

**DE LA PEINTURE PAR LES SONS AU LANGAGE
D'OUTRE-ENTENDEMENT : L'UTOPIE POÉTIQUE DE
V. XLEBNIKOV ET SES SOURCES AMÉRICAINES**

JEAN-CLAUDE LANNE

« Le mystère, c'est la création du signe... »

K. Malevič, De la poésie¹

À la fin de l'année 1912, dans le recueil *La gifle au goût public*², V. Xlebnikov fit paraître, parmi d'autres, un court poème, *Bobèobi pelis' guby...* (Bobèobi se chantaient les lèvres...), qui allait devenir bientôt, à côté de la fameuse *Incantation par le rire* (*Zakljatie smexom*), de *la Ménagerie* (*Zverinec*) et de *la Tentation du pécheur* (*Iskušenie grešnika*), un véritable manifeste « en acte » du jeune futurisme russe dans sa vérité hyléenne. Or, ce poème, présenté et interprété comme un échantillon de la technique poétique appelée « *zvukopis* », ou peinture par les sons, reprend l'ancienne tradition de cette poésie qui prétend imiter la peinture en peignant par les sons les objets. Après cette courte pièce de sept vers, Xleb-

1. K. Malevič, *O poèzii* (De la poésie), dans K. Malevič, *Sobr. soč. v 5-i tomax*, t. I, M., 1995, p. 147.

2. *Posčëcina obščestvennomu vkusu* (Gifle au goût public), M., 1912.

nikov donna encore quelques œuvres écrites dans cette manière de « poésie picturale », mais, se rendant compte que ce procédé aboutissait à une impasse pour son projet de constitution d'une langue universelle, il réorienta rapidement ses recherches vers l'invention d'une écriture universelle capable d'inscrire (et de peindre) sur la surface de la toile les signes sonores symbolisant les structures fondamentales de l'espace.

Je voudrais suivre et analyser les étapes de cette évolution qui devait conduire le disciple des cubistes vers une conception originale de l'œuvre verbale comme tableau figurant de manière imitative les formes abstraites qui composent l'univers. Dans ses recherches poétiques sur les constituants ultimes du langage, Xlebnikov a épuré le processus de la signification en le dirigeant vers des idéalités géométriques, créant ainsi ce qu'il appelait une « langue stellaire ». Ce faisant, il a parcouru dans l'art verbal, depuis le poème *Bobèobi...* jusqu'aux essais en prose « zaum' » (c'est-à-dire écrits en cette langue stellaire d'outré-entendement), ce chemin de l'abstraction qu'ont suivi, chacun dans son domaine propre (poésie, peinture, musique) les autres artistes de l'avant-garde russe.

*

* * *

Voici le texte russe du poème *Bobèobi pelis' guby*, puis sa traduction française :

« Bobèobi pelis' guby,
 Vèèomi pelis' vzory
 Pièèò pelis' brovi,
 Gzi-gzi-gzèò pelas' cep' .
 Tak na xolste kakix-to sootvetstvij
 Vne protjaženija Žilo Lico³ »

Bobèobi se chantaient les lèvres
 Vèèomi se chantaient les regards
 Pièèò se chantaient les sourcils
 Liéééi se chantait la figure
 Gzi-gzi-gzéo se chantait la chaîne.

3. Cité d'après V. Xlebnikov, *Tvorenija* (Créations), M., 1986, p. 154.

C'est ainsi que sur la toile de certaines
correspondances
Hors de l'étendue vivait le Visage ».

Xlebnikov a donné un bref commentaire de ce poème dans ses carnets, commentaire qui ne laisse aucune place au doute quant à la valeur chromatique que le poète entendait conférer aux phonèmes dont sont composées les séries sonores qui ouvrent les cinq premiers vers :

« B, ou la couleur rouge vif, et c'est pourquoi les lèvres sont bobèobi ;
vèèomi, c'est la couleur bleue, aussi est-ce les yeux ; pièèò, c'est le noir⁴. »

Et, dans un autre endroit de ses carnets, il établit un bref dictionnaire de ces correspondances entre sons de langue et de couleurs :

« Peinture par les sons

ce genre d'art est le milieu nutritif à partir duquel l'on peut cultiver l'arbre de la langue universelle.

M - couleur bleue

z - d'or

l - blanc ivoire

k - bleu ciel

g - jaune

n - rouge tendre

b - rouge vermeil

p - noir avec une nuance rouge⁵ ».

Le plan XV de la « surnouvelle » *Zangezi* est tout entier consacré à la « zvukopis' ». Xlebnikov y développe en un long poème son intuition initiale, déclarée dans *Bobèobi...*, quant à la traductibilité réciproque des couleurs et des sons du langage :

« No vot pesni zvukopisi, gde zvuk goluboj, to sinij, to čerňnyj, to krasnyj :

Vèò-vèja - zelen' dereva,

Nižeoty - Temnyj stvol,

Mam-èami - èto nebo,

Puč i čapi - čerňnyj grač.

Mam i èmo - èto oblako.

Zapax veščej čislovoj

Den' v sadu

A vot vaš prasdnik truda :

Leli-lili - sneg čerëmux,

Zaslonjajuščix vintovku.

Čičečača - šaški blesk

Bièènzaj - al' znamen... »

Mais voici les chants de la peinture par les sons où le son est tantôt cérulé, tantôt noir, tantôt rouge :

4. V. Xlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, L., 1933, t. V, p. 276.

5. *Ibid.*, p. 269.

Vèò-vèïa, c'est la couleur du vime,
 Nigéal, c'est le tronc sombre,
 Mam-èami, c'est le ciel,
 Poufr i frapi, c'est le freux noir,
 Mam-èami, c'est le nuage.

