

Université de Montréal

La Science et le spirituel dans l'art et la littérature russes d'avant-garde  
des années 1910 et 1920

par  
Geneviève Cloutier

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en littérature comparée

Juin 2004



© Geneviève Cloutier, 2004

PR

14

U51

2004

Y.025

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

La science et le spirituel dans l'art et la littérature russes d'avant-garde  
des années 1910 et 1920

présenté par

Geneviève Cloutier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....  
Jacques Cardinal

.....  
président-rapporteur

.....  
Livia Monnet

.....  
directeur de recherche

.....  
Wladimir Krysinski

.....  
membre du jury

Mémoire accepté le 23 septembre 2004

## RÉSUMÉ

Ce travail aborde la question de l'influence des sciences, et plus particulièrement des nouvelles théories de l'espace et du temps formulées entre le milieu du XIXe siècle et le début du XXe siècle, sur l'art et la littérature russes d'avant-garde des années 1910 et 1920. Il s'intéresse plus particulièrement à la manière dont une certaine forme de mysticisme a pu stimuler l'intérêt de certains artistes, à savoir, dans le cas présent, des poètes Éléna Gouro et Vélimir Khlebnikov et du peintre El Lissitzky, pour les questions relevant du domaine scientifique. Partant, avec l'œuvre de Gouro (1877-1913), des débuts du futurisme russe, il étudie l'influence de la religion, de l'occultisme et de la philosophie de Bergson sur une vision de l'espace et du temps qui caractérisera toute l'avant-garde russe et annonce l'intérêt subséquent de ses représentants pour les nouvelles sciences. On voit en effet, avec l'œuvre de Khlebnikov (1885-1922) et celle de Lissitzky (1890-1941), comment peuvent se rejoindre dans l'art une telle vision du monde et un attrait particulier pour les nombres et les nouvelles géométries. Chez Lissitzky, qui est peintre, les moyens disponibles pour traduire de telles préoccupations sont cependant différents de ceux employés par le poète Khlebnikov. L'époque soviétique à laquelle il appartient dénigrant par ailleurs toute forme de mysticisme, on remarque que l'utopie artistique et scientifique qui prend chez lui la place jadis accordée au spirituel dans l'art garde malgré tout plusieurs points communs avec le mysticisme du début du siècle.

**Mots-clés :** Russie/U.R.S.S., avant-garde, arts visuels, littérature, mysticisme, géométries non-euclidiennes, théories de la quatrième dimension, Éléna Gouro, Vélimir Khlebnikov, El Lissitzky.

## ABSTRACT

This work examines the influence of science — in particular that of the new theories of space and time formulated between the mid-nineteenth century and the beginning of the twentieth century — on Russian avant-garde art and literature of the 1910s and 1920s. It pays special attention to the way a certain form of mysticism may have stimulated the interest of some artists (here, the poets Elena Guro and Velimir Khlebnikov and the painter El Lissitzky) for scientific issues. Starting at the early stages of Russian futurism with the work of Guro (1877-1913), it addresses the impact of religion, occultism and bergsonism on a vision of space and time that will characterize the Russian avant-garde and that foreshadows the future interest of its members in the new sciences. Through the poetic and theoretical work of Khlebnikov (1885-1922) and the pictorial work of Lissitzky (1890-1941), one can see how such a world vision and a special interest for numbers and the new geometries can be brought together in art. To express similar preoccupations, though, Lissitzky, as a painter, had to use different means than those available to Khlebnikov. Belonging to the Soviet era, which denigrated any form of mysticism, he also opened the door to a scientific and artistic utopia that was meant to take the place of the spiritual in art but kept many links with turn-of-the-century mysticism.

**Keywords :** Russia/USSR, avant-garde, visual arts, literature, mysticism, non-euclidean geometries, fourth dimension theories, Elena Guro, Velimir Khlebnikov, El Lissitzky.

## REMERCIEMENTS

Je remercie particulièrement ma directrice de recherche, Livia Monnet, pour l'aide qu'elle m'a apportée lors de la préparation et de la rédaction de ce travail. Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et Meloche Monnex inc. pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ / ABSTRACT.....	p. i
REMERCIEMENTS.....	p. iii
TABLE DES MATIÈRES.....	p. iv
LISTE DES FIGURES.....	p. viii
NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DU CYRILLIQUE.....	p. ix
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>p. 1</b>
NOTES DE L'INTRODUCTION.....	p. 9
<b>CHAPITRE 1 — ÉLÉNA GOURO : L'ART, LE SPIRITUEL ET LA CONNAISSANCE DU MONDE.....</b>	<b>p. 10</b>
REMARQUES PRÉLIMINAIRES.....	p. 10
Le paysage intellectuel et artistique dans la Russie du début du vingtième siècle.....	p. 10
Éléna Gouro et son époque.....	p. 12
Notes biographiques et caractéristiques de l'œuvre.....	p. 13
Remarques sur le corpus.....	p. 16
DU SPIRITUEL DANS L'ART D'ÉLÉNA GOURO.....	p. 17
Particularités de sa vision du monde et influences.....	p. 17
a) Christianisme et autobiographie.....	p. 18
b) Occultisme et mysticisme.....	p. 20
c) Bergson.....	p. 23

Un devoir de cognition.....	p. 25
AU-DELÀ DES MURS ET DES HORLOGES : L'ESPACE-TEMPS GOURÉEN.....	p. 28
Le mensonge des horloges.....	p. 28
L'espace indivisible de Gouro.....	p. 29
a) Le lieu <i>de</i> l'œuvre.....	p. 29
b) L'espace <i>dans</i> l'œuvre.....	p. 30
Pour échapper à l'espace et au temps.....	p. 34
La quatrième dimension?.....	p. 36
L'instauration d'un « mondalenvers ».....	p. 38
CONCLUSION PARTIELLE.....	p. 41
NOTES DU CHAPITRE 1.....	p. 43
<b>CHAPITRE 2 — LE RATIONALISME MYSTIQUE DE VÉLIMIR KHLEBNIKOV DANS LE POÈME <i>LADOMIR</i></b> .....	p. 49
REMARQUES PRÉLIMINAIRES.....	p. 49
Vélimir Khlebnikov : portrait.....	p. 49
<i>Ladomir</i> .....	p. 51
LA GÉOMÉTRIE NON-EUCLIDIENNE DANS L'ŒUVRE DE KHLEBNIKOV.....	p. 54
Lobatchevski et son œuvre.....	p. 54
Une trinité : Razine, Lobatchevski, Khlebnikov (le rebelle, le mathématicien, le poète).....	p. 56
La géométrie de Lobatchevski dans <i>Ladomir</i> .....	p. 59

LE TEMPS ET L'ESPACE KHLEBNIKoviENS.....	p. 61
Le temps et ses lois.....	p. 61
La quatrième dimension et la conception khlebnikovienne de l'espace.....	p. 63
<i>Ladomir</i> et la victoire du temps sur l'espace.....	p. 65
DIEU ET LE NOMBRE.....	p. 68
La religion dans <i>Ladomir</i> — prométhéanisme khlebnikovien.....	p. 68
Le ciel étoilé, royaume du Nombre : existence d'un ordre transcendant.....	p. 69
Un nombre à part : la racine carrée de -1.....	p. 72
Khlebnikov : rationaliste ou antirationaliste? matérialiste ou mystique?.....	p. 74
CONCLUSION PARTIELLE.....	p. 76
NOTES DU CHAPITRE 2.....	p. 78
<b>CHAPITRE 3 — L'ESPACE DU PROUN DANS LA RECONSTRUCTION DU MONDE : ART ET UTOPIE SCIENTIFIQUE CHEZ EL LISSITZKY.....</b>	<b>p. 83</b>
REMARQUES PRÉLIMINAIRES.....	p. 83
Mise en contexte : la science et le spirituel dans les arts visuels russes, du suprématisme au constructivisme.....	p. 83
El Lissitzky, le Proun et l'art des années 20.....	p. 86
SCIENCE, TECHNOLOGIE ET REPRÉSENTATION PICTURALE DE L'ESPACE/TEMPS.....	p. 89
L'art confronté à la science, au nombre et à la technologie.....	p. 89
L'« A. et la pangéométrie » : de la quatrième dimension à l'espace imaginaire.....	p. 94
L'espace du Proun.....	p. 97

UTOPIE, MYSTICISME ET PROMÉTHÉANISME.....	p. 102
L'utopie comme nouvelle religion / L'artiste comme visionnaire.....	p. 102
L'« homme nouveau ».....	p. 106
« Le suprématisme dans la reconstruction du monde » : le prométhéanisme dans la pensée de Lissitzky.....	p. 109
CONCLUSION PARTIELLE.....	p. 112
NOTES DU CHAPITRE 3.....	p. 115
<b>CONCLUSION</b> .....	p. 121
FIGURES.....	p. 127
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 134

## LISTE DES FIGURES

FIGURE 1.1 — Éléna Gouro, (illustration pour le recueil <i>Šarmanka</i> ).....	p. 128
FIGURE 1.2 — Éléna Gouro, (illustration pour le recueil <i>Šarmanka</i> ).....	p. 128
FIGURE 3.1 — El Lissitzky, <i>Proun 99</i> .....	p. 129
FIGURE 3.2 — El Lissitzky, <i>Proun R.V.N.2</i> .....	p. 130
FIGURE 3.3 — El Lissitzky, (illustration accompagnant le texte « A. and Pangeometry »).....	p. 131
FIGURE 3.4 — El Lissitzky, <i>Proun P23, Cube avec hyperbole</i> .....	p. 132
FIGURE 3.5 — El Lissitzky, <i>Le Nouveau</i> .....	p. 133

## **NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DU CYRILLIQUE**

Nous avons suivi l'usage français pour la transcription des noms propres russes connus (Khlebnikov, Malevitch,...) figurant dans le corps du texte.

Tous les autres mots russes, de même que les références bibliographiques et les noms pour lesquels aucun équivalent en alphabet latin n'était fourni, ont été translittérés selon les normes internationales.

## INTRODUCTION

« Jamais, après le début de la Renaissance, alors que Dante le poète était inséparable de Dante l'érudit, on ne put observer dans l'histoire de la culture une interdépendance aussi étroite des sciences et de l'art qu'au cours des premières décennies du vingtième siècle<sup>1</sup> », écrit Viatcheslav V. Ivanov dans sa « typologie de l'avant-garde du vingtième siècle ». À cette époque qui vit naître l'art abstrait et la théorie de la relativité, quelque quatre-vingts ans après la première formulation, par le mathématicien Nikolai Lobatchevski, d'une géométrie non-euclidienne cohérente et plus de soixante ans après la publication des premiers textes abordant la notion d'un espace mathématique à  $n$ -dimensions<sup>2</sup>, plusieurs artistes associés à l'avant-garde se découvrirent en effet un intérêt pour les découvertes de la science, et plus particulièrement pour toutes les questions relatives à l'espace et au temps. D'où leur est venue cette ouverture soudaine au domaine scientifique? Sans doute, en partie du moins, d'un désir d'enrichir une pratique qui cherchait à renouveler ses formes après avoir déclaré sa rupture avec une longue tradition, les artistes visuels, entre autres, qui travaillaient déjà sur l'espace, ayant vu dans les nouvelles définitions de celui-ci de nouvelles bases pour leur art. Mais on doit aussi souligner comme un premier pas vers la réconciliation des domaines artistique et scientifique l'ouverture préalable de la *science* au domaine de la fiction, celle-ci ayant emprunté à celui-là son audace créatrice. Les hypothèses d'un Einstein ou d'un Lobatchevski s'étant avérées, avant même d'être scientifiquement vérifiables, d'audacieuses œuvres d'imagination ayant peut-être dépassé en originalité ce qui s'était fait jusqu'alors dans le domaine de l'art, elles ont posé un défi considérable, mais ouvert aussi de nombreuses portes, aux artistes jaloux de leurs privilèges de créateurs.

Si l'on recherche des causes plus profondes à cette ouverture de l'art à la science, on constate toutefois que chez de nombreux pionniers de l'avant-garde, pour lesquels le recours à l'art abstrait fut davantage le fruit d'une quête spirituelle que d'un simple sentiment de lassitude à l'égard de la pratique de leurs prédécesseurs, l'intérêt pour le discours scientifique ne fut pas étranger à un certain mysticisme s'inscrivant en faux contre le discours positiviste et matérialiste qui avait dominé le dix-neuvième siècle. Il

va sans dire que dans de tels cas, les théories scientifiques revêtirent un sens beaucoup plus large que celui qui leur fut initialement accordé. « Emerging in an era of dissatisfaction with materialism and positivism, "the fourth dimension" gave rise to entire idealist and even mystical philosophical systems<sup>3</sup> », écrit Lynda D. Henderson dans sa célèbre monographie sur la place des théories de la quatrième dimension et des géométries non-euclidiennes dans l'art moderne, ces deux grands pôles autour desquels ont gravité les artistes intéressés par les nouvelles théories de l'espace et du temps au début du vingtième siècle. En effet, on ne peut omettre de remarquer l'attrait qu'exercèrent sur l'imagination de telles théories qui, en redéfinissant l'espace, redéfinirent toute une manière de voir le monde. C'est ainsi que la théosophie, de même que différentes doctrines occultes dérivées de ses préceptes qui trouvaient un écho particulier, à cette époque, parmi les milieux artistiques européens, s'emparèrent de certaines réalisations de la science qui, selon elles, « prouvaient leurs croyances<sup>4</sup> » et les rendirent accessibles à un vaste public. Parmi les exemples les plus connus d'une telle appropriation des travaux de la science à des fins doctrinales, on compte celui du philosophe et mystique russe Piotr Ouspenski, qui construisit toute une vision du monde à partir du problème mathématique de la description d'un espace à plus de trois dimensions. C'est souvent par le biais d'écrits tels que ses ouvrages de 1909 et 1911, *La Quatrième dimension* et *Tertium organum*, que des artistes profondément spirituels et très influents, comme les peintres Vassili Kandinsky (auteur du livre *Du Spirituel dans l'art*), Piet Mondrian et Kazimir Malevitch, s'initiaient à certaines théories scientifiques et y introduisirent leurs disciples, donnant rétrospectivement une importance cruciale à la question de la place des sciences dans l'art du début du vingtième siècle. Car si l'intérêt pour les nouvelles sciences naquit d'abord, chez plusieurs artistes, de l'influence de certaines théories occultes qui s'y référèrent pour servir leurs fins, il s'est poursuivi au-delà de la vague d'intérêt pour l'occultisme, qui est retombée au cours des années 1910, et transparaît peut-être plus que jamais dans le constructivisme des années vingt, où, ajouterons-nous, il ne perdit toutefois jamais complètement certains relents de mysticisme, même chez les matérialistes les plus convaincus.

La question de l'influence de la science sur l'art d'avant-garde et celle du rôle qu'y a joué le mysticisme doivent cependant être abordées avec une certaine prudence. Il

se trouve presque autant de critiques qui rebutent à parler de la place du mysticisme dans l'art des années 10 ou qui prétendent que son rôle a été exagéré qu'il s'en trouve pour soutenir le contraire, à savoir que la question aurait été par trop négligée<sup>5</sup>. D'une manière semblable, on entend souvent dire que la place de la science dans les avant-gardes, dans le cubisme, par exemple, que l'on a parfois voulu associer à la théorie de la relativité, aurait été surévaluée. Et il est vrai que la plupart des artistes chez lesquels on a voulu déceler un tel type d'influence ne possédaient généralement que peu, ou pas, de culture scientifique<sup>6</sup>. Nous ne nierons certes pas que dans une majorité de cas, les diverses théories scientifiques sur l'espace et le temps ont été portées à la connaissance des artistes de manière indirecte, entre autres, tel que nous venons de le mentionner, par le biais de l'occultisme, ceux qui, parmi eux, peuvent se targuer d'avoir acquis une connaissance approfondie des géométries non-euclidiennes ou de la théorie de la relativité s'avérant en effet plutôt rares. Il est toutefois possible de dire la même chose de leur acquisition de concepts empruntés à la philosophie ou à l'occultisme, la plupart d'entre eux ayant puisé des informations à différentes sources, desquelles ils n'ont souvent acquis qu'une connaissance partielle<sup>7</sup>, pour se forger une vision du monde qui leur soit propre. Ainsi, nous n'hésiterons pas à dire qu'il serait réducteur de vouloir limiter la vision du monde d'un artiste à un ou différents dogmes, quels qu'ils soient, et nous prêcherons pour la modération lorsqu'il s'agit de jouer au jeu de la recherche d'affiliations. Nous soulignerons de même immédiatement, en vue de la suite de ce travail, que le fait de parler de « mysticisme » à propos de l'œuvre d'un peintre ou d'un écrivain ne reviendra pas à faire de lui un « mystique », d'autant plus que certains des artistes dont nous parlerons ici auraient eux-mêmes refusé vigoureusement ce qualificatif.

C'est en gardant à l'esprit l'extrême diversité qui caractérise l'appropriation créatrice de leurs sources que nous avons, au cours de nos recherches, identifié trois formes principales d'intégration de la science, dans leurs œuvres, par les artistes de l'avant-garde du début du vingtième siècle. D'abord, dans certains cas, nous avons décelé une application, ou une tentative d'application, *directe* à l'art des méthodes scientifiques ou de certaines découvertes de la science. Dans d'autres, où la science et la technologie figurent plutôt en tant que contenu, nous parlerons plutôt d'application

*thématique*. Enfin, ce que nous appellerons l'application *métaphorique*, selon laquelle les nouvelles conceptions de l'espace peuvent par exemple tenir lieu de symboles d'un autre monde ou d'un nouvel ordre des choses, s'avère sans doute la forme d'appropriation du discours scientifique qui se rencontre le plus fréquemment dans les œuvres datant des débuts de l'avant-garde, car elle est aussi la plus proche de la conception mystique de la science. Soulignons toutefois que l'application métaphorique ne possède pas l'exclusivité du mysticisme, une interprétation trop littérale ou une application exagérément enthousiaste des théories scientifiques dans l'art pouvant parfois s'apparenter à un « culte » de la science dépassant les limites du rationalisme.

L'objectif du présent travail ne sera pas de chercher à déceler dans des œuvres d'art l'influence directe de théories scientifiques ou mystico-philosophiques, qu'il s'agisse de la géométrie non-euclidienne de Lobatchevski ou des écrits d'Ouspenski sur la quatrième dimension. Nous y étudierons plutôt les manières bien personnelles dont trois artistes de l'avant-garde ont laissé place à de telles théories au sein de leur pratique, dans le cadre d'une réflexion et d'une recherche sur l'espace et le temps qui leur sont communes. Ce faisant, il nous intéressera particulièrement de voir comment ils se sont servis de leurs moyens d'expression respectifs comme de *lieux* donnant vie à l'univers décrit par ces théories ou permettant leur développement, partant d'une vision de l'art selon laquelle celui-ci peut servir à acquérir une connaissance plus vaste du monde<sup>8</sup>. Nous avons choisi de limiter notre corpus primaire à l'avant-garde russe, littéraire et picturale, en prenant soin de couvrir toute la période associée à ce phénomène artistique. Nous étudierons l'œuvre de deux écrivains, Éléna Gouro et Vélimir Khlebnikov, consciente, d'une part, que l'œuvre de Gouro, comme celle de plusieurs femmes associées à l'avant-garde, a trop longtemps été occultée par la critique et, d'autre part, que la littérature a souvent été laissée de côté dans les recherches sur la science et le spirituel dans l'art. Nous étudierons aussi l'œuvre d'un peintre-architecte, El Lissitzky. Le rapprochement de telles figures peut surprendre, le travail d'Éléna Gouro, dont on situe la période créatrice, sur le plan littéraire, entre 1906 et 1913, ayant à prime abord peu de choses à voir avec celui d'El Lissitzky, dont les œuvres majeures sont toutes datées d'après la révolution bolchevique, sa carrière de peintre, qui nous préoccupera davantage, s'achevant comme la vie même de l'avant-garde russe avec l'arrivée du

stalinisme. Par un tel choix, mêlant les modes d'expression et les tendances artistiques (futurisme chez Gouro et Khlebnikov, suprématisme et constructivisme chez Lissitzky), nous avons voulu respecter la richesse et la variété de l'avant-garde russe avant de chercher à en cerner certaines particularités et constantes. Nous avons aussi voulu comparer entre elles les possibilités qu'offrent différents médiums artistiques pour véhiculer des préoccupations et atteindre des objectifs similaires. Ces trois artistes que nous avons sélectionnés ont retenu notre attention en ce qu'ils ont tous su développer une pensée bien personnelle, irréductible, malgré les affiliations évidentes de chacun, à l'idéologie d'un groupe ou d'un courant artistique existant. En étudiant leurs œuvres, on peut apercevoir le reflet d'une époque, mais on découvre surtout trois façons originales de voir l'art et le monde.

Avec ce travail, nous souhaitons apporter un éclairage nouveau sur l'avant-garde russe en général et sur certaines œuvres en particulier. Ainsi, si la question des liens entre art, science et spiritualité a déjà été étudiée par le passé<sup>9</sup>, nous adopterons ici une perspective qui se veut différente. Par exemple, nous mettrons l'accent sur les visions de l'espace et du temps propres aux artistes étudiés au lieu de seulement chercher à associer leurs œuvres à des théories déjà connues. Nous insisterons aussi sur le rôle accordé à l'art lui-même dans le cadre de ces réflexions sur l'espace et sur le temps, et nous chercherons à mieux le définir, en parallèle avec une tentative de cerner l'« esprit » de l'avant-garde qui traverse les œuvres étudiées. Enfin, nous présenterons une interprétation personnelle et une analyse approfondie des œuvres constituant notre corpus primaire, proposant aussi, dans certains cas, des traductions qui en reflètent notre compréhension. Parmi ces œuvres, rappelons que celles de Gouro ont jusqu'à présent été pratiquement ignorées par les critiques et traducteurs francophones<sup>10</sup>; nous espérons donc contribuer, dans une modeste mesure, à éveiller un intérêt pour cette écrivaine en lui consacrant une partie de nos recherches. Concluons sur ce sujet en disant que la question des rapports entre art, science et spiritualité, qui se trouve au cœur du présent travail, nous a semblé d'autant plus intéressante à reconsidérer en raison des nombreux « tabous » qui la frappent. Nous avons évoqué le fait que les critiques, lorsqu'ils ne font pas montre d'une acceptation un peu trop hâtive de certaines théories, hésitent souvent à parler de mysticisme à propos de l'œuvre d'un artiste faisant ouvertement peu de cas de

la spiritualité, ou à déceler l'influence de la science chez un artiste qui s'approprie un tel type de discours sans respecter son exigence de rigueur. Si nous comprenons et partageons certaines de leurs réticences, nous croyons néanmoins que la question de la place de la science et du spirituel dans l'art ne doit pas être pour autant rejetée. Au contraire, celle-ci, parce qu'elle s'avère extrêmement riche, vaut la peine d'être considérée de nouveau, sans parti-pris idéologiques ou pudeur exagérée. Comme la plupart des artistes dont il sera fait mention au cours des prochaines pages, nous travaillerons dans un esprit visant à réunir art, science et spiritualité, au lieu de chercher à les séparer comme le veut le réflexe commun.

Avant d'aller plus loin dans l'exposition de notre plan de travail, il pourrait être utile de brosser un bref tableau du terrain que nous allons couvrir, à savoir celui de l'avant-garde russe. Nous situerons le coup d'envoi « officiel » de cette avant-garde en décembre 1912, avec la publication, par le groupe Hylée (qui correspond à la faction dite « cubo-futuriste » du futurisme russe<sup>11</sup>), du manifeste « Gifle au goût du public » (*Poščečina obščestvennomu vkusu*). Ce texte signé « D. Bourliouk, Alexandre Kroutchonykh, V. Maïakovski et Viktor Khlebnikov », qui recommande de « [j]eter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc. etc. hors du bateau de la modernité » sous prétexte que « [n]ous seuls sommes *le visage de notre Temps*<sup>12</sup> », trace ce qui sera pour un temps la ligne directrice de tout un groupe d'artistes. Inspirés comme plusieurs groupes d'avant-garde par le futurisme de Filippo Tommaso Marinetti, dont le *Manifeste du futurisme* avait été publié déjà trois ans plus tôt, les cubo-futuristes se montrent toutefois soucieux d'affirmer leur indépendance par rapport au mouvement italien. Comptant principalement dans leurs rangs des poètes et des peintres, ils insistent sur la nécessité de donner un nouveau sens à l'art et un nouveau rôle à l'artiste, le tout devant passer par un renouvellement des formes poétiques et picturales comme du langage lui-même. Le futurisme russe cherche aussi, plus que tout autre mouvement artistique avant lui, à faire se rejoindre les différents arts, qui s'échangent entre eux leurs techniques et leurs découvertes<sup>13</sup>. Sur le plan littéraire, il est fortement influencé par la métamorphose qui s'effectue dans les arts visuels depuis le cubisme et cherche à atteindre l'universalité et l'immédiateté du discours pictural. Si le futurisme littéraire fut actif surtout avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, il a survécu sous différents noms et

visages jusque dans les années 20, prenant alors une nette tangente politique avec le groupe et la revue *Lef* (Front gauche de l'art) de Vladimir Maïakovski. Parallèlement, dans le domaine des arts visuels, le futurisme emprunte diverses avenues, bifurquant, du primitivisme et du cubisme de ses débuts, avec les Bourliouk, Larionov ou Gontcharova, vers le « rayonnisme » de Mikhaïl Larionov et l'« alogisme » de Malevitch, qui pour sa part fera bientôt un saut jusqu'au suprématisme, censé annihiler le futurisme en même temps que toute forme d'art précédente. Si le suprématisme eut une influence marquante sur le développement subséquent de l'avant-garde russe, il n'en demeure pas moins associé, de par sa nature « totalitaire », à l'œuvre d'un seul homme. Le constructivisme des débuts de l'ère soviétique, avec son rejet du spiritualisme, ses emprunts à l'architecture et son utilitarisme allant souvent jusqu'à l'utopie, sera le dernier grand courant d'avant-garde à avoir marqué la Russie.

De manière à ce qu'il soit plus facile de suivre l'évolution de la question qui nous intéresse ici, nous présenterons les trois artistes de notre corpus par ordre chronologique d'années d'activité. Ainsi, dans le chapitre sur Gouro, nous commencerons par étudier la relation de l'avant-garde russe naissante avec la religion et l'occultisme, qui font partie de l'héritage des années précédentes. Nous mettrons ensuite en relation ces influences, jointes entre autres à celle de la philosophie de Bergson, avec la conception de l'espace et du temps qui se dégage des courts textes de l'écrivaine, croyant que c'est une vision du monde semblable à celle qui s'y dessine qui aurait par la suite mené plusieurs artistes de l'avant-garde russe à s'intéresser aux découvertes de la science. Dans les deux chapitres suivants, abordant l'œuvre d'artistes plus ouvertement intéressés par la science et ne se réclamant, officiellement du moins, d'aucune doctrine mystico-religieuse, nous verrons en effet qu'une vision du monde apparentée sur plusieurs points à celle de Gouro est demeurée vivante. De Khlebnikov, auteur d'un vaste système poético-philosophique dans lequel la redéfinition de l'espace et du temps joue un rôle clef, nous étudierons les diverses manières dont le discours allie mysticisme et hyper-rationalisme. Nous insisterons particulièrement sur les emprunts du poète aux mathématiques, sur la foi qu'il place en les nombres et sur le rôle de la figure de Nikolaï Lobatchevski et du signe «  $\sqrt{-1}$  » dans la construction de son imaginaire. Commencant par discuter de ces thèmes dans son système de pensée, nous étudierons ensuite leurs

occurrences dans son poème *Ladmir*, soulignant au passage à quel point ses œuvres théorique et poétique dépendent étroitement l'une de l'autre. De Lissitzky, enfin, nous étudierons la définition d'un espace « imaginaire » basée sur celle des nombres du même nom. Nous nous attarderons particulièrement sur son désir de recréer l'espace dans ses œuvres d'art (les *Prouns*) et d'y inclure la dimension temporelle, associée à la modernité. Une fois arrivée au bout de notre étude, nous nous interrogerons sur l'utopie artistique et scientifique dont relève son œuvre, croyant a priori que la vision qui la traverse, identifiant l'art à un moyen de refaire non seulement l'espace, mais aussi l'être humain, présente plusieurs points communs avec le mysticisme du début du vingtième siècle.

## NOTES DE L'INTRODUCTION

<sup>1</sup> V. V. Ivanov, « Xlebnikov i tipologia avangarda XX veka », *Russian Literature*, XXVII, p. 11. Notre traduction.

<sup>2</sup> Voir : L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. xix.

<sup>4</sup> Voir : L. Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 100.

<sup>5</sup> Comparer, par exemple, l'argumentation développée par R. Crone et D. Moos dans *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, avec le discours des différents auteurs du recueil *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985.

<sup>6</sup> Voir entre autres : J. A. Richardson, *Modern Art and Scientific Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1971, et A. Sola, « Géométries non-euclidiennes, logique non-aristotélécienne et avant-garde russe », dans *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 24-31.

<sup>7</sup> Voir entre autres : J. E. Bowl, « Esoteric Culture and Russian Society », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, *op. cit.*, p. 165-166.

<sup>8</sup> Pensons à l'affirmation de Bergson selon laquelle l'art offrirait une vision plus « directe » de la réalité que ce que nous en pouvons percevoir.

<sup>9</sup> Voir par exemple les ouvrages de L. D. Henderson et L. Gamwell listés dans notre bibliographie, qui se concentrent surtout sur les arts visuels.

<sup>10</sup> À l'exception notable de S. Fauchereau et N. Meneau, dont nous avons adopté l'une des traductions d'un poème de Gouro.

<sup>11</sup> Notre panorama, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, se bornera d'ailleurs à suivre l'histoire du cubo-futurisme et de ses mouvements « héritiers », ignorant par exemple la mouvance ego-futuriste, associée au poète Igor Sévérianine, qui occupe une place plus marginale au sein de l'avant-garde russe et ne sera d'ailleurs pas abordée dans le cadre du présent travail.

<sup>12</sup> *Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Fink, 1967, p. 50-51. Notre traduction. Italiques des auteurs.

<sup>13</sup> Le témoignage le plus éloquent de cette tentative de synthèse des arts qui caractérise le futurisme russe se trouve sans doute dans l'opéra *Victoire sur le soleil*, de Kroutchonykh, Matiouchine et Malevitch, dont nous parlerons au chapitre 3 de ce travail.

## CHAPITRE 1

### ÉLÉNA GOURO : L'ART, LE SPIRITUEL ET LA CONNAISSANCE DU MONDE

#### REMARQUES PRÉLIMINAIRES

#### **Le paysage intellectuel et artistique dans la Russie du début du vingtième siècle**

La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle sont marqués, dans le milieu intellectuel européen, par la crise du positivisme et une recherche de nouveaux moyens de cognition qui ne soient pas limités par la sphère de l'expérience matérielle<sup>1</sup>. Les artistes et les philosophes, mais aussi les scientifiques, se tournent alors vers la religion, l'ésotérisme, et des systèmes de pensée laissant libre place à l'intuition et aux forces occultes :

Late nineteenth-century thinkers no longer considered reality to be a closed system of phenomena, wholly discoverable by the laws of reason and mathematics; instead, reality was seen as dynamic, in many ways mysterious, accessible not through intellect or analysis but rather through religion, metaphysics, and intuition.<sup>2</sup>

En témoignent entre autres la résurgence de la *naturphilosophie*, à la fin du dix-neuvième siècle, dans une science allemande en quête d'union avec le cosmos<sup>3</sup>, de même que la popularité de la philosophie de Bergson, qui prétend que l'intuition est plus apte que l'intellect à saisir la vie, auprès des artistes du début du vingtième siècle.

Dans l'empire des tsars, ce phénomène est particulièrement marqué par l'adhésion de nombreux artistes de l'Âge d'argent (1890-1914) à la théosophie, doctrine occulte inventée et propagée par Helena Petrovna Blavatsky, une émigrée russe, vers la fin du dix-neuvième siècle. « Theosophists defined their doctrine as a syncretic, mystico-religious philosophical system, "the synthesis of Science, Religion, and Philosophy", supposedly based on an ancient esoteric tradition called the "Secret Doctrine"<sup>4</sup> », explique Maria Carlson dans son histoire du mouvement théosophique en

Russie. La théosophie se propose de résoudre la contradiction, renforcée par la philosophie positiviste, entre la science, la connaissance et la foi<sup>5</sup>. Elle offre une troisième voie à ceux qui refusent de voir le monde selon les schémas stricts imposés par la religion ou par la science :

In Theosophy, artists found a new vocabulary for discussing topics that could no longer be spoken of in existing terminology of Theology or Science. In theosophical images, they found a translogical meaning that moved far beyond the limiting Kantian categories of time, space and causality.<sup>6</sup>

Parmi les adeptes les plus notoires de la théosophie ou de théories apparentées, on compte l'écrivain symboliste André Biély, le compositeur Alexandre Scriabine et le pionnier de l'abstraction picturale Vassili Kandinsky. Ce n'est pas un hasard si ces trois artistes comptent parmi les figures les plus marquantes de leurs domaines respectifs. En Russie, l'intérêt pour l'occultisme est presque généralisé, au tournant du vingtième siècle, et comme le souligne Carlson, « [i]t is no exaggeration to suggest that certain aspects of the period [the Russian Silver Age] could not be understood without the dimension of Theosophy and its sister theories<sup>7</sup> ».

À cette même époque, le paysage littéraire russe s'avère largement dominé par le courant symboliste qui, en harmonie avec le phénomène plus large que nous venons de décrire, se caractérise par un intérêt marqué pour le surnaturel, l'impalpable, et prône le retour des valeurs spirituelles dans l'art. Le symbolisme russe, représenté entre autres par Konstantin Balmont, Valéri Briousov et Viatcheslav Ivanov, est un mouvement relativement conservateur, tourné vers l'Europe et l'héritage culturel des siècles passés. Soulignons que c'est sous son influence que se développera l'œuvre d'Éléna Gouro et le futurisme russe en général, et ce, quoi qu'en disent les manifestes cubo-futuristes, qui présentent toujours les deux mouvements comme profondément étrangers l'un à l'autre. Si le futurisme s'ingénie en effet à contester le symbolisme dans ses valeurs et sa vision de l'art, militant en faveur d'une pratique qui tranche radicalement avec la tradition, Gouro, pour sa part, reconnaît sans peine ses dettes envers le mouvement. Il faut d'ailleurs noter que son œuvre y est plus directement apparentée, s'inscrivant tout à fait dans la tradition « spiritualisante » que nous avons décrite un peu plus haut, et qui a prévalu en Russie des années 1880 jusqu'à la Première Guerre mondiale.

## Éléna Gouro et son époque

Généralement associée au mouvement cubo-futuriste, Éléna Gouro, qui fut emportée par la leucémie au moment même de l'apogée du mouvement, est reconnue pour en être la seule femme poète. En effet, si le cubo-futurisme pictural fut plutôt bien servi par les femmes<sup>8</sup>, sa branche littéraire est toujours demeurée un fief mâle. Dans son œuvre, a priori moins avant-gardiste que celle d'un Kroutchonykh ou d'un Khlebnikov, Gouro n'adopte pas le ton provocateur de ses collègues masculins et privilégie des thèmes universels tels ceux de la nature et de la spiritualité, associés plus volontiers à la poésie symboliste qu'au futurisme. Pourtant, c'est bien sous la bannière du mouvement futuriste, dont elle et son mari Mikhaïl Matiouchine ont encouragé financièrement les premières publications et pour les représentants duquel leur maison a souvent servi de lieu de rencontre, que se trouvent ses relations littéraires les plus proches et que sont publiés la plupart de ses poèmes. Et c'est bien du futurisme que relèvent sa vision de l'art et le choix des valeurs (audace, jeunesse, création, nouveauté) qu'elle dit vouloir privilégier. Alexeï Kroutchonykh, avec son impétuosité caractéristique, la cite d'ailleurs dans deux de ses manifestes, canonisant à tort ou à raison son poème *Finlandia*, composé en majeure partie non pas de mots connus mais de sons évoquant le bruit du vent passant entre les branches des pins, comme l'une des premières œuvres *zaum*<sup>9</sup>. Au-delà des spéculations sur le degré d'appartenance de Gouro à l'un ou l'autre des deux courants littéraires les plus marquants de son époque, il peut toutefois être intéressant de mentionner que plusieurs spécialistes de son œuvre ont choisi un autre angle d'approche et ont voulu voir en elle la principale représentante de l'impressionnisme littéraire en Russie. L'influence de ce courant, dont les fondements théoriques peuvent être trouvés dans la philosophie de Bergson et plus particulièrement dans sa conception esthétique de l'intuition et dans sa définition de la *durée*<sup>10</sup>, se refléterait entre autres dans la préoccupation constante de Gouro pour la représentation du mouvement et du changement<sup>11</sup>.

Il va sans dire qu'au respect du titre de ce travail, nous aborderons ici l'œuvre de Gouro dans ce qu'elle a de profondément avant-gardiste et considérerons la poète comme une membre à part entière du futurisme russe. Les fréquentes réticences de la

critique à classer Éléna Gouro parmi les futuristes<sup>12</sup>, si elles se basent sur certaines caractéristiques stylistiques ou thématiques de ses textes telles que l'omniprésence du thème de la nature et l'utilisation d'un langage souvent enfantin, tendre et délicat par opposition à la violence verbale de certains de ses confrères, semblent refléter surtout des stéréotypes sexuels communs, comme le rappelle Juliette Stapanian-Apkarian<sup>13</sup>. D'une part, Gouro étant la seule représentante féminine du futurisme littéraire, on a souvent oublié que ce mouvement, quoique « virilisant » à première vue, était également fort éclectique et n'excluait pas la possibilité d'un pendant féminin. D'autre part, rappelons que les thèmes du primitivisme, de la nature et du langage enfantin jouent tous un rôle important dans l'art et la littérature futuristes russes qui, contrairement à leurs avatars italiens, sont loin de se limiter à chanter les louanges de la vitesse, de la force et de la machine (qu'on pense seulement à la poésie de Khlebnikov). Aussi la réponse de Matiouchine à tous ceux qui douteraient du « futurisme » de sa défunte épouse coupe-t-elle court à toute protestation : « If for many her link [with futurism] was some sort of sad misunderstanding, this is only because they did not understand her nor them<sup>14</sup> ».

### **Notes biographiques et caractéristiques de l'œuvre**

Éléna Gouro est née à Saint-Pétersbourg en 1877. Comme la majorité des poètes cubo-futuristes, elle a reçu une formation en peinture avant de se tourner vers la littérature. C'est d'ailleurs alors qu'elle étudie auprès du peintre impressionniste Ian Tsioglinski, en l'an 1900, qu'elle fait la rencontre de Matiouchine, violoniste à l'orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg et futur théoricien du futurisme préoccupé par les questions de la perception et de la quatrième dimension. Plusieurs articles biographiques sur Gouro sont alimentés par ce qui est maintenant considéré comme un mythe, à savoir qu'elle aurait donné naissance à un fils, mort en bas âge, qu'elle aurait toutefois continué à imaginer comme vivant, lui achetant des jouets et le dessinant tel qu'elle le percevait aux différents stades de sa vie. Si on dit maintenant que Gouro n'a jamais été mère, il est toutefois certain qu'elle ressentit toujours l'absence d'enfant comme un manque, comme en témoigne dans son œuvre l'omniprésence du thème de la maternité. D'une manière ou d'une autre, le simple fait qu'une confusion semblable puisse exister sur un détail

pourtant si peu anodin de sa biographie montre à quel point les informations sur la vie de la poète sont rares<sup>15</sup>. Sa mort précoce, en 1913 à l'âge de 36 ans, est venue mettre terme à une œuvre en plein développement, qui a toutefois trouvé un écho et une continuation chez plusieurs artistes qui lui étaient proches. Parmi ceux-ci, on peut nommer les peintres Pavel Filonov et Boris Ender, de même que le jeune Maïakovski et Khlebnikov, qui se disait très près d'elle spirituellement<sup>16</sup>. Mais c'est sans doute sur Matiouchine que la vision du monde de Gouro a eu le plus d'influence, les expériences de ce dernier et de son groupe « Zorved » sur la vision élargie, au cours des années 20, découlant directement de sa manière particulière d'appréhender l'espace et la nature<sup>17</sup>.

