne tarit pas d'éloge à son sujet dans les lettres qu'il envoie à sa sœur Vera. L'ethnologue Christian Bromberger définit khlebnikovement le Gilân comme un « monde à l'envers » ; un endroit différent et autre de celui auquel on peut s'attendre [184]. Géographiquement, le Gilân est une bande maritime sur la Caspienne adossée à des montagnes dépassant 3000m et l'on y trouve autant des rizières que de profondes forêts au climat subtropical qui en font un pays de cocagne : tout y pousse. Les Gilak suscitent souvent la moquerie de leurs voisins : pensez, illes mangent le poisson par… la tête ! On les dit naïfs, blagueurs et plutôt permissifs sexuellement parlant. Modérément pieux, illes révèrent encore les arbres en les assimilant à des prophètes de l'Islam et voient dans la forme d'une tulipe la graphie des lettres du nom d'Allah. Leurs maisons ne sont pas d'opaques bunkers tournées sur elles-mêmes, mais elles sont au contraire conçues pour s'ouvrir sur l'extérieur ; vers les gens et la lumière. L'exogamie prédomine, marquant là encore une forme d'ouverture à l'autre. L'on y pratique des divertissements comme le funambulisme ou un jeu consistant à entrechoquer des œufs de poules. Du temps des conquêtes d'Alexandre/Iskandar, la région s'appelait Tapurie et les Tapuriens passaient pour farouchement défendre leur indépendance ; cette résistance, jamais démentie par la suite, vaudra au Gilân l'image d'une terre de dissidence mais aussi de refuge, et c'est comme ça que l'a perçue Khlebnikov.

Le Gilân a rechargé la boussole poétique du *poïetz* qui tracera, avec les images ramenées, l'azimut sonore d'un prophétisme désormais assumé. Après Razine, c'est d'un autre double, inventé celui-là, qu'il va user : Zanguézi ; Zanguézi, avec la double lettre-phonème Z [185], comme pour indiquer que Zanguézi est l'écho de Zarathoustra [186]. *Zanguézi* peut se voir autant comme une chevauchée-voyage, une encyclopédie ou un essai théorique mais c'est à la base une pièce de théâtre dont, comme le précise Khlebnikov en introduction, « le récit est une architecture de mots » et « l'architecture constituée par les récits est la surnarration », c'est-à-dire la pièce elle-même. On a donc affaire à une *construction* inédite faite de récits plus ou moins interdépendants les uns des autres et dans lesquels émerge la figure de Zanguézi. Visite guidée de la chose à partir d'elle-même.

Il est indéniable que lorsque Khlebnikov compose *Zanguézi*, il a en tête à la fois la figure prophétique du zoroastrisme et celle, tout aussi prophétique, du *Zarathoustra* nietzschéen. Pour Khlebnikov, Nietzsche est acceptable en tant que penseur oriental : le choix de Zarathoustra pour porter son message séduit l'amoureux de la Perse ; ses incessants voyages, sans véritable port d'attache à la recherche du soleil du Grand Midi, séduisent le nomade ; l'approche philologique de son écriture, qui

s'empare de la langue comme d'une matière à modeler, interpelle au plus haut point le linguiste [187] ; et puis Nietzsche est un poète au sens allemand du mot (Dichter) [188]. Aussi Khlebnikov pourrait faire sien ce fragment : « Les moyens d'expression du langage sont inutilisables pour exprimer le futur : il appartient à notre *irréductible besoin de conservation* de poser constamment un seul monde plus grossier de ce qui demeure, de "choses", etc. Relativement, nous pouvons parler d'atomes et de monades : et il est certain que *le monde le plus petit en durée est le plus durable...* » [189]

Zanguézi, Zarathoustra *up to date*, est un cavalier du son à la tête d'une horde sonore, nouvelle Horde d'or en route pour conquérir de nouveaux espaces poétiques, ceux qu'il nomme « territoires du vouloir-libre », affranchis des contraintes du temps. Cette chevauchée sert de prétexte pour dérouler toute l'histoire de la Russie mais aussi dénoncer la violence qui l'accompagne, celle de l'histoire en général et des hominines qui la font et la rédigent. Zanguézi, tel un papillon laissant la poudre de ses ailes sur les doigts de cellui qui le touche, laisse dans les oreilles de celleux qui l'écoutent la poudre de ses paroles. Écoutons donc ce combat sonore des lettres (aka phonématomachie).

> « Que les sons prophétiques de la langue universelle dissipent les ténèbres du temps. Elle est comme la lumière. Écoutez ! »

183 - Khlebnikov, dans le récit-théâtral *Les enfants de la Loutre* (1911-1913), s'inspire du *Livre d'Alexandre* de Nizâmî (Iskandar-Nâmé) et n'emploie d'ailleurs que le nom d'Iskandar pour nommer, à l'orientale, le Macédonien ; les Macédoniens devenant des Iskandariens. La figure de Kaveh, le rebelle forgeron auquel Khlebnikov consacre un poème en 1921, apparaît dans le *Livre des Rois* de Firdusî. Et dans le capharnaüm de ses *Tables du destin*, il ne manque pas de remarquer que Hâfez naît juste 365 ans après Firdusî.

184 - Christian Bromberger, *Un autre Iran. Un ethnologue au Gilân*, Armand Colin, 2013.

185 - Dans l'alphabet stellaire le Z est « *la réflexion du rayon sur le miroir, l'angle d'incidence restant égale à l'angle de réflexion* ».

186 - Le nom complet de son héros/héraut est Shankara Zanguézi. Khlebnikov s'inspire visiblement de Adi Acharya Shankara (vers 800), philosophe, mystique et poète tamoul considérant le son (mantra) *Ôm* comme conduisant au Soi de chacun·e ; *shankara* pouvant signifier en sanskrit « *celui qui apporte le son de la félicité* ». Au hasard d'une note de 1922, Khlebnikov écrit : « *Le bonheur de l'humain, c'est un son répété près de l'universel.* » La phonétique de Zanguézi renvoie également au Zanguezour, massif montagneux entre Nakhitchevan et Arménie où s'étaient établies des communautés babies.

187 - Nietzsche s'est opposé à l'évolution de l'allemand vers une langue de domination technique, administrative et académique qui abandonnait sa richesse dialectale et ses emprunts aux autres langues. Sa démarche langagière est celle d'un poète qui recherche une "nouvelle" langue à-même de transcrire la sensuitivité du monde. (Voir Friedrich Nietzsche, *Poèmes complets*, Les Belles Lettres, 2019)

188 - Le terme de *Dichter* est plus large que le terme de poète en français et ne s'applique pas uniquement au genre poétique (d'ailleurs *Dichtung*, la poésie, représente l'art du langage dans son sens le plus large). Elias Canetti, écrivain multinational d'expression allemande, qualifie le Dichter comme cellui qui maintient ouvert les accès entre les êtres, plus batelier-passeur que gardien ; voir son discours fait à Munich en 1976 et intitulé *Le Métier du Dichter*.

189 - Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes*, Gallimard, 1976.

« Montagnes. Au-dessus d'une clairière se dresse un roc droit et raboteux qui ressemble à une aiguille de fer placée sous un verre grossissant [190] [...] cette plateforme est l'endroit préféré de Zanguézi. C'est là qu'il vient, chaque matin, et qu'il dit ses chants. C'est de là qu'il lit ses sermons aux hommes et à la forêt. »

Dans ce décor nietzschéen on entend de la zaoum ; des oiseaux gazouillent expressivement leur langue et des dieux font de même. On croise aussi des hominines interloqués par l'« idiot des bois » (aka Zanguézi) qui parle aux fleurs, aux bestioles et aussi à elleux ; et certains écoutent les étranges Tables du destin/temps qu'il professe, comprenant que c'est « l'espace qui résonne à travers l'Alphabet ». À leurs oreilles, Zanguézi entonne « les chants de la langue stellaire » à coups de *Kha*, de *Él*, de *Go*, de *Vé*, de *La*, etc., décrivant autant une histoire de la Russie que le sens spatial des phonèmes « où l'algèbre des mots est mêlée aux mètres et aux heures ». Comme Zarathoustra, Zanguézi assène des coups de marteaux libérateurs : « Vous vous êtes arrachés aux chaînes de vos ancêtres. Le marteau de ma voix les fait sauter – vous vous déméniez comme des possédés dans ces chaînes. » Il décline sa poésie lobatchevskienne de la langue : « Les surfaces, les aires droites, les battements des points, le cercle divin, l'angle de chute, le faisceau de rayons partant d'un point et y pénétrant – voilà les blocs mystérieux de la langue. Grattez la langue – vous verrez l'espace et les poils de sa peau. » Partout la zaoum bat le rappel en actionnant la cloche des sons, "empossiblant l'impossible" et transformant le "Je m'empossible" en un "Nous nous empossiblons", laissant entrevoir une destinée universelle, heureuse et terrestre. Face à ce déferlement sonore, les dieux, « tous les -ismes de la Création » [191], s'enfuient, « épouvantés par l'empuissance de nos voix ». Ce ne sont pas des surhominines qui naissent de ce nouveau chaos, mais des outre-hominines, des divinêtres, et chaque divinêtre préside *son* globe terrestre, c'est-à-dire ellui-même. Mais tout cela ne semble qu'un rêve, et seul Zanguézi s'est accompli ; celleux qui semblaient avoir compris se révèlent n'être que des croyants, et les autres se sont endormis malgré le vacarme. Pas désappointé pour un rond, Zanguézi ne se résout pas à l'échec, enfourche un destrier (forcément ferré à l'envers) et sonne la charge à rebours de la cavalerie du son ; seul. Seul ? Pas tout-à-fait, le Rire, « pirate du verbe déchaîné », l'accompagne. Zanguézi se fait Rire, tout à la fois silex et briquet allumant le feu de la rêve-olte. Les hominines assistent de loin à la charge solitaire d'un Zanguézi hilare qui finit par disparaître à leur vue. Curieux, illes s'approchent et ne trouvent qu'un billet sur lequel est écrit que Zanguézi s'est tranché la gorge. Illes n'ont pas le temps d'analyser la chose que Zanguézi ré-apparaît. Résurrection ? Non, « c'était une stupide plaisanterie ! » Le Rire reste donc bien vainqueur et surnage à toute vanité hominine. Même la mort est une blague, une stupide plaisanterie car, avec la fin des guerres, même la mort s'en est allée. Cette chevauchée, en échappant au temps, échappe à l'histoire et livre donc la dernière bataille, poético-pacifique, provoquant la fin des guerres dans un grand Rire libérateur et éminemment po(l)étique.

Khlebnikov meurt malade et épuisé au début de l'été 1922… [192] Son dernier mot-son aurait été « Da… » ; comme une acceptation sans peur de la mort. Le plus *russe* des poètes est depuis devenu tellement universel que sa compréhension semble rester mystérieuse au plus russophone de ses lecteurs. Mandelstam s'est parfois fait le critique acerbe de Khlebnikov qu'il accuse de faire une poésie pour lui-même et qui ne sert à rien (est-ce grave ?), mais il lui reconnaît une forme d'éternité, ce qui n'est pas rien : « Il a laissé des morceaux d'une prose merveilleuse, vierge, incompréhensible comme le discours d'un enfant, à cause de l'afflux d'images et de pensées qui cherchent à sortir toutes ensemble de la conscience. Chacun de ses vers est le début d'un long poème. Tous les dix vers on trouve une formule aphoristique à quoi il ne manque que la pierre ou la plaque de cuivre où se graver. Khlebnikov n'a pas écrit des vers, il n'a pas écrit des poèmes, mais un immense livre d'heures où pourront puiser tous ceux qui en prendront la peine, pendant des siècles et des siècles. » [193] Effectivement, Khlebnikov n'a pas écrit des livres au sens propre du terme, mais *Un livre Unique* (hunnique ?) aux pages informelles, et surtout universelles, qui tend à contenir tous les sons-sens du monde. Un livre fait pour arpenter l'espace-temps le nez au vent et les oreilles au ciel ; comme des Huns.

190 - Ce paysage est peut être le descriptif géo-poétique de la √-1.

191 - « T*uer Dieu n'est pas suffisant, l'acceptation de sa mort non plus, c'est son évacuation du domaine de la pensée qui importe. Et par "Dieu", j'entends tous les -ismes de la Création. Ces "-ismes" ne sont que des instruments de manipulation et d'aliénation*. » (in F. Merdjanov, *Le Tout, le Rien*, sans date)

192 - Khlebnikov a d'abord été enterré là où il est mort, dans le cimetière du village de Ruchyi près de Novgorod. En 1960, les restes du poète ont été inhumés au cimetière Novodevichy à Moscou ; une statue-menhir (*baba*) de la steppe est posée sur sa tombe, couchée à l'horizontale. Pour l'immédiate éternité, l'astéroïde "3112 Velimir", découverte par l'astronome soviétique Nikolaï Chernykh en 1977, doit son nom à Khlebnikov.

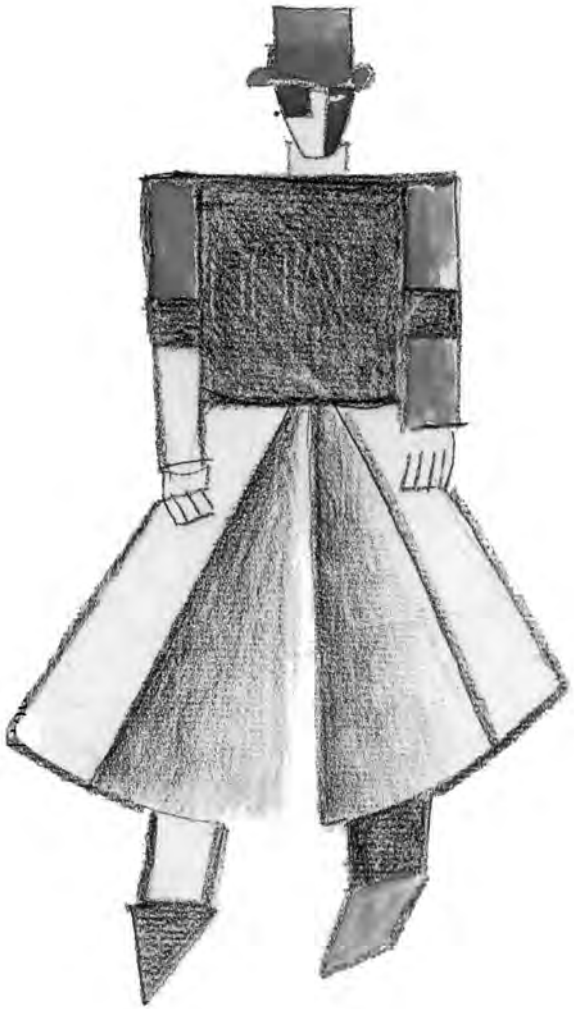
193 - Ossip Mandelstam, *Burja i natisk*, 1923.

« J’ai vu les noirs Védas
Le Coran, l’Évangile,
Les livres des Mongols
Dans leur gaine de soie,
Où se mêlent la poussière des steppes
Et l’odeur forte du crottin,
Faire un bûcher
Comme les Kalmouks à l’aube,
Et s’y étendre –
De blanches veuves disparurent dans un nuage de fumée,
Pour hâter la venue
Du livre Unique,
Dont les pages sont de grandes mers,
Frémissant de leurs ailes de papillons bleus ;
Et le fil de soie indiquant
Où s’est suspendu le regard du lecteur,
Des fleuves immenses au torrent bleu :
La Volga où, la nuit, on chante Razine,
Le Nil jaune où l’on prie le soleil,
Le Yan-Tsé-Kiang comme un purin épais de créatures humaines,
Et toi Mississipi, où les yankees
Portent le ciel étoilé en guise de pantalon,
Les jambes enveloppées dans du ciel étoilé,
Et le Gange, où des hommes sombres, des arbres de l’esprit
Et le Danube, où des hommes blancs
Vêtus de blanc, de chemises blanches, debout au-dessus de l’eau,
Et le Zambèze, où les hommes sont plus noirs que leurs bottes,

Et l'Ob impétueux où l'on fouette Dieu,
Où du regard on fixe un coin
Pendant quelque repas bien gras,
Et la Tamise, où l'ennui morne.
Et sur la couverture, le sceau du créateur,
Mon nom, signes bleus.
Mais tu lis négligemment.
Fais donc attention !
Tu es trop distrait, l'air de tirer au flanc,
Comme s'il s'agissait de lois divines à apprendre
Ces chaînes de montagnes et ces vastes mers
Ce Livre Unique
Tu l'auras bientôt lu !
La baleine bondit dans ces pages
Et l'aigle, en contournant la page de coin,
Se pose sur les vagues marines, les seins des mers,
Pour se reposer sur le lit de l'aigle de mer

Je suis celui aux cheveux de fleuve...
Regardez ! Le Danube me coule sur les épaules
Et, comme un tourbillon volontaire, le Dniepr
Bleuit de tous ses rapides.
La Volga s'est jetée sur mes mains,
Elle tient un peigne à la main, une muraille montagneuse,
Et coiffe sa chevelure –
Et ce long cheveu
Que je prends entre mes doigts
C'est l'Amour, où la Japonaise prie le ciel
Les mains jointes au moment de l'orage » [194]

194 - Khlebnikov, *L'ABC libéré des entraves*, 1920.



Nos prédécesseurs, Elena Gouro, Kroutchenykh et Khlebnikov, à travers la "résurrection du mot", allaient vers la Zaoumie, c'est pourquoi ils n'étaient pas tant des futuriens que des deveniriens.

Aleksandr Toufanov, *Vers la zaoum*, 1924

UNE DEVENIRIE SENS DESSUS-DESSOUS

En 1921, le poète Aleksandr Toufanov arrive à Petrograd après avoir passé la période de la guerre civile du côté d'Arkhangelsk. Symboliste dans sa jeunesse, puis proche des ego-futuristes, Toufanov a mis a profit son séjour nordique pour étudier les *tchastouchki* (courtes rengaines poétiques populaires accompagnées à l'accordéon ou à la balalaïka et qui parfois tournent à la transe) qu'il a mis en parallèle avec les possibilités rythmiques de la zaoum. C'est pour lui une révélation et il devient l'apôtre d'une zaoum immodérée et abstraite, non pas sauvage et lunatique à la Kroutchenykh mais argumentée et théorisée. Pour Toufanov, la zaoum permet à la fois une immédiateté de perception, de transcription et de réception, et une capacité à proposer une théorie construite et cohérente de conception/appréciation du monde. Cette conception du monde reprend la voie ouverte par ses prédécesseurs, Khlebnikov en tête, sur la question-perception du temps vu comme un *état* (manière d'être individuel) et comme un *État* (manière d'être collective) ; cet *État du Temps* est la Zaoumie, un espace sonore où le temps n'est plus sous sa forme habituelle.

> « Notre zaoumie ne nous conduit pas, bien entendu, à revenir à un état originel, mais à détruire l'univers dans la perception spatiale qu'en a l'homme et à créer un nouvel univers dans l'État du temps. » [195]
>
> ...
>
> « Pour nous, le "passé" s'écoule toujours dans le présent, le "futur", quant à lui, est ce même présent, porteur lui aussi du même passé enfoui en lui. Dans une perception spatiale, nous ne pou-

195 - Aleksandr Toufanov, *L'État du Temps*, 1923.

vons admettre ni le passé, ni le futur. Il n'y a qu'une merveilleuse instantanéité, mourant et ressuscitant sans fin. »

La mort de Khlebnikov va accélérer son action de propagandiste et il va prendre les rênes de cet État du Temps sous le nom de Vélémir II (Toufanov écrit toujours Vélimir, Vélémir), appelant chaque hominine à devenir poète, à suivre sa propre voie vers la zaoum et à devenir donc ellui aussi un Vélémir de l'État du Temps ; le titre "II" de Toufanov n'a donc rien d'un titre concret, c'est juste un *état d'être* (poétique) suivi d'un numéro.

« Le titre de Vélémir, je le répète, entraîne des obligations : refus d'une perception spatiale de l'univers, départ pour le monde de la Nature non-pensante et la zaoumie en poésie qui lui est inévitablement liée, refus de la "pensée par images" et transmission par des accords phoniques, des sensations qu'a d'elle-même la vie en mouvement. Nous devons établir un téléologisme immanent pour tous les phonèmes, ainsi qu'une organisation ordonnée et intégrée de notre matériau artistique. Dans cet État du Temps, je me sens déjà Vélémir II, mais je peux aussi devenir Vélémir III et céder la couronne de Vélémir II. » [196]

Pour Toufanov, le terme de futurien est devenu trop étroit ou alors trop galvaudé, il en faut un autre pour désigner les zaoumniki et il forge sur le même modèle celui de *stanovlianine*, "devenirien". Ce mot apparaît pour la première fois dans un article de Toufanov intitulé *La poésie des Deveniriens* en 1923, rédigé à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Khlebnikov. Toufanov traduit par son néologisme, un monde en perpétuel "devenir" et donc, de ce fait, insaisissable pour l'esprit [197]. Pour lui, le futurien reste encore prisonnier de l'espace (aka la terre) ; le devenirien s'affranchit de cet espace pour rejoindre le seul espace-temps, cet autre espace considéré comme infini, celui des étoiles et des galaxies hors du temps. La constellation zaoumique qu'il établit comprend la zaoum sans image (*bezobraznost*), la zaoum sans objet (*bezpredmetnost*), le devenirianisme (*stanovlianstvo*), le lyrisme immédiat/spontané (*neposredstvenny lirizm*), la musique phonique (*fonitcheskaïa mouzyka*) dont il est un grand amateur, le duncanisme (forme de lyrisme immédiat inspiré par Isadora Duncan, danseuse américaine souhaitant retrouver la gestualité corporelle héllénique et qui s'installa en URSS de 1922 à 1924) et le *vortex*, ce tourbillon qui détruit l'espace-temps. Ce "devenir permanent" multiforme élude ainsi tout passé, tout présent et tout… futur ; Khlebnikov, Grand Maître du Temps, parlait déjà de "deveniritude".

« La vie est quelque chose qui évolue, devient, bouge, s'échappe, quelque chose d'instable, glissant, ailé, ininterrompu, élastique, imprévisible, et qui, en s'échappant, révèle quelque chose d'éternellement nouveau. Telle est la vie, tel est aussi l'art, tel est encore le poète, l'artiste. Or, habitué qu'il est à percevoir spatialement le temps, à comparer, à confronter, à relever des traits généraux, l'esprit humain range tout dans des ti-

roirs avec des étiquettes : symbolistes, acméistes, imaginistes, futuriens, cosmistes, etc., etc. Mais le poète, telle la vie elle-même, est ce qui devient, ce qui est en train de se faire ; il est toujours un *devenirien*. Tel était Vélémir Khlebnikov, telle était Elena Gouro, et tels sommes-nous tous, nous, les Vélémir de l'État du Temps. » [198]

En 1924, Toufanov, face à la pression de plus en plus forte de l'État bolcheviste sur l'art, crée l'Ordre zaoumique aka DSO (« L'Ordre réunit tous les deveniriens, c'est-à-dire ceux qui deviennent, et n'ont pas ceux qui ont été ou qui seront. » in *Déclaration de l'Ordre zaoumique*), puis le Flanc gauche de l'art en 1925 [199] pour fédérer les *zaoumniki* et arriver à faire survivre un département zaoumique (Zorved) au sein du très officiel Ginkhouk (Institut de culture artistique), du moins tant que celui-ci est dirigé par Malévitch. En formalisant et en structurant la zaoum dans un cadre institutionnel, Toufanov espère échapper à la mise au pas qui frappent toutes les marges informelles de l'art. Dans leur rapport au temps particulier, les deveniriens réfutent la mort et s'inventent une nouvelle dimension d'immortalité/éternité : « Nous détruirons l'univers, nous abolirons même la mort, et, pour remplacer la mort, nous nous donnerons nous-mêmes au nouvel univers, nous nous donnerons comme une danse solaire déferlant dans l'instantanéité azurée et accompagnés d'accords tourbillonnants de sons-bruits et de gestes. » [200] Le temps n'est plus qu'instant/instantanéité, la vie devient une inlassable et éternelle création/renaissance ; le poète étant l'application la plus

196 - Aleksandr Toufanov, *Vélémir I^er^ de l'État du Temps*, 1922-1923.
197 - Gilles Deleuze aurait-il pompé-plagié Toufanov pour conceptualiser son devenir comme processus du désir et mouvement continu ? Voir sans s'intoxiquer les *Mille machins* (1980), plateau number 10 ; les quelques pages intitulées "Première série de paradoxes du pur devenir" dans *Logique du sens* (1969) ; et peut-être la notion de "revenir-devenir" (?!) à laquelle nous n'avons de toute façon rien compris dans *Différence et répétition* (1968). Удачи !
198 - Aleksandr Toufanov, *L'État du Temps*, 1923.
199 - À ne pas confondre avec le bolchevikophile LEF (Le Front gauche de l'art) de Maïakovski.
200 - Aleksandr Toufanov, *L'État du Temps*, 1923.

aboutie de la vie, ille est immortel·le. Toufanov pensait-t-il vraiment échapper à la mort ? Non bien sûr, mais il pensait vivre sa vie ; en poète. Arrêté en 1931, il est déporté ou relégué à divers endroits avant d'être abattu ou de mourir d'épuisement ; les dates de 1942 ou de 1943 sont parfois avancées pour marquer la fin de sa vie d'hominine mais il a vraisemblablement disparu avant.

Après avoir librement divagué dans la steppe stellaire en piétinant les sentes du temps, nous pouvons sans problème revenir à quelques interpellations zaoumiques laissées de côtés. Parmi celles-ci figurent la notion de sens pris comme manifestation d'une signification. Kroutchenykh, taquin, botte en touche et remarque que « pour ce qui concerne le mot, nous avons remarqué qu'on peut le lire à partir de la fin et alors il en acquiert un sens plus profond » car « nous avons appris à suivre le cours du monde en commençant par la fin et ce mouvement inverse nous réjouit » [201]. La logique de la zaoum n'est pas plus a-logique qu'illogique, elle répond simplement à une *autre* logique.

> « Les mots sont particulièrement forts quand ils ont deux sens, quand ils sont yeux vivants pour un mystère et qu'à travers le mica du sens habituel transparaît leur deuxième sens. » [202]

La zaoum n'explique pas tout, ce n'est d'ailleurs pas sa raison d'être, mais exprime tout ; sa nature n'est pas explicative mais exprimative. La zaoum est à la fois lisible et illisible, lisible et incompréhensible, illisible et incompréhensible ; son inaudibilité étant un autre débat. Dans la *Déclaration du mot en tant que tel*, il est recommandé de ne pas chercher à traduire la zaoum, mais de simplement la transcrire en caractères latins ou autres pour la rendre alors simplement lisible et pouvoir juste appréhender son *intention sémiotique* (provocation d'une étude des signes) ; juste ajouter au sens reçu, notre propre sens perçu. Cette poésie est faite pour être prononcée à voix haute et non pas lue silencieusement, elle est *visuellement* sonore car *ressentie* par l'ensemble des sens mobilisés. On parle ainsi d'une poésie *aurale*, c'est-à-dire écrite pour ne pas être lue par écrit mais transmise par une lecture et donc une *écoute* (lire avec les oreilles et non avec les yeux en quelques sorte) ; l'esprit des sens vagabondant à sa guise là où le son devient effluve de mots.

> « En deçà du Sens, il y avait par exemple ce bruit énigmatique et inquiétant que font les mots, un murmure qui n'a pas de signification par lui-même (sauf une poignée de sons imitatifs) mais qui, à supposer que je ne connaisse pas la langue que j'entends parler autour de moi, peut servir de signal instinctif, au niveau de l'émotion, par le *ton* de la voix […]. Au-delà du Sens, je ne voyais rien que de flou, d'incertain et de douteux, mais ce brouillard était sans bornes, car il contient tout ce que l'on a cru bon, autrefois, de désigner par cet affreux mot d'"ineffable" qui n'est, en définitive, que le possible infini du langage. » [203]

Parmi les difficultés de traduction/transcription il y a le fait que le français possède une orthographe plus éloignée de sa prononciation

que le russe. Traduire en français les constructions langagières de la zaoum oblige à transposer le jeu sonore réalisé autour de la racine des mots russes via le grec ou le latin, ce qui, au-delà de la difficulté, n'est pas toujours possible ou pas toujours réussi ; aussi, le caractère intraduisible de la zaoum ne veut pas dire qu'elle soit illisible mais qu'il faut, ad minima, conserver sa potentialité et susciter l'intuitivité de son décryptage ; cette *intuition supérieure* proposée comme outil par Ouspenski.

> « C'est par la pensée que les artistes du passé s'acheminaient vers le mot ; c'est à partir du mot que nous allons vers la connaissance immédiate. Dans l'art existent déjà les premières expériences de langue du futur. L'art marche à l'avant-garde de l'évolution psychique. En ce moment, nous avons ces trois unités de la vie psychique : sensation, représentation, concept (et idée), la quatrième unité est en voie de formation : "intuition supérieure". En art nous avons déclaré : LE MOT DÉPASSE LE SENS. » [204]

Le mot étant libéré de son sens par le son avec l'idée d'une accession au sens par un retour à la forme *élémentaire* (élément-terre en fait), il faut rechercher le son des sens et non pas le sens des sons. Pour la zaoum, le non-sens n'est pas une non-signification car elle efface la frontière habituelle entre sens signifié (la chose) et sens signifiant (la forme de la chose aka le signe) : si je ne vois rien, je vois une non-vue ; si je n'entends rien, j'entends un non-son. En poésie, le signifiant (le contenant, la forme véhiculaire du signe) l'emporte toujours sur le signifié

201 - Kroutchenykh, *Les nouvelles voies du mot*, 1913.
202 - Khlebnikov, 1922.
203 - Jean Tardieu, *Obscurité du jour*, Albert Skira, 1974.
204 - Kroutchenykh, *Les nouvelles voies du mot*, 1913.

(le contenu, le sens véhiculé par le signifiant). Dans les langues, il existe toujours plusieurs mots pour désigner une même chose et d'une langue à l'autre ces mots sont encore différents alors qu'ils désignent toujours la même chose. La poésie, et la zaoum en particulier de part son intention universelle, tente/permet de réajuster le signifiant par rapport au signifié ; c'est-à-dire qu'elle emprunte le chemin menant à la correspondance/résonance initiale entre signifié et signifiant en écartant les corruptions et autres dénaturations d'ordre politique, religieux, économique ou soci(ét)ale qui l'ont pervertie/dénaturée/instrumentalisée. (Nous retrouvons ici, en partie, les approches mallarméennes qui avaient déjà séduit les symbolistes.) [205]

> « On dit que les vers doivent être compréhensibles. Ainsi est compréhensible une enseigne de rue sur laquelle en une langue claire et simple et écrit : *Ici, on vend*... Mais une enseigne ce n'est pas encore des vers. Mais elle est compréhensible. D'un autre côté, pourquoi les formules, les incantations de ce qu'on appelle le discours magique, la langue sacrée du paganisme, ces *chagadam, magadam, vygadam, pits, pats, patsou* – sont des séries qui réunissent des syllabes dont la raison ne peut se rendre compte, et sont comme une langue zaoumique dans le verbe populaire ? À ces mots incompréhensibles, on prête néanmoins le plus grand pouvoir sur l'homme, les enchantements de la magie, une influence directe sur les destinées de l'homme. » [206]

En 1913, un étudiant en première année, Viktor Chklovski, se penche sur la matière première utilisée par les futuriens après avoir vu la représentation de *Victoire sur le Soleil*. Dans la foulée il rédige, publie et diffuse une courte étude qu'il intitule *Résurrection du mot*, ornée plutôt qu'illustrée par le couple Olga Rozanova - Kroutchenykh, dans le but de fournir au public une exégèse critique de l'œuvre, de la démarche des artistes et de leur philosophie. Dans son essai, Chklovski part du principe que les mots résultant de la création poétique initiale des hommes sont morts et que la langue est devenue un cimetière. Or, pour le poète, la matière-mot doit être vivante et le mot réinventé en retrouvant la fraîcheur qui avait présidé à sa conception initiale, cette vie se trouvant dans sa racine-son. Se penchant sur la zaoum, il en conclue qu'elle est « une langue conçue pour voir et non pour reconnaître », initiant par cette démarche une approche qui sera plus tard appelée "formalisme". Pour Chklovski, le futurianisme est le premier art conscient de l'humanité et le formalisme la première critique consciente de l'art ; rien de moins.

> « Dans la délectation sémiotique que procure un vocable zaoum qui ne signifie rien, il est certain que l'aspect phonatoire de la parole joue un rôle important. Il est même possible que ce soit dans cet aspect phonatoire, dans la danse singulière des organes de la parole que réside l'essentiel de la délectation apportée par la poésie. » [207]

En 1914-1915, deux structures spécifiques vont voir le jour. Chklovski crée l'OPOÏAZ (So-

Roman Jakobson (1920)

205 - Sur ces entreprenantes et laborieuses questions, le point de vue sémiotico-sémiologique contemporain est autant éclairant qu'obscurcissant : Umberto Eco, *La structure absente* (Mercure de France, 1972). Quand à l'approche herméneutique frenchthe(rr)orysante deleuzienne, elle est au moins assoupissante (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969). Peut-être errer du côté de Jacques Bouveresse et de son *Dire et ne rien dire : l'illogisme, l'impossibilité et le non-sens* (Éditions Jacqueline Chambon, 1997) et envisager avec lui un droit à ne pas avoir l'obligation (intellect) de trouver un sens (philo) au non-sens (poét), ou un sens (tout court) au non-sens (philo) ; bref, le droit de ne pas se laisser terroriser… Pour le repos neuronal, nous pouvons aussi simplement ne pas confondre non-sens poétique et philosophie absconse et consulter sur cette dernière le n°1 (2009) de la revue *L'autre côté* consacrée, dans une charge à charge, à la French Theory et à ses avatars… Ou sans remettre, Grand style aidant, à ce bon vieux Claudio Magris (*L'anneau de Clarisse*, L'esprit des péninsules, 2003) : « *L'avant-garde contemporaine, issue de Nietzsche, veut libérer le signifiant de la référence tyrannique à un signifié, qui finirait par imposer à la vie et à la création le système de valeurs dominant. Le signifié renvoie à la pensée représentative, qui organise et domine le monde dans le réseau de sa logique systématique ; dans cette dernière l'avant-garde découvre le reflet de la domination sociale, et se soustrait de ce fait, avec une liberté négative et joyeuse, à cette rationalité. Pour ne pas être intégré par le système, l'art proclame son extranéité par rapport à lui et aussi à la vie, car tout pouvoir prétend s'identifier à la vie et à parler en son nom, en s'appropriant des sentiments et des significations et en déguisant ses propres instruments de domination en valeurs humaines universelles. Pour échapper à cette falsification de l'universel, l'art d'avant-garde nie l'instance même de l'universel et se présente comme un jeu combinatoire et un engin textuel, dont le signifié se résout entièrement, comme les déplacements des pièces sur un échiquier, dans la règle d'utilisation et dans la convention formelle, autrement dit dans le signifiant.* »

206 - Khlebnikov, 1920.

207 - Viktor Chklovski, *Sur la poésie et la langue zaoum*, 1919.

ciété pour l'étude de la langue poétique) à Saint-Pétersbourg, et Roman Jakobson le MLK (Cercle linguistique de Moscou) ; toutes les deux se présentent comme des écoles de pensée critique. Les formalistes sont jeunes, polyglottes et s'intéressent à la littérature avec des approches/considérations philologiques et linguistiques ; la plupart étaient élèves à Saint-Pétersbourg du Polonais Jan Baudoin de Courtenay (1845-1929) à qui l'on doit la notion de phonème [208]. Leur axiome de base considère toute œuvre comme étant un ensemble organique débouchant sur une méthode, dite "formelle", et considérée comme non scientifique, dépassant l'idée de ce que les romantiques comme Novalis appelaient « l'expression pour l'expression ». Illes mettent en avant la spécificité de toute littérature, ce que Jakobson nommera "littéralité", et vont la théoriser. Cette méthode permet aux formalistes de proposer une médiation entre des artistes parfois difficiles à comprendre pour le peuple (euphémisme) mais sans endosser le rôle traditionnel des critiques-flics-de-l'art ; c'est une arme qu'illes fournissent et fourbissent pour l'art lui-même et contre les critiques (et les politiques…). En agissant ainsi, illes donnent à chaque individu la capacité d'interpréter, comprendre et critiquer l'art dans son ensemble ; illes aident *à voir*. Malgré les sympathies réciproques, formalisme et futurianisme restent indépendants, l'un théorisant les pratiques poétiques qu'il observe chez l'autre. Les textes formalistes rendent toute sa place à l'oralité alors transcrite par la poésie futurienne, c'est-à-dire qu'ils prennent en compte le caractère *dynamique* et *populaire* de la langue vue comme un espace de liberté en mouvement constant. Dans l'approche critique de l'art que développent les formalistes, il y a cette notion que le "faire" doit supplanter le "fait" afin de révéler la vie propre d'un texte.

Le formalisme et l'approche linguistique libre sont rapidement condamnés par le pouvoir soviétique qui ne souhaite déléguer à personne d'autre qu'à lui-même et à ses organes officiels le décryptage artistique et se faire l'intermédiaire entre des artistes et un public ; OPOÏAZ et MLK disparaissent comme associations dès 1920 mais leur esprit survit un temps. La critique, comme l'art, devait être bolchevisée et parler d'une seule voix ; où ne pas être. Lorsque Trotsky rédige en 1923 *Littérature et Révolution*, ses critiques vont au formalisme qualifié d'être « un avorton insolent de l'idéalisme ». Pour les marxistes, le formalisme est dangereux car il sert de médium entre les avant-gardes indépendantes et le peuple. En expliquant des approches poétiques complexes, le formalisme divulgue auprès d'un large public des questionnements jugés dangereux pour l'idéologie et la politique officielle du régime. Dans les faits, les formalistes récuseront leur propre appellation et rejetteront l'idée qu'illes appliqueraient une méthode quelconque, s'en tenant à la seule notion du "principe" qu'il n'y a pas de poètes mais la "poésie" qui regroupe en un tout le poète et sa production, signifiant ainsi que les deux ne peuvent être dissocier et que la poésie ne peut se réduire à un travail de commande ni le poète à un travailleur à la chaîne. Après la mort officielle de leurs structures, Chklovski et quelques autres tenteront de

maintenir le plus longtemps possible "l'autonomie de l'art" et la seule considération d'une esthétique poétique dés-idéalisée.

> « Lors d'une réunion de l'Union des écrivains en 1930, […] Chklovski fut explicitement taxé de "formaliste" – terme qui, à l'époque, équivalait à une accusation de "sabotage intellectuel". Ayant compris que c'en était fini de son statut relativement privilégié, et que c'était sa survie sociale même qui se trouvait en jeu, il apparut, blême, sur l'estrade, leva le bras droit et prononça les mots suivants : *Je vous demande de ne pas couper*. Ces paroles furent accueillies par un silence de mort. Pour la majorité des présents, il n'y avait pas à se tromper sur le sens de ces trois mots. […] Au moment de se rendre à l'Armée rouge, les cosaques vaincus levaient le bras droit – ce qui était leur manière, plusieurs fois séculaire, de demander grâce. Et ce bras levé, les cavaliers de l'Armée rouge le tranchaient d'un coup de sabre. » [209]

Avant de rendre totalement les armes, les formalistes réussissent le tour de force de publier de 1928 à 1933 les œuvres complètes de Khlebnikov en 5 volumes dont Iouri Tynianov [210] signe la préface sobrement intitulée "Sur Khlebnikov". Vu les circonstances, la tâche prend figure de pierre tombale officielle du futurianisme.

> « À la mort de Khlebnikov, un critique extrêmement prudent a déclaré peut-être précisément par prudence, que toute son œuvre était "une tentative maladroite pour renouveler le discours

208 - « *Baudoin était un linguiste formidable, il étudiait les questions de linguistique générale à partir du matériau des langues slaves. Il n'était pas cosmopolite, mais, aimant les peuples, il se considérait comme extra-territorial dans ses relations avec les gouvernements. Il voulait échapper au livre au nom de l'observation directe du milieu vivant du langage. La langue du peuple consiste en "langues" parlées distinctes comme une forêt consiste en arbres.* » (in Viktor Chklovski, *Il était une fois*, Christian Bourgois, 2005)

209 - Andrei Nakov, "La stratification des hérésies" in Viktor Chklovski, *Résurrection du mot* (Gérard Lebovici, 1985). Parti se réfugier en Finlande par crainte d'être arrêté, Chklovski était revenu en URSS l'année suivante. Il sera contraint en 1930 de faire son autocritique du formalisme qui sera publiée sous le titre évocateur de *Monument à une erreur scientifique*…

210 - Iouri Tynianov (1894-1943) est l'auteur d'un agréable roman centré autour du poète Wilhelm Küchelbecker et de l'insurrection décembriste de 1825 : *Le disgracié* (Gallimard Folio, 1983).

et le vers" ; et au nom des "conservateurs littéraires et des autres" il a frappé d'inutilité sa "poésie non poétique". Naturellement, tout dépend de ce que ce critique entendait par le mot de littérature. Si l'on entend par là la périphérie de ce qui se produit en littérature et dans les revues, et la légèreté d'une pensée sans audace, ce critique a raison. Mais il y a une littérature des profondeurs, qui est une lutte acharnée pour une nouvelle vision ; elle connaît des succès sans lendemain, des "erreurs" nécessaires et délibérées, des révoltes décisives, des pourparlers, des batailles et des morts. Et dans cette affaire les morts sont véritables, non métaphoriques. Ce sont des morts d'hommes et de générations. [...] Les *écoles* littéraires de notre temps vivent d'interdits, toutes sans exception : il faut éviter ceci, et aussi cela, ceci est banal, cela est ridicule. Khlebnikov, lui, vivait d'une liberté poétique qui était dans chaque cas précis une nécessité. » [211]

Le Cercle linguistique de Moscou (Jakobson) s'est essayé, comme les formalistes de l'OPOÏAZ, à une approche critique des mouvements d'avant-garde et, particulièrement de la poésie et de la peinture des futuriens. Jakobson aura un parcours singulier de poète futurien, puis surtout de linguiste poéticien. Après le formalisme du Cercle linguistique de Moscou, il profite en 1920 d'une opportunité de départ à Prague pour y rester alors que l'emprise totalitaire se met en place en Russie. Il retrouve là Nikolaï Troubetzkoy, déjà exilé, et va participer à la création du Cercle de Prague, prolongeant l'étude poétique dans la phonologie et élaborant les prémices de ce qui deviendra le structuralisme. Pour Jakobson, la poésie représente un sujet d'étude particulièrement précieux car elle porte en elle des "traces de sens du monde" à l'état brut qu'il résume en trois ordres : 1) La tradition poétique 2) le langage quotidien 3) la tendance poétique étudiée en tant que telle. Ainsi, des années plus tard, il pourra, à l'aide de sa pratique de la poésie phonologique zaoum, illustrer pour le public francophone un décryptage sonore d'événements liés à la guerre d'Algérie. « Dans "OAS, assassins" /o-a-es a-sa-se/, on trouve appliqué le principe d'isochronie ; l'équivalence des sons induit l'équivalence des sens. Dans "OAS, SS" /o-a-es es-es/, le second terme, écho amplifié, dédoublé, de la dernière syllabe du premier terme, sur le plan du son, offre l'image paronomastique des séquelles fâcheuses de l'action de l'OAS, sur le plan du sens. Ces exemples indiquent assez l'importance de la fonction poétique, son action sémiotique structurante, cristallisatrice, sur la réalité sociale et culturelle. » [212] Ça marche aussi avec "CRS, SS", "Police, milice" ou "Étudiant, gnan-gnan".

« Fonctionnel, le langage fait partie du réel, même si ses éléments sont idéologiques. Il en reproduit le contenu oppressif à travers les communications de masse, la publicité, les affiches qui ne cessent de monnayer les rêves en utilisant les éléments refoulés ou de moins en moins sublimés de l'inconscient. Face à ce langage fonctionnel, le langage populaire tente souvent en vain d'affirmer sa concrétude et sa vérité. Mais ce langage populaire reste faible par rapport aux puissances de l'administration. Ce langage administratif tend de plus en plus à s'emparer de

toutes les sphères de l'existence sociale. C'est celui de l'administration dont la catégorie centrale est l'anonymat, c'est celui de l'armée qui confond "abattre" et "pacifier", "tuer" et "liquider". C'est celui des politiciens qui dissimulent l'hypocrisie et le mensonge derrière des mots dont on a renié le contenu explosif, c'est le langage de la vulgarité et de la bêtise qui s'empare des communications de masse afin de véhiculer les images et les mythes les plus oppressifs. » [213]

Pour Khlebnikov, les éléments phoniques communs à tous qui permettaient aux hominines de se comprendre pacifiquement ont disparu au profit de mots technicisés servant au commerce et à la guerre, toutes choses provocant la désunion du genre humain. Cette tâche pacificatrice de réconciliation et de réunification des hominines n'est pas la tâche des politiques mais incombe aux poètes au sens plein du terme. Avec lui, les langues se doivent d'être ce qui rapprochent les hominines et non pas le reflet de divisions politiques ; elles doivent retrouver leur fonction initiale de *lien*, d'où son souhait d'une seule langue unificatrice qui malgré son unicité n'est ni d'essence ni de vocation totalitaire (elle est d'*intention* universelle mais non universaliste). La zaoum rend le mot à sa vie sauvage, celle d'avant le mot domestiqué par la langue ; la zaoum est anti-rhétorique car elle combat l'artificialisation de la langue. Cette idée de déviation de la langue a été le cadre de la thèse écrite en 1910 par Carlo Michelstaedter, jeune philosophe des confins istriens, qui met en opposition "langue" et "rhétorique" en proposant une poésie par le faire qui ne dit pas son nom.

211 - Iouri Tynianov, "Sur Khlebnikov", 1928 (préface aux *Œuvres complètes* de Khlebnikov).
212 - Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
213 - Jean-Michel Palmier, "Notes sur l'apport du formalisme russe à l'analyse du langage politique", in *L'Homme et la société*, n°63-64, 1982.

