

## **NOUS ET L'OCCIDENT : LA QUESTION DES RAPPORTS ENTRE FUTURISME RUSSE ET FUTURISME ITALIEN**

JEAN-CLAUDE LANNE

Le futurisme russe offre le cas assez singulier, dans l'histoire des rapports entre cultures et littératures européennes d'être un mouvement artistique à la fois italien et russe. Cette unité de nom ne signifie évidemment pas identité de projet et de pratique. Toutefois, l'homonymie a occulté pendant assez longtemps les différences spécifiques entre les deux variétés nationales du futurisme, aussi bien pour la critique que pour les artistes eux-mêmes et il n'a fallu pas moins que la visite en Russie de Marinetti, le chef historique du futurisme italien, pour que fût levée l'ambiguïté et qu'apparussent au grand jour les différences entre les conceptions occidentale et russe de cette école avant-gardiste, dont l'esthétique se posait en rupture avec la tradition. Le séjour de Marinetti en Russie fut ainsi l'occasion de clarifier les fonctions des uns et des autres ; de nouveaux clivages entre différentes *sectes* futuristes se déclarèrent, et, grâce aux conférences de Marinetti et aux discussions qu'elles provoquèrent, certains futuristes russes prirent conscience à la fois des implications de cette dénomination étrangère et de l'irréductible originalité du futurisme indigène par rapport à son homologue occidental. Le grand partage culturel entre Russie et Occident se déclara dans toute sa vigueur à ce moment-là et c'est cette crise interne du futurisme que je me propose d'examiner, crise qui oblige tous les futuristes russes à repenser leur propre rapport à l'esthétique du mouvement italien et, pour certains d'entre eux, à requalifier leur propre dénomination de groupe.

Le mot de futurisme fut utilisé officiellement pour la première fois en Russie par le poète Igor' Severjanin dans une brochure

publiée en novembre 1911 et intitulée *Prolog ègo-futurizm* [Prologue Ego-futurisme] <sup>1</sup>. Dans cet opuscule étaient exposés sur le mode poétique les points suivants : Puškin est démodé ; l'âge moderne, âge des dirigeables et autres machines volantes, exige une poésie nouvelle ; le poète des temps nouveaux n'est autre que I. Severjanin, *messie* de la modernité dont la gloire s'étend jusqu'aux confins de l'Empire russe. Pour le chantre de la modernité industrielle et technique, cette dernière devait être célébrée dans un langage adéquat, résolument neuf, saturé d'éléments étrangers (essentiellement d'origine française) à forte saveur exotique. L'ego-futurisme ainsi sommairement défini par son inventeur n'aurait guère eu d'importance dans l'histoire littéraire russe si le poète I. Kazanskij, sous le pseudonyme d'Ignat'ev, n'avait pris la relève d'un Severjanin bientôt « renégat » par rapport à son engagement initial. Dans un intéressant article de 1912 « *Pervyj god futurizma* » (Ego-futurisme, an I) <sup>2</sup>, I. Ignat'ev tente de préciser le sens du futurisme dans la version « égoïste » léguée par Severjanin. Faisant siennes les thèses grandiloquentes d'une imaginaire « Académie d'Egopoésie » qui aurait publié dès janvier 1912 la charte du « Futurisme universel » (*Vselenskij futurizm*), Ignat'ev prend soin de se démarquer ostensiblement du futurisme italien de Marinetti :

On confond constamment l'égo-futurisme universel avec le fututisme italo-français dont le fondateur reconnu depuis trois ans déjà est l'éditeur de la futuro-revue romaine *Poesia*, Marinetti <sup>3</sup>.

