

Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole doctorale 3LA

Université de Montréal

Faculté des arts et sciences

L'avant-garde russe face à la « terreur de l'histoire » : historiosophie et historiographie dans les *Doski sud'by* de Velimir Xlebnikov et dans l'art analytique de Pavel Filonov

par Geneviève CLOUTIER

Thèse de doctorat de littérature comparée / littérature (option littérature comparée et générale)

sous la direction de Jean-Claude LANNE et Livia MONNET

soutenue le 18 décembre 2008

Composition du jury :

Philippe DESPOIX, professeur à l'université de Montréal

Livia MONNET, professeure à l'université de Montréal

Jean-Claude LANNE, professeur à l'université Jean Moulin Lyon 3

Régis GAYRAUD, professeur à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II

Johanne VILLENEUVE, professeure à l'université du Québec à Montréal

Note sur la traduction et sur la translittération du russe

Tous les textes de notre corpus primaire ainsi que les autres textes russes pour lesquels il n'existait pas, à notre connaissance, de traduction française publiée seront cités ici dans notre propre traduction, avec l'original russe en note de bas de page. Les textes n'appartenant pas au corpus primaire et ayant déjà été traduits en français seront cités uniquement dans leur version française.

Le système de translittération international a été retenu pour tous les noms russes, sauf dans les citations et références bibliographiques, où d'autres systèmes peuvent avoir été employés. On verra ainsi le nom Xlebnikov écrit de différentes façons : Xlebnikov, Khlebnikov, Chlebnikov, Hlebnikov.

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Mme Livia Monnet, de l'Université de Montréal, et M. Jean-Claude Lanne, de l'Université Lyon III, pour leur disponibilité et leurs conseils. Je leur suis reconnaissante d'avoir accepté ce projet de cotutelle, grâce auquel j'ai pu bénéficier de leur expertise à tous les deux.

Merci à Nicolas pour son travail de relecture et son talent inestimable en matière de résolution de problèmes.

Merci à mes parents, qui m'ont donné le goût des études.

Merci, enfin, au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal et au département de littérature comparée de l'Université de Montréal, dont le soutien financier m'a grandement facilité la vie pendant mes quatre années d'études doctorales.

Introduction

Dans son article de 1939 « Avant-Garde and Kitsch », Clement Greenberg associe l'apparition des avant-gardes artistiques à l'émergence d'une « conscience supérieure de l'histoire » au sein d'une certaine frange de la société bourgeoise occidentale¹. Parmi les nombreux « -ismes » et « -istes » ayant vu le jour durant les trois premières décennies du vingtième siècle, les futuristes italiens, puis les futuristes russes ou « futuriers » (*budetljane*), pour reprendre l'expression que certains d'entre eux ont préféré employer, ont ceci de particulier qu'ils affichent ce sens de l'histoire, ce sens d'être en train de *faire* l'histoire, jusque dans leurs manières de se désigner². Leurs textes fondateurs, le « Manifeste du Futurisme » (1909) de Filippo Tommaso Marinetti et la « Gifle au goût du public » (« *Poščečina obščestvennomu vkusu* », 1912) des futuristes russes, avec leur célébration de la jeunesse et leurs invectives contre les musées, les bibliothèques et les artistes du passé, donnent à entendre que ce qui reste à venir sera nécessairement supérieur à ce qui a eu lieu, voire même à ce qui est en train d'avoir lieu, et qu'il faut à tout prix en accélérer l'accomplissement³. « En réalité, pour l'idéologie de l'avant-gardisme, le présent n'existe pas », écrit à ce sujet Nicos Hadjinicolaou, citant à l'appui les propos de théoriciens de l'avant-garde tels que Renato Poggioli et Harold Rosenberg, qui associent tous deux l'avant-garde au concept de *transition*⁴. Les premiers essais théoriques sur l'avant-garde, mais aussi d'autres textes plus récents, tendent en effet à mettre l'accent sur la dimension radicalement utopique de la conception avant-gardiste de l'histoire, tout en faisant ressortir le caractère fondamentalement contradictoire, pour ne pas dire suicidaire, d'une idéologie entièrement vouée à un « demain »

¹ Voir : C. Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », dans *Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian, éd., Chicago, University of Chicago Press, 1988, vol. 1, p. 7.