« L'être humain pense et parle, devrait-il se contenter de penser ? Là où il y a parole se construit un langage de la pensée et donc un langage dit philosophique sans pour autant qu'une philosophie du langage mette un bémol aux visées rapidement impérialistes, hégémoniques de ce prétendu langage philosophique. Distinguer la langue et le langage s'avère nécessaire : la langue est spécificité et partage, le langage est universalité et communication ; l'une se contente d'une fonction pratique, l'autre incarne une fonction toute théorique qui déploie les ailes de la séduction des mots et des idées. Lorsque j'utilise la langue, c'est pour traduire des faits, pour agir, pour donner un sens effectif ; le langage lui est tout autre, c'est le territoire des faits-bridés, des sens cachés et de la polysémie. Alors que la langue ouvre, le langage est une impasse. Ce n'est donc pas la langue que Carlo Michelstaedter combat, mais le langage qui en est l'instrumentalisation interprétative toxique ; et son arme dans ce combat est la langue même. Ce qu'il met dans sa ligne de mire est cette rhétorique sociale qui fonde l'organisation des rapports sociaux et donc la hiérarchie, l'assujettissement et l'exploitation des uns par les autres, autant dans la vie (par le travail, la famille ou la patrie) que dans la mort (par la religion). La thèse de Carlo décompose la difficulté de vivre : penser, dire, écrire, mourir ; comme un "métier de vivre" ou plutôt un "métier pour vivre". L'écriture, comme tâche qu'il s'impose, porte alors le paradoxe à son paroxysme de contradiction : Comment faire plus loin et au-delà ? La partition qu'il propose possède une double représentation, l'une horizontale est la persuasion, et l'autre, verticale, est la rhétorique. Combat non pas seulement contre les illusions du langage, mais pour être. Deux façons de vivre se détachent de ce combat : "être" (c'est-à-dire l'existence persuadée), ou "jouer un rôle" (faire de la rhétorique). La persuasion est action ou n'est pas, son verbe électif est le verbe "faire" et son allégorie est la volonté malgré-tout ; la rhétorique est illusion, son verbe électif est le verbe "parler" et son allégorie est la soumission malgré-nous. » [214]

Pour en finir avec les gloses, il est intéressant de noter que, toujours dans le domaine philosophique, le philosophe Semion Frank (1877-1950) fit de "transrationnel" (*zaoum*) l'expression de « l'inconcevabilité objective de toutes les manifestations de l'être en tant qu'unité du rationnel et de l'irrationnel… », semblant dire qu'il n'y a peut-être pas de réponse à tout et que l'ignorance (considérer que l'*on ne sait rien*) doit être acceptée par l'hominine. Pour Frank cela permet d'expliquer l'inconcevable, à savoir son évolution du marxisme (orthodoxe) à l'orthodoxie (religieuse) ; Dieu devenant le refuge du Rien et de l'inexplicable, toutes choses que la dialectique marxiste a échoué à définir [215]. La zaoum comme outil malgré elle de justification d'un parcours idéologique ; à mille lieux de sa vocation poétique première ! Mais tout est zaoum, car la zaoum est Tout, comme pour Dada ou F. Merdjanov ; Tout et Rien étant interchangeables. D'ailleurs la route se poursuit vers le Tout.

214 - Attribué à F. Merdjanov, *Deus Sum*, 2016. Michelstaedter se tire une balle dans la tête en mettant le point final à sa thèse ; signant l'échec de son combat des mots par les mots (Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, L'éclat, 2015).
215 - cf. *Dictionnaire de la philosophie russe*, L'Âge d'Homme, 2012.

La peinture abstraite est apparue en Russie dans les années 1912-1913 chez des artistes affamés, désintéressés, qui ne vendaient leurs tableaux à personne. Il n'y avait aucune spéculation, ils se frayaient un chemin en ligne droite.

Viktor Chklovski, *Il était une fois*

DE RAYONNIE EN TOUTIE PAR 41° À L'OMBRE

L'art pictural a fait partie intégrante de la Futurie d'autant qu'en russe c'est le même mot (*pisat*) qui est employé pour désigner l'action de peindre ou d'écrire (une preuve-indice de plus pour Khlebnikov de la "sagesse originelle" de la langue). Tous et toutes crayonnaient au minimum, les illustrations, nommées "ornements" (*ukrachenija*), étaient indissociables de l'élaboration des livres, et des peintres à part entière ont fait partie de la galaxie initiale comme le couple Mikhaïl Larionov – Natalia Gontcharova, Olga Rozanova ou encore Kazimir Malévitch. Khlebnikov a toujours estimé la peinture comme étant une langue, et une langue accessible à tous grâce à son interface visuelle ; pour ses propres essais de peinture, il parle d'ailleurs d'« expériences de paroles colorées » [216] Avec son originalité coutumière, il s'est intéressé aux ondes de fréquences diverses en considérant qu'elles façonnaient le réel. En russe, c'est un même mot, *volna*, que l'on utilise pour désigner toutes sortes d'ondes, qu'elles soient sonores, lumineuses ou autre ; mais Khlebnikov lui préfère celui de *loutch* (rayon) car il commence par un *L* (Él), sa lettre-son favorite. Les hominines (*lioudi*) deviennent ainsi des *loutch-lioudi*, des hominines-rayons, c'est-à-dire des "hom-ondes" si l'on retranscrit le jeu de mots initial ; Khleb appelle ainsi de ses vœux à l'apparition d'un homonde, sorte d'outre-hominine à la sauce zaoum.

« Aux expositions du "Monde de l'art", il y eut des salles que le public appela "salles des sauvages". Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova exposaient là. Les tableaux, bizarres et rugueux, dérangeaient les visiteurs. » [217]

216 -« *Il revient aux peintres de la pensée de construire un alphabet des concepts, une structure des unités fondamentales de la pensée – c'est à partir d'elles que se construit le bâtiment du mot.* » in Khlebnikov, *Peintres du monde* (1913).
217 - Viktor Chklovski, *Il était une fois*, Christian Bourgois, 2005.

Le rayonnisme (*louchism*) pictural est mis en application à partir de l'hiver 1909-1910 par Larionov et Gontcharova en partant du principe que les formes sont créées par un entrelacs de rayons réfléchis, en provenance de divers objets, qui se coupent et se croisent entre eux ; comme les mots qui sont constitués d'un entrelacs de sons. Zaoum et rayonnisme s'élaborent ainsi de concert, chacun pouvant se considérer comme la déclinaison de l'autre. Il y aura différentes phases : une encore réaliste (dans *Saucisson et maquereau rayonnistes* de Larionov on distingue encore le saucisson et le maquereau, et dans *Paysage rayonniste : le bois* de Gontcharova on peut encore se raccrocher aux branches), puis une inclinaison vers une pente plus abstraite (comme les portaits-litho de Larionov) avant de sombrer dans l'abstrait le plus complet. L'autonomie des moyens picturaux, qui agissent en-dehors des références connues (art non imitatif), n'exclue pas un rayonnisme dit "réaliste" où l'objet existe encore mais où, connu ou juste reconnu, il n'est que prétexte ; le rayonnisme ne peint pas l'objet, mais l'ensemble des rayons qu'il reçoit, qui le traverse ou qu'il renvoie dans une interaction de la lumière et de ses rayons (reflets, diffractions, etc.) qui en modifient formes et couleurs.

> « C'est un véritable mouvement de libération de la peinture où celle-ci commence à vivre selon ses propres lois. [...] La peinture est autonome, elle a ses formes, sa couleur et sa tonalité. Le rayonnisme a pour but les formes spatiales qui peuvent surgir de l'intersection des rayons réfléchis par différents objets, formes mises à jour par la volonté de l'artiste. » [218]

Le rayonnisme reprend les grandes marottes qui ont présidées à la création d'Hyléa et du futurianisme : recherche d'un art primitif/animal/instinctif, libération aux relents de feralité, recherche de matériaux bruts et d'une brutalité de résultat, désoccidentalisation et un certain orientalisme. Les peintres vont découper les corps/objets comme les poètes ont découpé les mots, en variant les points de vue *et* les angles de vue, ne se contentant pas du simple aplatissement des profondeurs que propose le cubisme. Ce n'est pas une coquetterie d'auteur mais une *manière de voir* le monde depuis le maximum de points de vue différents corrélant autant d'angles distincts ; non pas les uns après les autres mais tous en même temps, non pas depuis un centre mais depuis une périphérie. L'homme-rayon est un hominine émetteur-récepteur ; émetteur car médium via la langue zaoum, et récepteur à l'écoute des spasmes ondulatoires du monde [219].

Les peintres futuriens exaltent ce qu'illes ont sous les yeux dans une forme de refus de la culture et d'exaltation de la simplicité (concept d'essentialité prisé par F. Merdjanov) : les isbas-cabanes, les charrettes, les babouchkas, les tas de bois, les haches des paysans et les outils des artisans, la nature primitive. Le futurianisme des origines est un *anti*-futurisme qui conjugue au futur antérieur ; non pas *Retour vers le futur* mais *Futur vers le retour*. C'est donc par un retour paradoxal à une forme d'art populaire/primitif que naît l'abstraction la plus moderne et Larionov-Gontcharova vont mettre

sur leur palette rayonniste les référents visuels pluriels issus des dessins enfantins, des moules traditionnels pour faire les pains d'épices, de l'art du *lubok* (gravures très simples sur bois, du genre Épinal russe, aux fréquentes lignes horizontales), de la peinture d'icônes, des enseignes de rue, des broderies sibériennes, mais aussi des arts orientaux (de la Chine à Byzance), de l'art primitif exotique (c'est l'époque où la récente découverte des statues de l'île de Pâques frappent les imaginations) [220] ou de l'art naïf des peintres amateurs des campagnes. Ailleurs on parle d'expressionnisme pour qualifier la pratique, pour la Russie on parle plutôt de néo-primitivisme ; les rayonnistes considérant qu'il y a infiniment plus de styles que ceux définis par les historiens d'art et illes pratiquent (et préfèrent) de toute façon l'auto-référencement en dehors de tout ancrage historique (et a fortiori critique). Ainsi la peinture de Gontcharova est plus immédiate, émotive, urgente, généreuse ; Larionov apparaît lui plus préoccupé, plus théoricien aussi. Gontcharova touche à tout et fait preuve d'éclectisme, alors que Larionov travaille souvent une même déclinaison. Lorsqu'illes peignent des bûcherons, des babouchkas piochant, des faucheurs, des cueilleuses de pommes…, l'on sent le pinceau qui coupe, qui pioche, qui fauche ou qui cueille ; Gontcharova déclare d'ailleurs qu'elle ne dessine pas des « jolis pieds de femmes mais des jambes » qui seraient comme des troncs.

Une photographie tirée du film *Drame au cabaret 13* montre Larionov, les yeux maquillés et les cheveux longs style *batcave*, porter une

218 - Larionov, *La peinture rayonniste*, 1912-1913.

219 - Cette idée d'hominine émetteur-récepteur connecté au monde-cosmos est abordé dans un curieux écrit attribué à F. Merdjanov, *Conversation à la mode de Han Ryner*, à travers les pratiques de l'écrivain François Augiéras qui s'était d'ailleurs inventé une biographie eurasiate slavo-tatare de circonstance.

220 - Voldemars Matvejs (aka Vladimir Markov) fait paraître en 1912 *Les principes de l'art nouveau*, dans lequel il met en avant des arts "premiers" et exotiques allant de la poésie chinoise au chamanisme sibérien en passant par la sculpture africaine, contribuant à faire connaître des arts jusqu'ici négligés ou inconnus.

Gontcharova évanouie, la poitrine dénudée et peinte de motifs obscènes. Dans ce film, sorte de documentaire sur leur quotidien réalisé en 1913, on les voit déambuler de manière provocante dans des tenues démentes, un radis à la boutonnière pour singer le dandysme des symbolistes ; sorte de punks-poètes avant-l'heure qui inspireront à l'identique, bien plus tard, les *unders* de l'underground soviétique des années 1970 [221]. Nos rayonnistes sont des *unders* elleux-aussi c'est certain, fidèles à la sentence émise par Larionov : « Nous ne demandons pas l'attention de la société, mais nous lui demandons de ne pas l'exiger non plus de nous. »

À partir de 1913, les troupes rayonnistes (groupe dit de La Cible) vont s'allier à des scissionnistes néo-primitivistes (groupe dit de La Queue de l'Âne) pour devenir des aveniriens (*boudouchniki*) ; l'occasion pour elleux de publier un énième manifeste, où l'avenir côtoie la négation de ce qui reste et rejoint le Rien. Lors de l'exposition de la Cible en 1913, le poète touche-à-tout Ilia Zdanevitch (aka Iliazd) lit une déclaration dont le titre, *Un soulier est plus beau que la Vénus de Milo*, reprend, pour s'en moquer mais aussi pour marquer une toute autre approche, un titre de Marinetti, *Une automobile rugissante qui a l'air de courir sur la mitraille est plus belle que la Victoire de Samothrace*. Son intervention est une ode avant-gardiste à l'Orient qui déclenche une bagarre générale ; la police s'en mêle et Larionov, organisateur de l'expo, est inculpé pour trouble à l'ordre public [222].

> « Nous, Rayonnistes et Aveniriens, ne souhaitons parler ni de l'art nouveau, ni de l'art ancien, et encore moins de l'art moderne occidental. Nous laissons mourir l'ancien et se battre avec lui le "nouveau", puisque hormis ce combat d'ailleurs très facile, il ne peut rien proposer de personnel et de neuf. Servir de fumure pour un sol appauvri n'est pas inutile, mais cette sale besogne ne nous intéresse pas. […] Nous ne déclarons aucune guerre, car où pourrions-nous trouver un adversaire à notre taille !? L'avenir est pour nous.
> Nous n'avons que faire d'être populaire.
> Vive le magnifique Orient ! Nous nous unissons avec les artistes orientaux contemporains pour travailler en commun. Vive le peuple ! Nous allons main dans la main avec les peintres du bâtiment.
> Nous sommes contre l'Occident, qui vulgarise nos formes et les formes orientales et qui nivelle tout. » [223]

La théorisation pratique de l'aveniro-rayonnisme rejoint en fait un *Tout* car, pour certains, le chemin du Rien passe par le Tout et c'est le cas de Iliazd. C'est en novembre 1913 que Iliazd et le peintre Mikhaïl Ledentu lancent le mouvement "toutiste" par une conférence suivie en décembre d'un texte de Iliazd et Larionov, intitulé *Pourquoi nous nous peinturlurons le visage*, qui fait office de premier manifeste des toutiens où ils proposent leurs joues comme surface ultime à peindre. Ces adeptes de la vision d'un art total sont habituellement regroupés au sein du toutisme mais illes revendiquent plutôt l'étendard de la toutité (*vsechestvo*) ; de même, il y a plus à proprement parlé des toutiens (*vseki*) en

Toutie que des toutistes (*vsiotchestki*)… En effet, illes récusent d'être une école artistique de plus et donc le "-isme" qui irait avec ; aplatissant la chronologie historique, illes font de tout créateur le contemporain de toute création.

> « Le mot d'ordre de la toutité a été mis au point au moyen de l'étude poussée de tous les phénomènes artistiques de tous temps et de tous lieux. […] En confrontant attentivement les formes d'art des époques d'épanouissement nous découvrons une grande communauté d'esprit, en dépit de conditions culturelles très diverses, mais qui n'ont d'influence que sur l'aspect extérieur de l'œuvre d'art. » [224]
>
> /
>
> « Révolte contre le réel et transformations des visages dans le projecteur des sensations. Le télescope a révélé les constellations égarées dans l'espace, la peinture, elle, parlera des idées égarées. Nous nous peinturlurons le visage, car le visage pur nous est contraire, car nous voulons proclamer l'inconnu, nous reconstruisons la vie et portons au sommet de l'existence l'âme multipliée de l'Homme. » [225]

Zdanevitch, Larionov, Gontcharova et Ledentu se baladent donc les joues maculées de signes plus ou moins inconvenants aux couleurs variées. Illes sont sur le sentier d'une guérilla esthétique dont illes n'acceptent aucun adversaire et ces peintures sont celles d'une guerre poétique. Un temps, le groupe diffusera d'ailleurs à Saint-Pétersbourg un journal du nom de *Le meurtre sans effusion de sang* ; ce meurtre étant celui de l'art. Le *Meurtre* est avant tout

221 - Emmanuel Carrère décrit ainsi dans *Limonov* (P.O.L., 2001) l'aspect du trublion éponyme de la littérature russe du temps de l'URSS figée et de sa compagne Elena dans une scène *remake* du *Cabaret 13* : « *S'il y a eu, vers 1970, au plus gris de la grisaille brejnevienne, quelque chose comme un* glamour *soviétique, ils en ont été l'incarnation. Il existe une photo où on le voit debout, les cheveux longs, triomphant, vêtu de ce qu'il appelle sa "veste de héros national", un patchwork de 114 pièces multicolores, cousues par lui, et à ses pieds, Elena nue, ravissante, gracile, avec ces petits seins légers et fermes qui le rendaient fou.* »

222 - Dans une autobiographie bouffonne bien nommée *L'Iliazde, éloge d'Ilia Zdanevitch, surnommé l'Ange, sur lui-même, crétin, lâche, traître, fripouille, assassin, détrousseur, crapule, chenapan* (voir *Les Carnets de l'Iliazd-Club*, n°7, 2010), Iliazd se décrit, enfant, sous les traits d'un petit barbare né en Asie dont les dents deviennent moins saillantes et le poil moins brun au fur et à mesure qu'il s'avance vers l'Occident. En fait sa mère voulait une fille, elle décide que le petit Ilia en serait une et il devient Lilia avec tous les attributs sociétaux qui y afférent. *Gender fluid* et poète précoce Ilia/Lilia compose des œuvres avant de fréquenter l'école. Comme garçon élevé en fille, Ilia/Lilia pose un problème au corps enseignant qui commence par le/la mettre avec les garçons, mais ceux-ci deviennent à ce point dévergondés que Ilia/Lilia se retrouve avec les filles. Là, avant ses douze ans, Ilia/Lilia déflore une de ses camarades et est expulsé(e) de l'école. Livré/e à lui/elle-même, ille meurt métaphoriquement en sautant d'un tas de terre et se réveille finalement garçon à part entière. Il rejoint alors « *le monde des loubards et deviens une vraie putain* »…

223 - Manifeste des Rayonnistes et Aveniriens, 1913.

224 - Conférence de Iliazd et Ledentu à l'issue du vernissage d'une expo de Gontcharova en novembre 1913.

225 - *Pourquoi nous nous peinturlurons le visage*, décembre 1913.

une entreprise de médisance assumée où tous les mauvais coups sont permis à l'encontre des artistes visés : mauvaise foi, compromission, dénaturation, hypocrisie, etc., valant aux toutiens une réputation d'anarchistes sans foi ni loi. Une toile de Ledentu résume la chose : des bourgeois/artistes attirés par une expo "à la mode" en ressortent transformés en saucissons. À la première révolution de février 1917, ces mêmes "meurtriers non sanguinaires" militeront contre la création d'un ministère de la Kultur, souhaitant plutôt que chaque artiste soit un ministère à lui tout seul, c'est-à-dire un territoire po(l)étique autonome et libéré.

Cette approche laisse de côté tout académisme et rejette toute classification d'écoles. Chaque période d'épanouissement est vue par un prisme mondial duquel découle un "critère toutique" : Ledentu y voit une unité de facture quelques soient les conditions historiques ou la localisation géographique présidant à la réalisation des œuvres. Pour Ledentu, l'étincelle a lieu à Tiflis en 1912 alors qu'il découvre des toiles cirées peintes (primitivo-naïves) dans les tavernes de la ville ; mis sur la piste du peintre, il le retrouve sous le nom de Niko Pirosmanachvili (aka Pirosmani) et emporte quelques toiles à Moscou où, pour la bande des neo-primitivistes, c'est l'illumination. Au printemps 1914, Ledentu fait paraître *La peinture des toutiens* qui se veut l'exégèse pratique de la peinture toutique en invitant les peintres à s'imprégner tout autant de la ligne des vases grecs que du savoir-faire des ouvriers du bâtiment. Si elle n'est pas école, la toutité se veut méthode permettant la réalisation d'œuvres d'art de très haut niveau : « Le mot d'ordre de la toutité a été mis au point au moyen de l'étude poussée de tous les phénomènes artistiques de tous les temps et de tous lieux. » La méthode préconisée fait appel à l'instinct et à une forme d'empirisme justement étudié chez les peintres amateurs, l'art naïf et les œuvres très anciennes. En fait Ledentu et Iliazd reprennent les antiennes de Larionov, Gontcharova et des poètes futuriens : aller dans les campagnes et sur les chantiers, aller au musée voir les choses antiques les plus anciennes (y compris "barbares"), et y puiser des méthodes de travail et d'inspiration tout en abandonnant le temps comme ancrage historique pour lui préférer l'éternité à toute notion de durée. À l'ambiance néo-primitiviste de Larionov et de Gontcharova, Ledentu rapporte l'influence de l'Égypte antique, période dont il faisait des relevés dans les musées. La Renaissance est considérée comme une période artistiquement décadente, surfaite, artificielle, déconnectée de l'art réel et donc de la toutité de l'art. Là où les critiques ne voient dans la toutité qu'un simple éclectisme, Ledentu rattache l'art des peintres de rues à l'art égyptien, africain ou océanien, et la statuaire grecque aux statues de pierre qui constellent la steppe russe, etc. La toutité décèle dans ce dédale historico-artistique un fil conducteur ténu mais constant, écrasant le temps, l'espace géographique et l'histoire à la manière dont le fait Khlebnikov.

Les peintures de Ledentu sont souvent des vues frontales et ne sont jamais signées ; en matérialisant son Moi par des équivalents géomé-

triques, c'est en quelque sorte lui-même que l'artiste représente. Son œuvre c'est lui, et lui c'est son œuvre donc il n'y a pas besoin de l'identifier avec ce qui ressemblerait alors à un fichage comme le ferait une pièce d'identité ; on est toujours identifié/immatriculé/marqué/numéroté par et pour un autre, jamais par et pour soi-même. En considérant comme périodes d'épanouissement de l'art celles où l'art se contente d'être une fonction sociale/décorative/religieuse sans artifices du genre perspective, c'est l'aspect dilettante/amateur du peintre qui est retenu par la toutité et non son professionnalisme artistique. Au-delà du pur esthétisme, la toutité présente un caractère social en mettant en valeur des arts jugés, académiquement parlant, comme négligeables et permet à tout un chacun·e de se proclamer "artiste". Les conceptions picturales de Ledentu sont ensuite déclinées poétiquement par Iliazd qui, né en Géorgie, y greffe l'influence architectural du Caucase et des églises primitives géorgiennes et arméniennes des confins de la Tchernomorie (Mer Noire) et du Lazistan.

Kroutchenykh par Larionov (1912)

« Tous les personnages clefs étaient apparus dès 1913 sur l'échiquier de la poésie russe, mais cette partie s'ouvrait sur une crise. Je pensais que cette crise serait bénéfique, et je l'ai appelée en 1913 la "toutité". Chaque forme de cet art était généralement considérée comme fondée sur une loi de mesure et nantie de parentés qui peuvent être retrouvées très loin dans le passé. Il n'empêche que chacune de ces formes était extrêmement compliquée, elles peuvent être perçues comme un moyen et non comme unique

ordonnance. C'est pourquoi les créateurs peuvent donner des formes contradictoires, travailler en même temps avec des moyens différents, c'est cette attitude-là que j'ai appelée toutité. » [226]

La toutité fournit en fait une roue de secours à Iliazd qui commence à diverger d'avec Larionov et Gontcharova, lui permettant de décliner la toutité en variante littéraire, par le biais d'une poésie destinée à être vue/lue/entendue, rejoignant ainsi les recherches poétiques de Khleb, Kroutch et consœurs. À la différence de Khleb, Iliazd ne considère pas la zaoum comme une langue en soi mais plutôt comme une ossature/squelette de langue ; il se situe entre la tentative de rationalisation de Khleb et l'extrémisme outrancier de Kroutch. La zaoum d'Iliazd est parfois qualifiée de "lumineuse illisibilité", la partie lumineuse représentant l'influence de Khleb et l'illisibilité représentant celle de Kroutch. Zdanevitch mélange rapidement zaoum et architecture pour ses poèmes qui finissent par devenir des sortes de constructions théâtrales sonoro-visuelles qu'il nomme dras. Ainsi de *Ianko roi d'Albanie* qui conte l'histoire d'un homme-âne souffrant de constipation et qui se retrouve propulsé sur le trône vacant d'Albanie. Dans *L'Âne à louer*, une jeune fille hésite entre épouser un homme et un âne ; elle finit par préférer l'âne. Dans *L'Île de Pâques*, la terre finit submergée par ses menstrues, ce qui permet à une nef périssodactyle de voguer vers de nouveaux horizons toutiens. Ces *dras* sont de véritables odes, amples et épiques comme des épopées poétiques, et souvent écrits dans une langue transcrite phonétiquement. D'ailleurs Iliazd ne part même plus du mot ou de sa racine, mais du son brut et remonte ensuite éventuellement vers le mot.

Lorsqu'en 1917 Ledentu se tue en descendant ivre d'un train alors qu'il croyait avoir atteint la Toutie, Iliazd se retrouve seul dépositaire de la toutité ; mais 1917 c'est le début du grand chaos russe qu'on nommera par la suite révolution et Iliazd rejoint Tiflis dans son Caucase natal. Pendant la période de la guerre civile, Tiflis, où des mencheviks locaux ont pris le pouvoir, va faire figure d'exception et un calme politique relatif y régner [227]. Aussi la ville voit affluer puis travailler les artistes les plus foutraques de l'ex-empire russe en déconfiture et ressemble un peu à Fiume, port dalmate d'Istrie, où des futuro-quelque-chose tentent de prendre en main la destinée politico-culturelle de la ville après la fin de la Première guerre mondiale et la chute de l'empire austro-hongrois [228]. On y retrouve, outre Iliazd, son frère Kirill qui est peintre, mais aussi Kroutchenykh et Igor Terentiev, un Ukrainien tombé en entier dans la marmite zaoum. En mars 1918, la petite bande se pare du nom de "41°" dont l'explication de l'origine fluctue allégrement : latitude de Tiflis mais aussi 1° au-dessus de la vodka ; température à partir de laquelle l'hominine commence à délirer ; tous les sens symboliques du chiffre 40 à travers l'histoire + 1 sans raison ; un jour de plus que Jésus au désert ; 1 crétin de plus que 40 académiciens…

Tiflis, baptisée par 41° à l'ombre, devient un improbable centre zaoumique et sur ses murs apparaissent des affichettes d'apparence anodine sur lesquelles, lorsque l'on s'approche, on peut lire : « Le bonheur n'est pas une bite, on ne peut pas le prendre dans la main. » Ça change de la prudence bolcheviste, rapidement devenue pudeur. C'est Terentiev qui va tambouiller la nouvelle déclinaison zaoumique à la sauce géorgienne et se spécialiser dans une sorte de théorie d'une poésie du hasard ("la parole sans bouche"), issue des fautes typographiques ou d'autres égarements voisins de l'écriture automatique ou de la sérendipité heureuse. C'est en fait un développement du concept kroutchenykien de "non-objectivité violente" ; une sorte de terrorisme poétique à partir d'un langage basé sur le lapsus (proche du *sdvig*), l'erreur ou l'association d'idées sans rapport (absurde) et l'hypersubjectivité.

> « Les mots semblables par le son ont en poésie un sens semblable. Exemples : ville/vil, pot/Poe, odeur/maraudeur, création/crémation.
> […] NOTRE POÉSIE DIFFÈRE PAR :
> 1. L'exercice de la voix
> 2. Le matériau pour les linguologues
> 3. La possibilité de l'obtention fortuite, mécanique (faut ?) (c'est-à-dire créative) de mots nouveaux
> 4. Repos du sage fatigué, la poésie transmentale est sensuelle comme tous les mutiques
> 5. Le moyen de se démarquer des passéieux
> 6. La déduction densifiée de toute la théorie moderne du verbe
> 7. Le fumage de la langue (la zaoum, décompo-

226 - Iliazd, *Notes inédites sur le futurisme*, sans date.
227 - En Géorgie, les années 1917-1920 restent néanmoins assez confuses entre débarquement puis replis des Austro-Allemands, incursions turques et anglaises, manœuvres des armées blanches, velléités indépendantistes et agitations bolcheviques, mais, de 1918 à 1921, une république de Géorgie voit brièvement le jour dans le cadre de l'éphémère Fédération de Transcaucasie qui comprenait aussi l'Arménie et l'Azerbaïdjan (la Tiflis actuelle se nomme Tbilissi). De 1919 à 1921, Tiflis abrite également l'étrange institut occultiste Russki Mayak du gréco-arménien Georges Gurdjieff auquel participe l'inénarrable Piotr Ouspenski devenu son élève.
228 - Voir infra Fu(tu)rie(s) : Fiume, c'est du Belge !

sition du son, est le moyen le meilleur pour la croissance de la pensée)
[…] Tout a été nié par les futuristes ! Mais ils ne se sont pas encore niés eux-mêmes… » [229]

Iouri Marr, jeune géorgien arabisant et futur iranologue, aura l'idée d'accompagner tout ça de combinaisons alphabétiques déroutantes entremêlant lettres cyrilliques et arabes. Un autre original, l'Arménien Hakob Genjian, rejoint aussi la galaxie du 41°. Genjian, déjà bien connu à Tiflis pour ses positions anarcho-futuristes, est tout à la fois poète, journaliste, éditeur, traducteur, théâtreux, adepte des massages thérapeutiques et du nudo-naturisme. Il exerce ses diverses activités sous une trentaine de pseudonymes différents tels que V. Nuryan, Altalena, Gendj-oghli, Gendjiev, Bedrosov… et Kara Darvish (le "Derviche Noir"). Kara Darvish s'empare de la zaoum comme d'un nouveau jouet et la greffe sur l'alphabet arménien. Dans une société arménienne très traditionnelle, il rejette tout autant la pratique figée des bardes historiques, le déterminisme qui fait de tout homme un futur père et de toute femme une future mère, l'étroitesse du nationalisme ou le mensonge de la religion.

« Et j'ai appris qu'il est aux Cieux un centre
À l'horizon d'une VoiX altérée
Des anges Rampaient recompOsant
de NOUveaux mOI »

Iouri Marr

« Le héros est celui qui fracasse les lois humaines et qui piétine ce qu'il a sous les pieds, qui parle aux étoiles et qui s'inspire de leurs lois ; celui qui se promène nu par les rues et qui est fou et qui se tient à l'écart de la foule, foulant des mêmes pieds et les vêtements et les lois et l'ordre des hommes établis depuis des millénaires. L'anarchiste, le hors-la-loi, le dément : voilà le héros. »

Kara Darvish, *Qui est le héros ?*, 1921

Le 41° se dote d'une université éponyme ; ou plutôt d'un "estudoir" selon le néologisme inventé par Khlebnikov dans un poème de 1909 (*La petite fille Malusha* aussi connue comme *L'estudieuse*). Les estudieux zaoumniki tiennent leurs quartiers dans un lieu improbable fourni par l'actrice (et amante d'Iliazd) Sofia Melnikova, décoré par elleux-mêmes et qui prend le nom de "Petit cabaret fantastique" (*Fantasticheskii Kabachok*). On n'y trouve pas d'alcool (il faut l'apporter), mais des joutes poétiques, du scandale, de la licence, des représentations diverses et les dernières tendances esthétiques du moment. À l'extérieur, Iliazd, Kroutch et Terentiev donnent des conférences sur l'histoire du futurianisme et de la zaoum aux soldats ravis et ébahis de passage, font des *happenings* zaoumiques dans les usines et pratiquent l'entrisme dans les organisations officielles d'où ils se font régulièrement virer. En juillet 1919, paraît le premier numéro de *41°*, la revue ; 14 numéros voient le jour en deux ans, composés essentiellement de dras d'Iliazd, de poèmes-haikus de Kroutch et d'écrits théoriques de Terentiev. En parallèle, une intense activité éditoriale produit une multitude de li-

vres-livrets-brochures-tracts. Le *41°*, revue comme groupe, mêle toutité orgiaque et zaoum dans une joyeuse débridité ; la zaoum devenant définitivement ce qui permet d'exprimer grâce aux sens ce que l'on ne peut exprimer par le sens, et embrassant l'ensemble des représentations esthético-poétiques les plus radicales. Si la zaoum de Khleb était un système tendant à une langue universelle et celle d'Elena Gouro une émotivité phonique, la zaoum de Kroutch finit par être une forme spontanée et brute, instinctive ; quant à Iliazd, il pratiquera une zaoum dont la forme esthétique comme poétique sera la plus aboutie, si ce n'est la plus raffinée, mais on peut aussi la trouver trop calculée.

Le 41° agrège autour de lui une internationale de poètes et d'artistes très variés comprenant des symbolistes, des acméistes, et autres -istes, dont on retrouve une liste non-exhaustive à la fin d'une publication en l'honneur de leur égérie Sofia Melnikova et de son Kabachok en septembre 1919. Outre Kroutch, les frères Zdanevitch et Terentiev, on retrouve Tatiana Vetchorka (elle écrira plus tard ses souvenirs sur Khleb), Nina Vasilieva (ses poèmes parlent d'érotisme et de la vie nocturne du 41°), Titian Tabidze (symboliste exécuté en 1937), Paolo Iashvili (symboliste ; arrêté et torturé, il se suicide en 1937), Grigol Robakidze (symboliste dont l'anti-soviétisme le rapprochera plus tard du fascisme géorgien), Lado Gudiashvili (artiste complet, il rejoindra dans l'exil des années 1920 la communauté "La Ruche" à Paris), Vassili Katanian (futur biographe de Maïakovski), Sigizmund Valishevski (aka Ziga ; Polonais), Kolau

229 - Igor Terentiev, *Les 17 outils du non-sens*, 1919.

Cherniavsky (poète d'origine polonaise), Alexander Bajbeuk-Cherniavski (graphiste et sculpteur), Alexander Chachikov (jeune poète influencé par Kroutch et qui célébrait les mouvements de libération anti-colonialistes), Mikhaïl Kalashnikov (architecte), Grigol Shaikevich, Natalia Gontcharova de passage… Une sorte de regroupement et de manifestation d'unité face à l'orage totalitaire qui gronde et menace.

En février 1921, les bolcheviks sifflent la fin de la récré ; l'Armée rouge envahie la Géorgie qui devient illico soviétique et soviétisée sous le parrainage de Koba *himself* (aka Joseph Djougachvili aussi connu comme Staline), sémillant natif de Géorgie et grand spécialiste des nationalités/minorités passées au hachoir marxiste-léniniste. D'un coup l'ambiance n'est plus à la fête pour le 41° dont les membres s'éparpillent en cherchant des cieux plus cléments pour l'avenir de la zaoum. Une tentative d'implantation à Bakou avorte, Kroutch crée une antenne éphémère à Moscou, Terentiev tente la chose à Constantinople et Iliazd se réfugie à Paris (resté en URSS, son frère Kirill sera déporté en 1949 et libéré en 1957…). Kroutch pourra encore poursuivre un temps ses élucubrations mais finira par se faire très discret ; il échappera par miracle aux vagues d'exécutions, le pouvoir soviétique le prenant pour un benêt inoffensif. Kara Darvish est l'objet d'un simulacre de jugement en 1923 par des artistes ralliés aux bolchevisme et assure lui-même sa défense ; il est symboliquement condamné à une mort artistique pour "individualisme contre-révolutionnaire" et ses œuvres détruites. Kara Dervish meurt oublié en 1930 et sur sa tombe figure deux vers de son poème intitulé *Qui suis-je ?* : « Je suis un individu universel / Et le monde est ma patrie. » En 1931, Terentiev est arrêté puis déporté ; dans un camp de travail, il crée une troupe de théâtre zaoumique composée de droits communs. Libéré en 1934, Terentiev se porte volontaire pour retourner rejoindre sa troupe de théâtre au goulag ; il passe pour avoir été exécuté en 1937, 1941 ou 1942…

Depuis cet étranger qui devient exil, Iliazd commence par rendre hommage à son compère Ledentu en composant *Ledentu lephar* qui parait en 1923 ; une histoire chiadée en zaoum où Ledentu, peintre aux pouvoirs supranormaux, descend aux Enfers chercher divers personnages décédés précédemment dans une tuerie confuse. Avec une typographie aux petits oignons qui sera sa marque de fabrique ultérieure, Iliazd emploie une zaoum multiple où chaque personnage parle la sienne propre. Littérature ? Poésie ? Typographie ? Production d'art plastique ? Le livre est un peu de tout cela, une sorte d'aboutissement utopico-poético-esthétique d'une période déjà révolue et à laquelle il fait office de testament toutien.

> « Nous menacions de retourner le monde, de reconstruire la terre, et nous glorifiions l'esprit nouveau. D'un trait de plume, nous créions des chefs-d'œuvre, nous écrivions des poèmes de trois mots et faisions paraître des livres de feuilles blanches. Après, dans tous ces verres brisés, nous avons découvert des lois, et nous nous

sommes mis à construire. Nous nous sommes enfuis dans le monde des abstractions, des jeux de l'esprit, des jeux de sons, des jeux de mots et d'idées. Et voilà maintenant nous savons que tout est resté à sa place, et que tout est resté tout. Nous savons que notre jeunesse a été inutile, et c'est en vain que je jurais de vaincre, parce que j'étais jeune. […] Adieu, jeunesse, zaoum, longue route d'un acrobate de l'équivoque, esprit posé, et tout, et tout, et tout. » [230]

230 - Texte retrouvé à sa mort dans les carnets d'Iliazd.

J'ai été un soldat anonyme de l'armée invincible des gens de papier qui aident à combattre le temps.

Boris Lapin

EN AILLEURS ABSOLU

NIHILIE

Faire du Moi l'alpha et l'oméga de la poésie et de la vie en général a été l'occupation suprême de l'ego-futurisme, dernier avatar du symbolisme le plus extrême ; cette célébration d'un Moi universel poussant même les ego-futuristes à se nommer elleux-mêmes *vselenci / vselennici*, les "universiens". De Nietzsche, Ibsen, Wilde et Baudelaire, les ego-poètes tirent une vision décadente à laquelle ils additionnent le solipsisme de Stirner et une bonne dose de pessimisme désespéré issu du pire gothisme ; seule, parfois, surnage une ironie salvatrice qui arrache un sourire. Francs-tireurs poétiques, illes sont souvent plus dandys que futuristes et leur ego-poésie, forme la plus radicale de l'ego-futurisme, n'est qu'une forme de stirnero-snobisme ; mais, c'est à l'un d'eux, Igor Severianine, que revient la primeur de se nommer futuriste dès 1911 dans *Prologue (Ego-futurisme)*. Kroutch se moquera gentiment d'elleux, les appelant "ego-fornicateurs" pour tourner en dérision leur romantisme noir autocentré et leur onanisme poétique. L'année suivante Ivan Ignatiev (aka Ivej, mais de son vrai nom Kazanski) jette les bases du non-mouvement par un non-manifeste au titre éloquent : *Ego-futurisme, an I*. On y trouve bien sûr en hors-d'œuvre la reconnaissance de l'Egodieu, s'ensuivent la recherche/obtention de l'âme universelle (dans son accomplissement individuelle, il va de soi), la glorification de l'Egoïsme (sans accent ; qualifié de révolte spirituelle des esclaves du monde moderne, ce monde étant vu comme celui de l'ère des masses asservissant l'existence individuelle) et la prise en compte de l'infini des disquisitions artistiques et spirituelles (grosso et modo : l'abîme sans fin des réflexions intellectuelles spéculatives qui habitent l'hominine). Ivej poussera l'ego dans ses derniers retranchements en finissant par considérer que le seul qui pouvait le comprendre était son propre… sexe. Dans cet univers créé par lui, il n'y a pas de place pour un autre, c'est absolument impossible ; ne reste que son propre phallus qu'il appelle judicieusement Onan, "le monoplan à une jambe", et les pratiques masturbatoires qui en découlent.

> « S'élever au-dessus de tous, tel était le premier commandement des Ego-poètes. Ils s'appelaient Dieu, Ego-Dieu, mettant un signe d'égalité entre Dieu et Ego, car ils jugeaient à peu près de la façon suivante :
> – Si Dieu a créé l'homme à son image et à sa ressemblance, il est aussi égoïste que nous.
> Pour eux il n'y a rien à part l'Ego. Je suis seul au monde : *Moi-Dieu du monde secret* affirmaient-ils à la suite de Sologoub.
> Mais pour qui donc composer des vers si je suis seul au monde ? Qui les entendra, si autour de moi il n'y a personne, et si je suis seul à exister, MOI, EGO-DIEU ? Les mots ne sont nécessaires qu'à la collectivité, à la vie en commun, et dès que j'ai senti que mon Ego est unique, qu'au fond je n'ai pas d'interlocuteurs, je préfère me taire pour toujours.
> Ainsi raisonnait l'ego-poète Vasilisk Gnedov et pour la plus grande affirmation de son Ego, il a composé un grand poème sans mots : une feuille de papier blanche comme neige sur laquelle il

n'avait rien écrit. Ce poème sans mot était intitulé le *Poème de la fin* et comme il est heureux qu'Homère ait eu d'autres convictions. Des articles ultérieurs il ressortait que les ego-poètes rêvaient d'un Ego-Théâtre où il n'y aurait ni auteurs, ni spectateurs et seulement mon ou votre unique Moi. Certains appelaient cela l'Ego-Anarchisme et il s'ensuivait logiquement une consécration, une justification générale du monde qu'annonçait Severianine : Il n'y a pas de coupables, tout le monde a raison... » [231]

Les ego-poètes oscillent donc entre les deux pôles du nihilisme nietzschéen ; l'un actif, positif et créatif, l'autre passif, négatif et destructeur. Créer sous l'étendard de "la mort de l'art", c'est assumer cette contradiction apparente du nihilisme. Avec le *Poème de la fin* de Gnedov (1913), où seul demeure encore le titre, les ego-futuristes rejoignent les univers enneigés de la haute Nihilie où même le pic du Rien reste invisible. C'est Ivej qui en rédige la nécessaire préface et en résume la teneur : « Dire Tout avec Rien » [232]. En effet, le vide supposé du blanc de la page restée vierge est étonnamment plein de suggestions et surtout de possibles *autres*. « Voir le blanc, dans la civilisation de l'alphabet, ne pas l'identifier à une absence, un manque, un deuil, relève de la transgression. » [233] Là où il n'y a rien, tout reste à faire, tout est neuf dans sa potentialité. Le blanc visuel rejoint aussi le blanc sonore qu'on appelle silence et qui permet d'entendre tous ces *autres* sons/bruits qui sinon sont inaudibles.

« Le blanc n'est pas totalement l'indice d'une pluralité illimitée et indéfinie des virtualités, des potentialités d'un chaos encore non ordonné en cosmos, d'un vide matriciel, mais il signifie la coexistence des contradictions, leur fusion dans un devenir lui-même résorbé dans l'union des extrêmes, dans une apogée et une hypogée qui se reflètent, dans un Absolu indissoluble du Néant. À la fois abstention et abstraction, le blanc manifeste sur le plan individuel le retranchement et le retrait, l'absence au monde, sur le plan historique, collectif, il renvoie à la conscience de la fin, de la perte, de la chute, à l'approche d'une apocalypse pressentie, souhaitée. » [234]

.../...

« Un cri...
Soleil pommelé...
Et une vingtaine d'indices...
Herbe toxique –
Tâche verdâtre » [235]

Lorsque Gnedov "lit" son *Poème de la fin*, il n'emploie bien sûr pas de mots ; sa "lecture les yeux fermés" consiste en un seul geste de la main, levée devant les cheveux et abaissée brusquement vers le bas puis vers la droite. Ce geste, quelque chose comme un crochet-point-d'interrogation, ou une sorte de zéro, ou une ligne biffant la précédente, était tout le poème. Ce geste est-il un signe, celui déterminant l'espace *actantiel* du Rien ? [236] Ignatev dans un poème monophrase dédié à Gnedov déclame comme un constat désespéré et sans en attendre de réponse : « Pourquoi Moi n'est-il que

"moi" ? » Qu'ont-illes vu en Nihilie, là où il n'y a rien ? Ont-illes vu le Rien ? Le Rien est-il ce néant que leurs sœurs et frères nihilistes du XIX[ème] siècle tentaient d'apercevoir, de manière empiriste mais calculée, en se retournant d'un seul coup ? Le Rien est-il vraiment rien ? Ou alors, le Rien est-il ce Tout si vaste que l'on ne peut embrasser d'un regard simplement hominine ? Le Rien n'est-il en fait que le simple reflet de ce Moi qui est Tout mais qui ne reste en définitif que ce petit "moi" quotidien ? La vie n'est-elle finalement qu'un moment "sans pourquoi" à l'image de la rose du même nom ? [237] En janvier 1914, Ivan Ignatiev se tranche la gorge le lendemain d'un mariage dont on ne sait rien ; il laisse comme œuvre un recueil intitulé *Échafaud-Egofuturs* qu'il dédie à ses amants parmi lesquels figure Gnedov. Dans le recueil se trouve un mystérieux poème en forme de calligramme intitulé *Opus 45* et accompagné d'une note spécifiant qu'il ne peut qu'être exclusivement regardé mais ni être lu ou écouté… Dans le texte *Ka* écrit l'année suivante, Khlebnikov anticipe la fausse mort de *Zanguézi* qu'il écrira plus tard, et se rappelle celle, vraie cette fois, de Ivej qui était son ami ; une manière peut-être de le ressusciter.