Le parfum numéral des choses, une journée dans un jardin. Mais voici votre fête du travail

Léli-lili, c'est la neige des merisiers
 Qui masquent la carabine,
 Tchitchétchatche, c'est l'éclat du sabre,
 Bièenzai, c'est la pourpre des drapeaux, etc.⁶

C'est ce même procédé qui caractérise un poème des années 1919-1921, *Orage au mois d'aou* (Groza v mesjace Au) :

Pupupopo ! Èto grom
 Gam gra gra rap rap
 Pi-pipizi. Èto on.
 Baj Gzogzizi. Molnij blesk.
 Veigzoziva. Èto ty.
 Goga, gago – Veličavye raskaty.
 Gago, goga !
 Zz, zz.
 Mn ! Mn ! Nm !
 Mè – Momomuna. Vse sineet.
 Moa, Moa,
 Mia svu
 Vej vaj èvu ! Èto vixr'.
 Vzi zocern. Vè-cerci,
 Vravra, vravra !
 Vrap, vrap, vrap !
 Gul gulgota. Èto rokota raskat.
 Gugoga. Gak. Gakri.
 Vuva vèvo. Krugi kolec.
 Circici !

Poupoupépo ! C'est le tonnerre.
 Gam gra gra rap rap !
 Pi-pipizi. C'est lui.
 Baï gzogzigzi. L'éclat des éclairs.
 Veigzoziva. C'est toi.
 Coga, gago. Ce sont les majestueux roulements.
 Coga, goga !
 Zj, zj.
 Mn ! Mn ! Nm !
 Mé-momomouna. Tout est bleu.

6. Zangezi, Plan XV, in *Tvorenija*, p. 488-489.

Moa moa,
 Mia svou
 Vei vai èvou ! C'est le tourbillon.
 Vzi zotsern. Vè-tsertsî.
 Vravra, vravra !
 vrap, vrap, vrap !
 Goul goulgota. C'est le roulement du grondement.
 Gougoga. Gak. Gakri.
 Vouva vèvo. Des cercles d'anneaux.
 Tsirtsitsi !⁷ »

À ces échantillons de pure peinture sonore (« *zvukopis'* ») il conviendrait d'ajouter la « langue » des oiseaux et celle des dieux qui constituent l'une et l'autre deux « surfaces » de la surnouvelle *Zangezi* (respectivement la première et la seconde)⁸ et, pour la seconde, une pièce entière appelée *Les Dieux* (Bogi)⁹. Toutefois, il ne s'agit plus là, dans l'un et l'autre cas, de « *zvukopis'* », mais d'enregistrement ou de notation de sons perçus par l'auteur et qui ne relèvent plus, à strictement parler, de l'ordre esthétique de la peinture sonore. Le poète capte les sons, le ramage des oiseaux et des dieux et les traduit, les transpose tant bien que mal en sons du langage humain. La visée picturale est absente de ce plan du langage.

La « *zvukopis'* », en effet, s'intègre dans un vaste ensemble, celui des « langues » utilisées par le poète et qu'il déploie magnifiquement en « surfaces » ou scènes langagières, dans sa pièce *Zangezi*. Dans un des brouillons de la « surnouvelle », la « *zvukopis'* » figure en bonne place, à côté de la langue des oiseaux, de celle des dieux, de la langue stellaire et de la langue d'outre-entendement¹⁰. Dans son ouvrage *La Grammaire de l'idiostyle* (*Grammatika idiostilja*), V.P. Grigor'ev a bien montré la proximité de cette technique poétique avec la création verbale, l'idiolecte du poète et son projet utopique de langue universelle¹¹. C'est que, chez Xlebnikov, il y a une remarquable hésitation au sujet de la signification exacte de la « *zvukopis'* ». D'une part, comme nous l'avons déjà vu, dans le droit fil de la tradition représentée par les romantiques et les symbolistes, Xlebnikov institue une équivalence univoque entre sons du langage et couleurs selon le système des « correspon-

7. S.P., t. V, p. 73.

8. *Tvorenija*, p. 473-475.

9. S.P., t. IV, p. 259-267.

10. S.P., t. III, p. 387.

11. V.P. Grigor'ev, *Grammatika idiostilja*, M., 1983, p. 93 à 95.

dances » baudelairiennes (« Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité/Vaste comme la nuit et comme la clarté/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent... »¹²) :

« Déjà Mallarmé et Baudelaire parlaient des correspondances sonores des vocables et des yeux des visions auditives et des sons qui ont un dictionnaire¹³. »

La fameuse synesthésie des correspondances baudelairiennes se fonde sur l'analogie universelle entre sensations d'ordres différentes. Déjà, dans *Le Salon de 1846*, Baudelaire excipait d'une citation des « Kreisleriana » de Hoffmann pour faire admettre à son public l'idée que l'harmonie est à la base de la théorie de la couleur et qu'un tableau bien fait doit avoir une mélodie :

« J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : "Ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert¹⁴. »

Quant au sonnet *Voyelles* de Rimbaud, en lequel on a voulu voir la matrice¹⁵ poétique des recherches khlebnikoviennes, il participe d'une « alchimie du verbe » dont le poète s'est expliqué dans *Une saison en enfer* et qui vise à inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. La couleur des voyelles était destinée, dans l'esprit du jeune homme libéré des conventions de l'ancienne esthétique, à susciter, chez le lecteur, des sensations brutes. Le phonosymbolisme dont témoigne cette entreprise s'enracine dans l'antique croyance en la convertibilité et l'équivalence des sensations qui, si différentes soient-elles en elles-mêmes et par

12. Baudelaire, *Correspondances*, dans *Bibliothèque de la Pléiade*, p. 1961, p. 11.

13. S.P., t. V, p. 275.

14. Baudelaire, *Salon de 1846*, *ibid.*, p. 883-884.

15. Cf. G. Imposti, « Zangezi », *La lingua degli dei-Fonosimbolismo e zaum'*, dans : *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, P. Lang, Bern, 1991, p. 113, note 13.

les chemins qu'elles empruntent, trouvent leur unité finale dans l'unité même de l'âme humaine¹⁶.

Xlebnikov semble donc très explicite sur le principe de la peinture par les sons (« Živopisan'je zvukom » ainsi qu'il le déclare dans une lettre de 1909 à son ami V. Kamenskij¹⁷) et sur celui de cette convertibilité circulaire des sensations. Dès 1904, dans un article en forme d'épithète, il s'étend longuement sur ce « sensorium » continu qui englobe les cinq sens humains et justifierait une possible progression de l'un à l'autre :

« (Sur les cinq sens et plus).

Cinq aspects, il y en a cinq, mais c'est peu. Pourquoi pas un seul, mais grand ?

