

LA JEUNE GÉNÉRATION DES AVANT-GARDISTES RUSSES À PARIS (1921-1930)

HÉLÈNE MENEGALDO

La révolution jette sur les routes de l'exil des jeunes, épris d'art et de poésie, dont certains ont déjà participé à des manifestations avant-gardistes. Tous en tout cas ont respiré « l'air du temps », fréquenté les cabarets artistiques, vu les expositions d'art français ou celles de l'*Union de la jeunesse*, la *Cible*, la *Queue de l'âne*, lu les manifestes et les poèmes futuristes. Ceux d'entre eux qui rejoignent quelques années plus tard Paris y créent aussitôt des groupes — la *Chambre des Poètes*, le *Gatarapak*, *Tchérez* — fondent des revues, éditent leurs propres recueils de poésie et organisent différentes manifestations dont certaines sont restées célèbres, comme les Bals russes. Beaucoup de représentants de cette « génération perdue », selon le mot de Vladimir Varchavski, ont sombré dans l'oubli. Certains ont échappé au sort commun : Ilia Zdanévitch, redécouvert et publié par Régis Gayraud, Dovid Knout, dont Vladimir Khazan vient d'éditer les œuvres complètes, Charchoune, grâce à sa notoriété en tant que peintre, Boris Poplavski enfin, que son ami Nicolas Tatischeff contribua largement à faire connaître.

Le journal de Poplavski de 1921-1922, désormais entièrement décrypté, permet de voir la naissance de ces groupements et de suivre au jour le jour leurs activités. Les archives du poète ont récemment livré plusieurs volumes de vers inédits qui jettent un éclairage nouveau sur l'esthétique qui s'élaborait au sein de ces groupes : Poplavski classe cette période sous le signe du « dada » russe et écrit alors des poèmes expérimentaux, dont certains en « zaum » (langage transmental). Un autre ensemble de « Poèmes automatiques » couvrant la période 1930-1935, récemment publiés par nos soins¹, confirme l'attrance que le surréalisme exerça sur le « Rimbaud russe ».

À partir de ces éléments nouveaux, nous avons tenté d'esquisser un bref aperçu de l'histoire de ces jeunes avant-gardistes porteurs de l'héritage russe et confrontés aux influences occidentales.

I. L'ART MALGRÉ TOUT

La guerre civile n'arrête pas l'effervescence intellectuelle caractéristique du début du siècle en Russie : il est émouvant de constater qu'à chaque étape de l'exil naissent d'éphémères groupements. En 1919 par exemple, à Yalta fonctionne un *Cercle Tchekhov* où Boris Poplavski fait ses débuts littéraires. Quelques mois plus tard, à Rostov-sur-le-Don, le jeune poète fréquente un autre cercle, les *Samedis de Nikitine*², et se lie d'amitié avec les poètes Mikhaïl Rehotkine et Guéorgui Storm³. En décembre de la même année, l'écrivain symboliste Serge Sokolov, ancien propriétaire de la maison d'édition Grif (Le Griffon), publie à Rostov l'unique numéro d'une revue d'art et de littérature, *Orphée* — la seule existant sur le territoire contrôlé par l'armée des volontaires — illustrée par Bilibine, Eugène Lanceret, Sarian et Siline. Le mois suivant, la ville est occupée par les bolchéviks et l'illustrateur N. Kouzmine découvre, dans l'hôtel particulier où il est logé, la rédaction de la revue et les

-
1. Boris Poplavski, *Avtomatičeskie stixi*, Soglasié, Moscou, 1999.
 2. Cercle créé par la femme du menchévik Nikitine, ancien ministre du gouvernement provisoire, qui sera exécuté par les bolchéviks.
 3. Plusieurs poèmes de Poplavski sont dédiés à Rehotkine, dont le destin n'est pas connu. Storm restera en Russie et écrira des romans historiques à succès.