² Les premiers artistes russes à s'être désignés comme « futuristes » appartenaient à un groupe de jeunes poètes pétersbourgeois mené par Igor' Severjanin : les *ego-futuristes*. C'est cependant un autre groupe de jeunes artistes, peintres et poètes, réunis autour du manifeste « Gifle au goût du public » et de la personne de David Burljuk, qui s'est imposé à la postérité comme le visage du « futurisme russe », et ce bien que le nom de « futuristes », qui sous-entend un rapport de filiation avec le mouvement homonyme issu d'Italie, ne fit jamais l'unanimité parmi eux et qu'ils ne l'acceptèrent que tardivement. Ces artistes (les signataires du manifeste – David Burljuk, Aleksej Kručenyx, Vladimir Majakovskij et Velimir Xlebnikov – mais aussi de nombreuses autres personnalités telles que le Kazimir Malevič d'avant le suprématisme, Elena Guro, Mixail Matjušin et Natalja Gončarova) sont également connus sous l'appellation de *cubo-futuristes*. Le nom de *budetljane*, formé à partir du verbe russe *budet* (sera), fut suggéré quant à lui par Velimir Xlebnikov dans le but de souligner l'originalité ainsi que le caractère proprement slave de ce mouvement. La traduction de ce mot que nous employons ici est celle de Jean-Claude Lanne (J.-C. Lanne, *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'Études slaves, 1983).

³ Voir : F. T. Marinetti, « Premier manifeste du futurisme », dans *Le Futurisme*, G. Lista, éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 149-156 et D. Burljuk *et. al.*, « *Poščečina obščestvennomu vkusu* », dans *Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Fink, 1967, p. 50-51.

⁴ N. Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *Histoire et critique des arts*, n° 6, juil. 1978, p. 62. Pour Poggioli, le sentiment de vivre et d'incarner une période de transition serait ce qui vient réunir, de manière paradoxale, l'avant-gardisme et le décadentisme. Tandis que les décadents adopteraient une attitude passive face au sentiment, « à la fois oppressant et exaltant, d'être les derniers d'une série », les avant-gardistes vivraient plutôt dans l'attente fébrile d'une palingénésie dont ils s'affairaient à préparer la venue. (R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, G. Fitzgerald, trad., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, p. 75).

qui, sitôt son heure venue, aura déjà commencé à se transformer en un « hier » méprisable. « *The case of futurism, because of the ambition of its programs and the extravagance of its claims, the vanity of its works and its incapacity to transform the letter into the spirit, its own attempt to survive itself proves – as an extreme example – that each specific avant-garde is destined to last only a morning* », affirme ainsi Poggioli dans son essai de 1962⁵.

Téléologique est sans doute l'adjectif qui résume le mieux le rapport à l'histoire de l'avant-garde, futuriste ou autre, tel qu'il s'exprime dans ses manifestes et ses textes théoriques, qui constituent sa face la plus visible et la plus étudiée. Hadjinicolaou, tentant en 1978 de recenser les éléments constitutifs de l'idéologie avant-gardiste en se basant sur la littérature critique déjà publiée, identifie ainsi comme principales caractéristiques de sa conception de l'histoire son caractère *linéaire*, son *déterminisme* (sa conviction d'incarner le changement qui viendra comme une nécessité historique) ainsi que sa dimension soit *évolutionniste*, soit *révolutionnariste*, qui, dans un cas comme dans l'autre, présuppose l'adhésion à une idéologie du progrès, d'un monde en perpétuelle transformation⁶. Cette liste de caractéristiques peut facilement être appuyée par des exemples textuels. Presque tous les manifestes artistiques de l'avant-garde, en effet, établissent une distinction claire entre les temps anciens et les temps nouveaux (« Que peut-on faire d'autre pour parvenir à la félicité que de renoncer à tout et fuir? Que de tirer un trait entre le passé et le présent? La seule tâche qui vaille de vivre ou de mourir consiste dans cette action⁷ ») et présentent leur vision de l'avenir comme inévitable (« Personne ne peut échapper à DADA⁸ ») parce qu'ancrée dans le cours logique de l'histoire (pensons ici à Kazimir Malevič déclarant que le futurisme a fait son temps, mais que « ceux qui n'ont pas suivi le chemin du futurisme, révélateur de la vie moderne, sont condamnés à ramper à perpétuité sur les sépulcres anciens et à se nourrir des reliefs des temps passés⁹ »). Ces quelques caractéristiques ne sauraient néanmoins résumer à elles seules le rapport à l'histoire des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle. Elles peuvent sans doute être classées parmi les principaux « lieux communs » véhiculés ici et là sur l'avant-garde, des lieux communs qui rendent compte assez fidèlement d'un certain aspect du discours des artistes qui s'en réclament, mais