> « Je songeais aux morceaux de temps qui fondent dans l'univers, à la mort.
> Vers les constellations et sur la voie de glace
> Je prendrai mon essor mais sans action de grâce.
> Mon corps assassiné, terrible et repoussant,
> Portera le rasoir tout souillé de mon sang.
> Il y a les violons d'une gorge palpitante, encore juvénile, et d'un froid rasoir, il y a sur les fleurs

231 -Korneï Tchoukovski, *Les futuristes*, L'Âge d'Homme, 1976.
232 - *Le Poème de la fin* est le dernier d'une série de quinze autres (une ligne ou moins, quelques mots voire une lettre) compilés dans un recueil au titre sans ambage : *Mort à l'art*.
233 - Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, Peeters Vrin, 2000.
234 - Gérard Conio, *L'art contre les masses*, L'Âge d'Homme, 2003.
235 - Vasilisk Gnedov, *Paysage tacheté – Une esquisse*, 1913.
236 - « *Lorsque les yeux fermés nous mouvons librement nos membres, nous connaissons exactement la direction et l'étendue de ces mouvements. Nous traçons avec notre main des chemins dans un espace que l'on qualifie d'espace de jeu de nos mouvements ou plus brièvement d'espace* actantiel. *Nous arpentons tous ces chemins par des petits pas que nous nommerons* pas directionnels, *parce que la direction de chaque pas nous est connue avec précision à travers une sensation de direction ou* signal directionnel. *Et nous distinguons de fait six directions qui s'opposent deux à deux : à droite ou à gauche, en haut ou en bas, devant et derrière.* » in Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965.
237 - Dans les *Analectes de rien*, F. Merdjanov rapproche judicieusement la "rose de Rien" du poète Paul Celan et la "rose sans pourquoi" du mystique Angelus Silesius, les confondant/présentant comme une introduction philosophique au Rien et donc à "ce qui est sans raison, sans fondements" donc "sans pourquoi".

> blanches la peintures somptueuse que l'on fait avec son propre sang noirci. Un de mes amis, vous vous le rappelez, est mort, ainsi ; il pensait comme un lion, il est mort comme Lvova. » [238]

En 1918, le *Carré blanc* (sur fond blanc) sera, tout aussi symboliquement, le dernier tableau avant-gardiste de Malévitch ; dernière affirmation du Moi-Tout par le Rien avant son étouffement idéologique, et discrète dédicace aux egodoules de l'ego-futurisme.

> « À la fin est le Rien, mais cette fin est l'avant-commencement du Commencement de la fin, comme Joie du Créateur, le Poète du Futur, ce Poète Ego-futuriste qu'est, à mon sens Vassilisk Gnedov. » [239, 240]

INONIE

Par rapport à l'ego-futurisme dont il est issu, l'imaginisme [241] est une vision plus souriante et surtout plus facétieuse de la vie : le quotidien n'est pas rose, alors autant le vivre comme un divertissement, comme une blague permanente. Les imagos, ainsi qu'on les baptise par dérision, sont en fait essentiellement trois à s'agiter à partir de 1918 : Vadim Cherchenevitch, Anatoly Marienhof et Sergueï Essenine (les deux derniers étant amants) [242]. Essenine est une poupée russe à lui tout seul : son *Je* se rempli d'innombrables *Moi* qui forme un *Lui* qui nous est resté sous l'image d'un *Homme noir* tel qu'il se nommait lui-même. À son image, sa Russie est Une c'est-à-dire multiple. Il y a la *Roussia* immémorielle, paysanne et rurale, celle des Vieux-croyants [243] et des sectes dissidentes comme celle des *khlysty* dont Essenine est proche ; cette *Roussia* nourrit son mysticisme révolutionnaire du souffle de son vent dans les bouleaux ou les champs de seigle. Il y a la *Rossia* moderne, citadine et occidentale ; celle de toutes les tentations orgiaques qu'en bon houligan [244] bisexuel il pratique à outrance (il fut un temps aussi compagnon de la danseuse Isadora Duncan). Et enfin, il y a la *Rasseïa*, cette *Ourouss* d'outre là-bas, venue d'Asie et dont il subit la séduction. Toute cette matière meublera sa matrie imaginiste qu'il nommera Inonie à partir de *inoï*, "autre", "ailleurs" ; comme pour signifier que l'on est jamais vraiment de quelque part. Cette Inonie propose d'atteindre le Verbe (aka le Paradis) via le verbe (aka le mot poétique).

> « En 1919, avec un groupe de camarades nous avons lancé le mouvement des imaginistes. L'imaginisme c'était l'école formelle que nous voulions créer. Mais elle n'avait aucune base solide et disparut comme elle était venue ; il n'en est resté de concret que la notion d'image organique. » [245]

Alors que le pouvoir soviétique étend chaque jour un peu plus son emprise dans une direction clairement dictatoriale, les imagos débaptisent les rues, barbouillent de leurs poèmes des bâtiments publics ou placardent de faux avis de mobilisation générale pour défendre la liberté poétique. Rétifs à l'enrégimentement, ils défendent une pratique de l'art indépendante de tout

238 - Khlebnikov révèle ici les échos-résonances des sons : *lev* c'est le "lion" en russe, son compris dans le début du nom de *Lvova* ; la poétesse Nadejda Lvova s'est suicidée à 22 ans en novembre 1913, deux mois avant Ivej.
239 - Ivan Ignatiev, préface à *Mort à l'art*, 1913.
240 - Vasily (aka Vasilisk) Gnedov était né en 1890 en terre cosaque. Fortement éprouvé par les combats de la guerre civile à laquelle il participe dans l'Armée rouge, il sera contraint au silence dans les années 1920, puis déporté et relégué, sa compagne Olga Pilatskaya étant exécuté en 1937 ; il ne sort de la nuit concentrationnaire qu'en 1956 et meurt en 1978. Ses poèmes postérieurs émergeront du tiroir dans les années 1990. (L'histoire retiendra aussi les noms des ego-futuristes Dmitri Kryuchkov, qui poursuivra sa route en religion avant d'être vraisemblablement exécuté vers 1936, et Pavel Shirokov, qui passe pour avoir utilisé du français dans sa poésie et mourra en 1963.)
241 - L'imaginisme russe est spécifique ; le terme proche d'"imagisme" employé en Occident renvoie généralement aux anglo-saxons et à Ezra Pound (1885-1972) en particulier. Le terme d'imagisme est également employé en Russie pour désigner certains expressionnistes.
242 - À leurs côtés, on croise l'ombre d'une curieuse compagnie ; celle de Iakov Blumkine, ancien SR de gauche, poète et grand ami d'Essenine, devenu agent secret très spécial (voir Christian Salmon, *Le projet Blumkine*, La Découverte, 2017).
243 - Au XVII^{ème} siècle, une querelle sur des points en apparences obscures et mineurs au sein de l'Église orthodoxe (du genre fautes d'orthographe dans les textes sacrés) débouche sur un schisme, le *raskol*, et prend la forme d'une opposition entre "modernes" et "anti-modernes". Des centaines de milliers de vieux-croyants, les *raskolniki*, quittent alors le monde et s'enfoncent dans les territoires les plus reculés pour vivre une vie parallèle, mystique et agraire. Avec le temps, le *raskol* symbolisera le caractère le plus "pur" de l'âme russe, une sorte de communion retrouvée avec la Mère-Nature immuable. Pour des approches complémentaires, voir Vassili Peskov, *Ermites dans la taïga* (Actes sud, 1995), Mikhaïl Prichvine, *Au pays des oiseaux sans peur* (L'Âge d'Homme, 2003) et Pavel Melnikov-Petcherski, *Dans les forêts* (Éditions des Syrtes, 2020).
244 - En Russie, le terme *houligan* est employé depuis le début du XX^{ème} siècle et signifie "marginal", "asocial", voire "anarchiste" ; il finira par désigner en URSS tout opposant à l'ordre public/social. Le terme est apparu via la littérature anglaise (Clarence Rook, *Hooligan Nights*, 1899), mais les Russes lui donne un sens propre à partir de leur racine *houl* (blasphème).
245 - Sergueï Essenine, 1925.

pouvoir politique avec le mot-image comme arme. Sauver l'âme-image du mot va être leur dernier combat. Face à la technique, à l'industrialisation, Essenine chante l'immuabilité rurale ; face à la vitesse des trains, il se cale sur le pas du cheval ; face à la soviétisation des campagnes, il oppose sa paradoxale bohème urbaine et l'image du voyou.

> « La pensée progresse en dissolvant le sens dans l'image... Le mot est une fin en soi, et dans le mot non pas le contenu, mais l'image... L'image avant tout ! Je suis imaginiste ! » [246]

> « L'œuvre poétique, habilitée à se nommer poème et représentant une image très élargie, peut-être comparée à un système philosophique cohérent – sans que la poésie ne s'impose des tâches philosophiques proprement dites –, et les images en rangée compacte, épaule contre épaule, sont assimilables à des traités philosophiques dont la somme constitue un système. [...] Le fait est que le mot, le discours et le langage naissent du ventre de l'image... Il est absurde de considérer la poésie du point de vue de l'idéologie – prolétarienne, paysanne ou bourgeoise –, aussi absurde que de vouloir définir la distance en livres ou grammes. Il s'agit d'une erreur qui vient des affinités apparentes des mots, de leur vaste consommation dans des circonstances qui n'ont rien à voir avec l'art. » [247]

Le 19 avril 1920 à Kharkov, Khlebnikov est intronisé Président du Globe Terrestre lors d'une cérémonie parodique orchestrée par Essenine et Marienhof. Cette scène, où Khlebnikov est victime d'une sorte de supercherie, est peut-être révélatrice de l'époque et de la direction totalitaire prise par la révolution. Quel sens y donner ? « N'y a-t-il là qu'une farce ? N'a-t-elle pas lieu devant un public nombreux et qui rit ? N'y avait-il pas là, déjà, la marque d'un désespoir encore souriant ? On a beaucoup attendu de la révolution, or, à mesure que le temps passe, elle déçoit beaucoup d'intellectuels impatients et toute une partie de la population. Puisque la révolution mondiale promise tarde, ne vaut-il pas mieux choisir par dérision un rêveur utopiste comme Khlebnikov ? » [248]

Le 28 décembre 1925, Essenine est retrouvé pendu chez lui, contre sa volonté semble-t-il ; certains diront qu'il s'est "auto-assassiné". Pas d'enquête, une cérémonie officielle de récupération comme plus tard pour Maïakovski ; il est des morts qui parlent encore. Dans l'année qui suit sa mort, Kroutch fait paraître plusieurs brochures sur lui ; sur l'une des couvertures sont représentés un poing fermé, une bouteille et une boite d'allumettes. Anatoli Marienhof et Vadim Cherchenevitch sont eux interdits de publication à partir de 1929 et se replient alors sur l'écriture de scénarios de films, finissant leur vie dans la plus grande discrétion. En 1940, le fils de Marienhof, Kirill, se suicide pour protester contre "l'absolutisme non-éclairé du stalinisme" ; il a 17 ans.

> « Nous sommes les derniers de notre caste
> Il ne nous reste plus très longtemps à vivre
> nous sommes les petits marchands de bonheur
> les artisans de mots cordiaux
> Bientôt viendront nous relever

les foules au sang trop mou
les mécaniciens de la gloire du fer
et les industriels de l'amour
dont la vie est remplie de principes et de machines
Qui ne disposent que de 7 minutes pour caresser la fiancée
et de trois secondes pour la poésie
[...]
Nous sommes les dernières lézardes
que le progrès n'a pas encore envahies
Aimez-nous tant qu'il reste du temps encore
Nous, les petits marchands de bonheur
les artisans de mots cordiaux. » [249]
« La lune est morte,
L'aube bleuit la fenêtre.
O nuit, Nuit, que m'as-tu donc conté ?
Je suis là, en haut-de-forme,
Et à part moi, personne,
je suis seul.
Et mon miroir est brisé. » [250]

« Au revoir, mon ami, sans poignées de main, ni paroles,
ne t'attriste pas, ne fronce pas les sourcils,
Dans cette vie, il n'est guère nouveau de mourir.
Mais vivre n'est certes pas plus nouveau ! » [251]

L'imaginisme russe est une comète mais elle laisse une queue de feu dans le ciel noir de la révolution confisquée et des années sombres qui la suivent. Sa modernité emprunte d'immémorialité a parlé aux masses russes et longtemps, malgré la censure et toutes les tentatives de récupération du régime, un type comme Essenine sera le poète le plus populaire et le plus lu chez

Sergueï Essenine et Anatoliy Marienhof

246 - Vadim Cherchenevitch.
247 - Anatoly Marienhof, *L'Île Bouyan*, 1920.
248 - Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XX[ème] siècle*, Flammarion, 2010. Dans une approche comparable à Khlebnikov, Malévitch s'était auto-déclaré "Président de l'Espace". À la même époque, un titre identique est revendiqué en Teutonie par l'inclassable Oberdada Johannes Baader. Le 11 novembre 1919, Baader s'autoproclame "Président du Globe Terrestre" ; aboutissement d'un deus sumisme carabiné à l'ombre du trio Schopenhauer, Nietzsche et Stirner déclinant le Moi à l'universel.
249 - Vadim Cherchenevitch, *Un toast à notre santé*.
250 - Sergueï Essenine, *L'Homme noir*.
251 - Texte retrouvé le jour de la mort d'Essenine, vraisemblablement écrit avec son propre sang.

les ouvriers, ses vers interpellant leur moelle restée paysanne dans un univers de cheminées d'usines. Et c'est aussi cela qui poussera le *nature writer* américain Jim Harrison à écrire une poignée de lettres imaginaires mais reconnaissantes envers un poète qui avait senti la vaine agitation du monde moderne industriel et totalitaire qui naissait de Moscou à New York.

> « Cette photo grise et brillante d'Essenine achetée dans un kiosque à journaux de Leningrad – penchée en permanence sur mon bureau : il ne me regarde pas il ne regarde rien ; la différence entre un accident d'avion et un nœud coulant compte pour rien. Que ferais-je de héros quand mon cerveau en contemple si peu ? Là encore, rien. Considérer ses yeux plats de magazine avec mes yeux légèrement inclinés, tous deux nous ne voyons rien. La vodka n'était rien, Isadora n'était rien, le pistolet brandi à New York n'était rien et ce pont de planches près de ton village natal de Riazan enjambait sept pieds de rien, le nœud maladroit qui retenait le corps perpendiculaire n'était rien qu'un nœud, la loi de la gravité attirant vers la terre, un ou deux mètres de rien entre chaussures et sol à une année-lumière… J'ai marché jusqu'aux berges de la Neva, il tombait une belle neige fondue et il y eut enfin quelque chose, un grand fleuve au cours majestueux, plat comme tes yeux ; quelque chose à marier à mon cœur de vaurien en plus des poèmes que tu as lancés dans le rien toutes ces années d'avant le nœud clair et distinct. » [252]

RIENIE

Au début de 1920, à Rostov-sur-le-Don, une poignée d'artistes forme un groupe autour du poète Rjurik Rok ; illes se nomment *nitchevoki*, les rienistes ou tenants-du-Rien [253]. Le groupe tire directement son nom d'un récit datant de 1913 de l'écrivaine Nadejda Lokhvitskaïa (aka Teffi), *Les Rienistes*, dans lequel celle-ci dresse le portrait de destructeurs de l'art dont les mots d'ordre sont : *« Ne rien écrire. Ne rien publier. Ne rien dessiner. Ne pas organiser de spectacles. Bref, ne pas faire le fanfaron. »* Dès lors, les activités des nouveaux nitchevoki semblent être une grande singerie de l'infernal dispositif administratif qui se met en place dans une Russie désormais en passe d'être soviétisée, c'est-à-dire étatisée à outrance. Par mimétisme, les nitchevoki décrètent la dictature du rienisme sur l'ensemble des arts, établissent l'impôt littéraire, mènent la terreur verbale et se dotent des moyens de leurs ambitions en créant moultes organisations. Le 30 août 1920, illes constituent le Bureau des Nitchevoki, chargé de diffuser un nihilisme extrême aux masses ; puis c'est un Tribunal Révolutionnaire des Nitchevoki qui fomente des activités provocatrices à-mêmes de susciter des désordres divers et des réactions policières. En parallèle on trouve pêle-mêle, un Bureau artistique, un Secrétariat général, des Cellules créatrices, un Front de combat artistique international, un Comité d'action… Leurs différents organismes délivrent des certificats de non-valeur de telle ou telle œuvre d'art ou des attestations de rienisme qui font passer tel ou telle citoyen du stade animal

à celui de rieniste. En décembre 1920, leur périodique *Boîte à chiens* entreprend de démoraliser la littérature et illes prennent un temps la direction des éditions Hobo [254] à Moscou où illes ont quelques tracas pour l'utilisation frauduleuse des tampons officiels de l'Union Panrusse des Poètes. Illes s'amusent aussi à faire de l'entrisme dans la presse communiste officielle par des articles sans queue ni tête reproduisant la dialectique marxiste ; prétextes à caser les mots "rien" ou "rieniste" ou "rienisme" à tout bout de champ en signant d'un énigmatique et palindromique "K. Ovetchin" (*nitchevok* à l'envers !). Les nitchevoki ne reconnaissent aucune influence d'aucune sorte, ni aucun prédécesseur ; leur base est la négation générale, totale. Régulièrement paraît un décret ou un manifeste qui annule ou contredit le(s) précédent(s). Illes abolissent les lois poétiques mais aspirent néanmoins à un Grand Rien poétique qui mènerait à une Rienie infinie car non définie.

Décret sur des rienistes la poésie
Au nom de la Révolution de l'Esprit nous annonçons :

1. Toute poésie qui ne donne pas la méthode individuelle du créateur, qui ne définit pas de conception et de perception du monde spéciales, propres seulement au sujet, qui ne gère pas le sens intérieur des phénomènes et des choses (le sens n'est rien non plus du point de vue de la matière) tant de l'objet examiné, que du mot à un moment donné du temps, dès ce mois d'août 1920.

252 - Jim Harrison, *Lettres à Essenine*, Christian Bourgois, 1999.

253 - Pour la postérité, quelques bribes arrachées à l'oubli. Rjurik Rok (de son vrai nom Emil Gering, né à Varsovie ; arrêté en 1921, il parviendra à fuir à l'étranger), Sergueï Sadikov (se suicide en 1922), Suzana Mar (de son vrai nom Georgievna, elle finira par rejoindre les positions imaginistes avant d'être interdite de publication ; ses quatre frères seront fusillés dans les années 1930), Boris Zemenkov (transfuge de l'expressionnisme), Oleg Efremovitch Erberg (devenu orientaliste, il travaillera en Perse et en Afghanistan), Lazar Soukharebski (il devient plus tard un spécialiste de la mémoire), Alexandr Ranov (de son vrai nom Isaacovitch), Elena Nikolaeva (compagne de Ranov), Devis Oumanski (créateur du Café des poètes de Rostov), Movses Agababov (représentant à Moscou des éditions Hobo)…

254 - Le nom des éditions s'inspire de l'argot américain *hobo* qui signifie ouvrier errant, vagabond. Les rienistes emploieront le terme *hobo* pour désigner le "vagabond révolutionnaire raffiné", sensé être le parangon du rienisme.

Est annulée.

2. Les personnes remarquées dans la diffusion de signes annulés de la poésie ou dans la contrefaçon de signes de la Rien-poésie (de la Poésie Rieniste), sont passibles du Tribunal Révolutionnaire des Rienistes, composé de : Boris Zemenkov, Rjurik Rok et Sergeï Sadikov.

3. Il est temps de nettoyer par la force la poésie de cet élément de vie qui est de fumier, traditionnel et de poésie artisanale, au nom de la collectivisation du volume de la création du principe universel et du Masque du Rien. Ce principe, pour les matérialistes et les idéalistes banals, n'existe pas : il n'est rien pour eux. Nous sommes les premiers à lever les briques de l'insurrection pour le Rien.

Nous sommes les Rienistes.

4. Le foyer de la crise moderne des phénomènes du monde et de la perception du monde est éclairci par le Rieniste : la crise est en nous, dans notre esprit. Dans les œuvres poétiques, cette crise est résolue par l'affinement de l'image, du mètre, du rythme, de l'instrumentation, de la fin.

(Le seul courant encore vivant dans la poésie, l'imaginisme, est accepté par nous comme méthode partielle). L'amincissement réduira l'art à zéro, le supprimera, mènera vers le rien et à Rien. Notre but est l'amincissement de l'œuvre poétique au nom du Rien. Sur le canevas verbal broder les perceptions de l'identité et de l'intuition du monde, de son image, de sa couleur, de son odeur, de son goût, etc.
Donc, les sources du Tout sont dans le Rien. Le moyen de figuration par la voie d'une série n+1 (où n = les éléments de la figuration jusqu'à un moment donné du temps, et 1 = le moyen d'une nouvelle figuration) doit amener à l'égalité : n+1= infini, c'est-à-dire, le Rien : le but de l'infini = le Rien. D'où :

5. Dans la poésie, il n'y a rien ; il n'y a que les Rienistes.

6. La vie va vers l'accomplissement de nos slogans :
N'écrivez rien!
Ne lisez rien!
Ne dites rien!
Ne publiez rien!

Le Bureau Créateur des Rienistes : Susanna Mar, Elena Nikolaeva, Alexandr Ranov, Rjurik Rok, Oleg Erberg.
Secrétaire général : Sergueï Sadikov.

Rostov sur le Don. Août 1920.

À Rostov, les rienistes s'emparent de l'Union des poètes locale et transforment leurs bureaux en café ("Le sous-sol des poètes") où la foule vient s'agglutiner face à la vitrine pour se réjouir des dernières trouvailles de la Rien-Poésie qui s'y trouvent exposées. C'est aussi là qu'illes accueillent Khlebnikov de passage d'août à septembre 1920.

« Il était venu de Karkhov à pieds en suivant les traverses du chemin de fer. [...] Il avait déjà été arrêté quelque part en Ukraine. Un des employés de la tchéka locale était un amateur de poésie et a mis beaucoup de temps à croire que ce clochard bizarre et le poète Khlebnikov ne faisaient qu'un. Khlebnikov dut lire des poèmes. Après cela il fut libéré (il n'avait aucun document sur lui prouvant son identité). À la station Matveev Kurgan, alors que Khlebnikov dormait par terre, on lui a volé son sac où il y avait les manuscrits de ses poèmes et de ses recherches en mathématiques. Erberg fut consterné. Khlebnikov manifestait pourtant une indifférence et une tranquillité extraordinaires. [...] On ramena solennellement Khlebnikov en fiacre au "Café des poètes". Mais là il apparut que nos camarades, les poètes rostoviens, ne nous crurent pas. L'aspect extérieur de Khlebnikov était trop différent de l'idée qu'ils se faisaient du célèbre poète. De plus, Erberg était connu pour ses mystifications. Rjurik Rok et l'administrateur du café invitèrent Khlebnikov dans leur cabinet pour "établir son identité". Quelques minutes plus tard, Rok sortit du cabinet et proclama solennellement : – *Il ne peut y avoir aucun doute. C'est Khlebnikov !* [...] Erberg monta sur l'estrade sans invitation et annonça au public que le "grand poète-futurien Khlebnikov" était arrivé à Rostov. Le public applaudit avec exaltation. Il fallut tout de suite laisser Khlebnikov monter sur la scène, sans attendre son "investiture" solennelle. Il lut quelques poèmes, il les lut à voix si basse qu'on n'entendait presque rien. On commença à huer. Ils se convainquirent que cela devait être une tromperie. » [255]

255 - Ilya Berezark, *La mémoire raconte. Souvenirs*.

Le séjour de Khlebnikov parmi les rienistes lui permet de se retaper physiquement et il n'est pas dépaysé par les endroits où ceux-ci vivent et qui sont qualifiés d'"antihygiéniques". Il se produit plusieurs fois au café et l'on joue l'une de ses pièces, *L'Erreur de la mort*, dans le cadre de l'atelier théâtral des rienistes. Poétiquement parlant, les rienistes ne produisent rien et lorsqu'illes publient des recueils, illes s'empressent finalement d'émettre des communiqués pour dire que leur poésie est… de la merde et le parfait exemple de ce qu'illes condamnent.

« Dans le ciel comme dans une prairie de myosotis
La lune repose comme une crêpe
La crête de coq de Vos lèvres
M'oblige à vivre absurdement,
À me réveiller au lit avec une tapisserie de crépuscule,
À longtemps lancer des rêves en anneaux de fumée,
Jusqu'à ce que dans ce corps inutile
La langueur me force à me lever ;
Aller regarder où les visages fardés se font marionnettes,
Où sont les sauterelles des violons, le cuivre du piano.
Réfléchir : *Que faire ? Priser ? Se marier ?*
Ou mourir ?
Et dans la fumée de cigarette et dans le claquement des verres
Votre Nom duveteux se lève comme un gratte-ciel,
Les jours qui ont disparu dans les prairies de myosotis
M'ont fouetté avec leurs lanières des verstes.
Ensuite contre toute attente,
En faisant tinter des grelots d'idées,
C'est un plaisir que d'épater
Les prostituées telles de petits enfants. » [256]

Rapidement isolés, les nitchevoki, lorsqu'illes apprennent en avril 1921 l'existence de Dada en Occident, tentent d'entrer en contact avec leur supposée adelphie dadaïste et vont ainsi s'auto-revendiquer de l'informelle Première internationale dada [257]. Mais le dadaïsme des nitchevoki se base sur une mauvaise interprétation, la confusion et la méprise ; leur *Appel aux dadaïstes* est en fait une réponse. Au Rien dada (le *Manifeste dada* de 1918 de Tristan Tzara s'ouvre par un majestueux « Dada ne signifie rien » et le nihilisme expressif du Roumain a tapé dans l'œil des ombrageux Russes), les nitchevoki rajoutent leur propre Rien et, comme un reflet sans miroir de Dada, la Rienie est tout et son contraire, c'est-à-dire rien.

Appel aux Dadaïstes

Dada ne signifie rien !
Oui, c'est juste :
Tu écriras Requiem Aeternam
Rienistes de Russie – Dada d'Occident
Nous jetons sur la carte pipée de la Vieille Europe :
Vive la dernière Internationale Dada du Monde !
Aujourd'hui, quand chaque "nouvel" art demande impudemment une gifle au Sadisme créateur,

Quand les grilles pourries du charlatanisme ne sont déjà plus à même de préserver la poésie de la justice sommaire d'une réalité devenue odieuse, nous ne prendrons pas la défense d'Homère publiquement déshonoré.
Parce que celui-ci, comme beaucoup d'autres restes sacrés, n'a qu'une seule voie : devenir le saucisson du Rienisme Mondial !
Nous disons : « il n'y a rien dans l'art ».
Nous ne proclamons que le programme à l'encre de la terreur verbale.
À quelqu'un de tendre : « L'art est devant la vie, l'art instruit... » assénons un brancard sur la tête.
Nous donnons l'alarme : « Attention, citoyens ! L'art est encore en sécurité ! »
Et après : nous connaissons la valeur de notre art. Une fois nés, nous périssons inévitablement, frappés par les pierres qui n'ont pas été créées de main d'homme, nos œuvres.

Ceci est à traduire dans toutes les langues du globe terrestre.

Le Bureau Créateur des Rienistes. Moscou. Le 7 avril 1921

L'ultime combat des rienistes prend Maïakovski pour cible et à travers lui tous les futuristes ralliés au bolchevisme et qualifiés de traîtres à la cause sacré du Rien. Leur agressivité attire la foudre de la répression comme un paratonnerre et les premières arrestations calment illico la fougue des derniers nitchevoki. Mais il est une histoire étrange ; Lénine perdant justement la parole au moment même où disparaissent les nitchevoki, en 1923. En 1916, Lé-

256 - Rjurik Rok, *Lectures II*.
257 - C'est Roman Jakobson, avec *Lettre d'Occident. Dada* (1921), qui informe les Russes de l'existence de Dada.

nine avait résidé à deux pas du Cabaret Voltaire à Zurich en Suisse, haut-lieu de la bohème dévergondée, et aurait assisté à l'une des séances-représentation foutraques du Cabaret au printemps 1916. Gagné par l'enthousiasme du spectacle et l'ambiance, Vladimir Ilitch se serait lâché en sautant sur place dans un pogo échevelé tout en hurlant à tue-tête « Da ! Da ! », exclamation reprise par la foule en délire. Tristan Tzara, présent, s'est alors emparé de cette acquiesçation nihiliste pour en faire le mot-total, le mot-ultime qui inclue le Tout et le Rien de tous les autres mots, aka "dada". De là vient cette question entêtante : Lénine a-t-il pu être un infiltré nitchevoki ? [258]

BIOCOSMIE

Dans la lignée rationaliste de Tchernychevski et de "ses" nihilistes, apparaît un courant philo-littéraire se lançant à corps perdu dans l'utopie la plus déjantée et la science-fiction d'avant-garde ; ces aventuriers s'envolent dans les espaces incertains du cosmos [259]. Le cosmos devient la nouvelle frontière, le nouveau jardin d'Eden, le nouveau paradis terrestre en terre extra-terrestre ! Des fusées décollent, le panpsychisme permet des choses impensables, la volonté cosmique (en fait cosmiste) règle tous les problèmes d'une nouvelle humanité devenue euphorique. Dans les faits le cosmisme est un concept assez fourre-tout qui mêle allégrement futurologie, science-fiction et politique-fiction auxquelles s'ajoute une sorte de spiritualité teintée d'occultisme ; dans tous les cas il est d'ordre nietzschéen, il signe la prise de conscience de l'hominine comme acteur à part entière de sa propre vie et la mort de dieu. L'hominine cosmiste est un·e sur-hominine en devenir, un·e outre-hominine en chrysalide auquel l'intellect ouvre les portes de l'infini cosmique et du *deus sumisme* cosmiste. Aussi, à force de se demander à quoi sert la vie si ce n'est de se préparer à mourir, les cosmistes en viennent à évoquer la possibilité de leur immortalité en prenant en main le gouvernail du temps.

En Russie, le cosmisme se développe à partir de la pensée de Nikolaï Fedorov (1828-1903). Géo-philosophe, il considère que les secrets du cosmos ne sont pas réservés à une petite élite savante mais accessibles par le plus grand nombre ; pour Fedorov ce sont les paysans qui, par leur proximité avec la nature, possèdent ce savoir, ou plutôt cette conscience intuitive, cosmico-cosmiste. Si le monde est tel qu'il est, plein de guerres, de désolations et de mort c'est parce que nous regardons la réalité telle qu'elle est et non pas telle qu'elle devrait être ; « la géographie nous parle de la terre comme d'une demeure, l'histoire nous en parle comme d'un cimetière » déplore-t-il. C'est vers l'ancienne Perse (qu'il prolonge vers l'Inde et les confins afghano-chinois en suivant l'onde macédo-iskandarienne) que se tourne Fedorov, la considérant comme une sorte de synthèse d'une cosmogonie universelle initialement propre à l'ensemble du genre hominine ; il y trouve, à travers les mythes qui nous sont parvenus, la possibilité pour tout hominine de repartir en permanence à zéro, de pouvoir bénéficier d'une

258 - Sur cette singulière histoire, et d'autres faits surprenants concernant Vladimir Ilitch dont les MLs ne se vantent pas, voir Dominique Noguez, *Lénine Dada* (Robert Laffont, 1989).

259 - En Russie, le "cosmos" possède une signification à la fois microcosmique, les relations sociales de la communauté primitive du mir, et macrocosmique, le monde terrestre et extra-terrestre ; les deux significations acquérant une dimension d'ordre spirituelle. Le cosmos russe peut donc aussi bien représenter la cellule familiale initiale que le village, la Russie, le monde, l'espace, l'univers ou le Moi le plus intime.

sorte de rajeunissement permanent de son corps et de son esprit avec l'idée du sablier de l'éternel retour déjà évoqué précédemment. S'il localise l'origine de l'homininité dans la chaîne montagneuse du Pamir, Fedorov pense que les fragments de cette homininité idéale et disparue se trouvent éparpillés dans l'espace ; c'est là que son cosmisme terrestre devient extra-terrestre et scelle l'alliance entre la science la plus avant-gardiste et les mythes-mémoires les plus anciens. C'est donc dans l'espace que se trouve les moyens (concrets) de l'immortalité des vivants et de la résurrection des morts ; projet fou qu'il nomme « philosophie de la cause commune ». [260]

> « La résurrection universelle est une victoire complète sur l'espace et le temps. Le passage "de la terre aux cieux" est la victoire, le triomphe sur l'espace [...]. Le passage de la mort à la vie, ou la coexistence simultanée de toutes les époques (générations) successives, est le triomphe sur le temps. » [261]

L'on retrouve ici la parole du *Zarathoustra* de Nietzsche où l'hominine est un moyen (pont), et non un but en soi, permettant de rejoindre l'outre-homininité de l'avenir ; et aussi le Zanguézi de Khlebnikov qui navigue dans des espaces infinis après avoir franchi puis détruit le pont du temps. D'ailleurs, le *Ladomir* (accormonde) de Khlebnikov comme l'*Inonie* (autre-ailleurs) d'Essenine ne sont que des variations de l'idée-matière cosmiste. Lorsque Khlebnikov "tue" la mort, il est cosmiste ; lorsqu'il élabore les Lois du temps, il est cosmiste. Aussi l'apparition d'un groupe littéraire spécifiquement cosmiste est dans la logique des choses ; à considérer la vie comme un acte de création poétique, rien n'empêche d'en faire de même pour l'histoire. En écrivant l'histoire, l'on réécrit le monde en permettant tous les possibles.

L'idée d'un cosmisme poético-littéraire est dans les tuyaux pendant la période effervescente qui suit la révolution d'octobre 1917 mais c'est officiellement en décembre 1920 à Moscou qu'à lieu l'apparition d'un groupe se revendiquant du biocosmisme (*biokosmizm*). Le biocosmisme se forme autour du poète anarchiste Alexandr Agienko, qui écrit sous le pseudonyme de Sviatogor ; nom d'un chevalier, héros des légendes médiévales russes (*bylines*). Agienko s'est déjà manifesté dans les années 1910 en élaborant une théorie qu'il a appelé "volcanisme". Comme anarcho-individualiste, son volcanisme semble avant tout concerner sa seule personne et il déclare à lui tout seul la guerre à l'art en particulier et au monde dans son ensemble. Écoutons.

> « En 1909, dans le recueil *Les Battements* j'ai proclamé une nouvelle voie, saine et vive. En 1913, j'ai publié des *Odelettes sur la Verticale* où je chantais l'ascension, l'habileté, la n-dimension, la Verticale sacrée, la beauté Volcanique. Mon livre fut reçu par des outrages verbaux. Mais je m'en amuse beaucoup : pour un Volcaniste, il y a en effet trop de maux dans notre monde. Je m'en amuse beaucoup, car je suis venu pour tout brûler. On me crache dessus, on me jette des ordures. On voit en moi un ennemi, et on a peur

de me publier. Et moi, je porte avec fierté et joie mon destin de Volcaniste. J'y puise force et puissance. Je travaille ma pensée, je forge ma volonté. Je suis convaincu de mon affaire, comme je suis convaincu de votre perte. Je sors de toutes les frontières et de toutes les normes de votre société et de votre culture de malheur. [...] Je méprise et déteste votre bonheur et votre prospérité. Fermement conscient de mon bon droit et de ma dignité, je crache sur vos envies sans me gêner, sur vos habitudes, vos notions et vos maigres idéaux. Je suis intransigeant. Je suis sacrément en colère. Mon intransigeance brûle de feux gigantesques, sa terrible lueur d'incendie est lancée dans les profondeurs de l'espace. Je vais vers vous non comme un bon pâtre, mais comme un brigand. [...] À vous, à qui l'art moderne, la basse vénalité littéraire, la médisance jalouse des critiques, la stupidité des professeurs, la bêtise et le mercantilisme des éditeurs donnent des nausées ! À vous, je proclame le Volcanisme ! [...] Chacune de mes lettres est une destruction sacrée, chacun de mes gestes est un brigandage sacré ! [...] Nous avons besoin de mesures radicales. On a besoin de mesures radicales, non au nom de la sauvagerie, de la férocité, mais au nom de la culture supérieure. [...] Toutes les cultures sont devenues trop étroites pour nous. Nous avons soif d'une nouvelle culture, de la Volcano-culture. [...] Le Volcanisme est le rêve le plus grand, la pensée, la volonté et l'affaire de ma vie ! » [262]

Sviatogor est donc une personne inspirée auto-missionnée qui ne devrait pas décevoir. Le volcanisme se présente expressément

260 - Ce n'est pas pour rien que Lénine, à sa mort en 1924, a été embaumé et conservé avec des moyens titanesques ; la branche cosmiste des marxistes pensant pouvoir un jour le ressusciter. Ces cosmo-marxistes sont en partie issue de la fraction otzoviste des socio-démocrates et du journal *Vperiod* ; illes prennent le nom de "constructeurs de dieu" (*bogostroitely*) et veulent, avec la construction matérialiste de Dieu par une science prolétarienne, réconcilier "religiosité", idéalisme et marxisme ("tectologie" = percer à jour les principes organisationnelles des systèmes en vue de la réalisation du socialisme parmi les hominines et "empiriomonisme" = une sorte d'hyper-technicisme et d'empirisme intuitif). Lénine, toujours chafouin, se fendra en 1909 de deux textes critiques les concernant : *La fraction des partisans de l'otzovisme et de la construction de Dieu* et *Matérialisme et empirio-criticisme*. L'un des tenants de cette tendance est Alexandr Bogdanov (Malinovski) qui préconisera, et pratiquera sur lui-même après l'établissement de l'URSS, des transfusions sanguines destinées à rajeunir, voir à ressusciter les morts (il mourra lui-même lors d'une expérience en 1928). Le progrès envisagé par les bolcheviks ne le cède en rien aux expérimentations nazies ; ainsi des expériences d'Ilya Ivanov, sorte de Mengele rouge, qui tente la création d'une espèce hybride en inséminant du sperme humain à une femelle chimpanzé dans le but de créer un sur-quelque-chose à-même de pouvoir relever la tâche immense de l'édification du socialisme. Pour en rajouter une couche, les soviétiques essayèrent de rentrer en contact avec les civilisations cachées troglodytiques et les télépathes du royaume hymalayo-quelque-part de Shambhala par l'entremise du peintre-poète-occultiste-bouddhisto-léniniste Nikolaï Roerich dans les années 1925, soit une dizaine d'années avant les farcis de la SS. Mais tout cela nous éloigne de l'essentiel et de la poésie...

261 - Nikolaï Fedorov, *La philosophie de la cause commune*, 1906 et 1913 (la première édition, en deux volumes, est posthume ; Fedorov souhaitait que son œuvre soit éventuellement éditée mais diffusée gratuitement et anonymement). Voir l'intéressant chapitre intitulé "N. Fedorov et l'utopie" in Jean-Claude Lanne, *Questions de littérature russe*, CESAL, 2015.

262 - Alexandr Sviatogor, *La révolution du coq*, 1917.

comme anarchiste et l'on retrouve une exhorte volcaniste dans le journal *Anarkhiia* (Anarchie) du 10 mai 1918 où Sviatogor appelle les masses à gagner leur liberté par un combat culturel contre toutes les pseudo-cultures qui se revendiquent d'elles et notamment contre la pseudo-culture prolétarienne en train de naître : « Les tâches immédiates du volcanisme en tant qu'art le plus grand que le monde n'ait pas encore connu s'exprime par trois mots : l'œuvre, la conviction, la lutte… […] Le véritable art prolétarien (le volcanisme) c'est l'art d'une plus grande lutte, de plus de profondeur, d'audace, de mouvement… ». Et dès le 18 mai, Sviatogor se fait plus précis et s'impatiente :

> « Dans le grand désert des ruines, tombant dans l'extase de la fécondation créatrice, volcaniser la terre comme une femelle gigantesque, éveiller en elle la grande soif de la conception et dans son ventre sacré tracer des milliards de géants surpassant n'importe quelle divinité. Dans leur enfance de feu, des titans volcaniques joueront avec des soleils comme avec des ballons, et le terrain de jeux pour enfants sera pour eux l'immensité de l'espace. À leur adolescence, ils organiseront un grand jeu, celui de l'inoculation du bacille de l'immortalité. Et en vainquant la mort, ils pétriront avec leurs mains tout l'esprit et toute la matière de l'univers, comme le sculpteur l'argile, pour qu'un cosmos absolument nouveau s'en élève. La source première de la création volcanique sera notre révolution, approfondie jusqu'à la révolution de l'esprit et de la matière, jusqu'à la vulcano-révolution. »

Le biocosmisme est en définitive la simple prolongation du volcanisme initial de Sviatogor autour duquel se regroupe à Moscou une flopée d'individualités variées aux destinées incertaines : Pavel Ivanickij, I. Lang, J. Rabinovitch et K. Jakobson, Olga Lor, Semen Tixonov. Au début de 1921, les biocosmistes rejoignent la mouvance des anarchistes-universalistes des bouillonnants frères Gordine qui fédère les anarchistes soutenant la révolution en cours tout en restant critique [263]. Des thèses et de la poésie biocosmistes apparaissent dans *Universal*, le journal des universalistes, et des *happenings* sont fait au local leur appartenant. Mais des dissensions finissent par apparaître suite à la répression de l'insurrection de Kronstadt et leurs avis finissent également par diverger quant à la politique culturelle générale de la révolution ; les biocosmistes créent alors une tendance se séparée des universalistes qui prend le nom de Créatorium des biocosmistes (la création venant de la crémation de l'ancien monde). Avec Sviatogor et son compère Ivanickij, on trouve des poètes dont on ne sait pas grand chose tels E. Grozin, Nikolaï Degtjarev, V. Anist et le peintre Petr Lidin ; tous accentuent la ligne directrice biocosmiste, à savoir immortalité personnelle (anticipation de la cryogénisation et considération d'une immortalité esthético-physique), victoire sur l'espace "terrestre" (comprendre : conquête du cosmos) et résurrection des morts (méthode variable), le tout coordonné par une syntaxe (comprendre sociabilité) poétique des mots. Le style poétique des biocosmistes c'est leur style de vie, une individualisation articulée par une nouvelle

syntaxe/sociabilité des mots connectée à l'infini/immortalité du cosmos. Par-delà le classique combat avant-gardiste contre le temps, le biocosmisme combat la mort comme « la racine la plus profonde de l'injustice sociale, de la propriété privée hideuse, des antagonismes entre individus, nationaux et de classe » [264]. Pour ces tenants de l'immortalité et de la résurrection des morts, la conquête spatiale permettra d'absorber le soudain surplus d'hominines terrestres en vie (nouveaux-nés [265], ressuscités et devenus immortels). Illes ont également la naïveté illusoire de croire que le cosmos extra-terrestre ne connaît pas le mal et est prédisposé à l'Égalité.

« La poétique des biocosmistes [266]

Nous avons devant nous de grandes tâches, et c'est pourquoi nous renversons les croyances courantes, les idées, et comme des révoltés contre les préjugés nous nous engageons déjà dans le futur. Le sens du respect nous est moins naturel que tout, la grandeur de la nécessité naturelle ne nous en impose pas. Notre premier et dernier ennemi, c'est l'équilibre de l'ordre naturel. [...] Nous affirmons qu'il est maintenant nécessaire de mettre à l'ordre du jour dans toute son étendue la question de la réalisation de l'immortalité personnelle. Il est temps d'éliminer la nécessité ou l'équilibre de la mort naturelle. En effet, toute loi est seulement l'expression de l'équilibre temporaire de telles ou telles forces. Il suffit juste d'introduire des forces nouvelles ou de retirer une partie des forces agissantes et l'équilibre (harmonie) donné sera rompu. Si nous

263 - Voir infra, VII. 5) Utopie.
264 - A. Sviatogor, "Nos affirmations".
265 - Là il y a débat, certain·e·s refusant toute idée de nouvelle procréation et considérant les hominines arrivé·e·s à leur stade final de reproduction/évolution.
266 - A. Sviatogor et P. Ivanickij, *Biocosmisme*, 1921.

mettons en branle des forces dont le but est de réaliser l'immortalité, ces forces, quelle que soit la résistance que pourraient leur opposer les autres, pourront rompre l'équilibre de la mort et révéler l'équilibre de l'immortalité. En effet, chaque vie aspire avant tout à l'équilibre de l'immortalité.

Nous ajoutons à l'ordre du jour "la victoire sur l'espace". Nous disons : non la navigation aérienne, c'est trop peu, mais la suspension dans le cosmos. Et le vaisseau spatial dirigé par la volonté sage du biocosmiste, c'est notre Terre qui doit le devenir. [...]

Et notre troisième tâche, c'est la résurrection des morts. Notre soin porte sur l'immortalité de la personnalité dans toute la plénitude de ses forces spirituelles et physiques. La résurrection des morts, c'est la restitution, dans la même plénitude, de ceux qui sont descendus au tombeau. Ici, nous ne nous enlisons nullement dans le marécage de la religion ou du mysticisme. Nous sommes trop raisonnables, nous déclarons la guerre et à la religion et au mysticisme.

Tel est notre biocosmisme. C'est, sans aucun doute, l'impertinence la plus grande. Mais le grand et le téméraire offensent, et nous voyons déjà la haine sourde et évidente – en effet, le biocosmisme humilie toutes les idées, toutes les idéologies. Nous sommes cependant optimistes, et non des fous. Les fous sont ceux qui veulent rendre les gens libres et excellents en dehors du biocosmisme. Ils sont semblables à Robespierre, qui a commencé par le désir de rendre l'humanité heureuse et en est arrivé à la pensée qu'il fallait l'exterminer. Toute idylle du "bonheur sur la Terre", en dehors du biocosmisme, est la plus nuisible des illusions, le début d'une tyrannie monstrueuse. [...]

Nous sommes des créateurs. Nous avons déjà fondé le "Créatorium des biocosmistes". Pour les cerveaux ignorants, créatorium sonne comme crématorium, et ceux-là, peut-être, ont raison. Il nous est nécessaire, effectivement, de brûler beaucoup trop, si ce n'est tout. Le biocosmisme, en effet, inaugure vraiment une ère nouvelle. Toute l'histoire antérieure, des premières manifestations de la vie organique sur Terre jusqu'aux rudes ébranlements des dernières années, c'est une seule époque. C'est l'époque de la mort et des menues affaires. Mais nous commençons une grande ère, l'ère de l'immortalité et de l'infinité. [...]