épreuves du deuxième numéro. Il cherchera, en vain, la trace de ses camarades de l'autre bord jusqu'à Novorosiisk où Poplavski découvre Nietzsche.

En 1920 l'almanach *Radio*, édité par le poète Vadim Baïan, publiée à Simféropol le poème futuriste de Poplavski *A Herbert Wells*, mais le jeune Boris — il a alors dix-sept ans — se trouve déjà avec le flot des réfugiés à Constantinople où il se lie avec un garçon de son âge, Vladimir Dukelski (le futur compositeur américain Vernon Duke, qui toute sa vie écrira des poèmes en russe). À l'exemple de leurs aînés, ils créent un *Atelier des poètes* dont le credo est le suivant : « Au diable les grimaces et l'hystérie des hooligans. De la simplicité ! Soyons simples (dans notre complexité) comme les fresques de Constantinople. À bas toute école (acméisme, imaginisme ou autre) car la révolution a instauré la primauté de l'individu. » Ce droit à l'expérimentation individuelle est mis en pratique, comme le prouve la production littéraire de Poplavski de cette période où voisinent des fragments d'« écriture automatique » avant la lettre, un journal en vers, un cycle de *Sonnets à Istamboul* et trois poèmes futuristes où se laisse discerner l'influence de Maïakovski.

Le jeune poète fréquente aussi le peintre Lazare Volovick qui fera partie du groupe *Tchérez* et participera avec Chaïm Soutine, Victor Barthe et Constantin Terechkovitch, aux expositions organisées par la revue *Oudar*. La collaboration entre plasticiens et créateurs du verbe, caractéristique de l'avant-garde russe, se poursuivra sur le sol parisien, comme en témoigne Zdanévitch : « Nous avons vécu cinq années en symbiose avec les peintres, nous écrivions pour les peintres, nous lisions pour eux, nous ne fréquentions pas les bibliothèques, nous allions aux expositions⁴. »

Par rapport aux poètes, les peintres russes bénéficient d'une situation privilégiée : arrivés à Paris par vagues successives depuis la fin du XIX^e siècle, ils y ont leurs réseaux de relations, leurs marchands de tableaux, leurs ateliers. Faisant partie de l'« internationale des arts », les peintres et sculpteurs ne se considèrent pas comme réfugiés. Beaucoup continueront à faire la navette entre la

4. Texte à la mémoire de Boris Poplavski, publié par Régis Gayraud in *Pokušenie s negodnymi sredstvami*, Gileja, Moscou 1997, p. 113.

France et leur patrie jusqu'en 1928, année où se tient à Moscou l'exposition d'art français contemporain dont une importante section présente les œuvres des artistes russes vivant à Paris (Chagall, Larionov, Gontcharova, Alexandra Exter, Ivan Pougny, J. Lipchitz, S. Fotinsky, Léon Zack, Chana Orloff). Cette entreprise marquera le dernier contact entre le public russe et l'art moderne : la campagne contre l'avant-garde a déjà commencé et, comme le souligne Jean-Claude Marcadé, les expositions organisées les années suivantes ne montrent plus qu'un art officiel. À Paris, la solidarité joue entre anciens camarades : Larionov accueille Zdanévitch, son ancien complice de diverses manifestations futuristes, le critique Romov héberge Terechkovitch.