Désireux de bien marquer l'originalité de l'ego-futurisme russe, l'auteur rappelle les quatre thèses fondamentales des « Doctrines de l'ego-futurisme universel » (reconnaissance de l'Egodieu ; obtention de l'âme universelle ; glorification de l'Égoïsme ; infini des disquisitions artistiques et spirituelles). Vaste programme, qui se résume dans une formule trahissant l'éclectisme de la « doctrine » : « L'ego-futurisme est la quintessence de toutes les écoles <sup>4</sup>. »

En janvier 1913, Ignat'ev prend la tête du cénacle ego-futuriste après le départ de Severjanin et fonde « l'association intuitive » en publiant une charte dans laquelle il reprend les points essentiels des « Tables » (*Skrižali*) et « doctrines » (*Doktriny*) de l'egofuturisme, tout en précisant que « l'ego-futurisme est l'incessant effort de

1. *Prolog ègo-futurizm*, Peterburg, 1911. L'opuscule a été ensuite intégré au recueil *Gromokipjaščij kubok*, Moskva, 1913.

2. Cité d'après *Manifesty i programmy russkix futuristov*, München, 1967, p. 25-31.

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 30.

chaque égoïste pour réaliser les possibilités du futur dans le présent<sup>5</sup> ». Dans le recueil au titre énigmatique *Zasaxare kry*, Ignat'ev précise sa vision personnelle de la philosophie du mouvement ego-futuriste : l'égoïsme de l'Ego-futurisme serait une révolte spirituelle d'esclave contre la civilisation moderne qui aurait éradiqué l'âme individuelle, ce serait aussi, en conséquence, une contestation radicale de la civilisation urbaine, de la ville comme suprême symbole de la modernité<sup>6</sup>. Étrangement, Ignat'ev semble ne pas se rendre compte que cette nouvelle thèse ébranle les assises du « principe urbain » (*urbanizm*) qui était initialement au fondement de l'esthétique ego-futuriste. Malgré ce recul théorique, les recueils publiés sous la direction d'Ignat'ev contiennent de nombreux essais en prose et des poèmes qui innovent par le mètre, la rime et la création de néologismes qui sont comme la marque propre d'une poétique centrée sur la création verbale. Ce dernier trait explique la rude polémique qui oppose les membres du groupe dirigé par Ignat'ev à ceux d'un groupuscule rival apparu au cours de l'année 1913, celui des Futuriers (*Budetljane*)<sup>7</sup>. À l'automne 1913, Ignat'ev publie un traité, *Ego-Futurizm* [L'Ego-futurisme], dans lequel il tente de démontrer que le véritable ego-futurisme aurait commencé, non pas avec I. Severjanin (qui ne serait à son avis qu'un plat imitateur de W. Whitman et d'E. Verhaeren), mais avec lui-même, Ignat'ev, à partir du moment où il aurait assumé la direction du groupe. Relevant que dans l'egofuturisme il y aurait plus d'« ego » que de futurisme, et que le mouvement se situerait dans une situation de filiation directe par rapport au symbolisme, le théoricien reconnu explicitement la généalogie « décadente » de son école. Mais le suicide d'Ignat'ev en janvier 1914 marque la fin de l'ego-futurisme. La malchance de ce mouvement est de ne pas avoir compté dans ses rangs de grands talents poétiques ni de mémorialiste-théoricien de l'envergure d'un B. Livšic, par exemple. Néanmoins des écrits théoriques d'Ignat'ev ainsi que des œuvres des ego-futuristes se dégagent les grandes lignes de cette variété de futurisme : extrême individualisme, expérimentation poétique et célébration de la ville comme réceptacle de la modernité. Toutefois, les contradictions internes ne manquent pas : la ville des egofuturistes, derrière une brillante apparence, constitue un obstacle entre l'homme et la nature, entre l'homme et la divinité. Mais il y a peut-être plus

5. *Ibid.*, p. 41.

6. *Ibid.*, p. 35.

7. Voir le recueil *Razvočennye čerepa*, Peterburg, 1913.

grave : les ego-futuristes ont sans doute été les victimes involontaires de l'étiquette « futuriste » qu'ils ont péniblement tenté de justifier par une référence massive à la modernité technique et industrielle.