Notre style ne commence pas par un mot particulier, même artistiquement concret, mais par une série de mots. Le centre de notre attention, ce n'est pas des mots particuliers, mais des séries de mots, moins l'étymologie que la syntaxe. Et c'est pourquoi, la création de séries verbales est la variété des combinaisons de leurs éléments. Nous créons non des images, mais des organismes. L'image du mot se fonde sur la vue extérieure, sur la surface. L'image, c'est seulement une impression, seulement une description, et c'est pourquoi elle est insuffisante. Les images, si elles ne sont pas unies, ne sont que le chaos. La voie saine de la création va de l'image vers la série. Mettre l'image en relief signifie pour le poète tomber dans la voie de la régression, aller non en avant, mais en arrière. La série, elle, est le début du cosmos. Nous ne sommes pas des porteurs d'images, mais des créateurs de séries. Mais négligeons-nous les mots ou sont-ils pour

nous tous identiques ? Certains mots sont morts, dans d'autres luit une étincelle de vie et ce n'est que rarement qu'on trouve des mots aux joues vermeilles. Nous aimons les mots forts et ranimons les mots morts. La résurrection du mot n'est pas dans le dévoilement de son image primitive mais, plutôt, dans le choix habile des préfixes et des suffixes. En outre, nous sommes intéressés par les mots déguisés, nous sommes attirés par les mots comme par les loups-garous, par un bal masqué. Le mot fuit son sens originel, s'en arrache, met un masque. Mais le mot, tel un masque, se ranime pleinement dans une série de mots. Et plus les séries sont habiles, plus les mots sont expressifs. Les séries colorent les mots, les aiguisent, les assouplissent, les diversifient. La volonté créatrice du créateur force les mots à se présenter différemment dans une série. Les mots dans une série c'est la forme changeant le volume et le contenu, le même mot y est placé sur différentes étagères. Dans la série, les mots jouent avec le concret, comme avec des ballons. La création de séries verbales, c'est la transfiguration et la résurrection des mots. En outre, nous sommes gros de mots nouveaux. Ainsi, nous pressentons l'interjection de l'homme sortant de la tombe. Des millions d'interjections nous attendent sur Mars et sur d'autres planètes. Nous pensons que des interjections biocosmiques (au sens large) naîtra la langue biocosmique, commune à toute la Terre, à tout le cosmos. [...] Notre style commence par une série. Une série, c'est une ligne droite ou une courbe dessinée par la marche de l'esprit créateur. Mais une série, ce n'est pas encore un mètre. Le mètre, c'est le schéma extérieur, l'esprit biocosmique ne s'y loge en aucune façon. L'esprit biocosmique dessine un autre schéma. Comme poètes, nous avons en vue des séries construites : sur le rythme biospatial, qui est téléologique, sur le geste, sur les intonations, sur la mimique, sur le poids, sur le tempo et sur la température. Nous sommes les ennemis de toute stabilisation donnée dans la langue. Il nous faut une nouvelle syntaxe construite sur le parallélisme, l'intersection, le parabolisme des séries biocosmiques. Il nous faut des propositions créées selon les principes de la géométrie. En effet, la grammaire n'est rien d'autre que des mathématiques ratées. Nous avons décidé d'être les Lobachevski de la grammaire. [...]

Nous, les biocosmistes, sommes inséparables dans notre mouvement. Mais nous, comme des compagnons d'arme, nous nous dirigeons avant tout vers un grand but. Mais chacun de nous a sa voie individuelle. Dans le biocosmisme, comme nulle part ailleurs, le créateur peut ouvrir ses abîmes personnels... »

Début 1922, Alexandr Iaroslavski débarque à Moscou. Il arrive de Vladisvostok, à l'autre bout de l'Extrême-orient russe, où il serait né en 1896 ; depuis sa prime enfance c'est un poète chéper et un anarchiste convaincu tendance bio, toutes choses cosmo-compatibles. Pendant la guerre civile, il a combattu en Transbaïkalie au sein des unités de guérilla sibériennes de Nestor Kalandarichvili [267]. En bon individualiste, il crée lui aussi sa propre tendance au sein du Créatorium qui prend le nom de "supradyne" ; le terme venant de sa propre théorie "supradynamique", qui se veut être "outre-dy-

namique"... Rapidement, les relations entre tous ces individualistes en puissance tournent au vinaigre et deux groupes émergent de la matrice artistique biocosmiste : l'un à Moscou autour de Sviatogor et Pavel Ivanickij, l'autre à Petrograd avec Iaroslavski et un certain Voldemar Berg. Celui de Moscou reste simplement biocosmiste, celui de Petrograd devient biocosmiste-immortaliste ; tous deux ont en fait les mêmes préoccupations cosmistes et continuent de soutenir la révolution (et donc les bolchevistes). Les biocosmistes moscovites, dont le journal est *Le Biocosmiste*, périclitent dans l'année en fractionnements multiples, les peintres d'un côté et les poètes de l'autre ; Ivanickij finit par ne s'intéresser qu'exclusivement à la pluviométrie (le contrôle du climat est une marotte des biocosmistes) et Sviatogor sombre dans le sectarisme para-religieux immortaliste en mêlant l'image du Christ ressuscité des morts et la dialectique marxiste à travers la création d'une Église travailleuse libre [268].

> « Entre la vie et la mort
> Va cogner un coin lourd, Une troisième porte s'ouvre,
> Pour le monde entier, l'anabiose.
> [...]
> Et quand tout le travail terminé
> Et quand comme un jouet parfait, est la Terre –
> Réveillez-vous, les vivants, encore une fois. » [269]

C'est donc le groupe dit "du Nord" qui perpétue le biocosmisme, la promotion de l'immortalité et l'interplanétarisme à travers son journal, *L'Immortalité*, et par des interventions artistico-poétiques qui semblent susciter l'attention et l'intérêt malgré (ou à cause de) leur caractère barré [270]. Existence infinie et droit au mouvement sans entrave à travers l'espace peuvent en effet avoir une résonance dans un pays qui ressemble de plus en plus à une prison géante où les voyages se limitent à des déportations. Mais susciter l'intérêt du public, c'est aussi susciter la suspicion des autorités ; aussi *L'Immortalité* se retrouve interdit à la fin de 1922 au motif qu'il comporte des passages jugés "pornographiques" [271]. Différentes autres publications sont également interdites, saisies ou censurées pour des motifs variables mais toujours prétextes. Lors d'une soirée biocosmiste, Iaroslavski rencontre une jeune poétesse végétarienne, Evguenia Markon, convaincue de l'innocence des hominines et de la justesse de la pensée de Stirner ; les deux vont faire cause commune. Illes se mettent à parcourir l'URSS en donnant des conférences sur la poésie et la lutte contre la religion, voyageant même à l'étranger à Berlin et Paris. En 1926, Alexandr écrit un roman de science-fiction dans lequel transparaît une certaine lassitude de la vie sur Terre. Il semble que les bolcheviks laissent les anarcho-biocosmistes plus ou moins tranquilles tant qu'illes envisagent la révolution dans le seul espace interplanétaire et... pas sur la terre même. Se tourner vers l'espace, voilà donc la dernière frontière d'une poétique anarchiste de vie ; là où sont les étoiles de Khlebnikov.

> « Je crois que ma tentative de description d'un possible vol interplanétaire rencontrera un écho auprès de tous ceux qui sont fatigués du remue-

ménage terrien et qui lèvent parfois des yeux pleins d'espoir et d'interrogation vers les étoiles. » [272]

En 1928, Alexandr est arrêté et déporté aux îles de l'archipel des Solovki dans l'extrême nord ; Evgnenia prend alors le maquis urbain et rejoint la pègre comme une alternative à la société anarchiste dont elle rêvait. Arrêtée, condamnée et emprisonnée plusieurs fois, elle tente de faire évader Alexandr mais finit elle aussi aux Solovki. Alexandr est exécuté en 1930 et Evgnenia l'année suivante [273]. Le cosmisme russe aura son heure de gloire soviétique si l'on peut dire avec l'envoi en 1961 du premier hominine dans l'espace, Youri Gagarine, mais l'histoire ne dit pas si le cosmonaute a alors déclamé en douce un poème biocosmiste pour se donner du courage [274].

« À l'assaut de l'Univers, frères !
Les étoiles sont nos navires !
Les épaules de la terre, ce billot
On l'habillera de robes de soleil !
Légions, alignez-vous
Sur la place d'armes du Soleil ! –
Lançons des drapeaux de rayons
À la figure du Cosmos ! –
À l'abordage planétaire !
Empale sur la baïonnette du cerveau !
La terre est un affût
Et avec un Soleil dans le Soleil – feu !
Dans les losanges courbes des comètes
Sur la bosse du monde,
Faisons exploser des bombes de terre
Sur le front du Cosmos !

267 - Kalandarichvili est né en 1876 en Géorgie ; ancien séminariste, il participe à différents groupes de combat SR puis rejoint la lutte de libération nationale géorgienne et forme la première fédération anarchiste de Géorgie. En 1907, après l'échec de l'insurrection paysanne de la république autoproclamée de Gourie sur les bords de la Tchernomorie, il est déporté en Sibérie. Il reprend là-bas ses activités révolutionnaires avec un groupe de compatriotes et d'Ossètes, déportés comme lui. À la révolution de 1917, il crée plusieurs unités de partisans de tendance anarcho-communiste qui affrontent les armées blanches du côté d'Irkoutsk et jusqu'aux confins mongols ; sa haute stature, sa longue barbe et ses qualités militaires lui donnent une aura considérable. Il rejette toutes les propositions d'alliance formulées par les bolcheviks jusqu'en 1921 où, suite à une rencontre avec Lénine, il accepte ce que Makhno en Ukraine refusera et devient commandant en chef des forces rouges d'Extrême-orient. En devenant bolchevik, Kalandarichvili renie ses principes anarchistes ; il meurt dans des circonstances troubles en janvier 1922 en Yakoutie, vraisemblablement exécuté par ses nouveaux alliés.
268 - Revenu à un athéisme militant, Sviatogor publiera différents écrits tournant autour de la technique rationaliste et de la conquête spatiale. En 1937, il est sans surprise arrêté, inculpé d'activités subversives et immortalisé d'une balle dans la tête.
269 - Alexandr Iaroslavski, *Poème de l'anabiose*, 1922. L'anabiose serait une cryogénie avant la lettre.
270 - La mort de Khlebnikov fait l'objet d'un hommage appuyé et Iarovslavski se fend d'un poème biocosmiste pour l'occasion.
271 - La pornographie poético-littéraire qui s'y trouve ne semble pas biocosmiste mais simplement la production d'auteurs invités auquel *L'Immortalité* ouvre ses pages sans forcément lire leurs textes…
272 - Alexandr Iaroslavski, *Les argonautes de l'univers*, *roman-utopie*, 1926.
273 - Voir le récit poignant d'Evgnenia Iaroslavskaïa-Markon, *Révoltée* (Seuil, 2017).
274 - Un primate du Cameroun du nom de Ham (1956-1983) précède Gagarine de trois mois à bord d'une fusée états-unienne.

En avant ! Assiégeons Mars !
Vénus est déjà prise !
Les mondes ne peuvent pas compter
Les sauts de la panthère terrestre !
Nous sommes partout ! Partout ! Partout !
Et le Cosmos est à nous, comme une piste !
Dans le Chaos, un amas de gouffres
A été froissé par l'Homme !
Et l'hymne des Biocosmistes
Pour les voies lactées,
Solennellement violent,
Vole avec enthousiasme !
Et l'écho répond
À l'étoile vieillissante
Qu'on a caché l'étape du Temps,
Que maintenant nous somme partout !
Vos cerveaux, montrez-les comme des crocs !
Notre Esprit, Tu as infiniment raison !,
Nous ne sommes que les assassins de la Mort,
Les Argonautes de l'Immortalité !!! » [275]

UTOPIE

Au cours des siècles, une multitude de communautés utopiques de dimensions variables se sont installées sur les marges ou dans les profondeurs de la Russie : Grand-Nord, Sibérie, Caucase, Asie centrale, Oural… Certaines perdureront après la révolution bolcheviste et se maintiendront vaille que vaille jusqu'aux dernières vagues de la collectivisation forcée des années 1930 qui les exterminera. La plupart de ces communautés s'étaient développées en-dehors de toute institution gouvernementale ou ecclésiastique ; souvent non violentes et végétariennes, elles reconnaissaient parfois une égalité de genre et vivaient en collectivité de biens. Elles fournirent un terreau fertile pour maintenir un état d'esprit utopique spécifiquement russe et alimenter la pensée (et les rêves) de multiples penseurs [276].

Les frères Abba et Volf Gordine sont à l'origine de rudes bakouniniens, adeptes d'un anarchisme insurrectionnaliste de la plus belle eau. « Orateurs et propagandistes inlassables, écrivains abondants, journalistes, pamphlétaires, initiateurs d'entreprises multiples, combattants des barricades de juillet et d'octobre 1917, ils ont, grâce à leur imagination toujours en travail, assez largement contribué à créer et entretenir à la fois la vie et le gâchis de ce mouvement. » [277] Il est vrai que l'activité des frères Gordine peut avoir de quoi surprendre et que leur vision de l'anarchisme, dans la période troublée de la révolution de 1917 puis de l'établissement du nouveau pouvoir, est peu orthodoxe. Tous deux sont nés dans les années 1885 du côté de la Lituanie ; de leur père rabbin ils vont conserver l'empreinte du judaïsme biblique et le greffer sur l'anarchisme. D'abord opposants farouches au léninisme, ils éditent à Saint-Pétersbourg un journal dont le titre est à l'image du contenu, *Beznatchalie* (sans autorité), et fondent une Union des cinq opprimés. « Ces "cinq opprimés" symbolisaient les catégories de l'humanité qui avaient le plus à souffrir sous le joug de la civilisation occidentale : l'ouvrier-migrant, les minorités nationales, la femme, la jeunesse, et la personnalité. Étaient tenues pour responsables de leurs souffrances, cinq institutions capitales : l'État, le capitalisme, le colonialisme, l'école et la fa-

mille. Les Gordine élaborèrent une philosophie qu'ils baptisèrent "pananarchisme", prescrivant cinq remèdes à ces cinq maudites institutions qui tourmentaient les cinq catégories opprimées de la société moderne. Pour ce qui est de l'État, il fallait le faire disparaître, et remplacer simplement le capitalisme par le communisme ; contre les trois autres oppresseurs, les antidotes préconisés étaient nettement plus originaux : le "cosmisme" (élimination universelle des persécutions ethniques), le "gynéanthropisme" (émancipation de la femme considérée comme un être humain), enfin le "pédisme" (affranchissement de la jeunesse de l'"instruction esclavagiste"). » [278]

Un autre journal, *Bourevestnik*, l'oiseau tempête, vient également épauler leur pensée et commence l'année 1918 par une vibrante déclaration de guerre à l'intellectualisme : « Vous qui n'avez pas d'instruction ! Détruisez cette culture ignoble qui divise les hommes en "ignorants" et en "instruits". » [279] Dans un langage brutal et qu'ils veulent clair et sans détours, ils assènent que « la libération des opprimés, c'est l'affaire des opprimés eux-mêmes » et s'essayent à fonder une nouvelle langue populaire remplie de néologismes de leur invention (le russe offre, comme l'allemand, la possibilité d'agglutiner les mots les uns aux autres). Le marxisme, scientifiquement fondé, attire leur foudre antisciento-savantiste et ils le comparent à un nouveau christianisme trompant le peuple, Marx et Engels étant « les grands prêtres de la magie noire scientifique socialiste »...

275 - Alexandr Iaroslavski, "À l'assaut de l'univers" in *Immortalité*, n°1, novembre 1922.
276 - Voir Leonid Heller et Michel Niqueux, *Histoire de l'utopie en Russie*, PUF, 1995.
277 - Victor Serge, "Les nouvelles tendances de l'anarchisme russe" in *Le bulletin communiste* n°48-49, 3 novembre 1921.
278 - Paul Avrich, *Les anarchistes russes*, Maspero, 1979.
279 - *Bourevestnik*, 27 janvier 1918. D'autres *Bourevestnik* existèrent également à Paris et à Buenos Aires dans les années 1900 sans rapport direct avec celui de Petrograd. Au sein du *Bourevestnik* de Petrograd, les Gordine cohabitent avec la tendance kropotkinienne d'Apollon Kareline, vieil anarchiste revenu d'exil qui créera plus tard la Fédération pan-russe des anarchistes en soutien aux bolcheviks, puis une étrange organisation anarcho-mystique dénommée l'Ordre ressuscité des Templiers avec le couple de mathématiciens Alexeï et Agnia Solonovitch (exécutés en 1937) ; Kareline mourra en 1926 d'une opportune crise cardiaque lors de l'arrestation de ses fidèles. Voir le livre d'un proche et survivant de ce mysticisme anarchiste qui créera la scientométrie (mesure de la science) : Vassili Nalimov, *Les Mathématiques de l'inconscient*, Éditions du Rocher, 1996.

En 1918, la fratrie des Gordine alunit à Moscou, s'agrège à la Fédération locale des groupes anarchistes et participe activement à la création et à la rédaction d'*Anarkhiia* qui va ouvrir régulièrement ses colonnes au cosmisme et à divers acteurs de l'avant-garde comme Malévitch ou Olga Rozanova qualifiés alors d'"anarcho-artistes". La fraction artistico-poétique d'*Anarkhiia* se nomme *Tvorchestvo* (créativité) et elle n'en manque certes pas ; c'est un bouillon de culture où s'agitent irréalistes de tous poils, nihilistes dystopiques, rationnalistes anti-matérialistes et autres mystico-idéalistes. L'on y cite autant Stirner que Khlebnikov ou Kroutchenykh ; l'on y célèbre la couleur noire, le Rien et la mort de tous les -ismes mais l'on utopise aussi pas mal [280]. Anticipant les menées bolchevistes, les Gordine, le poète Lev Tchernyi [281] et Vladimir Barmach [282] dotent la Fédération de groupes armés appelés Gardes noirs qui siègent à la Maison de l'Anarchie, centre nerveux de la moscovie anarchiste, et donnent à leurs détachements des noms poético-guerriers comme "Ouragan", "Avant-garde", "Autonomie", "Tempête", "Fraternité"... Pour trouver de l'argent, les Gordine organisent naturellement des cambriolages et diverses expropriations. Lorsqu'en avril 1918 la répression bolcheviste s'abat sur les anarchistes, les Gordine font le choix de se rallier au pouvoir tout en gardant avec lui une distance critique. En fait, par leur allégeance, les Gordine reconnaissent aux bolcheviks une supériorité organisationnelle et le droit temporaire d'exercer la dictature révolutionnaire ; ils abandonnent de ce fait l'idée de lutte armée et passent, selon leurs dires, « du blanquisme anarchiste à la lutte des classes ». Bombardés "anarchistes d'idées" par oppositions aux réprimés qui deviennent des "anarcho-bandits", ils inondent, en bons graphomanes inventifs, leur entourage de textes, contes, poèmes et récits où les "drames-victoires" côtoient les "triomphédies" qu'ils signent du nom de Br. Gordine, "Br." pour *brati* (frères). Ainsi ils préconisent l'établissement d'un réseau de soviets un peu particuliers qu'ils nomment "sociotechnicum".

> « Sociotechnicum désigne littéralement technicum social, institut de construction sociale. [...] C'est un laboratoire, un institut d'expérimentation, de perfectionnement et d'invention sociale, [... il] se transformera dans le futur en un Pantechnicum. Au Sociotechnicum viendront alors s'ajouter trois technicums grandioses, soit le Psychotechnicum ou Technicum de l'esprit, le Biotechnicum ou Technicum du corps et le Physiotechnicum ou Technicum des choses, du monde. Le Physiotechnicum porte aussi le nom de Cosmotechnicum. Le Pantechnicum représentera la concentration de toute la civilisation technique [...], il sera l'autorité supérieure et le régulateur suprême de tous les aspects et phénomènes de la vie de la société, de l'esprit, du corps et de l'univers. Institut titanesque, société titanesque, ville titanesque, progrès titanesque et raison titanesque. [...] Sa devise : tout est anarchie, partout l'anarchie, maintenant l'anarchie, » [283]

Bien sûr dans un tel maelström, les notions de temps et d'espace sont inévitablement et complètement chamboulées, rejoignant les

concepts des théologie négatives et les démarches des sciences hétérodoxes. Le Rien se retrouve matériau au service de la création du Tout par le biais d'une technique poétique ; car le noumène du sociotechnicumisme reste malgré tout éminemment poétique, c'est-à-dire sensitif et intuitif aka sensuitif.

> « Le monde, l'univers n'est pas dans le temps et n'est pas hors du temps. Le monde et le temps ne sont pas corrélatifs. [...] Il n'y a pas de temps (objectif, concret) et d'espace. Il n'y a pas de conformité à une règle dans le monde. Le monde n'est ni conforme ni non conforme à une règle. Le monde et la conformité ne sont pas corrélatifs. Il n'y a pas de causalité des phénomènes [...]. Il n'y a pas de lois de la nature. Il n'y a pas de lois de la pensée. La pensée (psychologique) et la loi (logique) ne sont pas corrélatives. [...] Le monde est inconnaissable et n'est pas inconnaissable. Le monde et la connaissance ne sont pas corrélatifs. Nous transformons le monde et nous créons par le truchement de la Technique. »

En 1919, sous le titre inimitable de *Anarchie en rêve. Pays-Anarchie (utopie-poème)*, les Gordine reprennent leur antienne des 5 opprimés. Leurs héros sont donc 5 opprimé·e·s (le Moi, le travailleur, la femme, le peuple et la jeunesse) qui partent à l'aventure rechercher la Liberté. Illes finissent par arriver/trouver le Pays-Anarchie où se trouvent justement 5 montagnes (Égalité, Liberté, Amour, Fraternité et Création), 5 mers (communisme, cosmisme, gynisme, anarchisme et amorphisme), 5 soleils et ainsi de suite. La vie qu'illes découvrent est pri-

280 - On y trouve également les écrits de l'individualiste A. Andreev-Bogdanov (aka A. Andreij), lié aux anarcho-futuristes de Kharkov auteurs d'un manifeste élégamment intitulé *Mort à la civilisation mondiale* !, et lui-même promoteur d'une pensée propre qu'il nomme "néo-nihilisme". Dans *Utopie de la maison rouge*, Andreij décrit un voyage à Paris au XXI^{ème} siècle et relate l'histoire du monde jusqu'en 1999 (la Russie a alors investi la Turquie et la Perse, de même qu'elle a pris la tête de la Grande Fédération Slave dont rêvait Bakounine).

281 - Lev Tchernyi, de son vrai nom Pavel Tourtchaninov, avait développé un anarchisme individualiste de type mutualiste baptisé "anarchisme associationniste". Lors de la grande répression, il rallie les anarchistes underground (clandestins) adeptes de la violence armée contre les bolcheviks ; capturé, il est exécuté en 1921.

282 - Vladimir Barmach, agronome, célèbre activiste des années 1905. Arrêté fin 1921, puis régulièrement déporté dans de multiples prisons et goulags où sa trace finit par se perdre. Certainement exécuté dans les années 1930.

283 - Br. Gordine, *La sociomagie et la sociotechnique ou la charlatanerie générale et la construction globale*, 1918.

mitive, excluant toute idée de progrès, mais l'on y voit des choses merveilleuses comme des maisons volantes, une forme de miracle psychique rendu possible pour chacun·e, la vieillesse est inconnue, l'hiver n'existe pas et l'on y parle par "ondes". Au Pays-Anarchie la vie est régie par trois forces complémentaires : *Nihil* (« Qu'est-ce que le Nihil ? – Nihil veut dire "rien". Nous avons triomphé de ce "rien" pour le transformer en "tout". Tel le Dieu ancien, nous avons créé tout à partir de rien. »), *Atud* ("avenir" en hébreu ; une force mystérieuse non décrite) et *Duber* ("parole" en hébreu ; « La parole est l'une des forces suprêmes. Je dis bien "force". Même si nous ne concevons pas la force et l'action comme vous le conceviez : l'action forcée d'un objet sur un autre. Nous pensons toute chose comme une propriété, comme une essence intérieure. Et c'est pourquoi la parole signifie pour nous "demande" ; nous sollicitons l'objet. Tout simplement lui-même interprète librement notre action, sans contrainte, selon ses propriétés intérieures. »). Là, règne donc une forme nouvelle de pouvoir qui rappelle "l'impouvoir" [284] promut par Khlebnikov dans son *Appel des Présidents du Globe Terrestre* en 1917 :

> « Nous déclarons ne pas reconnaître les maîtres qui s'intitulent états, gouvernements, patries et autres maisons de commerces. [...] Nous sommes une espèce d'arme particulière. [...] Que ces trois mots soient le nouveau maître gant : Gouvernement du Globe Terrestre. Le drapeau noir de l'impouvoir a été dressé par la main de l'homme et déjà saisi par la main de l'univers. Qui arrachera ces soleils noirs ? Les couleurs torrides des soleils noirs ? »

Fin 1920, les Gordine s'accoquinent avec German Askarov [285] et créent le courant des anarchistes-universalistes qui officialise leur collaboration avec le bolchevisme ; le journal *Universal* faisant office d'organe de propagande. Abba se charge de rédiger le nouveau pensum des universalistes mais il s'en suit une chamaillerie idéologique dont les organisations politiques ont le secret. La tendance Gordine, à laquelle se joignent les biocosmistes de Sviatogor, est mise en minorité et devient anarchiste-interindividualiste tout en continuant à se revendiquer de l'universalisme... La prose surréaliste, et toujours anarcho-bolcheviste, des interindividualistes se retrouvent dans les denses et épais numéros de la revue théorique *Par le Socialisme, vers l'Anarchisme-Universaliste* qui paraît dès le printemps 1921 avant de s'étioler elle-même en tendances diverses. Un temps arrêté et déporté en Sibérie, Abba parvient à fuir aux États-Unis en 1924, puis rejoint Israël en 1958 où il animera, jusqu'à sa mort en 1964, différentes revues anarcho-yiddish.

Volf s'est quant à lui mis en retrait des débats strictement idéologiques et des scissions à répétitions des anarcho-universalistes tout en restant dans la mouvance générale de soutien au bolchevisme ; s'il s'éloigne des positions de son frère, il va reprendre à son propre compte leurs anciennes conceptions communes du pananarchisme. Volf s'occupe donc d'élaborer et de promouvoir, entre poésie et utopie, une langue nouvelle et universelle dénommée "AO", prenant pour cela le nom de Beobi et rajoutant parfois, pour que les choses soient claires, "ex-V.

Gordine – Br. Gordine". Beobi (aka "Humanité-Moi" en langue AO) fait clairement référence (par "phonétisme cosmique") au poème de Khlebnikov intitulé *Bobèobi*. Mais qu'est-ce donc que cette langue dont l'acronyme signifierait "invention"/"inventivité" ("A" étant la lettre de base en AO, et "O" étant le substantif) ? [286] Plus qu'une langue, c'est l'articulation poétique même du panarchisme permettant d'avancer sur la route cosmique de l'anarchie cosmiste réalisée. Si la langue universelle de Khlebnikov se voulait stellaire, la langue AO est clairement (!) interstellaire.

> « Liquidation de l'État par une voie inventive pacifique, petit à petit, à l'aide de nouvelles inventions, en le supplantant et en le délogeant, en remplaçant ses instituts nationaux par des instituts Humanitistes, sans contrainte, inventifs. [...] Pour AO n'existent qu'un seul pays – l'"univers" –, Paninventoire, et un seul "peuple" – l'Humanité. » [287]

Volf semble dans un premier temps travailler seul à sa langue dont il établit deux versions, AO-1 et AO-2. Dans ses deux variantes l'AO est une langue de type monosyllabique à base de chiffres mais qui utilise également d'autres signes : l'AO-1 note les voyelles à l'aide d'une apostrophe, l'AO-2 à l'aide de signes mathématiques. Il n'y a pas de genre afin de refléter l'égalité des sexes. D'une manière générale, l'AO vise à la concordance entre le concept et l'objet, et la correspondance entre les dénominations (mots, syllabes, sons) et le concept ; les dénominations doivent donc correspondre aux choses et la

284 - Cet "impouvoir" ou "imprépotence" (mais aussi "impossession" : *bezvolod*, basé sur volode = vlade, néologisme archaïsant typiquement khlebnikovien) répond ici aux termes utilisés dans le milieu anarchiste : *bezvlastie* (littéralement sans pouvoir) et *beznatchalie* (sans commandement). On trouve aussi en 1918, dans les multiples ébauches khlebnikoviennes, une sorte d'anti-code d'Hammourabi se présentant comme le « *Recueil des lois de Vélimir. Code des lois pour lesquelles il n'est pas besoin de gouvernements, ni de juges, ni de chaînes, mais pour lesquelles suffisent les étoiles* ».

285 - German Askarov est né Jakobson ; c'est un anarchiste revenu d'exil et de tendance opposée au syndicalisme. Arrêté fin 1921 puis régulièrement emprisonné/déporté jusqu'aux années 1935 où sa trace se perd dans le dédale des fosses communes.

286 - Comme rien n'est simple, AO pourrait également vouloir dire "Anarchie Libérée" (*Anarkhiya Oslobodenya*) ; mais rien n'est moins sûr. (Précision importante : la langue AO n'a apparemment rien à voir avec la langue ao, d'origine tibéto-birmane, parlée au Nagaland...)

287 - Beobi, *En quoi consiste la langue AO*, 1920.

langue être en correspondance avec le monde afin de contrer les manipulations aliénantes de tout ordre (religieux et politique). L'alphabet est réduit au minimum, ne comportant que 11 sons : 5 voyelles et 6 consonnes symbolisant les 11 concepts fondamentaux et les 11 racines fondamentales de l'AO [288].

> « x en tant que signe de la multiplication symbolise l'invention, car seule l'invention multiplie les biens, tout le reste, toutes les autres formes d'activité ne font que répéter, imiter et exploiter ce qui les précède.
> 0 en tant que signe du zéro, est le symbole terrible du caractère dérisoire et nul de la civilisation non inventive, "naturelle", c'est à dire orientée vers la "nature", civilisation dont les objets sont, à l'exception des choses inventées, de purs zéros pour l'homme et sa vie, pour la civilisation. Tout objet est le résultat d'une invention, cependant lui-même n'est déjà plus invention, mais le degré zéro de l'invention.
> A, signe de la racine, symbolise les qualités, car toute invention d'une nouvelle qualité est comme une extraction, une invention de l'"essence" d'une chose.
> + et - symbolisent respectivement l'affirmation et la négation.
> 1, 2, 3, 4, 5 symbolisent les chiffres correspondants, cinq, en tant que chiffre le plus élevé du système aoïste à cinq degrés, servant également de signe de renforcement.
> % est l'opposé de 5 et sert de signe d'affaiblissement, de diminution, de parcellisation etc., le signe de pourcentage rappelant qu'on a affaire à des fractions. » [289]

On pouvait penser que la langue AO resterait le jouet de son génial créateur et bien pas du tout. Évidemment les masses ne se mettent pas à parler AO, mais la langue sait attirer. Ainsi, certains membres de la commune moscovite "Vie et travail" apprennent l'AO (dans sa version AO-1), grâce à l'arrivée des propagandistes aoïstes "extarchistes-hors-étatistes" Efim Serzanov et Svilpe (?) en leur sein, et conversent entre elleux avec. Cette communauté, créée en 1921, se compose de néo-tolstoïens chez qui nos deux compères peuvent exercer à loisir leurs pratiques sociales parfois étranges : ne plus dormir, se nourrir de pilules ante-vegan de leur invention, proscrire tout excitant et toute relation sexuelle, porter des masques pour faire disparaître la subjectivité de la beauté physique ou encore glossolaliser à loisir…

> « Serzanov me dit un jour : *Nous sommes, en fait, non pas des anarchistes, mais des extarchistes, c'est à dire des extra-gouvernementaux*. Il me disait : Vous autres, les tolstoïens, vous cherchez une vie naturelle, nous, au contraire, nous considérons tout ce qui est naturel comme sauvage et chaotique. Nous pensons que tout, dans la vie humaine, doit être perfectionné, inventé. Il faut inventer de façon à ce que tout soit rationnel, conforme à un but. Par exemple la langue que parlent les gens, c'est un chaos dénué de sens. Il faut que chaque mot soit relié aux mots apparentés. Prenons, par exemple, *nos* [le nez]. Pourquoi *nos* ? d'où cela vient-il ? Cela devrait être ainsi : *zapax* [l'odeur], *paxnut* [sentir], il serait logique de dire *njuxalka* [le senteur],

etc. Bien sûr, j'ai pris un exemple grossier. Mais ils avaient inventé leur langue : l'AO, qu'ils parlaient entre eux. Ils s'étaient donné des noms, qui avaient un sens. Serzanov était Biaelbi, quelque chose comme "l'inventeur de la vie". En russe ils se dénommaient les pan-inventeurs. Ils rêvaient de créer des soleils artificiels, d'entreprendre des voyages inter-planétaires. Ils voulaient rendre éternelle la vie humaine. Ils avaient leur club sur la rue Tverskaya, où fonctionnait un "sociotechnicum". Ils y faisaient diverses expériences sur eux-mêmes. Ils disaient : c'est trop stupide que les hommes passent un tiers de leur temps si précieux à dormir ; et ils s'entraînaient à dormir le moins possible. Ils disaient : l'homme mange beaucoup, cette nourriture brûle en l'homme, qui, pour cela, s'use vite. Il faut inventer une nourriture concentrée en pilules : les "pictons". En les avalant l'homme recevrait tout ce dont il a besoin pour la vie de son organisme, mais en même temps cette nourriture serait sans produits d'excrétion et l'homme ne se consumerait pas mais se conserverait éternellement. En faisant leurs expériences, l'un d'eux faillit rendre son âme à Dieu. Ils disaient que la nature est injuste en faisant les uns beaux et les autres laids, il fallait y remédier en portant tous des masques. » [290]

Une Association des découvreurs inventistes (AIIZ) est créée pour l'occasion dans le but de promouvoir les communications extra/interplanétaires. Tout semble rouler pour le mieux pour Volf, du moins tant que les autorités ne se penchent pas sur son galimatias et viennent mettre de l'ordre dans la dialectique de son sabir cos-

288 - Pour celleux qui n'ont pas encore mal à la tête, voir une description complète et inespérément en français de l'AO dans Sergeï Kuznecov et Patrick Sériot, "Linguistica cosmica : La naissance du paradigme cosmique" (in *Histoire Épistémologie Langage*, tome 17, fascicule 2, 1995).

289 - Beobi, *Grammaire de la langue logique AO*, postdaté de 1924 mais en fait paru en 1921.

290 - Boris Mazurin, "Récit et réflexions sur l'histoire d'une commune tolstoïenne : Vie et Travail" in *Novyi mir*, n° 9, 1988. Boris Mazurin (fils du poète Vasilij Mazurin) est l'un des créateurs de cette commune tolstoïo-aoïste ; arrêté en 1936 il est envoyé au goulag mais survivra. Dans les années 1960, il recueillera clandestinement le témoignage de survivants comme lui de l'utopie tolstoïenne sous le régime soviétique (voir William Edgerton, *Memoirs of Peasant Tolstoyans in Soviet Russia*, Indiana University Press, 1993).

mique bien peu marxiste-léniniste. Les tolstoïens et autres sectaires aoïstes finissent comme il se doit dispersés-déportés-exécutés ; la paisible commune "Vie et travail" est transposée complète à Novokuznetsk en Sibérie occidentale en 1931 et convertie en commune agricole soviétisée avant d'être liquidée physiquement entre 1936 et 1939. Volf tente de négocier avec les bolchevistes une implantation-exportation de sa langue AO au Mexique mais il est illico envoyé à l'asile psychiatrique en 1925 ; il réussira à s'échapper pour rejoindre les États-Unis et devenir prédicateur ambulant… Curieusement, l'AIIZ semble encore exister jusqu'à la fin des années 1920, constituant même un corps d'anarcho-cosmonautes parlant AO, prêts à être envoyés dans l'espace. II subsiste deux dictionnaires dactylographiés de cette époque ; un dictionnaire AO-russe contenant 3 500 mots et un dictionnaire russe-AO incomplet mais comportant environ 10 000 mots et expressions. La langue AO survivra donc étrangement, jetant les bases improbables d'une cosmolinguistique poétique à venir. Elle est présente (en tant que langue cosmique artificielle à qui était attribuée le rôle de langue universelle de la partie de l'Univers où devaient pénétrer les vaisseaux cosmiques des Terriens) dans l'exposition intitulée "Première Exposition mondiale d'appareils et de mécanismes interplanétaires", organisée à Moscou en 1927 dans les locaux historiques de l'AIIZ. Cette bizarre exposition était conçue autour des travaux de Konstantin Tsiolkovsky, l'un des précurseurs de l'exploration spatiale et des engins à réaction, pour commémorer ses 70 ans [291]. Les différents survivants pan-inventistes adeptes de l'AO et les derniers cosmo-poètes ne connaîtront jamais la verticalité joyeuse d'un décollage spatial ; leur ultime voyage se fera dans des wagons à bestiaux, à l'horizontal, en direction de la galaxie glacée du goulag.

LAPINIE

Il n'existe rien en français sur le poète Boris Lapin hormis la thèse de Alexandra Krasovec, *La poésie d'avant-garde russe des années 1920*, soutenue en 2012 à l'Université Jean Moulin (Lyon 3). Voici des extraits d'une partie réécrite de cette thèse sous le titre *Le groupe poétique du Parnasse de Moscou (1921–1923)*, parue dans la revue *Actographe* (n°2, 2018) et en partie consacrée à Lapin. Lapin ? Oui c'est son vrai nom ; un combaète aux croisements du romantisme allemand, de Khlebnikov et de la Russie des outre-confins eurasiates, tragiquement disparu sur un front d'Ukraine en 1941.

> « Boris Matveevitch Lapin est né le 17 (30) mai 1905 à Moscou. Enfant, il apprend l'anglais, l'allemand et le français. En 1919, sa mère abandonne la famille et émigre en Europe en compagnie d'un officier de la Garde Blanche, elle se remarie une seconde fois et vit à Paris. Le père de Lapin est médecin, il part au front comme médecin militaire et prend son fils de douze ans avec lui ; il y reste à peu près un an. Au début des années 1920, il est étudiant à l'École supérieure des cours littéraires de V. J. Brioussov, il publie des poèmes pour la première fois dans le recueil

collectif *Les Expressionnistes*. Il fait partie de l'union éphémère La Jeune Centrifugeuse, un peu plus tard il organise donc le groupe littéraire et la maison d'édition Le Parnasse de Moscou avec son ami E. Gabrilovitch.

Dans ses mémoires, Gabrilovitch se souvient : *B. M. Lapin avait à l'époque dans les dix-huit ans, il était maigre, je dirais osseux, de taille moyenne, noir, avec le front haut et un regard merveilleux. [...] Il était passionné pour les romantiques allemands et les centrifugistes russes, groupe de poètes qui nous semblait âgés, mais qui incluait de très jeunes littérateurs : Aksenov, Pasternak, Bobrov et quelques autres.*

Gabrilovitch décrit ainsi l'œuvre de son ami : *Il s'est emballé pour Ludwig Tieck et Brentano et écrivait des poèmes délicats comme flamme au vent. Tout dans ces poèmes était comme dans la brume. Des lignes passaient de façon vague. C'était une poésie de mots rares, d'images dolentes, l'une des plus fortes de ces années. [...] Et voilà, notre "Parnasse" vit, et nous nous produisons lors de soirées littéraires et publions à frais communs, en privé, des recueils ; c'était un groupe comme les autres, pas pire en tout cas, pas pire que, par exemple, les "rienistes", et Lapin marmonnait de sa petite voix ses poèmes sur l'estrade, on l'entendait à peine, des fois il avalait ses mots, se renfermant sur lui-même, loin de la lecture mugissante et grondante de ce temps.*

[...] Fin 1922, début 1923, il voyage huit mois dans le Caucase et en Asie centrale, ce qu'il relate dans le livre *Les Hymnes contre le siècle* ; citons encore une fois Gabrilovitch : *L'esprit inquiet du voyageur vivait dans ce petit homme avec des lunettes. Je me souviens que je partais pour Yalta,*

291 - Autodidacte et excentrique, Tsiolkovsky (1857-1935) pense que l'évolution de l'hominine passe par sa dissémination dans le cosmos où, chaque branche cosmologique pourra expérimenter différentes voies de développement lui permettant d'atteindre une forme de "perfection définitive". Pour se rendre compte des dégâts voici un extrait de *L'éthique scientifique* (1930) : « *Puisque le temps est infini et qu'il n'a ni commencement ni fin, le nombre des moments de la vie est illimité dans le passé et dans l'avenir. Et le nombre des intervalles qui les relient est également illimité. Les moments de la vie sont tous liés subjectivement entre eux et leur somme est tout aussi infinie que le temps complet de l'Univers. En effet, même la plus infime partie de l'infini est elle aussi infinie. On doit en conclure qu'il n'y a qu'une seule et unique vie qui n'a jamais cessé et que ne cessera jamais. Mon "Moi" appartient à la matière comme n'importe quel atome et il erre sans cesse, sans commencement ni fin, dans tout le Cosmos en liaison avec tous les autres "Moi", avec tous les autres atomes.* » Dans ses *Conversations avec Tsiolkovsky*, Alexandre Tchijevski (1897-1945 ; inventeur de la cosmobiologie et de l'héliobiologie) rapporte ces précisions de la bouche de Tsiolkovsky : « *Beaucoup pensent que je m'occupe de la fusée et que je m'inquiète de son sort, pour la fusée elle-même. Ce serait une erreur très grossière. Les fusées ne sont pour moi qu'un moyen, seulement une méthode pour pénétrer dans la profondeur du Cosmos, mais ce n'est pas un but en soi. C'est ce que pensent malheureusement beaucoup de ceux qui parlent ou écrivent sur les fusées. Je ne conteste pas qu'il est très important d'avoir des fusées, car elles aideront l'humanité à étudier l'espace cosmique, à prendre pied dans la Galaxie. Et moi aussi je fais des recherches dans ce but. S'il y avait un autre moyen de se déplacer dans le Cosmos, je le prendrais… L'essentiel est de nous envoler de la Terre et d'aller habiter le Cosmos, non les planètes du système solaire, mais les planètes des autres systèmes. Il faut aller à la rencontre, pour ainsi dire, de la philosophie cosmique. Mais nos philosophes n'y pensent aucunement. Et pourtant qui d'autres que les philosophes devraient s'occuper de cette question ? Mais ou bien ils ne veulent pas, ou ils ne comprennent pas la grande importance de ce problème, ou tout simplement ils en ont peur. [...] L'âme, l'autre monde, la vie éternelle, le bonheur éternel, ce ne sont que des symboles. Nous avons le droit à présent, en sortant d'une symbolique millénaire, de poser la question : pourquoi ? Autrement dit, nous avons le droit de regarder la matière non d'un point de vue idéaliste, mais d'un point de vue véritablement cosmique.* » Pour l'anecdote et une relativisation du matérialisme athée, le formaliste Viktor Chklovski raconte dans *Il était une fois* que ce brave Tsiolkovsky parlait régulièrement aux… anges.

Boris était venu me raccompagner. C'était en avril, il faisait froid à Moscou, Boris portait un manteau et des caoutchoucs. Nous étions assis en attendant le départ du train quand tout à coup un homme s'approcha de nous, en disant qu'il avait un billet en trop pour Sébastopol. Lapin acheta le billet tout de suite. Et il partit avec moi vers le Sud, ayant eu juste le temps d'appeler son père (qui, semblait-il, ne s'étonnait plus de rien) pour dire qu'il partait pour pas longtemps. En effet, il partit pour longtemps, pour huit mois, en manteau et en caoutchoucs, sans bagage. Au début il voyagea à pied en Crimée, puis il alla au Caucase, gagnant son pain en travaillant pour les journaux locaux, ensuite il traversa la mer Caspienne et se retrouva en Asie centrale. Là, les Tadjiks lui plurent et il vécu plus de six mois dans leur pays, toujours en manteau et en caoutchoucs. Ainsi parut le livre Récit sur le pays du Pamir*, un des meilleurs récits de voyage à l'époque. C'est presque dans les même circonstances qu'il partit pour son deuxième voyage, en Tchoukotka. Là-bas, son manteau et ses caoutchoucs lui furent de grande utilité. Il ne les quitta pas. Il y vécut un an et écrivit encore un livre de voyage,* Le Journal du Pacifique*. [...] Il semblait qu'il écrivait toujours : la nuit, pendant les dîners, les promenades et les discussions, au théâtre, au cinéma.*

Boris Lapin était également proche des constructivistes ; en 1924 lui et Gabrilovitch rejoignirent le groupe des constructivistes pour une courte durée, puis il n'appartint plus à aucun groupe. Il ne se consacra à la littérature que comme journaliste, se spécialisant dans les périphéries de la Russie. Il accompagna une expédition géobotanique en Asie centrale, travailla pour une manufacture de fourrures dans la Tchoukotka, fut stagiaire de navigation dans la marine étrangère. Lapin voyagea beaucoup à l'étranger, écrivait, seul ou en collaboration (il écrivit plusieurs livres avec Zaxar Xacrevin, rédigea une multitude de notes de voyage. Pendant ses voyages, il apprit le persan, l'arabe et l'ourdou, il étudia également le mongol et le chinois. [...] Au début des années 1930, il devient ami avec la famille de O. Mandelstam. À la fin de l'année 1934, il se marie avec Irina Erenburg, la fille de Ilya Erenburg. En 1939, il participe avec son ami Zaxar Xacrevin à la bataille de Halhin Gol comme journaliste de guerre. En 1941, il travaille avec Xacrevin comme correspondant pour le journal *L'Étoile rouge* ; ils périssent ensemble pendant les combats près de Kiev, pris dans un bombardement Lapin refuse d'abandonner son ami malade. [...]