Cette même année 1921, celui qui deviendra bientôt le maître de Poplavski, Ilia Zdanévitch, dit Iliazd, venant de Tiflis où il animait le groupe futuriste « Le 41° », se trouve également à Constantinople où il se lie avec Vladimir Kemetski (Svechnikov) à qui Poplavski dédiera plusieurs poèmes de sa période « dada ». Zdanévitch, informé par son ami le peintre Lado Goudiachvili de l'existence à Paris d'un groupe de peintres et de poètes proches des futuristes, attend également un visa pour la France. Arrivé à Paris fin mai, Poplavski s'inscrit à l'académie de la Grande-Chaumière et, en quelques jours, fait la connaissance de tous ceux qui seront ses compagnons durant les années à venir : les peintres Constantin Terechkovitch, Serge Karski, Victor Barthe, Michel Larionov, Dobrinski, Chaïm Granovski, Frenkel, le critique d'art Serge Romov, le poète Alexandre Guinger, Marc-Maria Talov et Serge Charchoune qu'il initie à la théosophie. Larionov sera un ami fidèle et contribuera financièrement à l'édition posthume du deuxième volume de vers du tsarévitch de Montparnasse, *L'heure de neige*.

En juillet, Poplavski note dans son journal : « Au *Gatarapak*. J'ai lu un exposé. Il y a eu ensuite des danses futuristes. En revenant avec Karski, j'ai parlé de Terechkovitch, de son magnétisme. » Un jour, il mentionne l'exposé de Kakabadzé sur le constructivisme, puis note : « Nous sommes allés au café et avons joué aux boules de neige rue de Rennes, et avenue du Maine nous avons fait un buste de Karl Marx en neige », et l'on réalise alors que Poplavski a dix-huit ans, et Terechkovitch, qui vient de vivre deux années d'errances et de souffrances, un an de plus. Zdanévitch se souviendra avec émotion de ses cadets, ces « émigrés

russes adolescents, peintres et poètes, qui avaient fondé le groupe Gatarapak⁵ », et parmi lesquels Poplavski se distinguait déjà par l'originalité de son talent.

II. LE CARREFOUR DU MONTPARNASSE EST LE CENTRE DU MONDE...

Ces mots inscrits au dos du catalogue de la deuxième exposition organisée au café Parnasse par le critique d'art Serge Romov, expriment bien le sentiment des réfugiés qui, après les bateaux surchargés les emmenant à Gallipoli, Bizerte ou en Norvège, trouvent à Montparnasse une terre d'asile : « Je me suis retrouvé dans une sorte de capitale russe — témoignera Charchoune. Il y avait là des intellectuels, des écrivains russes, j'étais très heureux, et j'ai vécu non pas seulement dans une colonie russe, mais presque en Russie. Entre nous, nous organisons des réunions en plein Montparnasse. C'est d'ailleurs là que j'ai commencé ma carrière en tant qu'écrivain russe. » Le Montparnasse euphorique d'après-guerre est ce « Paradis dément » que décrivent ses habitués, cette Tour de Babel moderne où cohabitent des artistes venus du monde entier, où le marché de l'art est prospère. C'est là que Serge Romov recrée l'équivalent des « cabarets futuristes » en transformant le café Parnasse en lieu d'exposition : le 8 avril 1921, les œuvres de quarante-sept jeunes peintres et sculpteurs sont accrochées aux murs et disposées sur les comptoirs. Parmi les participants, Gontcharova, Krémègne, Soutine. Sur la couverture du catalogue, un portrait-charge du peintre Chaïm Granovski, assis devant le fameux café-crème à soixante centimes, viatique des plus démunis, et à l'intérieur, une déclaration des organisateurs : « Nous exposons aujourd'hui au Parnasse et, si un autre bistro nous offre ses murs, nous nous transporterons demain chez lui. Nous formerons une compagnie ambulante et, s'il le faut, nous nous mettrons en homme-sandwich pour exhiber nos toiles dans la rue. » — ce que Pougny avait fait quelques mois auparavant lors du vernissage de son exposition à la galerie berlinoise *Der Sturm*. André Salmon soutient les jeunes peintres, et le 3 juin, « Les Cents du Parnasse

5. *Ibid.*

exposent au café ». La mode est lancée, bientôt tous les cafés accrocheront les œuvres des artistes « locaux ».