À l'automne 1913 parut le recueil *Doxlaja Luna* (La Lune crevée), avec, pour complément du titre, « *Futuristy-Gileja* » (Futuristes-Hylée), et, sur la première page, la proclamation « Mélanges des seuls futuristes du monde. Les poètes de Hylée ». Ce groupe est resté dans l'histoire de la littérature d'avant-garde, bien plus que tous les autres, comme le représentant du futurisme russe. Cette idée, injuste et fautive, s'est profondément ancrée dans la tradition de la critique littéraire grâce au talent poétique de certains de ses membres (Kručėnyx, Majakovskij, Xlebnikov, grâce surtout à la présence d'un brillant théoricien mémorialiste (Livšic) qui a consigné l'histoire du mouvement dans son ouvrage *L'Archer à un œil et demi*, et peut-être encore davantage grâce aux talents de propagandistes de certains membres du groupe (D. Burljuk, V. Kamenskij, Vl. Majakovskij) qui organisèrent en 1913-1914 une tournée futuriste dans plusieurs villes de l'Empire. Il n'en reste pas moins que le groupe se résigna à l'appellation imposée par la critique plutôt qu'il ne la choisit délibérément. *La Lune crevée* était la première publication de ce groupe sous la rubrique « futurisme », mais ce n'était pas la première fois qu'il se manifestait à l'attention du public. La déclaration de guerre de ce groupe d'avant-garde extrêmement combattif date de novembre / décembre 1912 et s'intitule *Poščėčina obščestvennomu vkusu* [Gifle au goût public]. Ce premier manifeste ne portait nullement la mention de *futurisme*. Pourtant, dans l'esprit de ses auteurs, ce fut, comme le dit Majakovskij, « la première sortie de gala du futurisme russe, rendue mémorable par une sonore gifle au goût public <sup>8</sup> ». Majakovskij poursuit en résumant assez bien les trois points essentiels du manifeste :

De cette bagarre homérique on retient particulièrement trois coups sous les trois cris de notre manifeste :

- 1) réduire en miettes la glacière de tous les canons possibles (règles), qui transforment l'inspiration en glace
- 2) briser la vieille langue, impuissante à suivre le galop de la vie.
- 3) jeter par-dessus bord du vapeur contemporain les vieux « grands <sup>9</sup> ».

Les signataires du manifeste étaient, outre Majakovskij, V. Xlebnikov, D. Burljuk, A. Kručėnyx.

8. V. Majakovskij, *Kaplja degtja*, dans *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1955, p. 350.

9. *Ibid.*, p. 350.

Ce fut, aux yeux des auteurs du manifeste, plus tard, la première bombe *futuriste*. À dire vrai, ce n'était pas la première *grenade* que ces jeunes anarchistes jetaient dans la demeure du goût public. La première fut *Sadok Sudej I*, recueil publié en mars / avril 1910. Il n'y avait ni programme, ni manifeste, mais seulement les noms de ceux qui avaient signé *Poščičina* et *Doxlaja Luna*, le noyau originaire de ceux qui sont entrés dans l'histoire sous un triple nom : Hyléens - *Budetljane* - Futuristes.

Il est important de constater, en traçant à grands traits la préhistoire du « futurisme hyléen », que celui-ci remonte, comme l'autre groupe d'avant-garde egofuturiste, au néo-impressionnisme<sup>10</sup> et à la tradition de la décadence au début du siècle, et que, d'autre part, il est intimement lié à la peinture d'avant-garde de la même époque, au cubisme, ce qui valut d'ailleurs très rapidement au groupe le nouveau surnom de « cubofuturiste ». La démarche des poètes du groupe « Hylée » est en effet parallèle à celle des cubistes : libérer le matériau de toute emprise idéologique. La formulation la plus nette de cette démarche visant à délivrer le matériau poétique, nous la trouvons encore sous la plume de Majakovskij :

Le peintre, qui a déclaré la dictature de l'œil, a droit à l'existence. En affirmant la couleur, la ligne, la forme comme grandeurs autarciques, la peinture a trouvé la voie éternelle vers son développement. Ceux qui ont trouvé que le mot, sa configuration, son aspect phonique déterminent l'épanouissement de la poésie ont droit à l'existence.