Ilya Erenburg a légué d'amples souvenirs sur son gendre : *En 1932, j'ai fait la connaissance de nombreux jeunes écrivains : Lapin, Slavin, Boris Levin, Gabrilovitch, Xacrevin. Nous avons parlé des nouvelles formes, du rôle de l'essai, du romantisme, des voies de notre littérature. Lapin m'a offert son livre Le Journal du Pacifique, il m'a plu par sa fraîcheur et en même temps par sa virtuosité. L'auteur m'a aussi intéressé : il avait l'air d'un modeste jeune chargé de cours, d'un homme foncièrement livresque, mais en réalité il sillonnait le monde, échangeant volontiers son bureau contre un pont de bateau, contre une yourte, contre une baraque de garde-frontière. Tous les livres de Lapin étaient des recherches d'un genre nouveau : il faisait passer de la science-fiction pour de la chronique historique, il écrivait les essais comme des nouvelles, il essayait d'effacer la frontière entre le compte*

rendu sec et la poésie. C'était lié à la nature de son âme d'auteur : Lapin lisait des travaux d'historiens et d'économistes, de philologues et de botanistes, mais c'était la poésie qu'il aimait par-dessus tout... Quand la révolution commença, Lapin avait douze ans. Son père était médecin et, en partant au front de la guerre civile, il prit son fils avec lui (la mère était partie à l'étranger). À l'âge de dix-sept ans, Lapin publia un recueil de poèmes, moqueurs et extravagants, qui montraient et l'âge de l'auteur et les contradictions de l'époque. Il était passionné par les vieux romantiques allemands et la révolution chinoise, par le cosmos et la formation des mots, fréquentait les tumultueuses discussions littéraires publiques, rêvait de l'Inde. Bientôt il passa à la prose, mais les vers continuaient de l'attirer. Il insérait ses poèmes dans différents ouvrages, en les faisant passer pour des traductions de vieux poètes tadjiks, des formules magiques de Tchouktches, des tankas japonais ou des chansons américaines...

Erenburg décrit ailleurs la passion de Lapin pour les voyages et son génie des langues : *Cette liste de voyages et de professions peut dérouter, elle ressemble aux états de service d'un aventurier. En fait, Lapin faisait penser moins que tout au touriste porté sur l'exotisme. Il entrait dans la vie quotidienne du Pamir et de la Tchoukotka, accomplissait n'importe quelle tâche, il commençait très vite à parler la langue des autochtones, trouvait dans leur caractère et dans leurs habitudes quelque chose qui lui était cher et proche. Il avait du talent pour les langues, la passion du linguiste vivait en lui. Il lisait l'allemand et le farsi, l'anglais et les langues des peuples du Nord ; il connaissait des centaines d'idéogrammes chinois. Avant la guerre, on était assis le soir dans des pièces voisines et on écoutait la radio. Des fois je rentrais tard à la maison, je passais chez lui pour demander les nouvelles transmises de Londres. Or, entraîné par la passion, il avait écouté des émissions dans des langues qu'il ne connaissait pas ; il était très content d'avoir compris beaucoup de choses en écoutant des émissions en serbe ou en norvégien. Il était attiré par les racines des mots, et en cela aussi il restait poète. [...]*

Ainsi, Lapin défend victorieusement l'art des romantiques allemands contre l'art utilitaire industriel, contre l'œuvre comme construction. Dans la postface qui est un message en prose dédié à Gabrilovitch, l'auteur note : *...en passant dans le mot, la réalité devient un nouveau monde sur terre. Un monde de réflexe sauvage et de relativité. La gloire du mot, ébranlée du côté "gauche" par la Zaoum et du côté "droit" par une Acmé de toute sorte, ressuscite par la force de Brentano (Troll, Trilltrall ! aus dem Grabe Dich...) et de Khlebnikov. Les sentes polaires des consciences, la poésie et la prose, la rejoignent et se rencontrent comme des LIGNES PARALLÈLES.* »

Les créations de mots de Khlebnikov et de Kroutchenykh existent également en dehors de l'art poétique. C'est une philologie de caractère douteux, en partie de la phonétique, certainement pas de la poésie.

Lev Trotsky, *Littérature et révolution*, 1923

SOVIETIE

Lorsque les bolcheviks lancent leur action d'octobre 1917, on ne parle pas alors de "révolution" mais de "coup d'État", signifiant ainsi que la prise du pouvoir était le fait d'un petit groupe de factieux et non du peuple dans son ensemble. Habiles stratèges, les bolchevistes partagent une partie de ce nouveau pouvoir avec différentes tendances issues des SR et des anarchistes mais tirent les ficelles en coulisse, créant dès décembre 1917 la tchéka, organe de contrôle et de répression, qui deviendra le modèle de ce que l'on nommera plus tard les "Organes" [292] Dans la nuit du 12 au 13 avril 1918, les bolcheviks donnent l'assaut à différentes structures anarchistes ; à la Maison de l'Anarchie à Moscou les combats font des dizaines de morts, beaucoup d'anarchistes capturés sont sommairement exécutés.

« Coups de feu.
Coups de feu.
Crépite une mitrailleuse.
De nouveau
Les armes.
Diantre !
Qu'est-ce donc ? qu'est-ce ? Octobre.
De nouveau dans le filet.
Cinq heures
Du matin.
Je bondis du lit.
Sur qui tire-t-on ?
Qui est l'ennemi ? Les Allemands ? Le poing des bourgeois ?
Une idée me vint.
Serait-ce possible qu'ils en veuillent aux anarchistes,

292 - Tchéka jusqu'en 1922 puis GPU (Guépéou), puis NKVD à partir de 1934, et ainsi de suite...

Les autres, comment les appelle-t-on ? Les communistes ?
Le soir. Dès le premier moment libre.
Là-bas. Sur la place. Maison C.
Les gens arrivent.
Nombreux.
Innombrables.
Ils regardent,
Sourient.
Engeance de possédés.
Ils ne savent pas. Pourquoi sont dévastés
Les clubs.
Les gens sont stupides et grossiers.
Ils ne savent pas
Pour quoi
Ils ont été tués.
Ce sont des bandits, disent-ils, des assassins.
De la canaille criminelle.
À minuit.
Des gens. Je n'en peux plus
De vos
Visages !…
À l'intérieur c'est le vide.
J'ai mal
Comme si j'avais perdu le meilleur ami, compagnon.
Où aller désormais ?
Créateur !
Paix à vous, camarades !
Reposez-vous
Bien. » [293]

C'est dans le sang que se cristallisent les contradictions des différentes tendances révolutionnaires : mencheviks, SR "de droite" et "de gauche", anarchistes de toutes sensibilités se retrouvent contraints soit de collaborer avec les bolcheviks et s'aligner sur leurs positions, soit de les affronter alors que des guerres avec les forces blanches, les empires centraux et différentes composantes réactionnaires font rage. Ces contradictions ont pour base la notion de "pouvoir", c'est-à-dire du contrôle des uns sur les autres ; il s'agit donc de prendre le pouvoir. « La position de Khlebnikov est autre : il dresse au ciel le drapeau de l'impouvoir (*bezvolod*). De sa part, position non-triviale concernant le clivage essentiel parmi les révolutionnaires d'obédience socialiste, les bolcheviks s'opposent aux mencheviks, comme majorité à minorité. On voit l'enjeu : la majorité a toujours raison, comme si le nombre avait rapport à la vérité. Là, Khlebnikov sort de l'opposition majorité/minorité et avance qu'un mot en écrase toujours un autre et que sous le bolchevik, écrasé par lui, il y a ce mot inouï : le *voulchevik*, le tenant du vouloir-libre. Car les deux termes politiques déterminent un champ politique et dans le même temps le bloquent. Or ici il faut sortir du champ, parvenir d'un mot au hors-champ et l'ouvrir. » [294, 295]

Si elle n'est pas spécifiquement anarchiste, la révolte de Kronstadt en mars 1921 pose à nouveau cette question du pouvoir et de la manière autoritaire dont les bolcheviks l'exercent. Fers de lance d'Octobre 1917, les marins de la flotte de la Baltique transforment la demande d'un retour à la démocratie spontanée et directe des soviets en insurrection ; mais, coupés du monde dans leur base insulaire, ils sont anéantis par Trotsky. Avec Kronstadt, les bolchevistes inscrivent clairement leur pouvoir sous le sceau

de la dictature d'un/du parti, ce que Khlebnikov ne manque pas de noter dans les brouillons des *Tables du destin* pour commémorer le quatrième anniversaire d'Octobre : « 7/11/1917 : Début du pouvoir soviétique. 7/11/1921 : Glissement à droite ». Il compose alors *Perquisition la nuit* qui met en scène des marins pour qui l'alternative se résume à "Vaincre ou mourir" ; ce "Vaincre ou mourir" qui était justement l'intitulé du communiqué n°3 du 5 mars 1921 des insurgés de Kronstadt. Mais dans le final du poème, Khlebnikov transforme le paradigme en un "se suicider ou être tué", rappelant la destinée finale des marins de Kronstadt qui n'ont pas vaincu et sont tous morts. « Marins ! Vous avez partagé avec moi votre gruau de sarrasin, je veux partager avec vous mes pensées. », pose-t-il en guise d'épitaphe.

Le bolchevisme de Lénine contient la fatalité de l'État total et du stalinisme à venir. Au sdvig/glissement politique des bolcheviks vers la droite, Khlebnikov répond par un sdvig poétique et ses poèmes des deux dernières années seront constellés de références à la guerre, aux massacres, aux arrestations, aux exécutions, à son refus de l'idéologie marxiste et de l'État ; à toute ces choses qu'il combat en tant que poète et hominine opposé au pouvoir des uns sur les autres. Passé à la moulinette de son alphabet stellaire, la tchéka (qu'il écrit toujours sans majuscule) est *Tché + K* c'est-à-dire un "chou-K-sanglant" symbole de mort.

293 - A. Viktorov, "Ce jour-là" in *L'Anarchie*, n°45, 24 avril 1918.

294 - Entretien avec Ivan Mignot, in *Diacritik*, 12 octobre 2017.

295 - Voici en écho ce singulier poème de Nietzsche bien nommé *Singularis* : « *J'ai en aversion suivre autant que mener. / Obéir ? Non ! Et pourtant ne pas – gouverner ! / Qui n'est son propre effroi ne peut pas effrayer : / Et qui effraie les gens pourra seul les mener. / J'ai en aversion déjà de me mener ! / Comme les animaux des forêts et des mers, / Pour un petit moment j'aime bien m'égarer, / M'accroupir en rêvant dans un noble désert, / Des lointains vers chez moi à la fin m'attirer, / Pour moi-même jusqu'à moi-même – m'entraîner.* » (Friedrich Nietzsche, *Poèmes complets*, Les belles lettres, 2019)

« Ça plonge dans la mer de mort
comme un choucas dans la mer de mort
la tchéka
dans les caves les greniers
les salons les taudis
enchaînait enchaînait
des montagnes de cadavres
bolchevisés.
Comme un choucas
la tchéka
va jeter ses pattes pourpres,
plonger dans la mer de mort
puiser les gémissements de mort
et enveloppera les corps fatigués
dans des draps de terre
et apaisera les cadavres
avec un oreiller d'argile noire
et enfoncera de longs clous
sous les ongles pâles.
La mer pleure. La mer hurle.
Nous avons traversé les mers et les steppes
des années des années
nous avons rêvés de liberté.
Et nos enfants seront témoins :
cette mort et ces chaînes
seraient la couronne du vainqueur ?
qui racontera
qui croira aux montagnes de cadavres du matin
quand ne restent que les traces des pieds
dans les cimetières où le destin blanc
creuse les fosses ? !
qui reconnaîtra
qui croira à ce nouveau légume, ce nouveau fruit
la prunelle de l'œil ! »
[1921]

« Le train est arrêté près de Rostov
– Moins de bruit moins de bruit...
Un bébé malade crie
– Ch-ch-chy...
Sein nu les femmes nourrissaient leurs bébés
Les nourrices lavaient le sol sale
Ainsi par la lucarne d'un spasme
j'ai vu une fois la guerre
à la fin de sa course de trois ans »
[9 décembre 1921]

« Trois années de guerre civile
c'est le carnage du débat et de la dynamite
le tonnerre du maudit grondement
Plaies des coquilles de fonte
Sur une haute montagne, la queue entre les jambes, un chien dément fonçait
Le soldat vise la pelisse
appuie sur le chien
Les masures se sont enflammées comme une allumette soufrée
Pan ! pan ! pan-pan ! Tout le village brûle
Tout fume
Une mésange au ventre jaune
s'est mise à chanter à tue-tête : pin pin tararah !
Voyez-vous ça !
Comme elle est courageuse
Sur ce village – la loi de la disgrâce
Deux obus
de poison aérien
sont tombés sur le village
Demain pas une paupière ne se soulèvera
de personne
C'est en vain que la mer des épis jaunissants s'agite
qu'elle demande des moissonneurs
Personne ne sera sauvé Malheur à qui fuit
La balle précise l'enverra au pays de ses pères »
[1921]

« J'ai piétiné le sceau de Marx.
Le Fils du ciel Marx est renversé, dans la poussière.
Voici mes équations, égales en beauté à la Voie lactée. »
[1921]

« Ô, duel du destin et de l'humain
Jujitsu avec l'État ! »
[1921]

« Le poste de police – quelle chose admirable !
C'est le lieu de rencontre
entre moi et l'État
L'État rappelle
qu'il continue à exister ! »
[1922]

« Il m'est bien plus agréable
de regarder les étoiles
que de signer une condamnation à mort
Il m'est bien plus agréable
d'entendre les voix des fleurs
[...]
Voilà pourquoi jamais
non jamais je ne serai un HOMME DE POUVOIR ! »
[*Refus*, janvier 1922]

Avec la fin de la guerre civile et leur victoire en 1922, les bolcheviks se mettent à s'intéresser plus en détail à ce qui se passe sur le plan culturel ; politisation de l'art, mise au pas, enrégimentement idéologique (aka bolchevisation) vont alors être des priorités. La relative liberté qui pouvait être encore de mise au sein même des organisations officielles chargées des questions artistiques n'a plus lieu et tout ce qui n'est pas officiel finit par être interdit avant d'être tout bonnement réprimé. « [Les bolchevistes] voulaient tout organiser, ils voulaient que le soleil se lève d'après l'horaire, et que le temps se fasse dans les administrations. L'anarchisme de la vie, son caractère inconscient, le fait que l'arbre sait mieux que tout autre comment il doit pousser – tout cela leur était étranger. » [296] Selon la nouvelle ligne culturelle soviétique, on proclame la mort de l'art et son remplacement par la trilogie "travail, technique et organisation" ; une culture de la caserne et de l'usine fordo-tayloriste adulée par Lénine est déclinée à la peinture, à la poésie, à la littérature, etc.. Un situationniste, même sans être "post-" ou "néo- ", dirait : « La théorie artistique est désormais de façon consciente l'ennemie de toute idéologie artistique. » Le marxisme réduit l'analyse/perception du réel à un simple rapport économique, rien de plus a-poétique. Alors que les futuriens, comme les Communards de 1871, se lançait à l'assaut du ciel (et du siècle), les bolcheviks font descendre le ciel sur la terre mais en le faisant s'effondrer. Très vite, il y a une confusion dans la compréhension du mot "révolution" entre une partie de l'avant-garde artistique et de l'avant-garde politique, particulièrement bolcheviste ; leur finalité n'est pas la même et le sens effectif (comme affectif !) du mot "liberté" s'en ressent : l'une casse les murs et les codes, l'autre les reconstruit. Pour les bolcheviks, les futuriens et autres franc-tireurs de l'avant-garde ne sont que des rebelles individualistes, résidus de la culture bourgeoise,

qu'il faut rééduquer ou tout simplement éliminer (aka exécuter).

> « Pardonne-nous, pour toi et pour tous les autres que nous tuerons… L'État ne répond pas de la mort des gens : au temps du Christ, il ne comprenait pas l'araméen, et d'une manière générale, il n'a jamais compris l'humain. Les soldats romains qui transperçaient les mains du Christ n'étaient pas plus coupables que les clous. Mais ça fait quand même très mal à ceux qu'on crucifie. » [297]

Lorsqu'en 1922 Maïakovski organise trois soirées où il épure figurativement la poésie contemporaine en citant les victimes par ordre alphabétique, peut-il ignorer la portée de ses mots ? Au même moment la tchéka dresse elle-aussi ses listes, défonce des portes, arrête, torture, emprisonne, tue et déporte. La tchéka n'a que faire des sens figurés, elle ne comprend que le sens propre et met aussitôt en application ce qu'elle en déduit. Pour les politicards, l'art est tout juste un prétexte idéologique, et pour les bolchevistes il est un prétexte de contrainte idéologique, au même titre que la tchéka ou le goulag. La langue soviétique qui s'impose au quotidien comme dans les arts est un jargon rigide, dogmatique, codifié, momifié ; une langue de bois faite pour servir la messe de la nouvelle religion marxiste et accompagner l'espace totalitaire de l'État. L'art doit servir à quelque chose, doit être utile à éduquer/dresser le peuple et surtout pas à lui fournir les armes d'une critique, quelle qu'elle soit. L'idéologie s'érige face à l'esthétisme. L'hominine sovieticus est un hominine aliéné au travail, à la bureaucratie… Le peuple n'est qu'une masse clonifiée où l'individu a disparu car l'on manipule plus facilement une masse qu'un individu. Des artistes comme Khleb ou Malévitch se donnent des règles strictes pour produire leurs œuvres et excluent d'une certaine manière l'art à être autre chose qu'une manifestation de soi, qu'un accomplissement de soi, qu'une révélation de la nature-propre de chacun·e. Leur pratique est une invitation à être artiste de sa propre vie-vécue. Cette approche est donc foncièrement apolitique c'est-à-dire éminemment po(l)étique ; elle est irrécupérable pour un pouvoir qui n'y voit aucune utilité pratique, qui ne peut l'enrôler à son service, et qui finit par la considérer comme dangereuse car rendant tout sujet-pratiquant imperméable à la propagande idéologique distillée. Il est ironique de remarquer que la critique marxiste reprend rapidement les arguments et clichés de la critique bourgeoise à l'encontre des avant-gardes non-alignées et ceci d'autant plus que l'art officiel se rapprochera d'un certain "classicisme". De "décadent" à "dégénéré" il n'y a qu'un pas que le stalinisme franchira du même élan que l'hitléro-fascisme ou la bien-pensance démocratique pour les qualifier.

> « Le "socialisme doctrinaire" de Marx n'a conduit à aucune révolution ; le prolétariat (dans la perspective de Marx) n'est pas devenu le fossoyeur de la bourgeoisie ; avec le temps, il est plutôt devenu son principal soutien et toute la théorie révolutionnaire du marxisme s'est avérée n'être qu'un cas particulier de la description du processus de création de la société industrielle globale. La dictature du prolétariat, comme l'avait prédit

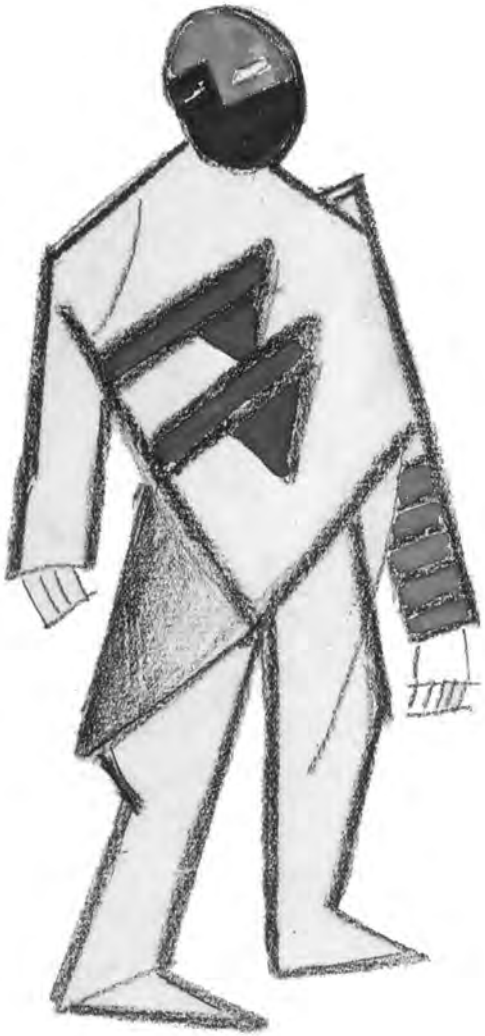
Bakounine, s'est révélée la dictature d'un groupe minoritaire, et la révolution, dans son essence, une lutte religieuse. Le fait que les nouvelles sacralités soient différentes des anciennes ne change rien : la mythologie et l'iconographie de la révolution russe, dans sa forme mature (sous Staline), possède tous les attributs d'une "nouvelle religion". » [298]

Lors de sa dernière réunion avec des *komsomolets/ka* avec qui il fait des lectures, Maïakovski se voit interpellé par un lapidaire « On ne te comprends pas camarade ! », résumant la perception de ce qu'il reste d'avant-garde dans sa poésie auprès d'une jeunesse bolchevisée. Cette interpellation est pour lui une condamnation qu'il s'empresse lui-même d'exécuter pour garder le peu de contrôle qu'il conserve encore sur sa propre vie dans un pays où tout est régit par d'autres ; rentré chez lui, il se tire une balle, non dans la tête, mais dans le cœur. Pour celui dont le premier recueil poétique s'intitulait *Moi*, il était de toute façon « dur d'être le plus collectiviste des individualistes, ou l'inverse. » [299] Nous sommes le 14 avril 1930, beaucoup se sont déjà tus, beaucoup sont déjà morts, beaucoup mourront. « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante » avait déclaré Maïakovski peut de temps avant sa décision d'en finir [300].

« ... je viens de la fosse commune
et des enterrements
je suis le tocsin du Vouloir-libre
je lève mon bras
dire le danger »

[Khlebnikov, 1922]

296 - Viktor Chklovski, *Voyage sentimental*, Gallimard, 1963.
297 - Viktor Chklovski, "Souvenirs sur Khlebnikov" cité dans Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes,* 1931.
298 - Vassili Golovanov, *Espace et labyrinthes*, Verdier, 2012.
299 - F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017.
300 - L'occasion de signaler ici le destin de Benedikt Livchits dont les souvenirs sont une source d'information critique et précieuse sur les premiers temps des futuriens et compagnie (*L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971). Après être devenu traducteur de poètes modernes français, Livchits est arrêté le 16 octobre 1937 ; deux versions officielles affirment qu'il est soit mort d'une crise cardiaque le 15 mai 1938 soit décédé en 1939 ; il a plus sûrement été exécuté peu après son arrestation.



Là, j'ai renoncé à sauter,
Parce que j'en avais plein le dos.

Daniil Harms, *Je suis le plus courageux*

L'OBLAST CLANDESTIN DE TCHINARIE-OBÉRIOUTIE

1925 marque la date de la disparition officielle des avant-gardes russes et la mise sous coupe de l'art par le pouvoir bolcheviste : l'art doit être prolétarien et œuvrer pour le socialisme selon des critères déterminés par le parti et mis en place par l'appareil d'État ; ou ne pas être. Un mouvement va alors naître, d'abord publiquement sous le couvert d'organisations "légales", puis plus discrètement avant de se maintenir dans la clandestinité restreinte que porte en elle chaque individu. Tous sont de jeunes poètes nés avec le siècle, tous auront un destin tragique. Une fois de plus, les lire dans leur traduction se heurte à une quasi-impossibilité de retranscrire leurs jeux prosodiques d'un langage destiné à être plus entendu/représenté que lu, leur ironie liée à des contextes spécifiques, le palimpseste de "l'entrechoquement des couches de sens" qu'illes déroulent en guise d'échappatoire à la dictature du sens contraint, leurs déclinaisons propres à la langue russe, leurs expérimentations concrètes théâtralisées et leur immersion dans une forme d'absurdie qui n'est que le reflet de leur isolement quasi total et du basculement d'une révolution dans la terreur et la dictature. Leur histoire est une sorte de compte à rebours, de course avec un temps qui leur était d'avance compté.

Nous sommes donc en 1925, ou juste un peu avant. Au commencement de leur geste, on retrouve les derniers feux de la zaoum qu'Igor Terentiev fait passer dans ses cours de phonologie à l'Institut de culture artistique présidé par Malévitch à Léningrad et que ce dernier arrive encore à cette époque à protéger. Par affinités réciproques, deux jeunes poètes, Alexander Vvedenski [301] et Daniil Harms [302], s'accoquinent sur des projets communs. Leur existence officielle passe alors par l'Union des poètes de Léningrad constituée autour d'Alexandr Toufanov et ils s'affilient à son Ordre zaoumique, à la Devenirie puis au Flanc gauche de l'art. En bons post-futuriens, ils mêlent allégrement poésie et arts visuels ; Vvedenski traquant des correspondances entre les mots "inventés" de la zaoum et l'expression picturale, et Harms réfléchissant à des formes nouvelles de théâtralité. Rapidement, la Zaoumie déclinante devient vite trop étroite pour eux, et ils s'en affranchissent en rejoignant leur propre contrée, la Tchinarie.

Les premiers tchinari sont cinq : Harms, Vvedenski, Iakov Drouskine [303], Leonid Lipavski [304] et Tamara Meyer [305]. Le mot *tchinar* joue sur *tchin*, qui indique un rang hiérarchique supposément élevé dans l'échelle de Denys l'Aréopagite [306], et sur *tchinar*, le mégot ; *tchinar* donne ainsi en traduction "hiéroque" ou "mégarque", en déclinant "hiérarque" sur "mégot" ou l'inverse. La référence à une notion de "rang" n'est pas liée à une considération élitiste pour l'individu même, mais à une vision élevée de l'existence de cet individu. Dès le début, sous l'aspect d'une philosophie potache, les tchinari manifestent leur souhait de ne peut-être pas se satisfaire de ce qu'on leur apporte comme LA pensée unique ; au "je pense donc je suis", les tchinari opposent un "ce n'est peut-être pas moi qui pense" (ce qui dans un environnement totalitaire prend tout son sens, car l'État pense à la place de l'individu) et un "je

n'existe peut-être pas" en résultant. En partant d'un constat, les tchinari élaborent ce qui va devenir leur survie existentielle et vivre la révolution comme un phénomène esthétique et poétique c'est-à-dire po(l)étique. Pour le signifier, Vvedenski devient "Tchinar-autorité-du-non-sens" et Harms, "Tchinar-gadget-respectivement" ; la Tchinarie se situant à la verticale de ce que Vvedenski nomme "l'étoile du non-sens" aka plus ou moins l'Absurdie.

Ce que Vvedenski appelle "non-sens" est un véritable positionnement à la fois spatial et sémantique découlant de la situation alogique des relations des hominines entre elleux [307]. Abuser des règles du langage c'est pour lui refléter l'absurdité des relations humaines et en particulier des relations qui découlent de la politique. Lorsque l'État dicte les comportements, mais aussi la manière de les interpréter, et fournit pour cela un appareil dialectique à sens unique, dire n'importe quoi en retour c'est annuler le pouvoir des mots qu'emploie cette dialectique.

> « Mais ce non-sens est devenu une compréhension de mon existence. Il est impossible de comprendre le non-sens : le non-sens compris n'est plus un non-sens. Il est également impossible de rechercher le sens du non-sens ; le sens du non-sens est le même, sinon un grand non-sens. "L'étoile de l'absurdité" – est ce que vous ne pouvez pas entendre avec vos oreilles, voir avec vos yeux, comprendre avec votre esprit. » [308]

Lipavski introduit le terme de "hiéroglyphe" pour signifier la chose du non-sens. Un hiéroglyphe est un certain phénomène matériel, ressenti, perçu et qui dit plus que ce qu'il exprime directement. Le hiéroglyphe possède deux valeurs, il a une signification propre et une autre impropre. La signification propre c'est sa définition en tant que phénomène matériel, physique, biologique, psychophysiologique. Son sens impropre ne peut être déterminé avec précision et sans ambiguïté mais peut être transcrit métaphoriquement, poétiquement, parfois par une combinaison de concepts logiquement incompatibles, c'est-à-dire par l'antinomie, la contradiction, en un mot (double), par un non-sens. Pour Lipavski, le monde n'est pas vu tel qu'il est, ni tel qu'on le voit, mais tel que chacun·e *veut* bien le voir et parfois ne pas le voir ; et le monde tel qu'il s'élabore dans la Russie soviétique des années 1920 n'est certes pas beau à voir. Ce monde ne respecte pas l'individu, il s'immisce dans sa vie, l'oriente et en prend le contrôle. L'État est partout présent, il est monde et fait monde ; l'Absurdie, là où sont les mots qui ne sont pas, devient un refuge face aux mots qui sont de l'État. L'Absurdo-Tchinarie est plus un *état d'être* qu'un état d'âme ; c'est une sorte de monde parallèle au monde, un monde qui n'existe que dans l'esprit de chacun·e. L'absurde symbolise l'écroulement des rêves, la fin des illusions, la prise de conscience de la réalité de la pseudo-révolution c'est-à-dire celle d'un cauchemar.

301 -Alexander Vvedenski est né en 1904 à Saint-Pétersbourg. « *A. Vvedenski (l'extrême gauche de notre association), met le sujet en pièces, mais de là le sujet ne perd pas son aspect concret. Vvédenski met l'action en morceaux, mais l'action ne perd pas sa régularité créative. Si vous le déchiffrez jusqu'au bout, vous obtiendrez le résultat – au-delà l'apparence de non-sens*. » in *Manifeste de l'OBÉRIOU*, 1927.
302 - De son vrai nom Daniil Iouvatchov, né en 1905 à Saint-Pétersbourg. Son père est un ancien activiste de la Volonté du peuple, déporté à Sakhaline il en revient tolstoïen ; sa mère s'occupait d'un refuge pour anciennes détenues. Harms, dont on ne sait ce que le mot veut dire, utilisera des dizaines de pseudos ; une manière de refuser toute identité hormis celle(s) qu'il se donne. Lors de sa demande d'inscription à l' Union des poètes de toute la Russie en octobre 1925, Harms répond au questionnaire de la manière suivante : 1. Nom, prénom, patronyme : Daniil Ivanovich Iouvatchov-Kharms – 2. Pseudonyme littéraire : Non, j'écris Harms. « *Daniil Harms est un poète et un dramaturge, dont l'attention n'est pas centrée sur une figure statique, mais sur la collision de plusieurs sujets, sur leurs relations mutuelles. Au moment de l'action, l'objet prend de nouveaux contours concrets, pleins de sens réel.* » in *Manifeste de l'OBÉRIOU*, 1927.
303 - Iakov Drouskine naît en 1902 à Iekaterinoslav. Musicologue comme son frère qui avait écrit la partition musicale d'une représentation du *Zanguezi* de Khlebnikov en 1923.
304 - Leonid Lipavski naît en 1904 à Saint-Pétersbourg. Le philosophe de la bande avec Drouskine ; il notera dans ses *Conversations* les rencontres avec ses compagnons dans les années 1933-1934.
305 - Tamara sera la compagne de Lipavski et de Vvedenski ; elle établira un dictionnaire de la langue de Vvedenski sous la forme d'une immense cartothèque comportant plus de 17 000 entrées. Lors des réunions elle faisait aussi office de médium.
306 - On trouve aussi, dans cette même idée de hiérarchie singulière, la traduction de "gradiants" pour les désigner. Denys (ou pseudo-Denys) l'Aréopagite est l'auteur mystérieux d'une hiérarchie céleste ; cette référence montre une certaine tendance à l'"ésotérisme" chez les tchinari, notamment chez Harms. « *Au V^ème^ siècle les pensées regroupées sous le nom du Pseudo-Denys l'Aréopagite mettent en avant une* Ténèbre de l'inconnaissance*, proche du panthéisme, qui déclare que la cause (Dieu !) ayant présidé à ce temps indéfini* où rien n'était*, n'est rien de tout ce que l'on peut connaître, imaginer ou même de tout ce que l'on ne connaît pas ou n'imagine pas ; il nous manque un mot pour qualifier* ce rien au-delà du tout qui est tout et rien à la fois. » (in F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017). *Tchin*, qui n'est en soit qu'un grade, rappelle aussi par dérision la Table des rangs qui avait été mise en place par le tsar Pierre le Grand au début du XVIII^ème^ siècle.
307 -L'alogisme, comme terme, est introduit par Malévitch lors d'une conférence donnée en 1916, et intitulée "Cubisme, futurisme, suprématisme", dans laquelle la dernière partie est consacrée à "l'alogisme dans la poésie" : « *ce parler sans mots, lorsque s'échappent de la bouche des mots insensés, des mots que l'intellect et la raison sont incapables de saisir* ».
308 - Vvedenski cité par Iakov Drouskine in *Aurora*, n°6, 1989.

La Tchinarie n'a pas de territoire déterminé, son existence est informelle ; les réunions se font trois ou quatre fois par mois chez les uns ou les autres, dans des garnis qui de toute façon ne peuvent accueillir plus de cinq ou six personnes. En 1927, les tchinari rencontrent Igor Bakhterev [309] qui participe au collectif théâtral Radix sous la protection toujours bienveillante de Malévitch ; illes s'agrègent également avec Nikolaï Zabolotski [310] et Konstantin Vaguinov [311]. Le groupe semble tirer son nom de *radix*, "racine" en latin, cette partie inférieure des végétaux qui reste invisible ; mais il y a aussi l'idée du "rhizome" aux vastes potentialités de diffusion et de déclinaison souterraines. Le Radix est donc un groupe de théâtre sans artifice ni morale dont les expérimentations s'effectuent dans le domaine de l'art émotionnel sans sujet comme illes le disent elleux-mêmes. Ce théâtre serait celui d'*avant* l'interprétation humaine de la/des réalité(s) ; une sorte d'*Ur*-théâtre des origines où tout est de valeur égale et possède une valeur en soi que chacun·e interprète/comprend à sa manière. Bien sûr l'absurde n'est pas loin et la dérision contre l'illusion du monde est de mise ; le style est direct, provocant car instinctif, et rappelle celui de *La victoire sur le soleil*. Radix va ainsi permettre aux tchinari de monter des pièces de théâtre qui reprennent les codes oubliés de leurs aînés : perruques rousses, joues peinturlurées, poèmes déclamés depuis le haut d'une armoire, affiches dans les rues… Au sein d'une histoire générale à la trame généralement confuse, s'intercalent des petites histoires rythmées qui entrecoupent la pièce, sans aucun lien avec le reste. L'improvisation de telles représentations est de toute façon la règle ; la critique radicale du réalisme, la recherche d'une forme d'absolu poétique et l'existentialisme marqué en sont la marque de fabrique. À la fin de l'année 1927, toute la bande crée l'OBÉRIOU dont l'acronyme signifie Association de l'art réel ; L'OBÉRIOU se présente comme une structure strictement affinitaire : « Notre association est libre et volontaire, […] chacun se connaît soi-même et chacun sait ce qui le lie aux autres. » Ainsi une poignée de poètes supplémentaire, comme Nikolaï Oleïnikov [312], Nikandr Tiouvéliev [313] ou Levin Dojvber [314] va rejoindre l'Obérioutie, éphémèrement ou de manière plus durable, comme l'on rejoindrait une enclave ou un ghetto en sursis.

Se désigner sous la forme d'un acronyme n'est pas anodin dans un pays où l'acronyme administratif d'État règne en maître et régit toute la vie quotidienne des vivants et même des morts [315]. Le choix d'employer le terme d'"art réel" est également fait à escient et l'occasion de montrer sans équivoque que leur "réel" n'était pas la réalité de tous au quotidien. Lors d'une soirée-récitale/théâtrale à Leningrad, les nouveaux obérioutes formalisent leur position théorique sur l'art en général (et son rapport avec le mouvement social), proposant des approches plus spécifiquement poétique, théâtrale ou cinématographique. Leur symbole devient une armoire suivant en çà leur mot d'ordre : « L'art c'est l'armoire ! » ; une armoire qu'il faut ouvrir, ou plutôt fracturer. Différentes soirées très visuelles et théâtralisées ont lieu en

309 - Igor Bakhterev, 1908 à Saint-Pétersbourg. « *Igor Bakhterev est un poète qui réalise ses figures dans la coloration lyrique de son sujet. Le sujet et l'action, décomposés en leurs parties constituantes, sont mis à jour par l'esprit de la nouvelle poésie lyrique obérioute. Mais les paroles n'ont pas de valeur ici, ce n'est rien de plus qu'un moyen de faire passer le sujet dans le champ d'une nouvelle perception artistique.* » in *Manifeste de l'OBÉRIOU*, 1927.
310 - Nikolaï Zabolotski, 1903 à Kazan. « *N. Zabolotski, poète de figures concrètes et nues, poussées au plus près des yeux du spectateur. L'écouter et le lire devraient être plus une affaire pour les yeux et les doigts, plutôt que les oreilles. L'objet n'est pas détruit, mais au contraire, il est bricolé et compacté jusqu'à être rejeté, comme s'il était prêt à rencontrer la main palpable du spectateur. Le déroulement de l'action et la situation jouent un rôle auxiliaire dans cette tâche principale.* » in *Manifeste de l'OBÉRIOU*, 1927.
311 - Konstantin Vaguinov, de son vrai nom Wagenheim, naît en 1899 à Saint-Pétersbourg. Sorte de surréaliste avant l'heure et rêveur éveillé patenté, il avait publié en 1921 *Le Voyage dans le chaos*. « *K. Vaguinov, dont la fantasmagorie passe devant les yeux comme vêtu de brouillard et mouvant. Cependant, à travers ce brouillard on perçoit la proximité de l'objet et sa chaleur, on perçoit l'afflux de foules et le balancement des arbres qui vivent et respirent à leur manière, à la Vaguinov, car l'artiste les façonne de ses propres mains et les réchauffe de son souffle.* » in *Manifeste de l'OBÉRIOU,* 1927.
312 - Nikolaï Oleinikov, né en 1898 dans une famille de cosaques du Don, combat dans l'armée rouge pendant la guerre civile. Sa poésie parodique s'inspire du primitivisme et de la poésie naïve des amateurs. Comme Khlebnikov, Oleïnikov prend souvent comme sujet la petit faune des insectes, mouches, grillons, cafards, dont il fait ses héros, et à laquelle il exprime son amour et sa compassion ; à tel point qu'on peut parler d'enthomo-poésie. Lipavski a noté quelque part ce qu'aimait son ami : *« [Ses] centres d'intérêts sont : la nourriture, les chiffres, les insectes, les revues, les vers, la lumière, les couleurs, l'optique, la lecture divertissante, les femmes, le pythagorisme-leibnizanisme… »*
313 - Nikandr Tiouvéliev naît en 1905 ou 1906 ou en ?.
314 - Levin (en fait Boris) Dojvber, né en 1904 et qui ne parlait enfant que le yiddish, est en fait le seul poète du groupe qui ne fait que de la prose.
315 - Liste non exhaustive d'acronymes et mots-valise d'administrations artistiques soviétiques au contenu aussi mystérieux que leur intitulé : PROLETKOULT, VKHOUTEMAS, NARKOMPROS, AKRR, VOAPP,…

1928, toujours à Leningrad, mêlant cynisme débonnaire, ironie calculée et provocations diverses, le tout dans un langage assez obscur. À cette époque, Leningrad reste encore un brin à l'écart de la chape de plomb tombée partout ailleurs et la critique soviétique se contente de qualifier leurs déclarations de « non-sens terrible tirant au galimatias ». Dans les faits, par la déconstruction du langage récupéré par le totalitarisme, leurs mots sont une réaction face à l'enrégimentement de l'art, à la novlangue soviétique, au monde du socialisme réel. Dans l'ambiance rapidement posée par la révolution bolcheviste on peut considérer qu'un refus du sens et de la raison est un acte philosophique de résistance face à un monde totalitaire rationalisé à l'extrême : au réalisme soviétique s'oppose l'irréel poétique. En faisant abstraction de la réalité objective, les obérioutes finissent leur dérive vers les rivages d'un non-sens poétique du réel, chacun·e à sa manière et avec son individualité propre.

Dans le *Cahier gris* où il note ses réflexions, Vvedenski écrit : « Malheur à nous qui pensons au temps. Mais ensuite avec la croissance de cette incompréhension, il deviendra clair pour toi et pour moi qu'il n'y a ni malheur, ni nous, ni pensons, ni temps. » Ailleurs, il poursuit : « J'ai porté atteinte aux notions, aux généralisations principales, ce que personne avant moi n'avait fait… Ainsi j'ai mené, en quelque sorte, une critique poétique de la raison. » Les obérioutes sont à l'écoute des mots, non à la recherche de sens ; et le seul sens qu'ils en tirent est poétique. La philosophie est vue à travers le seul prisme artistique, c'est-à-dire poétique ; elle n'est pas simplement conceptualisée mais sentie pour être vécue. Lorsque la science est utilisée, elle est abordée intuitivement comme explication phénoménale d'une action qui reste d'ordre poétique ; la science est alors la *Gaya scienza*, le Gai savoir cher à Nietzsche. C'est Harms qui va explorer le plus avant les sources de la création en recherchant les causalités, les relations entre les causalités, les enchaînements, les interactions, les liens et autres incidents qui font le sel du quotidien ; et de ce quotidien un champ d'investigation infini.

> « Une vieille, par excès de curiosité, a basculé par la fenêtre, puis elle est tombée et s'est écrasée au sol. Une autre vieille s'est penchée par la fenêtre pour regarder celle qui venait de s'écraser, mais, par excès de curiosité, elle a basculé elle aussi, puis elle est tombée et s'est écrasée au sol. Puis une troisième vieille est passée par la fenêtre, puis une quatrième, puis une cinquième. Lorsque a basculé la sixième vieille, j'en ai eu assez de les regarder et je suis allé au marché Maltsevski, où, à ce qu'on disait, un aveugle avait reçu en cadeau un châle tricoté. » [316]

> « Il était une fois un homme roux, qui n'avait d'yeux ni d'oreilles. Il n'avait pas non plus de cheveux et c'est par convention qu'on le disait roux. Il ne pouvait parler car il n'avait pas de bouche. Il n'avait pas de nez non plus. Il n'avait même ni bras ni jambes. Il n'avait pas de ventre non plus, pas de dos non plus, ni de colonne, il n'avait pas d'entrailles non plus. Il n'avait rien du tout ! De sorte qu'on se demande de qui on parle. Il est donc préférable de ne rien ajouter à son sujet. » [317]

Harms a une allure étrange. Il porte des vestes à la coupe inédite, des culottes de golf et d'autres frusques improbables. Il fume une pipe au tuyau démesuré, la tenant parfois foyer vers le bas. Grand comme une perche, il marche tout aussi bizarrement, sa dégaine attirant l'attention des enfants (qu'il détestait particulièrement même si ses histoires les faisaient rire aux éclats). Sa vision fragmentée d'un monde fragmenté donne des textes tout aussi fragmentés et il voit la poésie comme une pierre que l'on jette à travers une fenêtre et qui produit donc des fragments qui sont autant d'éclats scintillants. Harms aime converser avec celleux qu'il appelle les "penseurs naturels", c'est-à-dire des autodidactes de la philosophie ; à leur contact, il entre en relation avec des pensées vierges de toute références philosophiques formelles et avec ce qu'il pense être une forme de racine de la pensée. Alors que la politique culturelle officielle, déclinaison artistique du matérialisme marxiste, envisage la réalité comme une somme d'objets concrets (c'est-à-dire stables, délimités aka *finis*, voire utiles), Harms va considérer l'art comme l'expression de l'*infini* du réel et tenter de le représenter. Cette tentative va s'articuler autour du concept de *cisfinitum* (aka "en-deçà de l'infini mais au-delà du fini") qu'il élabore et exprime dans un langage poétique lui-aussi approprié. Il essaye donc une position autre, "médiane", ou plutôt une outre-position, se refusant à choisir entre "fini" limité et "infini" illimité, proposant ce qu'il nomme la "Troisième logique cisfinie du non-être infini" (proche des conceptions philosophiques du suprématisme de Malévitch) [318].