L'œuvre de Gouro se compose essentiellement de textes courts, incluant vers, prose, théâtre et un genre entre le vers et la prose, composés à partir de 1905 et rassemblés dans trois recueils illustrés de sa main dont le dernier, *Les Chamelons célestes* (*Nebesnye verbljužata*), fut publié à titre posthume. À la fin de sa vie, elle laissa en outre des cahiers de notes ainsi qu'un roman inachevé, *Le Pauvre Chevalier* (*Bednyj Rycar*), où est exposé l'essentiel de sa vision du monde à travers le récit de la relation entre une femme et l'esprit d'un jeune homme (le « pauvre chevalier ») qui lui apparaît à l'occasion et l'appelle sa mère. Les principaux thèmes abordés dans les textes de Gouro sont ceux de la contemplation de la nature, de la vie à la ville, de l'isolement et de l'incompréhension, du monde de l'enfance, de l'amour maternel, de la création artistique et, dans un sens très large, de la spiritualité. Fait à noter, un seul et même personnage semble traverser tous ses textes<sup>18</sup>. Poète incompris, jeune, particulièrement sensible et réceptif aux « signes » de l'au-delà, il est souvent représenté sous les traits d'un jeune homme frêle au long cou, supportant humblement un destin s'apparentant sous plusieurs aspects à celui du Christ. Si le « je » des textes de Gouro est souvent masculin, ses personnages féminins s'en distinguent eux-mêmes assez peu, présentant sensiblement les mêmes caractéristiques psychologiques. C'est que ce n'est pas tant l'histoire de ses personnages qui compte pour Gouro que les choses et les événements qui traversent leur conscience à un moment donné. Chez elle, l'intermédiaire du personnage sert davantage à suivre un parcours spirituel qu'une histoire personnelle, et le narrateur est souvent réduit au rôle de « conscience observante ».

Ce retour constant des mêmes thèmes et du même personnage dans les textes de Gouro est également lié à l'une des principales caractéristiques de son œuvre : son organicité. Si l'on observe l'ensemble de sa production, et plus particulièrement ses recueils de prose et de poésie *L'Orgue de barbarie* (*Šarmanka*) et *Les Chamelons célestes* (le troisième recueil, *Rêve d'automne* (*Osennij son*), contenant principalement une pièce de théâtre), on remarque qu'elle est en majeure partie constituée de textes apparemment fragmentaires, dont il est parfois difficile d'indiquer le début et la fin. C'est qu'en même temps que tous ses textes, surtout au sein d'un même recueil, partagent plusieurs points communs, il leur manque presque invariablement ces fils conducteurs que peuvent être un personnage, un narrateur, une action ou un contexte spatio-temporel bien définis. Gouro, qui s'est ingéniée toute sa vie de poète à miner les frontières érigées par l'être humain entre les êtres et les choses, a donné naissance à une production qui doit être comprise comme un tout uni, chaque texte reflétant l'ensemble de l'œuvre.

Les dessins aussi jouent aussi un rôle significatif dans les recueils de Gouro. De naïfs et purement ornementaux qu'ils peuvent sembler dans certaines parties de *L'Orgue de barbarie*, où de petites fleurs, feuilles ou étoiles remplissent les espaces blancs à l'intérieur des poèmes et autour d'eux, ils se complexifient considérablement par la suite, tant au niveau du trait que du contenu. La plupart du temps, les dessins reproduits dans ses livres représentent certains des motifs-clés des textes qu'ils accompagnent : la nature, au cœur de son œuvre poétique, est le principal sujet des dessins de Gouro et le motif de l'arbre, entre autres, y est décliné sous différentes formes, tandis que de ses dessins plus tardifs se dégage, comme de ses textes, une impression de mélancolie. Si toutefois nous disposons de trop peu de matériel pour étudier sérieusement le travail de Gouro en tant que peintre (peu de ses œuvres ont été reproduites, et aucune ne l'a été en couleurs<sup>19</sup>), la place qu'elle accorde à l'image en relation avec son œuvre littéraire nous semble digne de mention en ce qu'elle témoigne, comme l'a souligné avant nous Alla Povelikhina<sup>20</sup>, de cette tentative de synthèse des arts visuels et de la littérature mise au programme de l'avant-garde russe des années 10.

Terminons enfin cette description de l'œuvre de Gouro par un extrait de son journal qui, à notre avis, décrit mieux que n'importe quelle paraphrase sa vision de l'art et son programme poétique :

Parler pour les muets, défendre ceux qui sont sans défense! [Parler] de la beauté des maladroits et des timides! Des forces et des droits non révélés de la maladresse. De la beauté non reconnue. De l'héroïsme du quotidien et de la maladresse. Des vols incroyablement audacieux [...] Comme si l'auteure était devenue la mère de toutes les choses et les aimait d'un amour maternel et fier... Mais le plus important : l'audace! Au-dessus de toutes les œuvres doit flotter puissamment le drapeau de l'audace, de la jeunesse, et encore de l'audace, de l'audace sans fin [...].<sup>21</sup>

C'est en gardant toujours à l'esprit cette exigence d'audace que nous creuserons l'œuvre de Gouro pour tenter de mieux cerner sa vision du monde et de l'art.

### Remarques sur le corpus

Notre travail portera principalement sur quatre courts textes jugés significatifs, sélectionnés parmi les trois recueils de Gouro : *L'Orgue de barbarie*, *Les Chamelons célestes* et *Rêve d'automne*. Le premier est un texte en prose, sans titre, issu de *L'Orgue de barbarie*; nous l'identifierons à l'aide des premiers mots qui le composent dans la version russe : *Ja tak daleko*. Le second, tiré du même recueil et classé parmi les *meloči*, ou « petits riens », est un texte en vers également sans titre que nous appellerons *Un homme effaré* pour respecter le choix de son traducteur<sup>22</sup>. Le troisième, *Tintent les sauterelles*, est un court poème issu de *Rêve d'automne* et le dernier, *La forêt*, une pièce de prose provenant des *Chamelons célestes*. *Ja tak daleko* et *La forêt* relatent tous les deux l'expérience d'une personne se retrouvant en tête-à-tête avec la nature. *Un homme effaré* raconte pour sa part l'histoire d'un homme abandonné qui sort de son état dépressif lorsqu'il apprend à regarder le monde avec d'autres yeux, tandis que *Tintent les sauterelles*, qui prend à la fois la forme du sermon, du serment, de la tragédie et de l'hymne à la vie, traite de thèmes chers à Gouro : la réconciliation des opposés, la souffrance, le pardon. Outre ces quatre textes, nous prendrons en considération les dessins et les journaux de l'écrivaine. Nous n'aurons toutefois recours au roman *Le*

*Pauvre Chevalier* que dans la mesure où certains extraits pourront nous aider à mieux expliciter la philosophie personnelle de leur auteure. Nous avons en effet choisi de privilégier ici ses courts textes, pris dans leur ensemble, parce qu'en même temps que leur intérêt littéraire nous semble supérieur à celui de son roman inachevé, la vision du monde qui s'y traduit en diffère quelque peu et nécessite encore plusieurs études approfondies.

## DU SPIRITUEL DANS L'ART D'ÉLÉNA GOURO

### Particularités de sa vision du monde et influences

Dès le début de ce chapitre, nous avons voulu souligner l'importance qu'occupe la spiritualité dans l'œuvre d'Éléna Gouro. Sa vision du monde, bien personnelle, s'abreuve à diverses sources : d'abord au christianisme, mais aussi à la théosophie et à différentes formes d'occultisme, à la *naturphilosophie* et aux écrits de Bergson, Nietzsche, Tolstoï... Son travail artistique s'inscrit donc dans la démarche d'une quête spirituelle aux avenues variées, dont il est important de mentionner qu'elle fut aussi profondément marquée, vers la fin, par la maladie et l'imminence de la mort. Cette quête évolue sur le terrain même de son œuvre, qui devient à la fois son miroir, car on peut y suivre son progrès et ses détours, et sa voie, car l'activité poétique, chez Gouro, est d'abord et avant tout profondément mystique.

À la lecture de son journal et de ses courts textes, nous avons voulu identifier, tels qu'ils nous apparaissent, les principaux points d'ancrage de la philosophie de Gouro, une philosophie qui, comme toute vision spiritualiste du monde, s'appuie sur la croyance en un ordre transcendant et pose l'atteinte de sa connaissance comme visée ultime. Certains thèmes récurrents de son œuvre ont particulièrement retenu notre attention, comme celui, hérité des théories panpsychistes, d'une nature investie d'une âme. Voyant Dieu dans chacune de ses créatures, Gouro perçoit dans cette omniprésence du principe divin le lien qui relie organiquement tous les êtres les uns aux autres, qu'ils soient animés ou inanimés. Par ailleurs, cette fraternité universelle est cause de ce qu'il

est à ses yeux criminel d'ignorer ou de ne pas aimer une partie de la Création, et c'est en vertu de cette conviction qu'elle s'efforce partout dans son œuvre de montrer la beauté méconnue, d'honorer les mal-aimés. Soulignons à cet effet le rôle que joue l'instinct maternel particulièrement fort de Gouro dans sa vision du monde, cet instinct qui la pousse à se considérer comme la « mère de toutes les choses », pour reprendre un extrait déjà cité, et à vouloir les protéger du mal. C'est encore dans un esprit de réconciliation universelle qu'elle cherche à accomplir symboliquement la transgression complète des limites, selon elle artificielles, que les êtres humains perçoivent entre les êtres et les choses, guidée en cette œuvre par son intuition, ou par la foi, plutôt que par les enseignements de la raison. Il serait sans doute intéressant de retracer ici toutes les sources d'une telle vision du monde, mais ce projet s'avérerait hasardeux et de trop grande envergure pour le présent travail, les influences de la poète étant multiples et souvent réinterprétées à son gré. Nous nous contenterons donc, au cours des prochaines pages, d'en souligner quelques-unes qui nous semblent plus importantes à mentionner relativement à notre sujet d'étude, et de nous y attarder quelque peu. Nous omettrons ainsi de nous arrêter, entre autres, sur les écrits de Nietzsche et de Tolstoï, fréquemment cités parmi les lectures marquantes de Gouro<sup>23</sup>, pour nous concentrer sur la question de la place du christianisme, des doctrines occultes et de la philosophie de Bergson dans le développement de sa réflexion sur le monde.

### **a) Christianisme et autobiographie**

Nous suivrons l'exemple d'Enisa Uspenski en qualifiant d'« œcuménique » le christianisme de Gouro, qui emprunte autant à l'orthodoxie qu'au catholicisme et au protestantisme<sup>24</sup>. Mais ce christianisme gouréen a aussi la particularité de passer outre tous les éléments qui contredisent sa propre compréhension de l'enseignement du Christ, comme par exemple l'idée du Dieu vengeur<sup>25</sup>, et se range par le fait même à l'abri du dogmatisme. Pour Elena Tyryškina, l'écrivaine, par sa lecture personnelle des Évangiles, s'inscrit dans la tradition apocryphe, qui porte une attention spéciale aux détails psychologiques et biographiques de la vie de Jésus<sup>26</sup>. Gouro se montre en effet particulièrement attachée à la figure du Christ et à ce qu'elle symbolise, telles les idées

du sacrifice, de la souffrance et de l'amour salvateurs, de la résurrection et de l'immortalité. La figure christique se retrouve dans son œuvre littéraire sous les traits de son personnage de jeune homme incompris (le « pauvre chevalier » du roman du même nom), quand ce n'est pas le « je » énonciateur qui assume le rôle qui fut d'abord adopté par Jésus. Ainsi, dans *Tintent les sauterelles*, on trouve ce serment :

Je pardonne tout, ainsi, ne demandez pas!  
 Préparez-moi une croix — j'irai.  
 Et puis je n'ai rien à vous pardonner :  
 Tout ce qui fait mal m'est parent,  
 Tout ce qui fait mal, sur Terre, est par moi béni;  
 En mon cœur j'ai donné asile à toute chose terrestre,  
 Et seul je veux répondre de tout.<sup>27</sup>

Dans cet extrait, un « je » facilement identifiable à la poète, mû par un amour infini pour le monde, revendique clairement le rôle du Christ-sauveur, dernier espoir des pécheurs, des humiliés et des laissés-pour-compte. Prenant en charge l'intégralité du monde (en accord avec cette tendance gouréenne à tout faire sien), il veut rappeler aux êtres humains que quelqu'un, quelque part, aime et souffre pour eux. On remarque de nombreux autres motifs du même type du côté des cahiers de notes de la poète, où, par exemple, elle associe implicitement ses propres souffrances à celles qu'a endurées Jésus, se réconfortant à la pensée qu'il n'y ait jamais eu dans sa vie de souffrance inutile<sup>28</sup>. Parallèlement à ce phénomène d'identification à la personne du Christ, l'amour maternel de Gouro pour toutes les choses, couplé, dans *Le Pauvre chevalier*, à celui de son personnage féminin pour un fils « spirituel » portant sur ses épaules toutes les souffrances de la Terre et, dans sa propre biographie, au « mythe » du fils sacrifié en bas âge, prend dans son œuvre la forme d'un mythe autobiographique fondé sur les similarités entre son propre destin et celui de Marie, mère de Dieu, phénomène qu'Alla Tyryškina qualifie en russe de *bogorodnyj avtomif*<sup>29</sup>.

Un autre aspect profondément chrétien de la vision du monde de Gouro est bien sûr son insistance sur l'importance de la foi, sur la primauté de la « loi de l'âme »<sup>30</sup> et de la « connaissance du cœur »<sup>31</sup> sur toute démarche rationaliste. Mais comme cette conception anti-intellectuelle de la connaissance se retrouve également chez Bergson et

chez plusieurs penseurs de son époque, nous en parlerons plus longuement dans d'autres sections de ce texte.

## **b) Occultisme et mysticisme**

À l'influence de la religion plus ou moins institutionnalisée sur l'œuvre de Gouro s'ajoute celle des nombreuses théories occultes ou mystiques auxquelles nous avons fait allusion en introduction à ce chapitre. À la recherche d'une définition des termes occultisme et mysticisme, nous adopterons celle proposée par Maurice Tuchman qui, dans son introduction au livre *The Spiritual in Art*, prend soin de souligner que ces mots peuvent revêtir des sens différents selon qu'ils sont employés par un historien de l'art ou par un théologien. Dans le sens qui nous intéresse ici, le mysticisme se définirait comme « the search for the state of oneness with humanity », tandis que l'occultisme serait ce qui dépend de « secret, concealed phenomena that are accessible only to those who have been appropriately initiated<sup>32</sup> ». Tuchman mentionne également différents concepts communs à la plupart des visions du monde mystiques et occultes : la conception de l'univers comme un tout vivant et uni, la croyance en l'unité de l'esprit et de la matière, la tendance à voir dans le monde des paires d'oppositions, et ainsi de suite, le dénominateur commun d'une majorité de ces concepts pouvant être identifié comme la recherche de l'unité, de la synthèse.

Parmi les diverses doctrines occultes, la théosophie, sans doute à cause de sa notoriété particulière au sein du milieu artistique russe, vient naturellement à l'esprit lorsqu'il est question d'identifier les enseignements qui ont le plus profondément marqué le développement de l'œuvre de Gouro. Disons d'abord qu'il ne fut sans doute pas indifférent à la poète que la théosophie, en accord avec sa propre vision du monde, soit un système inclusif qui puise ses concepts à diverses sources et n'empêche pas ses adeptes d'adhérer à d'autres cultes<sup>33</sup>. Mais parmi ses concepts propres qui ont pu la séduire, soulignons surtout la prétention de la théosophie à expliquer le monde dans son entier par la connaissance d'une « doctrine secrète » embrassant tout à la fois la religion, la science et la philosophie, concept qui rejoint l'idéal « unifiant » de la poète. L'approche théosophique se caractérise également par une propension à voir le divin

dans tous les atomes de l'univers<sup>34</sup> et par le désir de réconcilier les opposés, deux traits prépondérants de la philosophie de Gouro. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, Satan, ou Lucifer, est un concept essentiellement positif pour les théosophes, qui voient en lui le corrélat de Dieu<sup>35</sup>. Gouro, quant à elle, écrit dans cet esprit un peu bouddhiste qui caractérise le discours théosophique que « La peine n'est pas la peine, mais une fleur bleue<sup>36</sup> ». En guise de parenthèse, nous noterons aussi une certaine parenté entre le style de plusieurs poèmes de Gouro et ce que Carlson décrit comme le « langage théosophique », caractérisé entre autres par « the excessive use of "gentle" vocabulary » et un ton « [that] ranged from sermonizing to being self-righteous and even ecstatic<sup>37</sup> ». Le vocabulaire de Gouro est effectivement riche en adjectifs du type de ceux énumérés par Carlson (« tendre », « lumineux », « rayonnant »,...) et en diminutifs de toutes sortes, le ton de ses textes s'apparentant souvent à celui du prêche.

Au-delà de la théosophie, de nombreuses autres théories mystiques ou occultes ont pu laisser leur empreinte sur l'œuvre de Gouro. Par exemple, sa conception de la nature comme entité dotée d'une âme, si elle est également liée à la théosophie, relève plus directement du panpsychisme, ou spiritualisme naturphilosophique. Dans son article intitulé « Éléná Gouro : impressions réelles et expérience religieuse » (*Elena Guro : real'nye vpečatlenija i religioznyj opyt*), Enisa Uspenski accorde une attention particulière à l'influence des théories panpsychistes de Nikolaï Koulbine, neurophysiologiste proche du milieu artistique pétersbourgeois, dans la construction de la vision du monde de la poète. Selon les dires de Koulbine, nous départageons les divers éléments de la nature « entre vivant et mort, selon que dans une chose nous remarquons des signes de vie ou n'en remarquons pas<sup>38</sup> ». Cependant nos sens, comme on le sait, ne nous donnent pas accès à la totalité du monde, et le seul fait qu'une chose nous demeure étrangère ne prouve en rien son inexistence. C'est bien là ce que Gouro exprime lorsqu'elle écrit, dans *Ja tak daleko* :

Les sages pins créent... [...] Cet instant est celui d'une telle fierté, que les oiseaux se taisent dans la forêt. Je ne connais pas l'œuvre secrète des arbres, et ils ne me remarquent pas... Les pierres créent. Les ardentes et bienheureuses grenouilles créent. Elles créent...<sup>39</sup>

« Je ne connais pas la nature de l'œuvre des arbres, mais tout de même », comprenons-nous dans cet extrait, « je sais qu'il se passe quelque chose en eux ». Koulbine croit que tout ce qui existe dans l'univers est doté d'une conscience, aussi minime soit-elle, et s'entend avec Leibniz pour souligner l'importance des phénomènes minimes qui constituent l'essence de la vie psychique. Comme le fait remarquer Charlotte Douglas, de telles idées panpsychistes, héritées entre autres, outre Leibniz, de Giordano Bruno, de Tommaso Campanella et de Friedrich von Schelling, se rencontrent chez de nombreux artistes cubo-futuristes et penseurs de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles<sup>40</sup>. De même, la compréhension du monde comme un tout organique, caractéristique que nous avons identifiée comme étant à la base tant de la vision gouréenne du monde que de la doctrine théosophique, s'avère occuper une place tout aussi centrale chez de nombreux représentants de l'avant-garde russe, parmi lesquels nous pouvons mentionner, au risque d'anticiper sur la suite de ce travail, Vélimir Khlebnikov et El Lissitzky. C'est que cette vision unifiante du monde, que l'on rencontre aussi chez le philosophe Vladimir Soloviev avec la notion de *vseedinstvo* (« unité-de-tout »), se retrouvait déjà au sein de la pensée religieuse russe<sup>41</sup> et a ainsi pu pénétrer plusieurs aspects de la culture de ce pays. Un troisième concept occulte, celui de magnétisme ou de « flux énergétique », posant à sa base l'existence d'une force « irradiant des corps célestes et traversant tous les êtres et substances<sup>42</sup> », a également eu un certain impact au sein de l'avant-garde russe et des écrits de Gouro, ne serait-ce dans son cas que par le truchement de théories qui en sont dérivées. Nous avons déjà souligné la croyance de la poète en l'existence de liens invisibles, divins, entre les êtres et les choses : cette idée a beaucoup à voir avec le concept d'« esprit universel », défini par Douglas comme « a cosmic continuum of consciousness in which everyone participates to a greater or lesser degree, an idea popularized [...] by William James and by writers on Yoga<sup>43</sup> ». Elle se rapproche également de la notion de « conscience cosmique », popularisée par Piotr Ouspenski mais empruntée à l'Anglais Edward Carpenter, qui la définit comme « a consciousness in which the contrast between the ego and the external world, and the distinction between subject and object, fall away<sup>44</sup> ». Mentionnons tout de suite qu'il ne fait nul doute que Gouro était familiarisée avec les théories d'Ouspenski. Cependant, comme ses théories de la quatrième dimension occupent une

place relativement importante dans ce travail, nous leur réserverons une section spéciale plus loin dans ce chapitre et ne nous y attarderons pas ici. Contentons-nous seulement de mentionner la croyance du philosophe, héritée de la doctrine théosophique, en la possibilité de faire évoluer l'esprit humain à l'aide de certains exercices et pratiques, croyance que Carlson qualifie de « darwinisme mystique<sup>45</sup> » et qui pourrait être vue comme ayant eu une certaine influence sur la manière de Gouro et Matiouchine de contempler la nature, eux qui croyaient que l'œil et l'esprit doivent *s'entraîner* à voir leur environnement tel qu'il est vraiment. Mentionnons aussi à ce titre la définition oupenskienne de la tâche de l'artiste, qui a sans doute marqué Gouro, comme plusieurs de ses contemporains. Selon le philosophe, l'œuvre d'art seule, en ce qu'elle parvient à dépasser le domaine de la raison, peut pour l'instant espérer servir de voie d'accès au monde occulte. Dans une telle perspective, le rôle de l'artiste consiste à mettre son talent au service d'une mission dont le but ultime réside dans l'union de l'ici-bas et de l'au-delà :

In art we already have the first experience of the language of the future.  
Art is the avant-garde of psychological evolution.

And not in anything else, at the present stage of our development, do we possess such a strong means for knowledge of the causal world as in art.  
The artist must be clear seeing, he must see that which others do not see...<sup>46</sup>

Selon une telle définition de l'art, la pratique de l'artiste devient un geste essentiel, l'instrument d'une quête spirituelle aux retombées universelles.

### c) Bergson

Pour conclure ce recensement sommaire des voix qui ont pu influencer la vision du monde d'Éléna Gouro, il nous semble incontournable de dire quelques mots sur la philosophie d'Henri Bergson. Si nous l'abordons ici, ce n'est pas tant à cause de son influence reconnue sur les théories futuristes et sur l'impressionnisme que pour les nombreuses similitudes qu'elle présente avec la philosophie de Gouro, hors de toute allégeance à un courant littéraire particulier. Trois questions abordées par le philosophe

français dans son œuvre majeure, *L'Évolution créatrice*, nous intéresseront particulièrement ici, soit celles du temps, de la délimitation des objets dans l'espace et du rôle de l'intuition. Retenons d'abord que pour Bergson, le temps n'est pas quelque chose d'abstrait ou de formel, mais « une réalité liée à la vie et au moi<sup>47</sup> ». Le temps mesuré par l'horloge est « une création de l'esprit, une application au temps de la forme de l'espace<sup>48</sup> » qui le rend divisible à l'infini, tandis que le *temps vécu*, la *durée*, se définit comme « le progrès continu du passé, qui ronge l'avenir et gonfle en avançant<sup>49</sup> » et forme un tout indivisible et irréversible. Dans un même esprit, « les contours distincts que nous attribuons à un objet, et qui lui confèrent son individualité » ne seraient eux aussi que « le dessin d'un certain genre d'influence<sup>50</sup> », l'influence de l'intelligence, qui veut imposer ses formes et ses cadres à toutes les choses. Mais la vie, elle, « déborde l'intelligence<sup>51</sup> ». Elle forme un tout dans lequel (et ici, nous retrouvons facilement Gouro et le mysticisme russe en général) « chaque être vivant est coordonné à l'ensemble des autres<sup>52</sup> », car dans chacune de ses manifestations elle n'est ni plus, ni moins que « la continuation d'un même élan qui s'est partagé entre des lignes d'évolution divergentes<sup>53</sup> ». L'idée de mouvement est très importante chez Bergson, car « l'être vivant est surtout un lieu de passage, et [...] l'essentiel de la vie tient dans le mouvement qui le transmet<sup>54</sup> ». Cette préoccupation pour le mouvement, devenu synonyme de vie, est déjà importante chez Gouro et soulignons en guise de parenthèse qu'il sera intéressant de réfléchir, au cours de la dernière partie de ce travail, à la place centrale qu'elle occupe dans l'art des années vingt et plus particulièrement dans l'œuvre d'El Lissitzky. Pour pallier aux lacunes de l'intelligence qui se montre incapable de saisir la vie dans son ensemble, Bergson propose de faire appel à l'intuition, qui avait été réprimée chez l'être humain par la culture rationaliste. L'intuition, définie par le philosophe comme « l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment<sup>55</sup> » se manifeste chez l'être humain surtout dans sa faculté esthétique, le travail de l'artiste consistant à « se replac[er] à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle<sup>56</sup> ».

## Un devoir de cognition

L'intérêt de Gouro pour les enseignements du christianisme et les théories occultes révèle, sur un plan plus vaste que celui des diverses doctrines prises séparément, une préoccupation marquée pour le domaine de l'invisible, dont elle souhaite enrichir l'expérience terrestre. Cette préoccupation transparait partout dans sa poésie et dans sa prose, où se fait sentir son désir d'honorer la richesse du monde et tout particulièrement ses éléments qui, soit à cause de leur nature immatérielle, soit tout simplement à cause de l'indifférence des gens à leur égard, demeurent généralement dissimulés à l'œil humain. Pour faire surgir du brouillard ce monde invisible, Gouro force ses lecteurs à jeter sur les choses un second regard, purifié de tous les préjugés et schémas dans lesquels l'intellect voudrait normalement les faire entrer. Elle le fait en travaillant sur leur perception, en leur montrant des choses pour eux plutôt banales (la ville, la nature) sous un jour nouveau. Cette méthode profondément avant-gardiste, qui a beaucoup à voir avec le procédé de *défamiliarisation* décrit par le théoricien formaliste Viktor Chklovski à la fin des années 10<sup>57</sup>, joue un rôle prépondérant au sein de l'une des œuvres de notre corpus, le texte en prose *La forêt*, compte-rendu d'une personne qui se livre à un minutieux travail d'observation de la nature et qui, ce faisant, y découvre l'existence d'un monde qui lui était jusqu'alors inconnu. Dans ce lieu richement peuplé qu'est la forêt, étrangement comparée, dans les premières lignes du texte, à un monde sous-marin, la narratrice se met à remarquer toutes les petites choses sur lesquelles, avant, elle ne posait pas vraiment les yeux : la petite branche d'un buisson, un plant d'airelles, une petite campanule, une crevasse dans l'écorce d'un bouleau. Elle détaille la branchette qui « s'est retournée singulièrement et brille de manière inhabituelle », le plant d'airelles dont les petites feuilles vertes et dures sont « telles les ailes d'un scarabée », et commence à sentir en eux les signes de la vie. La nature, remarque-t-elle soudain, n'est pas indifférente à la présence humaine : « [...] tu vois que la simple campanule sur sa petite jambe torse s'est retournée et te regarde. Et la crevasse sombre dans l'écorce du bouleau sous lequel se trouve la campanule pâle te regarde aussi », écrit-elle après être passée étrangement d'une narration au « je » à une narration au « tu ». Sous l'effet de cette révélation, un curieux échange se produit :

Puis, quelque part en ton être, tu deviens un peu campanule — et la campanule devient un peu toi. Maintenant, il ne te viendra plus à l'esprit de l'arracher ou de l'écraser avec indifférence. Puis : tu as noué des liens avec l'un d'eux, d'autres êtres te répondront.

Maintenant, de partout, les petites queues pointues, les petits tas de mousse, les petites feuilles, les petites branches sèches, les taches sur les troncs des arbres te regardent.

Puis tu n'as plus envie de sortir de la forêt.<sup>58</sup>

Le sujet qui a ouvert son cœur à la nature et est entré en contact avec celle-ci a découvert, en même temps que son amour pour elle, le lien invisible qui les unissait tous les deux. Grâce à cette expérience, il ne verra plus jamais son entourage de la même façon.

Cette attention si particulière que Gouro accorde à l'univers de l'infiniment petit, à des phénomènes à peine définissables, nous amène à dire à la suite de plusieurs critiques<sup>59</sup> que l'essence de son œuvre, tant sur le plan esthétique que théorique, se trouve dans l'observation, fondement de la méthode scientifique. Est-ce dire qu'en ce sens, sa prose et sa poésie possèdent elles-mêmes une dimension scientifique? Disons d'abord qu'avant d'être scientifique, cette discipline d'observation que s'impose l'écrivaine prend surtout un sens métaphysique, lié à sa propre expérience de la spiritualité. C'est que le spirituel, chez Gouro, est lié à un devoir de cognition, l'amour qu'elle ressent pour le monde lui dictant, comme nous l'avons vu, d'en connaître tous les éléments et de ne rien laisser mourir ignoré. « Nous avons le devoir de remarquer la beauté du monde<sup>60</sup> », écrit-elle dans *Le Pauvre chevalier*. Il ne faut laisser aucun détail de côté, parce que « des petites nuances (des petits fragments) à peine visibles, à peine ressentis, se forme la procession de la vie<sup>61</sup> », affirme-t-elle dans la lignée de Leibniz ou de Koulbine. Mais surtout, il ne faut pas laisser le superflu rogner l'essentiel. « L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même<sup>62</sup> », écrivait Bergson dans *Le Rire*. Gouro exprime sensiblement la même chose lorsque, dans son journal, elle note : « De toutes les choses, il faut connaître le petit peu qui en est important, et non pas le brouillard de détails qui en anéantit le sens secret<sup>63</sup> ». Les « symboles pratiquement

utiles » dont parle Bergson et le « brouillard de détails » contre lequel s'insurge Gouro sont, pour employer la rhétorique du philosophe français, l'œuvre de l'intellect qui adapte toujours les choses à sa propre convenance. Mais la connaissance visée par le philosophe et la poète, celle qui met en contact avec la « réalité même », ne peut être donnée que par l'intuition, qui va droit à l'essentiel. Cependant, d'être à l'écoute de son intuition exige un effort particulier, comme nous l'avons déjà souligné. Si, sur ce plan, Bergson accordait aux artistes une certaine longueur d'avance sur le commun des mortels, nous serions portée à croire que d'observer ainsi *vraiment* les choses, en essayant d'ignorer tous ses réflexes perceptifs comme s'efforce de le faire Gouro, demande un travail du type de ceux dont ne sont peut-être capables que les êtres qui se sentent mus par un idéal plus haut. Ainsi, l'expérience de la spiritualité, chez l'écrivaine, n'est pas marquée par l'attente passive et par l'aveuglement, mais exige au contraire un travail rigoureux et une sensibilité particulièrement aiguisée. Alla Povelikhina, dans « Matyushin's spatial system », identifie ainsi le but ultime de l'activité artistique du couple Gouro-Matiouchine :

It was an aspiration to comprehend the logical development of [nature's] forms, its colour, volume, weight and its links with space; to fathom its hidden movement and to understand the essence of the growth of the organic world, the essence of universal cohesion. Their perception of the world was formed by persistent observation and analysis, by constant research on these observations, on their accuracy and perfection.<sup>64</sup>

Comme nous le verrons une fois arrivés au prochain chapitre, une aspiration semblable à jeter les bases d'un système d'explication globale du monde sous-tend aussi l'œuvre du poète Vélimir Khlebnikov, qui pour ce faire préférera toutefois à l'observation empirique (l'approche de biologiste qu'adopte Gouro) le recours aux lois mathématiques et aux concepts abstraits. Il est néanmoins intéressant de noter ici qu'avec l'importance qu'elle accorde à la nécessité de jeter un regard nouveau sur les choses et de mieux les connaître, Gouro met à l'avant-plan de son œuvre une préoccupation majeure de l'avant-garde russe et préfigure l'intérêt subséquent de celle-ci pour les nouvelles sciences.

Si nous avons tenu à souligner ici l'importance de l'observation dans l'activité créatrice de Gouro, c'est que son intérêt marqué pour le dévoilement de l'invisible mène

aussi et surtout, dans son œuvre littéraire, à un travail expérimental sur l'espace et sur le temps, les repères spatio-temporels communs étant en effet ce qui, selon elle, masque le plus dramatiquement l'essence véritable des choses. Partout dans ses textes, elle s'efforce de repousser les frontières artificielles qui divisent l'espace et le temps, ou à tout le moins d'y ouvrir une brèche. « In Guro's writings we find a pervasive thematic and stylistic interest in representing "neskobannost" — going beyond limits — particularly temporal and spatial limits<sup>65</sup> », écrit Kevin O'Brien dans « Unlimiting Limits — Permeable Space and Time in the Writings of Elena Guro ». Le but de cet acte de dépassement des limites est toujours le même : découvrir de nouveaux territoires, atteindre l'essence des choses. C'est sur cette question de la représentation du *neskobannost*, et sur les moyens que Gouro choisit d'employer pour y parvenir, que portera la suite de notre chapitre.

## AU-DELÀ DES MURS ET DES HORLOGES : L'ESPACE-TEMPS GOURÉEN

### Le mensonge des horloges

Le principal obstacle à l'expérience spirituelle et à la vraie connaissance des choses semble être pour Gouro celui du temps. Peut-être sous l'influence de Bergson, elle établit une distinction claire entre le temps fixe de l'horloge, qui est le temps tel qu'instrumentalisé par l'être humain, et le temps vécu, ou temps « en tant que tel »<sup>66</sup>. Le meilleur exposé de sa conception du temps se trouve sans doute dans *Ja tak daleko* et *La forêt*, ces deux textes parents dont le second prolonge la réflexion entreprise dans le premier. Dans *Ja tak daleko*, le narrateur, ou la « conscience observante », réalise tout à coup, lorsqu'il se retrouve seul au milieu de la nature, que les repères temporels sur lesquels il s'était toujours appuyé n'ont pas valeur d'absolu.

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?<sup>67</sup>

Les heures servent de jalons mais le temps, lui, est un gouffre, irréductible à ces marques. La nature, à qui les horloges sont étrangères, vit donc selon d'autres lois temporelles que nous, les humains. Si toutes les horloges du monde s'arrêtaient, la nature poursuivrait tranquillement son œuvre. Les humains, eux, apprendraient peut-être à voir le monde autrement. Comme le narrateur de ce récit, qui prend soudain conscience de l'œuvre créatrice des arbres, ils se mettraient sur le même plan que la nature et laisseraient ses secrets s'ouvrir à eux. « Et quelque part, loin de là, le temps passe », se rappelle Gouro dans *La forêt*, avant de reconsidérer la question et de conclure plus radicalement qu'« il n'y a pas, à proprement parler, de temps<sup>68</sup> ».

Et pourtant, combien il est difficile, pour l'être humain, d'échapper à l'emprise des horloges et des calendriers. Dans *Ja tak daleko*, une petite phrase, « Sonne minuit », vient temporairement rompre le charme de la description enthousiaste d'un paysage enchanté. Dans *Un homme effaré*, le « lendemain » est comparé à un geôlier sans pitié, la « suite des jours » opère son travail d'usure tandis que la pendule, elle, chuchote « sombrement »<sup>69</sup>. Le temps emprisonne l'être humain et donne à sa vie une lourdeur à peine supportable. C'est mue par une telle conviction que Gouro formule à plusieurs reprises, tant dans son journal que dans ses textes littéraires, le désir millénaire d'« arrêter le temps<sup>70</sup> ». Ce désir vient sur le point de se concrétiser à quelques endroits de son œuvre, où, à l'aide de certains moyens propres à la littérature que nous soulignerons plus loin, elle parvient presque à accomplir ce geste impossible.

## **L'espace indivisible de Gouro**

### **a) Le lieu de l'œuvre**

Avant d'aborder la question plus générale de l'espace *dans* la poésie et la prose de Gouro, il faudrait tenter d'en situer le *lieu*, ou l'espace symbolique. Natalia Baschmakoff, dans « Lieu et espace dans l'œuvre d'Éléna Gouro » (*Mestnost' i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro*), qualifie cette dernière d'artiste et de poète « *perexodnoj oblasti* », autrement dit, d'artiste de la transition<sup>71</sup>. Pour notre part, nous

parlerions plus volontiers pour Gouro d'une écriture du *seuil*, ou de la *frontière*, un terme que Baschmakoff emploie elle aussi un peu plus loin dans son article et qui n'implique pas nécessairement le mouvement, le passage d'un endroit à l'autre, mais existe en tant que lieu. Frontière entre les courants littéraires, entre les genres et entre les époques, comme l'indique la biographie de l'écrivaine, mais surtout, frontière comme lieu habité et dépeint dans ses textes, ceux-ci donnant vie à un monde se situant entre le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire, l'intérieur et l'extérieur. Il faudrait toutefois préciser que si nous qualifions la poésie de Gouro de poésie de la frontière, ce n'est pas dans un esprit d'acceptation des limites que celle-ci impose, mais bien dans celui de leur perpétuel refus. Pour qui se trouve *sur* la frontière, celle-ci, qui ne lui cache plus la vue, n'a plus vraiment d'existence. Comme nous l'avons déjà souligné, les contours, ou les frontières, des « pièces » qui composent les recueils de Gouro paraissent souvent flous, difficiles à identifier, au point où il peut être malaisé d'indiquer où un texte commence et où il se termine. Sur un autre plan, le sexe de ses personnages n'est souvent révélé que par les marques grammaticales, ceux-ci présentant des caractéristiques sinon androgynes, du moins fort éloignées des stéréotypes sexuels communs. Le héros-rêveur de Gouro n'est « ni homme, ni femme », écrit Baschmakoff<sup>72</sup>. L'âge même des personnages gouréens s'inscrit dans cette thématique du seuil : l'enfance, stade de la vie privilégié par la poète, est un âge androgyne<sup>73</sup>; l'adolescence et le début de l'âge adulte, où l'on peut situer le personnage du poète-rêveur, correspond à une époque-charnière de la vie. En somme, la poésie de Gouro est perpétuellement dans l'entre-deux, un lieu qui lui convient en ce qu'il est extérieur à tout système, et donc synonyme de liberté<sup>74</sup>. Le choix d'y poser ses pénates, en ce qu'il témoigne du désir de la poète d'aller *au-delà* des limites, des divisions entre les genres comme des frontières physiques ou imaginaires, témoigne aussi du caractère fondamentalement audacieux de son œuvre.

## **b) L'espace dans l'œuvre**

On sent rapidement la haine de Gouro pour les systèmes clos et les espaces fermés. Sa préférence marquée pour la nature, par opposition à la ville qu'elle qualifie de « petite boîte à tabac », témoigne de son besoin d'espaces ouverts, « qui respirent ». C'est que

l'ouvert laisse entrevoir l'infini, la multiplication des possibilités, tandis que tout lieu fermé les limite, les comprime. Ainsi, dans *Un homme effaré*, l'homme en question, enfermé dans une chambre à la porte verrouillée, « morte », peut bien avoir perdu tout espoir en l'avenir, car son univers se trouve limité. La situation est tout autre dans *Ja tak daleko*, où le promeneur solitaire se laisse envahir par un sentiment de bien-être lorsqu'il considère le vaste paysage qui l'entourne : « Je vais, et voici la rive, si déserte que le ciel et la mer m'apparaissent bombés, et ils respirent<sup>75</sup> ». Mais si les oppositions du type intérieur/extérieur ou ouvert/fermé sont ainsi mises en relief dans la poésie de Gouro, ce n'est pas pour les consacrer, bien au contraire. Car comme l'écrit Baschmakoff, les oppositions, chez elle, ne sont pas présentées comme contradictoires<sup>76</sup>, certains motifs récurrents de sa poésie et, parallèlement, des dessins qui ornent ses recueils, témoignant de ce que les frontières entre les choses ne sont chez elle jamais imperméables et les opposés, nullement irréconciliables. Ainsi, un espace n'est jamais irrémédiablement fermé, en lui se trouve toujours une brèche sur l'ouvert. L'image de la fenêtre (ou de la porte ouverte), figure poétique et picturale très importante dans l'œuvre de Gouro<sup>77</sup>, est sans doute celle qui symbolise le mieux ce thème de la perméabilité des contraires. Car la fenêtre, grâce à la transparence qui la caractérise, appartient à la fois à l'espace du dedans et à celui du dehors, et laisse aisément pénétrer l'un dans l'autre. La figure 1.1, extraite de *L'Orgue de barbarie*, représente une forêt vue à travers le cadre d'une fenêtre, et une partie de l'intérieur de la pièce où se trouve cette fenêtre<sup>78</sup>. La figure 1.2, quant à elle, offre la perspective inverse : de la rue, nous sommes tentés de jeter un regard à l'intérieur d'une maison dont la porte est entrouverte. Ces deux images sont toutes simples, et pourtant fort représentatives de l'œuvre de Gouro en ce qu'elles réunissent sur un même plan deux milieux qui semblent complètement indépendants l'un de l'autre, illustrant parfaitement la philosophie de l'artiste selon laquelle l'extérieur est dans l'intérieur, l'ouvert dans le fermé, et réciproquement.