Ceux-là sont les poètes qui ont trouvé les voies menant à la « floraison éternelle du vers<sup>11</sup> ».

Dans une conférence de propagande futuriste intitulée : « *Prišedšij sam* » (celui qui est arrivé en personne), Majakovskij emploie l'expression « *kubism v slove* » (le cubisme dans le mot)<sup>12</sup>. De quoi ces poètes ont-ils délivré le mot ? De l'asservissement à l'idée, à la signification (morale ou sociale), du message qui jusque-là était de rigueur dans la poésie civique du XIX<sup>e</sup> siècle ou symbolique : « On a fait des écrivains les hérauts de la vérité, des affiches de vertu et justice<sup>13</sup>. »

Maintenant ce n'est pas « l'idée qui engendre le mot, mais le mot qui engendre l'idée<sup>14</sup> ». La nouvelle poésie naît donc du nouveau regard porté sur le mot, du nouveau rapport instauré entre le

10. Cf. la déclaration de Majakovskij « *Za čto boretsja LEF ?* », t. 12, p. 40.

11. Vl. Majakovskij, *Teatr, kinematograf, futurizm*, t. 1, p. 276.

12. *Ibid.*, t. 1, p. 366.

13. Vl. Majakovskij, *Dva Čexova*, *ibid.*, t. 1, p. 295.

14. *Ibid.*, t. 1, p. 300.

créateur et le matériau : « Les mots sont le but de l'écrivain <sup>15</sup>. » Le mot est pris comme valeur en soi, autarcique, autonome (« *samovi-toje slovo* »).

B. Livšic a fort sagement développé cette conception dans ses mémoires, mais aussi dans le seul écrit théorique qu'il ait jamais écrit dans le feu de l'action et qui fut publié dans *La Lune crevée* et qui s'intitule justement « La libération du mot » : « La base du nouveau courant, déclare-t-il, c'est le changement du point de vue sur l'œuvre poétique <sup>16</sup>. » Et il conclut son article en annonçant que les innovations les plus fracassantes du mouvement (néologismes, rupture de la syntaxe classique, invention de nouvelles rimes, association de mots antinomiques) ne sont qu'une étape éphémère sur le chemin de la totale libération du mot créateur. Nous touchons là ce qui constitue la spécificité du « futurisme » de ce groupe, ce qui légitime l'appellation d'avant-gardisme « hyléen » ou de « futurianisme » (*budetljanstvo*) pour éviter toute confusion avec la doctrine de Marinetti : nous avons là la cause du malentendu qui opposera Livšic et d'autres « Hyléens » / Futuriens à Marinetti lors de la venue de ce dernier en Russie.

Alors pourquoi avoir accepté la marque *futurisme* ? Non sans aigreur, Livšic indique dans ses mémoires de quoi il retournait exactement, lorsque, à son insu, D. Burljuk et probablement M. Majakovskij aussi accolèrent le mot futurisme au recueil *La Lune crevée* :

En saisissant au vol une étiquette déjà populaire, Burljuk était guidé par un calcul précis d'ordre économique et il ne se trompait nullement dans ses prévisions : ce terme, par son diapason, était comme fait sur mesure par le mouvement qui s'accroissait <sup>17</sup>.

Ces propos semblent corroborés par l'aveu de Majakovskij :

La marque même de « futuriste » n'est pas de nous. Nos premiers livres sont *Le Vivier des juges*, *La Gifle au goût public*, *Le Missel des Trois*, nous les appelons simplement recueils d'une compagnie poétique.