Un dessin de points quand on remplit les espaces blancs, quand on peuple les terrains vacants ?

Il y a une certaine variété, étendue indéfiniment, sans cesse changeante, qui, par rapport à nos cinq sens, se trouve dans la même situation que celle où se trouve l'espace à deux dimensions, par rapport au triangle, au cercle, à l'ellipse, au rectangle.

C'est-à-dire, de la même manière que le triangle, le cercle, l'octogone sont des parties de la surface, nos sensations auditives, visuelles, gustatives, olfactives sont des parties, des lapsus linguae de cette variété unique, grande, étendue.

Elle a dressé sa tête de lion et nous regarde, mais ses lèvres sont closes.

Puis, tout comme on peut obtenir un triangle en modifiant un cercle et transformer progressivement le triangle en octogone, et qu'à partir d'une sphère dans l'espace à trois dimensions on peut obtenir, par modification continue, un œuf, une pomme, une corne, un tonnelet, il y a aussi certaines grandeurs, des variations indépendantes, par le changement desquelles les sensations d'ordres différents, par exemple auditive, visuelle ou olfactive, se transforment l'une dans l'autre.

Ainsi, il y a des grandeurs par le changement desquelles la couleur bleue du bleu (je prends une sensation pure), en changeant continuellement, en parcourant des zones de rupture, inconnues de nous les hommes, se transformera en son du chant du coucou ou en pleurs d'enfant, deviendra ces pleurs mêmes.

16. Cf. le témoignage de V. Kandinskij dans *Du spirituel dans l'art*, Denoël/Gonthier, 1969, p. 87-89, qui cite à cette occasion les expériences synesthésiques d'A. Skrjabin. Sur la figurabilité picturale des sons dans la poésie, cf., E. Ètkind *Materija stixa*, IES, Paris, 1978, p. 254-268.

17. S.P., t. V, p. 291.

En outre, en changeant constamment, elle forme une certaine variété, une étendue dont les points, sauf ceux qui sont proches du premier et du dernier, se rapportent au domaine des sensations inconnues ; ils seront, en quelque sorte, issus d'un autre monde.

L'esprit mortel a-t-il été, ne serait-ce qu'une fois, effleuré par cette variété fulgurante comme l'éclair qui relie deux nuées gonflées, variété réunissant deux ordres de sensations dans la conscience exaltée d'un cerveau malade ?

Peut-être, à l'instant de l'agonie, quand tout se hâte, quand tout, dans une terreur panique, bondit par-dessus les barrières, sans espoir de sauver l'ensemble, le tout de plusieurs vies personnelles, mais chacun se souciant seulement de la sienne propre, quand, dans la tête d'un homme, il se passe la même chose que dans une ville submergée par les vagues voraces d'une pierre liquide et fondue, peut-être qu'à cet instant suprême, dans la tête de chacun se produit avec une terrible rapidité le même remplissage des fractures et des fossés, la même transgression des forces et des frontières établies. Mais peut-être que, dans la conscience de chacun, avec la même rapidité, la sensation d'ordre A se transforme en une sensation d'ordre B, et qu'à ce moment-là seulement, la sensation étant devenue B, perd de sa rapidité et devient perceptible, de la même manière que nous ne pouvons percevoir les rayons d'une roue qu'au moment où la vitesse de rotation descend au-dessous d'une certaine limite. Quant aux vitesses elles-mêmes du parcours par les sensations de cet espace inconnu, elles sont arrangées de telle manière que les sensations qui sont le plus liées, positivement ou négativement, à la sécurité de l'être entier, s'écoulent avec la plus grande lenteur. De la sorte, elles se trouveraient examinées avec le plus de détails et de nuances. Mais les sensations qui sont le moins liées aux questions de l'existence, celles-là s'écoulent avec une rapidité qui ne permet pas à la conscience de s'y arrêter¹⁸. »

Mais, dans un second moment, le poète futurien, dont la préoccupation essentielle, ne l'oublions pas, est la création d'une langue universelle qui, réconciliant les hommes entre eux, serait un facteur de paix et de progrès pour la science, considère que la « *zvukopis'* », constitue une première étape, primitive et inconsciente, dans la création verbale. Dans la seconde partie de ce que l'on peut légitimement considérer comme son art poétique, *Nos principes* (Naša osnova), il constate que :

« si l'on prend les combinaisons des sons dans un ordre libre, par exemple : "Bobèobi", ou bien "Dyr boul chtchil", ou bien "Mantch ! mantch !", "Tchi breo zo", ces mots n'appartiennent à aucune langue, mais cependant ils disent quelque chose d'insaisissable, mais qui existe cependant¹⁹. »

18. V. Xlebnikov, N.P., p. 319-320. Cité d'après la traduction française, Xlebnikov, *Nouvelles du Je et du Monde*, Imprimerie nationale, 1994, p. 50-52.

19. Naša osnova, S.P., t. V, p. 235. Cité d'après la traduction française, p. 111-112.

La série sonore qui ouvre le poème du même nom *Bobèobi pelis' guby* et qui se trouve citée à côté du début du fameux poème « zaum' » de Kručënyx²⁰ et des « paroles » d'Akhenaton agonisant dans la nouvelle de Xlebnikov, *Ka*²¹, cette série de sons qui, par nature, ne signifient rien, sollicite l'esprit curieux du poète à s'interroger sur le mystère de l'advenue du sens. Cette interrogation sur le processus de la signification conduira le poète-penseur à la langue d'outre-entendement, dans laquelle les sons simples (les phonèmes) signifient des structures simples de l'espace²².