316 - Daniil Harms, *Les Vieilles qui tombent*, années 1930.
317 - Daniil Harms in *Cahier bleu* n°10, noté par Harms "contre Kant" (aka "contre la Raison"), 7 janvier 1937.
318 - Kasimir Malévitch naît en 1878 dans une famille d'origine polonaise. Autodidacte, il élabore au fur et à mesure de sa pratique picturale une véritable philosophie esthético-poétique (le suprématisme) voyant la nature comme un ensemble de signes arbitraires articulés selon une grammaire spécifique. Par déconstructions successives, voir par démembrement complet du sujet, il finit par essayer d'atteindre la forme ultime/pure et la couleur ultime/pure, celles des "unités minimales" ; ce Rien qui signifie Tout. Le signe tel que l'entend Malévitch, est une sorte de phonème pictural, une racine visuelle qui unirait à la fois le contenant et le contenu. Même si la pensée de Malévitch reste éminemment philo-élitiste, il la voit comme un moyen pour les masses de se ré-individualiser en s'approchant de la "beauté pure". Son aura le préservera longtemps des tracasseries bolchevistes, et il saura également protéger sous son aile une poignée d'artistes réfractaires. En 1930, il est finalement arrêté puis contraint à rester reclus chez lui où il meurt en 1935. Pour la matière première, voir K. Malévitch, *Écrits*, Champ Libre, 1975 et surtout K. Malévitch, *Le monde sans-objet ou le repos éternel*, Infolio, 2011 (Un livre longtemps resté inédit avec une introduction de Gérard Conio au titre craquant : "Du Carré blanc au Rien libéré"). Il est intéressant de citer ici cet extrait d'une lettre de Malévitch à l'historien-critique Mikhaïl Guerchenzon, datée du 24 novembre 1920, qui recoupe les positions de Harms et qui reflète des considérations cosmico-cosmistes : « *Maintenant, je suis assis près de la fenêtre et je regarde la lune et les étoiles. Des mondes volent dans cet abîme infini et on ne peut pas se représenter les chiffres, les distances qui nous mettraient en relation avec l'infini de la création. Et soudain la réponse arrive, encore plus insondable et inaccessible, et elle nous dit, cette réponse, que tous les Mondes avec toute leur puissance disparaissent dans l'infini du cerveau humain. Il semble pourtant incroyable que tout le ciel coure vers moi, dans un élan gigantesque, pour faire l'équilibre dans mon cerveau. Et si toute la force et toutes les dimensions de ces Mondes sont si grandes, c'est pour former l'étoile de mon être qu'aucun télescope ne permet de voir, et tous les mondes créés sont issus des associations d'éléments issus de mon être pulvérisé, et aussi haut ou aussi bas que les mondes s'élèvent ou s'abaissent, leur seule voie*

> « Je me disais que je voyais le monde. Mais le monde entier était inaccessible à mon regard, et je ne voyais que des parties du monde. Et tout ce que je voyais je l'appelais parties du monde. » [319]

La cisfinitude sera pour Harms le début d'une vaste expérience le menant vers le Rien [320]. Harms observe le monde (qu'il nomme "Nonde", ou "Ounivers" ; une sorte de mix entre "nous" et "monde") et remarque, qu'en employant le "Je" de la première personne, il n'en voit que des parties isolées et qu'il ne peut en embrasser la totalité. Observant ces parties, il les analyse et constate qu'il fait de la science, qu'il catalogue, classe, hiérarchise et nomme ces parties. À force, il se coupe du monde en cherchant à tout expliciter. Mais la révélation survient lorsqu'il s'aperçoit qu'il ne voit plus rien, c'est-à-dire en s'apercevant que ce Tout entrevu n'était en fait rien. En réalisant l'abstraction du monde, il s'est enfin rendu compte qu'il n'y avait rien d'autre que le Moi et que ce Moi était le monde même mais que le monde n'était pas lui. Constatation de l'absurdité de la destinée humaine exprimée par la phrase terminant sa démonstration : « Puis je n'ai plus rien pensé. » [321]

> « Je parle d'une courbe fermée dans laquelle se dissimule le commencement et la fin. Et la courbe la plus régulière, la plus insaisissable, infinie et idéalement fermée sera le CERCLE. » [322]

Dans un texte sans nom du 2 août 1932, Harms développe : « Un infini a une direction, qui a un commencement mais pas de fin, ou qui a une fin mais pas de commencement, un infini de ce type nous frappe. Il nous traverse par sa fin ou par son commencement, et ce segment de droite infinie qui constitue une corde dans le cercle de notre conscience est d'une part compréhensible pour nous, et, d'autre part, nous unit à l'infini. Nous pouvons imaginer que quelque chose n'a jamais commencé ou ne finira jamais uniquement sous une forme altérée. À savoir : quelque chose n'a jamais commencé, et *pour cette raison* ne finira jamais. Cette idée de quelque chose est l'idée de "rien". Nous établissons le lien entre le commencement et la fin, et nous en déduisons un premier théorème : ce qui ne commence nulle part ne finit nulle part, et ce qui commence quelque part finit quelque part. Le premier est infini, le second est fini. Le premier est "rien", le second est quelque chose. » Harms prend alors comme exemple l'échelle des températures dont on ne connaît pas la limite supérieure mais dont on connaît celle inférieure (-273°C) sans pour autant connaître la nature du zéro absolu ; puis il doute sur l'absence de limite supérieure (ne pas connaître quelque chose ne veut pas dire que cette chose n'existe pas) ; puis il doute sur l'existence même des limites et ainsi de suite avant d'essayer d'appliquer le même raisonnement aux nombres en cherchant la position exacte du zéro. « Il se trouve quelque part vers le milieu de la série numérique et se distingue de celle-ci qualitativement. Ce que nous appelons "rien" comporte en soi encore quelque chose qui, en comparaison avec ce "rien", est un nouveau "rien". Deux "rien" ? Deux "rien" qui, de plus, s'opposent l'un à l'autre ? Dans ce cas, quelque chose qui ne commence nulle part et ne finit nulle part est quelque chose qui contient "rien"

conduit vers moi, l'homme, le centre le plus éloigné, vers qui tout accourt et de qui tout s'enfuit. Il me semble que la nature colossale des mondes créés s'engloutisse dans l'infini de l'espace calculé entre ces mondes. Mais comment se représenter que tous ces mondes colossaux avec leurs chiffres incroyables puissent prendre place dans mon si petit cerveau, où ils courent, où ils habitent ? Et pourtant l'obscurité de mon cerveau n'est-elle pas identique à l'espace obscur et les astres du ciel qui trouent cet espace obscur de leurs points lumineux n'entrent-ils pas pareillement dans mon cerveau obscur ? J'ai tiré l'infini de l'espace de mon cerveau, d'un lieu si petit, et j'ai montré que cet infini existe en lui, vit et se meut, meurt et vit de nouveau ; tous les chemins sont dessinés dans le crâne, tous les chiffres qui désignent les distances colossales y sont imprimés, tout le visible y a sa place. Qu'est-ce alors que ce crâne, quelle est sa capacité, sa contenance ? Et si on compare l'infini des mondes visibles avec le crâne de l'homme, on voit qu'ils occupent dans l'espace une place insignifiante, et qu'est-ce que toute cette distance, tout ce poids, toute cette vitesse quand je perçois le monde et même des milliers de mondes sans ressentir aucun poids, aucune vitesse. Aucun poids, aucune vitesse ne me dérange, pas plus qu'ils ne dérangent le ciel obscur de l'infini. » En 1927, Malévitch dédicace son *Dieu n'est pas détrôné* à Harms en écrivant une phrase lourde de sens : *« Allez ! Arrêtez le progrès ! »*. À la mort de Lénine, Malévitch observe ses contemporains dits "révolutionnaire" transformer le chef mort en idole. Dans les mois qui suivent, Malévitch écrit un exposé systématique de ses impressions sous le titre *Extraits du livre sur le sans-objet*. Il y file la comparaison entre la religion "céleste" (aka christianisme) et la religion "terrestre" (aka léninisme). Dans les deux cas on a déifié un homme après sa mort et constitué un dogme manichéen. Malévitch continue la comparaison en relevant le caractère totalitaire et exclusif des deux croyances : l'État a pris la place de Dieu en héritant de toutes ses prérogatives, tout désaccord étant perçu en termes d'opposition. Il relève des ressemblances dans les rituels ou dans les emblèmes utilisés ici et là aux mêmes fins de soumission et d'endoctrinement fanatique n'annonçant que des massacres à venir. (cf Evgueni Zamiatine (*Nous autres*) qui critique certaines avant-gardes dont l'autonomie s'est anéantie au contact du rouleau compresseur totalitaire ; Malévitch n'ira pas jusque-là, se refusant à associer son propre suprématisme à l'échec du communisme.) Rapidement les dignitaires bolchevistes considéreront que Malévitch ferait mieux de peindre que d'écrire (et surtout de penser). Lors de l'arrestation de Malévitch en 1930, l'ensemble de ses manuscrits sont saisis et certainement détruits. Finalement libéré, ses funérailles officielles seront finalement le dernier pied de nez de l'avant-garde au pouvoir qui l'avait détruite : les derniers suprématistes habillent Malévitch d'une blouse blanche, d'un pantalon noir et de chaussures rouges ; le cercueil est vert/noir/blanc avec des figures peintes sur le blanc. Le fameux carré noir est au niveau de la tête, un cercle rouge aux pieds ; la croix noire n'est pas présente pour éviter toute confusion en un tel événement et l'on peut voir le choix postérieur de cette croix comme symbole par le groupe de musique indus slovène Laibach comme celui de reprendre le flambeau du combat anti-totalitaire de Malévitch dans leur propre contexte de la Yougoslavie communiste titisto-post-titiste du début des années 1980. Laibach ne se contente pas de reprendre des attributs Malévitchiens (croix noire, brassard suprématiste,...), mais incorpore aussi des symboles futuro-indus (engrenages, machines...), pop-trad (cloche, hache...) ou naturo-primitivistes (paysages de montagne, forêt, cerf, trompe...) que n'auraient pas renié les futuriens. Autre indice, le premier documentaire produit par Laibach sur Laibach en 1988 se nomme *Pobeda pod suncem*, c'est-à-dire "Victoire sous le soleil"... (Pour finir de se noyer, voir infra Hors-champ : "Laibach et la retro-avant-garde".) En mai 1935, Harms compose *Sur la mort de Kasimir Malévitch*, poème khlebnikovien qu'il lit aux obsèques. Вот и все.

319 - Daniil Harms, *Troisième logique cisfinie du non-être infini*, 1930.

320 - « *Harms entre ainsi dans cette catégorie très large d'écrivains qui, pour répondre aux grandes interrogations existentielles, se sont posés la question de savoir ce que dire veut dire et qui, dans leur travail poétique, ont envisagé avec angoisse l'éventualité de répondre : rien.* » (in Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Peter Lang, 1991)

321 - Daniil Harms, *Le Nonde*, 30 mai 1930. Il est culturellement instructif à ce stade de (re-)lire le texte phare de F. Merdjanov intitulé *Le Tout, le Rien* in F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017.

322 - Daniil Harms, *À PropOs du cercle*, 1931.

en soi. […] À ce point, j'ai compris que cela était stupide. J'ai ouvert tout grand la fenêtre et j'ai regardé dans la cour. Dans la cour se promenaient des coqs et des poules. »

Dans les faits, Harms ne rend pas les armes et ses carnets portent la trace de sa persévérance comme dans un brouillon de 1936 où il s'acharne à décrypter l'unicité hétérogène du monde et son rapport au "rien", arrivant à déterminer pas moins de trois "riens" constitutifs : le temps, l'espace et un troisième « quelque chose qui n'est ni l'espace ni le temps ». Ces trois "riens" rapportés au monde forment l'univers et Harms finit par déterminer le troisième "rien" comme étant la matière, matière *témoignant* des deux autres (l'espace et le temps), ces « trois éléments fondamentaux de l'existence de l'Univers » formant alors un nœud. « Appelons ce nœud, le Nœud de l'Ounivers. En disant de moi : *Je suis*, je me place dans le Nœud de l'Univers. » Ce "nœud", qu'il finit donc par nommer, il tente depuis toujours de le dénouer, voire de le trancher, grâce à la poésie qui lui permet de retranscrire ses sentiments. Il en matérialisera la création poétique par la chute d'un tronc, ramenant toute action physique de déplacement à un acte de création artistique donc à de l'art brut (matérialisation rappelant l'idée de la pierre dans la fenêtre) [323]. Au Rien que lui propose le monde, Harms oppose une création, d'ordre poétique, dont il est le maître : ce qui existe, existe car *je le crée* [324]. Cette création se situe juste avant l'infini néant du monde, mais un cran *en-deçà*.

« Qu'est-ce que le présent ? Quand nous articulons ce mot, les lettres du mot que nous articulons deviennent passé, alors que les lettres non articulées sont encore dans le futur. Cela signifie que seul le son qui est maintenant en train d'être articulé est "présent". Mais le processus même d'articulation de ce son possède une certaine durée. Par conséquent une certaine partie du processus est "présent", alors que les autres parties sont soit passé, soit futur. […] En raisonnant ainsi, nous voyons que le "présent" n'existe pas. Le présent n'est que l'"obstacle" lors du passage du passé au futur, le passé et le présent nous apparaissent comme le ceci et le cela de l'existence du temps. » [325]

Pour Harms, héritier des futuriens, la vie se résume à un entre-deux permanent entre ce qui *a été* et ce qui *sera*, ce qui est n'étant qu'un instant fugace coincé entre deux moments qui ne sont pas ; et cette vie-là peine à *être*. Ce moment particulier du présent, Harms le nomme parfois "non-maintenant", mais c'est un choix par défaut car les mots sont souvent insuffisants pour décrire ce que l'on ressent ; l'on ne sait souvent pas ce que l'on observe et ce que l'on regarde est alors ce mot que l'on ne peut écrire car il n'existe pas [326].

« Heure Voici et Voiça
L'heure Voici n'a toujours qu'été, maintenant elle n'est qu'une demi-heure.
Non la demi-heure n'a toujours qu'été, maintenant elle n'est qu'unité
Quart d'heure.
Non le quart d'heure n'a toujours qu'été, main-

tenant il n'est qu'un
Huitième d'heure.
Non toutes les parties d'heure n'ont toujours qu'été, maintenant elles ne sont pas.
Heure Voici.
Heure Voiça.
L'heure Voici n'a toujours qu'été.
L'heure Voiça est toujours maintenant à être.
Heure Voici et Voiça. » [327]

« […] Où est donc maintenant ?
Maintenant est ici, mais maintenant est là-bas, mais maintenant est ici, mais maintenant est ici et là-bas.
Ceci doit être cela.
Ici doit être là-bas.
Ceci, cela, ici, là-bas, être, Je, Nous, Dieu. » [328]

En navigation constante entre l'étant et le non-étant, les obérioutes doutent de tout et questionnent le Tout : comment échapper au temps, c'est-à-dire à la réalité ? Illes finissent par se confronter à l'espace, un espace que les autorités leur refusent en leur interdisant de se produire, puis de se déplacer avant de les enfermer. En interrogeant le temps et l'espace, ils interrogent le monde puis s'y opposent avant d'être vaincus mais pas défaits car illes ne se sont pas rendus. La critique soviétique les juge tout d'abord comme d'inoffensifs marginaux, car incompréhensibles, et les catalogue généreusement d'"écrivains pour enfants". Il faut dire que tous, à un moment ou un autre, font, pour des raisons alimentaires, de la prose enfantine au kilomètre dans les publications du régime [329]. Lorsque les Organes finissent par se

323 - Daniil Harms, lettre à Leonid Lipavski, 16 octobre 1930.
324 - Sur ces conceptions proches de George Berkeley et de Ladislav Klima, voir *Deus sum*, attribué à F. Merdjanov, 2016.
325 - Daniil Harms, *Temps, espace, existence*, années 1930.
326 - Un parallèle très intéressant pour les francophones a été établi entre Harms et le poète René Daumal qui lui est contemporain. Voir Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe* (Peter Lang, 1991) et la thèse de Tetyana Ogarkova, *Une autre avant-garde* (Paris XII / LSHSS, 2007). Comme chouette texte de Daumal, lire *La Grande Beuverie* (Gallimard, 1986), une satire où un type bourré s'en va à la recherche du secret des mots et de ceux qui les trafiquent (artistouilles, fabricateurs, politichiens, archicrates, manciens, abyssologues, sophes, scients, logologues et autres tartuffes).
327 - Daniil Harms, *Troisième logique cisfinie du non-être infini*, 1930.
328 - Daniil Harms, *Non-maintenant*, 29 mai 1930.
329 - Écrire pour les enfants n'est pas en soi du tout dévalorisant pour les poètes de l'avant-garde et les futuriens avaient ouverts plusieurs fois l'espace de leurs publications à des enfants. En 1913, *Cochonnets* est écrit à quatre mains par Kroutchenykh et Zina V., une fillette de 11 ans. C'est l'histoire d'un ours qui sent tellement la rose (!) que des enfants décident de le planter en terre ; un essaim d'abeilles, attiré par le doux parfum (!!), assaille l'ours qui ne doit son salut qu'à un silure, lui aussi planté-là (!!!), et qui le défendit « *pour autant que le lui permettait sa tige* ». Toujours en 1913, le *Vivier des juges n°2* comporte un récit de « *Militsa, petite russienne de 13 ans* ». L'histoire met en scène un philosophe qui entre dans des WC et s'y installe sans en fermer la porte ; un garçonnet survient et lui demande pourquoi il ne ferme pas la porte. Le philosophe lui répond : « *Si j'avais fermé la porte et si j'étais mort personne n'aurait pu utiliser les WC* » : une manière de remettre la philosophie à sa place, dans les chiottes. Dix ans plus tard, Kroutchenykh édite *Récits, vers et chansons d'enfants composés par eux-mêmes*, le plus jeune auteur a… deux ans.

pencher sur leur cas, ces mêmes "écrivains pour enfants" deviennent de dangereux propagandistes contre-révolutionnaires détournant la jeunesse des tâches d'édification du socialisme, des ennemis du peuple résidus de la pensée bourgeoise et, plus prosaïquement, des espions à la solde de l'étranger utilisant un langage codé (la zaoum ou ses dérivés) pour communiquer… À partir de 1928, Harms ne retape même plus ses manuscrits sur une machine à écrire, il juge ça superflu ; tous ses manuscrits deviennent, au sens plein du mot, "manuscrits", c'est-à-dire purement autographes. Harms a écrit sur des feuilles variées : lisses, ou déchirées d'un grand livre ou d'un cahier, ou de cahiers différents, ou au verso de formulaires de cimetière, de livres de compte, au dos de notes imprimées, etc. Les premières arrestations touchent Harms, Vvedenski et Bakhterev en 1931 ; ils s'en tirent avec quelques mois de relégation à la campagne. Après, tous leurs écrits sont "pour le tiroir ou le coffre", c'est-à-dire non destinés à être rendus publics ; une "écriture mutique" en quelque sorte. De leur vivant, les publications des obérioutes sont de toutes façons minimes : deux poésies pour Harms, Tiouvéliev et Vvedenski, trois pour Oleïnikov, zéro pour Bakhterev, un recueil de poème pour Zabolovski, trois plaquettes et trois romans pour Vaguinov. Ainsi Harms finit par n'avoir pour seul horizon que sa fenêtre, il ne bouge presque plus de chez lui, déambulant souvent nu dans sa maison. Un voisin l'observant, lui envoie les flics qui lui interdisent ça aussi : sa propre nudité dans sa propre maison ; Harms installera des rideaux, se coupant un peu plus de l'extérieur et se confortant dans une vision du monde sans illusion.

> « Y a-t-il quelque chose sur terre qui ait une signification et qui puisse même changer le cours des événements non seulement sur terre, mais également dans d'autres mondes ? ai-je demandé à mon maître.
> – Oui, m'a répondu mon maître.
> – Eh quoi donc ? ai-je demandé.
> – C'est…, a commencé mon maître, mais soudain il s'est tu.
> J'étais là, et j'attendais avec impatience sa réponse. Et lui se taisait.
> Moi aussi, j'étais là et je me taisais.
> Lui aussi se taisait.
> Moi aussi, j'étais là et je me taisais.
> Et lui aussi se taisait.
> Nous étions là tous les deux et nous nous taisions.
> Oh, la la !
> Nous sommes là tous les deux et nous nous taisons !
> Ouh lou lou !
> Oui, oui, nous sommes là tous les deux et nous nous taisons. » [330]

Dans ces conditions, Vvedenski se désole d'être un simple mortel alors que le monde est rempli d'êtres ou de structures dont il admire les *états d'être* comme « un animal qui court sur la route bleue », « l'étoile qui court au firmament », « un toit qui s'effrite graduellement », un aigle, un feu, etc. Lui n'est qu'un simple humain assigné à ne voir le monde qu'en imagination, à ne pouvoir vivre que grâce à cette imagination, der-

Daniil Harms

330 - Daniil Harms, 16-17 juillet 1937.

nière chose qu'on ne peut lui enlever ou lui empêcher de faire. Pour Vvedenski, les verbes sont "action", leurs temps déterminent cette action, mais dans l'État-prison, toute action finit pas signifier meurtre, suicide, pendaison, emprisonnement ; il fait donc le constat que les verbes sont morts. Son *Cahier gris* sera sa consolation et il couche sur son papier le testament des verbes : « Les verbes achevèrent leur temps sous nos yeux. Dans l'art, le sujet et l'action disparaissent. Les actions qui se trouvent dans mes poèmes sont alogiques et inutiles, elles ne peuvent être appelées actions. De l'homme qui avant mettait son chapeau et sortait dans la rue nous disions : il est sorti dans la rue. Cela n'avait pas de sens. Le mot "sorti" est un mot incompréhensible. Et maintenant : il a mis son chapeau et il commença à faire clair, le ciel (bleu) s'envola comme un aigle. Les événements ne coïncident pas avec le temps. Le temps a mangé les événements. Il en est même pas resté les noyaux. » Le choix du verbe "sortir" n'est pas anodin car comme le rappelle un poème de Harms, à cette époque, on pouvait sortir de chez soi et disparaître. Ne reste alors que l'espace de la chambre, un espace sans verbe où il ne se passe plus rien de concret en dehors de ce que l'on imagine ; une route circulaire, un CERCLE, où la pensée part de rien pour rejoindre Rien.

« *Trois hommes couraient dans une chambre. Ils discutaient. Ils se mouvaient.*
Le premier. La chambre ne court pas. C'est moi qui cours.
Le deuxième. Autour des statues, autour des statues, autour des statues.
Le troisième. Il n'y a pas de statues. Regardez, il n'y a pas de statues.
Le premier. Regarde, il n'y a pas de statues.
Le deuxième. Notre consolation, que nous avons une âme. Regardez-moi, je cours.
Le troisième. Fauteuil coureur, divan coureur, maison coureuse.
Le premier. J'ai l'impression que tu te trompes. À mon avis, nous sommes les seuls à courir.

Trois hommes siégeaient dans un jardin. Ils conversaient. Au-dessus d'eux, dans l'air, volaient des oiseaux. Trois hommes siégeaient dans un jardin vert.
Le deuxième.
La nuit, j'aime être au jardin vert,
Admirant l'astre-étoile en l'air.
En calculant dans le cerveau
Combien de nous mourrons pour l'an nouveau.
Puis, entendant l'oiseau cui-cui
Et du visage humain le bruit
Et le grand cri de la mère ourse,
Se lever et faire un brin de course.

Trois hommes se dressaient sur un sommet de montagne. Ils parlaient en vers. Pour les mouvements accentués, il n'y avait ni la place ni le temps.
Le troisième
J'aime aussi sur un mont alpestre
Penser à l'écorce terrestre
Elle est très noire, elle est rugueuse
Mais sa puissance est très affreuse.
L'air est là. Vieux et gris et lourd.
Air, mon cher voisin, bonjour.
J'étreins le haut, je pense à Dieu.
Je le sens à une lieue.

Ils étaient trois à se dresser au bord de la mer. Ils conversaient. Les vagues les écoutaient dans le lointain.
Le premier.
Longtemps je regardai la mer,
Considérant son gouffre amer,
M'interrogeant sur son homophonie
Avec le Grec Homère.
Je le compris : la mer est un verger
Dont l'hexamètre est un courant qui lève
En nous l'envie de nous coucher
Pour faire un peu la course avec les rêves.

Trois hommes couraient dans une chambre. Ils conversaient. Ils se mouvaient. Ils s'examinaient. Le deuxième. Tout est là comme avant. Rien n'a couru dehors.
Le troisième. Nous sommes les seuls qui voudrions courir. Je vais sortir une arme. Je vais agir sur moi-même.
Le premier. Je ris. Que feras-tu ? Le pistolet, la noyade ou la corde ?
Le deuxième. Oh, ne ris pas ! Je cours pour que tout s'achève plus vite.
Le troisième. Quel toqué ! Il court autour des statues.
Le premier. Si tu nommes statues tous les objets, alors oui.
Le deuxième. Je nommerais statues les étoiles et les nuages immobiles. Quant à moi, je nommerais.
Le deuxième. Je le sais, j'ai fait du suicide sur moi-même.

Trois hommes sortirent d'une chambre et montèrent sur un toit. À quoi bon, pourrait-on croire ? » [331]

331 - Alexandr Vvedenski, *Conversation sur une course dans une chambre*, 1936-1937.

La fin de la Tchinarie-Obérioutie est une sombre éphéméride. Konstantin Vaguinov, après de son propre aveu être passé par tous les groupes possibles, meurt en 1934 d'une tuberculose alors qu'il allait être arrêté. Oleïnikov est arrêté et exécuté en 1937. Nikolaï Zabolotski, grand admirateur de Khlebnikov et des peintres primitivo-rayonnistes, a évolué dans les années 1930 vers une poésie naturaliste, réminiscence de son enfance villageoise ; arrêté en 1938, déporté au goulag, il sera miraculeusement libéré en 1944. Tiouvéliev est arrêté en 1938 et certainement exécuté dans la foulée. Vvedenski est arrêté en été 1941 et aurait été exécuté ou serait mort d'épuisement en décembre. Lipavski et Dojvber sont tués au combat en 1941. Le 23 août 1941, Harms est arrêté pour avoir répandu « des sentiments diffamatoires et défaitistes » dans son environnement ; il est embarqué pieds nus et en sous-vêtements. Le mandat d'arrêt cite les paroles de Harms recueillies sur dénonciation : « L'Union soviétique a perdu la guerre le premier jour. Leningrad sera désormais assiégée ou mourra de faim, ou sera bombardée, ne laissant aucune pierre non retournée… S'ils me remettent une feuille de mobilisation, je la remettrai au commandant, mais je ne porterai pas un uniforme et dans les troupes soviétiques je ne servirai pas, je ne veux pas être une telle merde. Si je suis obligé de tirer avec une arme dans les greniers lors de batailles de rue avec les Allemands, je ne tirerai pas sur les Allemands, mais sur eux avec la même arme. » Harms meurt en février 1942 dans un hôpital psychiatrique du NKVD de Leningrad alors en plein blocus.

Dans une pièce de 1927 intitulée *Elisabeth Bam*, Harms avait décrit une perquisition. En fait « toute la pièce est l'histoire de la capture d'un son, ce qui en termes khlebnikoviens, équivaut à l'arrestation du sens. » [332] Elisabeth se refuse à ouvrir et il s'ensuit ce dialogue à travers la porte :

> Elisabeth – Je ne vous ouvrirez pas avant que vous ne m'ayez dit ce que vous voulez faire de moi.
> Première voix – Vous savez bien ce qui vous attend.
> E. – Non, je ne sais pas. Vous voulez me tuer ?
> Première voix – Vous êtes passible d'une lourde peine !
> Deuxième voix – De toute façon, vous ne nous échapperez pas !
> E. – Peut-être me direz-vous de quoi je suis coupable ?
> Première voix – Vous le savez.

En URSS, et dans toute logique policière d'où qu'elle soit, savoir ou ne pas savoir est dans les deux cas un motif nécessaire/suffisant d'arrestation.

Bakhterev est arrêté en 1931 mais simplement relégué quelques années dans une pampa ouralienne ; il fera une carrière discrète dans le théâtre. Drouskine échappe également à l'hécatombe ; il sauve dans des conditions très difficiles la plupart des manuscrits de Harms et Vvedenski qui pourront ainsi ressortir du tiroir des décennies plus tard. En 1952, Zabolotski compose pour lui-même un poème en

souvenir de ses compagnons disparus intitulé *Adieu les amis*. À cette date les avant-gardes sont toutes mortes depuis longtemps et le monde est entré dans une énième et non ultime impasse relationnelle…

« Vous êtes dans un pays sans certitude formelle,
Où tout est écrasé, désagrégé, mêlé,
Où la voûte du caveau vous tient lieu de ciel
Où l'orbite de la lune est à jamais figée.

Là-bas, dans une langue que l'on ne comprend pas
Chante le délégué des insectes sans voix,
Là-bas à la lueur d'un petit lumignon
Le scarabée-homme salue ses compagnons.

Mes camarades, vous sentez-vous enfin en paix ?
La vie est-elle facile ? Avez-vous oublié ?
Rhizomes et lombrics sont désormais vos frères,
Brins d'herbe, soupirs et colonnes de poussière... »

332 - Yvan Mignot in *Daniil Harms*, Verdier, 2005.

« Nous sommes les écrivains du couteau !
Taï-taï tararaï !
Taï-taï tararaï !
Les prêtres du grand rire
traï-taï tararaï
Les prêtres des coups de feuilles
Les chantres de la mort
Les pères de la mort
Les penseurs du fusil
etc.

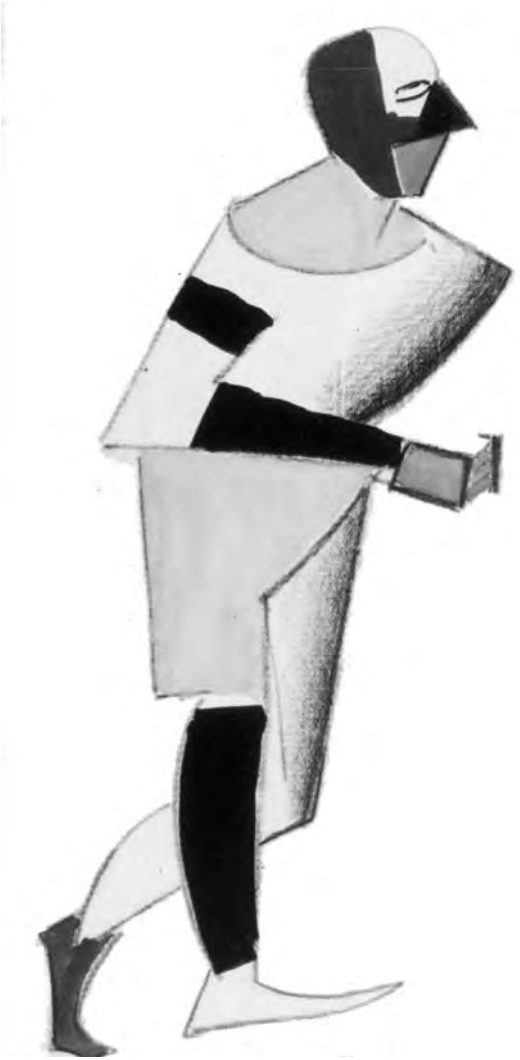
2ème version :
… Les saints de l'écorce verte
Les chantres de la chute des trônes
Les libres artistes de la hache-paille
etc.

3ème version :
… les penseurs de la pause
les savants de la Croûte de pain
les peintres de la Suie
les prophètes des culottes sales
les prêtres du rire aux éclats »

Khlebnikov, *Voix venants de la rue*, 1921

« Et les forteresses du marché mondial
où brillent les chaînes de la misère
le visage plein d'extase et de joie mauvaise
un jour tu les transformeras en cendre
toi qui t'es épuisé en antiques querelles
toi dont le cachot est là-bas dans les étoiles
porte dans ta main la poudre détonante –
invite le palais à voler dans les airs... »

Khlebnikov, *Laccormonde*, 1920



COMPLÉMENTS ET CURIOSITÉS

NIPPONIE
Vodka et saké épistolaires

Le 21 octobre 1916, le journal *Russkoe slovo* publie les lettres de deux Japonais ayant gagné un concours organisé par son homologue du *Kokumin sinbun* et visant à envoyer un appel de la jeunesse japonaise à la jeunesse de Russie pour former une union des forces vives de l'Asie. En ayant eu connaissance, Khlebnikov prend sur lui de rédiger une réponse qui sera publiée dans la revue *Vremennik* en 1917 [333]

« Chers et lointains amis !
Il m'est arrivé, tout à fait par hasard, de lire vos lettres du *Kokumin sinbun*, et j'ai un peu hésité avant de vous répondre, craignant de paraître importun. Mais après réflexion, j'ai jugé que ces scrupules étaient vains et, saisissant la balle, je vous la renvoie, afin de participer à votre jeu de balle entre jeunes générations. Ainsi, vous nous avez tendu votre main, et nous vous avons répondu en tendant la nôtre pour une poignée amicale, si bien qu'à présent ces deux mains de la jeunesse de nos deux pays font au-dessus de l'Asie comme un arc d'aurore boréale. Tous nos vœux les meilleurs à cette poignée de mains ! Vous ignorez probablement notre existence, mais il semble bien que ce soit à nous et sur nous que vous écriviez. Ces pensées, qui vous sont venues comme de soudaines et intelligentes intuitions, nous aussi, combien de fois ne les avons-nous pas déjà eues à l'esprit ! Il arrive souvent que résonnent à distance des cordes qu'aucun doigt n'a touchées, mais que fait tressaillir un son mystérieux qu'elles ont en commun. Vous

333 - Voir le petit dossier de Mitsuko et Jean-Claude Lanne, "Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais" in *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 25, n°4, 1984.

vous adressez même directement aux jeunes de notre terre, au nom de ceux de la vôtre. Cela correspond bien à notre conception des unions mondiales de la jeunesse et de la guerre entre classes d'âge. Car les différentes générations ont une démarche et des langues différentes. Je crois que je comprendrais mieux un jeune japonais qui parlerait vieux-japonais que certains de mes compatriotes parlant russe moderne. Beaucoup de choses peut-être proviennent du fait que jamais les jeunes de l'Asie ne se sont serrés les mains ni ne se sont rencontrés pour échanger des idées et des réflexions sur des sujets communs. Car s'il y a une patrie, terre des pères, il y a aussi une filie, terre des fils et filles, et une matrie, terre des mères, gardons les trois notions. Il ne s'agit point, à mon sens, de s'immiscer dans la vie des aînés ; il s'agit de construire notre propre vie, à côté de la leur. Cette idée commune, dont nous ne parlons pas, mais que nous sentons, c'est que l'Asie n'est pas seulement une terre septentrionale, habitée par un polynôme de peuples, mais aussi un morceau d'écriture, où doit surgir le mot "*Je*". Comme il n'est sans doute pas encore tracé, le destin ne doit-il pas, pour ainsi dire, prendre la plume pour inscrire ce mot si actuel ? La main de l'écrivain universel n'y a pas songé. Eh bien, arrachons un pin dans la forêt, trempons-le dans l'encrier des mers et écrivons le signe-enseigne "*Moi, l'Asie*". L'Asie a sa volonté propre. Si le pin se brise, prenons le Gauri Sankar [haut sommet du Népal] ! Alors, prenons-nous par les mains, prenons deux ou trois hindous, quelques Dayaks et élevons-nous au-dessus de l'année 1916 comme une ronde de jeunes, unis non par voisinage spatial, mais en vertu de la fraternité des générations. Nous pourrions nous réunir à Tokyo. Nous sommes en effet l'Égypte du monde moderne, dans la mesure où l'on peut parler de la transmigration des âmes, et vous, vous faites souvent entendre l'harmonie de la Grèce antique.

Quand le Dayak chasseur de crânes accrochera à sa hutte une carte postale représentant *L'éloge de la guerre* de Verechtchaguine [Il s'agit du tableau *Le champ de cadavres* où l'on voit un champ de bataille jonché de cadavres de soldats russes après un affrontement avec les Turcs ; tableau cité dans l'une des lettres des Japonais], il s'associera à nous. Il est beau que vous ayez lancé la balle du jeu de paume dans nos cœurs. C'est bien, parce que cela nous donne le droit de faire le second pas qui est nécessaire pour les deux camps et qui aurait été impossible si vous n'aviez pas eu la gentillesse de commencer, puisque le jeu de paume consiste à renvoyer la balle.

Bien à vous, chers amis japonais.

V. Khlebnikov. »

TCHEVENGOURIE
Voyage en dystopie

Andreï Platonov naît en 1899 du côté de Voronej et écrit ses premiers poèmes dès ses douze ans. Ouvrier puis technicien puis ingénieur, il gravit les échelons sociaux de la lutte des classes que lui offre la jeune révolution bolcheviste et devient expert en électrification agricole ; plein d'entrain il participe à ce qu'il pense mener vers un avenir radieux de l'homininité. Son soleil est

rouge et n'envisage aucune éclipse ; jusqu'à ce qu'il voit l'autre face de la guerre sociale, celle du *lager* social, et l'utopie rouge se transformer en dystopie industrialo-policière. Il écrit alors *Tchevengour*, constat pas amiable et nihilisto-don quichottesque du bolchevisme.

> « De l'impossible révolution à la révolte jamais finie. Les yeux fixés sur un point rougeoyant, mirage et soleil, qui se dérobe devant l'assoiffé, le héros platonovien, errant détaché de tout, réduit à sa plus simple intimité biologique, marche, marche, marche sans fin. Les récits de Platonov sont des errances sans fin, gueux errants cherchant la chaleur d'un congénère, chevaux errants abandonnés, simples chardons roulant dans la steppe désertique et nue. Tout est autre chez Platonov, la langue, le paysage, le dialogue. Il a ce don précis et rarissime de marquer son passage dans chaque fable, chaque dialogue, chaque phrase d'une inimitable et indubitable originalité. Poète du prolétariat, le vrai, celui qui n'a vraiment rien que son corps exténué et l'humble consolation d'étreindre le corps de la femme, poète des rejetés, des marginaux, des déshérités qui n'ont plus à eux que leur propre et infime chaleur animale... Cette humanité va-nu-pieds est en deçà de toute idéologie, foi, politique. Mais un soleil a brillé devant elle, celui du communisme, d'un communisme eucharistique qui serait partagé avant tout, Cène des affamés et des assoiffés. Pas le communisme des "intelligents", des "bureaucrates", des déjà repus, mais un partage immédiat de la faim. Avec, par-devant tous, le mirage d'un second soleil qui donnerait l'énergie d'une nouvelle vie et d'une nouvelle abondance. Rien de plus contraire à Platonov que la rationalité d'Utopie. Extrapoler un monde idéal, c'est bon pour les repus, les tsars, les bureaucrates. Il faut que l'utopie devienne mangeable, palpable, immédiate. Un seul moyen : se rapprocher les uns des autres, se réchauffer les uns les autres et que les hommes deviennent l'un à l'autre à la fois idée, chaleur et jouissance. [...] Les communistes de Tchevengour sont des chevaliers de l'idéal, mais ils ont perdu tout contact avec le vivant. Kopiokine (L'épieu), juché sur sa Rossinante, ici baptisée "Force du prolétariat", portant dans son bonnet l'image de Dulcinée-Rosa Luxemburg représente le nouveau Don Quichotte. Mais ce Don Quichotte et ses acolytes n'ont pas la tendre douceur du héros de Cervantès. Ce sont des rêveurs qui détruisent impitoyablement et Tchevengour conquise sera rebâtie sur le monceau des cadavres de ses habitants. [...] Scène extraordinaire que ce massacre, où les tueurs s'acharnent afin de s'assurer qu'ils tuent non seulement le corps, mais encore l'âme, *car c'est vraiment difficile de tuer un homme*, de tuer tout l'homme, souvenir, conscience et remords avec... Voilà Tchevengour prête pour le communisme intégral. Les gueux des environs y sont conviés. *Il ne reste plus que des hommes ; c'est pourquoi c'est arrivé, la fraternité*. Les rêveurs-tueurs organisent de gigantesques travaux inutiles ; on rasera une forêt pour y semer du blé, on déracinera les maisons, plus difficiles à démolir que l'homme à tuer.

Cependant Tchevengour la communiste manque d'habitants et il faut prendre une carriole pour

aller quérir le prolétariat errant dans la steppe, tout en hissant sur la ville égorgée un slogan proclamant : *Tchevengour accueille les camarades qui passent sur son chemin*. Alors arrivent, méfiants, inquiets, loqueteux, les vrais gueux. Ce sont les vrais indigents et même leur pensée n'est qu'un grand trou. Ce sont les vrais héros de Platonov, les débiles absolus, les orphelins de toujours, la plèbe frileuse et affamée que les chefs, les rêveurs, les bolcheviques, vont réquisitionner sur le kourgane où elle est réfugiée. [...] Ces êtres lunaires et accablés, ces sans-paroles, ces spectres que le vent même tente de déraciner, voilà qu'on veut les organiser, leur faire exécuter la circulaire ACT 238101. Têtu et grelottant, ce peuple d'ombres oppose sa résistance passive. Ce qu'il veut c'est la chaleur, c'est la fraternité, c'est une femme avec qui s'accoupler. Or les maisons de Tchevengour ont été démantelées *car il n'était pas certain qu'il y ait des hivers sous le communisme...* Et l'enfant malade amené par sa mère à Tchevengour meurt en rêvant que sa mère le distribue par morceaux aux autres mendiants. Alors Kopiokine-Don Quichotte *comprit qu'il n'y avait pas de communisme à Tchevengour* et que *les conditions sociales ne ressusciteraient pas l'enfant*. Avec cette mort, la nuit et le froid retombent sur la ville démantelée et massacrée où campe le frileux attroupement du *prolétariat*. Tel est le schéma simpliste de cet extraordinaire roman allégorique où sont développés les principaux thèmes de Platonov : *la faim de communisme*, le mirage cruel du second soleil, l'exploitation des gueux *qui n'ont que déchets dans le cerveau* par les rêveurs idéologues… *Tchevengour* resta inachevé, non publié. [...] Poète du dénuement absolu, Platonov n'a traité qu'un seul thème dans son œuvre : l'impossible fraternité des hommes. Ses héros, pardelà toute civilisation, ont perdu jusqu'au sens du réel. Ils errent dans un monde lunaire et désolé. Ils ne veulent qu'une chose : le bonheur, mais pas l'idée du bonheur ; le communisme, mais pas l'idée du communisme. Les idées sont affaire de riches. Eux veulent prendre le soleil du communisme dans leurs paumes exsangues, et manger le pain du socialisme de leurs lèvres émaciées. [...] Ce ferment primitif que Platonov va rechercher au fin fond de la détresse humaine, quel nom a-t-il ? Révolution ? Sans doute pas, car Platonov voit trop bien l'épanouissement bureaucratique de la révolution, son appropriation par les repus. Communisme ? sans doute oui, mais communisme primitif, tribal, fraternel. Partage de la misère, promiscuité des humbles énergies humaines. Peut-être aussi partage évangélique, universelle et misérable Cène de tous les déshérités. Ce communiste sans pitié pour les Babel communistes bâties sur le sang rejoignait, dans cette soif extrême d'absolu partagé, la voix des mystiques. [...] Une fois de plus en sortant du paysage aride et boursouflé de Platonov, nous nous demandons, comme fait un personnage : *Et ça te plaît, de vivre ? ça ne te fait pas bizarre ?* » [334]

FU(TU)RIE(S)
Fiume, c'est du Belge !

« Le futurisme est un objet historiographique à géométrie variable. La définition de son périmètre

change en fonction d'au moins trois paramètres : la chronologie, la typologie des objets et la géographie. » [335] Tout le futurisme d'Italie ne rejoint pas le fascisme naissant comme l'histoire aime à le reporter en simplifiant les choses. Ainsi du groupe anarcho-futuriste du village d'Arcola dans la province de La Spezia (Ligurie) et de ses activistes-poètes, dont Renzo Novatore reste le cas à la fois le plus caractéristique et le plus atypique.

« Abele Rizieri Ferrari est né en 1890 dans un village d'Italie ; très jeune il quitte l'école et se forme lui-même en ayant la chance de lire Stirner, Nietzsche, Ibsen, Palante, Baudelaire ou encore Schopenhauer (mais comment y a-t-il eu accès ?). Forcément le résultat de ces lectures donne un être peu formaté et plutôt rétif dont on suit le sillage à travers incendies d'églises, vols divers, expropriations en tous genres, vandalismes réguliers, désertion, appels et participations à des insurrections..., etc. ; la liste est longue et non exhaustive. En 1922, la cavale prend fin ; honorablement, à coups de flingues. C'est donc sous son nom de plume et de plomb que l'on connaît désormais Renzo qui nous a laissé des textes et poèmes au lyrisme apocalyptique festif rappelant un certain Ernest Cœurderoy ; à leur lecture on se prend à inverser la traditionnelle étiquette d'anarchiste-individualiste en individualiste-anarchiste. Un compagnon dira, en guise d'épitaphe, qu'il fut *un athée de solitude qui voulait charmer l'impossible et qui embrassa la vie comme un amant ardent. Il fut un conquistador élevé d'immortalité et de puissance, qui voulait tout pousser jusqu'à sa splen-*

334 - Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe,* L'Âge d'Homme, 1982. Et pour se faire une idée du texte même : Andreï Platonov, *Tchevengour*, Robert Laffont, 2013. On peut lire également avec profit la dystopie de Evgueni Zamiatine, *Nous autres* (Gallimard, 2005). Si l'on a encore faim, se délecter du chapitre consacré à Tchevengour dans Vassili Golovanov, *Espace et labyrinthes*, Verdier, 2012 ; livre dans lequel on retrouvera aussi Khlebnikov, Bakounine et l'Eurasie/Asiope.

335 - Johan Popelard, "Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique", *Perspective*, n°4, 2009. Pour l'étude michelstaedterienne des avant-gardes en Italie, voir la magnifique et illisible thèse d'Aldo Pardi intitulée *Le travail de la ruine* (La Compagnie Littéraire, 2017 et 2018).

deur maximale de beauté. L'un des deux poèmes de Renzo qui nous soient parvenus porte le doux titre suivant : *Vers le rien créateur*... » [336]

Chercher la liberté en soi-même, et non dans la société/collectivité qui bien souvent se charge de la brider, a été le leitmotiv de Renzo qui part d'un raisonnement simple, à savoir la vision anarcho-nietzschéenne du monde : « Si le faible rêve de l'anarchie a des fins sociales, le fort la pratique comme un moyen de développer son individualité. Les faibles ont créé la société, et la société a donné naissance à l'esprit des lois. Mais celui qui met l'anarchisme en pratique est l'ennemi de la loi, et toute sa vie est une lutte contre la société. » [337] Son style d'action nihiliste mêle propagande par le fait et poésie par le faire ; un anarchisme individualistique de tendance iconoclaste, proche des pratiques des *bezmotivniki* de Russie, et qu'il n'est pas seul à pratiquer.