Ce sont les journaux qui nous ont baptisés du terme de « futuristes ». Au demeurant, pourquoi se fâcher ? C'est plutôt drôle !... Le « futurisme », pour nous, jeunes poètes, c'est le torchon rouge du toréador, il n'est nécessaire que pour la critique (pauvres taureaux ! je les compare à la critique <sup>18</sup> !)

Les poètes du groupe, avec la même insouciance que leurs ennemis « ego-futuristes », acceptèrent le terme « futuriste » sans se

15. *Ibid.*, t. 1, p. 297.

16. B. Livšic, « Osvoboždenie slova », dans *Manifesty i programmy*, op. cit., p. 76.

17. B. Livchits [B. Livšic], *L'archer à un œil et demi*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 150.

18. Vl. Majakovskij, *I nam mjasa!*, *ibid.* t. 1, p. 315

rendre compte de tout ce qu'il impliquait d'abord pour le public et, à plus longue échéance, pour eux-mêmes. Poser la question de savoir ce que le public russe contemporain se représentait sous le mot de « futurisme », c'est poser la question de l'impact de ce groupe d'avant-garde sur la société russe. Les journaux de l'époque et le jugement d'écrivains ou poètes contemporains qui n'appartenaient pas à l'avant-garde constituent un bon indice de cette influence.

Le trait le plus frappant qui se dégage à la lecture des journaux est la négativité contenue dans le terme « futurisme » utilisé comme signe d'infamie. *La Première Revue des Futuristes russes*, apparue en 1914, donne, sous le titre « Le Pilon de la critique russe », un excellent panorama de cette utilisation polémique du mot, rendue compréhensible, il faut bien le dire, par le côté facilement provoquant de groupes comme les « Hyléens ». Pour les journalistes, les « futuristes » russes sont ainsi les imitateurs des Italiens, des plaisantins peu originaux qui singent leur grand frère occidental. L'approche du phénomène de l'avant-garde dans les arts russes est plus sérieuse chez les critiques des revues littéraires les plus en vue. Le plus célèbre essai est celui de Čukovskij (n° 22 *Šipovnik* 1914), qui fut l'un des premiers à diviser le futurisme en « ego-futurisme » et « cubo-futurisme », et à conclure que le « futurisme » russe est un anti-futurisme et que le futurisme commence avec « *Zaklžatie smexom* » de Xlebnikov, publié en 1910 dans *Studijsa impressionistov* [Le Studio des impressionnistes]. Čukovskij avait, pour pouvoir porter pareil jugement, une certaine idée du futurisme. Cette idée faisait du futurisme italien le futurisme par excellence. Il s'agissait donc, pour le critique, de voir en quoi tel mouvement était futuriste (ou ne l'était pas) en examinant sa conformité (ou non-conformité) aux « canons », si l'on peut dire, du mouvement d'avant-garde italien. La tâche, évidemment, n'était pas facile pour les critiques, du fait que la plupart des théoriciens des groupes d'avant-garde étaient eux-mêmes incapables de préciser ce qu'ils entendaient par « futurisme », quand ils n'établissaient pas purement et simplement l'équation *futurisme* = *futurisme italien*. Šeršenevič, par exemple, l'organisateur d'un groupe moscovite apparenté et allié aux « ego-futuristes » de Saint-Pétersbourg, « La mezzanine de la poésie », prétendait jouer à l'intérieur des cercles nommés futuristes le rôle de théoricien du mouvement et, dans cet esprit, écrivit en 1913 *Futurism bez maski* [Le Futurisme sans masque], ouvrage bien documenté sur les tendances de l'avant-garde et dans lequel il essaie d'arracher sinon les étiquettes conventionnelles, imposées par un usage abusif, du moins les masques, à son avis pseudo-futuristes, que por-

tent les groupes rivaux du sien, notamment celui d'« Hylée ». Le futurisme, pour Šeršenevič, est l'affirmation de la vie poétique contre la stagnation du symbolisme complètement « académisé ». Le grand initiateur de la révolte contre le passéisme en art est, pour lui, Marinetti qui, le premier, a déclaré que la poésie est mouvement. Néanmoins, il reproche à Marinetti de ne pas offrir d'œuvre constructive, de ne pas voir que, si la cité moderne dissout le psychisme traditionnel de l'homme, elle le recrée également selon des principes nouveaux que la poésie est justement chargée de détecter.