Le motif de la réflexivité, propriété par laquelle un objet se laisse pénétrer par les autres, est également intéressant à retracer dans l'œuvre de Gouro. Ce phénomène semble fasciner tout particulièrement l'écrivaine, qui se penche à plusieurs reprises sur ses manifestations. « Dans une mare d'eau, il vit un morceau de ciel<sup>79</sup> » ; « l'eau reflète l'étoile, et [le sage] voit l'âme de l'eau et de l'étoile, et *l'âme immortelle de leur*

*rencontre*<sup>80</sup> ». Dans ce dernier extrait, la fusion des royaumes céleste et aquatique, opposés réunis par la seule magie de la réflexivité, donne naissance à une réalité nouvelle, intangible mais visible, et dotée d'une âme « comme tout ce qui existe ». Un autre symbole de rapprochement, celui du pont, ou de la passerelle, qui viennent réunir deux rives qui autrement demeureraient irrémédiablement séparées, est également fréquent dans ses écrits et dans ses dessins. Le « pauvre chevalier », lorsqu'il affirme être « un pont au-dessus de la rivière, [...] un pont d'un côté jusqu'à l'autre<sup>81</sup> », fait allusion à l'œuvre réconciliatrice pour l'accomplissement de laquelle il est descendu sur terre. L'image du grand pin, autre figure récurrente chez Gouro, remplit une fonction semblable, car l'arbre fascine par sa capacité à toucher le ciel du bout de ses branches tout en restant bien enraciné dans la terre. Constatant cette fascination de la poète et artiste pour tous les symboles d'unification et de réconciliation, nous serons tentée de chercher une interprétation logique et cohérente des quelques dessins de clôture qui accompagnent aussi ses poèmes. Peut-être la meilleure explication possible serait-elle de les voir comme une invitation à les franchir, plutôt que comme la représentation d'une limite insurmontable?

Nous saisissons de mieux en mieux l'ampleur que revêt chez Gouro le thème de l'abolition des frontières. Son travail poétique de réconciliation des opposés fait écho à sa vision du monde comme tout unifié, vision selon laquelle le charcutage que l'intelligence humaine fait subir à l'espace va autant à l'encontre de la nature que celui qu'elle fait subir au temps en le divisant en secondes, en jours et en années. On se rappelle ce que disait Bergson de l'intellect, qui impose ses propres schèmes à la matière et la divise en fonction de ses seuls besoins, sans égard à sa nécessité intérieure. C'est à cette essence première des choses que Gouro, comme Khlebnikov peu après elle, aspire à retourner, essence que les deux poètes ramènent à l'idée du Grand Tout. Suivant cette ligne de pensée, Gouro, dans son œuvre, s'efforce donc non seulement de rapprocher les pôles opposés, mais aussi d'abolir le plus possible les distinctions entre les objets eux-mêmes, puis entre le soi et l'autre.

En la bande mince et transparente où  
s'achèvent les balais des champs — le ciel.<sup>82</sup>

Ce court poème, mis en exergue à *Tintent les sauterelles*, vient rappeler cette réalité que l'on oublie souvent en ville, où la ligne de l'horizon est délimitée par les toits des immeubles, à savoir que « le ciel, qui tend vers les hauteurs, ne quitte jamais la terre<sup>83</sup> ». L'un et l'autre s'interpénètrent : dans l'espace entre les brins d'herbe, il y a du ciel; dans le ciel, des brins d'herbe. La forêt, dans le texte du même nom, est comparée à un monde sous-marin. Le ciel bleu, entre les branches des arbres, coule comme de l'eau, le soleil fait de même : tout nous est présenté comme si, en réalité, les divers éléments, terre, ciel, eau, se confondaient en une substance unique. « [In "Bor" (*La forêt*)], just as the particulate nature of time is reduced to 0, so particulate space is unified within a single substance "like water" », écrit O'Brien<sup>84</sup>. Mais une fusion d'un autre genre s'accomplit encore un peu plus loin dans le récit, cette fois entre un être humain et une fleur : « Puis, quelque part en ton être, tu deviens un peu campanule — et la campanule devient un peu toi<sup>85</sup> ». Ce type d'échange, ou « interchange phenomenon », pour reprendre l'expression d'O'Brien<sup>86</sup>, se produit également à plus d'une reprise dans *Le Pauvre Chevalier*, où le jeune héros, en tant que pur esprit, profite de son pouvoir de s'incarner à volonté dans les êtres et dans les choses. « Il s'approcha d'un bouleau un peu tordu et y entra. Mais non seulement il devint arbre — l'arbre devint lui<sup>87</sup> ». En regard de la philosophie de Gouro, ce passage rend compte du peu d'importance de l'enveloppe physique et de la supériorité de l'âme sur les lois de l'espace et du temps. Une seconde manifestation de ce phénomène se produit un peu plus loin : « Il entra dans son être [...]. Et elle se mit à tout ressentir comme si elle avait été lui [...] — si grande était la force du bien et de la vie<sup>88</sup> ». Par une sorte d'« accouplement cosmique », le chevalier et la jeune femme atteignent un état de fusion où l'identité, l'individualité, n'ont plus d'importance.

La réunification de l'espace est liée chez Gouro à la reconnaissance du fait que tous les êtres sont unis par quelque chose de plus haut qu'eux, qu'ils soient homme, femme, fleur, arbre ou pur esprit, pour en arriver ultimement à l'élimination radicale du sujet. Cette question de la place du sujet est d'ailleurs particulièrement intéressante à relever ici, car elle joue un rôle central dans l'art d'avant-garde, et surtout dans celui des années 20. Nous verrons exprimé, chez Lissitzky, ce même désir d'abolir le sujet au profit d'un concept plus englobant, et ses motivations seront presque les mêmes que celles qui animaient la poète quelque dix ans plus tôt. Si, au sein du mouvement

constructiviste, on parle plus volontiers d'universalité et d'objectivité que d'union avec le cosmos, le but ultime, celui d'atteindre la seule vérité possible, demeure le même.

### **Pour échapper à l'espace et au temps**

L'écrit est sans doute le meilleur médium pour qui souhaite échapper momentanément aux lois rigides de l'espace et du temps. L'écriture donne de nombreux moyens de contourner l'ordre chronologique, d'étirer ou de raccourcir le temps et d'éliminer les frontières spatiales entre les êtres et les choses. Elle permet en outre de représenter la simultanéité et le mouvement avec beaucoup plus d'aisance qu'un médium tel que la peinture, comme nous le verrons lorsque nous étudierons les efforts d'El Lissitzky en ce sens. Gouro, qui fut elle aussi peintre avant de devenir poète et qui, selon Milica Banjanin, « turned from painting to text [...] in order to expand the possibilities of Impressionism by incorporating motion and change in her work<sup>89</sup> », connaît bien les diverses possibilités qu'offre l'écriture et les emploie fort adroitement. Si on a déjà souligné son habileté à représenter la simultanéité, « a sequence of spatial moments apprehended in an instant of time<sup>90</sup> », nous souhaiterions pour notre part attirer l'attention sur la surprenante désinvolture avec laquelle l'écrivaine peut glisser dans un même texte, parfois dans une même phrase, d'un temps et d'un sujet verbal à l'autre. Ce procédé littéraire, que nous appellerons « technique du glissement », est particulièrement mis en valeur dans *La forêt*. Ce texte, qui est généralement écrit au présent, est en effet émaillé de « puis » (*potom*) plutôt dissonants ainsi que de verbes au passé et au futur qui créent un effet plutôt curieux :

La forêt entière *resplendit*. [...] Et quelque part, loin de là, le temps *passé*. Puis une petite branche mince, de buisson de myrtilles ou de bruyère, *s'est retournée* singulièrement et *brille* de manière inhabituelle, de sorte que tout *devient* magique et rayonnant.

*Il n'y a pas, à proprement parler, de temps.*<sup>91</sup>

L'emploi d'une tournure syntaxique aussi particulière ne peut être que l'objet d'un choix conscient. Nous serions portée à l'interpréter soit comme la manifestation de la volonté de l'écrivaine de souligner son indépendance par rapport aux lois de la chronologie et de

la logique, soit encore comme un effet de la *nouvelle* logique qui prévaut dans ce texte qui décrit un univers « singulier », « inhabituel » et « magique » et conclut hardiment que le temps, tel que nous le connaissons, n'existe pas vraiment. Un autre emploi de cette technique du glissement, affectant cette fois les sujets verbaux, se produit quelques lignes plus loin dans le même texte. Celui-ci, qu'on croit écrit au « je » jusqu'à la moitié environ, (« *J'ai remarqué* que dans la forêt, un minuscule plant d'airelles [...] ») passe sans avertissement au « tu », et ce, sans que la « conscience observante » ne semble avoir changé d'identité, ses expériences ne se distinguant en rien de celles vécues par le sujet de la première moitié du texte. « Sur ta tête aussi, si elle est blonde ou grise, brille présentement la lumière [...]. Puis tu vois que la simple campanule sur sa petite jambe torse s'est retournée et te regarde ». Ce glissement n'aurait à notre avis d'autre but que de doubler, sur le plan narratif, le phénomène de transfert qui se produit presque simultanément dans le texte entre la « conscience » et la campanule, poussant encore un peu plus loin l'idée de l'abolition de l'individualité.

Terminons cet examen des procédés techniques permettant de transcender les limites spatio-temporelles en faisant mention d'un dernier procédé dont Gouro fait amplement usage, et qui est sans doute le plus simple de tous. C'est qu'à l'écrit, il suffit de nier l'existence d'une chose pour la faire disparaître. « [The] technique of negation in order to indicate the transcendence of a limitation is yet another theme endlessly repeated throughout Guro's writings, particularly in her use of the negative prefixes *ne* and *bez* with adjectives and adverbs<sup>92</sup> », fait remarquer Kevin O'Brien. Dans *La forêt*, il suffit à l'écrivaine de dire que le temps n'existe pas pour que le lecteur embarque dans son jeu et puisse croire momentanément se trouver hors du temps.

Au-delà de ces différents procédés littéraires, fruits du pouvoir de l'art d'échapper aux lois physiques, il existe certaines choses qui, aux yeux de Gouro, sont essentiellement investies du pouvoir d'échapper aux contingences de l'espace et du temps. La vie spirituelle, d'abord, en tant que pôle opposé du monde matériel, n'est nullement entravée par les lois du temps, de l'espace, de la densité et de la pesanteur<sup>93</sup>. La liberté étant définie par l'écrivaine comme « l'absence d'entraves », la foi lui apparaît comme le lieu de la liberté parfaite : « La croyance au miracle n'a pas de frontières, et celui-là est libre qui agit selon cette force<sup>94</sup> ». On comprend d'autant mieux le sens

d'une telle déclaration lorsqu'on connaît le caractère particulièrement ouvert que revêt la religion dans la vie de la poète. L'amour, même dans sa dimension charnelle, évolue lui aussi sur ce plan supérieur à la matière, car dans son expression idéale, il est « sortie de soi pour entrer dans l'autre<sup>95</sup> », jusqu'à l'indifférenciation complète des deux êtres. « L'amour signifie l'absence de frontières<sup>96</sup> », écrit celle chez qui l'amour a toujours quelque chose de profondément érotique, comme nous l'avons vu dans cet extrait du *Pauvre Chevalier* où l'âme du « fils céleste » entrait dans le corps de la « mère terrestre »<sup>97</sup>. La création et le mouvement perpétuel, porteurs de la vie, permettent eux aussi de passer à travers le tourbillon assassin du temps sans se laisser entraîner par lui. Le vent apparaît comme l'emblème de cette « énergie dynamique »<sup>98</sup> qui résiste à tout : « Le vent ne porte pas les entailles du temps. Comme la terre, il crée toujours dans le moment<sup>99</sup> », écrit Gouro dans son journal. À la fin d'*Un homme effaré*, le vent apparaît comme une force libératrice venue annihiler toutes les barrières :

Le vent lacérait le ciel gris dégelé,  
le vent soufflait dans la ville,  
détruisait les impasses, les murs.<sup>100</sup>

Comme la géométrie lobatchevskienne qui, dans *Ladimir* de Khlebnikov, volera au-dessus de la perspective Nevski en préfigurant l'instauration d'un monde nouveau, le vent, dans le ciel de la ville d'*Un homme effaré*, revêt des attributs révolutionnaires en ce qu'il vient détruire « les impasses, les murs » qui assurent une certaine forme d'ordre, et impose en échange sa propre loi.

### **La quatrième dimension?**

Un terrain philosophique comme celui de Gouro semble particulièrement propice à la culture des diverses théories de la quatrième dimension, surtout lorsqu'on sait à quel point celles-ci ont stimulé l'art d'avant-garde, et particulièrement de l'avant-garde russe, à ses débuts. Cependant, on ne trouve chez elle aucune allusion directe à un tel concept, ni dans ses écrits littéraires, ni dans son journal, et ce bien que l'on sache qu'elle s'est déjà penchée sur la question lors de l'écriture, en collaboration avec Matiouchine, d'un article inachevé provisoirement intitulé « La sensation de la quatrième dimension »<sup>101</sup>.

C'est donc que de telles théories n'étaient pas inconnues à l'écrivaine, et que les parallèles qu'il est possible de tracer entre sa conception de l'espace et celle véhiculée dans les écrits de Piotr Ouspenski et du mathématicien anglais Charles Hinton ne sont sans doute pas entièrement le fruit du hasard. Gouro, tout comme Ouspenski, considère l'espace tridimensionnel comme une illusion, le fruit d'un défaut de nos sens, et croit que la réalité est en vérité beaucoup plus vaste que ce que nous en pouvons percevoir. En revanche, contrairement à d'autres artistes qui se sont intéressés aux nouvelles théories de l'espace, tel Lissitzky, mais en conformité avec plusieurs autres de ses collègues, tel Malevitch, elle ne fait nulle part mention de l'aspect purement mathématique du concept de quatrième dimension. Si ces théories ont vraiment eu une résonance dans son œuvre, c'est donc strictement sur le plan de leurs implications spirituelles, aspect auquel se limitent d'ailleurs plus ou moins les travaux d'Ouspenski, comme en témoigne sa définition d'un espace à plus de trois dimensions :

Il n'y a rien qui ait forme, couleur ou odeur. Rien qui possède les propriétés des corps physiques [...]. Toute chose est le tout. Même chaque grain de poussière isolé, sans parler de chaque vie isolée et de chaque conscience humaine, vit d'une seule vie avec le tout et enferme en soi le tout [...]. L'être n'est pas opposé là-bas au néant [...]. Ce monde et notre monde ne sont pas deux mondes différents. Le monde est un. Ce que nous appelons notre monde n'est que notre représentation inexacte du monde.<sup>102</sup>

Un tel lieu où tout se subsumerait sous l'un présente, on le voit, beaucoup de points communs avec l'idéal vers lequel tend Gouro dans sa quête spirituelle.

Un point important pour Gouro concerne la nécessité de relier l'espace au temps, idée fréquemment associée aux théories de la quatrième dimension. « Arrivèrent [...] des gens qui voyaient les choses [...] avec les yeux des anges, mêlant en un instant l'espace et le temps. Ils rendent possible le salut et rapprochent, sans même s'en douter, l'immortalité<sup>103</sup> », écrit la poète dans ses cahiers. La vérité, celle qui mène à l'illumination, est contenue dans ce retour de l'espace et du temps à leur unité première, comme cela se produit dans *La forêt*, où le temps n'existe plus par lui-même mais « dynamise » tout l'espace. Dans un même ordre d'idées, si nous croyons que ce serait aller trop loin que de vouloir déceler, comme Enisa Uspenski<sup>104</sup>, une influence des nouvelles mathématiques (entendre : des géométries non-euclidiennes) sur l'œuvre de la

poète, nous n'hésiterons pas à affirmer que son espace n'a en revanche rien d'euclidien. Comme dans l'espace « imaginaire » que Lissitzky parlera de créer quelques années plus tard, le dynamisme apporté par la dimension temporelle à l'espace gouréen lui permet de se modifier à volonté, souvent à l'encontre des règles de la logique euclidienne.

### **L'instauration d'un « mondalenvers »**

Le travail que nous avons entrepris au cours des dernières sections de ce chapitre visait entre autres à révéler jusqu'où pouvait aller l'usage que fait Gouro du pouvoir de l'art en général, et de la littérature en particulier. « L'art possède pour Gouro la capacité de détruire les barrières entre l'espace intérieur de l'homme et le monde qui l'entoure, il est l'instrument le plus important de la transfiguration de la matière du monde et de l'homme lui-même », synthétise habilement Elena Bobrinskaja<sup>105</sup>. En ce sens où elle agit sur notre perception du monde et sur notre relation avec lui, l'œuvre littéraire est souvent, chez Gouro comme chez les autres futuristes, un terrain de jeux et d'expérimentation. Le travail assidu de la poète sur l'espace et le temps s'inscrit dans une telle conception de l'art, de même que celui de Khlebnikov et de Kroutchonykh sur la langue, pour n'ajouter que cet exemple. Et c'est encore dans cet esprit à la fois ludique et scientifique qu'est écrit *Un homme effaré*, où le lecteur est invité, en même temps que l'homme du poème, à modifier sa perception sur le monde :

Et j'ai soudain pensé : Si l'on renverse  
 les tabourets et les divans les pieds en l'air,  
 les heures feront-elles une culbute?...  
 Ce serait le début d'une nouvelle époque,  
 des pays s'ouvriraient.<sup>106</sup>

En suggérant dans ces vers un renversement aussi « littéral » de l'agencement des choses, Gouro laisse entendre que l'ordre que nous connaissons n'est pas le seul possible, ni le seul souhaitable. Si d'aucuns pourraient considérer improductive une telle organisation de la matière où les tabourets, pieds en l'air, ne remplissent plus leur utilité première, Gouro, elle, montre qu'elle peut ouvrir une porte sur des avenues inexplorées. Par cette proposition, elle se montre en phase avec Bergson qui, rejetant l'idée même de

désordre, affirme qu'il existe plutôt deux sortes d'ordre : d'une part, celui que l'on recherche à un moment donné, et qu'on appelle couramment « ordre », d'autre part, toute autre forme d'agencement des choses, que l'on appelle couramment « désordre »<sup>107</sup>. C'est donc, en partie, d'une réflexion sur l'ordre et le désordre que Gouro prend l'initiative dans ce poème, où il est suggéré qu'une réorganisation de l'espace faisant entorse à notre logique ne mène pas nécessairement à l'impasse et peut au contraire, comme le « Sésame, ouvre-toi », ouvrir l'accès à une réalité inconnue. Certes, l'idée de renverser les meubles pour faire apparaître un monde nouveau rappelle davantage ce jeu d'enfant qui consiste à se mettre tête en bas pour s'imaginer vivre dans un lieu où le plancher serait plafond et le plafond, plancher, qu'elle n'évoque une véritable entreprise révolutionnaire. Il n'en demeure pas moins que notre « homme effaré », par le seul fait d'envisager cette possibilité d'un renversement radical de l'ordre des choses, comprend qu'un autre monde est encore possible, et que son apparition ne tient qu'à son imagination. Autrement dit, la nouvelle réalité qu'il a mise au jour n'est pas matérielle, mais spirituelle : elle a pris corps dans son esprit, et sa vision du monde n'en sera plus jamais la même. Voici la suite de l'extrait que nous avons cité plus haut :

Ici même dans la chambre se cachait l'extrémité  
d'un écheveau de circonstances,  
usée par la funeste journée d'hier  
par la suite des jours.  
Il était ici même à côté, dans la chambre!  
Moi, soudain, j'ai cru — que c'était ça :  
C'est qu'il ne faut avoir peur de rien,  
mais qu'il faut chercher un signe secret.<sup>108</sup>

L'« homme effaré », qui est arrivé à voir le monde d'un œil nouveau, retrouve ce dont la perte l'avait mené à son état léthargique. Suite à cette découverte, qui prend la forme d'une révélation, il reprend son enthousiasme et sa foi en la vie.

Le choix qu'a fait Kroutchonykh de citer *Un homme effaré* dans son manifeste « Nouvelles voies du mot »<sup>109</sup> et d'en faire ainsi une œuvre programmatique élevée au rang d'emblème du futurisme russe a été contesté par certains critiques de l'époque, et notamment par Evgenij Lundberg, qui prétend que les écrits de la poète ont été détournés de leur sens par le trop fougueux pamphlétaire<sup>110</sup>. De notre côté, nous aurions

plutôt tendance à nous ranger du côté de Kroutchonykh, ce poème étant à notre avis on ne peut plus représentatif de la philosophie du futurisme russe. En effet, Gouro y accomplit à petite échelle ce que les futuristes se proposent d'accomplir simultanément dans le domaine de l'art, de la langue et de la vie sociale en général : un renversement radical de l'ordre des choses, l'instauration, au sens littéral, d'un « mondalenvers » (*mirskonca*), pour reprendre le titre d'un recueil de Khlebnikov et Kroutchonykh publié en 1912. Selon Agnès Sola, ce mot, « mondalenvers », devait signifier l'inversion générale des valeurs souhaitée par l'avant-garde russe. Le recueil lui-même visait à renverser toutes les habitudes « culturelles, éditoriales et littéraires », tant dans sa présentation matérielle que dans le choix des œuvres incluses. Un distique de Khlebnikov, par exemple, devait être lu de droite à gauche, ou à l'envers de la feuille, par transparence<sup>111</sup>. À notre avis, le poème *Un homme effaré* s'inscrit tout à fait dans cet esprit selon lequel l'idée de « renversement » est appliquée systématiquement, dans tous les sens que le mot peut revêtir. Dans les deux derniers vers que nous avons cités, « C'est qu'il ne faut avoir peur de rien / Mais qu'il faut chercher un signe secret », se trouve ce que nous considérons comme l'essence même de la philosophie de Gouro et du futurisme russe en général, à savoir l'exigence de faire preuve d'audace et d'aller là où personne n'a jamais mis le pied. Gouro est un poète intègre qui, dans sa quête de vérité, ne craint pas de déranger ou de déplaire. « Je ne me suis jamais engagée à ce que mes écrits aient du succès, mais je me suis engagée à ce qu'ils soient sincères », écrit-elle à ce propos dans son journal<sup>112</sup>, et force est de reconnaître que ses œuvres n'ont jamais connu qu'un succès d'estime, comme bien d'autres qui furent trop déroutantes pour leur temps.

Fait intéressant, l'idée de « monde à l'envers » ou de « monde à rebours » possède une longue ascendance dans le domaine de l'occultisme, où elle est étroitement liée à celle de « monde parallèle ». Chez les adeptes de la théosophie, par exemple, le monde physique est réputé posséder un parallèle astral, où les événements se produisent selon l'ordre inverse et où les choses ont une apparence différente.

What Theosophy terms the « astral world » or the « astral plane » is « not a place, but a *state*, or condition, of existence. It surrounds us and we are immersed in it while we live on Earth » [...]. Feelings, ideas, and thoughts experienced in the

physical world exist on the astral plane as concrete animal forms [...]. Events on the astral and physical planes are closely, although inversely, related: the one is the mirror image of the other. Thus the number 1,000,000 in the physical world is the number 0000001 on the astral plane [...]. Life on the astral plane is also lived in reverse order. [...] Finally, the appearance of objects on the astral plane is quite different from their form on the physical plane; in the astral plane one perceives material objects from all sides at once. Moreover, certain forms of matter, invisible to the physical eye, become visible to the supersensible eye on the astral plane. Every material object also has an astral counterpart, being in effect doubled. Some occultists describe the astral plane as the fourth dimension.<sup>113</sup>

L'entreprise futuriste, avec ses dimensions artistique et théorique, pourrait être apparentée à un effort global visant à créer un tel univers parallèle où tout (art, espace, temps, hiérarchie des valeurs) fonctionnerait exactement à l'envers de ce que nous appelons « réalité ».

#### CONCLUSION PARTIELLE

L'expérimentation artistique naît d'abord, chez Gouro, de convictions religieuses, morales et philosophiques très fortes. Ainsi, son intérêt pour les questions de l'espace et du temps, qui sont si importantes dans son œuvre comme chez presque toute l'avant-garde russe, relève d'une quête spirituelle avant de trouver sa voie sur le terrain de l'expérimentation artistique. Comme pour la plupart de ses confrères et consœurs, son désir de travailler sur la question de la perception de l'espace et du temps vient d'abord de ce que Gouro considère la définition commune, euclidienne, de ces concepts comme étant aussi obscurcissante qu'un voile jeté sur la réalité. Et sa religion personnelle ne relève pas de la foi en un dogme et d'une dévotion aveugle, mais bien d'un sens du devoir envers le monde qui exige de s'entraîner à le voir tel qu'il est vraiment plutôt que tel qu'il apparaît à l'être humain pétri de culture rationaliste. C'est cette conviction intime qui la guide lorsque par l'intermédiaire de l'art, elle joue sur la perception commune de l'univers et tente ainsi, par voie d'expérimentation, d'atteindre la vérité. Si certains de ses collègues futuristes ont cherché cette vérité dans les nouvelles sciences, Gouro, elle, ne s'est pas engagée dans cette voie, se laissant plutôt guider par sa compréhension intuitive du monde qui l'entoure, compréhension qui résulte d'un

rigoureux travail d'observation de la nature. La question de savoir s'il s'agit là d'un choix volontaire ou si l'écrivaine n'a tout simplement pas eu le temps d'explorer les nouvelles avenues qu'offrait la science au début du vingtième siècle (notons qu'elle est décédée avant le début véritable de la vague de scientisme parmi l'avant-garde russe) ne nous semble pas très intéressante à creuser ici, la seule chose à retenir à ce sujet étant que ce sont en effet des préoccupations semblables aux siennes qui mèneront peu après elle ses confrères et consœurs à s'y référer. Cette vérité à atteindre est à chercher, pour Gouro, dans l'union avec le Grand Tout. C'est pourquoi elle refuse de croire en l'inéluctabilité d'un temps unidirectionnel divisible à l'infini et d'un espace tridimensionnel dans lequel chaque chose occupe une place bien délimitée. Son travail littéraire vise d'abord et avant tout à annihiler ces barrières spatio-temporelles et propose une autre image du monde que celle à laquelle les gens sont habitués. La littérature est donc, pour Gouro, un moyen unique d'explorer le monde, de mener sur lui des expériences. Elle est aussi un moyen d'enrichir l'expérience du lecteur en lui donnant à voir des aspects du monde qui autrement lui demeureraient étrangers. C'est en cela que l'art, chez elle, est toujours au service de la connaissance, la connaissance elle-même devant être l'aboutissement d'une quête spirituelle qui trouve sa voie dans l'œuvre d'art.

## NOTES DU CHAPITRE 1

<sup>1</sup> Voir : V. Gektman, « "Znanie" i "čuvstvo" u Matjušina i Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, no 1, 1999, p. 89.

<sup>2</sup> H. L. Fink, *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 4.

<sup>3</sup> Voir : L. Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 98.

<sup>4</sup> M. Carlson, « *No Religion Higher than Truth* »: *a History of the Theosophical Movement in Russia*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 6.

<sup>5</sup> Voir : *Ibid.*, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>8</sup> Pensons aux Natalia Gontcharova, Alexandra Exter, Olga Rozanova, Lioubov Popova et Natalia Stepanova, qui, du cubo-futurisme au constructivisme, ont joué un rôle majeur au sein de l'avant-garde russe, les femmes y étant d'ailleurs réputées avoir pris une place plus importante que dans les autres avant-gardes de la première vague. À la lumière de ce fait, il est d'autant plus surprenant de constater la quasi-absence de femmes poètes ou écrivaines au sein de ce mouvement.

<sup>9</sup> Sur la notion de *zaum*, voir au chapitre 2, p. 58.

<sup>10</sup> Voir : L. Usenko, « Načalo impresionizma v Rossii i filosofija intuitivizma », dans E. Guro, *Nebesnye verbližuzata*, Rostov-na-Donu, izdatel'stvo Rostovskogo universiteta, 1993, p. 278.

<sup>11</sup> Voir : M. Banjanin, « Between Symbolism and Futurism: Impressions by Day and by Night in Elena Guro's City Series », *Slavic and East European Journal*, vol. 37, no 1, 1993, p. 67.

<sup>12</sup> Réticences recensées entre autres par V. Markov dans *Russian Futurism: A History*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 18-19.

<sup>13</sup> Voir : J. Stapanian-Apkarian, « Elena Guro », dans *Russian Women Writers*, C. D. Tomei, éd., New York, Garland, 1999, p. 387.

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

<sup>15</sup> Une autre erreur, répétée par des critiques aussi réputés que Vladimir Markov, voudrait qu'Éléna Gouro soit un pseudonyme d'Eleonora Genrikhovna von Notenberg.

<sup>16</sup> Voir : Z. Ender, « Velimir Xlebnikov i Elena Guro », dans *Velimir Xlebnikov : Stixi. Poèmy. Proza.*, sost. S. Blox i V. Rojtman, New York, Gileja, 1985, p. 469.

<sup>17</sup> Voir : Z. Ender, « Vlijanie Eleny Guro na ee sovremennikov i na posledujuščee pokolenie pisatelej i xudožnikov », *Europa Orientalis*, vol. 13, no 1, 1994, p. 125.

<sup>18</sup> Voir : M. Banjanin, « Looking Out, Looking In: Elena Guro's Windows », dans *Festschrift für Nikola R. Pribric*, Neuried, Hieronymus, 1983, p. 8.

<sup>19</sup> Voir : K. B. Jensen, *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*, Århus, Arkona, 1977, p. 34. Jensen ajoute toutefois à ce commentaire une citation de N. Xardžiev, qui décrit les peintures de Gouro dans ces termes : « They are on the borderline between Impressionism and Fauvism — the vision with its clear pure colours is impressionist, the structure of the painting and the broad brush strokes are fauvist ».

<sup>20</sup> Dans : A. Očeretjanskij, D. Janeček et V. Krejč, *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija : kniga 2. Novyj sbornik spravočnyx i teoretičeskix materialov*, New York/Sankt-Peterburg, s/n, 1993, p. 46.

<sup>21</sup> E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, Evgenij Binevič, éd., Sankt-Peterburg, Fond russoj poëzii, 1997, p. 43. Notre traduction.

<sup>22</sup> À l'exception d'*Un homme effaré*, traduit dans *L'Avant-garde russe : futuristes et acméistes*, de Serge Fauchereau et Nathalie Meneau, toutes les traductions françaises des textes de Gouro dont nous citerons ici des extraits sont de nous.

<sup>23</sup> À ce sujet, voir entre autres : N. Gur'janova, « Tolstoj i Nicše v "tvorčestve duxa" Eleny Guro », *Europa Orientalis*, vol. 13, no 1, 1994, p. 63-76.

<sup>24</sup> Voir : E. Uspenski, « Elena Guro : real'nye vpečatlenija i religioznyj opyt », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, no 1, 1999, p. 171.

<sup>25</sup> Voir : E. Tyryškina, « Religioznaja koncepcija Eleny Guro i principy avtorskoj reprezentacii v svete apokrifičeskoj tradicii », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, no 1, 1999, p. 151.

<sup>26</sup> Voir : *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>27</sup> E. Guro, « Osennyj son », dans *Sočinenija*, G. K. Perkins, éd., Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1996, p. 210.

<sup>28</sup> Voir : E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> Voir : E. Tyryškina, *op. cit.*, p. 155.

<sup>30</sup> E. Guro, « Bednyj rycar' », dans *Selected Prose and Poetry*, A. Ljunggren et N. Å. Nilsson, éd., Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1988, p. 177.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>32</sup> M. Tuchman, « Hidden Meanings in Abstract Art », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985, p. 19.

<sup>33</sup> Voir : M. Carlson, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>34</sup> Voir : *Ibid.*, p. 116.

<sup>35</sup> Voir : *Ibid.*, p. 124.

<sup>36</sup> E. Guro, « Osennyj son », *op. cit.*, p. 210.

<sup>37</sup> M. Carlson, *op. cit.*, p. 70.

<sup>38</sup> Cité dans : E. Uspenski, *op. cit.*, p. 162. Notre traduction. Italiques de E. Uspenski.

<sup>39</sup> E. Guro, « Šarmanka », dans *Sočinenija*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>40</sup> Voir : C. Douglas, « Beyond Reason: Malevich, Matyushin, and their Circles », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>41</sup> Voir : H. L. Fink, *op. cit.*, p. 27.

<sup>42</sup> E. Bobrinskaja, « Naturfilosofskie motivy v tvorčestve Eleny Guro », *Voprosy Iskusstvoznaniya*, vol. 11, no 2, 1997, p. 162. Notre traduction.

<sup>43</sup> C. Douglas, *op. cit.*, p. 187.

<sup>44</sup> E. Carpenter, tel que cité dans L. D. Henderson, « Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>45</sup> M. Carlson, *op. cit.*, p. 74.

<sup>46</sup> P. Ouspenski, *Tertium Organum*, tel que cité par C. Douglas dans *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1976, p. 30.

<sup>47</sup> P. Hallström, « Discours de réception prononcé lors de la remise du prix Nobel de littérature à Henri Bergson », dans H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Rombaldi, 1962, p. 17.

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> « [L]e procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception ». V. Chklovski, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 83.

<sup>58</sup> E. Guro, « Nebesnye verbljužata », dans *Sočinenija*, *op. cit.*, p. 291.

<sup>59</sup> Voir entre autres : N. Baschmakoff, « "Nad krajnej prizyvnoj polosoj..." Mestnost' i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 4, 1987, p. 29 et Z. Ender, « Velimir Xlebnikov i Elena Guro », *op. cit.*, p. 479.

<sup>60</sup> E. Guro, « Bednyj rycar' », *op. cit.*, p. 132.

- <sup>61</sup> E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 15.
- <sup>62</sup> H. Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 120.
- <sup>63</sup> E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 15.
- <sup>64</sup> A. Povelikhina, « Matyushin's Spatial System », *The Structurist*, no 15-16, 1975-1976, p. 64.
- <sup>65</sup> K. O'Brien, « Unlimiting Limits — Permeable Space and Time in the Writings of Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, no 1, 1999, p. 136.
- <sup>66</sup> Voir : *Ibid.*, p. 138.
- <sup>67</sup> E. Guro, « Šarmanka », *op. cit.*, p. 44.
- <sup>68</sup> E. Guro, « Nebesnye verbljužata », *op. cit.*, p. 291.
- <sup>69</sup> Voir : E. Guro, « Un homme effaré », dans *L'Avant-garde russe : futuristes et acméistes*, Serge Fauchereau et Nathalie Meneau, éd. et trad., Paris, P. Belfond, 1979, p. 91-92.
- <sup>70</sup> Voir entre autres : E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 86.
- <sup>71</sup> N. Baschmakoff, *op. cit.*, p. 1.
- <sup>72</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>73</sup> Voir : *Ibid.*, p. 12.
- <sup>74</sup> Voir : *Ibid.*, p. 1.
- <sup>75</sup> E. Guro, « Šarmanka », *op. cit.*, p. 44.
- <sup>76</sup> Voir : N. Baschmakoff, *op. cit.*, p. 4-5.
- <sup>77</sup> M. Banjanin a d'ailleurs déjà consacré un article à ce thème : « Looking Out, Looking In: Elena Guro's Windows », *op. cit.*
- <sup>78</sup> Une version un peu différente de cette image, où n'apparaît que la fenêtre, sans l'escalier, a été reproduite dans N. Baschmakoff, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>79</sup> E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 91.
- <sup>80</sup> E. Guro, « Bednyj rycar' », *op. cit.*, p. 199. Nos italiques.
- <sup>81</sup> *Ibid.*, p. 149.
- <sup>82</sup> E. Guro, « Osennyj son », *op. cit.*, p. 210.
- <sup>83</sup> E. Guro, *Bednyj rycar'*, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>84</sup> K. O'Brien, *op. cit.*, p. 139.
- <sup>85</sup> E. Guro, « Nebesnye verbljužata », *op. cit.*, p. 291.

- <sup>86</sup> K. O'Brien, *op. cit.*, p. 144.
- <sup>87</sup> E. Guro, « Bednyj rycar' », *op. cit.*, p. 141.
- <sup>88</sup> *Ibid.*, p. 160.
- <sup>89</sup> M. Banjanin, « Between Symbolism and Futurism: Impressions by Day and by Night in Elena Guro's City Series », *op. cit.*, p. 67.
- <sup>90</sup> *Ibid.*, p. 70.
- <sup>91</sup> E. Guro, « Nebesnye verbljužata », *op. cit.*, p. 291. Nos italiques.
- <sup>92</sup> K. O'Brien, *op. cit.*, p. 136.
- <sup>93</sup> Voir : V. Gektman, *op. cit.*, p. 91.
- <sup>94</sup> *Id.* Notre traduction.
- <sup>95</sup> Citation de N. Berdjaev, dans : M. Cymborska-Leboda, « Veršiny èrosa : èrotika i èroètika Eleny Guro (Dnevnik, Bednyj rycar' ) », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, no 1, 1999, p. 102. Notre traduction.
- <sup>96</sup> E. Guro, « Bednyj rycar' », *op. cit.*, p. 195.
- <sup>97</sup> La dimension incestueuse de la relation mère-fils dans *Le Pauvre Chevalier* a été soulignée entre autres par M. Cymborska-Leboda, *op. cit.*, p. 108.
- <sup>98</sup> K. O'Brien, *op. cit.*, p. 135.
- <sup>99</sup> E. Guro, *Zapisnyx knižek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 77.
- <sup>100</sup> E. Gouro, « Un homme effaré », *op. cit.*, p. 92.
- <sup>101</sup> Voir : A. Povelikhina, *op. cit.*, p. 68.
- <sup>102</sup> Cité dans : G. Conio, « Le zéro des formes », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 21.
- <sup>103</sup> Cité dans : L. Usenko, « Russkij impressionizm i Elena Guro », dans E. Guro, *Nebesnye verbljužata*, *op. cit.*, p. 31. Notre traduction.
- <sup>104</sup> Voir : E. Uspenski, *op. cit.*, p. 162.
- <sup>105</sup> E. Bobrinskaja, *op. cit.*, p. 170. Notre traduction.
- <sup>106</sup> E. Gouro, « Un homme effaré », *op. cit.*, p. 91.
- <sup>107</sup> Voir : H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 219-222.
- <sup>108</sup> E. Gouro, « Un homme effaré », *op. cit.*, p. 92.
- <sup>109</sup> Voir : A. Kručenyx, « Novye puti slova », dans *Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Wilhelm Fink, 1967, p. 68.
- <sup>110</sup> Voir : A. Očeretjanskij, D. Janeček et V. Krejd, *op. cit.*, p. 16.

<sup>111</sup> Voir : A. Sola, « Géométries non-euclidiennes, logique non-aristotélécienne et avant-garde russe », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>112</sup> E. Guro, *Zapisnyx knížek (1908-1913)*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>113</sup> M. Carlson, *op. cit.*, p. 122.

## CHAPITRE 2

### LE RATIONALISME MYSTIQUE DE VÉLIMIR KHLEBNIKOV DANS LE POÈME *LADOMIR*

#### REMARQUES PRÉLIMINAIRES

#### Vélimir Khlebnikov : portrait

Bien qu'on l'associe généralement au futurisme russe et qu'il ne soit pas faux de parler de lui comme d'une figure de proue de ce mouvement, Vélimir Khlebnikov, de par son originalité, occupe une place à part dans l'histoire de la poésie, hors de toute mode et de tout courant. Né le 28 octobre 1885 (ancien style), dans la steppe d'Astrakhan, le jeune Viktor Vladimirovitch, qui prendra plus tard le prénom à consonance plus slave de Vélimir<sup>1</sup>, s'intéresse d'abord, comme son père, à l'ornithologie, puis il se tourne vers les sciences naturelles, les mathématiques et la poésie. En 1903, il fait son entrée à la section de mathématiques de l'Université de Kazan, dont, il n'est pas superflu de le mentionner ici, le recteur le plus célèbre fut le mathématicien Nikolaï Lobatchevski<sup>2</sup>. C'est au cours de ses années d'études que Khlebnikov commence à se pencher sur la question de la langue, motivé dans ses démarches visant l'élargissement de l'idiome russe par un vif sentiment nationaliste pan-slave. Les problèmes de l'espace, du temps et des relations entre le chiffre et l'histoire commencent également à le préoccuper. En 1908, il arrive à l'Université de Saint-Pétersbourg, où il s'inscrit à la section de sciences naturelles avant d'entreprendre des études de philologie. Dans la capitale, il se met à fréquenter les cercles des symbolistes, et c'est au sein de leurs publications qu'il fait paraître ses premiers écrits, auxquels la communauté réserve un accueil mitigé. Il trouvera un appui beaucoup plus chaleureux auprès de Vassili Kamenski, Éléna Gouro, Mikhaïl Matiouchine et David Bourliouk, figures en devenir du mouvement futuriste qui le prennent sous leur aile en publiant certains de ses poèmes, dont la désormais célèbre *Conjuration par le rire* (*Zakljatie smexom*). C'est également par leur entremise qu'il fait

la connaissance des Bénédict Livchits, Vladimir Maïakovski et Alexeï Kroutchonykh, avec lesquels il s'unira au sein du groupe Hylée (*Gileja*).