« Je ne veux pas m'associer à la foule de ceux qui flattent le prolétariat, l'excusent, l'encensent, lui tressent des couronnes ; le "peuple" est toujours là, idiot, lâche, résigné. Et moi, qui me considère supérieur, qui veut l'être, je ferai payer le prix de ma supériorité tant au prolétariat qu'à la bourgeoisie. » déclare ainsi Bruno Filippi, tué en 1919 à 19 ans avec la bombe qu'il destinait à un café bourgeois. Novatore dit de lui à sa mort : « Comme tous les rares amants frénétiques de la Vie, ce fut un poète héroïque par le fait, qui de son autodestruction et de son Mal, a su créer un chant tragique au triomphe de la volonté impérieuse, au culte de la joie éternelle et de l'éternelle beauté. Il y a voué toute la flamme corrosive et lumineuse de son âme ardente, dolente et déchirée. Lui, Bruno Filippi, dans l'impulsion délirante de l'autodestruction, il a voulu faire confesser à la Vie son plus intime et plus sublime péché. Puis il s'est dissous dans le Rien, mais restait pour nous un Tout lumineux et errant qui murmurait : *Oser, oser !* » Dans l'un de ses poèmes, Novatore énumère celleux qui composaient le groupe, ou plutôt la bande : « C'étaient des voleurs, des gitans, des vagabonds, des réfractaires, des bohémiens, des chevaucheurs de nuages, conquérants d'étoiles, chantres du Rien, héros de l'impossible, chevaliers de l'illusion, fous, inassimilables, nihilistes… » [338]

Écartelés entre l'anarchisme progressiste et un futurisme moderniste flirtant parfois avec le fascisme, ces anarcho-futuristes regrettent de manière provocante « le temps vierge et sauvage des cavernes » et une vie dionysiaque telle que l'a philosophée Friedrich ; car « il y a tant de choses que l'érudition, la culture et l'intelligence ne parviennent pas à comprendre ». Face aux autres, à la société, Renzo et compagnie vont vouloir affirmer leurs différences. En avril 1921, Novatore, le peintre Giovanni Governato [339] et le saute-frontière Tintino Rasi [340] font paraître la revue *Vertice* (Vertige). L'éditorial du premier numéro est signé par Novatore qui parle à la première personne : « Je n'annonce ni ne promets rien. Il y a trop de faux prophètes qui annoncent aux hommes qu'une vie nouvelle est possible, et plus encore de vulgaires manants de l'esprit qui promettent au monde de nouveaux Jésus – avec leur sang aliéné. Qui je suis ? Je n'en sais rien ! Je ne peux pas me définir… J'ai trouvé des Amis qui me ressemblent un peu pour la bonne raison que je leur res-

semble un peu, et d'un commun accord nous avons décidé de nous construire ensemble une maison de cristal sur les roches escarpées d'un Vertige. Nous ne nous prenons pas pour des dieux pour autant ; mais il est des aigles et des serpents qui affectionnent à l'instar des dieux l'air pur des hauteurs – et nous sommes de ceux-là ! » Plus loin, après un article de Governato sur "Art et Futurisme", Novatore continue de dérouler leur but sans finalité : « L'anarchie c'est le mystère intime qui anime les unités incomprises, fortes de leur solitude et de l'amour, aristocratiques par mépris du vulgaire, héroïques parce que seules contre tous… Est anarchiste celui qui se refuse à toutes les causes pour cultiver la joie d'une vie irradiée par l'intensité intérieure de l'esprit. Aucun avenir, aucune humanité, aucun communisme, aucune anarchie ne vaut que je lui sacrifie une vie. Depuis que j'ai fait la découverte de moi-même, c'est moi-même que je me suis fixé comme but ultime. Je n'ai ni pensée, ni théorie, mais un état d'âme, une façon de ressentir qui m'est propre. J'ai mes idées à Moi. » Il n'y aura pas de n°2 à *Vertice*.

Lors de ses échanges épistolaires variés, Novatore correspond avec une fraction futuriste issue de l'odyssée de Fiume et fait paraître des éditoriaux dans leur journal *Testa di Ferro* (Tête de Fer) dont le sous-titre est *Me ne frego* (Je m'en fous). Le journal s'inscrit dans les débats qui vont déboucher sur la rupture du futurisme officiel de Marinetti avec le droitisme réactionnaire de plus en plus marqué du fascisme mussoliniste ; rupture consommée après le 2ème congrès du parti fasciste au printemps 1920. Le *Testa* (n°21, juin 1920) salue à sa ma-

336 - *Conversation à la mode de Han Ryner*, attribué à F. Merdjanov, sans date.
337 - Citation, et suivantes jusqu'à nouvel ordre, tirée de Malcom Menzies, *Deux lueurs de temps. Le poète et le bandit*, Plein chant, 2014.
338 - Nommons l'un d'elleux, Dante Carnesecchi, né en 1892 à Vezzano Ligure et mort comme il se doit le 27 mars 1921 lors d'un affrontement avec les carabiniers.
339 - Giovanni Governato est né en 1889 (et meurt en 1951) ; il est tout à la fois peintre, sculpteur et graveur, utilisant une variété de matériaux allant du bois au plastique en passant par la céramique.
340 - Tintino Rasi (aka Carlo Carli, Auro D'Arcola, Gold O'Bay…) naît en 1893 à Arcola et meurt en 1963 à Philadelphie. Propagandiste anarchiste de l'Italie aux États-Unis en passant par la France ; disparaissant et réapparaissant ici ou là en fonction de la pression policière.

nière la rupture : « Il était temps que les futuristes reprennent leur poste de combattant, seuls, contre tous les gros lards, contre toutes les tentatives de conciliations impossibles. » Déjà son n°1, de février 1920, annonçait la couleur : « Nous tenons à égale portée de main la plume et le poignard, et entre deux articles nous nous divertissons à ranger les grenades dans les tiroirs de la rédaction. »

Dans le contexte de la redistribution des cartes géopolitiques de l'après 14/18 et de la mise en place d'un nouvel ordre mondial, Fiume (désormais Rijeka en Croatie) et plus largement L'Istrie-Dalmatie ne sont pas rattachées à l'Italie, pourtant dans le camp des vainqueurs, mais au nouveau Royaume de Yougoslavie. En 1919, le poète-combattant Gabriele D'Annunzio [341] et une équipe de bras cassés s'emparent de Fiume les armes à la main, s'y installant pendant un an dans une ambiance d'expérimentation poético-sociale. D'Annunzio y devient le *Vate*, le prophète-poète d'une révolution qui s'invente au jour le jour et qui attire à elle autant des militants en mal de patrie (rouquins d'Irlande, barbus d'Iskandarie et balkaniques de toutes sortes, fellahs égyptiens, déserteurs cherokees de l'armée américaine, féministes affranchies de la Péninsule, physiocrates de tout poil, etc.) que des mystiques bouddhistes, hindouistes et autres théosophes *new-age* avant l'heure… Un Univers-monde se constitue dans la géographie circoncise d'une cité-pirate éphémère.

> « Alors dans ce nouveau contexte, un climat psychologique particulier s'affirma, qui fit de Fiume, pour reprendre l'expression de D'Annunzio, une "cité de vie" : une sorte de petite contre-société expérimentale, avec des idées et valeurs qui ne s'accordaient pas vraiment avec celles de la morale courante, une contre-société prête à transgresser les normes en s'adonnant à la pratique collective de la révolte. Celle-ci passait par la liberté sexuelle, l'homosexualité, l'usage de drogues, le nudisme, des formes de dérision et de raillerie, l'originalité des attitudes jusque dans la coupe de l'uniforme des légionnaires, dans leur façon de se comporter, de s'entraîner, de marcher, de discuter, sans oublier les initiatives les plus hétérodoxes. » [342]

> « Il est temps que nous nous libérions de l'Occident qui ne nous aime pas et ne veut pas de nous. Séparons-nous de cet Occident corrompu, qui, chaque jour, est un peu plus stérile et un peu plus infecté et un peu plus déshonoré, qui ne forge que des injustices au service de la Banque. Bientôt, tu verras, tous les nobles esprits auront le même cri de ralliement : sortons, sortons de l'Occident. » [343]

C'est donc à Fiume que le *Testa di ferro* est fondé par le poète irrationnel Mario Carli sur une ligne futuro-anarcho-bolchevique intégrant au passage des aspects du premier fascisme dit "de gauche". Le leitmotiv de la revue, c'est l'ouverture de dialogues et de passerelles entre extrémistes de tout poil. La mouvance de Carli lui-même agrège futurisme et anciens combattants et prend le nom d'ardito-futurisme du nom des *arditi*, les troupes de choc italiennes issues des tranchées. L'ardito-futuriste est un

« gamin vêtu de soleil, qui grimpe sur l'avant-scène du monde, déchire le rideau du futur, qui fait s'écrouler dans un grand bruit les décors de carton pâte, qui est insolent avec les aristocrates dans leurs loges, qui tournent en dérision les dorures, puis s'en va déchirer la nuit avec le fracas de ses chants guerriers, [inondant] le monde de fantaisie, en le nettoyant à chaque instant avec le jet d'une irrésistible bouche d'incendie cérébrale » [344]

Avec son inclassabilité idéologique, le *Testa di ferro* offre à lire des textes incendiaires composés de "mots en liberté", constellés d'espaces blancs, utilisant une typographie expressive et suggestive, du gras, de l'italique et toutes les fantaisies possibles, comme dans son n° 21 de juin 1920 :

« Se répandre renverser incendier
banques
vieux
préjugés
Fracasser tous les autels et tous les piédestaux
[…]
Détruire – créer avec joie
et danser
et s'**enivrer**
Dans les fêtes de tous les saints
NOUS NE VOULONS PAS DES MYSTICISMES !
VIVRE
VIVRE **VIVRE**
Mordre la vie avec des dents très blanches
LA DÉVORER
Rendre tout possible dans une atmosphère de génie-folie incandescente. »

341 - « *Gabriele D'Annunzio, un poète décadent, artiste, musicien, esthète, féministe, pionnier casse-cou de l'aviation, magicien noir, malotru de génie, a émergé de la Première Guerre Mondiale en tant que héros à la tête d'une petite armée : les "Arditi".* » in Hakim Bey, *ZAT-TAZ*, Autonomedia, 2003. D'Annunzio aurait été empoisonné par les services secrets nazis en 1938.
342 - Claudia Salaris, *À la fête de la révolution. Artistes et libertaires avec D'Annunzio à Fiume*, Éditions du Rocher, 2006.
343 - Propos attribués à Gabriele D'Annunzio in Alessandro Barbero, *Poète à la barre*, Éditions du Rocher, 2007.
344 - Mario Carli, *L'Ardito-futurista manifesto*, 1919.

Mario Carli est une tête brûlée qui pousse parfois la provocation un peu loin. Alors qu'on lui présente l'addition dans une taverne, il dégoupille une grenade et la tend au serveur ; sauve qui peut assuré ! Las des blagues de Carli, D'Annunzio l'éloigne en juin 1920 de Fiume et le charge d'aller porter sa bonne parole à Milan (en emmenant avec lui sa *Testa*) où Carlo transforme son ardito-futurisme en fiumanisme futuriste, accentuant les offres de débats ou les collaborations avec les mouvances anarchiste, socialiste et syndicaliste d'Italie et d'ailleurs. Le fiumanisme naissant est défini à la manière d'une éphéméride anarchiste dans *La Testa* n°32 de novembre 1920 : « Fiumanisme et Statuts fiumains signifient : justice sociale, justice internationale, justice individuelle : peuples, classes, personnes libérées de toutes les oppressions : dictature de personne, mais excitation et mise en valeur de la créativité, de la volonté, de l'activité : création et développement de nouvelles formes de vie, dans lesquelles l'art et l'amour de la beauté aient une place prépondérante… », et de résumer l'ensemble de sa pensée sous une autre forme : « …pureté, courage, hardiesse, vanité, cocaïne, foi, hypocrisie, fausse monnaie, voracité, sacrifice… ». Une espèce de fiumano-nietzschéisme dionysiaque à la sauce ardito-futuriste en quelque sorte…

> « Une vie libre reste ouverte aux grandes âmes. En vérité, celui qui possède peu est d'autant moins possédé : bénie soit la petite pauvreté. Là où finit l'État, là seulement commence l'homme qui n'est pas superflu : là commence le chant de la nécessité, la mélodie unique, la nulle autre pareille. Là où finit l'État, – regardez donc, mes frères ! Ne voyez-vous pas l'arc-en-ciel et le pont de l'Outre-homme ? Ainsi parlait Zarathoustra. » [345]

En novembre 1920, *Testa* publie le *Manifeste individualiste libertaire* de Marcel Sauvage, collaborateur de la revue stirnero-parisienne *Un*. Dans un écrit ultérieur, *Con D'Annunzio a Fiume*, Carli reviendra sur le rêve futuriste entrevu à Fiume : « C'est peut-être la première fois au monde que l'aile d'un lyrisme aéroplanique, tout en restant plus au contact des faits réels qu'en s'opposant à eux, parvient à établir l'harmonie d'un nouveau rythme de vie. […] La vieille opposition entre vie et rêve, entre réalité et poésie, entre bon sens et imagination, a été enfin surmontée. Les deux termes peuvent êtres considérés comme fondus et superposés. »

Fiume est riche en facéties de tous ordres, ou plutôt de désordres. Ainsi de *Il Tappo* (Le Bouchon), sous-titré "Périodique interstitiel politique. Régénérateur de l'esprit. Obture tous les trous." Le *Tappo* devient le complément satirique de la *Testa* et relate autant les activités loufoques d'un Club de l'Absurde [346], que les défis (parfois dangereux) lancés au nom du "Je m'en foutisme" général, la promotion de la peinture sous morphine ou encore les activités débridées de la Compagnie Désespérée, une unité composée de jeunes volontaires en rupture de ban et alliant non-discipline, naturisme, drogues, pré-*beat attitude* et exercices de combat à balles réelles.

« La ville n'était plus qu'une forêt de bannières mythologiques où les Ouroboros, les flammes et les dragons côtoyaient les aéroplanes et les automitrailleuses. Sur l'Adriatique, barques et navires traçaient une voie lactée de lanternes qui reliaient le ciel, la mer et la terre, faisant de Fiume une cité des étoiles, dégageant des boulevards infinis vers le cosmos et se refermant vers l'infiniment petit des places, des ruelles et des tavernes où nous dansions. » [347]

La Compagnie Désespérée, aux mœurs si affranchies, est l'une des multiples émanations de l'association Yoga. Cette association (« réunion d'esprits libres tendant à la perfection » comme elle s'autodéfinit) est certainement l'organisation la plus transversale de Fiume. Fondée autour d'individualités hautes en couleurs telles Guido Keller [348] et Giovanni Comisso [349], elle propose des activités extraordinaires et des expériences originales : largage aérien d'un pot de chambre sur la chambre des députés à Rome, pansexualité solaire, amours de groupe, exercices réalisés sous un "commandement sans ordres", bacchanales variées et carnavalesques, exercices de tir au clair de lune, actes de piraterie [350], cueillettes de fleurs, expropriations, danses nietzschéennes, dadaïsme concret, alternatives alimentaires (crudivorisme, végétarisme), ascèses ou libations diverses, perchisme (se percher dans les arbres)... etc. ; bref, un style de vie où l'association des contraires tient lieu de source d'énergie. Drôles de guerriers qui enseignent « la science de l'Amour c'est-à-dire de la Transformation ; l'Amour comme sensation, comme sentiment, comme idées » (déclaration de prin-

345 - Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mercure de France, 1961.

346 - Ce club se réunit au resto Le Cerf d'or rebaptisé L'Ornithorynque, animal considéré comme une chimère anarchiste : « *C'est un animal subversif, il brouille l'ordre de la Création – ovipare, mammifère – l'ornithorynque est aussi une transition poétique. Il nous montre que le rire, la joie et la moquerie se cachent aussi au cœur de la vie.* » (in Tristan Ranx, *La cinquième saison du monde*, Max Milo, 2009)

347 - Tristan Ranx, *La cinquième saison du monde*, Max Milo, 2009

348 - Guido Keller est né en 1892 à Milan ; pilote de chasse lors de la Première guerre mondiale il pratique la guerre comme une aventure chevaleresque et personnelle, préférant rompre le combat lorsque son adversaire admettait la défaite. Après l'épopée fiumaine, il recherche de nouvelles utopies en Anatolie, à Berlin, en Cyrénaïque ou encore dans les Andes ; il meurt en 1929 comme il a vécu, à pleine bourre dans un accident de voiture.

349 - Giovanni Comisso, né en 1895, est un ancien combattant au caractère reconnu comme rêveur ; il meurt en 1969. À Fiume, Comisso rejoint le Bureau des relations extérieurs chapeauté par Léon Kochnitzky, un philosophe et musicologue russo-polono-belgo-juif (1892-1965). Le Bureau tente de créer une internationale po(l)étique des révoltés sur la base d'une Anti-société des nations définie anti-impérialistiquement par le poète américain Henry Furst (1893-1967).

350 - Fiume, où plus grand monde ne travaille, devient rapidement une cité à l'économie de prédation ; ressuscitant les pratiques des pirates Uscocchi de l'Adriatique aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Ces opérations sont menées autant sur terre, sur mer que dans les airs par des commandos de djinns apparaissant et s'évanouissant aussitôt avec leur butin.

cipe de l'Association Yoga). Une transformation qu'illes n'ont pas eu le temps d'appliquer au Temps. Le 28 décembre 1920, Fiume tombe après un ultime baroud d'honneur dirigé par Keller combattant torse nu et malgré des renforts anarchistes envoyés par Malatesta, le Bakounine italien. Mario Carli tente en vain, avec quelques complices anarcho-futuristes, de faire sauter la centrale électrique de Milan ; il est arrêté [351]. Le fascisme fera, jusqu'à la Marche sur Rome de 1922, une exégèse partiale et une exploitation dévoyée de la geste fiumaine en récupérant une partie de sa symbolique avant-gardiste futuro-martiale.

> « Dans nos cerveaux hurlent tous les vents de la montagne ; dans nos chairs hurlent toutes les tempêtes de la mer ; toutes les Nymphes du Mal ; nos songes sont des cycles réels habités par des muses vierges et frémissantes.
> Nous sommes les vrais démons de la Vie.
> Les avant-coureurs du temps.
> Les premiers messagers !
> Notre exubérance vitale nous saoule de force et d'indignation.
> Elle nous enseigne à mépriser la Mort !
> [...]
> Sous l'étendard noir de la mort nous conquerrons la Vie !
> En riant !
> Et nous l'aimerons en riant !
> Parce que ne sont sérieux que les hommes qui savent agir en riant.
> Et notre haine rit...
> Elle rit rouge. En avant !
> En avant pour la destruction totale du mensonge et des fantasmes !
> En avant pour la conquête intégrale de l'Individualité et de la Vie ! » [352]

LAITERIE
Une Zaoumie francophone ?

En 1942, Ioan-Isidor Goldstein a 17 ans, il est juif et vit en Roumanie sous la férule du Pétain local, le maréchal Antonescu ; c'est la guerre, la mort est partout et il a déjà tout lu. *Que faire ?* Il décide alors de créer un système littéraire révolutionnaire, de partir l'imposer à Paris et de conquérir poétiquement le monde ; rien de moins. Le jeune Ioan-Isidor considère que Paris est la capitale mondiale des poètes, c'est donc là qu'il lui faut aller se faire entendre/comprendre ; c'est avec la même logique qu'il choisit arbitrairement le français comme langue d'expression théorique (et comme langue de la future poésie du monde). Après un certain nombre de vicissitudes compréhensibles vu le moment choisi, Ioan-Isidor finit par débarquer à Paris en août 1945 avec sous le bras les manuscrits de son idée fixe qu'il appelle "lettrisme" ; dans les journaux résonnent les échos des premières bombes atomiques. Ioan-Isidor devient par auto-baptême Isidore Isou.

> « J'étais toujours moins soucieux de bâtir un "mouvement" qu'à bâtir un Nom dans la poésie. » [353]

D'une manière générale, l'avant-garde théorise une certaine conception du monde et, en

même temps, en écrit l'histoire et les exploits de ses héros, c'est-à-dire sa légende, en temps réel. En 1945, Isou constate le dépérissement des avant-gardes (disparitions effectives de certaines), tentatives de retour pathétiques de ses vieilles gloire (comme Breton), collusion d'autres avec le totalitarisme ou la société capitaliste et surtout le vide théorique laissé par la guerre et l'absence de nouvelles propositions esthétiques/poétiques. Et qui dit vide, dit espace libre qu'Isou va s'employer à combler à pleine pelletés. Il considère que ses prédécesseurs sont toujours revenus au langage ; malgré leurs tentatives de décomposition illes n'ont fait que des "poèmes de mots", comme tous les autres poètes avant elleux. Le lettrisme d'Isidore Isou (conception initiale des années 1942-1945) se pose comme l'ultime phase de déconstruction du mot. Il ne reste alors que des lettres qu'Isou appelle "anecdotes".

> « Vous ne comprendrez nos poèmes que si vous savez les dire sans bégayer.
> Que votre intelligence de la langue s'en aille rejoindre l'oreille. » [354]

Que prône-t-il ? Il y répond lui-même à la troisième personne : « Que veut Isou ? Considérant que ce qu'il possède est unique (le pouvoir de bouleverser tous les domaines par sa méthode de création, le lettrisme n'étant qu'un des aspects de ce travail de changement et d'enrichissement des disciplines) et que ce que possède les autres reste interchangeable (beaucoup de monde a du fric comme beaucoup de filles ont du sexe), il a l'impression qu'il n'a besoin de personne. » [355] Egosolisme

351 - Carli créera les Arditi del Popolo en 1921 afin de s'opposer aux groupes para-militaires fascistes mais finira par se rallier au fascisme en maintenant un grand écart critique ; il meurt en 1935, hanté par l'indécision illusoire de ses choix politiques.
352 - Renzo Novatore, *Vers le rien créateur*, 1921.
353 - Isou, *Précisions sur ma poésie et sur ma vie*, 1950.
354 - *La dictature lettriste*, n°1, 1946.
355 - Isou, *Précisions sur ma poésie et sur ma vie*, 1950.

radical aurait diagnostiqué l'ami Ladislav Klima, doublée de mégalomanie délirante rajouterait le bon docteur Freud ; egodoulisme carabiné dirait F. Merdjanov. Au-delà de l'artificialité provocatrice, Isou propose, ou plutôt impose, la lettre comme nouvelle unité poétique de base, comme élément poétique unique, originel, original et définitif d'une poésie sonore en devenir. Poésie d'abord lettriste, puis qui évoluera avec des variantes personnelles en poésie infinitésimale, aphonistique, méca-esthétique intégrale ou encore supertemporelle.

> « Indiscutablement, la Lettrie ne devait apparaître qu'en France, parce que ce pays est la source du langage clair et aussi la terre de la plus belle poésie et musique contemporaine. Ayant des moyens vagues – les lettres – elle ne pouvait sortir que dans un pays où la clarté est si forte qu'elle sait définir l'obscurité même… etc. » [356]

Le choix d'une autre langue que la sienne pour l'expression théorique et poétique, permet au poète de s'affranchir du conditionnement créé par la sienne propre depuis sa naissance (désormais la mode "post-" consiste à causer de "déconstruction") [357]. L'autofiliation poétique avouée d'Isou, qu'il appelle "l'évolution spirituelle de la poésie", est presque entièrement française ou d'expression francophone, partant de Baudelaire et arrivant à Isou lui-même. L'évolution poétique est vue/analysée comme un rétrécissement technique, depuis le poème sous sa forme encore classique de Baudelaire jusqu'au Rien dada, pour arriver jusqu'au point contemporain de nouvelle décomposition/création matérialisée par Isou avec sa Lettre ; point de départ pour un nouveau cycle créatif.

> Point de départ : Baudelaire = destruction de l'anecdote pour la forme du POÈME
> → Verlaine = annihilation du poème pour la forme du VERS
> → Rimbaud = destruction du vers pour le MOT
> → Mallarmé = arrangement du MOT et son perfectionnement
> → Tzara (compatriote roumain) = destruction du mot pour le RIEN
> → Isou = arrangement du RIEN pour la création de la LETTRE (retour de l'anecdote reformulée)

La Lettre d'Isou est une lettre "lettrique" qui comprend, en plus de celles issues de l'alphabet francophone habituel, des signes et des symboles divers comme autant de nouvelles notations de phonèmes ; l'alphabet du lettrisme est donc un alphabet étendu et spécifiquement lettrique. « Tout poème est égal à son alphabet, c'est-à-dire à la masse de ses possibilités lettriques. » [358] La lettre en s'agrégeant à ses consœurs compose une « nouvelle écriture plastique » en formant des propositions émotives et des phrases sensorielles qui s'écrivent comme l'on peindrait un tableau ou jouerait de la musique. Le lettrisme est un moyen au service de la Lettrie qui est, elle, une force, « une convergence vers les véritables significations, un rétrécissement vers les frontières originelles » [359].

> « La poésie souffre – *comme aucun art – par la décapitation de la traduction et l'imperfection de son moyen de transmission.* » [360]

Isou conçoit sa Lettrie à partir d'un constat faisant suite à une méprise. Alors qu'il lit adolescent un passage en français de Keysserling dans laquelle figure la phrase « le poète dilate les vocables », il a l'illumination que *vocable* en roumain veut dire "voyelle" et que la phrase quelconque de Keysserling ouvre la voie ("voie"/"voix") à tout autre chose. En considérant que « le poète dilate les *voyelles* », Isou provoque l'étincelle du lettrisme ; le malentendu l'amène à considérer que toute traduction interfère le sens initial de ce qu'elle traduit et que, seule, une langue poétique universelle peut amener les hominines à se comprendre (tiens, tiens, ça nous rappelle quelque chose non ?). Après avoir traversé la moitié d'une Europe en ruine, ne possédant qu'une valise renfermant ses cahiers de notes et croisé des millions de réfugiés en quête d'une improbable patrie, Isou conçoit la Lettrie non comme une nouvelle nation mais comme un continent-monde sans frontières, sans intermédiaires, qui fournit des passeport d'apatride pour tous les errants de la poésie. Le poète lettriste, par sa création, fait acte d'universel et d'international ; en se libérant du langage, il élève la possibilité d'une parole compréhensible à tous. Khlebnikov aurait glossolalisé son approbation !

> « Le langage lettriste *peut dispenser d'autres*, parce que c'est la langue primordiale, primitive et originelle d'où *toutes les autres langues se sont extraites*. C'est ainsi que la poésie devient un parloir spécial, compréhensible à tous les possesseurs des mêmes signes conventionnels auditifs. Pour tous ceux qui savent *pleurer* ou *claquer de la langue* et pour lesquels on peut créer et avancer dans la formation des lettres. » [361]

356 - Isou, *Introduction à une nouvelle poésie*, Gallimard, 1947.
357 - Un choix partagé à la même époque par deux autres rejetons de la Roumanie : Cioran et Gherasim Luca.
358 - Isou, *Précisions sur ma poésie et sur ma vie*, 1950.
359 - Isou, *Introduction à une nouvelle poésie*, Gallimard, 1947.
360 - Isou, *Introduction à une nouvelle poésie*, Gallimard, 1947.
361 - Isou, *Introduction à une nouvelle poésie*, Gallimard, 1947.

Le lettrisme entend donc redonner "son" et "voix" aux mots qui sont devenus silencieux et ne suscitent plus rien. Là où la zaoum initiale s'arrêtait aux phonèmes-syllabes, Isou descend à la lettre-son. Le lettrisme est-il en fait une zaoum francophone ? Lorsque les échos du lettrisme en formation arrivent aux oreilles d'Iliazd dans son exil parisien, ce dernier ne manque pas de comparer la démarche lettriste avec celle de Khlebnikov, Kroutchenykh et compagnie en la balayant d'un revers de manche comme simple ersatz de la toutité post-futurienne : si lettrisme il y a, alors il est toutique et n'est qu'un avatar francophone de la zaoum. Rien de nouveau sous le soleil. Mais Iliazd se sent dépositaire de ses camarades de jeunesse tombés dans l'oubli ou carrément inconnus en France, aussi prend-il le lettrisme comme une imposture. Le 21 juin 1947, une conférence d'Iliazd intitulée "Après nous le lettrisme" tourne à la bagarre générale avec une poignée de lettristes venus foutre la pagaille ; de quoi rappeler à Iliazd ses jeunes années mais avec des rôles inversés, désormais c'est lui qui incarne le "vieux monde". Iliazd a beau rappeler que Khlebnikov et Kroutchenykh se sont fendus en 1913 d'un essai du nom de *La lettre comme telle*, ou que lors des universités du 41° à Tiflis, il a lui-même prononcé trois conférences ayant pour thème la lettre comme technique de création poétique et dont les titres parlent d'eux-mêmes : "L'orthographe et l'attirance des lettres", "Le magnétisme des lettres" et "La langue et le travail des lettres", les lettristes s'en foutent. Par acquis de conscience, Iliazd fera éditer en 1949 *Poésie de mots inconnus*, sorte d'anthologie futuro-dadaïste montrant la richesse (et le nombre) de celleux qui ont précédé le lettrisme sur le chemin de la Lettrie. Outre les Russes et des dadaïstes, Iliazd rajoute une flopée de francophones : Pierre Albert-Birot (aka PAB ou Grabinoulor, 1876-1967), Hans/Jean Arp (1886-1966 ; alsacien, donc phonétiquement franco-allemand, poète-sculpteur drosophile), Antonin Artaud (1896-1948 ; incrustateur de poésie phonétique au milieu d'une prose poétique) ou encore Camille Bryen (en fait Briand, 1907-1977 ; abhominine et saventurier sans parti ni parti pris) [362]

« POÊME pour PHONO

NA - NI - VA - NE - O - SA - NI - DA - NI - ESSE
LI - TO - RI - TA - SA - NE - O - DI - CI - CA - RO - CIL - QUE
GA - GI - SO - LA - MI - NA - ONI - ON - MI - LON
VI - CAN LA - NE - O - RA - NI - PA - NI - OC
LI - LAN - VI - OC - NE - O - LOR - SI - LA - NI - OC
DI - DO - CA - NE - I - LO - RA - DO - LI - ON
NA - NI - VA - NE - O - SA - ILLI CA - RO - CIL - QUE

NA - NI - VA - NE - O - SA - ILLI DA - NI - ESSE » [363]

Il faut plusieurs années pour que la Lettrie agrègent quelques combattants. Le premier lettriste après Isou lui-même serait Gabriel Pomerand dès 1945, rencontré dans les Restos du cœur de l'époque. Puis viendront Moïse Maurice Bismuth (aka Maurice Lemaître), Gil Joseph Wolman, François Dufrêne, Michel Mourre, Guy Debord et d'autres [364].

« J'ai signé des manifestes et des tracts ; que l'on ne s'y trompe pas ; je ne m'affuble pas encore d'une étiquette. Je crois tout simplement que l'on *devient* lettriste dans la nécessité où l'on se trouve, bouleversé par les affres de la création, dans la nécessité où l'on se trouve de faire poésie de tout. Un cri, un appel véhément ne sont pas traduisibles autrement que par un cri ou un appel. Le reste est trahison. » [365]

Se proclamant seul mouvement d'avant garde artistique contemporain, le lettrisme aime le scandale. Début avril 1950, on retrouve sur les murs de Paris ce court texte : « RATÉS ! On nous présente comme des MINUS, et nous le sommes. Nous ne sommes rien, mais alors là, RIEN DU TOUT, et nous entendons ne servir à RIEN… INCAPABLES, INUTILES, OISIFS, VA-NU-PIEDS DE COMPTOIRS ! Venez vous reconnaître et vous affirmer au GRAND MEETING DES RATÉS. » Une manière de se positionner à la fois par rapport au monde moderne entrant dans le temple de la consommation, que face au monde ancien, encore dans le monde de la religion ; dans ces mondes-là, les lettristes revendiquent n'être rien mais être Tout dans ce qui n'appartient pas à ces mondes. Le 9 avril, un commando lettriste passe à l'action. Michel Mourre, déguisé en moine interrompt la messe de Pâques en la cathédrale Notre-Dame, chasse le curé de sa chaire et prêche lui-même le nouvel évangile : « J'accuse l'Église catholique universelle du détournement mortel de nos forces vives au profit d'un ciel vide. J'accuse l'Église catholique d'escroquerie. J'accuse l'Église catholique d'infecter le monde de sa morale mortuaire, d'être la chancre de l'Occident

362 - Iliazd auto-édite en 1971 un dernier livre, *Boustrophédon au miroir*, seul ouvrage existant en franco-zaoum plus ou moins palindromique ; chaque ligne est écrite en français mais se retrouve agencée différemment lorsque l'on retourne le livre.

363 - Camille Bryen, *Expériences*, 1932 (repris dans *Poésie de mots inconnus*, 1949). Pour les fans : Camille Bryen, *Désécritures* (Les presses du réel, 2007), une anthologie exhaustive.

364 - Une indication thérapeutique pour soigner son ignorance : Jean-Paul Curtay, *La poésie lettriste* (Seghers, 1974). On est entre amis mais c'est plein d'infos.

365 - Guy Marester, in *La dictature lettriste*, n°1, 1946.

décomposé. En vérité, je vous le dis, Dieu est mort. Nous vomissons la fadeur de vos prières. Nous clamons la mort du Christ-Dieu pour qu'enfin vive l'homme. » Mourre a le temps de bénir la foule ébahie avant de se faire coffrer puis brièvement interné en psychiatrie. D'autres actions émailleront cette année comme un raid sur l'orphelinat d'Auteuil pour y dénoncer le sort des enfants taulards.

Dans les faits, la Lettrie explose en constellations plus ou moins belliqueuses. Le "canal habituel" représente Isou lui-même et n'en finit pas de pondre des pavés théoriques. Pomerand incarne la tendance la plus nihiliste comme le montre son célébrissime *Discours d'un terroriste* de 1950. Une fraction "Soulèvement de la jeunesse" essaie d'incarner ce que son nom laisse supposer. Dufrêne tentera de réduire sa poésie à une peau de chagrin sonore. Une Internationale Lettriste puis Ultra-lettriste s'embarque avec Guy Debord pour finir par s'échouer sur les plages lagunaires du Situationnisme en mal de post-marxitude. Mais Isou avait prévu la chose et anticipé que la Lettrie aurait le visage de chacun·e de ses habitant·e·s : « C'est un Nom et non un maître que je veux être. Déjà autour de moi, des hommes interprètent mon visage qui ne leur appartient pas, avant l'œuvre même, contenu de ce Nom. […] Et qu'on sache : ce sont mes disciples qui me trahiront et non mes lecteurs. » [366]

« Vângâhoalla aha aha
Gnaïdnomme gnaïdnomme hoaïoumfoah
Gnaïdnomme gnaïdnomme danta tahaha vâgânhah
Souanda vatalla gnaîdnomme gnaïdnomme machguioaha

gagada haha
gagada haha
gaha haha
gaha gaha

pstzoukânân pstzoukânân tzântzâ
âsnâtza âsnâtzâ âsnâtzâ gântzâ
pstoupâganne
pstoupâganne
pstoupâgâhaha
pstoupâgâhaha

naha naha
naha naha… » [367]

ALTAGORIE
Ainsi son, sons, sont…

La métapoésie (aka "changement-création") a une date et une localisation précise : en forêt d'Hayange (ex-Bezirk Lothringen), le 5 septembre 1945 à 15h ; et un créateur : Altagor, né sous les auspices de Nietzsche et le patronage de Maldoror. Altagor c'est pour l'état-civil André Vernier, un géomètre ancien manœuvre en usine qui passe parfois pour être le créateur le plus inconnu du XX^{ème} siècle à l'exception de tous celleux encore plus inconnu·e·s que lui. Poète, musicien, peintre, inventeur-exprimant et plasticien transformel pratiquant les hyper-échecs, les doubles dames, la cosmophonie, la peinture isomorphe et donc aussi la métapoésie.

Quoi çà ? Concrètement, un langage inventé composé de syllabes imaginaires et de phonèmes auto-interprété par Altagor *himself* ; une sorte de gréco-latin oralisé par un Yakoute avec l'intonation d'André Malraux mâtinée de celle de Michel Galabru (oui, l'acteur comique). Il y a de l'incantation dans le rendu d'Altagor, une forme d'envoûtement magique, il faut s'armer de patience (cela dure des plombes…) et savoir *écouter*. Comme seul instrument, la voix portant le discours "non-"signifiant ("a-" ou "sur- ") de son unique créateur et interprète ; la poésie, pardon, la *Métapoésie* qui en découle est une évasion. Altagor se fait une Belle permanente, sautant par-dessus les hauts murs des conventions auditives et langagières. Altagor l'avoue, il a hésité entre trucider la terre entière ou se calmer-soigner-apaiser par la métapoésie ; doit-on l'en remercier ? [368]

> « Tous les enfants sont mystiques. Et tous les enfants sont poètes. Et tous les enfants sont créateurs de langage… Un instant… Un instant seulement – car cela ne dure pas, et peu s'en souviennent, et très peu poursuivent en rejoignant ce moment fugitif pour le transporter, adulte, vers un état de poésie accomplie. L'attraction du monde policé, cultivé, sophistiqué, utilitaire et conventionnel, est trop forte ; elle aplatit les terribles trésors enfantins et les range rapidement dans la boîte-à-raisons.
>
> Figé, le monde est objectivé, la magie s'est tue, déesses et dieux sont morts et emmurés, et le papillon-flamme de l'inspiration, nié ou plié, est enfoui, dissimulé, occulté, aboli – il n'a jamais

366 - Isou, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Gallimard, 1947.
367 - Isou, *Poème pour broyer le cafard*, 1950.
368 - Texte qui suit de Marin de Charette, *Altagor ou la langue du double*, 2008 (chez l'auteur tant qu'il est vivant). On peut traquer la Bête via quelques revues : *Kanal magazine*, n°41, 1989 ; *Teckel*, n°2, 2004 ; *Schéma et schématisation*, n°61, 2004. Pour les oreilles : Altagor, *Métapoésie 1948/1965*, Sonart / A.D.L.M., 2002 ; et quelques bandes magnétiques pirates qui doivent encore traîner ici ou là.

existé – il n'est pas possible –. Le citoyen est prêt ; il pourra passer le restant de sa vie dans le mensonge des créatures ; il a oublié ; il est mort-né. Il est adulte.

Souviens-toi du moment
où la langue était un verbe pur,
un geste de création et de jubilation,
l'outil sacré de ta mise au monde
– et tu seras poète.

La clef n'est pas dans la niaiserie des souvenirs ; elle est dans cet instant fulgurant où le monde et toi sont complices, et le langage un acte pour signer cette alliance.

O, kalaande ironé cigor...

ALTAGOR n'a jamais oublié.
Et s'il n'a pas été compris lorsqu'il a rappelé que sa Métapoésie sourçait dans ses incantations enfantines, c'est qu'il a été jugé par des gens pour qui la langue n'est qu'un objet étranger, taillable et désarticulable à merci.
Or, on n'entendra pas la Métapoésie, sa nécessité et sa puissance, si l'on n'entend pas cette relation directe à ses propres jubilations langagières enfantines. Le génie de la Métapoésie est bien dans ses incantations, comme Altagor l'a dit avec ses mots à lui.
Et la Métapoésie double le langage en ouvrant sur un infini, un "extra-monde en soi".
Car la langue est double.
Et Altagor a chevauché les deux versants du langage : le côté domestiqué autant que le côté débridé.
Ce qui l'a singularisé des deux côtés à la fois : classique, épris d'harmonie unitaire, chez les révolutionnaires de la table rase ; amant du renversement et des retournements, chez les conservateurs de l'ordre ancien.
Atypique, inclassable et partout dérangeant...
Mais, avec cela, prince de la langue et de la diction.
Si des poètes ont éprouvé le besoin de triturer l'écriture ordinaire, par toutes sortes de moyens, c'est bien afin d'en extraire une toute autre langue… Et, pour certains en tous cas, dont Altagor, une langue qui ne se contente plus de décrire le monde et de quantifier les échanges, mais qui soit ACTE et PRESENCE.
Cette Langue-Verbe, Altagor la nomme Métapoésie. Il l'imagine, il la reçoit, il la constitue, il la théorise, il la préconise… Son geste de création est complet.
Quant à ce besoin de transformation, de ressourcement plutôt, s'il existe depuis longtemps – des glossolalies apostoliques aux méta-langages énochiens, en passant par Rabelais et tant d'autres, en passant par toutes sortes de tentatives mystiques, pédagogiques ou poétiques –, il est devenu, en quelques générations, plus qu'un besoin : une nécessité incontournable.
Pas un brave qui ne se livre, de quelque façon que ce soit, à d'étranges alchimies. Surtout depuis le coup d'envoi – le coup de sabre – donné par Rimbaud. Et aujourd'hui plus encore qu'hier.
Et pourquoi ? Parce que les langues évoluant, avec la civilisation, vers toujours plus d'utilitaire, de conventionnel et d'arbitraire, se sont globalement écartées de leurs racines de réalité...
On s'est éloigné des saveurs bruissantes et sug-

gestives du Vieux Français ; et des sonorités vibrantes et du souffle des éléments ; et, lentement, des racines indo-européennes ; et, plus encore, des racines préhistoriques archétypales – qui signaient l'action directe, la poésie vécue.
Langue des dieux agissants devenue langue de vieux vagissants !
C'est ainsi que les langues modernes se sont insidieusement entachées, au fil des siècles, de "ces signes inquiétants de non-adhérence, d'algébrose, d'automatisme, de réification, d'arbitraire, etc...", que décrit, par le menu, le linguiste indépendant Pierre Souyris, dans son traité sur *La désintégration du Verbe*.
Pour entendre le langage parler, il faut revenir aux phonèmes – comme il faut revenir à l'individu pour entendre l'humanité s'exprimer.
Des phonèmes-outils du tout jeune bébé jusqu'aux syllabes-germes des mantras et des prières, les précieux phonèmes sont les véritables cellules spécifiques des mots, les unités sonores fondamentales du langage. Ils en sont les atomes, et – comme les atomes contiennent les électrons et le noyau qui, lui-même, contient protons et neutrons – les phonèmes contiennent les voyelles et les consonnes qui, elles-mêmes, contiennent la duplication de la consonne et la voyelle qui l'accompagne nécessairement, tel que cela se voit dans le passage à l'écriture. En effet, la voyelle a s'écrit a, mais la consonne b s'écrit bé...
Cependant, quand on en est arrivé là, dans la décomposition de la dynamique créatrice du langage – c'est-à-dire du Verbe – jusqu'à la désintégration du phonème-atome, pour en extirper les voyelles et les consonnes – c'est-à-dire les lettres, les lettres écrites –, on tient dans ses bras un cadavre. Le cadavre du langage désarticulé.
Or, Altagor demeure dans l'espace poétique du logos, tant en ce qui concerne la Métapoésie que le Transformel. Quand il dépassera les limites de la parole, ce sera pour bondir dans un autre champ, celui, notamment, de la musique avec le Pantophone, le Métaphone… Cependant, le seul dépassement qui le motive réellement, c'est celui de la transcendance.
S'il s'occupe du "rapport des phonèmes entre eux", c'est bien qu'il œuvre et compose au sein même de la vie du langage. Et il n'y mélange pas l'infra et l'ultra – car il y a un avant et un après : qui va des sons purs du bébé (précédant les phonèmes), aux bruits divers (corporels, naturels, artificiels), voire à la musique, lesquels ne sont pas encore ou ne sont plus du langage articulé.
Par ailleurs, la connivence avec les phonèmes originaux de sa culture a des prolongements jusque dans les abysses intra-utérins. Cette relation première avec les sonorités d'avant-naître est irremplaçable. Et c'est dans ces profondeurs intimes qu'Altagor prend ses atomes sonores, ses puissants phonèmes, et qu'il compose, avec ce déjà-connu pleinement incorporé, du nouveau, de l'inédit, du surprenant. Point capital qui distingue le Métapoète de bien d'autres créateurs de langage, tournés – à tort ou à raison – vers l'hybridation exotique et l'exploration ultra-centrifuge, ou obnubilés par l'utilitaire et l'élaboration infra-utopique.
La Métapoésie est donc bien le fruit authentique d'une expérience spirituelle intérieure. Spirituelle parce que vécue en pleine communion

d'être, tout simplement ; car il n'y a pas lieu de coller des références quelconques, de spiritualisme ou d'ésotérisme, sur Altagor qui se voulait SEUL et LIBRE.
Et si la résonance la plus intime est nécessairement celle de la langue maternelle, l'alpha et l'oméga de la Métapoésie est ce souvenir vibrant du langage originel créateur, dont j'atteste la réalité, moi aussi, parce que j'y ai eu accès et opérativité pendant la prime enfance, comme Altagor, et que je ne l'ai pas oublié une seule journée de ma vie. *O, kalaande ironé cigor / Eriande akernoeuse...*
Quant à la langue française qu'il canarde au canon saussurien, s'il s'astreint à l'utiliser très correctement, c'est qu'il admet le côté pratique, momentanément inéluctable, des conventions. Pas de détournement individualiste des règles consensuelles sans accident ! Et c'est vrai pour la communication verbale comme pour la circulation routière.
La Métapoésie n'est donc pas une proposition substitutive, elle n'entre pas en compétition avec le français, elle ne nourrit aucun délire utopiste universaliste. Bien au contraire, elle est une alternative immédiate, disponible et susceptible d'inspirer d'autres métapoésies dans d'autres cultures et selon d'autres sensibilités.
En la créant, Altagor a composé une langue de pure communion ; en respectant sa langue maternelle, il y reconnaît un véhicule de communication. En jouant à volonté entre ces deux états du langage, Altagor se comporte en chaman qui connaît l'entrée des deux mondes : le visible et l'invisible, l'ordinaire du multiple et l'extraordinaire du singulier, l'utilitaire et le visionnaire.

Maintenant qu'il est mort, certains vont s'emparer et s'emparent déjà de la Métapoésie pour en faire un objet littéraire, poético-acoustique. C'est tuer la Métapoésie. Or, ce qui importe, c'est la transactualité d'Altagor et de sa Langue.
La Métapoésie – aujourd'hui dans son essence vivante – ne peut être l'objet littéraire vénéré du regretté Monsieur André Vernier, sans tuer Altagor une seconde fois.
C'est ici la ligne de feu qui sépare le Poète du cadavre.

(Laissons les cadavres s'occuper des cadavres,
c'est-à-dire des objets littéraires,
simples déjections verbales
figées dans le temps.)

Qu'est-ce qu'Altagor voulait ? Il voulait soulever le Monde, renverser le Décor, ressusciter l'Idéal, réaliser la Quête, atteindre l'Absolu… Ceux qui ne verront, dans ces tentatives et ces déclarations brûlantes, que des thèmes poétiques exaltants et des idées intéressantes, sont les mêmes prêts à ranger la Métapoésie dans l'Histoire de la Poésie..... Dormez bien, mes exquis cadavres.....
L'ambition n'est pas littéraire quand le désir est ABSOLU.
Et s'il ne voulait pas donner d'échantillons – jamais moins d'une heure ininterrompue –, c'est qu'il situait sa Métapoésie dans l'espace-temps de la transe... [...]
Remettons donc la Métapoésie, avec la Dynamoplastique, la Dynamographie et la Musique Plectro-phonique, selon la perspective radicale de cette réalisation qu'il entrevoit et qu'il cherche à provoquer par tous ses moyens.

– Compléments et curiosités –

Dans la dynamique de l'oralité première, le très vénérable objet artistique, au sens muséologique ordinaire, n'existe tout simplement pas. Seule compte la puissance constamment réactualisée d'une tradition vivante. Ainsi l'essence de la poésie se rejoue-t-elle à chaque fois.