Il est piquant de constater que la critique marxiste en la personne de L'vov-Rogačeskij (dans le *Sovremennik*)<sup>19</sup> répète les clichés de la presse bourgeoise conservatrice et que c'est Tasteven qui, dans son ouvrage *Futurizm (Le Futurisme)*<sup>20</sup>, est le premier à dire, à propos des cubo-futuristes, qu'ils sont « les bolcheviks du futurisme », comme étant les plus extrémistes dans leur expérimentation poétique. Maint critique, comme par exemple Red'ko dans *Russkoe Bogatstvo*<sup>21</sup>, constate que le « futurisme » russe est la marque du monde moderniste en ce qu'il reflète la crise du symbolisme dans sa quête mystique. Pour lui, les futuristes sont donc des mystiques dont la tentative est vouée à l'échec. D'autres, comme Brjusov, dans un article intitulé « *God russkoj poëzii* »<sup>22</sup> [Une année de poésie russe], dénie tout caractère novateur et original au mouvement en le rattachant au symbolisme ou au Mouvement italien.

La visite de Marinetti en janvier / février 1914 clarifia les positions pour tout le monde et l'on peut dire que sa tournée confirma les mots écrits par Gor'kij dans *Žurnal žurnalov (La Revue des revues)*<sup>23</sup> : « Il n'y a pas de futurisme russe. Il y a simplement I. Severjanin, Majakovskij, Burljuk, V. Kamenskij. »

Grâce à Marinetti certains représentants de l'avant-garde futuriste prennent conscience de l'originalité de leur mouvement et sont ainsi amenés à définir un « contrefuturisme » (un « futurianisme ») slave, oriental, violemment anti-européen.

Environ un mois avant l'arrivée de Marinetti en Russie, le 1<sup>er</sup> janvier 1914, B. Livšic signe avec le peintre G. Jakulov et le compositeur A. Lur'e un manifeste, *My i zapad* [Nous et l'Occident] dans lequel est affirmée, dans un style amphigourique,

19. *Sovremennik*, 6, 1913.

20. G. Tasteven, *Futurizm*, Moskva, 1914.

21. A. Red'ko, « Sredi ustremlenij k neponjatnomu i nepostižnomu », dans *Russkoe bogatstvo*, 3, 1914.

22. V. Brjusov, « God russkoj poëzii », dans *Russkaja Mysl'*, 5, 1914.

23. *Žurnal žurnalov*, 1, 1915.

la supériorité de l'Orient (et donc de la Russie, incluse dans cet Orient de la culture) sur l'Occident.

(...) L'art de l'Europe est archaïque, il n'y a pas et ne saurait y avoir en Europe d'art nouveau, vu que ce dernier s'édifie sur des éléments cosmiques. Tout l'art de l'Europe est territorial. Le seul pays à ne pas avoir jusqu'à présent d'art territorial, c'est la Russie <sup>24</sup>.

L'incident le plus fameux lors de la tournée de Marinetti éclata le 1<sup>er</sup> février 1914 au moment de la conférence donnée par le poète italien dans la grande salle de la bourse Kalašnikov. B. Livšic et V. Xlebnikov, les seuls représentants de l'aile dure du « futurisme » russe (Hylée) hostiles à la visite de l'artiste occidental, rédigèrent et distribuèrent au public un tract dans lequel ils dénonçaient l'humiliation volontaire que s'imposait l'Asie devant l'Europe :

Aujourd'hui certains indigènes et la colonie italienne des rives de la Néva pour des considérations personnelles tombent aux pieds de Marinetti, trahissent le premier pas de l'art russe sur la voie de la liberté et de l'honneur et courbent le noble col de l'Asie sous le joug de l'Europe.