Au sein du mouvement futuriste, Khlebnikov est donc, un peu comme Gouro, une figure à part. Si, poussé par une volonté semblable à celle de ses collègues, il dédie une grande partie de ses efforts à l'élargissement de la langue et au renouvellement des formes poétiques, il se consacre tout aussi sérieusement, en solitaire, au calcul des relations numérogiques qu'il croit percevoir entre les différents événements de l'histoire : ce qu'il appelle les « lois du temps ». Son œuvre théorique peut donc être divisée en deux parties, l'une dédiée davantage à la langue et à la poésie, l'autre consacrée plutôt au temps et au calcul de ses lois. D'un côté, la lettre, l'art; de l'autre, le nombre, la science. Entre les deux, toutefois, la frontière est perméable. C'est que toujours, chez Khlebnikov, ces deux mondes s'interpénètrent, comme le font souvent, sur un autre plan, son œuvre littéraire et son œuvre théorique. Comme l'écrit Tzvetan Todorov, « [l]'opposition entre littérature et non-littérature ne semble pas avoir de sens pour Khlebnikov<sup>3</sup> ». Histoire, fiction, mythologie, calculs mathématiques et considérations sur la langue peuvent facilement se côtoyer au sein d'un même texte qui, par son aspect, sera tantôt jugé plutôt poétique, tantôt plutôt théorique. « [L]e "système khlebnikovien" est un système de pensée total », écrit Jean-Claude Lanne<sup>4</sup>. Rien ne lui échappe : tout ce qui existe, tout ce qui peut être pensé est apte à en faire partie. On dit de Khlebnikov, qui menait une existence de nomade, qu'il traînait toujours avec lui ses poèmes épars, réécrivant sans cesse ses anciens textes, en mettant d'autres bout à bout, en perdant sans doute plusieurs au cours de ses allées et venues. Cet apparent éparpillement n'empêche pas l'œuvre du poète d'être traversée de nombreux thèmes-clés, de nombreuses idées qui, si elles évoluent avec le temps, restent essentiellement les mêmes jusqu'à sa mort, en 1922. Parmi celles-ci, on compte, sur le plan de la langue, la conviction qu'il existe un lien nécessaire entre le son et le sens, et qu'il serait possible de créer une langue universelle en se basant sur ce seul principe; sur le plan de la conception du temps, la croyance en la primauté du temps sur l'espace et en l'existence de lois mathématiques déterminant l'ordre et la nature des événements du monde; et enfin, sur le plan social, un sentiment nationaliste pan-slave très aigu évoluant avec le temps vers une proclamation de l'unité de la race humaine et de toutes les créatures

terrestres. Tous ces thèmes occupent une place importante dans le poème que nous allons étudier dans ce chapitre tout en étant reliés, de près ou de loin, à notre sujet de recherche.

### *Ladomir*

*Ladomir*. De *lad* : concorde, bonne intelligence, et *mir* : monde. Ce poème utopique, daté de mai 1920, fut écrit alors que Khlebnikov habitait la ville de Kharkov, en Ukraine. De la même période, ayant succédé à quatre années fort peu productives sur le plan poétique, datent plusieurs textes importants, dont les longs poèmes *Poèt (Le Poète)* et *Noč' v okope (La nuit dans la tranchée)*. Ces dernières œuvres (*poëmy*) sont pour la plupart marquées par un certain classicisme sur le plan de la forme, tandis que les poèmes courts (*stixi*) rédigés à la même époque se veulent davantage expérimentaux.

L'année 1920 correspond bien entendu à la période « soviétique » de Khlebnikov. Et quoique, selon l'avis de plusieurs de ses contemporains, ce dernier eût semblé assez peu touché par les nombreuses transformations qui affectaient la vie russe depuis Octobre 1917<sup>5</sup>, il n'en demeure pas moins qu'à la lecture de *Ladomir*, c'est le thème révolutionnaire qui s'impose en premier. Dès les premiers vers, il est question pour le peuple de « réduire en cendres » les « châteaux du commerce mondial » et de se libérer de l'esclavage :

Quand Dieu lui-même est comme une chaîne,  
Esclave des riches — et ton couteau?<sup>6</sup>

Le lecteur embarque dans le poème comme dans une longue procession, « multicolore, hétérogène, mais avançant pas à pas<sup>7</sup> ».

C'est la procession des aristocrates,  
Ayant ajouté un T,  
Le rassemblement de *Ladomir*,  
Le Travomonde sur le mât.<sup>8</sup>

D'après Vladimir Markov, l'observation, même passive, des grandes manifestations soviétiques ne fut sans doute pas étrangère à la forme qu'a prise le poème<sup>9</sup>. Cependant, et malgré toutes les attaques, souvent violentes, qui surgissent au fil du texte contre le mercantilisme et la cupidité, contre le régime tsariste et toute forme d'asservissement, telle la religion, il serait faux de considérer *Ladomir* comme une œuvre sur la révolution bolchevique, comme l'ont fait certains critiques soviétiques<sup>10</sup>. Comme l'explique Lanne, « [l]es poèmes "soviétiques" facilitent l'appréhension du problème en thématissant la révolution politique, c'est-à-dire en la posant en point de départ<sup>11</sup> ». Ce faisant, *Ladomir* évoque une tout autre révolution, celle de l'édification graduelle d'un monde utopique sur la base des principes les plus chers au poète : l'égalité entre toutes les créatures de la terre, la transmission à tous du savoir et de la nourriture grâce à la technologie, l'implantation d'une langue universelle et d'un monde entièrement fondé sur la géométrie de Lobatchevski, le transfert des pouvoirs au nombre et à l'être humain sachant compter, qui prend ainsi la place de Dieu, etc. Outre le thème de la révolution politique et les diverses images qui y sont reliées (le couteau, l'orage, l'incendie), l'œuvre est traversée par de nombreux motifs récurrents et par de nombreuses figures, dont plusieurs se retrouvent aussi dans les autres poèmes de Khlebnikov : le rebelle Stéphane Razine, le mathématicien Lobatchevski, la racine carrée de -1, la *rusalka*, les constellations et le « ciel étoilé », les noms des diverses divinités. Sur le plan formel, *Ladomir* est un long poème sans aucune subdivision, plutôt « classique », rimé. Khlebnikov y laisse assez peu de place à l'expérimentation linguistique, si ce n'est dans le titre et dans quelques créations lexicales telles que les noms *trudomir*, que nous avons traduit par « travomonde », et *tvorjane*, une dérivation du verbe *tvorit* ' créer, formée par analogie avec le mot *dvorjane*, aristocrates. Si les mots rares, étrangers et dialectaux y trouvent en revanche leur place, c'est plutôt du côté de la représentation de l'espace et du temps qu'il faut chercher la véritable originalité formelle de *Ladomir*, un peu comme dans les textes de Gouro que nous avons étudiés. Dès qu'on entre dans le poème, en effet, les repères traditionnels à l'égard du sujet verbal, de l'espace et du temps perdent leur validité : d'une strophe à l'autre, parfois même au détour d'une phrase, on change de lieu, de temps, de thème ou de sujet verbal, selon la fantaisie de l'auteur. Ainsi peut-on souvent voir, au cours de la lecture, le futur précéder le passé, le « tu » se changer en

« il », d'une manière tout à fait analogue à cette « technique du glissement » que nous avons identifiée plus tôt dans *La forêt*, de Gouro. C'est en suivant la « logique alogique » qu'entraîne un tel procédé littéraire que l'on peut assister à la rencontre, en un même lieu, de divinités de diverses époques et de diverses cultures, quelque part au milieu du poème, comme en guise d'intermède :

Par-là, par-là, où Isanagui  
 Lisait des monogatari à Peroun,  
 Et Éros s'asseyait sur les genoux de Chang-ti,  
 Et la houppe grise sur la tête chauve  
 De Dieu ressemble à la neige,  
 Où Amour embrasse Maa-Ema,  
 Et Tian discute avec Indra,  
 Où Junon et Cinteotl  
 Regardent Correggio  
 Et s'extasiaient devant Murillo,  
 Où Unkulunkulu et Thor  
 Jouent paisiblement aux dames,  
 S'appuyant sur un bras,  
 Et Astarté s'extasie  
 Devant Hokusai — par-là, par-là!<sup>12</sup>

Dans un tel extrait, Khlebnikov applique à sa technique d'écriture poétique les principes mêmes qu'il expose dans ses textes théoriques, voire dans le corps du poème lui-même, où il insiste sur la nécessité de se libérer des contingences, et particulièrement de l'espace et du temps, pour connaître le monde dans sa totalité et ainsi atteindre la liberté :

Et, ayant enterré la dépouille du temps,  
 Bois la liberté à même le ciel étoilé<sup>13</sup>

Comme l'explique Raymond Cooke, « [t]here is no form for form's sake in Khlebnikov. The form of a work is closely bound up with its content<sup>14</sup> ». C'est ainsi que le poète, sans aller jusqu'à réaliser concrètement son souhait de libérer l'humanité des conditions terrestres, parvient au moins à en affranchir sa prose et sa poésie.

Il nous reste maintenant à exposer les raisons qui ont motivé pour nous le choix de ce poème, parmi la relativement abondante production littéraire de Khlebnikov.

D'abord, comme nous l'avons déjà mentionné, nous croyons que *Ladomir*, qui est un texte relativement long, présente une bonne synthèse de la pensée de son auteur. Il est à notre avis une de ses œuvres où poésie et théorie forment le mélange le plus heureux et peut ainsi être qualifié de *poème philosophique*<sup>15</sup>. Au regard de notre sujet d'étude, il ne nous fut pas indifférent que ce poème contienne certaines des mentions les plus importantes de Lobatchevski et des géométries non-euclidiennes dans l'œuvre de Khlebnikov, en plus d'aborder à plusieurs reprises la question de la transcendance et celle du pouvoir du nombre. Bien sûr, pour les fins de ce travail, nous ne manquerons pas de nous référer, au besoin, à d'autres textes qui viendront appuyer ou compléter les citations tirées de *Ladomir*. Cependant, comme la pensée de Khlebnikov, au fil du temps, ne se révèle pas exempte de contradictions, il nous a semblé préférable de nous en tenir ici à l'étude approfondie d'une seule œuvre.

## LA GÉOMÉTRIE NON-EUCLIDIENNE DANS L'ŒUVRE DE KHLEBNIKOV

### Lobatchevski et son œuvre

Parmi les différentes figures historiques peuplant l'imaginaire khlebnikovien, celle du mathématicien Nikolaï Lobatchevski (1792-1856) occupe une place d'autant plus privilégiée qu'elle vient souvent se mêler à celle du poète lui-même, ne rivalisant peut-être en importance qu'avec celle du rebelle cosaque Stépane Razine, dont il sera question un peu plus loin. Pour cette raison, il nous semble important de nous attarder quelque peu à la vie et à l'œuvre du mathématicien russe avant d'étudier l'impact de ses théories sur Khlebnikov. Premier homme de science à avoir jeté les bases d'une géométrie parfaitement cohérente quoique s'inscrivant en faux contre celle d'Euclide, Lobatchevski occupa pendant plusieurs années, comme nous l'avons déjà mentionné, le poste de recteur de l'université de Kazan, où Khlebnikov s'initia à ses travaux lors de ses études de mathématiques. Dans ses ouvrages de 1829 et 1855, *O načalax geometrii* (*Fondements de la géométrie*) et *Pangeometrija*, Lobatchevski expose les principes de ce à quoi il donnera tantôt le nom de « géométrie imaginaire », tantôt celui de

« pangéométrie », découverte née d'une volonté de venir à bout du postulat des parallèles d'Euclide (le cinquième postulat), que personne n'avait réussi à démontrer jusqu'alors.

Avant d'en arriver à élaborer son système, Lobatchevski commença par raisonner comme s'il avait voulu démontrer le postulat des parallèles par le contraire. En admettant tous les postulats d'Euclide à l'exception de celui qu'il souhaitait remettre en question, il formula l'hypothèse, contredisant le cinquième postulat, que dans un même plan, à partir d'un point donné situé à l'extérieur d'une droite  $a$ , il soit possible de tracer plus d'une droite ne coupant jamais  $a$ . Parti de ce nouveau postulat apparemment absurde, il en vint à tirer des conclusions qui, au lieu d'aboutir à une contradiction logique, formèrent progressivement un tout harmonieux et achevé que nous appelons maintenant géométrie non-euclidienne. Pour expliquer en quelques mots la découverte de Lobatchevski et ses implications, commençons par rappeler que dans la géométrie d'Euclide, l'angle de parallélisme, ou l'angle que deux droites parallèles forment des deux côtés d'une perpendiculaire, est toujours un angle droit. Dans la géométrie lobatchevskienne, en revanche, l'angle de parallélisme est un angle aigu et variable. Comment cela peut-il être possible? Dans son ouvrage *N. Lobačevskii, sa vie, son œuvre*<sup>16</sup>, Veniamin Kagan explique que si nous mesurons les angles de parallélisme à des distances inférieures à une valeur que nous appellerons  $z$ , qui est la distance pour laquelle la différence entre l'angle de parallélisme diffère de l'angle droit d'une valeur inférieure à  $1''$  ( $1''$  étant la sensibilité qu'atteignaient les appareils pour la mesure des angles à l'époque de Lobatchevski), nous ne les distinguerons jamais de l'angle droit; nous aurons l'impression que dans l'espace où nous opérons règne la géométrie euclidienne. Aussi, sans doute qu'étant données les énormes dimensions de l'univers, les distances elles-mêmes que nous considérons très grandes, telle la distance entre la Terre et les étoiles, s'avèrent inférieures à  $z$ , justifiant par le fait même que notre perception du monde soit invariablement « euclidienne ». Mais qu'arriverait-il si nous cherchions à voir encore plus loin? D'après Lobatchevski, la vision des choses que nous avons faite nôtre est faussée, nos mesures s'étant toujours effectuées dans une zone trop limitée de l'univers pour prétendre englober celui-ci dans sa totalité. Notre conception euclidienne

du monde découlerait donc d'une erreur de perspective semblable à celle qui a longtemps fait croire aux êtres humains que la Terre était plate.

Les travaux de Lobatchevski sont venus relativiser nombre de « vérités » qui n'avaient jusqu'alors jamais été mises en doute, réfutant par le fait même les conceptions idéalistes de Kant selon lesquelles la géométrie reposerait sur une base tout à fait inébranlable. Pour arriver à faire en sorte que sa géométrie ne soit plus dépendante des seules apparences, pour réussir à voir le monde d'un œil nouveau, le mathématicien a dû se débarrasser de ses réflexes et de ses préjugés, tout en faisant la sourde oreille aux railleries de ses collègues. On devine en quoi cette attitude a pu séduire certains membres de l'avant-garde artistique ayant formé le projet de reformuler à leur manière, dans l'espoir d'un renversement complet de l'ordre des choses, les questions de l'espace, du temps et de la langue au début du vingtième siècle.

**Une trinité : Razine, Lobatchevski, Khlebnikov (le rebelle, le mathématicien, le poète)**

À la lumière des faits que nous venons de mentionner, il n'est pas surprenant de voir Khlebnikov s'identifier au grand mathématicien dans plusieurs de ses textes. Pour le poète, Lobatchevski est un insurgé au même titre que le rebelle cosaque Stépane Razine qui, pour s'être retrouvé en 1667-1671 à la tête d'une rébellion motivée par les idéaux anarchistes des cosaques et la volonté des paysans de faire abolir le servage, fut élevé en Russie au rang de héros populaire et admiré en tant qu'homme libre ayant triomphé de la société et de la nature<sup>17</sup>. « Je suis Razine portant l'étendard de Lobatchevski<sup>18</sup> », déclare Khlebnikov dès la première ligne de son long poème-palindrome, *Razine*. À un extrême, Lobatchevski, le froid calcul mathématique, à l'autre, Razine et la rébellion armée. Entre ces deux figures antithétiques et la sienne propre, se tenant quelque part au milieu, le poète perçoit un dénominateur commun : la révolution.

Les deux insurgés de l'intellect et du sentiment (de la justice) sont les hypostases du « Je » insurgé de Khlebnikov, les deux patrons (au sens de modèles) sous lesquels se subsume une personnalité divisée dès son surgissement initial au monde des formes poétiques : antinomie originelle qui commande les emblèmes utilisés pour illustrer sa révolution.<sup>19</sup>

Il faut bien sûr débarrasser ici le mot « révolution » de toute connotation politique réductrice, comme nous l'avons fait lors de notre brève analyse du poème *Ladomir*, et la définir, en suivant toujours Jean-Claude Lanne, comme ce « retournement des valeurs ou concepts fondamentaux sur lesquels vivait l'humanité dans le passé », l'identifiant à cette « "révolution copernicienne" [...] qui consiste à déplacer le point de vue d'où l'on considère le monde<sup>20</sup> ». C'est en partie sous l'angle d'une telle définition du mot « révolution », qui rejoint l'idée de « mondalenvers » décrite au chapitre précédent, que les recherches de Khlebnikov sur le temps et sur la langue valent la peine d'être mises en parallèle avec le travail de Lobatchevski. Nous ajouterions toutefois un bémol aux affirmations d'Agnès Sola, qui soutient que

dès les débuts les futuristes surent faire comprendre que tous les termes négatifs auxquels ils avaient recours pour exposer ce qu'ils proposaient avaient essentiellement pour fonction de signaler le caractère purement conventionnel des fondements de la conception qu'ils rejetaient et par conséquent la possibilité et la légitimité de les remplacer par d'autres conventions. C'est à ce titre qu'il est intéressant d'examiner l'usage qu'ils firent, pour justifier et fonder leur démarche nouvelle, de conceptions philosophiques ou scientifiques qui s'opposaient à celles auxquelles on se référait jusqu'alors.<sup>21</sup>

Sola insiste en effet sur le caractère *métaphorique* de toute allusion à la science dans l'art d'avant-garde russe. Si nous reconnaissons volontiers l'importance de cette dimension symbolique de la science dans le système khlebnikovien, nous refuserons toutefois d'y limiter la fonction des géométries non-euclidiennes à celle de simple image d'un renversement radical. L'œuvre de Khlebnikov accordant une place centrale au nombre et à la redéfinition de l'espace, il nous semble, et nous croyons que nous serons en mesure de le démontrer avec notre analyse du poème *Ladomir*, que le poète s'intéresse aux géométries non-euclidiennes autant pour ce qu'elles sont *en elles-mêmes* que pour ce qu'elles symbolisent.

Si les recherches de Khlebnikov sur le temps et sur la langue ont toutes deux des points communs avec le travail de Lobatchevski, nous nous contenterons pour l'instant de mettre celui-ci en parallèle avec ses seules recherches sur la langue, réservant à une prochaine section l'étude des questions relatives à son travail sur le temps. Khlebnikov,

nous y avons déjà fait allusion, consacra une importante partie de sa vie à tenter d'élaborer une langue universelle se voulant en accord avec la seule nécessité intérieure qui pousserait naturellement tous les êtres humains à utiliser leur appareil phonatoire d'une manière plutôt que d'une autre pour exprimer des contenus particuliers, si, du moins, la langue institutionnalisée ne balisait déjà leur manière de le faire. Il s'efforça de trouver les valeurs signifiantes propres à chaque consonne de l'alphabet, jetant par le fait même les bases d'une « langue des étoiles » qui aurait dû se construire en accord avec ces découvertes, suivant le principe selon lequel la première lettre d'un mot en oriente toujours le sens. Si Khlebnikov ne réussit pas, au bout du compte, à fusionner toutes les langues du monde en un seul grand idiome dans lequel tout ce qui peut être pensé ou senti aurait trouvé sa place, il n'en fit pas moins, dans sa poésie, un usage très travaillé de la langue, accordant une large place aux créations lexicales ainsi qu'aux mots rares et dialectaux. Il participa à l'invention du concept de *zaum*, cette langue futuriste « transmentale » censée traduire ce qui se passe au-delà de l'esprit, là où la raison n'a plus prise. Cependant, et contrairement à ce qui s'avère observable chez certains de ses collègues, comme le poète Kroutchonykh, l'utilisation du *zaum* et de la création verbale ne relève pas, chez Khlebnikov, d'une volonté nihiliste ou « dadaïste » de faire un pied-de-nez au sens, mais bien d'une ambition expansionniste, d'une volonté d'élargir la langue, de *découvrir* de nouveaux sens<sup>22</sup>. Comme l'explique Hélène Châtelain, Khlebnikov « multipliera les ponts et les passages possibles entre raison et sens, entre idée et son — il ne les coupera jamais<sup>23</sup> ». Pour Khlebnikov, le sens est une chose qu'il faut découvrir. Il est déjà là, dans la nature, en puissance dans les racines, dans les phonèmes de la langue de tous les jours (en l'occurrence, le russe). C'est sur cette langue que le poète se basera presque toujours pour créer ses nouveaux mots<sup>24</sup>. « La création verbale est l'explosion des silences de la langue, des couches sourdes et muettes du langage<sup>25</sup> », écrit Khlebnikov en 1920. Il pose pour principe qu'en élargissant la langue par le biais de la création verbale, on peut donner à voir des choses qui depuis toujours demeuraient dissimulées à nous, faute d'avoir trouvé les mots pour les désigner. Et c'est en cela, principalement, que son travail sur la langue s'apparente à celui de Lobatchevski sur la géométrie. Ce dernier, en ayant fait mentir Euclide sans pour autant rejeter tous ses postulats, a révélé la possibilité de l'existence d'un monde entièrement différent de

celui que l'on croyait connaître. Parallèlement, Khlebnikov, dans sa technique poétique, avait, comme l'écrit Willem G. Weststeijn, « as its unique aim the creation of a new world and a new future on the basis of knowledge and experience stored in language since its existence<sup>26</sup> ». En 1908, il écrivait déjà vouloir « créer une langue similaire à l'agrimésure de Lobatchevski, cette ombre de mondes étrangers<sup>27</sup> », témoignant par là un vif intérêt pour l'intangible, pour un « au-delà » qu'il s'agirait de ramener à l'« ici-bas » pour en enrichir l'expérience terrestre. Découverte d'aspects cachés du monde et, par là même, création du monde : voilà ce qui vient lier, dans leur entreprise, le poète et l'homme de science.

### La géométrie de Lobatchevski dans *Ladimir*

Le nom de Lobatchevski apparaît trois fois dans *Ladimir*, vers le début du poème, au cours de l'extrait suivant :

Et que l'espace de Lobatchevski  
S'envole des drapeaux de la nocturne Nevski.  
C'est la procession des aristocrates,  
Ayant ajouté un T,  
Le rassemblement de Ladimir,  
Le Travomonde sur le mât.  
C'est la rébellion de Razine  
Ayant rejoint le ciel de Nevski,  
Entraînant avec elle le plan  
Et l'espace de Lobatchevski.  
Que les courbes de Lobatchevski  
Embellissent la ville  
D'un arc sur le cou travaillant  
Du labeur mondial.<sup>28</sup>

La géométrie de Lobatchevski joue un rôle actif dans l'édification du *Ladimir* : c'est sur ses bases que le nouveau monde se bâtira. Dans l'extrait précédent, elle est explicitement associée à la révolution : Octobre, d'une part, avec les « drapeaux de la nocturne Nevski »; la rébellion de Razine, de l'autre, qui l'entraîne dans son élan. Ouvrir les portes à la géométrie non-euclidienne, dans la mesure où il est possible de considérer celle-ci comme un déplacement de point de vue, ou même comme une loi d'un autre

monde, implique un renversement radical de l'ordre des choses, un changement dans l'échelle des valeurs en accord avec celui que revendique Khlebnikov tout au long de son poème. L'espace lobatchevskien arrive dans « le ciel de Nevski » comme un violent coup de vent, comme une tornade prête à tout renverser sur son passage, tels les bolcheviks prenant possession du Palais d'hiver. Mais cette insistance sur le rôle de la géométrie non-euclidienne, dans le *Ladmir*, ancre aussi cette utopie sur le terrain même des mathématiques. La révolution, si elle aura des conséquences dans tous les domaines de la vie, se fera d'abord *dans* et *par* les mathématiques qui, d'après Khlebnikov, découvreur des lois du temps, forment la base de l'édifice du monde. Voilà pourquoi nous soutenions un peu plus tôt que les mathématiques ne jouent pas qu'un rôle métaphorique chez le poète. En réalité, ce sont elles qui soutiennent tout son système.

Sur un autre plan, plus symbolique, notons que l'artiste n'était sans doute pas non plus insensible à la beauté toute poétique de l'entreprise de Lobatchevski. Celle-ci recèle en effet plusieurs aspects séduisants, d'abord en tant que tour de force de l'imagination, ensuite en tant que pure œuvre de l'esprit allant à l'encontre de l'utilité quotidienne et du domaine « bassement terrestre ».

Que les courbes de Lobatchevski  
Embellissent la ville

La beauté des courbes de Lobatchevski, c'est la beauté platonicienne des idées et des formes pures. C'est aussi la beauté de l'art, au-delà de toute velléité d'utilitarisme. Asseoir le *Ladmir* sur les bases d'une telle œuvre équivaldrait donc à le garder à l'abri de toute la laideur du monde au profit de la seule beauté plastique de l'art et des concepts abstraits, grâce à quoi la générosité et l'amour universel, ces sentiments hauts et nobles, viendraient remplacer la cupidité et la volonté de domination tant décriées dans le poème. Dans la dernière strophe, Khlebnikov formule par ailleurs la prescription suivante, qui à notre avis résume bien sa philosophie et doit être lue en gardant à l'esprit ce qui a été dit plus tôt :

Trace, non pas à la craie, mais à l'amour  
Le plan de ce qui sera<sup>29</sup>

Son utopie d'un État universel où la géométrie d'Euclide, terrestre, utilitaire, serait remplacée par celle de Lobatchevski, œuvre de l'imagination, « ombre d'un autre monde », s'inscrit entièrement dans la logique d'un tel mot d'ordre.

## LE TEMPS ET L'ESPACE KHLBNIKOVENS

### Le temps et ses lois

Nous avons parlé, au cours de la dernière section, du travail de Khlebnikov sur la langue. Le moment est maintenant venu d'introduire ses théories sur le temps, qui peuvent être considérées comme le volet le plus clairement « scientifique » de son œuvre et, pour cette raison, ne manquent pas de nous intéresser ici. Comme nous l'avons mentionné à l'intérieur de sa courte biographie, Khlebnikov considérait avec autant de sérieux son travail de recherche sur le temps que son travail de poète, et il consacra une importante partie de sa vie à tenter d'identifier un lien d'ordre mathématique entre les différents événements de nature semblable ayant marqué l'histoire mondiale, telles les guerres, les révolutions et les naissances de personnages célèbres. En 1920 il crut le trouver, et consigna l'essentiel de ses calculs dans trois fascicules intitulés *Extraits des Tables du destin*, dont un seul fut publié de son vivant.

Le dévouement inconditionnel de Khlebnikov à une entreprise aussi risquée que la recherche des voies du destin est issu d'une ferme conviction selon laquelle le monde serait régi par des lois du temps aussi rigoureuses et inéluctables que celles de la physique. Si ces lois n'ont pas encore été découvertes, c'est que depuis toujours, dit-il, l'être humain boude le temps au profit de l'espace, consacrant toutes ses énergies à la conquête de territoires spatiaux plutôt que temporels. Khlebnikov juge malsaine cette volonté millénaire de dominer l'espace et croit que seule la découverte des lois du temps permettra à l'humanité de s'épanouir et de jeter un regard lucide sur le monde qui l'entoure. Lorsque les lois du temps percées à jour auront permis de « fonder sur la raison le droit de prédire<sup>30</sup> », les gens seront pour la première fois en mesure de prendre des décisions éclairées et peut-être même de vaincre la mort. Ils n'auront plus besoin de

Dieu pour donner un sens à l'inexpliqué : désormais, leur intelligence seule leur suffira. En voulant ainsi repenser le temps et en proposer une nouvelle définition, Khlebnikov rejoint lui aussi Bergson, qui voulait rendre ses lettres de noblesse au temps en cessant, entre autres, de le penser en fonction des lois de l'espace. Gouro, malgré toute l'importance qu'elle accordait à cette question, ne s'adonnait pas vraiment à la théorisation et ne s'est pas essayée, de son côté, à redéfinir le temps. Mentionnons toutefois qu'il est plutôt malaisé de tracer des parallèles entre la philosophie de Bergson et l'œuvre théorique de Khlebnikov, ce dernier se réclamant, malgré ses contradictions, d'un hyper-rationalisme radicalement opposé à l'intuitivisme bergsonien, rendant son entreprise de recherche des lois du temps tout à fait étrangère au programme du philosophe français<sup>31</sup>.

La nouvelle définition du temps sur laquelle s'appuie la tentative khlebnikovienne d'explication de l'univers nous est fournie dans son texte *La Création verbale* :

Le nouveau rapport au temps met au premier plan l'opération de division, c'est-à-dire que deux points éloignés l'un de l'autre [dans le temps] peuvent être identiques beaucoup plus facilement que deux points voisins [...]. Cette conception du temps rejoint étonnamment la nature des chiffres, c'est-à-dire le monde des unités de grandeur intermittentes, déchirées; *nous commençons à concevoir le temps comme une opération abstraite de division à la clarté des conditions terrestres.*<sup>32</sup>

Selon cette définition, les jours ne succèdent pas aux jours, comme le veut l'acception générale. Le temps, au lieu d'être perçu dans son horizontalité, est considéré dans sa verticalité. Il n'est plus succession d'événements, mais masse compacte où se rejoignent passé, présent et futur, et d'où s'échappent les divers événements à intervalles prédéterminés. En adoptant cette définition, il devient tout à fait naturel que, dans *Ladimir*, Éros s'assoie sur les genoux de Chang-ti pendant qu'Unkulunkulu et Thor jouent ensemble aux dames. Si l'on accepte de suivre le raisonnement khlebnikovien, on est forcé d'admettre que le temps, tel que nous l'avons toujours perçu, n'était qu'une illusion, au même titre, en somme, que l'espace euclidien... Et voici que resurgit, ici encore, l'œuvre de Lobatchevski.

La longue tâche à laquelle s'attelle Khlebnikov, en tentant de découvrir les lois du temps, n'est pas étrangère à sa vision moniste du monde, apparentée sur plusieurs points avec celle de Gouro.

La pensée de Khlebnikov s'engage tout entière dans la lutte contre la division [...]. Le monde appelé réel est un, continu, et toute l'entreprise de Khlebnikov vise à restaurer cette unité perdue en luttant contre la limitation dans le temps, l'espace et le langage.<sup>33</sup>

En voulant restituer au temps son unité première et en opposant le temps unificateur à l'espace qui sépare, Khlebnikov s'appuie sur une vision du monde selon laquelle tout est fait pour se fondre dans l'un. Ainsi, si, dans ses *Propositions*, datés de 1914-1915, il va jusqu'à suggérer de « [r]emplacer partout le concept d'espace par le concept de temps<sup>34</sup> », c'est qu'il est convaincu que lorsque les êtres humains auront compris l'importance du temps et de la découverte de ses lois, ils cesseront de s'entre-tuer pour des parcelles de terre, ayant enfin reconnu ce qui les unit fondamentalement. « Plus les rayons du destin se dévoilent, et plus vive[ment] disparaissent les notions de peuples et d'États différents et, en définitive, demeure l'humanité une et indivisible, dont les différents points sont reliés entre eux logiquement<sup>35</sup>. » D'une manière semblable à ce que nous avons observé chez Gouro, le principal moteur des recherches khlebnikoviennes sur l'espace et le temps serait une quête d'union avec le reste de l'humanité, quête qui, de par sa nature même, rejoint l'essence du mysticisme<sup>36</sup>.

### **La quatrième dimension et la conception khlebnikovienne de l'espace**

Pas plus chez Khlebnikov que chez Gouro, nous ne saurions aborder la question de l'espace et du temps sans glisser quelques mots sur celle de la quatrième dimension. Cependant, s'il serait exagéré de prétendre que le poète soit resté tout à fait imperméable aux idées qui circulaient à son époque au sujet de cette question à la mode<sup>37</sup>, liée sur plusieurs points à celle des géométries non-euclidiennes qui le préoccupait particulièrement, on remarque que son œuvre y inclut fort peu de références directes, ce qui s'explique sans doute par une certaine indifférence de sa part à l'égard des théories mystico-philosophiques d'Ouspenski. Soulignons par ailleurs que la réciproque s'avère

également vraie, les artistes qui, dans les années 10, s'intéressaient aux théories de la quatrième dimension ne s'étant jamais penchés sérieusement sur les géométries non-euclidiennes, sans doute par manque de connaissances mathématiques.

Piotr Ouspenski, dans ses travaux sur la quatrième dimension, définit le temps comme une prolongation de l'espace dans une nouvelle direction, et par le fait même l'asservit à celui-ci. D'après Weststeijn, qui s'est intéressé à la question de la quatrième dimension chez Khlebnikov, le poète ne faisait pas sienne une telle définition du temps et de l'espace<sup>38</sup>. Il lui préférait celle, empruntée au mathématicien Hermann Minkowski, d'un continuum espace-temps, concept que s'appropriait également Einstein dans la formulation de sa théorie de la relativité<sup>39</sup>. Selon une telle conception, le temps doit être incorporé dans les mesures sur l'espace mais n'est pas asservi à celui-ci. Ainsi, lorsqu'il arrive à Khlebnikov, dans ses textes, de parler du temps comme de la quatrième dimension, il faut comprendre celui-ci non pas comme la quatrième dimension de l'espace, mais comme une partie indépendante d'un tout plus grand dont l'espace à trois dimensions fait aussi partie. En 1904, dans *À lire sur la pierre tombale*, le jeune poète affirmait vouloir « relier le temps à l'espace<sup>40</sup> ». Dans ses *Tables du destin*, quelque seize ans plus tard, il en arrive à la conclusion suivante, quelque peu différente :

En quelque sorte, à notre satisfaction, il semblait qu'au fond il n'y a ni temps, ni espace, mais qu'il y a deux manières différentes de compter, deux pentes d'un seul toit, deux voies à travers un seul édifice de nombres. Le temps et l'espace semblent être un seul et même arbre à calcul et dans un cas l'écureuil fictif du calcul se déplace des branches vers la base et dans l'autre de la base vers les branches.<sup>41</sup>

L'espace et le temps, ici, se voient rapprochés comme deux manifestations différentes d'une même chose, et non pas comme deux pôles radicalement opposés. Ils ne s'excluent plus mutuellement, comme dans d'autres déclarations de Khlebnikov, mais ils gardent jalousement leur indépendance.

### ***Ladomir* et la victoire du temps sur l'espace**

Nous trouvons, dans *Ladomir*, une excellente illustration des théories de Khlebnikov sur le temps. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'instauration du *Ladomir*, qui s'effectue graduellement dans le poème, correspond à la mise en place d'un monde répondant aux vœux formulés par le poète dans nombre de ses textes à saveur théorique, dont, entre autres, celui de remplacer la vieille dynastie de l'espace par celle du temps. Le nouveau « temps-roi » du *Ladomir*, le temps vertical que nous avons défini plus haut, vient lui-même remplacer le vieux temps linéaire ou « temps de l'horloge » bergsonien, ce triste serviteur de l'espace qui a toujours limité les possibilités humaines. Ce temps-là subit le même sort, dans le poème, que le régime tsariste et la religion : il est question de « lacérer [son] cours<sup>42</sup> » et d'« enterrer [sa] dépouille<sup>43</sup> » pour ensuite assister à un renversement radical de l'ordre des choses qui se manifeste d'abord par la chute des États.

Les enfants de la Grande-Russie  
N'ont désormais plus de patrie.<sup>44</sup>

Un à un, tel que prévu, les États traditionnels tombent au profit du *Ladomir*, qui n'est pas un État comme les autres, mais bien ce lieu (ou ce non-lieu, cette utopie) où le temps a remplacé l'espace.

Est tombé le Gé de Germanie  
Et le Er de Russie est tombé  
Et je vois le El dans le brouillard  
Du feu dans la nuit de Kupalo.<sup>45</sup>

Ce passage, qu'il faut lire en gardant à l'esprit les théories de Khlebnikov sur la langue, mérite une analyse approfondie. Les lettres « Gé » et « Er » sont bien sûr, en russe, les initiales de ces deux grandes puissances mondiales que sont, au début du vingtième siècle, la « Germanie » (*Germanija*) et la Russie. Elles sont aussi, comme en français, les initiales des noms Grèce et Rome, territoires où a pris son essor la civilisation occidentale. C'est Gale H. Weber qui, dans ses notes à sa traduction anglaise de

*Ladimir*, a attiré notre attention sur cette citation de Khlebnikov, extraite de la *Conversation entre Oleg et Kazimir (Razgovor Olega i Kazimira)* : « The duality, the division of the ancient world into G and R (Greece and Rome), consists of the Russians and Germans in the new age. Here G and R are more ancient than countries. This is no game of chance<sup>46</sup> ». La chute de ces lettres symbolise donc la fin de l'ordre des choses qui prévalait depuis plus de deux mille ans, le « El » qui apparaît « dans le brouillard » n'étant pour sa part nul autre que celui qui se trouve à l'initiale du nom *Ladimir*, prêt à prendre la place laissée vacante. À ce sujet, il peut être pertinent de souligner que le L était la consonne favorite de Khlebnikov, qui la fait figurer comme personnage dans certains de ses textes, dont sa pièce de théâtre *Zangezi*. Dans *Notre base*, il définit le « Л » russe ainsi :

Mots commençant par L : lougre, luge, louche, latte, lançon [...]. [O]n peut définir L comme la diminution de la force en chaque point donnée provoquée par l'accroissement de son champ d'application. Un corps qui tombe est arrêté dans sa chute quand il touche une surface suffisamment grande. Dans la structure de la société ce genre de conversion a son équivalent dans le passage de la Russie de la Douma à la Russie soviétique, car dans la nouvelle structure le poids du pouvoir est réparti sur la surface incomparablement plus large des détenteurs du pouvoir [...].<sup>47</sup>

La lettre L est donc, par nature, intimement liée à la révolution. Dans d'autres textes, Khlebnikov l'associe à la couleur blanche (qui, chez son contemporain Kazimir Malevitch, est la couleur de l'infini) et à la racine carrée de moins un. Il l'associe également à cette force qui arrache l'être humain à l'attraction terrestre et le fait voler dans les airs, par opposition à la lettre T, qui représente pour sa part la force de gravité<sup>48</sup>. Cette dernière définition de la lettre L est importante à retenir, dans la mesure où son immunité par rapport aux lois terrestres fait d'elle, jusqu'à un certain point, une envoyée d'un autre monde. Dans le dernier extrait de poème que nous avons cité, le El surgit dans la nuit de Kupalo, cette fête ukrainienne du solstice d'été qu'on associe à l'apparition de la *rusalka*, personnage surnaturel lui-même associé, plus loin dans le poème, à la racine carrée de -1... Le « L » est la première lettre du titre du poème, la première lettre du nom du nouveau monde. Mais c'est aussi et surtout, et nous le verrons

mieux une fois arrivés au bout de notre analyse, l'une des pierres angulaires du système régissant l'œuvre de Khlebnikov.

La nouvelle conception du temps qui s'impose dans *Ladimir*, celle que nous avons définie au cours de la section sur les lois du temps, se trouve résumée dans le vers suivant : « Comme dans les bylines coulent ensemble les années à nouveau<sup>49</sup> ». Le temps, libéré des divisions que l'humanité lui avait imposées, a retrouvé sa cohésion. À partir de ce moment où il a cessé d'être linéaire, s'instaure, tel que prévu, un nouveau type de relation entre les créatures du monde, elles aussi réunies par ce qu'elles ont en commun :

Je vois la liberté pour les chevaux  
Et l'égalité des droits pour les vaches,  
Comme dans les bylines coulent ensemble les années à nouveau  
De l'œil de l'homme est tombé un boulon.<sup>50</sup>

Même le règne végétal trouvera sa place dans ce nouvel ordre des choses, alors que le mal sera éradiqué de la surface de la Terre :

Et le tilleul enverra  
Au Soviet suprême ses ambassadeurs  
Et il n'y aura personne à qui souhaiter  
Des événements d'une joie pécheresse<sup>51</sup>

Partout régnera l'harmonie généralisée, les différents éléments parlant d'une seule voix quelle que soit leur position dans l'espace qui, vidé de son sens, ne sépare plus :

Où la Volga dira « j'aime »,  
Le Yang-tsé-kiang prononcera « tout »,  
Le Mississipi dira « l'u »,  
Le vieux Danube prononcera « ni »,  
Et les eaux du Gange diront « vers » [...] <sup>52</sup>

Tous ces passages que nous venons de citer surgissent dans un ordre aléatoire au sein du poème, ne suivant pas nécessairement l'ordre « logique » de cause à effet que nous leur avons imposé pour les fins de notre démonstration. Par ce choix narratif, comme dans l'extrait sur les différents dieux que nous avons cité plus tôt, Khlebnikov

s'avère fidèle au souhait qu'il avait formulé plusieurs années auparavant dans une lettre au poète Vassili Kamenski, déclarant vouloir créer une œuvre « où les lois logiques du temps et de l'espace seraient enfreintes aussi souvent qu'un ivrogne, en une heure, porte son verre à ses lèvres<sup>53</sup> ». *Ladomir* est une autre de ces œuvres où le potentiel de l'art est utilisé comme moyen d'échapper à la rigueur parfois étouffante de la logique et de la science; une œuvre expérimentale, au sens où nous entendions ce terme au cours du chapitre précédent, car elle explore ce que serait le monde si on était parvenu à se libérer de certaines de ses contingences.