Fort de ce succès, Romov crée sa propre revue, *Oudar*, dont le financement sera assuré par le succès d'une Fête de nuit organisée au Bal Bullier : l'affiche est d'André Lhôte, les décors de Soudeïkine et Kisling. L'ambition de la revue est de rassembler tous les artistes et écrivains russes désireux d'élaborer des moyens d'expression nouveaux, d'établir des contacts avec les créateurs français ainsi qu'avec les confrères restés en Russie et de fournir des informations sur la vie culturelle. L'équipe rassemble une trentaine de personnes : les peintres Victor Barthe, David Kakabadzé, Constantin Terechkovitch, les sculpteurs Ossip Zadkine et Jacob Lipchitz, l'écrivain Ilia Ehrenbourg. Du côté français, le rédacteur s'assure la collaboration de Jacques Ribemont-Dessaigne, André Salmon, Waldemar George et Maurice Raynal qui donneront des articles consacrés à Matisse, Derain et aux problèmes théoriques de l'art pictural qu'abordera également Romov : saluant le génie de Cézanne, ce dernier reconnaîtra au cubisme le mérite d'avoir élaboré une méthode scientifique permettant de créer des constructions et compositions géométriques. Quant au futurisme et au dadaïsme, « ils ont permis cette « révision des valeurs » sans laquelle toute théorie esthétique nouvelle ne serait que lettre morte et scholastique ».

Constantin Terechkovitch publie dans le premier numéro (il en paraîtra quatre entre février 1922 et août 1923) le texte de sa conférence « La honte de l'art russe au Salon d'automne ». Il y accuse les représentants du *Monde de l'Art* de se pasticher et de se répéter et, par un jeu de mots cruel, les traite de « Monde de l'Artificiel » (*Mir iskusstvennosti*). Proches des groupes moscovites *Makovets* et *Lef*, auquel collabore Barthe, favorables à la « grande expérience » en cours en Russie, les « udarniki » saluent la *Erste Russische Kunstausstellung* qui s'ouvre à Berlin en novembre 1922 et présente un panorama de l'art russe depuis les Ambulants jusqu'aux tendances les plus novatrices⁶. Ils sont par contre très méprisants à l'égard des « vestiges du passé » que sont à leurs yeux les écrivains

6. Poplavski se trouve alors à Berlin et écrit à cette occasion son premier article de critique d'art.

émigrés, qualifiant par exemple Merejkovski, Zinaïde Hippus et leur ami Filosofov de « sandwich littéraire ».

Ilia Zdanévitch arrive en novembre 1921 à Paris où il retrouve ses amis Gontcharova et Larionov et, grâce à ce dernier, très lié avec les poètes dada français, entre en contacts avec Picabia, Tzara et Ribemont-Dessaigne. Une soirée littéraire consacrée aux « Nouvelles écoles de poésie russe » permet à Zdanévitch de présenter la poésie « zaum » au public français, mais il s'avère bientôt que l'apparente parenté avec les dadaïstes cache en fait des divergences profondes : les dadaïstes veulent dynamiter l'ordre bourgeois alors que les Russes, qui ont déjà réalisé cette partie du programme, veulent transformer l'homme et la vie : « Eux détruisent, alors que le 41° construit », dira Zdanévitch. La vie artistique qu'ils animent remplace pour les exilés russes la vie sociale dont ils sont privés. L'esprit de sérieux qui les caractérise contribue aussi à les éloigner des dadaïstes, comme en témoignent les démêlés de Charchoune avec Picabia qu'il s'était choisi pour maître.