Mais revenons au poème *Bobèobi...* et aux séries sonores qui en ouvrent les cinq premiers vers. Si un contenu sémantique est conféré aux séries sonores dépourvues de significations, selon leurs qualités acoustiques, articulatoires et graphiques, elles peignent moins un visage qu'elles n'en chantent les différentes parties. Si Xlebnikov lui-même a glosé ces fragments de « mots inconnus » selon le paradigme chromatique, il n'en reste pas moins que le poème *Bobèobi...*, dans sa structure sémantique même, institue un chant : « Bobèobi se chantaient les lèvres/Vèèomi se chantaient les regards, etc. ». Dans le domaine des correspondances canoniques, nous avons affaire ici à cette « mélodie du tableau » dont parlait Baudelaire dans *Le Salon de 1846*²³. Bobèobi pourrait se définir comme la traduction, ou mieux, la transposition musicale, mélodique du sujet (le visage). Xlebnikov « mélodise » les objets spatiaux, qui vivent dans l'étendue, en les transposant en « chant » de voyelles et de consonnes. Il s'agit donc moins d'une « *zvukopis'* » au sens strict (peinture par les sons) que d'un « *zvukopenie* », d'un chant par les sons du langage. Ju. Tynjanov a excellemment décrit ce phénomène de transposition qui constitue la métaphore fondamentale de ce poème :

« En transposant un visage dans le plan des sons, Xlebnikov a atteint une remarquable concrétude :

Bobèobi pelis' guby
Vèèomi pelis' vzory...

Les lèvres sont ici directement palpables, au sens propre.

20. Ce poème, le premier de la série des trois poèmes dont « les mots n'ont pas de sens déterminé », ainsi que l'annonce la présentation, a été publié dans le recueil *Pomada* (Pommade) en 1913.

21. *Ka*, dans *Tvorenija*, p. 534.

22. *Xudožniki mira !* (Peintres de l'univers), S.P., t. III, p. 333.

23. *Op. citat*, p. 883.

Là, dans l'alternance des b labiaux, des o labialisés et des è et i neutres est donné le tableau réel et mobile des lèvres ; là, l'organe est nommé, suscité à la vie langagière par la reproduction du travail de cet organe.

L'articulation soutenue de Vèò dans le second vers est une métaphore sonore, tout aussi sensible au point de faire illusion.

Mais aussitôt Xlebnikov ajoute :

“C'est ainsi que sur la toile de certaines correspondances
Hors de l'étendue vivait le Visage.”

Tout est dans ce “certaines”, cette ampleur, cette indétermination de la métaphore lui permettent justement d'être concrète, “hors de l'étendue”²⁴. »

Transposition sonore d'un modèle spatial, mais sur le mode du chant, le principe qui sous-tend la correspondance entre objet physique et sons du langage est celui de l'équivalence entre une portion d'espace et une séquence de phonèmes ordonnés. Dans *Orage au mois d'aou*, dans le plan XV de *Zangezi*, consacré à la « *zvukopis'* », ainsi que dans ses carnets, Xlebnikov donnait, par décret arbitraire et brutal, l'équivalence entre espace coloré (ou bruits de la nature, dans le cas de l'orage) et sons du langage, sans motiver cette équivalence, sur le mode d'une proposition assertorique au schéma simple sujet-prédicat :

« Vèò-věia, c'est la verdure du vime, etc. »,

ou bien : « Poupoupopo ! C'est le tonnerre »,

ou bien, plus directement encore, dans son dictionnaire phonochromatique des sons et des couleurs :

m – bleu
l – blanc ivoire
g – jaune, etc.

Ici, dans le poème *Bobèobi...*, les objets « se chantent ». Il s'agit donc moins d'une traduction arbitraire et subjective de réalités sensibles, objectives et extérieures, dans la langue personnelle du poète²⁵ que du chant des objets eux-mêmes perçu et noté par le poète, comme c'est le cas pour le langage des oiseaux et des dieux, à cette différence près que les lèvres, regards, sourcils, etc., ne chantent pas ordinairement. Xlebnikov, à vrai dire, trouvait un modèle pour ce procédé éminemment poétique (verbal, linguistique)

24. Ju. Tynjanov, *Arxaisty i novatory*, (Archaïsants et novateurs), L., 1929, « Iljustracii », p. 504.

25. Sur la proximité de la « *zvukopis'* » et du « *ličnyj jazyk* » (langue personnelle), cf. V.P. Grigor'ev, *op. citat*, p. 109.

de transposition de « sensibilia » en « cantabilia » dans le célèbre poème indien de W.W. Longfellow *Le Chant de Hiawatha* (The song of Hiawatha) qu'il pouvait lire aussi bien dans l'original que dans la belle traduction d'I. Bunin publiée en 1898²⁶. Dans une étude sur les ego-futuristes et les cubo-futuristes, publiée en 1914, K. Čukovskij, relevant dans le poème *Bobèobi...* la « beauté toute ornementale des vocables libres et colorés comme des pierres précieuses », composant une sorte de « peinture verbale abstraite, sans sujet, ornementale²⁷ », notait que ce poème était écrit dans le mètre de *Hiawatha* ou du *Kalevala* :

« S'il nous est si doux, poursuivait-il, de lire chez Longfellow les lignes suivantes (qu'il cite dans la traduction russe de Bunin) :

“Came the Delawares and Mohawks,
Came the Chocktaws and Comanches,
Came the Shoshonies and Blackfeet,
Came the Pawnees and Omahas,
Came the Mandans and Dacotahs...”

Pourquoi alors rions-nous des Bobèobi et Vèèomi ? En quoi les Chocktaws valent-ils mieux que les Bobèobis ? Car, là comme ici, on trouve la même gourmande dégustation de mets exotiques, aux sonorités étrangères. Pour une oreille russe bobèobi est aussi “outre-entendement” que les Chocktaws, les Shoshonies le sont autant que les gzi-gzi-gzèi ! Et quand Puškin écrivait :

“De Rouchtchouk jusqu'à l'antique Smyrne,
De Trapézonde jusqu'à Toultscha”,

ne se délectait-il pas de la même ensorcelante instrumentation de vocables aux sonorités d'outre-entendement ?