Les hommes qui refusent de porter un collier seront, comme aux jours honteux de Verhaeren et Max Linder, les spectateurs tranquilles de ce sinistre exploit.

Les hommes de la liberté restent à l'écart. Ils n'oublient pas les lois de l'hospitalité, mais leur arc est tendu et leur noble front exprime le courroux.

Étranger, souviens-toi du pays où tu es venu !

Les dentelles de la servilité sur les moutons de l'hospitalité <sup>25</sup>.

Cette distribution fut marquée par une violente altercation entre V. Xlebnikov et N. Kul'bin, mentor de Marinetti lors de son séjour à Saint-Pétersbourg, au cours de laquelle N. Kul'bin traita Xlebnikov de gredin et de vaurien <sup>26</sup>. Ulcéré par ces propos, ainsi que par le commentaire, peu flatteur pour lui, qui accompagna le lendemain, dans le journal *Birževye Vedomosti* [Le Bulletin de la Bourse], la relation de la soirée et de l'incident <sup>27</sup>, Xlebnikov répliqua par une lettre d'une extrême violence adressée, par-delà la personne de Marinetti, à ses collègues « futuristes » qui avaient trahi, selon lui, la cause du futurisme russe en faisant bon accueil à l'hôte étranger. Xlebnikov y affirmait également l'antériorité du futurisme « autochtone » pour mieux asseoir son absolue indépendance :

24. *Manifesty*, op. cit., p. 138.

25. V. Xlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Leningrad, 1933, t. V, p. 250.

26. Voir le témoignage de M. Matjušin, cité d'après N. Xardžiev, *Stat'i ob avangarde*, t. 2, Moskva, 1997, p. 21-22.

27. Sur les détails de la polémique, voir V. Xlebnikov, *Neizdamnye Proizvedenija*, Moskva, 1940, p. 474-476.

Il ne servait à rien de nous accrocher de l'extérieur, vu que nous nous étions jetés dans le futur à partir de 1905. Le fait que les Burljuk, les Kul'bin n'aient point relevé ce mensonge indique qu'ils n'étaient que des simulateurs <sup>28</sup>.

Le flot d'invectives se concluait par une déclaration de rupture : « Dorénavant, je n'ai plus rien de commun avec les membres de Hylée <sup>29</sup>. »

B. Livšic, qui assista aux conférences de Marinetti à Saint-Pétersbourg et aux soirées données en son honneur, non point comme un « mouton d'une servile hospitalité », mais en « archer » futurien (selon le titre de ses mémoires), « l'arc bandé et le front plissé par le courroux », a tenté d'expliquer l'irréductible opposition entre le futurisme marinettien et celui des futuriers-hyléens. Réfléchissant aux déductions qui s'imposaient à la seule comparaison des deux espèces de futurismes, l'italien et le russe (dans sa variante « hyléenne » ou « futurienne »), B. Livšic dégagea les caractères intrinsèques de ce mouvement dont il reste le plus brillant et profond théoricien dans ses mémoires (publiés en 1933), *Polutoraglazjy strelec* [L'Archer à un œil et demi] :

Le futurianisme (*budetljanstvo*) n'était pas une vision du monde achevée, comme le marinettisme. En dépassant, en tant que préjugé antidynamique, l'antagonisme traditionnel entre édification et destruction, il refusait aussi bien toute consolidation de ses propres tendances, récusait toute transformation de ces dernières en formules figées, en postulats absolus. Le futurianisme redoutait surtout de devenir un canon, une doctrine, un dogme. Il voulait ne se déterminer que de manière négative et il n'aurait accepté de se reconnaître comme système que si l'on avait pu démontrer qu'il existait un système du tempérament. Toutes les thèses du futurisme russe (*Russkogo futurizma*) devaient, dans l'esprit de ses initiateurs, être conçues non pas comme des fins immuables et extrinsèques, mais comme le principe (*načalo*) du mouvement, principe inhérent au futurisme lui-même, comme le principe régulateur (*reguljativnyj princip*) de la création futurienne <sup>30</sup>.