Déçu par la vie intellectuelle en France, Zdanévitch écrit : « Le milieu artistique, par lequel j'ai été si fortement attiré, est décoloré et impuissant. Le modernisme de l'art, pour lequel j'ai combattu toute ma vie, a évolué et s'est transformé en un nouvel académisme, en art sec et cellulaire. Il n'y a ici ni gens frais, ni idées nouvelles⁷. » Il devient le mentor des jeunes peintres et poètes russes de Montparnasse qui créent la *Chambre des poètes*, présidée par Alexandre Guinger, et le cercle littéraire et artistique *Gatara-pak*, déjà mentionné, deux groupements qui ont leur siège au café Caméléon 146, boulevard Montparnasse, « un simple bistrot au coin de la rue Campagne-Première où une bière ne coûtait que quelques sous et où l'on pouvait chanter, danser, organiser des soirées littéraires et se sentir comme chez soi », écrit dans ses souvenirs André Sedykh. « Au Caméléon se produisait le mime et danseur Valentin Parnakh [...], on y voyait un des « Frères de Sérapion », Vladimir Pozner, qui deviendra plus tard un écrivain français. Evréïnov, tout cassé et chevelu, réclamait la théâtralisation de la vie et la déthéâtralisation de l'art⁸ ». Lado Goudiachvili

7. Cité dans le catalogue Paris-Moscou, 1979, p. 34.

8. André Sedykh, *Proches et lointains*, Moscou, éd. L'Ouvrier soviétique, 1995, p. 268.

décore le plafond du café de dessins érotiques et les murs sont recouverts de poèmes, tableaux et portraits des participants exécutés par Serge Soudeïkine, ancien *du Monde de l'Art* qui, en émigration, collabore aux spectacles du cabaret *La Chauve-Souris* de Baliev.

C'est là qu'eut lieu en 21 décembre 1921 une mémorable soirée, nommée *Dada Lir Kan*, en l'honneur Serge Charchoune, dadaïste de la première heure (sa signature figure dans *L'œil cacodylate* de Picabia sous l'inscription « Soleil russe ») et rédacteur du *Transbordeur Dada*, revue qu'il rédige, publie et diffuse lui-même, avec parfois d'occasionnels collaborateurs comme Guinger ou Poplavski. Du côté français, on signale la participation de Man Ray, Aragon, Breton, Ribemont-Dessaigne. Poplavski, encore peu au fait des mœurs locales, note : « Les dadaïstes français ont injurié le public. »

Dans le cadre de son *Université du 41°*, Iliazd organise des conférences sur la poésie « zaum » (transmentale), sur les liens entre l'art russe et l'art français, et... sur lui-même, choisissant volontiers des titres provocateurs par respect de la tradition qu'il avait lui-même instaurée en Russie (cf. son *Adoration du soulier* au Cabaret du *Chien errant* à Saint-Pétersbourg). Par ailleurs, avec Boris Bojnef et Serge Romov il anime à partir de 1922 le groupe *Tchérez*, né de la fusion du *Gatarapak* et de la *Chambre des poètes*, afin de promouvoir les contacts avec la Russie soviétique : ce groupe organise un banquet en l'honneur de Maïakovski, de passage à Paris, et, en 1923-1924, de nombreuses soirées poétiques au café de Port-Royal au 22, avenue de l'Observatoire. La soirée-vernissage (Galerie La Licorne) consacrée au poète Boris Bojnef comporte des lectures de poèmes (Poplavski, Pozner, Scriabina) avec, parmi les Français, P. Reverdy, G. Ribemont-Dessaignes, Ph. Soupault, P. Dermée et Tzara (Eluard envoya un poème), une pièce de Zdanévitch, *L'âne à louer*, un concert du quatuor Capella. L'exposition présente des tableaux, décors et costumes de Barthe, Volovick, Granovski, Sonia Delaunay, Karsky, Kakabadzé, Lanskoy, Pougny, Terechkovitch, Zadkine, S. Férat, Pascin, Survage. Certains de ces peintres seront bientôt célèbres, ce qui ne sera pas le cas des poètes, aussi talentueux, mais coupés du public par l'obstacle de la langue.