⁵ R. Poggioli, *ibid.*, p. 223. À la lecture des manifestes, en effet, le « futurisme » caractéristique de l'avant-garde en général (et pas seulement, précisons-le, de celle qui se désigne comme « futuriste » : Poggioli, dans son ouvrage, prend d'ailleurs la peine de préciser que le futurisme est une « attitude » typique de l'avant-garde, au même titre que le nihilisme ou l'agonisme) semble étrangement « sans lendemain ». Marinetti le reconnaît avec humour, dans son « Manifeste du futurisme », lorsqu'il écrit : « Les plus âgés d'entre nous n'ont pas encore trente ans; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et de plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles!... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques. Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos avions trépидants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images »; F. T. Marinetti, « Premier manifeste du futurisme », *op. cit.*, p. 155-156.

⁶ N. Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *op. cit.*, p. 48-51.

⁷ F. Marc, « Préface du deuxième livre projeté (Almanach « Der Blaue Reiter ») », dans *Écrits et correspondances*, T. de Kayser, trad., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 221.

⁸ T. Tzara, « Syllogisme colonial », dans *Lampisteries, précédées des Sept manifestes dada*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, p. 81.

⁹ K. Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », dans *Écrits*, présentés par A. B. Nakov, A. Robel-Chicurel, trad., Paris, Champ Libre, 1975, p. 191.

dont les limites se voient rapidement exposées lorsqu'on choisit de prendre un peu plus de distance par rapport aux déclarations-choc des manifestes pour voir ce que leurs auteurs faisaient et disaient réellement en parallèle. Si on reste sur le terrain de la philosophie de l'histoire, c'est, d'abord et avant tout, la question de la relation de l'avant-garde au passé qui bénéficie d'une telle prise de recul. Déjà, malgré les appels répétés à rejeter en bloc les canons littéraires et artistiques qui truffent les manifestes, divers éléments suggèrent qu'il y a quelque chose de plus, dans la relation à l'histoire des artistes concernés, qu'une entreprise de destruction sans merci du passé et une course aveugle vers l'avenir; que le passé, même, joue un rôle fondamental dans leur imaginaire. L'esthétique primitiviste à la base de la plupart des expérimentations picturales du début du vingtième siècle en est sans doute l'indice le plus probant, mais le *zaum*, ou langue « suprarationnelle », des futuristes russes, l'anarchisme enfantin des manifestes dada de Tristan Tzara, l'éloge marinettien de la guerre, de la violence et des « éléments primordiaux¹⁰ », pour ne donner que ces exemples, procèdent tous d'un désir de retourner aux « origines » – que ce soit de la création artistique, de la langue ou de l'humanité elle-même. Ainsi, au début des années 80, Jürgen Habermas fera remarquer avec beaucoup de pertinence que ce n'est sans doute pas tant un rejet radical du passé qu'il faut percevoir dans l'attitude iconoclaste des avant-gardes que la revendication d'une *nouvelle manière de disposer du passé* : « *The modern, avant-garde spirit has sought [...] to use the past in a different way; it disposes over those pasts which have been made available by the objectifying scholarship of historicism, but it opposes at the same time a neutralized history which is locked up in the museum of historicism¹¹* ». Une telle manière de voir possède l'avantage de tenir compte du discours de rébellion bien réel que tenaient les artistes, sans toutefois tomber dans le piège qui consisterait à interpréter celui-ci à la lettre.

En fait, et avant toute autre chose, c'est sans doute sous le signe du *paradoxe* qu'il faut placer la relation à l'histoire des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle. Cette dimension paradoxale ne réside pas seulement en ce que les gestes posés par les artistes entraînent souvent en contradiction avec leurs déclarations, comme en témoigne l'omniprésence de l'archaïsme dans presque tous les aspects de leurs œuvres, mais, aussi, en ce que ces déclarations, poussées à leurs extrêmes conséquences, tendent à entraîner des effets adverses à ceux qui sont recherchés, comme nous avons déjà commencé à le faire remarquer en notant ce qu'il y avait de suicidaire à glorifier une jeunesse et un « demain » qui n'auront qu'un temps. Dans un même ordre d'idées, si on a souvent dit que l'avant-garde se distinguait par son refus des prétentions à l'immutabilité propres à la culture classique, auxquelles elle a préféré opposer la célébration du transitoire et de la mobilité, on peut imaginer que ce nouvel ordre de valeurs pourra, à la longue, finir par entraîner lui aussi un certain statisme culturel. C'est ainsi que Matei Calinescu, qui dans *Five Faces of Modernity* débute son chapitre sur l'avant-garde en écrivant que, parmi les idées que cette notion évoque, il y a celle de la confiance « *in the final victory of time and immanence over traditions that try to appear as eternal, immutable, and transcendentally determined¹²* », finit par conclure ce même chapitre en citant Leonard B. Meyer, auteur de *Music, the Arts, and Ideas* (1967), qui affirme tout le contraire. Meyer, en

¹⁰ Dans le « Premier manifeste du Futurisme », *op. cit.*, p. 152.