## DIEU ET LE NOMBRE

### La religion dans *Ladomir* — prométhéanisme khlebnikovien

*Ladomir* se présente dès le début comme une critique de la religion s'inscrivant tout à fait dans le goût de son époque, les vers : « Quand Dieu lui-même est comme une chaîne / Esclave des riches — et ton couteau? » (*Kogda sam bog na cep' poxož / Xolop bogatyx, gde tvoj nož*), répétés deux fois, donnant le ton à l'ensemble. Certains critiques, comme V. Markov, se sont trouvés surpris de cette attitude ouvertement hostile qui prévaut tout au long du texte, l'opposant à d'autres poèmes de Khlebnikov écrits à la même époque, tels *Poèt* et *Tri sestry* (*Trois sœurs*), où l'imagerie religieuse prédomine et est traitée avec sérieux et sympathie<sup>54</sup>. C'est que dans *Ladomir*, la religion est associée d'emblée au régime tsariste et à l'autocratie. Dieu est l'ennemi à abattre, le souverain tyrannique qui garde l'être humain dans un état d'ignorance infantile pour mieux se l'asservir. *Ladomir* ayant pour thème l'exaltation des facultés de l'être humain, qui s'y montre capable de prendre la place de Dieu pour se construire lui-même un monde seyant mieux à sa nature et à ses besoins, le dogme religieux ne peut y apparaître que comme une relique honteuse et risible. Le poème est ainsi une mise en fiction de ce qui était la principale motivation de Khlebnikov dans sa recherche des lois du temps : la victoire sur l'incertitude, la victoire sur la mort, permettant d'annihiler la superstition et l'asservissement à cet être supérieur qu'on appelle Dieu. Dans *Ladomir*, non seulement

la « mort de la mort » est-elle évoquée<sup>55</sup>, mais l'être humain parvient à dominer les éléments sur lesquels il n'avait jusqu'alors aucun contrôle. Il s'élève sans peine à la hauteur du cosmos, « trinqu[e] avec la constellation de la vierge<sup>56</sup> », « transport[e] la Néva dans des seaux pour éteindre le feu de la constellation des chiens<sup>57</sup> », « donne deux ou trois tours au soleil<sup>58</sup> »... Dans cette nouvelle réalité, Dieu a encore sa place mais désormais, c'est l'être humain qui se l'asservit :

Tu as ferré les pieds de la divinité  
Pour qu'elle te serve fidèlement<sup>59</sup>

Ce ressentiment contre un Dieu maintenant l'humanité dans l'ignorance de ses destinées, cette volonté si souvent exprimée par Khlebnikov de maîtriser le temps et ainsi d'usurper la place de la divinité, cette croyance selon laquelle dans un monde idéal l'être humain, arrivé à exploiter ses pleines capacités, n'aurait plus besoin de religion, rien de tout cela ne manque d'évoquer le mythe de Prométhée volant le feu des dieux pour l'offrir aux hommes<sup>60</sup>. Le prométhéanisme, thème auquel nous réfléchirons plus longuement au cours du chapitre suivant, est d'ailleurs une caractéristique importante de l'art russe et se retrouve tant chez les artistes plus « religieux » de l'avant-guerre, à travers l'influence de la théosophie, que chez les utopistes des années 20. Il vient donc lier Khlebnikov à une longue tradition de l'art russe.

### **Le ciel étoilé, royaume du Nombre : existence d'un ordre transcendant**

Dans le Lodomir, l'être humain s'est élevé à la hauteur de Dieu. Mais que signifie exactement cet acte, si Dieu lui-même n'est plus qu'un fantoche au service de la superstition? L'usurpation du trône de Dieu est une proclamation de la liberté, une ouverture à la transparence dans les rapports entre l'humanité et l'ordre transcendant, mais elle ne signifie toutefois pas la fin de cet ordre. La seule instance législatrice, celle qui a toujours existé, demeure : c'est celle du nombre, ou, indifféremment, du « ciel étoilé ».

« For Khlebnikov, the measure of mathematics has come to replace the faith of religion<sup>61</sup> », écrit Cooke. On peut d'ailleurs rapprocher l'entreprise khlebnikovienne de

cette école russe de mathématiques modernes qui, sous l'égide entre autres du professeur Bugajev, père d'André Biély et professeur du mathématicien, philosophe et théologien Pavel Florenski, donna lieu au début du vingtième siècle à l'émergence d'un certain « néo-pythagorisme » mêlant mathématiques et spéculations utopiques<sup>62</sup>. Nous avons vu en étudiant la question des « lois du temps » que le nombre, pour Khlebnikov, est au-dessus de tout (car tout vient du nombre); il est plus fort que Dieu, plus fort que les États. L'univers entier est construit sur des nombres et tous les événements sont explicables par des formules mathématiques.

Le dévoilement du chiffre omniprésent derrière tous les phénomènes de l'univers dissout non seulement la religion, mais également les peuples, les États, les langues, et, en fin de compte, l'homme. Le phénomène lui-même s'évanouit dans le Nombre. [...] Tout est nombre, le nombre est tout : le panarithmisme de Khlebnikov dégage une structure de l'univers qui enveloppe son inventeur, le poète, dans l'immobilité du Nirvana bouddhique.<sup>63</sup>

Fort de cette croyance en l'ubiquité du nombre, Khlebnikov lui confère officiellement, dans *Ladomir*, l'autorité suprême :

Ce sera l'armure du temps  
Sur la poitrine du labeur mondial  
Et au nombre, au sens des chaumières,  
Seront transférés les rennes du pouvoir<sup>64</sup>

L'homme avisé est celui qui « prit un rang de nombres pour bâton de marche<sup>65</sup> », confiant en l'infinie sagesse des chiffres :

Il ne demandait pas : « Sois bon, mon Dieu,  
Et donne-moi une bonne récolte »,  
Mais confiait aux équations les blés d'automne  
Et portait un rang de nombres sur sa poitrine.<sup>66</sup>

Le nombre, donc, est la seule instance transcendante qui ait jamais existé, et, par conséquent, la seule acceptable. Todorov, dans son article sur Khlebnikov, réussit bien à cerner l'ambiguïté d'un tel système où l'icône rationaliste du nombre en arrive à prendre un sens presque mystique :

À l'horizon de ce système superrationaliste se profile — bien qu'indistinctement — l'ombre d'une théologie. Si les événements de ce monde obéissent à un rythme régulier, c'est que le principe de ce rythme vient d'ailleurs. Pour Khlebnikov, ce principe absolu est celui du monde des étoiles.<sup>67</sup>

Un extrait tiré du poème peut évoquer ce en quoi consiste cette « théologie » à laquelle fait allusion Todorov :

Lève l'archet au-dessus du nuage,  
Au-dessus du violon du globe terrestre<sup>68</sup>

Khlebnikov invite ici l'être humain à jouer du monde comme d'un instrument de musique, fort du statut divin qu'il vient d'acquérir. Le pouvoir de l'homme-musicien du globe terrestre est certes considérable : il peut tirer de son instrument tous les sons, toute la musique qu'il veut, mais il n'en demeure pas moins que chaque coup d'archet, selon le doigté qui l'accompagne, produira un son prédéterminé. La même limite se fait sentir plus loin, dans le vers « Et dans les plans je lirai les destins<sup>69</sup> », qui résume bien le nouveau pouvoir que s'est acquis l'être humain maîtrisant les lois du temps, mais en souligne implacablement les limitations : l'être pensant a certes le pouvoir de lire, mais ce n'est pas lui qui a tracé les plans du monde, décidé des équations. Khlebnikov ne semble pourtant pas vouloir, ou pouvoir, se débarrasser de ce principe supérieur créateur d'ordre. Ce qu'il cherche, dans son système philosophique, c'est plutôt un moyen de se libérer de tout ce qui empêche l'être humain de *toucher* à la transcendance, c'est-à-dire à la source de toute connaissance, que celle-ci soit réellement atteignable ou non. On comprendra que la religion, dans une telle perspective, n'apparaisse que comme brouillard et confusion. « Vous savez que notre objectif [...] est [...] de remettre au monde des étoiles le pouvoir sur les hommes en éliminant les inutiles intermédiaires entre elles et nous<sup>70</sup> », écrivait le poète à G. Petnikov en 1917. C'est l'atteinte de cet autre monde, l'illumination que peut apporter le contact avec ce « là-bas » qui compte, et non pas son annihilation.

Et il prendra son envol, le joli coin  
De la voile terrestre du labeur,  
Tu t'envoleras, immortel, bronzé,  
Saint jeune homme, *vers là-bas*.<sup>71</sup>

### Un nombre à part : la racine carrée de -1

Parmi tous les nombres auxquels Khlebnikov accorde une signification particulière (2, 3, 315, 317... Il faudrait accorder toute une étude à chacun d'eux), le nombre imaginaire  $\sqrt{-1}$  est d'une nature à part. Enveloppe physique permettant à l'incommunicable de se présenter aux mortels sans toutefois trahir ses secrets, le signe  $\sqrt{-1}$  est, comme le tao, partout et nulle part, tout et rien à la fois. « The summit — all knowledge in one equation with the value of  $\sqrt{-1}$ <sup>72</sup> », écrit Khlebnikov en 1916 dans une lettre à Petnikov et Nikolaï Aseev.  $\sqrt{-1}$  est un symbole qui, pour le poète, vaut beaucoup plus que sa seule valeur mathématique : «  $\sqrt{-1}$  serves as a metaphorical substitution, as a semantic abbreviation for something [...] that cannot be put into a word<sup>73</sup> », écrit Amei Koll-Stobbe dans son essai sur la racine carrée de -1 dans l'œuvre de Khlebnikov. La racine carrée de -1 n'appartient pas à ce monde, mais on peut quand même se la représenter mathématiquement à l'intérieur de ses frontières par le signe «  $\sqrt{-1}$  ». Celui-ci ne représente toutefois qu'une limite, annonçant par son existence même « l'autre ordre de réalité » auquel on ne peut accéder et dans lequel il prendrait tout son sens. Il est là, mais nous ne pouvons percer sa vraie nature : il nous demeure donc insolemment étranger. «  $\sqrt{-1}$  serves as an abbreviation [...] for a movement in metaphysical space<sup>74</sup> », soutient par ailleurs Koll-Stobbe. C'est, ajoute-t-il, l'opération géométrique de la verticalité, soulignant au passage que le nouveau savoir correspond chez Khlebnikov à un mouvement vertical tandis que l'ancien savoir va de pair avec l'horizontalité<sup>75</sup>. On remarque ici une correspondance qui n'est sans doute pas fortuite avec la nouvelle conception du temps formulée par Khlebnikov, et où celui-ci, rappelons-le, est considéré dans sa verticalité. C'est que la verticalité symbolise la synthèse, le Multiple ramené à l'Un. Si l'axe horizontal représente l'étendue dans l'espace et présuppose une opération de division pouvant se poursuivre à l'infini (rappelons-nous la définition bergsonienne du temps de l'horloge), l'axe vertical, lui, du moins sur le plan symbolique, échappe à cette logique fatidique car il n'a pas, à proprement parler, d'existence spatiale. Quoiqu'il contienne, il n'est jamais qu'un point (une entité unidimensionnelle) sur l'axe horizontal. Ainsi si la vie, telle qu'on se la représente généralement, suit une trajectoire

horizontale, le salut, l'affranchissement des lois terrestres, se trouverait dans la verticalité.

Dans *Ladomir*, il est fait allusion à la racine carrée de -1 à l'intérieur du passage suivant :

Aimant la route du voyageur  
 Il prit un rang de nombres pour bâton de marche  
 Et ayant extrait la racine de son non-être  
 Remarqua d'un œil vigilant en elle la *rusalka*.  
 De celui qui n'avait rien  
 Il trouva la racine à deux faces  
 Pour apercevoir au pays de l'esprit  
 La *rusalka* près de l'arbre déraciné.<sup>76</sup>

Barbara Lönnqvist fait une analyse assez approfondie de cet extrait dans son essai *Khlebnikov and Carnival*. Le chiffre 1 étant celui, selon elle, associé à l'ego chez Khlebnikov, il devient évident qu'« extraire la racine de son non-être », c'est extraire la racine carrée de -1. Le voyageur apparaît alors comme un être d'exception, non seulement parce qu'il est capable d'extraire la mystérieuse racine, mais aussi parce qu'il la porte dans son sein. « The role of the rebel-traveller in this fragment of *Ladomir* seems thus to be that of a mediator and prophet: he is the revealer of unexpected connections between different worlds<sup>77</sup> ». La seconde partie de l'extrait que nous avons cité reprend, ajouterons-nous, le même thème. « Celui qui n'avait rien », c'est l'ego négatif, le nombre -1. La « racine à deux faces », c'est la racine carrée; l'« arbre déraciné », la racine extraite. Dans les deux strophes, la racine extraite fait apparaître la *rusalka*, ou nymphe des eaux, cette créature surnaturelle du folklore russe généralement associée à l'esprit d'une jeune fille morte noyée se manifestant pendant cette nuit de Kupalo déjà évoquée dans le poème. « Both the *rusalka* and the number *i* belong to the world of *mnimye* [imaginaire], each in its own way<sup>78</sup> ». La racine carrée de -1, dans l'extrait du poème que nous avons cité, se révèle donc, une fois extraite, une envoyée d'un autre monde, révélation qui vient à nouveau confirmer, si besoin était, la nature mystique que peuvent prendre les mathématiques chez Khlebnikov.

« Ayant aimé les expressions du type  $\sqrt{-1}$  qui repoussaient le passé, nous trouvons à nous libérer des choses<sup>79</sup> », écrivait Khlebnikov en 1908. Cette réflexion nous

amène à réfléchir à l'appellation de « futuristes », ou plutôt de « futuriens » ou « aveniristes » (*budetljaniny*, par opposition à *futuristy*), que s'étaient donnée Khlebnikov et ses confrères à l'époque du groupe Hylée. Quel est-il, ce passé contre lequel le ressentiment est à l'origine de tout un mouvement artistique? Quel est le futur qu'on a voulu lui opposer? Dans l'extrait précédent, le passé, en tant qu'« anti- $\sqrt{-1}$  », ne peut être que le monde rationnel, empirique, euclidien et donc, par conséquent, faux, dans lequel la plupart des gens vivent toujours. Le futur, en suivant cette logique, n'est pas le lendemain d'aujourd'hui, un point quelconque situé à droite du nôtre sur la ligne du temps. Le futur de Khlebnikov n'est toujours pas dépassé près d'un siècle plus tard, parce qu'il est cette « autre chose », cet autre ordre de réalité qu'on ne connaît pas encore. On ne peut pas y accéder directement à partir du monde terrestre : pour s'y rendre, il faut faire un saut au-dessus du vide, un saut *vertical*, ajouterons-nous, hors de cet axe temporel modelé sur l'organisation de l'espace et hors de la logique qu'il entraîne. Ce saut, certains hommes de sciences l'avaient déjà exécuté plusieurs années plus tôt : nous avons déjà parlé, dans ces pages, de Lobatchevski, mais on peut également penser à Mendeleïev, l'auteur du tableau périodique des éléments,

qui était à ce point sûr de la validité de son œuvre, qu'il modifia des poids atomiques en corrigeant les données expérimentales, et laissa les cases vides pour des éléments encore inconnus... Qui pouvait deviner que ce tableau périodique, seule la mécanique quantique serait en mesure de le justifier théoriquement, et que celui qui le ferait — le physicien Pauli — venait à peine de naître?<sup>80</sup>

Le futur des futuriens est le risque, l'inconnu dans lequel le simple fait de plonger s'avère un acte révolutionnaire. C'est à partir de cette définition du futur comme d'une brisure dans le cours du temps que le futurisme russe se distingue le plus de son homonyme italien qui, par son exaltation de la modernité, ne suit somme toute que l'avancée normale du cours du temps.

### **Khlebnikov : rationaliste ou antirationaliste? matérialiste ou mystique?**

On peut poser le problème en d'autres mots : Quelle est la place du spirituel dans l'œuvre de Khlebnikov? Les réponses données à cette question semblent aussi

nombreuses que les critiques s'étant intéressés au sujet. Lanne, par exemple, fait de Khlebnikov un positiviste et un gnostique (« Khlebnikov opère en gnostique qui transforme la science en foi d'un type nouveau capable d'expliquer par un principe unique l'ordre du monde<sup>81</sup> »), mais refuse, avec tout de même certaines réserves, toute allusion au mysticisme : « Il n'y a aucun mysticisme dans le projet khlebnikovien (même si le rationalisme abusif peut parfois prendre des allures de mysticisme)<sup>82</sup> ». Nikolaï Stepanov, critique soviétique, est également convaincu du matérialisme de Khlebnikov mais perçoit dans son entreprise l'influence de la *naturphilosophie*, affirmant que la source de ses réflexions concernant la victoire sur la mort « ne doit pas être cherchée dans les enseignements mystico-religieux, auxquels Khlebnikov était profondément étranger, mais dans la *naturphilosophie*, la théorie de l'éternelle transformation et de l'éternelle réorganisation de la matière<sup>83</sup> ». Ronald Vroon préfère qualifier le poète de visionnaire : « Khlebnikov was not a mystic, but a visionary<sup>84</sup> », Cooke ajoutant à cela que « [i]n his self-presentation as a prophet the creed which he was propagating was, however, in his view, based on a rational and scientific interpretation of the processes of time and fate<sup>85</sup> », rejoignant plus ou moins la vision de Lanne. Mikhaïl Bakhtine est l'un des rares critiques, avec Todorov, que nous avons cité plus tôt, à croire que les travaux de Khlebnikov traduisent un certain mysticisme : « [Khlebnikov était] un mystique sans mystique, pour ainsi dire. Mais un mystique. [...] Il pensait avec des catégories très larges, cosmiques, mais non pas abstracto-cosmiques<sup>86</sup> ».

Toutes ces interprétations, quel que soit le vocabulaire employé, soulèvent un même paradoxe et témoignent de la même difficulté à le résoudre. En effet, comment conjuguer l'apparent mysticisme de Khlebnikov avec son matérialisme et son rationalisme auto-proclamés? Au lieu de chercher à expliquer ce qui nous semble difficilement explicable et fait par ailleurs toute l'originalité de l'œuvre khlebnikovienne, nous préférons pour notre part qualifier le poète tout à la fois de rationaliste matérialiste et de mystique, ces attitudes apparemment opposées ne s'excluant tout simplement pas chez lui. Le poète nous apparaît d'abord comme un rationaliste de par sa conviction selon laquelle tout ce qui existe dans l'univers possède sa raison d'être et peut s'expliquer, au bout du compte, par des formules mathématiques.

On pourrait même le dire, à cause de cette vision d'un monde des chiffres parfaitement ordonné commandant de haut les événements terrestres, partisan d'un certain idéalisme. Il est aussi un matérialiste en ce qu'il dit ne pas croire en l'existence de Dieu et semble convaincu que la seule vraie vie se passe sur Terre : il prône l'élévation de l'être humain, l'accès à un autre ordre de réalité, mais tout de suite, dans *cette* vie, et non pas après la mort. En revanche, nous ne pouvons que considérer comme mystiques ses recherches visant à tout subsumer sous l'un. Mystiques aussi sa croyance en un « autre monde », aussi rationnel soit-il censé être, et sa foi absolue en un pouvoir des nombres. Nous préférons toutefois ne pas employer le terme de « spiritualité » à l'égard de Khlebnikov, qui ne s'adonne à aucune réflexion au sujet de l'âme et dont le discours ne s'apparente en rien à celui de la religion. Le terme de « mysticisme », défini par Tuchman<sup>87</sup> comme une quête d'union avec l'humanité et par le dictionnaire comme une « foi, dévotion fervente à caractère mystique, intuitif », dont le véhicule serait ici celui des mathématiques, nous semble mieux lui convenir, et c'est celui que nous retiendrons, situant ce mysticisme rationaliste et matérialiste caractéristique de Khlebnikov à la base de notre interprétation de son œuvre.

#### CONCLUSION PARTIELLE

Le discours scientifique n'est jamais bien loin, dans les textes de Khlebnikov. Souvent, il figure en tant que matériel poétique riche en évocations, dans le nom de Lobatchevski, entre autres, et les diverses références à la géométrie non-euclidienne apparaissant dans un poème comme *Ladomir*. On le retrouve également, sous-entendu, dans les formules mathématiques et les nombres qui sont utilisés pour leur valeur poétique, tel le symbole  $\sqrt{-1}$ , qui prend chez lui une valeur dépassant largement celle que lui attribue la science et apparaît comme une porte permettant à l'être terrestre de basculer dans l'immatériel. Cependant, la science ne se limite pas à jouer chez Khlebnikov un rôle métaphorique. Quand il parle de la géométrie non-euclidienne, il ne s'agit pas que d'un symbole, mais d'une source d'inspiration réelle, de la pierre d'assise d'une utopie construite à partir des mathématiques. Le poète emprunte aussi au discours scientifique ses formes et ses

méthodes, voulant lui-même être considéré comme un homme de sciences grâce à ses travaux de recherche sur les lois du temps et sur la langue. Sa tentative de cerner les valeurs signifiantes propres à chaque lettre de l'alphabet, tout comme son travail de calcul des lois du temps, participe d'une entreprise qui se veut rigoureuse, fondée sur l'observation des phénomènes se produisant dans la vie réelle. Sa vision d'un monde idéal (d'un *Ladomir*) est également celle d'un monde où toutes les possibilités de la technologie seraient exploitées pour le mieux de l'humanité, et où tout s'avérerait explicable par la science, évitant ainsi à l'être humain de devoir s'inventer des dieux pour justifier ce qu'il n'arrive pas à comprendre. Ce monde où la géométrie de Lobatchevski a accompli sa révolution est également plus vaste, certains de ses secrets s'étant ouverts aux êtres humains grâce au nouveau point de vue sur l'univers que donnent les géométries non-euclidiennes. À la lumière de telles conceptions, la vision de la science qui transparaît dans *Ladomir* et dans l'œuvre de Khlebnikov en général nous apparaît fortement teintée de mysticisme, bien que nous n'oserions aller jusqu'à parler de spiritualité. La science ne se cantonne pas, chez lui, au domaine terrestre : elle s'ouvre à l'invisible, à l'au-delà, à cet autre ordre de réalité si précieux pour le poète révolutionnaire qui veut croire qu'un autre monde que celui contre lequel il s'insurge est possible.

Nous avons vu comment, chez Khlebnikov, tout se lie. La science, dans le regard du poète amoureux des mathématiques, se teinte de mysticisme et devient art. En tant que voie d'accès à l'autre monde, elle s'avère aussi au service de la révolution prônée par les artistes d'avant-garde, car elle peut contribuer au renversement radical de l'ordre des choses. C'est également grâce à elle que l'être humain pourra un jour prendre la place de Dieu. Parallèlement, Lobatchevski, Razine et Khlebnikov; l'homme de science, le rebelle et le poète, sont eux aussi unis dans ce but commun qu'est la révolution de l'esprit. D'une manière semblable, la lettre L, à l'initiale de nombreux noms révolutionnaires (Lobatchevski, Ladomir,... Lénine), la racine carrée de -1 et la *rusalka* deviennent autant de symboles d'un autre monde et d'un renversement des valeurs, symboles d'une nouvelle conception verticale du temps, et s'avèrent autant de clefs permettant l'entrée dans le système khlebnikovien.

## NOTES DU CHAPITRE 2

- <sup>1</sup> On pourrait voir le nom Vélimir comme un agrégat formé des mots *velet'* (ordonner, commander) et *mir* (monde).
- <sup>2</sup> Lobatchevski fut recteur de l'université de Kazan de 1827 à 1846.
- <sup>3</sup> T. Todorov, « Le Nombre, la lettre, le mot », *Poétique — Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 1, 1970, p. 11.
- <sup>4</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'Études slaves, 1983, p. 39.
- <sup>5</sup> Voir : J. E. Bowlt, « Introduction to Yuliya Arapova's Description of Khlebnikov's Bath », *Russian Literature Triquarterly*, no 13, 1976, p. 463.
- <sup>6</sup> V. Xlebnikov, *Ladimir*, Moscou, Sovremennik, 1985, p. 6 et 7. La traduction française du poème est de nous.
- <sup>7</sup> V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley, University of California Press, 1962, p. 147.
- <sup>8</sup> V. Xlebnikov, *Ladimir*, *op. cit.*, p. 6.
- <sup>9</sup> *Idem.*
- <sup>10</sup> Voir : N. Stepanov, *Velimir Khlebnikov, žizn' i tvorčestvo* Moskva, Sovetskij pisatel', 1975, 280 p.
- <sup>11</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, *op. cit.*, p. 77.
- <sup>12</sup> V. Xlebnikov, *Ladimir*, *op. cit.*, p. 16. *Isanagui* : dieu japonais, fondateur de l'archipel japonais; *Peroun* : dieu principal du panthéon slave; *Monogatari* : romans japonais du Xe siècle; *Chang-ti* : dieu chinois; *Maa-Ema* : divinité féminine polynésienne; *Tian* : dieu chinois (nom du ciel); *Indra* : dieu indien qui préside aux vents; *Cinteotl* : dieu du maïs dans la mythologie aztèque; *Unkulunkulu* : ancêtre primitif zoulou; *Thor* : dieu du tonnerre dans la mythologie scandinave; *Astarté* : déesse égyptienne de la guerre.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17-18.
- <sup>14</sup> R. Cooke, *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 23.
- <sup>15</sup> C'est ainsi que L. Schnitzer le présente dans *Poèmes choisis*, Honfleur, P. J. Oswald, 1967, où sont traduits quelques extraits de *Ladimir*.
- <sup>16</sup> Le paragraphe suivant résume et reprend certains des points principaux de l'ouvrage de vulgarisation de V. Kagan, *N. Lobačevskii, sa vie, son œuvre*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, 106 p.
- <sup>17</sup> D'après G. H. Weber, « Ladimir, Translator's Notes », *Russian Literature Triquarterly*, no 12, 1975, p. 158.
- <sup>18</sup> « *Ja Razin so znamenem Lobačevskogo logov* » : V. Khlebnikov, *Sobranie sočinenij*, tome 1, V. Markov, éd., München, Wilhelm Fink, 1968-1972, p. 202.

- <sup>19</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien, op. cit.*, p. 78.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 75-76.
- <sup>21</sup> A. Sola, « Géométries non-euclidiennes, logique non-aristotélicienne et avant-garde russe », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 25-26.
- <sup>22</sup> Le *zaum* khlebnikovien se distingue en effet des autres langues inventées des avant-gardes de par son caractère systématique, rationnel. Bien que le *zaum*, de par son nom même, cherche à atteindre un au-delà du sens, sa forme demeure, chez Khlebnikov, profondément ancrée dans la raison.
- <sup>23</sup> H. Châtelain, « L'insurrection de l'esprit : Vélimir Khlebnikov, Armand Gatti », *Europe — revue littéraire mensuelle*, vol. 80, no 877, mai 2002, p. 195.
- <sup>24</sup> Pour un exemple célèbre de création linguistique par dérivation de racines, voir le poème *La conjuration par le rire (Zakljatie smexom)*, composé uniquement de mots différents créés à partir de formes dérivées du mot russe pour « rire » (*smex*).
- <sup>25</sup> V. Khlebnikov, *La Création verbale*, textes traduits du russe par Catherine Prigent, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 138.
- <sup>26</sup> W. G. Weststeijn, « Another Language, Another World: the Linguistic Experiments of Velimir Khlebnikov », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXVIII, no 4, p. 37.
- <sup>27</sup> V. Khlebnikov, *Nouvelles du Je et du monde*, présentation, traduction et notes de Jean-Claude Lanne, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 56.
- <sup>28</sup> V. Xlebnikov, *Ladimir, op. cit.*, p. 6-7.
- <sup>29</sup> V. Xlebnikov, *Ibid.*, p. 23.
- <sup>30</sup> V. Khlebnikov, *La Création verbale, op. cit.*, p. 160.
- <sup>31</sup> Dans *L'Évolution créatrice*, Bergson condamne d'ailleurs les tentatives de Du Bois-Raymond qui, d'une manière semblable à Khlebnikov, a cru qu'il serait possible de représenter le processus universel du monde par une formule mathématique unique. Le philosophe affirme que dans une telle doctrine finaliste, apparentée aussi à celle de Leibniz, le temps ne *fait rien*, n'*est rien*, les êtres ne faisant que réaliser un programme déjà tracé. Voir : H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Rombaldi, 1962, p. 70-71.
- <sup>32</sup> V. Khlebnikov, *La Création verbale, op. cit.*, p. 157. Nos italiques.
- <sup>33</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien, op. cit.*, p. 143.
- <sup>34</sup> V. Khlebnikov, *La Création verbale, op. cit.*, p. 191.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 158.
- <sup>36</sup> Voir à ce sujet la définition du mysticisme de M. Tuchman, citée à la page 20 du présent travail.
- <sup>37</sup> D'après W. G. Weststeijn, « Xlebnikov i četvertoe izmerenie », *Russian Literature*, vol. 38, no 4, 1995, p. 487. Khlebnikov s'attarde au moins une fois à la question de la quatrième dimension, dans une lettre à Matiouchine, mais c'est vraisemblablement en réponse à une question de ce dernier.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>39</sup> Voir : L. Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 197.

<sup>40</sup> V. Khlebnikov, *La création verbale*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>41</sup> V. Khlebnikov, *Des Nombres et des lettres*, textes traduits et présentés par Agnès Sola, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 127.

<sup>42</sup> V. Xlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>46</sup> V. Khlebnikov, tel que cité par G. H. Weber dans ses notes à la traduction anglaise de *Ladomir*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>47</sup> V. Khlebnikov, *Des Nombres et des lettres*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>48</sup> Voir : J.-C. Lanne, « Velimir Xlebnikov et la ville », dans *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>49</sup> V. Xlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>50</sup> *Id.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>53</sup> V. Khlebnikov, *Neizdannye proizvedenija*, N. Xardžiev et T. Gric, éd., München, Wilhelm Fink, 1968-1972, p. 358.

<sup>54</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 150.

<sup>55</sup> V. Xlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> Voir : J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>61</sup> R. Cooke, *op. cit.*, p. 182.

<sup>62</sup> On associe entre autres à cette école les travaux de P. Ouspenski et l'ouvrage de P. Florenski *Les Imaginaires en géométrie*. Bien qu'il nous semble délicat de rapprocher les travaux de Khlebnikov de

ceux d'Ouspenski, qu'il n'estimait pas particulièrement, on ne peut s'empêcher de noter une certaine parenté entre leurs systèmes d'explication du monde, tous deux fondés sur les mathématiques. Voir à ce sujet : M. Gourg, « Quelques rencontres de Zamjatin et de l'avant-garde picturale », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>63</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>64</sup> V. Khlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>67</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 105.

<sup>68</sup> V. Khlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>70</sup> V. Khlebnikov, *Des nombres et des lettres*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>71</sup> V. Khlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 17. Nos italiques.

<sup>72</sup> Nous ne disposons que de la traduction anglaise de cette lettre, publiée dans V. Khlebnikov, *Collected Works, Volume 1: Letters and Theoretical Writings*, traduction de Paul Schmidt, édition de Charlotte Douglas, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 113.

<sup>73</sup> A. Koll-Stobbe, « Cognition and Construction: Chlebnikov's  $\sqrt{-1}$  as a Metaphoric Process », dans *Chlebnikov, Velimir, 1885-1985*, München, Otto Sagner, 1985, p. 108.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>75</sup> Voir : *Ibid.*, p. 108 et 109.

<sup>76</sup> V. Xlebnikov, *Ladomir*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>77</sup> B. Lönnqvist, *Xlebnikov and Carnival: an Analysis of the Poem "Poèt"*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979, p. 41.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>79</sup> V. Xlebnikov, *Tvorenija*, V. P. Grigor'eva et A. Parnis, éd., Moskva, Sovetskij pisatel', 1986, p. 578.

<sup>80</sup> H. Châtelain, *op. cit.*, p. 193.

<sup>81</sup> J.-C. Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>82</sup> *Ibid.*, note 3 de la p. 40.

<sup>83</sup> N. Stepanov, *op. cit.*, p. 196. Notre traduction.

<sup>84</sup> R. Cooke, *op. cit.*, p. 180.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> Cité dans « Velimir Xlebnikov v razmyšlenijax i vospominanijax sovremennikov — po fonodokumentam V. D. Dubakina 1960-1970 godov », podgotovka tekstov M. Radžiševskaja i V. Tejder, predislovie i primečanija E. Arenzona, dans *Vestnik Obščestva Velimira Xlebnikova*, Moskva, 1996, p. 61. Notre traduction.

<sup>87</sup> Voir note 36 du présent chapitre.

## CHAPITRE 3

### L'ESPACE DU PROUN DANS LA RECONSTRUCTION DU MONDE : ART ET UTOPIE SCIENTIFIQUE CHEZ EL LISSITZKY

#### REMARQUES PRÉLIMINAIRES

#### **Mise en contexte : la science et le spirituel dans les arts visuels russes, du suprématisme au constructivisme**

Alors que nous discutons, au chapitre précédent, de l'intérêt du poète Vélimir Khlebnikov pour les travaux de Nikolaï Lobatchevski, nous avons mentionné que son attirance pour les géométries non-euclidiennes faisait figure d'exception à une époque où, en Russie, ce sont surtout les théories de la quatrième dimension qui séduisaient les artistes désireux de fonder leur pratique sur des assises scientifiques (ou, dans ce cas, pseudo-scientifiques). Parmi ceux-ci, Mikhaïl Matiouchine, en qui les théories d'Ouspenski ont trouvé un écho considérable, en fut sans doute le principal héraut<sup>1</sup>. Auteur, en 1913, d'un article sur l'ouvrage *Du Cubisme*, de Gleizes et Metzinger, il cite de longs extraits de l'œuvre d'Ouspenski et tire profit de traductions douteuses du texte français pour justifier le lien qu'il s'efforce d'établir entre la peinture cubiste, genre dans les limites duquel peint alors la majorité de l'avant-garde russe, et la représentation de la quatrième dimension<sup>2</sup>. Toujours en 1913, il participe, en tant que compositeur, à la création du premier opéra futuriste russe, *Victoire sur le soleil*, en compagnie du poète Alexeï Kroutchonykh et du peintre Kazimir Malevitch. Cette œuvre, composée sous l'influence manifeste des théories d'Ouspenski, aborde le thème prométhéen de la capture de l'astre solaire par un groupe d'« hercules futuriens » voulant se libérer des attaches du passé et imposer un nouvel ordre mondial. Les diverses techniques artistiques employées par les trois collaborateurs (langue *zaum*, musique en quarts de ton et décors « alogistes ») se font toutes écho et visent à provoquer chez le public une impression de défamiliarisation censée évoquer à son tour la « sensation » de la

quatrième dimension. Nous l'avons dit, la quatrième dimension est alors le sujet de discussion à la mode dans les cercles artistiques de Saint-Petersbourg et de Moscou. Cependant, c'est sans doute surtout à cause de l'impact considérable qu'ils ont eu sur la suite de l'œuvre de Malevitch, qui deviendra le peintre le plus influent de sa génération, que les écrits d'Ouspenski ont acquis une telle importance dans le discours théorique sur l'art russe des années 1910. C'est en effet alors qu'il travaillait aux décors de *Victoire sur le soleil*, et qu'il était préoccupé par les questions soulevées par le philosophe, que Malevitch a reçu sa première intuition du suprématisme et de ce qui allait devenir son emblème : le carré noir sur fond blanc, « zéro des formes<sup>3</sup> » et « embryon de toutes les possibilités<sup>4</sup> ». Un coup d'œil sur les sous-titres des tableaux présentés par Malevitch à l'exposition « 0.10 » de 1915 permet d'ailleurs de constater que la notion de la quatrième dimension fut, au début du moins, inséparable de l'idée même du genre pictural qu'il avait créé. Parmi ceux-ci, nommons-en trois : *Réalisme pictural d'un footballeur — Masses de couleur dans la quatrième dimension*, *Garçon avec un sac à dos — Masses de couleur dans la quatrième dimension* et *Mouvement de masses picturales dans la quatrième dimension*<sup>5</sup>.

L'espace nous manque pour étudier ici la nature des liens qu'il serait possible d'établir entre les théories de la quatrième dimension et l'art suprématisme. Il nous semble toutefois important de répéter ce à quoi nous avons déjà fait allusion, à savoir que chez Matiouchine et Malevitch autant que chez Ouspenski, la quatrième dimension, bien plus qu'une réalité mathématique tout à fait possible *en théorie*, comme le sont les géométries non-euclidiennes, revêt des connotations d'ordre mystico-religieux qui ont peu de choses à voir avec la science. Ainsi, pour Ouspenski, les idées de « quatrième dimension » et d'« espace à  $n$  dimensions » s'avèrent productives dans la mesure où elles « montrent comment nous pouvons en arriver à élargir notre conception du monde<sup>6</sup> ». Dans le cadre d'un tel raisonnement, la recherche de la quatrième dimension prend davantage la forme d'une quête spirituelle que celle d'une tentative de visualisation d'un concept mathématique abstrait, dont la compréhension demeure somme toute assez limitée, tant chez Malevitch que chez la plupart de ses confrères artistes. Si nous avons vu que, pour Khlebnikov, les travaux de Lobatchevski annonçaient la possibilité d'un monde extérieur au nôtre, le poète n'en manifestait pas

moins un intérêt véritable pour leur aspect purement mathématique. Nulle trace de cet intérêt ne semble toutefois perceptible chez Malevitch, Ouspenski lui-même faisant davantage figure de mystique « who [has] appropriated the language, principles, and "methods" of science for [his] own ends<sup>7</sup> » que de théoricien objectif et sérieux. Aussi peut-on considérer l'intérêt du peintre pour les théories de la quatrième dimension comme une manifestation de cette attirance typique des artistes et penseurs d'avant-garde pour ce que Renato Poggioli appelle le « mythe scientifique<sup>8</sup> », attirance qui, si elle repose elle-même sur des bases scientifiquement discutables, n'en demeure pas moins significative en ce qu'elle a donné naissance à certaines des œuvres les plus marquantes du vingtième siècle.

Dans les années qui suivent la révolution de 1917 et l'instauration du matérialisme dialectique comme doctrine officielle de l'U.R.S.S., le discours spiritualisant de Malevitch perd son hégémonie au sein de l'avant-garde russe et les artistes mêmes qui, par leur esthétique, s'inscrivent dans la lignée de l'inventeur du suprématisme tendent alors à se dissocier de certains de ses préceptes. Le mouvement constructiviste, avec Vladimir Tatline à la tête de sa section russe, définit dorénavant l'esthétique dominante, une esthétique qui met en valeur les matériaux industriels et repose sur l'idée de construction comme concept créateur et organisateur de l'art. Farouchement matérialistes et partisans du jeune régime communiste, les artistes constructivistes russes, parmi lesquels on compte aussi Aleksandr Rodtchenko, Varvara Stepanova et Naum Gabo, critiquent sévèrement le spiritualisme de leurs prédécesseurs et se disent à la recherche d'un art socialement utile reposant sur des bases rationnelles. De par leurs références constantes à la technologie moderne, ils s'inscrivent néanmoins dans une tradition amorcée au début du siècle par les futuristes italiens, élevant parfois l'admiration de la machine au rang de culte. « [Technology] has replaced the transcendental spiritualism of past eras », déclare l'artiste d'origine hongroise Laszlo Moholy-Nagy<sup>9</sup>. Comme le fait remarquer Steven A. Mansbach, chez Moholy-Nagy comme chez plusieurs de ses confrères, la machine est perçue comme l'incarnation même de la science. Les recherches des constructivistes sont guidées par la conviction que « les nouveaux outils et les nouvelles technologies amèneront des changements d'ordre social », et que « les nouvelles inventions de la science moderne [...] amèneront

une nouvelle réalité<sup>10</sup> ». Fait intéressant, ici encore, on semble se trouver bien loin d'une compréhension froide et objective des possibilités de la science. On remarque en effet que quelles que soient les déclarations des constructivistes en faveur d'un art parfaitement rationnel et matérialiste, leur conception de la science repose sur une foi inébranlable en les progrès futurs de la technologie et en la capacité de cette dernière à conduire l'être humain vers une Utopie encore lointaine. Cette observation nous amène à formuler l'hypothèse sur laquelle reposera tout le présent chapitre, et particulièrement la dernière partie, à savoir que sous le règne du régime communiste et de l'esthétique constructiviste, au début des années 1920, c'est une utopie à la fois scientifique et artistique qui est venue prendre la place de la religion et du spiritualisme, adaptant au goût du jour leurs formes et leurs moyens d'expression mais ne les abandonnant jamais complètement.