Tchérez poursuit aussi la réflexion théorique entreprise par ses prédécesseurs : Ivan Pougny parle de l'œuvre de Picasso, Romov

de celle d'Apollinaire, Naoum Gabo présente le constructivisme dont se rapproche Iliazd après l'échec de la soirée du *Cœur à Barbe* dont il fut l'un des organisateurs. Cette soirée fut sabotée par les surréalistes, mécontents de la présence de Cocteau. Breton cassa même le bras du poète de Massot d'un coup de canne. Une jeune danseuse, Lisica Codréano, devait interpréter chorégraphiquement un poème en zaoum dit par Iliazd qui, « sensible à l'influx de certains phonèmes, ponctuait son déchaînement inspiré de puissants coups de canne assénés sur le plancher... »⁹. Cette prestation du « poète du Mont Caucase » déchaîna l'hilarité et s'acheva dans le tohu-bohu général.

III. PAR DES MOYENS ILLÉGAUX...

Comme leurs confrères dadaïstes, ces jeunes avant-gardistes sont volontiers à la fois écrivains et graphistes, peintres et poètes : Charchoune, Poplavski, Iliazd et Rémizov, plus âgé, mais d'esprit facétieux. La tradition du livre illustré futuriste demeure vivace : Gontcharova et Larionov illustrent les recueils de Valentin Parnakh, écrits en russe et en français, *Samoum* (1919), qui s'orne des Espagnoles de Gontcharova, et *Motdynamo* (1920). *L'art décoratif moderne*, le livre que Parnakh consacre en 1920 au travail pour la scène de ses deux amis, comporte des pochoirs de Larionov et Gontcharova reproduisant les projets de décors de celle-ci pour le *Coq d'Or*. En 1922 Parnakh publie un recueil de vers, *Il grimpe, l'acrobate* (Karabkaetsa akrobat) avec un portrait de lui par Picasso, un dessin de Lado Goudiachvili et des tableaux de hiéroglyphes de danses dessinés par lui-même. Deux poèmes « phalliques » sont d'ailleurs détruits par son éditeur Zéliouk pour pornographie ! Alexis Rémizov, mieux connu comme écrivain, réalise des livres manuscrits calligraphiés, des milliers de dessins, collages et aquarelles. Zdanévitch renouvelle l'art de la typographie et publie un chef-d'œuvre, *Ledentu le Phare*.

Mais on ne se contente pas d'échanges, de « transfusion » entre les différents moyens d'expression, on cherche avant tout à abolir

9. Lucien Scheler, in *Les futurismes II*, revue *Europe*, 1975, p. 178.

les frontières qui les séparent : les peintres jouent avec les lettres dans leurs tableaux abstraits, agrémentent leurs toiles de textes naïfs ou poétiques, les poètes cherchent à travailler la matière du texte à l'instar des cubistes ou, plus tard, des surréalistes. Le « primitivisme » de Larionov (cf. les tableaux qu'il donne à la revue *Tchisla : Le garçon coiffeur, Mania...*) trouve son analogon dans la poésie de Bojnev, Poplavski ou Guinger : esthétique de l'inachevé et du négligé, langage cru et même grossier, ou bien archaïsant (Guinger). Au raffinement des artistes *du Monde de l'Art*, on oppose le support pauvre, brut, grossier (*Le voyage en Turquie* de Larionov, les papiers récupérés sur lesquels écrivait et dessinait Poplavski), on donne à voir la « fabrication » : les hésitations, les ratures sont intégrées au texte ou au tableau. On placarde les poèmes, on les suspend Salle Bullier : désacralisation de l'art (« L'art n'existe pas, on n'en a pas besoin », écrira Poplavski), disparition de l'artiste (proclamée par Larionov dans son avant-propos à l'exposition *La Cible*, et mise en pratique par Guinger, Zdanévitch et Poplavski jusqu'en 1927), provocation systématique, art de l'éphémère — c'est le commun héritage futuriste.