“Le vocable est plus vaste que le sens”, lisons-nous dans la brochure *Les Trois*. Dans le vocable, dans ses sons nous sont données non seulement la logique, non seulement une pensée étriquée, mais nous sont donnés des éléments irrationnels, mystiques, esthétiques²⁸. »

-
26. V. Xlebnikov admirait cette épopée indienne du grand poète américain et la proposait en exemple à la littérature russe. Dans son article programmatique « De l'extension des limites de la littérature russe » de 1913, il écrivait : « On ne trouve pas en elle (c'est-à-dire dans la littérature russe, J-C.L.) non plus de création ou d'action qui exprimerait l'esprit du continent et l'âme des indigènes vaincus comme le fait le *Hiawatha* de Longfellow. Une œuvre comme celle-ci transmet pour ainsi dire aux vainqueurs le souffle de la vie des vaincus. » Cité d'après la traduction française, p. 86.
27. K. Čukovskij, *Ègo-futuristy i kubo-futuristy*, Al'manax izdatel'stva « Šipovnik », kn. 22, S. Pbg., 1914, p. 128.
28. *Ibid.*, p. 114. La traduction de Bunin réarrange les vers de Longfellow : « Šli Čoktosy i Komanči/Šli Šošony i Omogi/Šli Guron i Mendèni/Delavèry i Mogoki. » La citation des vers de Longfellow est donnée d'après l'édition de

Si Čukovskij a eu raison de mettre en valeur le procédé d'utilisation des noms propres (en l'occurrence des ethnonymes) à cause de la presque émancipation des sons par rapport au sens qui caractérise cette classe singulière de noms²⁹, il est un passage du poème de Longfellow qui a pu suggérer plus directement au poète futuriste russe l'idée du « chant » des objets :

« At the door on summer evenings
Sat the little Hiawatha,
Heard the whispering of the pine-trees,
Heard the lapping of the waters,
Sounds of music, words of wonder.
"Minne-wawa !", said the pine-trees,
"Mudway-aushka !" said the water³⁰. »

La traduction de Bunin justement transforme *la parole* des pins et des eaux (« Said the pine-trees [...] Said the water » en chant (« *peľi sosny/peľi volny* ») :

« Večerami, tēplym svetom,
U dvorej sidel maljutka,
Slušal tixij ropot sosen
Slušal tixij plesk priboja
Zvuki divnyx slov i pesen :
"Minni-vava !" – *peľi sosny*
"Medvèj – oška !" – *peľi volny*³¹. »

Le petit Hiawatha dans le poème de Longfellow surprend les merveilleuses paroles de la nature, mots enchantés, secrets, sonorités mystiques de la musique des eaux et des forêts (« Sounds of music, words of wonder »). Les noms onomatopéiques que perçoit l'enfant (« Minne-wawa ! », « Mudway-aushka ! ») sont ces « confuses paroles » que laissent parfois sortir les « vivants piliers » du temple de la Nature dans le poème de Baudelaire déjà cité, *Correspondances* : onomatopées pour une ouïe occidentale sans doute, mais dans le dialecte ojibway où a généreusement puisé Longfel-

H.W. Longfellow, *Poetical works in six volumes*, vol. II, Boston and New York, The Riverside Press Cambridge (USA), s ; i, p. 129. La traduction russe de Bunin est citée d'après l'édition : *Genri Longfello, Pesn' o Gajavate*, M., 1982, p. 13.

29. Sur la poétique des noms propres, cf. Tsv. Todorov, « Le sens des sons », dans *Poétique*, 1972, n° 11, p. 446-459, particulièrement p. 452 ; Ju. Tynjanov, article cité supra, note n° 24 ; Ju. Tynjanov *Problemy stixotvornogo jazyka*, M., 1965, p. 137-141. Sur la tradition de la poétique des noms propres dans la poésie russe, cf. les analyses d'E. Ètkind dans *Materija stixa*, p. 275-310.

30. *Ibid.*, p. 145. C'est nous qui soulignons.

31. Page 29 de l'édition russe citée note n° 27. C'est nous qui soulignons.

low, ces onomatopées sont des noms, ainsi que le prouve le lexique établi par le poète à la fin de son ouvrage³², mais des noms évocateurs et proches sans doute de ces « noms onomatopéiques » japonais en lesquels Polivanov voyait des reliques des « gestes sonores » qu'étaient à ses yeux les noms « primitifs »³³. Ainsi, les eaux et les pins livrent-ils leur identité linguistique en proférant, en langage ojibway, les noms qui caractérisent leurs bruits particuliers, leur essence sonore (clapotis pour les eaux, bruissement pour les pins). Chez Xlebnikov, les lèvres, regards, sourcils, la figure entière se chantent (pelis'). La voix médio-passive a ici son importance : indiquant la « réflexion » de l'action sur le sujet, elle marque que les pseudo-noms qui ouvrent les cinq premiers vers cessent de « dire » ou de signifier. En cela même, ils ne sont pas des noms, mais, au mieux, des séries sonores qui s'arrachent à l'ordre de la parole, de la diction, pour « chanter » librement la mélodie d'une impression. On comprend mieux alors quel ressort puissant de poésie se cache dans la métaphore cardinale du « chant » : si « bobèobi » est le chant des lèvres, et non pas la traduction lexicale des lèvres en une langue inconnue, ou l'équivalent phonétique de leur couleur vermeille, c'est que cette séquence sonore, contrairement à ce qu'écrivait dans *Nos principes*³⁴ le poète-théoricien, ne devait absolument pas dire ou signifier quelque objet que ce fût, au péril de verser dans le langage établi et de tomber dans la captivité du sens.

Si « bobèobi », « vééomi », etc., ne sont pas des vocables et n'appartiennent à aucune langue, s'ils ne disent et ne signifient rien, mais sont des « poupées sonores », des « guenilles de sonorités » selon l'expression du poète³⁵ ou de vains « bibelots d'inanité sonore », alors quel peut donc bien être leur office dans une œuvre qui utilise des signes linguistiques ? Si l'on écarte les correspondances phonochromatiques comme « non-pertinentes » dans le contexte précis du poème où les objets se chantent plutôt qu'ils ne se peignent (au risque, donc, de contredire les commentaires for-

32. Le vocabulaire glose ainsi les deux séries sonores : « Minnewawa : a pleasant sound, as of the wind in the trees. Mudway aushka : sound of waves on a shore », *op. citat*, p. 381.

33. E.D. Polivanov, « Po povodu "zvukovyx žestov" japonskogo jazyka », dans *Poëtika*, P., 1919, p. 27-36.

34. S.P., T. V, p. 235.

35. *Ibid.*, p. 234.

mels de Xlebnikov), force est de revenir aux premiers pas de la création verbale chez les futuristes russes, à la phase « hyléenne » ou « néo-impressionniste » de leur mouvement³⁶.