¹¹ J. Habermas, « Modernity – An Incomplete Project », dans H. Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 5.

effet, tout en refusant le concept d'avant-garde et ses connotations téléologiques, affirme que l'art « contemporain » évolue dans un état à la fois stable et fluctuant, « *a fluctuating steady-state*¹³ », où le changement, parce qu'il est partout, n'est aussi nulle part. Pour Calinescu, les propos de Meyer (que l'on peut qualifier de postmodernistes) sont intéressants en ce qu'ils décrivent bien les conséquences inévitables de la conception du temps propre à la modernité et de toutes les contradictions qu'elle contient – contradictions que l'utopisme avant-gardiste, finalement, n'a fait qu'exagérer¹⁴. Un concept, nous semble-t-il, résume d'ailleurs particulièrement bien ces contradictions, et c'est celui de « *boredom of utopia* », l'ennui induit par la concrétisation de toute utopie. Le spectre de cet ennui, issu du fait que le futur, comme l'écrit Calinescu, « *is suppressed in the very attainment of perfection, which by definition cannot but repeat itself ad infinitum, negating the irreversible concept of time on which the whole of Western culture* [et tout particulièrement, pourrions-nous ajouter, la notion d'avant-garde – G. C.] *has been built*¹⁵ », vient compliquer le projet avant-gardiste dès sa formulation.

Le présent travail, tout en partant de ces paradoxes, vise à pousser encore un peu plus loin la réflexion sur les avant-gardes artistiques et le problème fondamental de leur rapport à l'histoire, passée et à venir. Ce faisant, il se concentrera sur le cas de l'avant-garde russe, dans laquelle il est permis de croire que ce problème prend un poids particulier, puisque la durée de vie de cette dernière coïncide avec un moment charnière de l'histoire de Russie, celui de la transition du régime tsariste vers le régime communiste, sa mort résultant quant à elle directement de l'instauration de la terreur stalinienne. L'approche que nous proposerons cherchera à inscrire la démarche de l'avant-garde russe dans une tradition : celle de l'historiosophie, c'est-à-dire de la réflexion philosophique sur le sens et les fins de l'histoire. L'historiosophie, dans sa tentative de rendre l'histoire plus cohérente, sous-entend un certain travail d'écriture, ou plutôt de réécriture, de l'histoire comme ensemble de faits passés : elle vise plus ou moins à donner à celle-ci la forme d'un récit, où chaque événement trouve sa place et sa justification. Ce faisant, toutefois, c'est *l'avenir* qu'elle a dans sa ligne de mire, l'avenir qu'elle vise à rendre plus transparent, presque accessible. Ce travail d'écriture de l'histoire et de « capture » du destin par la spéculation sur l'avenir est précisément ce qui nous intéressera ici par rapport à l'avant-garde russe. En étudiant cette question, nous espérons arriver à acquérir une meilleure compréhension de la conception de l'histoire des artistes sur lesquels nous nous pencherons et de la place que la réflexion sur l'histoire occupe dans leur projet artistique, qui est aussi un projet social – car il ne faut pas oublier que l'avant-garde, dans sa volonté de transcender les frontières entre l'art et la vie, pour reprendre la principale thèse de Peter Bürger¹⁶, appelle à considérer ses réalisations dans une perspective plus vaste que celle qui est normalement adoptée à l'égard des œuvres d'art. Notre principal postulat sera que, loin de suivre l'invitation lancée par les manifestes à se précipiter tête baissée vers un « demain » incertain mais idéalisé, le

¹² M. Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 95. C'est l'auteur qui souligne.

¹³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ Dans *Theory of the avant-garde*, M. Shaw, trad., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

projet artistique de l'avant-garde russe prend la forme d'une vaste entreprise de *résistance* à l'histoire comprise comme la progression linéaire du temps – entreprise qui prend également les dimensions d'une lutte aussi insensée que sincère contre l'éternelle menace de la mort.