Sur le plan technique, le tissu verbal tente de reproduire la « facture » de la toile, les mots sont coupés et réajustés, l'espace poétique est désarticulé et restructuré : les leçons de Khlebnikov n'ont pas été oubliées. À la parution de *Flagi*, la critique soulignera la parenté entre la peinture et la poésie de Poplavski dont certains poèmes évoquent des tableaux de Chirico, Chagall, Picasso ou encore ceux de ses amis Mintchine et Bloume avec qui le poète expose en 1928. Selon Tsétline, la « facture » poétique de *Flagi* est proche des recherches picturales contemporaines. Mais Gleb Struve, auteur du premier livre paru sur la littérature de l'émigration, reprochera justement à Poplavski d'avoir ainsi créé son univers surréaliste par des moyens illégaux...

IV. LES BALS RUSSES

L'Opéra a les Ballets Russes de Diaghilev et Montparnasse a les Bals Russes : pour renflouer les caisses de l'Union des artistes russes dont il est devenu secrétaire, Zdanévitch organise, avec Larionov et Gontcharova, une série de bals qui sont restés célèbres, la

série s'ouvrant en février 1923 par le « Grand bal des artistes travesti-transmental », bal costumé faisant référence aux conceptions poétiques de Khlebnikov, Kroutchenych et Zdanévitch. Au nombre des attractions, « le fœtus à quatre têtes », l'élection des femmes à barbe reines de la nuit, la « Compagnie transatlantique de pickpockets » de Robert Delaunay. L'année suivante, le « Bal banal », qui voit la représentation du « Triomphe du cubisme », tableau vivant d'Iliazd avec un rideau de scène de lui-même, des décors de Granowski et des costumes de Barthe, est annoncé comme suit : « À bas l'originalité ! Nous assistons à la renaissance du bel art pompier, attaqué par le modernisme, prétentieux et insipide... ». Au « Bal Olympique » qui suivit Tristan Tzara présenta un « Spectacle sur l'échelle » et, l'année suivante, le 8 mai 1925, le « Bal de la Grande Ourse » réunit la fine fleur de l'avant-garde russe et française afin de célébrer l'Exposition Internationale d'Art Décoratif à laquelle participe Rodtchenko avec un « Club ouvrier » présenté au Grand-Palais. Il y eut encore le Bal des deux Dianes en 1926, et le 12 avril 1929, le Bal fantastique en l'honneur de Jules Verne : l'affiche, ornée d'un dessin de Chirico proposait un texte surréaliste de Poplavski.

Dans ces entreprises qui mobilisent un nombre considérable de participants la théorie de l'« union des arts » chère à l'avant-garde se concrétise peut-être plus pleinement que dans les Ballets Diaghilev par l'adjonction de la poésie, de la calligraphie et de la sculpture et l'art de l'affiche. La scène n'est plus séparée de la salle, le spectateur est en même temps acteur, et la fête rappelle que l'art doit changer la vie.

Cependant, 1925 marque un tournant : Zdanévitch et ses amis de *Tchérez* constatent qu'ils ne sont pas les « compagnons de route » qu'ils s'imaginaient être. Rejetés dans leur condition d'apatrides par la Russie nouvelle, ils sont aussi débordés sur la gauche par Charchoune qui les accuse de soumission au « Narkômpros ». Après ses « expériences des limites », l'art moderne marque une pause. Iliazd s'oriente vers l'écriture de romans expérimentaux et se consacre à ses recherches typographiques, Bojnef adopte une écriture classique, Poplavski range ses poèmes dadaïstes dans un tiroir et se rapproche de la littérature émigrée reconnue, Parnakh et Romov retournent en URSS : le critique sera emprisonné et mourra en 1939. La crise économique et le pessimisme ambiant amèneront

un changement d'atmosphère et la cristallisation de la « parižskaja nota », davantage état d'esprit qu'école poétique à proprement parler, et dont la tribune sera la revue *Tchisla*.

*Université de Poitiers,
département d'études slaves – CRIMS*