Dans le point 5 de sa *Déclaration du verbe en tant que tel*, publiée durant l'été 1913, un des acteurs principaux de l'avant-garde russe, A. Kručënyx, déclarait : « Les vocables meurent, le monde est éternellement jeune. L'artiste voit soudain le monde d'une manière nouvelle, et, comme Adam, donne à toutes choses leurs noms. Le lys est beau, mais laid est le vocable lys, fripé et "défloré". Aussi nommé-je le lys eouy, la pureté primitive est restaurée³⁷. ». À ces affirmations démiurgiques Xlebnikov répondait, dans une lettre datée du 31 août 1913 : « Eouy s'accorde avec la fleur. La rapide succession des sons rend la raideur des pétales (de la fleur recourbée)³⁸. » Ainsi, l'impression de pureté virginale et de raideur de la fleur est « rendue » (« peredaët ») par la rapide et difficile (du point de vue articulatoire) succession des voyelles « e », « ou » et « y », respectivement d'avant (palatale), médiane et d'arrière (vélaire). La recreation du vocable chez Kruč'nyx (recreation approuvée par Xlebnikov) va dans le sens d'une plus grande adéquation de la structure phonique du nom à l'impression produite par l'objet (la fleur) sur le sujet percevant. Le nom nouveau semble mieux « transmettre » au langage l'impression de dureté, tactile et visuelle à la fois (tugie lepestki), ressentie par le spectateur qui, en l'occurrence, est aussi sujet parlant et poète ! On a bien là un impressionnisme verbal, fondé sur un primitivisme, pour ne pas dire un « rousseauisme » naïf de la perception, analogue au naturisme dif-fus qui est comme l'atmosphère spirituelle et langagière dans laquelle baigne l'épopée indienne de Longfellow. Les noms donnés par les Indiens aux phénomènes de la nature, aux plantes, aux arbres et aux animaux semblent « rendre » mieux, c'est-à-dire plus immédiatement, l'impression suscitée par ces objets (comme, par exemple, Shuh-shuh-gah (le héron bleu), Pak-puk-keena (le gril-lon), Bemahgut (le raisin), etc.). C'est ce même impressionnisme

36. J'emprunte ces deux dénominations à VI. Markov qui les utilise (et les justifie) pour décrire les débuts du futurisme russe dans sa variante « cubiste », le budetljanstvo » (VI. Markov, *Russian futurism : a History*, University of California Press, 1968).

37. A. Kručënyx, *Deklaracija slova kak takovogo* (Déclaration du verbe en tant que tel) cité d'après *Manifesty i programmy russkix futuristov* (Manifestes et programmes des futuristes russes), W. Fink Verlag, München, 1967, p. 63.

38. N.P., P. 367.

verbal qui est à la base de l'analyse « phonogrammatique » que donne du mot « lebed' » (cygne) Xlebnikov dans son article de 1920 *Nos principes* :

« Prenons le mot "lebed'" (le cygne). C'est de l'écriture par les sons. Le long col du cygne rappelle le chemin de l'eau qui tombe ; les larges ailes évoquent l'eau qui se répand sur le lac. Le verbe "lit'" (verser) donne "leba" (l'eau versée), tandis que la fin du mot "iad'" rappelle "tchérny" (noir) et "tcherniad'" "le noiraud", nom d'une espèce de canards³⁹. »

Bien qu'il ne s'agisse pas, dans cet exemple précis, d'une création verbale absolue (le mot « lebed' » existe dans le lexique russe, et la remotivation-recréation virtuelle s'opère par le rapprochement paronomastique avec deux unités lexicales, elles aussi enregistrées dans le vocabulaire russe : « lit' » (couler) et « černjad' » (canard), on comprend néanmoins fort bien la méthode suggérée par Xlebnikov et sa finalité : créer (ou recréer) des vocables dans le sens d'une complète homologie entre, d'une part, l'impression provoquée par l'objet à nommer et, de l'autre, celle que suscite telle ou telle tranche sonore. Dans le cas idéal où cette homologie serait réalisée, la suite sonore ne signifierait plus l'objet, mais le serait proprement, par une sorte d'« homéomélie » (unité de chant) fondée sur une substantielle unité d'impression.

Avec *Bobèobi...*, nous sommes donc dans ce que V.P. Grigor'ev appelle quelque peu péjorativement « l'état primitif » rudimentaire de la création verbale⁴⁰, je dirais plutôt que c'est l'état purement esthétique de cette même création de « mots » imaginaires, état dans lequel le poète « rečetvorec », créateur de paroles, s'abandonne à la volupté de la profération de sons purs, non encore oblitérés par le sens et peut s'écrier : « Encore plus de bienheureux bêlements ovins, encore plus de zaum' (d'outré-entendement) de la pure voix humaine⁴¹ ! », avant que « l'éclair de la pensée » ne vienne frapper et traverser cette zaum', ces bienheureux bêlements animaux pour les transformer en signes de langue, en vocables grevés de sens⁴². Comme le « lapsus typographique », cette création asémique, placée délibérément en dehors de toute visée sémantique, « libère ce monde-ci⁴³ » et transporte le poète (et son

39. *Nos principes*, cités d'après la traduction française, p. 109.

40. P. Grigor'ev, *op. citat.*, p. 109.

41. *Carnets*, S.P., t. V, p. 273.

42. *Ibid.*, S.P., t. V, p. 273.

43. *Naša osnova* (Nos principes), S.P., t. V, p. 233.

auditoire) hors de toute convention sociale, hors de l'histoire, hors de la langue empirique, vers les espaces infinis d'au-delà de la raison et du monde. À ce niveau, la création verbale zaoumienne est ludique, gratuite, hédoniste, purement sensuelle, esthétique au sens plein et étymologique du terme, et ne vise qu'à transporter l'auditeur dans une danse jubilatoire, tant auditive qu'articulatoire.