### **El Lissitzky, le Proun et l'art des années 20**

Si, aux yeux d'un critique comme Boris Brodsky<sup>11</sup>, El Lissitzky ne peut être compté parmi les principaux innovateurs de l'art russe d'avant-garde, il n'en a pas moins remarquablement réussi à intégrer à sa pratique les diverses idées qui circulaient à son époque, au point où ses œuvres occupent désormais une place unique dans l'histoire de l'art. Né le 23 novembre 1890 (nouveau style) dans une petite ville de la région de Smolensk, mort en 1941 près de Moscou, Lazar Markovitch (El) Lissitzky grandit à Vitebsk, en Biélorussie. Il se destine très tôt à la peinture, mais se voit obligé de se tourner vers des études d'architecture après qu'on lui eût refusé l'entrée à l'École des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg en raison de ses origines juives. Après des études en Allemagne, de 1909 à 1914, Lissitzky est forcé par la guerre de revenir en Russie, où il passe les diplômes d'ingénieur et d'architecte à l'Institut polytechnique de Riga, temporairement déménagé à Moscou. En 1919, Marc Chagall, de qui il est esthétiquement très proche, l'invite à enseigner l'architecture et les arts appliqués à l'École des Beaux-arts de Vitebsk, dont il est alors directeur. Les œuvres de ces années consécutives au retour de Lissitzky au pays natal, parmi lesquelles on compte plusieurs illustrations de livres pour enfants écrits en yiddish, correspondent chez l'artiste à une

période d'engagement actif pour la cause de l'art juif et trahissent l'influence de Chagall. Peu après l'arrivée de Lissitzky à l'école de Vitebsk, cependant, Kazimir Malevitch se joint au personnel de la faculté et s'avère d'une influence marquante pour le développement ultérieur de son œuvre. Choisisant Malevitch pour maître, Lissitzky abandonne à jamais son esthétique chagallienne et se convertit avec enthousiasme au suprématisme, à partir duquel il élabore toutefois un style qui lui deviendra propre. En 1919, en effet, Malevitch a déjà mené le suprématisme au stade des « blancs sur blanc », et le seul moyen de pousser le genre plus loin semble être de le faire passer des deux dimensions de la toile aux trois dimensions de l'objet architectural. C'est dans cette optique que Lissitzky, fort de sa formation d'architecte, crée ce qui se veut un nouvel objet d'art : le Proun, ou « Projet pour l'affirmation du neuf » (*Proekt utverždenija novogo*), qu'il définit comme « une étape intermédiaire entre la peinture et l'architecture<sup>12</sup> ».

Sans doute que ce qui distingue le plus radicalement les Prouns des toiles suprématisistes de Malevitch repose dans la représentation de formes géométriques solides, un peu comme dans les plans d'architecte, là où Malevitch s'en tenait aux formes planes. Les Prouns n'en demeurent pas moins, pour la plupart, des œuvres picturales « traditionnelles » à deux dimensions, comme celles de Malevitch et de ses autres disciples. En réalité, les principales divergences entre Lissitzky et son maître se rencontrent sans doute davantage sur le plan philosophique que sur le plan artistique. « Lissitzky positioned himself as a *modernizer*, a man of the future, versus Malevich, whom in comparison he positioned as *archaic*, a man of the past », soutient Éva Forgacs<sup>13</sup>. Lissitzky, fidèle aux principes et aux idéaux de sa génération, se dissocie rapidement du mysticisme de son aîné et le remplace par une profession de foi matérialiste (et communiste) se voulant de meilleur aloi. À la lecture de certains de ses textes, on peut ainsi se voir tenté de l'identifier au mouvement constructiviste, duquel il est par ailleurs très proche, tant au niveau de sa branche russe que de sa branche allemande, sa carrière s'avérant fort représentative de l'internationalisme des années 20. Dans les faits, cependant, et comme nous ne tarderons pas à le voir en étudiant certains de ses articles, Lissitzky ne se laisse pas catégoriser si facilement, se comptant tantôt parmi les suprématisistes, tantôt parmi les constructivistes, et refusant d'ailleurs de voir

dans ces deux « ismes » deux approches antagonistes<sup>14</sup>. Terminons notre comparaison sommaire des philosophies malevitchienne et lissitzkyenne en relevant une différence d'esthétique qui s'avère fort significative pour nous. Cette différence réside dans le fait que là où, dans la composition de ses toiles, Malevitch trace ses traits à main levée, Lissitzky, de son côté, n'hésite pas à utiliser la règle et le compas. Ces choix artistiques trahissent deux attitudes fondamentalement différentes à l'égard de l'œuvre d'art et rapprochent encore davantage Lissitzky de la ligne de pensée constructiviste. Le trait à main levée de Malevitch renvoie en effet à la conception traditionnelle de l'art, selon laquelle l'artiste est un individu qui, en vertu de dons hors de l'ordinaire, entretient un lien privilégié avec la transcendance, l'« inspiration divine ». Pour Lissitzky, en revanche, qui soutient l'ambition constructiviste d'un art qui soit « aussi impersonnel que le produit d'une machine<sup>15</sup> », l'individualité de l'artiste n'est plus qu'un concept romantique ne devant plus avoir cours, et les instruments tels que la règle et le compas, associés au travail de l'architecte, sont vus comme ce qui permet le mieux d'approcher la perfection des objets produits à grande échelle. Le Proun lui-même, défini comme « an intermediate step, more a "laboratory" of artistic investigation than a final artistic result<sup>16</sup> », appelle un statut différent de celui de l'œuvre d'art que l'on accroche au mur. C'est ce que Lissitzky annonce lorsque, dans une lettre à Sophie Küppers datée de 1923, il écrit :

You go on to enquire on which wall you should hang my work... you should be treating the problem in quite the right manner, as prescribed by common sense, if you wanted to order a cupboard for these documents of my work. Subsequently, labels will be attached to them, indicating to what sphere of human activity these documents belong and in which year these documents originated.<sup>17</sup>

Aux yeux de Lissitzky, les Prouns ne sont donc plus des peintures, mais bien des documents, et doivent être conservés comme tels<sup>18</sup>.

À partir du milieu des années vingt, alors que la mainmise du régime soviétique sur l'art devient de plus en plus embarrassante pour les artistes eux-mêmes, Lissitzky, comme plusieurs de ses collègues, délaisse la peinture au profit de réalisations plus directement « utiles » : design d'expositions, typographie, propagande pour le gouvernement. Ces activités n'ont cependant rien de nouveau pour lui : toute sa vie,

même au cours de la période où il s'est voué davantage à la peinture, Lissitzky s'est consacré ainsi à des projets architecturaux, publicitaires, photographiques et typographiques. Pour les fins de ce travail, toutefois, nous avons choisi de nous concentrer sur sa production picturale, et plus particulièrement sur les œuvres et textes théoriques relatifs aux Prouns (1919-1925), où les interactions complexes entre art (peinture et architecture), science et réflexion critique sur le monde des années 20 sont mises à l'avant-plan.

## SCIENCE, TECHNOLOGIE ET REPRÉSENTATION PICTURALE DE L'ESPACE/TEMPS

### L'art confronté à la science, au nombre et à la technologie

Dans l'article « L'A[rt] et la pangéométrie », publié en allemand sous le titre « K. und Pangeometrie » en 1924, El Lissitzky émet plusieurs réserves quant au sérieux des ambitions scientifiques de ses confrères artistes et les met en garde à la fois contre une interprétation abusive de certains concepts mathématiques et contre une tendance dangereuse qui pourrait reléguer l'art au rang de simple serviteur de la science. « The parallels between A. and mathematics must be drawn very carefully, for every time they overlap it is fatal for A.<sup>19</sup> », annonce-t-il d'entrée de jeu, laissant toutefois sur sa faim le lecteur en quête d'explications plus détaillées. Il revient à la charge un peu plus loin :

In the vital urgency for expansion of A. and of F., some modern A.ists, some of my friends, are thinking of building new, multi-dimensional, real spaces, into which one can go for a walk without an umbrella, and where space and time are interchangeable, are brought into one unity. In this they have based their ideas, in a flexible, superficial way, on the most modern scientific theories, without acquiring any knowledge of them (multi-dimensional spaces, the theory of relativity, the universe of Minkovsky [sic], and so on).<sup>20</sup>

Par cette déclaration, Lissitzky se dissocie implicitement de son maître Malevitch (que l'on devine être l'un des « amis » auxquels il est fait allusion) et se pose en défenseur de la rigueur scientifique et des intérêts de l'art. Dans « L'A. et la pangéométrie », il semble en effet vouloir rendre justice tant au monde de l'art qu'à celui des mathématiques, qui

le fascinent autant l'un que l'autre, mais qui trop souvent s'éclipsent mutuellement lorsque mis en rapport.

Lissitzky insiste pour dire que les mathématiques peuvent être dangereuses. Dans le texte « Proun », écrit en 1920-21, il associe à plusieurs reprises le nombre et la mort. « [A]rt creates BEYOND NUMBERS, because it creates a living thing. Whatever has stopped, crystallized, died — that can be measured by number<sup>21</sup> », affirme-t-il en début d'article. Il conclut en insistant davantage : « Our struggle against representational art is also a struggle against number and against death<sup>22</sup> ». Le chiffre qui dénombre les jours et les secondes, le chiffre qui reste collé à l'objet, voilà ce que Lissitzky juge contraire à l'esprit de l'art moderne. Mais, prévient-il, il ne faut pas confondre cet aspect strictement concret des mathématiques avec leur dimension abstraite :

We should not confuse mathematics as a world of numbers with the narrow conception of mathematics as numeration. The former is a property of consciousness, whereas the latter is MERELY ONE OF THE POSSIBLE MEANS of developing this property.<sup>23</sup>

De nos jours, on peut faire des mathématiques sans même utiliser de nombres : « The principle of number today is dependence, FUNCTION<sup>24</sup> ».

The number in antiquity was always concrete, only concrete; the number of modern times is abstract, non-objective. For a Greek [...] beyond the object there was no number. In the new mathematics of  $x,y,z$  there is no definition of the quantity. They are signs of the connection between an infinite number of possible positions within one and the same character.<sup>25</sup>

Ainsi, par exemple, si, pour le mathématicien moderne, l'espace physique se limite bien à trois dimensions, l'espace mathématique, qui ne renvoie à aucune réalité concrète, peut pour sa part en compter une infinité<sup>26</sup>.

Tout comme Khlebnikov, et pour des raisons apparentées, Lissitzky affectionne particulièrement les nombres imaginaires du type  $\sqrt{-1}$  et les pseudo-formules mathématiques<sup>27</sup>. C'est en effet lorsqu'ils perdent toute référence concrète, qu'ils existent en tant qu'idées pures, que les nombres stimulent son imagination. Toute la force des mathématiques réside pour lui en ce qu'elles sont indépendantes de nos

pouvoirs de visualisation, en ce qu'elles sont « le produit le plus pur de la créativité humaine : une créativité qui n'a rien à voir avec la répétition (reproduction), mais bien avec la création (production)<sup>28</sup> ». Ce n'est pas sans pertinence que Sophie Lissitzky-Küppers, dans son introduction à l'œuvre de son défunt époux, cite cet extrait de l'œuvre de Platon :

The beauty of form [...] straight lines and curves [...]. These are not beautiful because of any particular reason or purpose, as other things are, but by their very nature they are always beautiful, and by their very existence they give their own kind of pleasure which is quite free from the itch of desire [...].<sup>29</sup>

Les formes pures, comme les mathématiques abstraites, participent d'une forme de beauté bien particulière. Pour ceux qui y sont sensibles, elles sont belles en elles-mêmes, sans qu'il ne soit besoin d'un autre référent pour en juger, et correspondent en ce sens à l'idéal d'universalité et de neutralité inhérent à l'utopie constructiviste/communiste dans le cadre de laquelle s'inscrit l'œuvre de Lissitzky. Paradoxalement ou non, elles peuvent aussi renvoyer à autre chose qu'elles-mêmes, faire référence à un autre ordre de réalité, comme la racine carrée de -1 de Khlebnikov et le « carré noir » de Malevitch. « As a creation of the mind mathematics transcended the materialism Lissitzky considered out-of-date<sup>30</sup> », soutient Allan C. Birnholz. Quoique nous n'ayons en notre possession aucun document prouvant que Lissitzky considérait réellement le matérialisme comme une vision anachronique du monde, cette fascination pour l'abstraction, fortement teintée d'idéalisme, nous semble en effet entrer en contradiction radicale avec la dimension utilitaire et immanente de la doctrine matérialiste.

Les Prouns se composent donc majoritairement de ces formes simples privilégiées par Platon, de lignes épurées et de couleurs neutres, éléments de base dont ils visent à explorer les interrelations possibles. Toute l'œuvre de Lissitzky se veut d'ailleurs un travail de recherche sur la forme et sur l'espace, la forme étant, dans les Prouns, porteuse de la majorité du sens, alors que la couleur ne doit pour sa part être considérée que comme un attribut du matériau représenté<sup>31</sup>. À ce sujet, Milka Bliznakov rapporte que, vers 1921, Lissitzky avait commencé à compiler une liste des éléments plastiques qui, une fois complétée, aurait dû servir d'équivalent, en matière de design, au tableau périodique des éléments<sup>32</sup>. Elle cite le peintre-architecte à l'appui :

The Prouns creator... creates with... plastic elements which exist just like the elements of nature, such as, H (hydrogen), O (oxygen), and S (sulphur). He combines these elements and obtains acids which bite into everything they touch, that is to say, they affect all spheres of life<sup>33</sup>

On remarque une ressemblance frappante entre l'ambition de Lissitzky et le projet de langue universelle de Khlebnikov, d'autant plus que ce dernier citait également le modèle du tableau périodique des éléments pour lui donner une base scientifique. Alors que, chez Khlebnikov, à chaque lettre/son de la langue correspondait naturellement un concept, une image, chez Lissitzky, les diverses formes géométriques telles que le cube, le cône et la sphère sont des signes universels dont les divers agencements possibles créent des sens différents. En effet, l'essence du Proun réside plus dans les *relations* entre les objets représentés que dans les objets eux-mêmes. L'œuvre est organique et n'a de sens que lorsqu'on la considère dans son entier. Cette caractéristique de l'œuvre de Lissitzky, son organicité, peut surprendre chez un artiste proche du constructivisme, dans la mesure où la forme dite *organique*, naturelle, est généralement opposée à la forme *mécanique*, artificielle. Le concept de l'organicité de l'œuvre d'art est généralement associé au romantisme, alors que l'œuvre d'avant-garde, selon Peter Bürger, « negates the relationship between part and whole that characterizes the organic work of art<sup>34</sup> ». Notons que nous avons néanmoins recensé cette caractéristique chez les deux autres artistes que nous avons étudiés pour ce travail, ce qui nous porte à mettre en doute l'affirmation de Bürger. « Lissitzky's daring oscillation goes from invention, creation and construction of artifices to his tendency to endow them with the organic unity that early nineteenth-century Romantic aesthetics had discovered in nature<sup>35</sup> », écrit Manuel Corrada, résumant bien la position ambiguë de Lissitzky tant face à la machine que face à la nature.

« We believe more in the creative *intuition* which creates its own method and system *outside* mathematics and *outside* designs, but according to laws which are just as *organic* as the growth of the flower<sup>36</sup> », écrit Lissitzky dans « La Conquête de l'art », semblant encore rejeter les mathématiques et la technologie au profit d'un art né d'une impulsion créatrice. Ce n'est sans doute pas sans raison que Birnholz et, avant lui, François Pluchart, ont collé à Lissitzky l'étiquette paradoxale de « romantique »<sup>37</sup>. Il

serait tout de même absurde de vouloir prétendre, à cause de déclarations semblables, que l'artiste rejetait du revers de la main l'apport des sciences et de la technique. Sa participation à des événements associés au mouvement constructiviste parle pour elle-même, et il suffit de regarder ses œuvres, que l'on pourrait qualifier d'« essais » sur la géométrie, pour remarquer la place prépondérante qu'occupent les sciences dans sa technique et sa réflexion artistiques. Des citations telles que la célèbre « We have had enough of perpetually hearing MACHINE MACHINE MACHINE MACHINE<sup>38</sup> » doivent donc être replacées dans le contexte de leur publication, celui des années 20 où, une fois le culte de l'« utile » arrivé à son apogée, plusieurs artistes (et plus particulièrement ceux associés au courant productiviste) en sont venus à récuser leur propre pratique, considérée désormais comme vaine et futile en regard des progrès de la technique. C'est vraisemblablement à ces confrères que Lissitzky et Ilya Ehrenbourg font allusion dans leur texte de présentation de la revue *L'Objet*, en 1922 :

[N]ous ne voulons pas limiter la production des artistes aux objets utilitaires. Toute œuvre organisée — une maison, un tableau, un poème — est un objet qui répond à un but, qui ne fait pas sortir les gens de la vie, mais qui leur permet de l'organiser. Ainsi, nous sommes loin des poètes qui proposent en vers de cesser de faire des vers ou des peintres qui prêchent à l'aide de tableaux le renoncement à la peinture. L'utilitarisme primitif nous est étranger.<sup>39</sup>

Lissitzky est un artiste qui croit encore en l'art. Pour lui, contrairement à certains de ses contemporains qui s'accrochent à une conception par trop idéalisée de la science et de la technologie, l'art a encore un rôle à jouer, et ce, même dans le cadre de l'édification du socialisme. La technologie est un moyen, et non une fin. De la même manière, elle ne nie pas la nature, comme il l'explique dans son introduction à *Nasci* : « The machine has not separated us from nature; through it we have discovered a new nature never before surmised<sup>40</sup> ». Pour Lissitzky comme pour Khlebnikov, l'art, qui n'a que faire de la rigueur scientifique, est plus libre que la science et peut aller plus loin. « Le pouvoir du Proun est de créer des buts. C'est la liberté de l'artiste refusée aux savants », écrit-il dans « Proun — NON des visions du monde, MAIS la réalité du monde »<sup>41</sup>. Lissitzky ne considérait-il pas ses Prouns comme des objets uniques en ce qu'ils donnaient à voir et à imaginer des phénomènes ne pouvant pas se produire dans le monde physique?

L'interpénétration d'objets à deux et trois dimensions et la présentation de formes ambiguës telles qu'on en retrouve dans les Prouns ne sont en effet possibles que dans l'espace pictural. « By presenting this new space to us art proves that it is necessary. Each of these spatial relationships, each Proun, constitutes an entity that has never existed before », rappelle Birnholz<sup>42</sup>.

« A. is an invention of our spirit, a complex whole, combining the rational with the imaginary, the physical with the mathematical,  $\sqrt{1}$  with  $\sqrt{-1}$  », écrit par ailleurs Lissitzky dans « L'A. et la pangéométrie »<sup>43</sup>. Pour lui, comme pour Malevitch et Ouspenski qu'il rejoint sans doute malgré lui par cette déclaration, l'art est gouverné par des lois qui lui sont propres et qui se soustraient au raisonnement. De par son caractère inexplicable, il échappe à la science et prouve, par le fait même, sa pertinence.

### **L' « A. et la pangéométrie » : de la quatrième dimension à l'espace imaginaire**

Comme nous l'avons vu au début de la section précédente, El Lissitzky, dans « L'A. et la pangéométrie », tient à se dissocier du discours de Malevitch sur la quatrième dimension. Si sa position sur le sujet n'a pas toujours été aussi ferme<sup>44</sup>, elle semble s'être précisée au cours des années de sorte qu'en 1924, se réclamant d'Einstein, il défend la théorie du continuum espace-temps contre les diverses fictions ésotériques qui circulent au sujet de la quatrième dimension, et notamment contre celle qui veut que le temps soit, littéralement, la « quatrième dimension de l'espace ». « In the studios of modern artists, it is believed that space and time can be formed into a direct unity, and therefore they can replace each other. Space and time are different in kind. Space in our physical sense is three-dimensional<sup>45</sup> », soutient-il, rejoignant la pensée de Khlebnikov. Si l'espace mathématique peut compter une infinité de dimensions, l'espace physique, celui qui produit un effet sur nous par l'intermédiaire de nos sens, n'en compte que trois. Espoir vain, donc, que de vouloir représenter sur une toile des espaces à  $n$  dimensions, puisque ces toiles sont elles aussi appréhendées par nos sens : « [T]he multi-dimensional spaces existing mathematically cannot be conceived, cannot be represented, and indeed cannot be materialized. We can change only the form of our physical space, but not its structure, its three-dimensional property<sup>46</sup> ».

Les objets, qui relèvent du domaine de l'espace, peuvent être divisés en éléments, écrit Lissitzky. Le temps, en revanche, est d'une autre nature, fluide, constant. Il est appréhendé de manière *indirecte* par nos sens, son existence étant rendue perceptible par les déplacements d'objets dans l'espace. De par son caractère insaisissable, il est difficile de trouver un moyen satisfaisant d'intégrer le temps à l'œuvre d'art, qui se veut normalement, comme nous l'avons déjà souligné, un travail sur l'espace. Pourtant, avec la théorie de la relativité qui le met à l'avant-plan, le rythme de la vie urbaine qui s'accélère grâce aux nouvelles technologies et, pourrions-nous ajouter, l'espace de la Terre qui semble pour les mêmes raisons de moins en moins mystérieux, le temps devient, dès les premières décennies du vingtième siècle, un sujet de préoccupation majeur pour les artistes en quête de formes nouvelles. Selon Lissitzky, « when the speed of [the variations of an object's position in space] had reached that of modern rhythms, the artists saw that they were obliged to record this<sup>47</sup> ». Si les futuristes italiens, dans un premier temps, ont tenté de rendre le vacillement des corps en mouvement sur la surface statique de la toile, les suprématises, conscients de ce que les corps sont mis en mouvement par des forces, ont voulu en rendre la tension dynamique. Vint ensuite Boccioni, avec ses sculptures motorisées, qui voulut créer le mouvement à partir du mouvement, et enfin les constructivistes, qui ont cherché à le représenter à l'aide de symboles, comme dans le *Monument à la Troisième Internationale*, de Tatline, dont les différentes parties auraient tourné chacune autour d'un axe selon une vitesse prédéterminée : un an, un mois, un jour. Pour Lissitzky cependant, aucune de ces tentatives ne s'est avérée vraiment satisfaisante et le moment est venu de passer à une autre étape, celle de la création d'un espace *imaginaire* à l'aide d'objets matériels.

La notion d'espace « imaginaire » renvoie bien sûr au concept des nombres imaginaires et à l'insaisissable racine carrée de -1. Dans son article, Lissitzky l'oppose à l'espace planimétrique, où la relation entre les objets correspond à la progression numérique naturelle (1, 2, 3, 4,...), à l'espace perspectif, où les objets entrent en relation selon une progression proportionnelle du type 1, 2, 4, 8, 16, 32,..., et à l'espace « irrationnel » du suprématisme, qu'il associe aux nombres du type  $\sqrt{2}$  en ce sens que les distances ne peuvent y être représentées par un ratio déterminé de deux nombres entiers. Comme le souligne Esther Levinger, l'espace imaginaire se veut en revanche tout à fait

abstrait, à l'exemple du nombre  $i$  qui possède cette particularité de n'être ni plus grand, ni plus petit que 0, ni égal à lui. Levinger rappelle par ailleurs que cette dimension « imaginaire » de l'espace proposé par Lissitzky est intimement liée au temps : « The imaginary number was also involved in time as the fourth dimension;  $\sqrt{-1}$  was used by Minkowski in his formulation of the space-time continuum to make the time dimension imaginary<sup>48</sup> ». L'espace imaginaire proposé par Lissitzky se veut ainsi un espace temporaire, immatériel. Il est créé par le mouvement et dure aussi longtemps que celui-ci. Il s'oppose, pour reprendre les termes de son inventeur, « à la vieille idée de l'art, celle de la monumentalité<sup>49</sup> ». Voici comment, selon lui, il est possible de créer un espace « imaginaire » :

We know that a material point can form a line; for example: a glowing coal while moving leaves the impression of a luminous line. The movement of a material line produces the impression of an area and of a body. There you have but an intimation of how one can build a material object by means of elementary bodies, in such a way that while it is motionless it forms a unity in our three-dimensional space, and when set in motion it generates an entirely new object, that is to say, a new expression of space, which is there for as long as the movement lasts and is therefore imaginary.<sup>50</sup>

Conscient que la durée de vie utile d'un art qui se donne pour but d'être toujours à l'avance sur son temps n'est jamais bien longue, Lissitzky propose un art « momentané » qui échapperait à toute tentative de muséification ainsi qu'au cercle vicieux dans lequel se sont nécessairement fait prendre tous les futuristes qui créaient pour un « demain » inévitablement devenu « hier ». Nous avons mentionné, dans la section précédente, l'équivalence qu'établissait Lissitzky entre les nombres naturels et la mort, leur opposant les nombres imaginaires et les valeurs relatives. Suivant la même logique, nous venons de voir comment il associait l'art perspectif à ces nombres « morts ». En accord avec le raisonnement futuriste selon lequel un tableau accroché dans un musée est déjà, en quelque sorte, momifié, l'art évoluant dans l'espace imaginaire, qui ne peut reposer dans cet état de passivité parce qu'il échappe à la matérialité, échappe par le fait même au déclin pour lequel toute chose terrestre est programmée et obéit sans faillir à l'idéal de jeunesse éternelle si cher aux futuristes. Rappelons-nous d'ailleurs cette déclaration de Khlebnikov et Kroutchonykh, dans le

manifeste « Le mot en tant que tel », selon laquelle « [l]es verbocréateurs devraient écrire sur leurs livres : Déchirer après usage<sup>51</sup> ». « [F]or us monumental does not imply a work which will stand there for a year or a hundred years or a thousand years, but the perpetual expansion of human achievement<sup>52</sup> », écrit Lissitzky. L'œuvre d'art, au lieu de s'imposer, doit s'effacer et se laisser dépasser dès que son but a été atteint.

Comme le rappelle Victor Margolin, l'intérêt de Malevitch pour les théories de la quatrième dimension a sans aucun doute contribué à stimuler celui de Lissitzky pour les questions relatives au temps dans l'œuvre d'art<sup>53</sup>. Son assertion selon laquelle seules les trois dimensions de l'espace peuvent être représentées par l'artiste et perçues par le public ne l'empêche vraisemblablement pas de chercher des moyens d'atteindre une « matérialité immatérielle » dépassant l'espace physique et rendant compte de la « dématérialisation » qui, selon lui, caractérise « le monde d'aujourd'hui<sup>54</sup> », monde des années 20 où la radio et le téléphone ont pris la place de la correspondance écrite et où de nouvelles techniques, plus légères et économiques, sont sans cesse inventées pour remplacer de lourds appareillages. Comme nous le verrons au cours du chapitre suivant, l'un des principaux défis qui se présenteront à Lissitzky sera sans doute de poursuivre sa recherche de l'immatériel tout en demeurant... matérialiste.

### **L'espace du Proun**

Quelles que soient les propositions avancées dans « L'A. et la pangéométrie » pour la création d'un espace imaginaire, on ne peut pas dire que celles-ci reflètent l'art de Lissitzky à quelque période de sa vie que ce soit. Le Proun, s'il traduit la préoccupation de son créateur pour les questions relatives à l'espace et au temps, demeure un tableau fixe aux frontières clairement délimitées, au même titre que ceux de Malevitch ou des peintres de la Renaissance. Certes, Lissitzky a expérimenté au cours de sa carrière certaines créations tri-dimensionnelles visant à occuper l'espace réel, telle la « salle Proun » de 1923, où prennent place sur les différents murs d'une pièce des compositions Proun à trois dimensions. Néanmoins, ces créations lourdes et immobiles demeurent fixes tant et aussi longtemps que dure l'exposition où elles sont présentées et ont peu de choses à voir avec l'« espace imaginaire » décrit dans « L'A. et la pangéométrie ». Peut-

être, comme le fait remarquer Yve-Alain Bois, Lissitzky a-t-il tout simplement réalisé lui-même l'évidence pointée par Erwin Panofsky dans « La Perspective comme forme symbolique », à savoir que l'espace soi-disant imaginaire qu'il décrit dans son texte ne s'avère en réalité pas moins euclidien que celui dans lequel nous évoluons, et décidé d'abandonner ses expériences dans ce domaine<sup>55</sup>. La « salle Proun » à laquelle nous venons de faire allusion n'en fut pas moins, pour Lissitzky, un moyen de rendre ses œuvres plus dynamiques en demandant au spectateur de circuler autour, et donc d'en vivre l'expérience dans l'espace et dans la durée. Cette création proposait ainsi une réponse à certains problèmes considérés majeurs par plusieurs artistes de son époque, à savoir ceux de l'occupation de l'espace et de l'introduction de la dimension temporelle dans l'œuvre d'art. Cependant, le Proun « bi-dimensionnel » tente lui aussi, par divers procédés, de rendre cette impression de dynamisme inséparable de la vie moderne. Ce sont ces procédés que nous allons maintenant examiner.

Mentionnons d'abord ce qui s'impose comme une évidence au premier coup d'œil, à savoir que l'espace du Proun échappe aux règles de la physique qui gouvernent l'espace terrestre. Les lois de la gravité y étant abolies, les objets semblent flotter librement dans l'espace, comme en état d'apesanteur, tel le cube du *Proun 99* [figure 3.1]. Certes, les formes flottent tout aussi librement dans les toiles suprématistes de Malevitch, mais chez Lissitzky, l'ajout de la troisième dimension donne davantage de matérialité aux objets et nous fait les assimiler à ceux du monde qui est le nôtre, ce qui rend par ailleurs d'autant plus surprenant le fait qu'ils puissent flotter ainsi dans l'air. Si l'on y regarde d'un peu plus près, toutefois, les formes représentées par Lissitzky ont manifestement quelque chose de faux. Les recouvrements impossibles auxquels il les soumet, les fréquents accrocs à la logique nous font soudain refuser de croire en leur matérialité, comme dans le *Proun R.V.N.2* [figure 3.2], où un cercle noir s'appuie contre les faces avant de deux languettes en trois dimensions pourtant disposées l'une derrière l'autre. Selon Brodsky, ces accrocs à la logique terrestre s'expliqueraient par la nature non-euclidienne de l'espace interne du Proun : « [In the Prouns,] [s]pace ceases to be a vacuum between objects and becomes spherical or arched. Consequently, space elongates, bends, and shortens the object, forcing it to soar, to revolve and to cut into the next object<sup>56</sup> ». L'espace du Proun est un espace essentiellement dynamique, et le

caractère immatériel des objets qui l'occupent les rend imperméables à cette lourdeur immobilisante qui caractérise les objets terrestres.

Dans « L'A. et la pangéométrie », Lissitzky s'attaque à la vieille technique de la perspective. Celle-ci constitue, selon lui, le premier obstacle à l'introduction du dynamisme dans l'œuvre d'art, car elle « définit l'espace et le rend fini<sup>57</sup> », conformément aux règles strictes de la géométrie d'Euclide. La perspective limite par ailleurs le point de vue sur l'objet représenté à celui d'un seul œil fixe, oubliant, comme le rappelle Panofsky, que notre vision est le fait de deux yeux constamment en mouvement et que, par conséquent, notre champ visuel prend la forme d'un sphéroïde<sup>58</sup>. Nous pourrions ajouter à cela que la perspective ignore non seulement que la personne qui regarde une portion de la vie réelle peut se déplacer dans l'espace selon son bon vouloir et ainsi faire l'expérience de différents points de vue, elle se limite aussi à une représentation anthropocentrique, subjective, des choses. C'est précisément dans le but de trouver une alternative à ce point de vue unique et réducteur que Lissitzky emploie dans ses Prouns (et décrit dans « L'A. et la pangéométrie » [figure 3.3]) un mode de projection déjà employé en architecture : l'axonométrie, selon les règles de laquelle les lignes parallèles, au lieu de converger vers un point de fuite déterminé par la position du sujet qui regarde, demeurent parallèles les unes aux autres<sup>59</sup>.

In the kind of Hegelian dialectic taking place in this text [« L'A. et la pangéométrie »], [...] axonometry (affiliated here with Suprematism) is seen as the *Aufhebung* (sublation) of monocular perspective. Rather than the metaphorical representation, by means of a vanishing point, of an unrepresentable infinity (only God is infinite), axonometry makes one reflect on (and no longer *see*) infinity: it suppresses and encompasses perspective as a limited possibility, just as white — sum total of the colors of the spectrum — encompasses and suppresses blue.<sup>60</sup>

Pour Lissitzky, la prolongation vers l'infini des lignes parallèles dans l'axonométrie rend compte du caractère infini de l'espace tant vers l'avant que vers l'arrière, tandis que le point de fuite de la perspective est fixé comme une limite indépassable. Alors que la perspective fait entrer l'espace dans une « pyramide » (dont le sommet se trouve dans l'œil de celui qui regarde pour les orientaux, à l'horizon pour les occidentaux)<sup>61</sup>,

l'axonométrie, qui ne lui impose aucune limite, refuse de le figer ainsi. Grâce à cette réinterprétation de l'espace pictural, la surface du Proun, selon les termes de Lissitzky,

cesse d'être un tableau et se transforme en structure autour de laquelle nous devons tourner, la regardant de tous les côtés, examinant par en-dessus, scrutant par en-dessous. Le résultat est la destruction de l'axe unique du tableau, en angles droits et à l'horizontale. Tournant tout autour, nous nous insérons nous-mêmes dans l'espace. Nous avons mis le Proun en mouvement et nous obtenons ainsi plusieurs axes de projection; nous nous tenons entre eux et nous les poussons séparément.<sup>62</sup>

Ce que Bois appelle la « réversibilité radicale<sup>63</sup> » du Proun contribue en effet grandement à le « mettre en mouvement ». Les notions de haut, de bas, de gauche et de droite étant évacuées en raison de l'absence de point de vue dominant dans la représentation axonométrique, un même tableau peut être lu de plusieurs manières différentes selon la façon dont on choisit de l'aborder, exactement comme dans l'une de ces images célèbres où il est possible de voir apparaître tantôt un vase, tantôt deux visages de profil. L'une des caractéristiques les plus frappantes du Proun, qui réside dans la coexistence de formes à deux et à trois dimensions, contribue également à la création de cet effet d'ambiguïté. La composition Proun devient alors « a self-changing field of abstract signs<sup>64</sup> », pour reprendre les termes de Birnholz. Prenons par exemple le *Proun P23, Cube avec hyperbole* [figure 3.4], une composition relativement simple. Si l'on suppose que les deux courbes formant l'hyperbole se situent sur un même plan, alors les objets qui se trouvent sur ce plan sont-ils projetés vers l'avant, comme si le plan était disposé à la verticale, sur un mur, ou vers le haut, comme s'il était disposé à l'horizontale, sur le plancher? D'un autre côté, rien ne prouve que les deux courbes se situent sur un même plan. Si le mince prisme rectangulaire dont on distingue les faces blanche, noire et beige s'appuie à la fois sur la surface colorée formée à l'intérieur de la courbe du haut et sur l'arête supérieure de la languette disposée à l'horizontale, comme on peut le supposer, alors la languette, ainsi que le cube contre lequel elle appuie sa base (ou l'une de ses faces latérales), de même que la courbe à laquelle touche l'un de ses coins inférieurs, sont situés *derrière* (ou *sous*) le plan formé par la courbe du haut. Cette possibilité de faire bouger l'image par simple déplacement du regard s'avère l'une des caractéristiques les plus fascinantes de l'œuvre de Lissitzky<sup>65</sup>. Et comme le rappelle

Birnholz, ces ambiguïtés spatiales propres aux Prouns « can never be rationally resolved. We are left with a painting whose components obey laws pertaining only to their own world, the world of Proun, and not to any rationally-derived construct we might establish<sup>66</sup> ».

Bien sûr, le « mouvement » que nous venons de décrire ne se produit que dans le cerveau de la personne qui regarde le Proun, et non dans le tableau lui-même, qui reste immobile. Parmi les exceptions à cette règle, on compte peut-être le *Proun 8 positions*, qui est destiné à être accroché au mur dans huit sens différents, de même que les œuvres du *Cabinet abstrait* d'Hanovre, une salle d'exposition conçue par Lissitzky et où, grâce à des vitrines rotatives, les spectateurs étaient encouragés à changer la position des tableaux accrochés aux murs<sup>67</sup>. Pour pallier à ce qui pourrait être considéré comme une incohérence de sa pratique artistique par rapport à sa théorie, à une époque où Naum Gabo, par exemple, se consacrait à ses constructions cinétiques, Lissitzky aurait eu recours, selon Daniel Herwitz, aux travaux du biologiste français R. H. Francé, d'après qui « any slice of life [...] you look at is simply a frozen piece of a life process<sup>68</sup> ». Les formes appartenant au Proun ont été fixées sur la toile à un certain moment, mais il faut s'imaginer, comme le mentionne Jean Leering, qu'elles sont dans un processus de mouvement et de développement<sup>69</sup>. Le cube du *Proun 99*, par exemple, semble être saisi en plein élan, comme le suggèrent entre autres les deux lignes courbes qui paraissent indiquer la direction de son mouvement. Comme deux de ses coins touchent d'ailleurs à ces lignes, qui se croisent vers le bas de l'image pour ensuite s'éloigner de plus en plus l'une de l'autre, on peut également supposer que ce contact s'est maintenu et se maintiendra tout au long du mouvement, et qu'ainsi le cube, s'il se dirige vers le haut, ne cesse de prendre du volume tout au long de son parcours. Et d'ailleurs, demeurera-t-il un cube jusqu'au bout? Était-il un cube avant le moment où l'artiste a choisi de le fixer sur sa toile? Comme le suggère Levinger, ce n'est pas tant l'« être » qui semble préoccuper Lissitzky dans les Prouns que le « devenir »<sup>70</sup>. Dans un même ordre d'idées, le tableau n'est pas un aboutissement (car en fait, ne pourrait-on pas dire de n'importe quel tableau réaliste ou de n'importe quelle photographie qu'ils représentent eux aussi un moment figé d'une vie qui continue?), mais seulement une étape transitoire, devant mener à autre chose, tant dans l'espace de l'œuvre elle-même que dans la vie du spectateur.

Lissitzky himself often said that the picture or painting as such had never been a self-contained aim for him. It was not a terminus, at least not in the way it was for Mondrian and Malevich. Every result of an artistic action, such as a picture, is « only » a « frozen moment of motion ». This must be followed by the proper action, and this must come from the viewer who should take in the picture and its contents in a (re-)creative manner and continue along the lines of the threads he has picked up. All this is part of Lissitzky's concept of reality [...] and of his hope directed at building up a new society.<sup>71</sup>

En abordant cette question de l'influence du Proun sur la vie réelle, toutefois, nous entrons déjà dans la prochaine partie de ce chapitre. Terminons celle-ci en rappelant que c'est principalement la « déréglementation » ou la « libération » de l'espace que l'œuvre effectue sur son propre terrain qui rend le Proun perméable à la dimension temporelle et lui permet de traduire avec un certain succès cette impression de dynamisme que Lissitzky lui-même reconnaît si difficile à rendre en peinture. Aussi, c'est sans recourir à la science et à la technologie autrement qu'indirectement (par l'usage de l'axonométrie, par exemple, ou dans l'idée de départ consistant à vouloir représenter un espace différent du nôtre), et en réussissant malgré tout à éviter le « piège » du spiritualisme malevitchien, où l'œuvre symboliserait un autre type d'espace sans toutefois chercher à le représenter, que Lissitzky arrive à ses fins. En revanche, si on examine les deux principales *attitudes* qui gouvernent sa démarche artistique, à savoir l'esprit scientifique et la foi du visionnaire, on remarque que la science et le spirituel tiennent tous deux un rôle important dans son succès.

## UTOPIE, MYSTICISME ET PROMÉTHÉANISME

### **L'utopie comme nouvelle religion / L'artiste comme visionnaire**

Jusqu'à présent, nous avons pu constater que ce sont principalement le souci de pousser l'art toujours plus loin et celui d'enrichir l'expérience terrestre de ses découvertes qui ont incité Khlebnikov et Lissitzky à s'intéresser aux sciences abstraites et aux avancées de la technologie, deux domaines résolument modernes et porteurs d'idées nouvelles.

Nous avons vu que Lissitzky multipliait dans ses textes les références aux mathématiques tandis que ses Prouns semblaient vouloir prolonger le travail de certains mathématiciens et physiciens en le transposant dans la réalité picturale. Tout comme Khlebnikov, Lissitzky est à la recherche d'un art « racine carrée de -1 », d'un art « non-euclidien » qui, s'il ne peut réellement espérer se libérer de la logique terrestre, doit à tout le moins tenter d'en suggérer le dépassement. C'est d'ailleurs dans un tel projet qu'on doit situer l'invention du Proun, qui transcende les limites entre peinture, sculpture et architecture et instaure ses propres lois. Une entreprise semblable traduit nécessairement une foi fervente en la science et en l'art, mais aussi en l'avenir, qui doit être vu comme un terrain propice au développement d'idées nouvelles.