B. Livšic eut l'occasion d'exposer sa propre conception du futurianisme, peu après le départ de Marinetti de la capitale russe, lors d'une conférence prononcée le 11 février 1914 dans la salle des concerts de l'église suédoise Sainte-Catherine et intitulée « Notre réponse à Marinetti <sup>31</sup> ». Pour Livšic, le principe qui sépare radicalement l'Occident de l'Orient est la sensation de la matière (*čuvstvo materiala*), profonde, organique et immédiate en Orient (donc en Russie), superficielle et quasi inexistante en Occident. Cette sensa-

28. *Ibid.*, p. 368 et seq.

29. *Ibid.*, p. 369.

30. B. Livšic, *Polutoraglazjy strelec*, Moskva, 1991, p. 170-1 (traduction de J.-C. Lanne).

31. Voir l'ouvrage cité à la note 30, p. 192-195.

tion immédiate de la matière (*veščestvo*) du monde permet aux artistes de l'Orient, et à eux seulement, de créer et d'édifier leur art sur des principes cosmiques. Ainsi, au-delà de la slavitude provinciale du futurisme russe (*budetljanstvo*) s'ouvre, pour Livšic, la perspective grandiose d'un art universel, cosmique, co-tangent à l'éternité de la matière. Avec cette métaphysique de la culture, on est évidemment très loin d'un futurisme « techniciste » à l'italienne, célébrant la vitesse, l'énergie, l'audace et la révolte. Mais Livšic, ce faisant, a magnifiquement théorisé la pratique artistique de ses compagnons en futurisme slave, notamment celle de V. Xlebnikov, orientée sur la « matière verbale en tant que telle » (le fameux « *samovitoe slovo* »). Et c'est de cette singulière pratique khlebnikovienne que B. Livšic a déduit sa conception orientale et cosmologique du futurisme russe :

Le verbe, tel que l'a montré pour la première fois Xlebnikov, refusait de se soumettre aux lois de la statique et de la dynamique élémentaire, il n'entrait pas dans les schémas architectoniques usuels et exigeait pour lui-même des formules d'un degré supérieur. La mécanique se compliquait de la biologie. L'expérience de l'Occident s'augmentait de la sagesse de l'Orient <sup>32</sup>.

Ainsi, la rencontre de Marinetti avec les représentants des différents courants du futurisme russe les obligea à réfléchir sur le sens de leur engagement poétique et sur les implications de la dénomination même, due initialement à un effet de mode. Si les futuriens-hyléens eurent à cœur de souligner leur indépendance « génétique » par rapport aux « italo-futuristes <sup>33</sup> », les plus lucides d'entre eux, comme V. Livšic et V. Xlebnikov, comprirent, grâce à cette brutale et franche confrontation des principes, l'enracinement de leur art dans la tradition nationale russe, avec son irréductible spécificité, et c'est sans doute cet étonnant paradoxe qu'a mis au jour la rencontre des deux « régions » du futurisme :

Le futurisme (*budetljanstvo*) n'est pas le futurisme (*futurizm*) ; alors que ce dernier nie la tradition, le futurisme est une création novatrice, nourrie des magnifiques traditions de l'antiquité russe <sup>34</sup>.

Université de Lyon III

32. *Ibid.*, p. 49.

33. Vl. Majakovskij, *Poln. sobr. soč.*, t. 1, p. 369.

34. « Vel. Xlebnikov - osnovatel' budetljan », dans *Kniga i Revoljucija*, 9-10, 1922, p. 25.