Mais Xlebnikov était un esprit trop spéculatif pour se satisfaire de la poésie des sons purs, du « chant de la pure voix humaine ». Certes, à l'époque de *Bobèobi...*, et pour peu de temps encore, Xlebnikov va tenter l'impossible : soustraire le langage à l'ordre de la signification, en faisant « chanter » les voyelles et les consonnes de la langue russe. Le langage des oiseaux, le langage des dieux, *Bobèobi...*, les cris d'Akhénaton mourant et bien d'autres morceaux encore témoignent de la force et de la permanence de ce projet utopique. Mais l'intellect du poète veillait. Dès 1913, et dans la même lettre à A. Kručënyx, où il lui faisait part de son approbation au sujet de la « rectification » du nom lys, il écrivait à propos d'une autre thèse de son ami, exposée également dans le manifeste *Déclaration du verbe en tant que tel* :

« Je suis d'accord avec l'idée que la série "a i o eee" a un certain sens et un contenu et que cela peut devenir, dans des mains habiles, une base pour une langue universelle⁴⁴. »

Conscient qu'une « chose, écrite uniquement dans un nouveau langage, ne touche pas la conscience⁴⁵ », Xlebnikov affirme, dans *Nos principes*, que « tout nouveau mot non seulement doit être nommé, mais aussi orienté vers la chose à nommer. La création verbale n'enfreint pas les lois du langage⁴⁶ ». On doit ainsi se rendre à l'évidence : à peine après avoir lâché « les mots en liberté », le poète-penseur n'a de cesse de les ramener au bercail de la langue en les faisant derechef signifier, même s'ils signifient autrement et autre chose. La « zaum' », dans son esprit, est la « région d'outre-entendement de la pure voix humaine traversée par l'éclair de la pensée⁴⁷ » (c'est nous qui soulignons). La

44. Xlebnikov, N.P., p. 367. La thèse de Kručënyx était la suivante : « Les consonnes donnent la vie quotidienne, la nationalité, la pesanteur, les voyelles, l'inverse, la langue universelle. Poème uniquement composé de voyelles : o e a ; i e e i ; u a a è (*Manifesty...*, p. 63).

45. *Carnets*, S.P., t. V, p. 270.

46. S.P., t. V, p. 233-234.

47. *Carnets*, S.P., t. V, p. 273.

« Zaum » est un entendement, une raison, supérieurs à l'entendement et à la raison ordinaires, et la langue d'outre-entendement est une langue encore plus raisonnable et sensée que la (ou les) langue(s) ordinaire(s). Ainsi, seule la langue d'outre-entendement est « in nuce » la langue universelle future, elle seule est capable de rassembler l'humanité⁴⁸.

Dès l'époque de *Bobèobi...*, on voit poindre le projet utopique de la langue universelle et l'on assiste au processus de « domestication⁴⁹ » des séries sonores libres. Si, dans le poème lui-même, Xlebnikov, grâce à la métaphore du chant, préserve les suites de phonèmes de l'advenue du sens, il n'en va plus de même dans le travail de réflexion auquel il se livre a posteriori sur les courtes compositions de la période du futurisme militant. Dans *Mon chez moi* (*Svojasi*), préface rédigée pour un projet d'édition de ses œuvres, il écrit :

« Les petits œuvres sont significatives quand elles commencent le futur tout comme une étoile filante laisse derrière elle une traînée de feu ; elles doivent avoir une vitesse telle qu'elles percent le présent. Pour l'instant, nous ne pouvons déterminer ce qui crée cette vitesse. Mais nous savons qu'une œuvre est bonne quand elle embrase le présent, comme la pierre du futur.

Dans "Le Grillon", dans "Bobèobi", dans "O riez !", il y avait les nœuds du futur, l'entrée en scène du dieu du feu et son clapotement joyeux. Quand j'eus remarqué que les lignes anciennes pâlissaient dès que le contenu qu'elles recelaient devenait le jour d'aujourd'hui, je compris que la patrie de l'œuvre est le futur. C'est de là que souffle le vent des dieux du verbe⁵⁰. »

Le sentiment, clairement exprimé dans ces lignes, selon lequel les œuvres apparemment énigmatiques recèlent un sens, un contenu qui se dévoile progressivement dans le temps, ce sentiment-là pré-détermine le destin de la zaum' : une deuxième langue⁵¹, une « cryptoglosse » se cache dans les sons mêmes du poème et le poète se doit de résoudre cet irritant mystère en amenant à la lumière de la conscience le sens obscur des phonèmes dont se composent les unités signifiantes du discours⁵². Ainsi, « le poème est

48. *Naša osnova* (Nos principes), S.P., t. V, p. 236.

49. L'expression est de Xlebnikov lui-même, qui compare la rationalisation de la langue zaum' à la domestication d'un cheval dans *Xudožniki mira !* (Peintres du monde !), S.P., t. V, p. 220.

50. Cité d'après la traduction française, p. 96-97.

51. *Vtoroj jazyk* (la seconde langue), S.P., t. V, p. 210-211.

52. *O stixax* (Sur la poésie), S.P., t. V, p. 225.

plein de sens, par ses seules voyelles⁵³ », et par ses consonnes, ajouterons-nous. Lorsque Xlebnikov glose les séries sonores de *Bobèobi* selon le modèle chromatique et pictural (B = rouge ; P = noir ; V = bleu, etc.), il procède à la première tentative de réduction de la *zaum'* ; la virtualité sémantique des sons est ramenée à la signification univoque des couleurs.

Lorsque Xlebnikov invente la « langue sidérale » (*zvëzdnyj jazyk*) en affectant à chaque phonème de la langue russe la signification d'une structure cinétique de l'espace, il ne fait que changer de code, de « dictionnaire » dans l'interprétation des sons minimaux du langage. Seule la définition change, le principe traductif demeure. À l'équation M = bleu⁵⁴ se substitue la suivante :

« M signifie (c'est nous qui soulignons, J-C.L.) la désintégration d'une grandeur en particules infiniment petites, à la limite qui sont égales, en leur ensemble, à la première grandeur⁵⁵. »

La distance qui sépare le naïf phonosymbolisme initial, dans *Bobèobi...*, de l'imposant édifice rationnel de la langue stellaire (langue des concepts) ne doit point masquer la profonde unité de la quête khlebnikovienne du début à la fin de sa carrière poétique : trouver une langue universelle, nécessaire, immuable, naturelle, soustraite aux vicissitudes de l'histoire, une « cosmoglosse »⁵⁶ en laquelle se proféreraient immédiatement les choses elles-mêmes, indépendamment de la subjectivité des locuteurs. Et si, dans une note de ses carnets, Xlebnikov indiquait que la « *zvukopis'* » était comme « le milieu nutritif d'où l'on pouvait faire croître l'arbre de la langue universelle⁵⁷ », au terme de son parcours dans la recherche de cette langue scientifiquement construite qui pourrait rassembler l'humanité, en 1919, dans son appel aux peintres du monde, il n'omettait pas d'indiquer, fidèle en cela à sa « phonographie » initiale, que les artistes peintres pourraient affecter telle ou telle couleur aux signes graphiques qui symboliseraient les images sonores des différents aspects de l'espace :

53. « *Neizdannaja stat'ja* » (Article non publié), S.P., t. V, p. 189.