Une confiance en l'avenir aussi franche que celle manifestée par l'avant-garde russe du début des années 20 ne peut être envisageable dans n'importe quel contexte social. Dans le climat d'ébullition qui prévalait en Russie immédiatement après la révolution bolchevique, en revanche, elle prend tout son sens. À cette époque où il fallait penser à reconstruire entièrement un pays ravagé par la guerre civile (qui prit fin en 1921), et où les nouveaux dirigeants souhaitaient éliminer jusqu'au souvenir de l'ère précédente, les artistes se voyaient en effet offrir une opportunité inespérée : celle de participer à la construction d'un pays nouveau, libéré des entraves du passé, sur la base de leurs propres valeurs et idéaux. Tout semblait alors possible pour eux, le régime ayant d'abord témoigné à leur égard une bienveillance contrastant avec l'attitude du régime tsariste. Avec le recul des années, on peut cependant s'imaginer, comme nous l'avons vu avec le cas de Khlebnikov, que ce n'était peut-être pas tant la révolution bolchevique et l'idéal communiste en eux-mêmes qui enthousiasmaient les artistes, que ce que Matei Calinescu appelle le « mythe » de la révolution<sup>72</sup>, mythe évoquant, dans le cas présent, l'image du grand balayage ou encore du renversement de valeurs revendiqué par les futuristes enfin devenu réalité et faisant place à un avenir prometteur<sup>73</sup>. La révolution bolchevique, accompagnée des révolutions artistique et technologique entamées quelques années plus tôt, permettait de croire que le terrain était enfin propice à l'instauration d'un état utopique, d'un « Lodomir ». Les temps précédents avaient été durs, le régime tsariste avait abusé du peuple pendant des siècles et la guerre civile avait déchiré le pays, la population entière avait souffert de la famine, mais maintenant qu'un

nouveau régime s'instaurait, il fallait croire en lui : après tout, pour les artistes et les gens du peuple, les temps ne pouvaient que devenir meilleurs... C'est ainsi que, dans les années 20, le paradis terrestre devint l'idéal vers lequel les gens se tournèrent.

« Directly linked to the decline of traditional Christianity's role is the powerful emergence of utopianism, perhaps the single most important event in the modern intellectual history of the West<sup>74</sup> », écrit Calinescu dans *Five Faces of Modernity*. Si cette remarque s'applique ici à tout l'occident, nous noterons que le phénomène qu'elle décrit s'avère d'autant plus frappant dans un pays où la religion a été carrément bannie par le régime politique en place, sans que celui-ci ne réussisse toutefois à supprimer le sentiment religieux si profondément enraciné dans la culture de son peuple. « Utopia is not only authentically religious in nature but also the sole legitimate heir of religion after the death of God<sup>75</sup> », rappelle Calinescu en paraphrasant le philosophe Ernst Bloch. Pour ce dernier, la tâche qui incombe à l'homme moderne est de combler la place laissée vacante par les dieux chassés, une place que Calinescu définit en ses mots comme « an open-end futurity, a "not yet" that cannot grow old<sup>76</sup> ». Les dirigeants communistes eux-mêmes furent forcés de reconnaître la force du sentiment religieux et cherchèrent à le recycler à des fins utiles, en remplaçant Dieu par un idéal qui soit en accord avec la doctrine matérialiste. « Religious conviction has been the greatest force for change in history », reconnaît le premier commissaire à l'éducation de l'Union soviétique, Anatoli Lounatcharski. Par conséquent, suggère-t-il, « Marxists should [...] conceive of their physical labour as their form of devotion [...] and the spirit of the collective as God<sup>77</sup> ». Sous le régime stalinien, nous avons vu cet effort de « canalisation » du sentiment religieux prendre la forme du culte à Lénine, instauré pour attiser le sentiment patriotique du peuple soviétique. Avant d'en arriver là, toutefois, la porte était ouverte en Russie à un nouveau type de quête spirituelle, une quête qui prit souvent la forme de l'utopie.

De tous les membres de la société, les artistes, et tout particulièrement les constructivistes, dont nous avons mentionné l'empressement à servir la révolution, sont sans doute ceux qui se lancent avec le plus d'enthousiasme dans cette nouvelle recherche. Ils se donnent pour tâche d'imaginer le futur à construire (tâche d'autant plus naturelle pour eux que la question du futur préoccupait déjà l'avant-garde artistique bien

avant Octobre) et le mouvement constructiviste devient rapidement le « laboratoire » de l'utopie communiste, travaillant à envisager de nouvelles possibilités pour le monde à venir<sup>78</sup>. C'est en somme leurs talents de « visionnaires sociaux » que les artistes offrent ainsi de mettre au service de la collectivité, dans l'esprit de l'utopisme saint-simonien<sup>79</sup>. Leur travail, essentiellement expérimental parce que l'utopie ne peut être imaginée du premier coup, s'accompagne nécessairement d'une intense activité de théorisation, d'essais et d'erreurs, comme ne manque pas de le rappeler la vue des planeurs de Tatline qui ne réussirent jamais à voler, ou des plans de son *Monument à la Troisième Internationale* qui demeura à jamais au stade de projet, faute de réalisme. Comme le rappelle Herwitz, « Theory was an experimental element, a way of imagining from various perspectives the utopian future », un futur « which demands to be imagined (for it must be planned), yet which cannot be imagined »<sup>80</sup>. L'œuvre d'art, dans un tel contexte, était généralement la matérialisation d'une théorie, l'exemple d'un futur possible. Le travail de recherche de l'artiste était condamné à se poursuivre à l'infini car, comme le souligne Gabo, « There is no place in constructive philosophy for eternal and absolute truths<sup>81</sup> ». Alors que le christianisme pose pour certaines l'existence de Dieu et d'une vie après la mort, l'utopie matérialiste livre ses fidèles au tâtonnement perpétuel.

« [U]topia springs from a radical impatience with the imperfection of the world as it is, and claims that no matter how difficult to attain, perfection is accessible to man as a social being<sup>82</sup> » affirme Calinescu, liant l'utopisme au gnosticisme. Cette perfection envisageable passe d'ailleurs pour les Lissitzky, Gabo et Tatline par des voies semblables à celles que nous avons déjà identifiées chez Khlebnikov, et dont nous avons déjà une préfiguration chez Gouro, à savoir d'abord celles de l'universalisme (union des peuples, fusion des langues), mais aussi celles de l'union de l'art et de la science, de l'être humain et du cosmos, de l'univers euclidien et de l'univers non-euclidien, comme en témoignent leurs œuvres qui essaient toutes, d'une manière ou d'une autre, de réaliser ces unions parfois difficiles<sup>83</sup>. Le système constructiviste, comme d'ailleurs celui de Khlebnikov et de Gouro, est un système holiste<sup>84</sup>.

### L'« homme nouveau »

Inhérent à tout projet utopique est le concept de l'« homme nouveau », incarnation et synthèse de toutes les mesures visant à changer radicalement la vie sociale. En 1920-21, alors qu'il travaille à une série d'esquisses pour un projet de théâtre électro-mécanique sans acteurs d'après l'opéra *Victoire sur le soleil*, Lissitzky est amené à réfléchir à ce concept et à en proposer sa propre version picturale, une classe de personnages de la pièce étant ainsi désignée sous l'appellation laconique de « Nouveaux ». Notre programme, pour la présente section, sera d'analyser et d'interpréter, parmi les différentes esquisses réalisées pour le projet théâtral, celle qui était censée servir de modèle pour les figurines des « Nouveaux » et de la situer par rapport au projet utopique des années 20. Gardant à l'esprit le fait que le projet initial de la pièce date de 1913 et est entièrement pénétré du mysticisme de l'époque, l'idée même d'un « homme nouveau », physiquement et spirituellement plus fort que ses prédécesseurs, jouant un rôle important dans la théosophie et dans toutes les doctrines occultes du tournant du siècle qui témoignent d'un certain « darwinisme mystique », nous serons à même de suivre l'évolution de ce concept mystico-philosophique qui ne fut pas abandonné avec le passage à une vision du monde athée.

Notons d'abord que le projet de théâtre électro-mécanique de Lissitzky, comme bien des projets du même genre, ne fut jamais mené à bout, mais que les esquisses, publiées sous forme de lithographies, devinrent célèbres. Celles-ci représentent d'une part la « machinerie », apparemment assez complexe, du spectacle projeté, d'autre part neuf « figurines » inspirées des personnages de l'opéra de Kroutchonykh. Parmi celles-ci, mentionnons, outre celle du « Nouveau », celles du « Lecteur », de l'« Hercule futurien » et du « Voyageur de par les siècles », des compositions qui ont beaucoup plus à voir avec les Prouns qu'avec des costumes de théâtre ou des figurines à visage humain. Si l'on reconnaît ici et là une jambe, une tête ou un œil, la plupart des procédés caractéristiques des Prouns, comme la représentation simultanée d'éléments à deux et à trois dimensions et l'utilisation de formes géométriques épurées, se retrouvent également dans ces images. Le choix de reprendre le thème de *Victoire sur le soleil*, dont nous avons déjà résumé le contenu, ne s'avère manifestement pas fortuit de la part de

Lissitzky. On peut l'interpréter comme un clin d'œil à Malevitch, mais surtout, on peut y voir la manifestation d'une volonté d'insuffler une nouvelle vie au thème prométhéen de la victoire sur le soleil et de le faire entrer dans l'ère technologique, l'utilisation d'un système électro-mécanique en remplacement des acteurs qui se meuvent par eux-mêmes rendant compte de la victoire de la technique (l'œuvre de l'être humain) sur la nature (l'œuvre de Dieu). Suivant l'issue naturelle de cette logique technophile et autodestructrice à laquelle Lissitzky, cette fois, n'échappe pas, cette victoire ne tardera toutefois pas à en devenir une sur l'être humain lui-même qui, pour survivre, devra s'assimiler à la machine. La forme humaine, déjà difficilement discernable dans les costumes créés par Malevitch pour l'opéra de 1913, devient en effet encore plus abstraite dans les dessins de Lissitzky, qui ne sont même plus destinés à habiller des comédiens vivants.

Dans la pièce de Kroutchonykh, les « Nouveaux » sont les habitants des « dixièmes pays », mondes utopiques sans passé et sans soleil. Ils parlent un langage dépourvu d'émotions, simplement factuel, libre de tout doute. En réalité, l'homme nouveau imaginé par Kroutchonykh aussi tôt qu'en 1913 s'apparente sous plusieurs aspects au citoyen soviétique idéal décrit par la propagande des années 20 et suivantes. Ce dernier, qui se veut fort, sain et déterminé, ne laisse pas les sentiments nuire à son travail pour la collectivité. Il a éliminé de sa vie tout le superflu et son langage même, dominé par le principe d'économie, est composé d'un nombre étourdissant d'abréviations nouvelles, souvent imprononçables, et de termes génériques dépourvus de toute connotation (clinique médicale n°12, école primaire n°34, etc.), rappelant par moments la langue absurde employée par Kroutchonykh dans son texte. Sous le crayon de Lissitzky, le « Nouveau » [figure 3.5] a pratiquement perdu figure humaine. Son corps anguleux est formé de figures géométriques simples ou complexes évoquant jambes, bras, pieds, torse et cou, déclinées sous divers tons de gris avec un peu de noir et deux éclats de rouge « révolutionnaire ». Lissitzky rappelant, dans le texte de présentation accompagnant les lithographies, que les couleurs indiquées dans ses dessins évoquent les matériaux dans lesquels les figurines doivent être réalisées, on imagine que le Nouveau doit être fait principalement de fer et d'acier. Fait intéressant, si, d'après les autres esquisses réalisées pour le projet, les personnages du monde ancien sont presque

tous dotés d'yeux, celui du Nouveau en est dépourvu. En revanche, il bénéficie non pas d'une seule mais bien de deux têtes parfaitement ovales, ornées chacune en sa partie supérieure d'une étoile rouge ou noire. L'étoile rouge, symbole communiste équivoque, rejoint l'image de la faucille (que l'on reconnaît tracée par la ligne courbe du « torse » du personnage et la ligne droite de l'une de ses « cuisses »), de même que celle du « carré rouge », figure complémentaire du « carré noir » de Malevitch et sceau de l'Unovis<sup>85</sup> qui, posé en plein centre du personnage, évoque aussi l'« Histoire de deux carrés », conte illustré pour enfants où Lissitzky lui faisait symboliser la révolution. L'impression de complémentarité qui se dégage de cette image double « ovale gris pâle/étoile noire » et « ovale gris foncé/étoile rouge » nous ferait l'interpréter comme un signe d'hermaphrodisme s'il était encore question de genres dans le monde nouveau auquel le personnage appartient. À tout le moins pouvons-nous y voir l'indication nous permettant de comprendre que nous sommes en présence d'un être complet chez qui les extrêmes se neutralisent mutuellement, lui permettant d'atteindre l'équilibre parfait (le noir et le rouge étant souvent opposés dans l'univers suprématiste de Lissitzky). À tête double, pourrions-nous ajouter, intelligence double : par ce signe, Lissitzky montre aussi que le Nouveau est de ceux qui se laissent guider par leur raison plutôt que par leurs émotions ou leur instinct. L'absence de tout trait au niveau du visage en fait en outre un citoyen générique, sans signe distinctif, cependant que l'étoile qu'il porte deux fois au front, à l'endroit du siège de l'intelligence, peut être considérée comme un sceau servant à l'identification des êtres de sa race. En revanche, on peut aussi analyser le signe de l'étoile selon son sens premier, hors de toute velléité d'interprétation socio-politique, et le voir comme ce qui vient lier le Nouveau au cosmos. Le personnage dessiné par Lissitzky, comme plusieurs de ses Prouns, semble également saisi en plein élan. On croit le voir se diriger avec vigueur et enthousiasme vers l'avant, vers l'avenir. Ses membres, qui ne sont pas de la même longueur, sont sans doute investis de la capacité de s'étirer et de se rétracter, comme certaines parties d'une machine. Ainsi, l'impression globale qui se dégage de cette image en est une d'avancée, mais aussi de dépassement. Comme l'écrivait Poggioli<sup>86</sup>, le présent, pour l'artiste d'avant-garde, n'a de valeur que dans la mesure où il est avancée vers le futur. Et en effet, le personnage du Nouveau semble

déjà parti vers là-bas, il semble déjà ne plus appartenir au temps où il a été fixé sur papier. L'état dans lequel il est représenté en est un de transition, et non pas d'arrêt.

Déshumanisé, mais en harmonie avec le cosmos, rationnel, équilibré, communiste, suprématiste, autosuffisant et toujours en marche, avançant vers le futur avec confiance : voilà l'image de l'homme nouveau que nous propose Lissitzky. Celle-ci correspond-elle à celle envisagée par l'artiste lui-même, ou s'avère-t-elle plutôt un reflet de ce vers quoi lui semble tendre son époque? Toujours est-il que, comme le rappelle Birnholz, « [Lissitzky's] *Electromechanical Peepshow* draws together the major threads of his theories<sup>87</sup> ». Les figurines que Lissitzky nous propose en guise de vision du futur transfèrent à l'être humain les principes du Proun. Elles sont l'œuvre d'une fusion entre la liberté de l'art et la froide rigueur de la science, concept cher à l'artiste qui s'accomplit dans une humanité déshumanisée dont la vue peut laisser mal à l'aise et peut même faire croire à l'échec de l'utopie lissitzkyenne. De par son caractère imparfait (pensons encore au fait qu'il ne put même pas être monté), de par ses contradictions internes, le projet de Lissitzky s'insère cependant à merveille dans le contexte de l'époque que nous avons décrite, faite de recherches et de tâtonnements, et où le studio de l'artiste servait de laboratoire à l'utopie.

### **« Le suprématisme dans la reconstruction du monde » : le prométhéanisme dans la pensée de Lissitzky**

Dans *The Icon and the Axe*, James Billington décrit les trois attitudes générales qui ont, selon lui, dominé le bref interlude de liberté ayant précédé un quart de siècle de totalitarisme stalinien en Russie : le prométhéanisme, le sensualisme et l'apocalyptisme. Si les questions du sensualisme et de l'apocalyptisme ne nous intéressent pas directement pour ce travail, nous avons déjà abordé, rapidement, la question du prométhéanisme. Le temps est maintenant venu, pour clore ce chapitre, de l'étudier d'une manière un peu plus approfondie, car ce concept inséparable du projet artistique avant-gardiste des années 20 (et donc de celui de Lissitzky) est aussi intimement lié à celui d'utopie, dont il peut être considéré comme l'extension.

Lorsque nous avons abordé la question de l'utopie dans l'art russe d'avant-garde, nous avons parlé de l'artiste comme d'un visionnaire dont la tâche est de proposer des projets de société que d'autres (le scientifique et l'industriel, dans la pensée de Saint-Simon) auront la responsabilité de mettre en œuvre. Dans la conception prométhéenne de l'art, en revanche, l'artiste n'est pas seulement un visionnaire, il est aussi le créateur du futur. Victor Margolin, dans *The Struggle for Utopia*, explique cette nuance :

What is evident in the Saint-Simonian formulation is that artists had the power to envision possibilities, while they remained dependent on others to translate their ideas into practical activities. The ambition of the artistic-social avant-garde, however, was to close the gap between discursive acts, which were confined to postulation and speculation, and pragmatic ones, which involved participation in building a new society. They wanted to effect a « double revolution » by redefining revolutionary art practice so that it became revolutionary social practice as well.

Chez Billington, le prométhéanisme se définit comme « The belief that man — when fully aware of his true powers — is capable of totally transforming the world in which he lives<sup>88</sup> » et se traduit dans l'art russe du début du vingtième siècle par une volonté de mettre la recherche d'innovation formelle et technique directement au service des questions sociales.

C'est dans « Le Suprématisme dans la reconstruction du monde », daté de 1920, que se met en place la philosophie prométhéenne de Lissitzky. Dans ce texte au ton manifestaire, le peintre développe sur la conception de l'artiste comme créateur d'un monde nouveau, encore jamais vu, et insiste sur le caractère unique de l'époque qui est en train de se vivre. « [A]t present we are living through an unusual period in time a new cosmic creation has become reality in the world a creativity within ourselves which pervades our consciousness<sup>89</sup> », annonce-t-il en guise d'introduction. Le lecteur, croyant sans doute que l'auteur fait ici allusion à la révolution bolchevique et à ses suites, se voit surpris lorsqu'il poursuit sa lecture au paragraphe suivant :

for us SUPREMATISM did not signify the recognition of an absolute form which was part of an already-completed universal system. on the contrary here stood revealed for the first time in all its purity the clear sign and plan for a

definite new world never before experienced — a world which issues forth from our inner being and which is only now in the first stages of its formation.<sup>90</sup>

La nouvelle « création cosmique » annoncée au premier paragraphe se dissimule sous le nom d'un mouvement pictural, le suprématisme<sup>91</sup>, présenté ici comme un système complet et révolutionnaire censé pouvoir s'appliquer à tous les aspects de la vie humaine. En ce qu'elle élève un système pictural au rang de modèle pour la reconstruction du monde, la déclaration de Lissitzky s'avère sans doute l'une des manifestations les plus frappantes du prométhéanisme post-révolutionnaire. Excluant d'emblée toute idée de force supérieure, de transcendance, le peintre souligne que la révélation de cette nouvelle vérité appelée suprématisme ne vient nullement de l'extérieur (« d'un système universel déjà complet »), mais surgit à l'intérieur de l'être humain lui-même (en « notre for intérieur »). Ainsi, l'être qui a reçu la révélation du suprématisme s'élève à la hauteur de la divinité. « [T]he square [le « carré noir »] of suprematism became a beacon », poursuit Lissitzky. « [...] [T]he artist became the foundation on which progress in the reconstruction of life could advance beyond the frontiers of the all-seeing eye and the all-hearing ear<sup>92</sup> ». Le « carré noir » du suprématisme est devenu un phare pour l'humanité : dans les moments de doute, c'est à lui que la brebis égarée doit désormais se rapporter, et non plus à Dieu. C'est dire toute la charge symbolique qu'acquiert, sous la plume de Lissitzky, ce signe déjà chargé de sens dans l'œuvre théorique de Malevitch. Dans la deuxième partie de notre citation, l'artiste est présenté comme celui qui peut aller plus loin que l'omniscience divine. On se rappelle les propos d'Ouspenski selon lesquels l'artiste seul peut voir ce qui demeure caché aux autres; ici, Lissitzky va encore plus loin en lui faisant usurper la place de Dieu. En vertu d'une telle conception de l'art, l'œuvre elle-même change de statut.

thus a picture was no longer an anecdote nor a lyric poem nor a lecture on morality nor a feast for the eye but a sign and symbol of this new conception of the world which comes from within us. many revolutions were needed in order to free the artist from his obligations as a moralist as a story-teller or as a court jester, so that he could follow unhindered his creative bent and tread the road that leads to construction

« [We] have ventured far beyond the frontiers of painting<sup>93</sup> », ajoute Lissitzky un peu plus loin. En effet, l'artiste d'avant-garde n'est plus un imitateur, il est maintenant un constructeur. Comme Dieu, il donne naissance à des objets indépendants et concrets<sup>94</sup>; il n'exprime plus le monde : il crée. L'article de Lissitzky se termine, quelques pages plus loin, sur la prophétie suivante :

and if communism which set human labour on the throne and suprematism which raised aloft the square pennant of creativity now march forward together then in the further stages of development it is communism which will have to remain behind because suprematism — which embraces the totality of life phenomena — will attract everyone away from the domination of work and from the domination of the intoxicated senses. it will liberate all those engaged in creative activity and make the world into a true model of perfection. This is the model we await from kasimir malevich. AFTER THE OLD TESTAMENT THERE CAME THE NEW — AFTER THE NEW THE COMMUNIST — AND AFTER THE COMMUNIST THERE FOLLOWS FINALLY THE TESTAMENT OF SUPREMATISM.<sup>95</sup>

Suivant le raisonnement prométhéen développé dans « Le Suprématisme dans la reconstruction du monde », l'art ne dépasse plus seulement la religion, qu'il est devenu facile de discréditer, mais il est également placé au-dessus d'un système politique qu'aucun artiste soviétique ne saurait ouvertement critiquer. Le suprématisme, langage par essence universel, se veut plus englobant que le communisme et plus naturel que tous les systèmes politiques ou religieux parce qu'il émane d'une impulsion considérée comme propre à l'être humain lui-même au lieu de lui être imposé de l'extérieur. Seul système adapté à tous les êtres humains, le suprématisme (et, par extension, l'art) serait par conséquent la seule force organisatrice du monde qui soit véritablement légitime.

### CONCLUSION PARTIELLE

Comme plusieurs de ses contemporains, El Lissitzky est préoccupé par les questions d'ordre spatio-temporel qui ont été mises de l'avant par les géométries non-euclidiennes, les théories de la quatrième dimension et la théorie de la relativité. À la manière de Khlebnikov, il cherche des moyens de traduire en art son intérêt pour ces questions et en

fait le thème de la plupart de ses œuvres, en même temps qu'il tente de s'inspirer du travail des scientifiques sur les plans méthodologique et formel. Certains de ses articles, comme « L'A. et la pangéométrie » et « Proun », sont ainsi consacrés à la question des rapports entre l'art et la science, mais l'attitude qu'il y adopte en est d'abord une de prudence. L'art et la science sont deux domaines fort différents, soutient-il, et ce serait une erreur regrettable, de la part d'un artiste, que de vouloir renier sa pratique au profit d'une autre qui lui semblerait plus évoluée ou adaptée à la vie moderne. Certes, la science peut être une source d'inspiration pour les artistes, et celle-ci s'avère même fort productive dans la mesure où elle peut donner à l'art l'impulsion nécessaire pour aller plus loin. Par exemple, la clarté, la sobriété et l'objectivité des mathématiques peuvent servir d'antidote au romantisme dont l'avant-garde souhaite se débarrasser, tandis que les mathématiques abstraites, en tant que chefs-d'œuvre de l'imagination, peuvent stimuler la créativité de l'artiste. Mais ce dernier ne doit en aucun cas afficher une attitude soumise face à la science et aux avancées de la technologie, car il pourrait alors étouffer ce qu'il y a de meilleur dans l'art, à savoir le pouvoir qu'il possède de déjouer le rationalisme et les lois qui régissent l'ordre terrestre. C'est justement de ce pouvoir unique à l'art que Lissitzky use pour organiser l'espace de ses Prouns d'une manière telle que ce qui est représenté sur la toile ne pourrait être reproduit dans le monde réel. Et pourtant, l'organisation du Proun s'avère aussi rigoureuse que celle d'un plan d'architecte, ce qui fait d'ailleurs de lui un système absolument cohérent tant et aussi longtemps que l'on accepte qu'il n'obéisse pas aux mêmes règles que les objets qui peuplent notre monde. Une entreprise telle que celle à laquelle se consacre Lissitzky part d'un désir prométhéen de parfaire le monde, désir motivé par la conviction intime que, l'art étant un travail constructif, l'œuvre de l'artiste peut compléter la création divine. Chez Lissitzky, la foi en Dieu est remplacée par la foi en l'art, la foi en ce à quoi l'artiste peut lui-même parvenir s'il maîtrise bien ses outils. L'idéal absolu, celui vers lequel toute son œuvre semble tendre, est celui de l'union de l'art et de la science, de ces deux mondes parallèles dont « les chemins ne se sont pas encore croisés<sup>96</sup> », et dont l'union, au bout du compte, ne pourra être accomplie que par l'art lui-même, ou dans un monde qui accepterait de se plier à ses lois. Car dans le système holiste que l'on sent poindre

tant dans l'œuvre artistique que théorique de Lissitzky, l'art *peut* et *doit* tout englober, dans son long parcours n'ayant d'autre but que l'atteinte de la perfection du monde.

## NOTES DU CHAPITRE 3

<sup>1</sup> D'après L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 265.

<sup>2</sup> Voir la traduction anglaise du texte de Matiouchine et les remarques qui l'accompagnent dans L.D. Henderson, *ibid.*, p. 265-268 et 368-375.

<sup>3</sup> K. Malevitch, tel que cité par R. Lipsey dans *An Art of Our Own: the Spiritual in Twentieth-Century Art*, Boston, Shambhala, 1988, p. 138.

<sup>4</sup> K. Malevitch, tel que cité dans *Malévitch*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, p. 13.

<sup>5</sup> D'après L.D. Henderson, *op. cit.*, p. 238. Cinq titres d'œuvres sur 39 faisaient directement référence à la quatrième dimension lors de cette exposition.

<sup>6</sup> P. Ouspenski, *The Fourth Dimension*, tel que cité par L.D. Henderson, *ibid.*, p. 248. Notre traduction.

<sup>7</sup> S.A. Mansbach : « Science as Artistic Paradigm: a 1920s Utopian Version », *The Structurist*, no 21-22, 1981-1982, p. 34.

<sup>8</sup> R. Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, Gerald Fitzgerald, trad., New York, Icon Editions, 1971, p. 131.

<sup>9</sup> L. Moholy-Nagy, « Constructivism and the Proletariat », tel que cité par S. A. Mansbach, *op. cit.*, p. 36.

<sup>10</sup> L. Moholy-Nagy et El Lissitzky tels que cités par S.A. Mansbach, *ibid.*, p. 34. Notre traduction.

<sup>11</sup> B. Brodsky, « El Lissitzky », dans *The Avant-Garde in Russia, New Perspectives*, Jeanne D'Andrea et Stephen West, éd., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 92.

<sup>12</sup> El Lissitzky et H. Arp, *Les ismes de l'art*, Baden, L. Müller, 1990, p. xi.

<sup>13</sup> É. Forgacs, « Malevich, Lissitzky, and the Culture of the Future », *The Structurist*, no 39-40, 1999-2000, p. 50.

<sup>14</sup> D'après A.C. Birnholz, « El Lissitzky's Writings on Art », *Studio International*, vol. 183, no 942, March 1972, p. 91.

<sup>15</sup> H. Read, « Introduction », dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Sophie Lissitzky Küppers, éd., Helene Aldwinckle et Mary Whittall, trad., Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968, p. 8.

<sup>16</sup> B. Brodsky, *op. cit.*, p. 92.

<sup>17</sup> El Lissitzky, « From a letter », dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>18</sup> Voir : Y.-A. Bois, « El Lissitzky: Radical Reversibility », *Art in America*, vol. 76, apr. 1988, p. 174.

<sup>19</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », Helene Aldwinckle et Mary Wittall, trad., *The Structurist*, no 15-16, 1975-1976, p. 56. Les abréviations sont de l'auteur : tout au long du texte, A. remplace « art » et F. remplace « forme ». Nous utilisons ici une traduction anglaise parce que nous ne possédons pas de

traduction française de ce texte écrit en allemand. Nous devons utiliser des traductions anglaises pour d'autres textes de Lissitzky que nous n'avons pu trouver ni en français, ni en russe.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>21</sup> El Lissitzky, « Proun », dans *El Lissitzky, 1890-1941*, Koln, Galerie Gmurzynska, 1976, p. 61. Capitales de l'auteur.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 61. Capitales de l'auteur.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62. Capitales de l'auteur. Notons une certaine parenté entre cette vision qui sépare le nombre-numérateur du nombre-fonction et la distinction établie par Bergson entre le temps de l'horloge et le temps vécu.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>26</sup> Voir : El Lissitzky, *ibid.*, p. 62 et « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 58.

<sup>27</sup> Voir par exemple le titre de son article d'introduction au numéro « Nasci », de la revue *Merz* (dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts, op. cit.*, p. 351) : « <sup>1924</sup>  $\sqrt{+\infty} = \text{NASCI}$  », formule décryptée dans le corps de l'article par : « In the year 1924 will be found the square root ( $\sqrt{\phantom{x}}$ ) of infinity ( $\infty$ ) which swings between meaningful (+) and meaningless (-); its name – NASCI ».

<sup>28</sup> El Lissitzky, « Proun », *op. cit.*, p. 63.

<sup>29</sup> Platon, « Philèbe », tel que cité par S. Lissitzky-Küppers dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts, op. cit.*, p. 11.

<sup>30</sup> A.C. Birnholz, « Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky », *The Structurist*, no 15-16, 1975-1976, p. 90.

<sup>31</sup> Voir par exemple le texte de présentation au travail de Lissitzky sur *Victoire sur le soleil*, « The Plastic Form of the Electro-Mechanical Peepshow "Victory Over the Sun" » (dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts, op. cit.*, p. 352), où l'artiste indique que « [t]he colours of the individual sections of these pages are to be regarded in the same way as in my Proun works, as equivalent to materials; that is to say, when the designs are put into effect, the red, yellow or black parts of the puppets are not painted correspondingly, but rather are they made in corresponding material, for example in bright copper, dull iron, and so on ».

<sup>32</sup> M. Bliznakov, « The Quest for a Science of Architecture in our Technological Age », *The Structurist*, no 21-22, 1981-1982, p. 70.

<sup>33</sup> El Lissitzky, « Aus einem Briefe », tel que cité par M. Bliznakov, *ibid.*, p. 71.

<sup>34</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw, trad., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 56.

<sup>35</sup> M. Corrada, « Mechanical and Organic Form in the Theory and Art of El Lissitzky », *The Structurist*, no 35-36, 1995-1996, p. 58.

<sup>36</sup> El Lissitzky, « The Conquest of Art », dans *El Lissitzky, 1890-1941*, Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, 1987, p. 61.

- <sup>37</sup> Voir F. Pluchart : « Lissitzky, romantique et ingénieur du futur », *Art International*, vol. 10, no 2, fév. 1966, p. 16-18 et A.C. Birnholz : « Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky », *op. cit.*
- <sup>38</sup> El Lissitzky, « Nasci », *op. cit.*, p. 351. Capitales de l'auteur.
- <sup>39</sup> I. Ehrenbourg et El Lissitzky, « Le blocus de la Russie touche à sa fin : Apparition de l'objet », dans *Le Constructivisme russe. Tome premier : Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, Gérard Conio, éd., Gérard Conio et Larissa Yakoupova, trad., Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 400.
- <sup>40</sup> El Lissitzky, « Nasci », *op. cit.*, p. 351.
- <sup>41</sup> El Lissitzky, « PROUN : NON des visions du monde, MAIS la réalité du monde », dans *Le Constructivisme russe. Tome premier : Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, *op. cit.*, p. 328.
- <sup>42</sup> A.C. Birnholz, « Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky », *op. cit.*, p. 90.
- <sup>43</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 56.
- <sup>44</sup> En 1920-21, dans « Proun » (*op. cit.*, p. 67), la position de Lissitzky s'avérait beaucoup plus vague. « [W]e are only just beginning to SENSE the fourth dimension. One thing we do know — and that is that in the actual reality of life there are no three dimensions: there is simply a living expanse of everything that flows about us », écrivait-il alors.
- <sup>45</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 58.
- <sup>46</sup> *Id.*
- <sup>47</sup> *Id.*
- <sup>48</sup> E. Levinger, « Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky », *Leonardo*, vol. 22, no 2, 1989, p. 233.
- <sup>49</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 59. Notre traduction.
- <sup>50</sup> *Id.*
- <sup>51</sup> *Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Fink, 1967, p. 57.
- <sup>52</sup> *Id.*
- <sup>53</sup> V. Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 32.
- <sup>54</sup> El Lissitzky, « Our Book », dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, *op. cit.*, p. 360.
- <sup>55</sup> Y.-A. Bois, « From -  $\infty$  to 0 to +  $\infty$ : Axonometry, or Lissitzky's Mathematical Paradigm », dans *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1990, p. 29.
- <sup>56</sup> B. Brodsky, *op. cit.*, p. 92.
- <sup>57</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 56. Notre traduction.

- <sup>58</sup> E. Panofsky, « La Perspective comme forme symbolique », dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Bélanger, Paris, Minuit, 1975, p. 43.
- <sup>59</sup> Y.-A. Bois, « From  $-\infty$  to 0 to  $+\infty$ : Axonometry, or Lissitzky's Mathematical Paradigm », *op. cit.*, p. 27.
- <sup>60</sup> Y.-A. Bois, « El Lissitzky: Radical Reversibility », *op. cit.*, p. 172.
- <sup>61</sup> El Lissitzky, « A. and Pangeometry », *op. cit.*, p. 56.
- <sup>62</sup> El Lissitzky, « PROUN : NON des visions du monde, MAIS la réalité du monde », *op. cit.*, p. 327-328.
- <sup>63</sup> Voir : Y.-A. Bois, « El Lissitzky: Radical Reversibility », *op. cit.*
- <sup>64</sup> A.C. Birnholz, « For the New Art: Lissitzky's Prouns, Part 1 », *Artforum*, vol. 8, oct. 1969, p. 69.
- <sup>65</sup> Notons certaines similitudes entre le travail sur l'espace qu'entreprend El Lissitzky avec le Proun et les expériences de Matiouchine sur la perception de l'espace (la « vision élargie »), qui visaient entre autres à faire se manifester simultanément, dans la conscience, le mouvement vers l'avant et le mouvement vers l'arrière. Matiouchine soutenait également que dans un espace perçu comme multidimensionnel, les notions de haut, de bas, de devant ou de derrière ne devaient jouer aucun rôle, comme cela s'avère le cas dans le Proun.
- <sup>66</sup> A.C. Birnholz, « For the New Art: Lissitzky's Prouns, Part 1 », *op. cit.*, p. 69.
- <sup>67</sup> A.C. Birnholz, « El Lissitzky, the Avant-Garde and the Russian Revolution », *Artforum*, vol. 11, sept. 1972, p. 75.
- <sup>68</sup> D. Herwitz, *Making Theory / Constructing Art*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1993, p. 63.
- <sup>69</sup> J. Leering, « Lissitzky's Importance Today », dans *El Lissitzky, 1890-1941*, (Galerie Gmurzynska), *op. cit.*, p. 41.
- <sup>70</sup> E. Levinger, *op. cit.*, p. 229.
- <sup>71</sup> J. Leering, *op. cit.*, p. 42.
- <sup>72</sup> M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 63.
- <sup>73</sup> Remarquons la parenté de cette idée de « mythe de la révolution » avec celle de « mythe scientifique » évoquée précédemment. Les idées de révolution et de science, intimement liées dans l'art d'avant-garde (voir par exemple le chapitre 2 du présent travail) semblent en effet posséder un statut semblable dans l'imaginaire des artistes.
- <sup>74</sup> M. Calinescu, *op. cit.*, p. 63.
- <sup>75</sup> *Ibid.*, p. 65.
- <sup>76</sup> *Id.*
- <sup>77</sup> J. H. Billington, *The Icon and the Axe; An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Vintage Books, 1970, p. 487. Une telle entreprise de récupération du sentiment religieux au profit des idéaux marxistes n'est pas étrangère au projet développé par l'école de Capri, école marxiste russe fondée

en Italie en 1906-1907 par M. Gorki, V. Bazanov et A. Bogdanov et à laquelle Lounatcharski s'est d'ailleurs associé. L'école de Capri visait à créer un nouvel idéal socio-religieux de type athée, basé sur le marxisme. Elle préconisait la création d'un homme-dieu de type nouveau, susceptible de récupérer les valeurs suprêmes de beauté, d'intelligence et d'amour attribuées à la transcendance divine au profit de l'homme collectif. On appela « bâtisseurs de dieu » les adhérents à ce projet, d'ailleurs critiqué par Lénine.

<sup>78</sup> Dans *The Struggle for Utopia*, *op. cit.*, p. 9, V. Margolin définit l'imagination utopique (*utopian imagination*) comme « un moyen d'envisager de nouvelles possibilités pour la vie humaine ».

<sup>79</sup> Voir : *ibid.*, p. 1. « Comte Henri de Saint-Simon [...] conceived the artist as a social visionary, allied in a triumvirate of leaders with the scientist and the industrialist. [...] In Saint-Simon's triumvirate, the artist's role was to envision the future of society ».

<sup>80</sup> D. Herwitz, *op. cit.*, p. 9.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>82</sup> M. Calinescu, *op. cit.*, p. 64.

<sup>83</sup> Nous avons vu en quoi les Prouns de Lissitzky se voulaient des constructions universelles unissant l'art et la science ainsi que l'espace euclidien et l'espace non-euclidien. Le *Monument à la Troisième Internationale* de Tatline, conçu de manière à ce que le sommet demeure en tout temps orienté vers l'étoile polaire alors que le corps du bâtiment se meut en harmonie avec le déplacement de la Terre traduit pour sa part le désir de voir s'accomplir l'union entre l'être humain et le cosmos. Pour le cas de Gabo, voir D. Herwitz, *op. cit.*, p. 59.

<sup>84</sup> P. Railing, dans « The Idea of Construction as Creative Principle in Russian Avant-Garde Art », *Leonardo*, vol. 28, no 3, 1995, p. 201, définit le holisme comme le but le plus élevé du système constructif.

<sup>85</sup> Unovis : Abbréviation de *Utverditeli NOVogo Iskusstva*, ou « défenseurs de l'art nouveau ». Nom donné au groupe de Vitebsk réunissant les élèves de Malevitch.

<sup>86</sup> R. Poggioli, *op. cit.*, p. 73.

<sup>87</sup> A.C. Birnholz, « El Lissitzky's Writings on Art », *op. cit.*, p. 102.

<sup>88</sup> J.H. Billington, *op. cit.*, p. 478.

<sup>89</sup> El Lissitzky, « Suprematism in World Reconstruction », dans *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism, 1902-1934*, John E. Bowl, éd. et trad., London, Thames and Hudson, 1988, p. 153. Le texte entier est écrit sans majuscules en début de phrase et sans virgules.

<sup>90</sup> *Id.* Capitales de l'auteur.

<sup>91</sup> Dans cet article, Lissitzky s'identifie effectivement au mouvement créé par Malevitch.

<sup>92</sup> El Lissitzky, « Suprematism in World Reconstruction », *op. cit.*, p. 153.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>94</sup> El Lissitzky, « Proun », *op. cit.*, p. 69.

<sup>95</sup> El Lissitzky, « Suprematism in World Reconstruction », *op. cit.*, p. 158. Capitales de l'auteur.

<sup>96</sup> El Lissitzky, « PROUN : NON des visions du monde, MAIS la réalité du monde », *op. cit.*, p. 327.