Les textes métapoétiques, entre autres, sont à resituer, pour l'essentiel, au sein du flux de leurs multiples variantes réactualisées à chaque occasion, qui font Altagor être plus un aède qu'un écrivain... Situation paradoxale – car il s'agit de textes écrits, bien que souvent mémorisés, et retravaillés à l'infini... Et cependant, les fluctuations qu'Altagor met en œuvre autour de sa propre création, sont celles d'un danseur. Un transe-danseur qui, sans jamais perdre son sens de gravité, gire et oscille dans une permanente présence à l'immédiat.

Cela dit, cette fluidité dynamique, pertinente sur l'instant, le rend plus insaisissable ensuite...

Son comportement atypique le singularisait. Cygne dans un contexte de canards, il en était conscient. Sa différence fut la cause de plusieurs malentendus. C'est ainsi qu'Altagor fut accusé de changer les dates de ses textes, alors qu'il datait correctement différents états – parfois à quelques micro-variantes près – du même texte ou du même flux. Ce quiproquo – sur fond de caractère provocateur – allait le poursuivre très longtemps, quant à la Métapoésie surtout. Il est temps d'en éclairer la mise au monde.

Voici l'épopée en quatre temps, sur presque trente ans, des prémisses à l'aboutissement du Discours Absolu.

1

...1922...(7 ans)

O, KALAANDE IRONE CIGOR

Genèse : Tout d'abord le jaillissement enfantin, spontané, non référencé, des glossolalies incantatoires et des formules magico-rythmiques empreintes d'une étrange et sauvage poésie : la Langue du Double...

Altagor a maintes et maintes fois évoqué ces incantations extra-maternelles. Témoignage capital ! A sept ans, toutes conditions réunies, il correspond avec cette autre face de la langue agissant comme le souvenir opératif, paradoxalement opératif, du parler créateur originel.

Cet univers sonore – aux temps premiers où le monde était encore vivant –, cette magie des vibrations et des couleurs rythmiques, est le lait des enfants-poètes. Souviens-toi, souviens-toi, et tu seras poète.

2

1930-1942 (15 à 27 ans)

EXERCICES POUR APPRENTIS-MINEURS

Formation/résistance : Le temps de l'apprentissage et de l'intégration, un repli momentané dans la littérature, fut-elle d'apparence poétique. Il écrit textes et poèmes, publie quelques recueils assez sages, cependant qu'il se forme sur plusieurs fronts, en pur autodidacte.

3

...1943-1948/50 (28 à 33/35 ans)

VARIATIONS METAPOÉTIQUES POLYPHONIQUES

Résurgences/explorations/foisonnements : Vers 1943, peut-être avant, l'inspiration primitive resurgit et vient irriguer son œuvre. Voici les re-

cherches et les explorations en tous genres, les premières tentatives conscientes d'un langage autre, les foisonnements polyphoniques et synesthésiques, les hybridations et les germinations diversifiées...
Structuré par son apprentissage assez classique mais principalement autodidacte, nourri par une inspiration naturelle aussi rebelle que sauvage, stimulé a contrario par ses premières confrontations à l'intelligentsia parisienne, notamment, enfin révolté par la fausseté des littératures superficielles et des discours sophistiqués de poétiques intellectuelles, et par des conditions existentielles effrayantes, André Vernier s'extraie quelque peu des sortilèges consensuels – et s'enflamme.
L'exaltation tous azimuts contamine ses manuscrits, sa graphie, son sentiment vital. Grâce au levain d'un intuition singulière, l'homme a rejoint sa propre audace et sa liberté infinie de créateur. *Tout est à refaire – car, ici, à cet instant, s'est réalisé l'Absolu*. Le voici, tendu, tumultueux, en corps à corps de conscience, faisant feu de tous bois, brûlant dans son verbe et prophétisant.
Alors, il brise coquilles formelles et tabous moraux, et s'ébroue en Dionysos... C'est ainsi qu'il écrit sa *Poésie Synthétique* (peut-être avant 43), ses *Variations Métapoétiques*, *Polyphoniques*, *Synoptiques*, *Internationalistes*, ses *Odes Symphonistes*, ses premiers tracts et ses déclarations proliférantes... Ses textes s'envolent.
On y remarque la montée progressive d'une pure musicalité du langage et, son corollaire, le développement de la voix et des recherches acoustiques ; l'émergence de plus en plus affirmée d'une métalangue, d'abord incrustée dans la phrase et le vers, dès 1943, puis gagnant de l'autonomie, enfin se dégageant décisivement de la langue maternelle à partir de, semble-t-il, 1948...
Aussi, quand Altagor déclara, par la suite, avoir repris son expression métapoétique à partir de 1943, il faut l'entendre rigoureusement comme le point de renaissance de sa pulsion créatrice métalangagière. S'ensuivirent quelques années hybrides (43-48), au cours desquelles le logos est de plus en plus envahi par une poussée métapoétique, composée de mots imaginés, de syllabes assemblées, d'interjections proférées, tout cela se constituant progressivement en cet autre langage qui double le français et, pour finir, s'en détache.
La Métapoésie est, donc, (re)venue dans sa pratique poétique comme l'aurore dans les veines de la nuit. Cette évolution, très cohérente, rend périlleuse l'affirmation d'une date unique de création. Comme pour le naissance du jour, plusieurs critères sont possibles, chacun étant déterminant dans son genre. Car la Métapoésie n'est pas un continent découvert d'un seul coup, c'est un palimpseste graduellement révélé à la conscience du Métapoète.
Par conséquent, lorsque Altagor rencontra Isou, probablement en 47, il était déjà dans sa quête métapoétique, chaque jour grandissante. Et tout les séparait : le paradigme ou la vision, les matériaux et les procédures, le caractère et l'orientation, la nécessité et l'esthétique. L'un était solitaire quand l'autre fondait une bande ; l'un alchimisait la matière première de la parole, l'autre atomisait les mots écrits ; l'un voulait augmenter les moyens de son expression, l'autre cherchait à accroître l'expression de ses moyens ;

et cætera... Avec l'état d'esprit correspondant, pour l'un comme pour l'autre. Altagor et Isou étant incommensurables, il n'y a pas lieu de s'attarder.
Cependant, continuent le bond en avant, la fièvre et l'enthousiasme, et les élans mystiques, et les projets universels ou rédempteurs. Rien n'est trop, et tout est en trop. Au galop, donc, car ce monde est abhorré et ne saurait survivre... Plus question de l'interpréter ou de le célébrer ! Il faut créer immédiatement un extra-monde, accélérer les conditions planétaires pour une réforme radicale.
André Vernier va mourir – c'est une poussée de fièvre de la conscience qui l'a ravi – voici sa fin – André Vernier est mort dans l'ouragan ravageur de ces années sombres de guerres spirituelles et matérielles. Années d'extrême phosphorescence !

4
1948/50-1952 (33/35 à 37 ans)
LE DISCOURS ABSOLU
Épuration : C'en est trop, rien n'est assez ! Anergor, Thaïfonx, Thorix Altagor, Altagor absolu... Ce sera ALTAGOR. Altagor lui-même ! Voici l'homme nouveau – qui vient d'entrevoir la Vision. Voici celui qui renaît de ces flambées de voyance. Altagor lui-même !
Dans ses documents, une feuille entre autres, à l'encre rouge-rosée...
Jeudi "saint" 6 avril 1950 à 15h.
6, rue Guilbert de Pixéricourt à Nancy.
Il me reste 24h. pour signer mon consentement total,
absolu à la Métapoésie, inaugurant une Ère Nouvelle,

La Dictature de l’Art Abstrait.
Vendredi "saint" 7 avril 1950 à 15h.
METAPOESIE ou la Dictature de l’Art Abstrait.
Engagement total, absolu, définitif,
Altagor.
Désormais, il balance un regard critique sur ces années d’explosions polyphoniques. Il lui faut au plus vite dégager l’essentiel de son Discours Absolu, supprimer tout ce qui pourrait l’embarrasser ou le brouiller. Il taille et il écarte. Il est revenu à son chant premier, à l’inspiration de ses 7 ans, à cette communion spontanée avec le Verbe caché, la Langue du Double qui affleure de tous les langages humains, et fait signe aux âmes poétiques, aux êtres-de-feu et aux idiots inspirés.

La Métapoésie altagorienne résonne comme une évidence et sonne comme une nécessité. Le langage humain n’est pas complet sans l’ouverture vers une langue de pure profération. Cette langue du mystère, irréductible et suffisante, troue l’histoire de la poésie, à l’infini.....
La révolution prodigieuse, en marche depuis si longtemps, commence aujourd’hui. »

NOVARINIE
Le Babil des classes dangereuses

Valère Novarina est né en 1942 ou 1947 (un mystère administratif semble être à l’origine de cette double date possible) en Suisse multilinguistique. Oscillant comme Nietzsche entre philosophie et philologie, cet adepte de la marche-à-pieds et pas au-pas, se place sous la double étoile de Dante et d’Antonin Artaud pour finir par s’orienter vers le théâtre ; pratique lui permettant de fusionner l’écrit, l’oral et la gestuelle en un Tout expressif. Son *Babil des classes dangereuses* est refusé par toutes les maisons d’éditions à sa création et ne sera publié qu’en 1978.

« ORIFUGE – Dlalablim dlablim dapon, coupez-moi la tête [369]
LE MORT – Hé vos oreilles oreillissent quoi ? Iiiiiiiiiiiiiiiiiillllllliiiliiiiiiiiiiiii
iiiiiiiiiiilllllllllliiillllllliiiiiiliiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii-danstruttourbonjambierrejerraidessaoulmusclo-netd’airchaaaaasséunedespioumonnesdesblaryn xes desbordsdeschanceuilsdeschanson.» [370]

« Hé vos oreilles oreillissent quoi ? Tout l’enjeu est là : savoir ce qu’on entend dans le langage, ce qu’on veut y entendre aussi. Deux représentations sont pointées à la fois par ORIFUGE et LE MORT : le primat des "oreilles" et celui de la "tête", ou, dit autrement, une pensée du discours intégrant la dimension corporelle du langage et une autre s’appuyant sur la logique conceptuelle du sens. Deux points de vue qui situent l’humain par la conception du langage qu’ils manifestent. Or, ce qui s’entend dans le dire des deux personnages, c’est une activité qui met à mal toute conception communicationnelle du langage reposant sur le seul échange des signes : sont invalidés les critères du sens, le système conventionnel qui pense la langue dans l’hétérogénéité du signifié et du signifiant, qui n’ont d’autre choix que de considérer les glossolalies comme un énoncé hors langage car hors signification. Le paradigme des interprétations est

large mais la logique reste toujours la même, celle de la norme – la langue cadastrée – et de l'écart – les "transgressions" à ses lois. Ce hors-langage, c'est, pour la plupart des commentateurs, celui, déviant, de la folie, une "hystérie de l'écriture", un "ahurissant délire", c'est aussi un pré-langage, un retour au "plaisir régressif" des lallations enfantines, ce que signifierait le terme "babil", récurrent dans l'œuvre, marque d'un désir fantasmatique de retrouver la mythique langue pré-babélienne ou l'unité primordiale orphique. On retrouve en fait la question philosophique du solipsisme : la glossolalie est vue comme un discours autotélique où "chacun [est] enfermé dans sa parole sans destinataire", un discours vide, qui dirait ainsi l'indicible.

Pourtant, à GLITAUD que les glossolalies d'ORIFUGE interrogent – *Sont quoi ces sons ?* –, PIOT répond : *Sont rien : soliveaux du marécage piqué. […] Sont paroles vides de sens* [371]. La nuance est dans le complément déterminatif. "Rien", ici, prend la valeur ancienne, positive, de chose. Si les *paroles sont vides*, elles ne le sont pas en soi, a priori : elles sont *vides de sens*. Et absence de sens ne veut dire ni absence de paroles ni faillite du langage. Il s'agit toujours bien de langage. Simplement, le discours d'ORIFUGE ne désigne pas. Pragmatique, il dit, et fait dire, hors de toute herméneutique et de toute métaphysique. De fait, les glossolalies de Novarina expérimentent les possibilités d'un dire qui se soustrait aux légalités d'une langue-signe et à la dictature qu'impose la logique du sens. L'injonction *Coupez-moi la tête !* est celle d'un sujet dans le refus d'une conception instrumentale du langage, qui réduit

369 - Valère Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, P.O.L, 1989.
370 - Valère Novarina, *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, P.O.L, 1989.
371 - Valère Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, P.O.L, 1989.

le discours à un contenu et le fixe dans un rapport de secondarité à la pensée, un sujet qui se tient hors de la dialectique de la vérité et de l'erreur, dans *la décision prise une bonne fois pour toutes d'œuvrer en deçà du bien et du mal* [372]. Il s'agit donc d'un ethos, d'une manière de se tenir dans sa parole, du désir d'une parole empirique par laquelle s'inventer dans l'imprédictible tout en inventant l'autre. En effet, loin d'être autotéliques, les glossolalies, provocations à une écoute différente, déplacent l'entendre, le sollicitent nouvellement. Ici, glossolaliser, c'est se tenir dans une polarité de la parole, dans l'activité politique d'un je qui nécessairement implique un tu spécifique : des oreilles qui *oreillissent*. La question du MORT constitue la glossolalie en une provocation au dire. Et c'est justement parce qu'elles appartiennent au discours que les glossolalies forcent aussi à entendre le système de l'œuvre autrement : elles sont le diapason de la parole, le *son ut* lancé *pour entendre l'air résonner, pour savoir comment ça répond* [373]. Elles s'instituent en allégorie du poème de Novarina ; elles sont le lieu où se produit le plus radicalement *le lancer de caillou* [374], c'est-à-dire le mouvement du sujet dans l'inconnu de sa parole.

Au centre de la critique : le mot, assimilé dans l'œuvre à une langue-instrument. De façon récurrente, le mot est perçu comme iconolâtre, parce que, pris pour son seul signifié a priori, il est la marque d'une sacralisation du sens : *Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie* [375]. Ce ne sont pas les mots en eux-mêmes qui sont visés ici, mais bien une position largement partagée : une conception réifiante et anhistorique du langage, qui cantonne le discours dans une logique communicationnelle et qui, investissant les mots, d'une signification préétablie, en fait des outils sonnants et trébuchants [376], ce que critiquait déjà Mallarmé. L'étymologie de "français", donnée par Novarina, pointe d'ailleurs le destin à rebours que s'est créé cette conception du langage : c'est parce qu'elle fait du langage un moyen d'échange, qu'on peut dire que "le français" vient de "franc", nom d'une monnaie et d'un peuple qui troque. Or, instituer le signifié équivaut à établir la langue en nomenclature, en *grand catalogue stupide du panorame des allées-et-venues des termes* [377], où les mots deviennent *des cubes agençables à empiler* [378]. Sous couvert d'universalité, elle devient ainsi un principe consensuel d'univocité. La mort, pour Novarina, est d'abord dans *cette langue éternelle et châtrée* [379] qui récupère toujours le nouveau pour en faire du connu, qui impose des règles et des limites au dire, qui muselle les sujets. [...]

Crimer la langue ! L'énonciation le proclame, l'urgence est là, dans son impératif : *Attaquer, attaquer sans délanguer !* [380] ; *Faut urger !* [381] Ce qui ne peut plus attendre, c'est *le crime de la langue* [382], non pas une destruction du français, entreprise fantasmatique irréalisable, mais une mise à mal de la langue prise comme essence. D'ailleurs, "attaquer" est en relation de détermination avec "sans délanguer !", c'est-à-dire que le procès a lieu dans, mais aussi par la langue : c'est la langue, en discours, qui fait la critique. Si *suicide* [383] il y a, c'est seulement celui d'une re-

présentation mise en face de ses apories. L'appel à l'assassinat est développé continûment dans *Le Théâtre des paroles* et le crime en même temps qu'il se dit, se fait, là, de même que, de façon radicale, dans ce qui est souvent considéré comme la première période de l'œuvre : *L'Atelier volant*, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Monologue d'Adramélech*, *La Lutte des morts*, *Le Drame de la vie*. Mais plutôt que de considérer cette conception chronologique, on peut dire que, comme les glossolalies, ces textes, dans le système global de l'œuvre, ont leur nécessité ; ils forcent à inventer l'écoute du poème dans son entier. [...] Est mis en cause le modèle canonique scolastique du "sujet-verbecomplément", reste d'une représentation de la langue comme Logos, qui fait de l'archétype de la phrase un reflet de la loi, de l'ordre, organisant le monde. [...] Et, de fait, Novarina pense l'écriture par l'art brut, dont il se reconnaît, s'appropriant une démarche picturale, qu'il juge nécessaire pour une pensée de la littérarité. Ainsi, la phrase *lorsqu'il parlait, il touchait une autre bouche qui disait la langue qui ne sait pas* [384] témoigne d'une représentation bien différente de celle imposée par l'institution, notamment l'école, *l'agent contrôleur des termes-et-tournures* [385] : une langue, académique, "qui dicte", instrumentalisée et instrumentalisante puisqu'elle se situe dans un rapport indispensable à la connaissance. [...] Assassiner la langue est donc une posture par laquelle le sujet s'approprie la langue, s'invente, et invente l'autre ; c'est mettre en demeure la langue de produire du monde autrement. [...] La langue conçue comme activité ne peut se délimiter : elle est en constant devenir. C'est pour-

372 - Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999.
373 - Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
374 - Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999.
375 - Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999.
376 - Valère Novarina, *Notre parole*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
377 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
378 - Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999.
379 - Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
380 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
381 - Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
382 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
383 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
384 - Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
385 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.

quoi elle est *languisme* [386], processus sans téléologie, sa temporalité étant l'instant : l'œuvre le fait entendre, la langue est continûment *germinative*, *native* [387] ; c'est son épopée qui se donne à lire, et en même temps son drame [388].

L'enjeu, on le voit, pour Novarina, est l'invention d'un discours qui soit toujours altérité, c-est-à-dire d'un discours par lequel le sujet, dans l'historicité de son dire, soit dans un déplacement qui constitue son altérité propre et qui le fasse advenir à lui-même. Les termes étrangers, les hapax, les patois participent de cette recherche en acte de l'altérité. Novarina le dit, *il veut produire des mots monstrueux, […] faire accoucher [la langue] d'une autre, étrangère à elle-même, [une langue avec] des mots inconnus qui passent, où tout se lit comme du latin. Comme du latin, c'est-à-dire que toute nomination d'une chose est exclue* [389]. De fait, les passages de latin dit de cuisine ou les nombreuses répliques entièrement en latin, tout comme le "languisme" dans sa globalité, font entendre cette utopie d'une langue-discours qui ne nomme pas mais appelle : le lecteur, forcé d'y perdre le français, mis dans l'incapacité de se référer à un lexique préexistant, notamment parce que très souvent il lui est impossible de dissocier les termes du français, ceux des patois et des langues étrangères, des hapax, est forcé d'écouter le continu discursif qui fait sa propre signifiance, le continu d'une parole où chaque mot est aussi un mot étranger. Et c'est bien cette invention dans l'inconnu de la parole qui fait le devenir de la langue-discours, partant le devenir du sujet – l'identité à soi passant par ce que son altérité de discours propre enseigne de soi. L'étranger désigne donc cet autre en soi, nécessaire, car s'il *nous quitte nous nous détruisons, nous vendons le monde, nous nous vendons*, nous devenons des communicants. Novarina lui donne également un autre nom, celui d'Orient, mettant ainsi en crise la dichotomie de l'ici et de l'ailleurs, de l'Occident et de l'Orient : *D'une façon générale, nous autres Occidentaux, nous devons tout à l'Orient. Nous ne devons pas perdre notre Orient, c'est-à-dire le sentiment en nous de notre étrangeté* [390]. L*e discours, par ce qu'il induit d'altérité, est indissociablement ici et ailleurs.* » [391]

HORS-CHAMP
Laibach et la rétro-avant-garde

« Nous sommes en 2018. En mission d'exploration sur la face cachée de la Lune, des astronautes américains font une rencontre du troisième type : les Nazis, disposant d'une technologie anti-gravité qui leur a permis de coloniser le satellite dès 1945, y ont construit une base secrète et développé une véritable armada de vaisseaux spatiaux en vue d'une invasion de la Terre. Tel est le pitch de *Iron Sky,* improbable comédie de science-fiction germano-finlandaise, partiellement financée par le public (via l'achat de "bons de guerre"), sortie en salles en 2012. Qui, mieux que Laibach, groupe slovène de musique industrielle, aurait pu en composer la bande originale ? La formation, qui a fêté ses trente ans d'activité en 2009 avec une exposition rétrospective au Muzeum Sztuki de Lodz, a pour-

tant longtemps cultivé une imagerie ambiguë ; peu susceptible de s'associer à une entreprise aussi ouvertement parodique, Laibach aura, au contraire, longtemps cherché la controverse et la confrontation, d'abord dans son contexte d'origine, la (future ex-) Yougoslavie, où le groupe a joué un rôle important de dissidents culturels, puis en Europe occidentale où son jeu sur les symboles du totalitarisme (socialiste, fasciste, nazi), son recyclage des avant-gardes de la première moitié du XX^{ème} siècle (futuriste, bruitiste, constructiviste), son goût de la mise en scène et du manifeste, ont souvent provoqué des réactions de rejet et d'incompréhension fondées sur une lecture au premier degré. C'est ainsi qu'on peut encore voir, sur le Net, une interview de la fin des années quatre-vingt dans laquelle les musiciens de la Mano Negra expliquent à Michel Denisot pourquoi Laibach est un dangereux groupe néonazi en train d'infiltrer les médias de masse. [...] À l'époque où l'accusation est lancée, Laibach se présente comme le porte-parole, ou plutôt la branche musicale, d'une organisation rigide et hiérarchisée, le *Neue Slowenische Kunst* (NSK), à laquelle il semble s'être subordonné sur un mode ouvertement totalitaire visant à abolir l'individualité. [...] Le NSK regroupe d'autres artistes slovènes venus du monde de la peinture (le collectif *Irwin*) et du théâtre (le *Cosmokinetic Theater Red Pilot* et le *Scipion Nasice Sisters Theater*, réunis ensuite en un *Cosmokinetic Cabinet Noordnung*), mais aussi des graphistes (*New Collectivism Studio*), des cinéastes (*Retrovision*) et même des philosophes (*Department of Pure and Applied Philosophy*). Le collectif mobilise un ma-

386 - Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
387 - Valère Novarina, *Chaos*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
388 - J'emploie le terme drame dans son sens étymologique d'action.
389 - Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
390 - Valère Novarina, *Notre parole*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989.
391 - Isabelle Babin, "Le languisme de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle" in *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2007.

tériau visuel et musical offensif, avec une absence apparente de distance critique, au service d'une sorte de *Gesamtkunstwerk* [œuvre d'art totale] qui vise à submerger l'auditeur-spectateur et le force à s'interroger sur le positionnement politique des artistes. Tout se passe comme si le NSK adoptait effectivement la posture d'une instance idéologique officielle, dont il redoublerait le langage en l'intensifiant. Mais il s'agit bien d'une simulation, explicitée par le groupe dès ses débuts dans une série de manifestes où il expose ses stratégies et son intention. [...] Comment fonctionne ce dispositif ? Où réside son ironie ? Quelles chances laisse-t-il à l'auditeur de réaliser qu'il n'a pas affaire à un groupe néonazi, mais à un mode d'exposition sophistiqué qui consiste en un travail sur la manipulation et la propagande, à travers son propre langage et ses instruments déconstruits et dévoilés pour ce qu'ils sont ? Parmi les sources détournées par Laibach, John Heartfield, pionnier du photomontage et artiste paradigmatique de l'antifascisme, occupe une place privilégiée qui illustre parfaitement la méthode du groupe. La pochette de leur premier album (1985), dépourvue d'indications génériques, montre une variation sur le célèbre montage dans lequel Heartfield comparait les suppliciés sur la roue au Moyen Âge aux victimes du Troisième Reich (*Wie im Mittelalter… so im Dritten Reich*, 1934) : au lieu d'être prise dans les moyeux d'une croix gammée comme chez Heartfield, la victime, plus que jamais transfigurée, paraît comme crucifiée sur la *Croix noire* de Malévitch – véritable emblème et signe du ralliement de Laibach, à un moment où les autorités yougoslaves leur interdisaient d'utiliser jusqu'à leur nom (nous y reviendrons). La pochette intérieure de leur troisième album, *Opus Dei* (1987), qui marquera leur percée sur la scène internationale (sur le label anglais Mute Records), reproduit une swastika dont les branches ont été remplacées par des haches sanglantes, reprise à peine stylisée d'un autre montage de Heartfield (*Der alte Wahlspruch im "neuen Reich" : Blut und Eisen*, 1934). Mais c'est une affiche, conçue pour commémorer le centenaire de la mort de Karl Marx, qui typifie peut-être encore mieux le dispositif critique construit par le groupe. Le collage initial de Heartfield montrait Goebbels placer la barbe de Marx sur le menton d'Adolf Hitler (*Mimikry*, 1934) ; sur l'affiche qui détourne ce collage, le chanteur de Laibach (Milan Fras) a pris la place de Goebbels pour affubler Hitler de son postiche marxiste. Or, chez le dadaïste allemand, il s'agissait déjà d'un collage, qui dénonçait un détournement idéologique – la manière dont le parti nazi entendait séduire l'électorat ouvrier en adoptant une rhétorique socialisante. Avec son travail graphique de superposition, Laibach ajoute donc un niveau : l'affiche détourne un détournement (qui en dénonçait lui-même un autre). Mais là où Heartfield travaillait sur l'énoncé, en produisant une critique aussi virulente que transparente de l'idéologie nazie, Laibach travaille sur l'énonciation : ce qu'il répète, c'est le geste de Heartfield. En substituant leur visage à celui de Goebbels sur une affiche qui duplique un collage anti-nazi, tout se passe comme s'ils disaient : ce que vous voyez est le collage d'un collage, un principe de

fabrication et de substitution se dénonçant comme tel. C'est notre tête à la place de Goebbels, mais dans un dispositif à la Heartfield. En somme, l'affiche n'a rien à dénoncer ni à dévoiler, elle révèle un modus operandi : nous travaillons sur les signes de la propagande, mais ces signes sont, en eux-mêmes, équivalents ; c'est un simple matériau. Ce qui doit attirer votre attention, ce sont les objets auxquels nous les associons, ainsi que le geste consistant à créer de telles associations. En l'occurrence, Laibach travaillera, sur un mode systématique, à associer une imagerie totalitaire à tous les aspects de la production et de la consommation des musiques de divertissement de masse – en particulier des rythmes disco, du concert rock et de la musique pop. On comprend dès lors que la reprise sera le véhicule musical privilégié par le groupe, dès le milieu des années quatre-vingt et leur passage à l'Ouest. Laibach se livrera à une véritable réécriture de l'histoire du rock, passant d'abord à la moulinette les Beatles (*Let It Be*, 1988) et les Stones (*Sympathy For The Devil*, 1988), pour étendre ensuite le procédé à d'autres cibles plus ponctuelles, en fonction de leurs objectifs du moment. Dans un premier temps, il s'agira surtout, pour ainsi dire, de retirer au rock son postiche révolutionnaire pour en révéler l'essence autoritaire. "Geburt einer Nation", sur *Opus Dei*, est ainsi le résultat du traitement infligé à "One vision" de Queen : l'ahurissante transposition en allemand montre l'ambiguïté de paroles écrites, à l'origine (si l'on en croit Roger Taylor), pour célébrer la vision de Martin Luther King ; dans la version militaro-industrialisée de Laibach, "One race, one hope, one real decision" ("Eine Rasse und ein Traum, ein starker Wille"), prend une résonance autrement plus inquiétante. Il en va de même pour les deux versions anglaise ("Life is Life") et allemande ("Leben heißt Leben") du one-hit-wonder du groupe autrichien Opus, dont le refrain paraît avec Laibach célébrer le sacrifice de soi pour une entité supérieure, sur un rythme exaltant la vie collective et la marche au pas de l'oie. Laibach utilise comme matériau les signes et les codes par lequel le rock se reconnaît, se vit et se transmet comme culture. Sur ce plan, il ne fait que prolonger l'entreprise ironique de déconstruction commencée par Throbbing Gristle et la première génération de musiciens "industriels", pour qui il s'agissait de prendre à contrepied l'industrie de la musique en lui renvoyant le miroir de ses propres stratégies de contrôle. Pour rendre valide leur critique, ces groupes ont dû passer par la création d'un dispositif qui plonge dans l'ambiguïté leur propre statut d'énonciateur. Sont-ils fascistes ? Pratiquent-ils l'apologie ou la dénonciation ? Sont ici gommés les signaux et indices habituels par lesquels l'auditeur sait ou croit savoir "à qui il a affaire". La recherche de tels signaux ou, mieux encore, la recherche de l'absence de tels signaux devient, pour la frange la plus perspicace du public, le moyen privilégié de deviner les stratégies mises en œuvre, c'est-à-dire de confirmer que le produit qu'il a sous les yeux relève d'une stratégie globale et non d'un discours de premier degré. On se trouve bien devant un phénomène de méta-communication ironique avec une première énonciation de surface que vient redoubler, dans le même acte, une

autre énonciation qui mentionne la première pour signifier un jugement sur elle et s'en tenir à distance. [...] La difficulté pour l'amateur de rock confronté à Laibach consiste ainsi à acquérir des compétences pratiques qui sont très peu sollicitées par son monde (le recoupement d'informations, l'interprétation de matériau iconographique, la lecture de manifestes artistiques) et dont le manque de maîtrise risque de lui faire passer à côté du cœur du message. C'est, du reste, précisément ce que l'expérience menée alors par Laibach tendait à démontrer : en exposant la dimension autoritaire et régressive des musiques populaires, le groupe ne pouvait guère s'attendre à être détrompé. Le récepteur idéal de Laibach est une sorte d'élu qui doit en quelque sorte accepter de se laisser duper pour ensuite acquérir, dans la confrontation avec ce matériau troublant, les compétences nécessaires pour l'apprécier. [...] En réalité, les malentendus qui ont accompagné leur première réception occidentale prolongent le "dialogue créatif avec la censure" entamé dans leur pays et leur contexte d'origine, la Slovénie, alors toujours incluse dans la Fédération yougoslave. L'anti-fascisme avait joué un rôle capital dans la fondation de la République et fonctionnait encore comme mythe originel pour l'idéologie officielle de l'État. En adoptant par provocation le nom allemand de la ville de Ljubljana, porté par la ville durant l'occupation nazie, Laibach réalisait un véritable coup de force qui ne pouvait que pousser les autorités à sortir leur arsenal répressif – ce n'est qu'en 1987 que le groupe pourra à nouveau se produire sous son propre nom. Mais il posait aussi un geste paradoxal de réappropriation de la culture et de l'identité slovène, dont les signes prendront une place déterminante dans l'imagerie du groupe : la référence au Triglav (plus haut sommet des Alpes juliennes et symbole national slovène), les allusions aux forêts et à la chasse (le groupe a pour autre emblème un cerf rouge), ou encore l'architecture néoclassique de Jože Plecnik (dont le projet de Parlement slovène figure sur la pochette de *Slovenska Akropola*), entre autres artistes et figures plus locales. Ces signes participent de ce que Luther Blisset et autres ont appelé, à propos de Laibach, le "principe de suridentification" : "magnifier l'esthétique du pouvoir et faire l'éloge de la domination, en vertu d'une stratégie poussée jusqu'à l'outrance". La stratégie viserait à amener le pouvoir au bout de ses contradictions pragmatiques : comment, en effet, refuser à un groupe de musiciens de se produire sur scène alors qu'ils multiplient, extérieurement, les signes les plus ostentatoires d'adhésion et de soumission à l'idéologie ? [...] Le malaise des autorités venait alors non seulement de la surenchère de symboles collectivistes et/ou slovènes parfaitement légitimes, mais de leur association constante avec les imageries fasciste et nazie qui en inversaient ou en annulaient la polarité. Le logo du *Neue Slowenische Kunst* représente un mélange de symboles socialistes, fascistes, chrétiens, nationalistes, tous nivelés par un corrosif principe d'équivalence. C'est le fondement de la "rétro-avant-garde", ou rétrogardisme, défini par le collectif Irwin : la régurgitation des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, de Malévitch à Heartfield et de Russolo à El Lis-

sitzky, en tant que vocabulaire esthétique du pouvoir. En 1991, alors que la Slovénie proclame son indépendance, le NSK accomplit une étape décisive dans sa relation avec la puissance étatique, en se constituant lui-même très officiellement en État, "le premier État global de l'univers". Un État sans territoire et sans frontières, qui s'est donné tous les attributs d'une micronation : il émet des passeports, une monnaie virtuelle et des timbres, établit ambassades et consulats temporaires à travers l'Europe, qui sont l'occasion d'échanges, de conférences et de projets ponctuels. La création de l'État-NSK a bien entendu valeur de commentaire sur les événements en train de se déclarer en ex-Yougoslavie : premier État postnational, mais contemporain de la renaissance du nationalisme dans son foyer d'origine, il est aussi le premier État déterritorialisé, nulle part et partout à la fois, comme le pouvoir dont il n'a cessé de dénoncer le caractère envahissant et diffus, et qui va bientôt dévorer ses citoyens. L'album *NATO*, sorti en plein conflit (1994), prolonge le réquisitoire. La chanson titulaire reprend le thème du premier mouvement de la suite des Planètes de Gustav Holst, "Mars, celui qui apporte la guerre". La séquence enchaîne directement sur "War" et sa déclinaison lyrique, par un chœur féminin, de sigles de grandes multinationales de l'industrie et des médias : GM, IBM, Newsweek, CNN, Universal, Siemens, Sony… Le reste de l'album consiste en reprises technoïdes et martiales de titres ayant la guerre ou le conflit pour thème exclusif : "The Final Countdown" (Europe), "Dogs of War" (Pink Floyd), "In the Army Now" (Status Quo), "Alle gegen Alle" (D.A.F.), "2525" (Zager & Evans). Il s'achève sur "Mars on the River Drina", adaptation d'un hymne serbe datant de la Première Guerre mondiale ("March to the River Drina"), que le groupe a joué à Sarajevo le soir des accords de Dayton. Ce nouveau rôle de commentaire critique de l'actualité mondiale marque la sortie définitive de l'ambiguïté idéologique qui avait présidé aux débuts du groupe dans leurs terres, puis en Europe de l'Ouest, jusqu'au début des années quatre-vingt-dix. Après *NATO*, *Jesus Christ Superstars* (au pluriel, 1996), version hétérodoxe de l'opéra rock d'Andrew Lloyd Webber, ironise sur le retour du religieux en donnant, pour la première fois, une inflexion nettement plus *metal* aux compositions du groupe. *WAT* (2003), dont le titre "B-Maschina" sera réutilisé pour *Iron Sky*, évoque les attentats du 11 septembre et les nouveaux barbares "venus de l'Est". *Volk* (2006), curieux album concept basé sur la réinterprétation d'une douzaine d'hymnes nationaux mondiaux, interroge le rôle des États-nations dans la nouvelle configuration mondiale : chaque hymne est interprété dans la langue du pays évoqué avec, comme en surimpression, la voix de Milan Fust jouant le rôle du chœur antique ou d'interpellateur des nations concernées. En réalité, Laibach avait largement clarifié et pacifié sa communication avec le monde dès *Kapital* (1992), double album ambitieux dans lequel le groupe livrait une sorte de diagnostic de l'état du monde à l'ère postcommuniste. *Kapital* avait pour originalité de présenter, d'une part, des versions différentes de chaque titre pour les trois supports alors en circulation (LP, CD et MC)

et, d'autre part, de ne proposer que des titres originaux, sans reprises. En revanche, le groupe fait cette fois un usage extensif du sample et de l'échantillonnage, notamment sur "Le Privilège des Morts", qui réutilise de manière très créative des extraits du dialogue entre Alpha 60 et Lemmy Caution dans *Alphaville*. [...] Laibach refuse le déni d'originalité habituellement adressé au postmodernisme, pour proclamer leur originalité à travers l'acte de copie ; en conséquence, la copie n'en est plus une, elle a effacé l'original et relancé un processus historique. On l'a vu, le groupe n'a pas renoncé au procédé avec *Kapital* : ils dépasseront même de nouvelles limites en reprenant, sur *Jesus Christ Superstars* (1996), une chanson dont l'original n'avait pas encore paru ("God is God", de Juno Reactor, un autre groupe de l'écurie Mute Records), puis en réadaptant une ancienne chanson de leur propre répertoire, traduite du slovène en anglais ("To The New Light") – laquelle faisait d'ailleurs suite à une reprise grasse et saturée de Prince ("The Cross"). *Iron Sky* (2012), bande originale toute en réminiscences wagnériennes et lyrisme grandiloquent, s'inscrit donc dans une discographie particulièrement complexe qui tend de plus en plus vers l'auto-ironie et la mise à distance par le groupe de ses avatars successifs. Laibach s'est réinventé plusieurs fois, poussant jusqu'à la schizophrénie la diversité stylistique comme la mise en abyme des musiques populaires, dont il a recyclé les formes et les genres jusqu'à l'invraisemblance. On pourrait craindre qu'une telle œuvre musicale ne tienne pas sans son commentaire, ou, pire, ne vaille que par la controverse publique qu'ils continuent, malgré tout, de susciter. Après trente ans de carrière, Laibach fait pourtant partie de ces groupes dont il paraît impossible de prédire le prochain coup – trop occupés qu'ils sont à déjouer nos anticipations, mais aussi les leurs, pratiquant cet "art de la fugue" qu'ils ont, d'ailleurs, interprété dans un album, peut-être leur plus expérimental à ce jour, consacré à Jean-Sébastien (Lai)Bach. » [392]

392 - Extraits de "Laibach ou l'art de la fugue" de Frédéric Claisse in *Multitudes*, n° 51, 2012/4.

VRAC BIBLIOGRAPHE-HIC

- *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, L'Âge d'Homme, 1990. Toutisme, Khlebnikov et la ville, géométrie non-euclidienne ; y'a bon.

- Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe*, Flammarion, 1995. Pour une vision picturalisante de la chose.

- Serge Fauchereau, *L'avant-garde russe*, Murmure, 2003. Des morceaux choisis de Khlebnikov, Kroutchenykh, de la belle Elena et d'une poignée d'acméistes.

- Geneviève Cloutier, *L'avant-garde russe face à la "terreur de l'histoire"*, Presses du réel, 2013. Comporte une historiosophie/graphie de Khlebnikov.

- Revue *Europe*, n°978, 2010. Un n° spécial Khlebnikov ; synthétisant et bien foutu. Essentiel pour se faire l'oreille.

- Roman Jakobson, *Question de poétique*, Seuil, 1973. Un ouvrage indispensable pour faire rimer linguistique et poétique à l'ombre de Khlebnikov sans forcément rien n'y comprendre.

- Roman Jakobson, *Russie, folie, poésie*, Seuil, 1986. Autre indispensable, recueil de textes de Jakobson compilés par Tzvetan Todorov.

- Roman Jakobson et Linda Waugh, *La charpente phonique du langage*, Éditions de Minuit, 1980. Tout est dans le titre mais s'y limiter serait dommage.

- Jean-Claude Lanne, *Vélimir Xlebnikov, poète futurien*, Institut d'études slaves, 1983. Une monographie érudite (un tome de texte et un tome de note) dans une forme un peu datée. Il faut lui préférer les 1000 pages de son *Velimir Xlebnikov* (CESAL, 2014), version revue, actualisée et "modernisée" mais qui reste un ouvrage typé "thèse universitaire" ; *you see what we mean ?*

- Vélimir Khlebnikov, *Œuvres*, Verdier, 2017. La quasi exhaustivité des textes de 1919 à 1922 ; traduction de Yvan Mignot se voulant dépoussiérante, gros appareil de notes. Superbe. On attend la suite et le reste.

- Gérard Conio, *Du Goût public*, L'Âge d'Homme, 2007. L'entrée en scène des futurs futuriens et l'analyse globale des avant-gardes russes. Du sérieux.

- Korneï Tchoukovski, *Les futuristes*, L'Âge d'Homme, 1976. Témoignage et analyse d'époque sur l'egofuturisme, les futuriens/cubofuturistes et Maïakovski sur un ton plein d'humour.

- Agnès Sola, *Le futurisme russe*, PUF, 1989. Donne au sdvig toute sa place.

- Revue *Luna Park*, n°1 nouvelle série, 2003. Avec en particulier une longue évocation d'Elena Gouro dans le texte d'époque de Vladimir Markov (en fait Voldemars Matvejs), "Le futurisme russe".

- Revue *If*, n°33, 2009. Jolie petite bio(géo)graphie de Khleb par Yvan Mignot.

- Revues *Action poétique*, n°63, 1975 (spécial Khlebnikov et Mandelstam) et n°77, 1979 (Spécial Iouri Tynianov). Un peu datées mais comportent des documents intéressants.

- Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, Allia, 1995. Recueils de textes aveniro-rayonnistes.

- Élie Éganebury (en fait Iliazd), *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, Clémence Hiver, 1995. Des textes de 1913 de Iliazd sur les deux peintres.

- Sur Iliazd, voir la monographie réalisée par le Centre Pompidou suite à l'exposition du Musée d'art moderne au printemps 1978.

- Carnet *Iliazd club*, n°8, 2014. À propos de la polémimique tragigique Iliazd-Isou.

- Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova*, Clémence Hiver, 1990. Une biographie empathique par la grande poétesse à la destinée tragique.

- Iliazd, *Ledentu le Phare*, Allia, 1995. Une reproduction de l'objet-livre avec une longue intro-promenade (en français non zaoumique) autour du Phare, de la toutité, de la zaoum et de l'iliazdisme poétique.

- revue *Pleine Marge*, n°33, 2001. Comprend un texte intéressant d'Iliazd, "Les avant-gardes russes racontées aux Dadas".

- Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, NRF, 1947. Textes fondateurs de l'isouïsme d'Isou par himself.

- Isidore Isou, L'*agrégation d'un nom et d'un messie*, NRF, 1947. L'« accumulation d'un personnage parfait, réussi et vivant » ou la mythologisation d'Isou par Isou (ses 20 premières années).

- *Des hommes sont sortis de chez eux*, Christian Bourgois, 1997 et *La baignoire d'Archimède*, Circé, 2012. Anthologies de textes de l'Obériou : Bakhterev, Drouskine, Hams, Lipavski, Oleïnikov, Vaguinov, Vvedenski, Zabolotski.

- Alexandre Vvedenski, *Œuvres complètes*, La Différence, 2002. De bien belles choses qui mériteraient d'être plus connues.

- Daniil Harms, *Écrits*, Chistian Bourgois, 1993. Textes en prose et théoriques.

- Daniil Harms, *Œuvres en prose et en vers*, Verdier, 2005. Très belles traductions de Yvan Mignot.

- Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Peter Lang, 1991. Bon, quand on finit par tomber dessus, c'est l'inverse qui se produit. C'est une thèse quasi brute à la lecture difficile en l'état. Bien sûr, aucune citation n'est traduite, il y a plus de notes que de pages de texte mais c'est pleins d'infos.

- Nikolaï Oleïnokov, *Un poète fusillé*, Gallimard, 2016. Un choix de poèmes et de vers isolés du poète obérioute.

- Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'Homme, 1971. Souvenirs d'un primofuturien ; tendre avec Khleb, plus ironique avec Kroutch et carrément méchant avec Iliazd. Du matos de première main.

- Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, Gérard Lebovici, 1985. Ce recueil comprend aussi Les nouvelles voies du mot de Kroutch.

- Revue *Europe*, n°911, 2005. N° spécial sur le formalisme russe (Chklovski, Eichenbaum, Tynianov).

- *Kroutch, Khleb, Matiouchine, Malévitch, Victoire sur le soleil*, L'Âge d'Homme, 1976. Pour se faire plaisir.

- Sergueï Essenine, *L'inonie*, Alidades, 2002. Trois petits poèmes et puis s'en vont.

- Anatoly Marienhof, *L'Homme rasé*, Circé, 2004. Un roman, ou plutôt une "enfantaisie", pour changer.

- Anglophonie : *Allan Antliff, Anarchy and art* (Arsenal Pulp Press, 2007), comporte un article fouillé sur l'influence de Stirner notamment sur Malévitch / Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy* (University of California Press, 2012), nombreuses illustrations et une corrélation constante entre un art sans lois et une vie libre.

- Joseph Staline, *Le marxisme et les problèmes de linguistique*, Pékin, 1975. Pour se faire peur.

- F. Merdjanov, *Analectes de rien*, Gemidzii Éditions, 2017. La base. Une sorte de *Ur*-livre aussi inutile qu'essentiel.

« Chez nous, l'histoire est catastrophique : elle efface littéralement tous les projets de la surface de la terre et les rend au temps abyssal (à l'argile). Quid d'Itil, la capitale des Khazars ? De Bulgar, la capitale des Bulgars ? Quid, enfin, de Saraï, la capitale de la Horde d'or ? Quid de Kitej ? La catastrophe de l'histoire, c'est précisément la rupture, la révolte insensée et impitoyable, la chute dans l'abîme de l'éternité, le retour au néant, à Tchevengour. La particularité de l'ordre du monde russe et de la structure mentale post-révolutionnaire est le "tout ou rien". Le "tout tout de suite" ne réussit pas, alors il reste le *rien* – d'où Tchevengour. Nous nous sentons bien dans notre *rien*. Le labyrinthe en miroir de la culture européenne nous fascine ; nous nous ennuyons au milieu de nos briques de silice. C'est pourquoi nous sommes prêts à tout faire disjoncter, nous provoquons des catastrophes et des malheurs, des fractures du temps historique. Nous *exigeons* une vie à la limite du temps, à la limite de l'être et du non-être. D'où les sectes apocalyptiques, les révolutions, les Razine-Pougatchev sur le tableau des citoyens d'honneur, l'aventurisme au quotidien et l'alcoolisme en tant que choix existentiel radical. »

Vassili Golovanov, *Espace et labyrinthes*

Ouvrage librement disponible sur *wikimerdja*,
l'encyclopédie consacrée à F. Merdjanov

https://analectes2rien.legtux.org/wikimerdja

Z-ditions de l'Amphigouri
– 2021 –

Nous ne demandons pas l'attention de la société, mais nous lui demandons de ne pas l'exiger non plus de nous.

Mikhaïl Larionov

Z-DITIONS DE L'AMPHIGOURI
– 2021 –