54. *Carnets*, S.P., t. V, p. 269.

55. *Peintres du monde*, cité d'après la traduction française, p. 129.

56. Sur la question de la langue cosmique, cf. l'article de S. Kuznecov, « *Linguistica cosmica : la naissance du paradigme cosmique* », dans *Histoire – Épistémologie – Langage*, t. XXVII, fascicule 2, 1995, p. 211-233.

57. *Carnets*, S.P., t. V, p. 269.

« La tâche des peintres consisterait à donner à chaque aspect de l'espace un signe particulier qui devrait être simple et ne pas ressembler aux autres. On pourrait avoir recours au procédé des couleurs et désigner M par le bleu foncé, V par le vert, B par le rouge, S par le gris, L par le blanc, etc.⁵⁸. »

Mais si structures minimales de l'espace, graphèmes, phonèmes et couleurs se répondent, c'est que, en dernière instance, tous les phénomènes qui composent le réel s'entre-équivalent en communi-ant dans une unité abstraite d'ordre supérieur : le nombre. Franchissant audacieusement la limite de l'ordre du système sémiotique verbal, le poète-mathématicien abandonne le monde des qualités pour celui des quantités, le monde de la signification langagière pour celui de la mesure mathématique, loi suprême du réel. Sensations visuelles (couleurs), auditives (sonorités), événementialité historique, tout est nombre, tout se subsume sous la grande équation numérique qui est le Logos, le principe de fonctionnement de l'Univers. La marche vers l'abstraction de la langue sidérale débouche sur une « astronomie » non métaphorique, un pan-arithmétique néo-pythagoricien qui dissout et volatilise la matière du réel dans la pure intellectualité d'une activité de calcul.

« Les lois de l'univers et les lois du calcul coïncident [...] »

Le corps des vérités concernant le nombre et celui des vérités concernant la nature sont les mêmes [...]

Beaucoup sont d'accord pour dire que le réel est un. Mais personne encore avant moi n'a érigé d'autel devant le bûcher de ma pensée pour dire que si tout est un, alors dans l'univers il ne reste que les nombres seulement, car les nombres ne sont pas autre chose que le rapport entre ce qui est un, entre ce qui est identique, cela même par quoi l'un peut différer⁵⁹. »

Ainsi, à la « *zvukopis'* » (peinture par les sons), esthétique et intuitive, succèdent la « *čislopis'* », le « *čislovoe pis'mo* »⁶⁰, l'arithmographie, la « peinture par le nombre ». Les « mots en liberté » de la période tumultueuse et juvénile du futurisme militant cèdent la place aux « nombres en liberté » de la maturité, quand le nombre et le calcul relaient la parole pour penser l'univers. Dans *Bo-bèobi...*, le Visage vivait sur la toile métaphorique de mystérieuses correspondances entre sons et couleurs. Dans les dernières œuvres

58. *Peintres du monde* ! cité d'après la traduction française, p. 131.

59. *Otryvok iz Dosok sud'by (List 3-j)*. Extrait des « Planches du Destin » (feuille n° 3), cité d'après V. Xlebnikov, *Sobr. šoc.* t. III, p. 512 (W. Fink Verlag, Müncher, 1972).

60. Cf. *Svojasi* (Mon chez moi), S.P., t. II, p. 10.

arithmologiques du poète-penseur, *les Planches du Destin*, le « visage » de l'univers se « peint véritablement » (c'est-à-dire se donne de manière ressemblante) sur la « toile » des équations numériques. L'artiste avait enfin trouvé dans le nombre l'instrument adéquat pour présenter la figure du Monde :

« Dans les derniers temps, je suis passé à l'écriture numérique, comme peintre du nombre de la tête éternelle de l'univers, ainsi que je la vois et d'où je la vois. Cet art qui se développe à partir des morceaux des sciences modernes, tout comme la peinture ordinaire, est accessible à chacun et il est destiné à engloutir les sciences naturelles⁶¹. »

« Il y a des espèces d'un art nouveau d'images d'Épinal numériques, d'une création où la tête inspirée de l'univers, telle qu'elle est tournée vers le peintre, est peinte à grands traits par le peintre du nombre ; les resserres et les limites des sciences particulières ne lui sont pas nécessaires : ce n'est pas un enfant. Prêchant un triangle formé de trois points : le monde, le peintre et le nombre, il peint, du large pinceau des nombres, l'oreille ou la bouche de l'univers, et, appliquant de généreux coups de pinceau sur l'espace de la science, il sait que le nombre rend à la raison le même service que celui que rendent le fusain à la main du peintre, ou la glaise et la craie à la main du sculpteur ; en travaillant avec le fusain-nombre, il réunit dans cet art les connaissances qui existaient avant lui. Qu'un trait donne la liaison inattendue, semblable à l'éclair, entre le globule du sang et la Terre, que l'autre tombe dans l'hélium, que le troisième se brise contre le ciel inflexible en découvrant les satellites de Jupiter. La vitesse s'enrichira d'une nouvelle vitesse, celle de la pensée, tandis que les frontières des sciences particulières disparaîtront devant la marche des nombres en liberté, jetés à la presse comme des ordres étendus au globe terrestre. Les voilà, ces espèces d'une création nouvelle et, à notre avis, possible⁶². »

Université Jean Moulin — Lyon III
Centre d'études slaves
André Lirondelle

61. *Svojasi* (Mon chez moi), cité d'après la traduction française, p. 99.

62. *La Tête de l'univers*, cité d'après la traduction française, *ibid.*, p. 454.