## CONCLUSION

Les trois artistes que nous avons étudiés pour ce travail ont tous laissé place, d'une manière ou d'une autre, à la science et au spirituel dans leurs œuvres. Si les textes de Gouro se consacrent surtout au développement d'une vision du monde ancrée dans les enseignements du christianisme et des théories panspsychistes, ils laissent aussi entrevoir l'intérêt à venir des futuristes pour les nouvelles définitions mathématiques et physiques de l'espace, et ce, bien qu'ils n'en fassent jamais directement mention. C'est que la route vers l'illumination spirituelle passe, chez Gouro comme chez les Ouspenski, Matiouchine et Malevitch, par une nouvelle façon de regarder le monde, et plus particulièrement de considérer l'espace et le temps. Par sa manière d'observer attentivement la nature et d'en rendre compte dans ses œuvres, mais aussi de par ses diverses expérimentations poétiques sur l'espace et sur le temps, Gouro emprunte d'ailleurs déjà à la science certaines de ses méthodes. Le lien entre science et spiritualité (mais ici, nous préférons employer le terme de mysticisme) s'avère tout de même plus prégnant chez Khlebnikov, dont c'est la relation avec les sciences qui se teinte de mysticisme. Ce dernier, on se le rappelle, posa les mathématiques à la base d'un vaste système qui, en commençant par redéfinir, sous l'influence des théories géométriques de Lobatchevski, les conceptions communes du temps et de l'espace, devait, après avoir pris acte dans son œuvre poétique, servir à réorganiser le monde dans son entier. C'est que pour Khlebnikov aussi, la redéfinition de l'espace et du temps s'inscrit dans une entreprise de recherche d'une vérité universelle, dissimulée par la géométrie d'Euclide et par la logique aristotélicienne. Pour l'utopiste qui fait route avec le poète, cette redéfinition doit servir de point de départ à un remaniement complet de la vie sociale, fondé sur de nouvelles valeurs. Le peintre de notre corpus, El Lissitzky, partage certaines de ces visées utopiques. Pour lui aussi, l'art doit servir à reconstruire le monde, et cette reconstruction passe entre autres par un travail sur l'espace inspiré des géométries non-euclidiennes. Paradoxalement toutefois, en voulant redonner vie à l'espace et le rendre conforme aux nouvelles réalités induites par la vie moderne, l'artiste donne naissance à des projets qui ne peuvent prendre vie hors du monde de l'art,

les règles de la physique terrestre s'avérant trop contraignantes pour permettre leur réalisation concrète. Œuvrant à une époque d'athéisme militant et voulant, comme Khlebnikov d'ailleurs, évacuer toute allusion au spirituel dans son œuvre, Lissitzky, dans son projet prométhéen visant à éliminer Dieu au profit des réalisations artistiques et scientifiques de l'être humain, met en lumière les disparités infranchissables qui existent entre le monde de l'art et le monde réel et prend, entre les deux, le parti de l'art. Ainsi, sans vouloir faire de lui un mystique, nous dirons que son parti-pris pour les concepts abstraits, joint à son ambition utopique de faire se rejoindre dans un grand Tout l'art, la science et la vie sociale, ne sont pas exempts chez lui d'un certain mysticisme.

Ce n'est sans doute pas un hasard si ces trois artistes pourtant très différents que sont Gouro, Khlebnikov et Lissitzky intègrent tous la science et le spirituel à leur pratique. On recense en effet chez eux plusieurs préoccupations communes qui ont pu les amener à se tourner vers les enseignements de la science et les « voix » du mysticisme. D'abord, nous avons souligné à plusieurs reprises que l'intérêt de l'avant-garde russe pour les nouvelles avenues empruntées par la science avait pour point de départ une préoccupation toute particulière pour les questions de l'espace et du temps, qui se trouvent à la base de l'art et de la compréhension humaine du monde. Cherchant, en accord avec une certaine vision du monde ou des finalités de l'art, à présenter une nouvelle conception de l'espace et du temps, ces artistes se sont tournés vers les enseignements de la science, du mysticisme et de la philosophie qui abordaient à leur manière ce problème, des géométries non-euclidiennes aux théories de la quatrième dimension et aux écrits de Bergson. Un désir commun d'union avec le cosmos, associé à une vision holiste de l'univers, ne sont pas étrangers à l'intérêt de ces artistes pour les nouvelles définitions et représentations de l'espace et du temps. Dans les visions du monde de Gouro, de Khlebnikov et de Lissitzky, les êtres et les choses sont tous liés entre eux et sont vus comme faisant partie d'un tout plus grand, organisé et cohérent. Considérée à partir d'un tel point de vue, la conception commune du temps et de l'espace, qui procède par division jusqu'à l'infini, séparant les uns des autres les heures et les années, les objets, les êtres et les nations, ne paraît guère satisfaisante. Les Lobatchevski, Ouspenski et Bergson, en montrant, au-delà de leurs profondes dissimilarités, qu'il n'existait pas qu'une manière de voir l'espace et le temps, ont donc

touché de près les préoccupations de ces artistes. En remettant en question des dogmes aussi fermement ancrés que la conception euclidienne de l'espace, ils ont par ailleurs emprunté une voie que plusieurs furent prêts à qualifier de révolutionnaire, ce qui n'était pas pour déplaire à des artistes se réclamant de l'avant-garde, qui voulaient eux-mêmes renverser l'ordre des choses, instaurer le *mondalervers* non seulement dans l'art, mais aussi dans l'univers entier.

Plus que d'une simple volonté de rébellion, toutefois, nous croyons que l'intérêt pour les nouvelles théories scientifiques de l'espace et du temps est d'abord venu chez les artistes de notre corpus d'un désir intime de mieux connaître le monde, d'en atteindre l'essence en se dégageant du brouillard des idées reçues. Croyant que les conceptions traditionnelles de l'espace et du temps n'étaient que façade dissimulant la réalité, Gouro, Khlebnikov et Lissitzky ont voulu les dépasser, dans une entreprise qui s'apparente sous plusieurs points à une quête spirituelle. L'art, en ce qu'il permet une certaine forme d'exploration libre du monde, plus libre que la science et donc plus puissante, leur est apparu comme un moyen privilégié d'écarter cette façade et d'atteindre la vérité. Dans leurs œuvres, ces trois artistes se permettent ainsi de faire fi de la logique inhérente à l'espace euclidien et modifient à leur gré la marche du temps. Ils donnent naissance à un monde qui ne pourrait pas avoir d'existence réelle selon nos concepts, mais qui s'avère parfaitement viable dans l'art. La vue d'une telle réalité doit amener le lecteur/spectateur à se questionner sur sa propre perception du monde, à se pencher sur ce qui peut exister derrière les apparences et à repenser ce qu'il a toujours jugé impossible. Car si une réalité peut exister dans l'art, c'est donc qu'elle est concevable. Suivant cette logique, si on peut imaginer un espace non-euclidien, c'est donc que l'espace euclidien n'est pas un absolu, et qu'un autre monde est possible.

Il n'est pas surprenant que la forme de l'utopie, sorte d'expérimentation sur le monde à échelle réduite, soit tant privilégiée à cette époque, comme en témoignent, au sein de notre corpus, les œuvres de Khlebnikov et de Lissitzky. Par le biais de l'utopie, l'artiste joue à être Dieu, il refait le monde à partir de ses propres valeurs et idéaux. À notre avis, toute œuvre d'art qui propose ainsi une vision alternative de la réalité (et dans cette catégorie, nous incluons aussi l'œuvre de Gouro) possède une dimension prométhéenne. L'idéal à atteindre pour ces trois artistes dont nous avons discuté n'était-

il pas, comme nous l'avons mentionné, de sortir de l'art pour imposer leurs idées au monde?

Dans un autre ordre d'idées, notons l'importance particulière accordée au travail sur le *temps* dans l'œuvre de ces trois artistes. Alors que l'espace, du moins dans sa conception « traditionnelle », se voit associé chez Khlebnikov à un mode de pensée révolu, l'ajout de la dimension temporelle est vu comme ce qui peut lui insuffler la vie en le libérant de son statisme contraignant, le temps étant lui-même mouvement et le mouvement, vie. Et bien sûr, dans la perspective optimiste des mouvements cubo-futuriste et constructiviste, la vie est une valeur privilégiée en ce qu'elle est associée à la création perpétuelle, à la joie et au futur radieux. Ce désir de relier le temps à l'espace n'est pas étranger aux théories de la quatrième dimension et à ce cliché selon lequel le temps serait « la quatrième dimension de l'espace ». Cependant, bien que ces questions aient été abordées par tous les artistes que nous avons étudiés, aucun n'en a fait un problème central dans son œuvre, d'autres de leurs contemporains (Matiouchine, Malevitch) s'en étant chargés à leur place. Nous remarquerons cependant qu'une telle conception de l'espace laissant place au temps semble préparer le terrain pour un accueil favorable de la théorie de la relativité, et ce même si, dans notre corpus, celle-ci n'est abordée directement que par El Lissitzky.

Si l'on regarde du côté de la manière dont les différents arts représentés dans ce travail ont abordé des problématiques similaires, il en ressort certains faits intéressants. Tout d'abord, notons que la « crise » de l'art que mit au jour le phénomène de l'avant-garde, et qui amena les artistes à repenser entièrement leur pratique, semble avoir affecté plus durement les peintres, qui remirent en question non seulement leur manière de peindre, mais aussi leur médium même, que les écrivains. Ainsi Lissitzky semble-t-il avoir senti avec une acuité particulière la menace que la technologie faisait peser sur son art et, parallèlement, la nécessité de s'y ouvrir jusqu'à un certain point pour garder sa pratique vivante. Par ailleurs, à la lumière des observations que nous avons faites lors de ce travail, les poètes de notre corpus ont visiblement eu plus de facilité à inclure dans leurs œuvres le mouvement et le changement (c'est-à-dire, la dimension temporelle) que Lissitzky, qui a dû redoubler d'ingéniosité pour ce faire. C'est que tandis que le texte littéraire se déroule dans la durée, les arts visuels relèvent d'abord et avant tout de

l'espace, et il est difficile de leur faire perdre leur caractère de monumentalité. En revanche, Lissitzky s'est avéré favorisé lorsqu'il s'est agi d'introduire des concepts géométriques dans ses tableaux. Khlebnikov, lorsqu'il voulut aborder la géométrie de Lobatchevski dans ses textes, dut passer par un processus d'interprétation (de médiation, ou de « mise en mots ») duquel n'avait pas besoin de s'embarrasser le peintre, qui œuvrait déjà dans le domaine de l'image. Bien sûr, les géométries non-euclidiennes sont difficiles à représenter de quelque manière que ce soit, puisque l'espace à l'intérieur duquel opère l'artiste demeure résolument euclidien. Cependant, celles-ci semblent jouer un rôle beaucoup plus « métaphorique », et donc mystique, chez Khlebnikov que chez Lissitzky, ce dernier, malgré les difficultés qu'il a rencontrées lui aussi de son côté, ayant pu chercher à les appliquer plus ou moins directement à son art. Cela étant dit, il aurait pu être intéressant, lors de ce travail, de se tourner vers les théories de l'intermédialité pour étudier aussi les interférences entre les diverses pratiques artistiques auxquelles s'adonnaient les artistes de notre corpus (par exemple : peinture et littérature chez Gouro, peinture, architecture et photographie chez Lissitzky). Une telle piste s'avérerait sans doute fructueuse et pourrait être suivie lors de recherches plus approfondies sur ce même sujet.

Si l'on se fie à ce dont témoigne ce travail, il semblerait également que l'évolution de la place accordée à la science et à la spiritualité, dans l'art et la littérature russes d'avant-garde, ait suivi une progression logique, en accord avec celle des phénomènes ayant marqué l'époque que nous avons couverte. Dans ses débuts encore proches du symbolisme et de l'influence de l'occultisme qui a marqué le tournant du siècle (Gouro), on remarque l'importance primordiale accordée au spirituel dans l'art. Vers sa fin toutefois (Lissitzky), c'est l'athéisme qui domine et le spirituel est officiellement évacué au nom d'une certaine « dévotion » à la science et à la technique, dévotion face à laquelle, soulignons-le, Lissitzky demeure tout de même lucide. Khlebnikov, dont l'œuvre se partage entre les époques pré-soviétique de Gouro et soviétique de Lissitzky, mêle inextricablement science et mysticisme dans ses textes poétiques et théoriques, louant cependant l'une et condamnant le second. Au-delà des influences politiques (et l'emprise des dogmes soviétiques fut certes difficile à échapper), l'évolution des sciences elles-mêmes a sans doute joué un rôle important dans

ce changement de mentalité qui a amené les gens à délaisser les doctrines occultes, dès le début du vingtième siècle, pour se tourner à nouveau vers les sciences. La théorie de la relativité d'Einstein, par exemple, est venue mettre fin aux spéculations sur la quatrième dimension. Et au lieu de laisser cette impression contraignante de vouloir faire entrer le monde dans un système rigide, impression qui avait donné lieu à ce qu'on a appelé la « crise du positivisme », vers la fin du dix-neuvième siècle, elle a plutôt ouvert une porte sur de nouveaux mystères, apportant de nouveaux sujets de réflexion à ceux qui font profession de développer des théories sur la nature de l'univers. Et certes, pour le public non spécialiste comme pour les scientifiques eux-mêmes, à la recherche d'une vérité qui demeure toujours à atteindre, l'univers décrit par la science possède encore aujourd'hui une grande part de mystère.

**FIGURES**

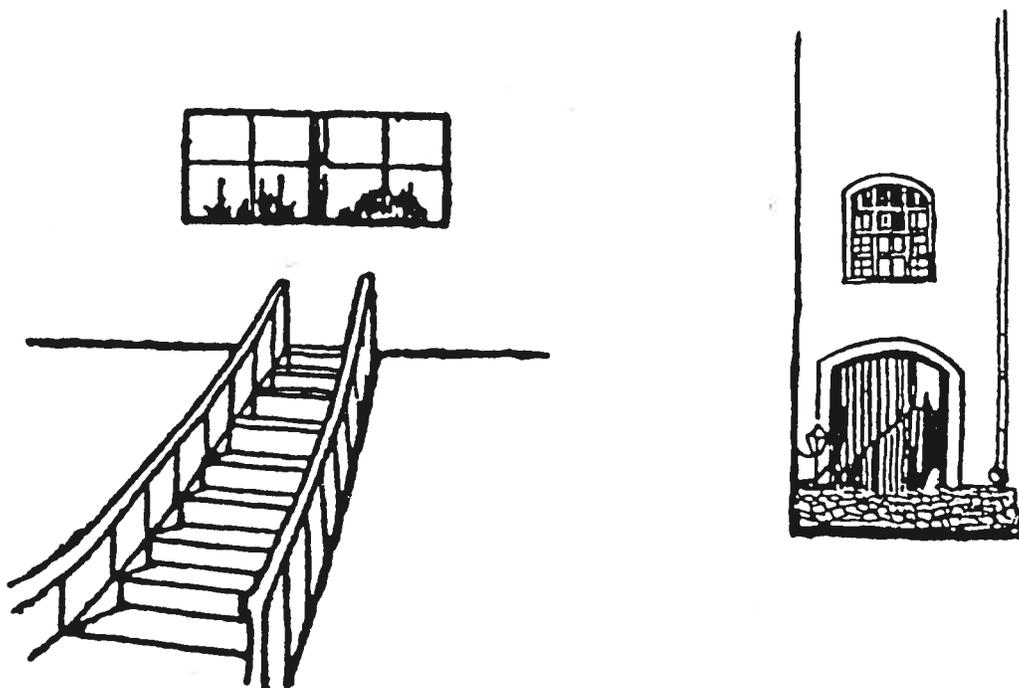


Figure 1.1 (gauche)  
Éléna Gouro  
**Illustration pour le recueil *Šarmanka***  
Agrandissement de la reproduction publiée dans *Sočinenija*, p. 53.

Figure 1.2 (droite)  
Éléna Gouro  
**Illustration pour le recueil *Šarmanka***  
Dans *Sočinenija*, p. 39.

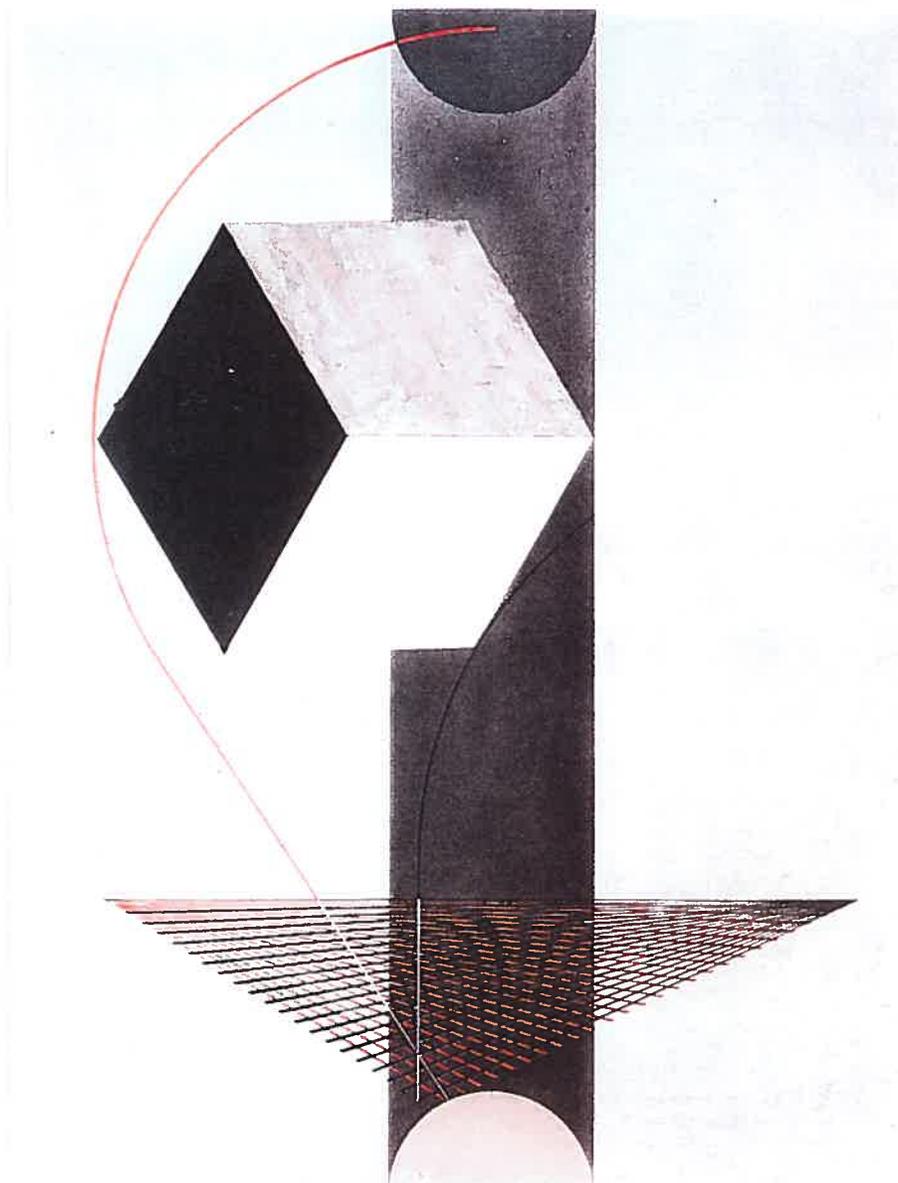


Figure 3.1

El Lissitzky

**Proun 99**, 1925

Peinture soluble à l'eau et peinture métallique sur bois

129 cm x 99,1 cm

Dans *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890-1941*, p. 103.

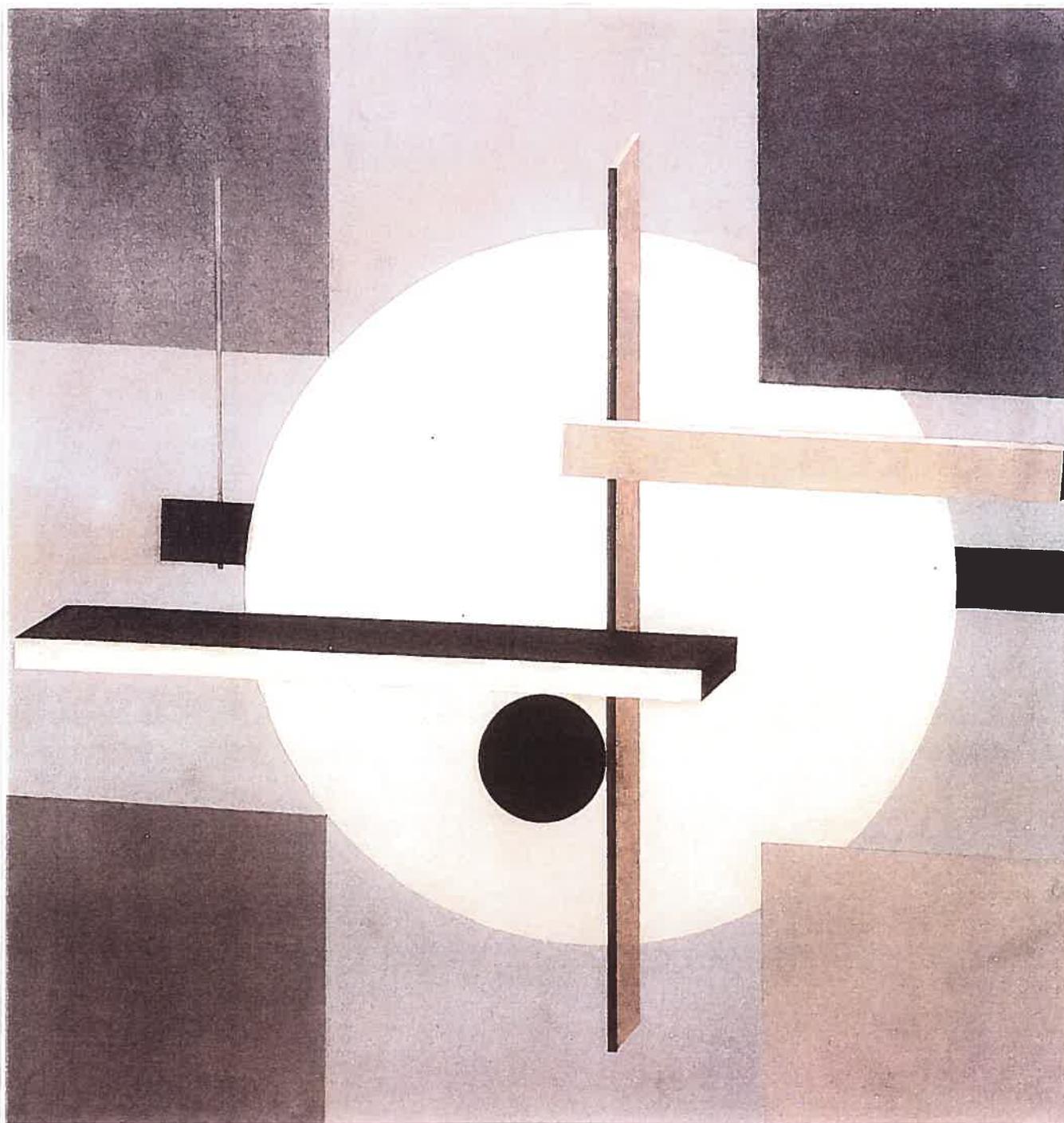


Figure 3.2

El Lissitzky

**Proun R.V.N.2**, 1923

Techniques mixtes sur toile

99 cm x 99 cm

Dans *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890-1941*, p. 109.



Figure 3.3

El Lissitzky

**Illustration accompagnant le texte « Art and Pangeometry »**

Agrandissement de la reproduction publiée dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, p. 354.

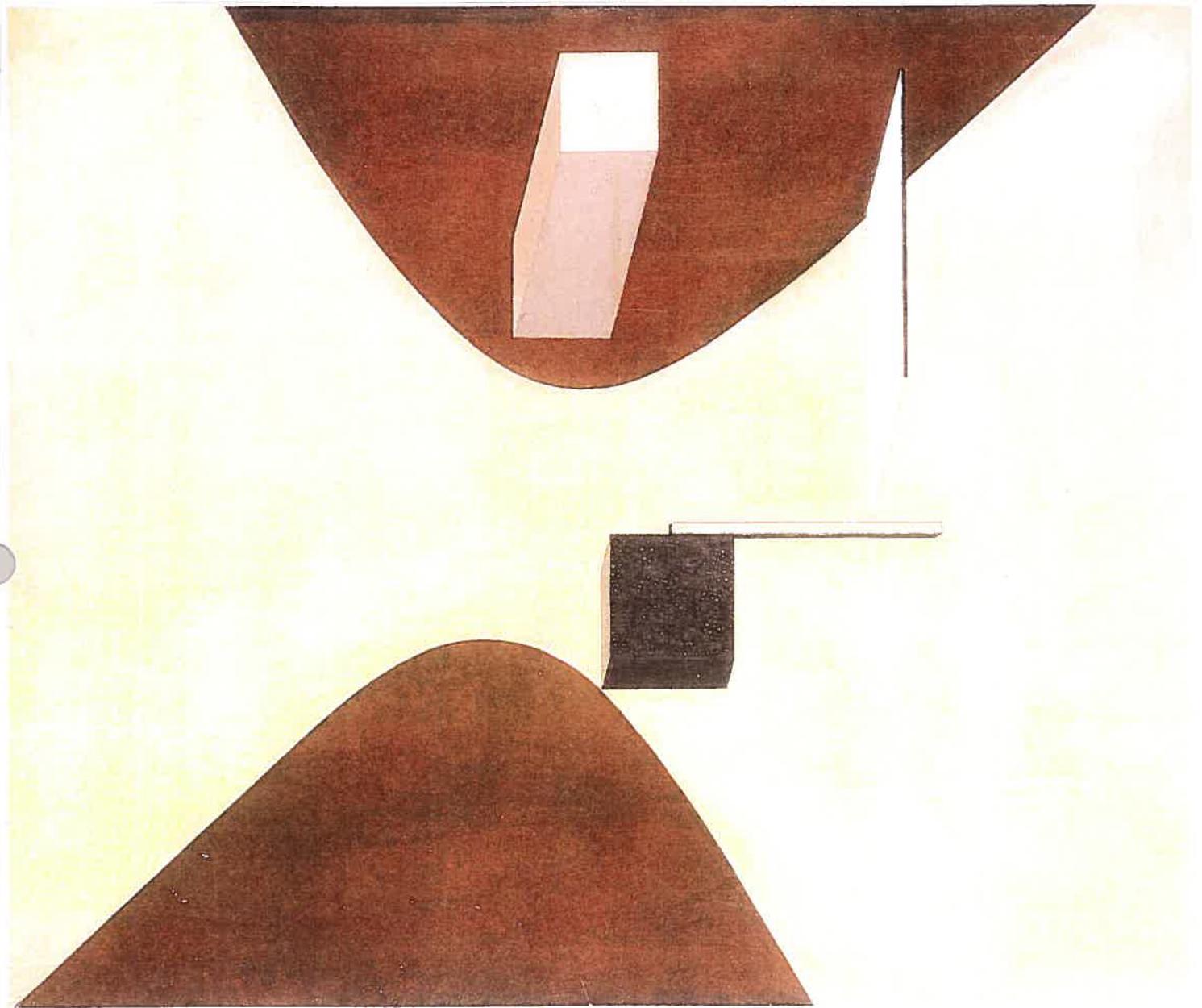


Figure 3.4

El Lissitzky

**Proun P23, Cube avec hyperbole, 1919**

Huile sur toile

52 cm x 77 cm

Dans *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890-1941*, p. 102.



новый

Figure 3.5  
El Lissitzky  
**Le Nouveau**, 1920-21  
Lithographie  
49,4 cm x 37,9 cm  
Dans *El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890-1941*, p. 143.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRIMAIRE

#### Éléna Gouro

*Iz zapisnyx knižek (1908-1913)*, Evgenij Binevič, éd., Sankt-Peterburg, Fond ruskoj poèzii, 1997, 104 p.

*Selected Prose and Poetry*, A. Ljunggren et N. Å. Nilsson, éd., Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1988, 214 p.

*Sočinenija*, G. K. Perkins, éd., Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1996, 394 p.

« Un homme effaré », dans *L'avant-garde russe : futuristes et acméistes*, Serge Fauchereau et Nathalie Meneau, éd. et trad., Paris, P. Belfond, 1979, p. 91-92.

#### Vélimir Khlebnikov

*Choix de poèmes*, traduit du russe et présenté par Luda Schnitzer, Honfleur, P. J. Oswald, 1967, 241 p.

*Collected Works, Volume 1: Letters and Theoretical Writings*, Paul Schmidt, trad., Charlotte Douglas, éd., Cambridge, Harvard University Press, 1987, 452 p.

*La Création verbale*, textes traduits du russe par Catherine Prigent, Paris, Christian Bourgois, 1980, 225 p.

*Ladomir : Poèmy*, Moskva, Sovremennik, 1985, 99 p.

*Des Nombres et des lettres*, textes traduits et présentés par Agnès Sola, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, 206 p.

*Nouvelles du Je et du Monde*, présentation, traduction et notes de Jean-Claude Lanne, Paris, Imprimerie nationale, 1994, 461 p.

*Le Pieu du futur*, traduction et préface de Luda Schnitzer, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, 260 p.

*Sobranie sočinenij*, V. Markov, éd., München, Wilhelm Fink, 1968-1972, 4 vol. (Réimpression de l'édition de 1928-1933 publiée à Moscou, incluant *Neizdannye proizvedenija*, 1940, N. Xardžiev et T. Gric, éd.).

*Tvorenija*, V. P. Grigor'eva et A. Parnis, éd., Moskva, Sovetskij pisatel', 1986, 734 p.

### **El Lissitzky**

« A. and Pangeometry », Helene Aldwinckle et Mary Wittall, trad., *The Structurist*, n<sup>os</sup> 15-16, 1975-1976, p. 56-59.

« PROUN : NON des visions du monde, MAIS la réalité du monde », dans *Le Constructivisme russe. Tome premier : Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, Gérard Conio, éd., Gérard Conio et Larissa Yakoupova, trad., Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 327-329.

« Suprematism in World Reconstruction », dans *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism, 1902-1934*, John E. Bowlit, éd. et trad., London, Thames and Hudson, 1988, p. 151-158.

LISSITZKY, El et Ilya EHRENBORG. « Le blocus de la Russie touche à sa fin : Apparition de l'objet », dans *Le Constructivisme russe. Tome premier : Le constructivisme dans les arts plastiques. Textes théoriques, manifestes, documents*, Gérard Conio, éd., Gérard Conio et Larissa Yakoupova, trad., Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, p. 399-400.

*El Lissitzky, 1890-1941*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1976, 164 p.

*El Lissitzky, 1890-1941*, Peter Nisbet, éd. Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, 1987, 209 p.

*El Lissitzky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890-1941*, Jan Debbaut et Mariëlle Soons, éd., Kathie Somerwill-Ayrthon *et al.*, trad., Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, c1990, 219 p.

*El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Sophie Lissitzky Küppers, éd., Helene Aldwinckle et Mary Whittall, trad., Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968, 410 p.

#### CORPUS SECONDAIRE

BANJANIN, Milica. « Between Symbolism and Futurism: Impressions by Day and by Night in Elena Guro's City Series », *Slavic and East European Journal*, vol. 37, n° 1, 1993, p. 67-84.

— « Looking Out, Looking In : Elena Guro's Windows », dans *Festschrift für Nikola R. Pribric*, Neuried, Hieronymus, 1983, p. 5-17.

BASCHMAKOFF, Natalia. « "Nad krajnej prizyvnoj polosoj..." Mestnost' i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 4, 1987, p. 1-34.

BERGSON, H. *L'Évolution créatrice*, Paris, Rombaldi, 1962, 344 p.

— *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 157 p.

BILLINGTON, James H. *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Vintage Books, 1970, 786 p.

BIRNHOLZ, Alan C. « El Lissitzky, the Avant-Garde, and the Russian Revolution », *Artforum*, vol. 11, sept. 1972, p. 70-76.

— « For the New Art: Lissitzky's Prouns, Part 1 », *Artforum*, vol. 8, oct. 1969, p. 65-70.

— « Lissitzky's Writings on Art », *Studio International*, vol. 183, n° 942, March 1972, p. 90-92.

— « Time and Space in the Art and Thought of El Lissitzky », *The Structurist*, n° 15-16, 1975-1976, p. 89-96.

BLIZNAKOV, Milka. « The Quest for a Science of Architecture in our Technological Age », *The Structurist*, n° 21-22, 1981-1982, p. 66-73.

BOBRINSKAJA, Ekaterina. « Naturfilosofskie motivy v tvorčestve Eleny Guro », *Voprosy Iskusstvoznaniya*, vol. 11, n° 2, 1997, p. 159-178.

BOIS, Yve-Alain. « El Lissitzky: Radical Reversibility », *Art in America*, vol. 76, April 1988, p. 161-180.

— « From  $-\infty$  to 0 to  $+\infty$ : Axonometry, or Lissitzky's Mathematical Paradigm », dans *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1990, p. 27-34.

BOWLT, John E. « Esoteric Culture and Russian Society », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985, p. 165-183.

— « Introduction to Yuliya Arapova's *Description of Khlebnikov's Bath* », *Russian Literature Triquarterly*, n° 13, 1976, p. 463-464.

BRODSKY, Boris. « El Lissitzky », dans *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives*, Jeanne D'Andrea et Stephen West, éd., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 92-97.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw, trad., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 135 p.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, 395 p.

CARLSON, Maria. *"No Religion Higher than Truth": a History of the Theosophical Movement in Russia*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 298 p.

CHÂTELAIN, H. « L'Insurrection de l'esprit : Vélimir Khlebnikov, Armand Gatti », *Europe — revue littéraire mensuelle*, vol. 80, n° 877, mai 2002, p. 175-226.

CONIO, Gérard. « Le Zéro des formes », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 7-23.

COOKE, Raymond. *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 247 p.

CORRADA, Manuel. « Mechanical and Organic Form in the Theory and Art of El Lissitzky », *The Structurist*, n<sup>os</sup> 35-36, 1995-1996, p. 57-63.

CRONE, Rainer et David MOOS. *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 230 p.

CYMBORSKA-LEBODA, Marija. « Veršiny èrosa : èrotika i èroètika Eleny Guro (Dnevnik, Bednyj rycar ') », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, n<sup>o</sup> 1, 1999, p. 101-123.

DOUGLAS, Charlotte. « Beyond Reason: Malevich, Matyushin, and their Circles », dans *The Spiritual in Art : Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985, p. 185-199.

— *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1976, 147 p.

ENDER, Zoja. « Velimir Xlebnikov i Elena Guro », dans *Velimir Xlebnikov : Stixi. Poèmy. Proza.*, S. Blox et V. Rojtmán, éd., New York, Gileja, 1985, p. 469-498.

— « Vlijanie Eleny Guro na ee sovremennikov i na posledujuščee pokolenie pisatelej i xudožnikov », *Europa Orientalis*, vol. 13, n<sup>o</sup> 1, 1994, p. 125-136.

FINK, Hilary L. *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, 169 p.

FORGÁCS, Éva. « Malevich, Lissitzky, and the Culture of the Future », *The Structurist*, n<sup>os</sup> 39-40, 1999-2000, p. 50-57.

GAGE, John. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999, 320 p.

GAMWELL, Lynn. *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002, 344 p.

GEHTMAN, Vlada. « "Znanie" i "čuvstvo" u Matjušina i Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, n° 1, 1999, p. 89-100.

GOURG, Marianne. « Quelques rencontres de Zamjatin et de l'avant-garde picturale », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 119-126.

GUR'JANOVA, Nina. « Tolstoj i Niče v "tvorčestve duxa" Eleny Guro », *Europa Orientalis*, vol. 13, n° 1, 1994, p. 63-76.

HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 453 p.

— « Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985, p. 219-135.

HERWITZ, Daniel. *Making Theory / Constructing Art*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1993, 353 p.

IVANOV, Vjačeslav V. « Xlebnikov i tipologia avangarda XX veka », *Russian Literature*, vol. 27, n° 1, January 1990, p. 11-20.

JENSEN, Kjeld B. *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*, Århus, Arkona, 1977, 203 p.

KAGAN, Veniamin F. *N. Lobačevskii, sa vie, son œuvre*, traduit du russe par Ch. Bir, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, 106 p.

KOLL-STOBBE, Amei. « Cognition and Construction: Chlebnikov's  $\sqrt{-1}$  as a Metaphoric Process », dans *Chlebnikov, Velimir, 1885-1985*, München, Otto Sagner, 1985, p. 107-115.

LANNE, Jean-Claude. *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'Études slaves, 1983, 2 vol., 472 p.

— « Velimir Xlebnikov et la ville », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 49-95.

LEERING, Jean. « Lissitzky's Importance Today », dans *El Lissitzky, 1890-1941*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1976, p. 34-44.

LEVINGER, Esther. « Art and Mathematics in the Thought of El Lissitzky », *Leonardo*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 227-236.

LIPSEY, Roger. *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Boston, Shambhala, 1988, 518 p.

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. « Foreword », dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Sophie Lissitzky Küppers, éd., Helene Aldwinckle et Mary Whittall, trad., Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968, p. 11-14.

LÖNNQVIST, Barbara. *Xlebnikov and Carnival: an Analysis of the Poem "Poèt"*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979, 166 p.

*Malévitch*, catalogue de l'exposition tenue du 14 mars au 15 mai 1978, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, 95 p.

*Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Fink, 1967, 182 p.

MANSBACH, Steven A. « Science as Artistic Paradigm: a 1920s Utopian Version », *The Structurist*, n<sup>os</sup> 21-22, 1981-1982, p. 33-39.

MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 261 p.

MARKOV, Vladimir. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley, University of California Press, 1962, 273 p.

— *Russian Futurism: A History*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968, 467 p.

O'BRIEN, Kevin. « Unlimiting Limits — Permeable Space and Time in the Writings of Guro », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, n<sup>o</sup> 1, 1999, p. 135-149.

OČERETJANSKIJ, Aleksandr, Džerald Janeček et Vadim Krejd. *Zabytyj avangard. Rossija : Pervaja tret' XX stoletija. Kniga 2. Novyj sbornik spravočnyx i teoretičeskix materialov*, New York/Sankt-Peterburg, s/n, 1993, 278 p.

PANOFSKY, Erwin. « La Perspective comme forme symbolique », dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Bélanger, Paris, Minuit, 1975, p. 37-182.

PLUCHART, François. « Lissitzky, romantique et ingénieur du futur », *Art International*, vol. 10, n<sup>o</sup> 2, fév. 1966, p. 16-18.

POGGIOLI, Renato. *Theory of the Avant-Garde*, Gerald Fitzgerald, trad., New York, Icon Editions, 1971, 250 p.

POVELIKHINA, Alla. « Matyushin's Spatial System », *The Structurist*, n<sup>os</sup> 15-16, 1975-1976, p. 64-70.

RAILING, Patricia. « The Idea of Construction as Creative Principle in Russian Avant-Garde Art », *Leonardo*, vol. 28, n<sup>o</sup> 3, 1995, p. 193-202.

READ, Herbert. « Introduction », dans *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Sophie Lissitzky Küppers, éd., Helene Aldwinckle et Mary Whittall, trad., Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1968, p. 8-10.

RICHARDSON, James A. *Modern Art and Scientific Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1971, 191 p.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

SOLA, Agnès. *Le Futurisme russe*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 248 p.

— « Géométries non-euclidiennes, logique non-aristotélicienne et avant-garde russe », dans *L'Avant-garde russe et la synthèse des arts*, G. Conio, dir., Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 24-31.

STAPANIAN-APKARIAN, Juliette. « Elena Guro », dans *Russian Women Writers*, C. D. Tomei, éd., New York, Garland, 1999, p. 385-416.

STEPANOV, Nikolaj L. *Velimir Xlebnikov : Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1975, 279 p.

TODOROV, Tzvetan. « Le nombre, la lettre, le mot », *Poétique — Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 1, 1970, p. 102-111.

TUCHMAN, Maurice. « Hidden Meanings in Abstract Art », dans *The Spiritual in Art: Abstract Paintings 1890-1985*, M. Tuchman, dir., New York, Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1985, p. 17-61.

TYRYŠKINA, Elena. « Religioznaja koncepcija Eleny Guro i principy avtorskoj reprezentacii v svete apokrifičeskoj tradicii », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, n° 1, 1999, p. 150-160.

USENKO, Leonid V. « Načalo impressionizma v Rossii i filosofija intuitivizma », dans E. Guro : *Nebesnye verbljužata. Bednyj rycar'. Stixi i proza*, Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta, 1993, p. 278-284.

— « Russkij impressionizm i Elena Guro », dans E. Guro : *Nebesnye verbljužata. Bednyj rycar'. Stixi i proza*, Rostov-na-Donu, Izdatel'stvo Rostovskogo Universiteta, 1993, p. 5-47.

USPENSKI, Enisa. « Elena Guro : real'nye vpečatlenija i religioznyj opyt », *Studia Slavica Finlandensia*, vol. 16, n° 1, 1999, p. 161-179.

« Velimir Xlebnikov v razmyšlenijax i vospominanijax sovremennikov (po fonodokumentam V. D. Dubakina 1960-1970 godov) », podgotovka tekstov M. Radziševskaja i V. Tejder, predislovie i primečanija E. Arenzona, *Vestnik Obščestva Velimira Xlebnikova*, Moskva, 1996, p. 44-66.

WEBER, Gale H. « *Ladimir*, Translator's Notes », *Russian Literature Triquarterly*, n° 12, 1975, p. 158-161.

WESTSTEIJN, Willem G. « Another Language, Another World: the Linguistic Experiments of Velimir Khlebnikov », *L'Esprit Créateur*, vol. 38, n° 4, p. 27-37.

— « Velimir Khlebnikov i četvertoe izmerenie », *Russian Literature*, vol. 38, n° 4, 1995, p. 483-492.