Pour aborder cette question, nous avons choisi de nous pencher sur l'œuvre de deux artistes majeurs de l'avant-garde russe, le poète Velimir Xlebnikov (1885-1922) et le peintre Pavel Filonov (1883-1941). Ce choix peut être justifié de différentes façons, et d'abord par le fait qu'il s'agit de deux artistes profondément indépendants, avant-gardistes de la première heure associés à la mouvance dite cubo-futuriste du futurisme russe¹⁷, qui ont exercé une influence considérable sur la démarche créatrice de leurs collègues. Dans la mesure où nous préférons étudier quelques œuvres en profondeur plutôt que de survoler un vaste corpus, la production de ces artistes présente donc l'avantage de pouvoir être considérée comme représentative (dans les limites du possible) de ce qui se faisait dans leurs disciplines respectives. Certes, l'ascendant qu'a eu l'œuvre de Xlebnikov sur la poésie de l'avant-garde russe surpasse de beaucoup celui de l'œuvre de Filonov sur la peinture de son époque. Tandis que presque tous les poètes russes associés à l'avant-garde se sont réclamés, d'une manière ou d'une autre, de Xlebnikov et de ses expériences sur la langue, qu'il a renouvelée à sa manière¹⁸, Filonov comptait de sérieux rivaux dans le milieu des arts visuels, dont Kazimir Malevič, qui eut de nombreux disciples. Il ne fait d'ailleurs aucun doute que le « suprématisme » de ce dernier, avec son esthétique épurée et ses fondements spiritualistes, ait laissé une empreinte beaucoup plus visible dans l'histoire de l'art russe et soviétique que l'esthétique surchargée de Filonov et la doctrine à laquelle il a donné le nom d'« art analytique ». Néanmoins, Filonov, qui accordait un rôle primordial à l'enseignement dans sa pratique artistique, aura lui aussi réussi à s'entourer d'un nombre impressionnant d'élèves. Ayant formé à l'Académie des beaux-arts de Leningrad le « Collectif des maîtres de l'art analytique » (Kollektiv masterov analitičeskogo iskusstva – MAI), également connu sous le nom d'« École de Filonov », il continua à enseigner alors même que, tombé en disgrâce aux yeux du régime soviétique comme tous ses collègues associés à l'avant-garde, il en était réduit à donner ses leçons chez lui¹⁹. Son œuvre, à propos de laquelle ont écrit plusieurs de ses contemporains²⁰, fut d'ailleurs reconnue comme une source d'inspiration majeure par les poètes de l'Oberiu

¹⁷ Voir note 2 ci-dessus.

¹⁸ Ainsi Vladimir Majakovskij, en réaction à la mort du poète, écrivait en 1922 : « je considère qu'il est de mon devoir d'écrire noir sur blanc, en mon nom et, je crois aussi, en celui de mes amis, les poètes Aseev, Burljuk, Kručenyx, Kamenskij, Pasternak, que nous l'avons considéré et le considérons encore comme l'un de nos maîtres en poésie » (« считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей »); V. Majakovskij, « V. V. Xlebnikov », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 158.

¹⁹ Arrivés trop tard sur la scène de l'art soviétique, déjà dominée par l'idéologie du réalisme socialiste, restés peut-être aussi un peu trop proches de l'esthétique du maître, aucun des élèves de Filonov n'aura vraiment réussi à faire sa marque dans l'histoire de l'art. Parmi les disciples les plus fidèles de ce dernier, toutefois, mentionnons les noms de Tatjana Glebova, Alisa Poret et Mixail Cibasov.

²⁰ Dans le récit poétique « Ka », par exemple, Xlebnikov parle d'un peintre qui disait faire la guerre « non pas pour l'espace, mais pour le temps ». Ce peintre, dont il décrit l'œuvre en quelques mots, a été associé à Filonov (À ce sujet, voir entre autres l'essai d'A. Parnis : « O metamorfozax mavy, olenja i voina : K probleme dialoga Xlebnikova i Filonova », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, op. cit., p. 662). Kručenyx, lorsqu'il apprit (avec quelques années de retard) la mort du peintre, survenue lors du

(ob'edinenie real'nogo iskusstva, que l'on traduit généralement par : « association pour un art réel »), le dernier groupe poétique d'avant-garde de l'Union Soviétique, et tout particulièrement par Nikolaj Zabolockij, qui, dit-on, tenta d'appliquer les techniques de l'art analytique à sa poésie²¹. Tout comme Malevič, Filonov a laissé une œuvre écrite relativement abondante; tout comme lui, il a voulu élever son art au rang d'une philosophie, ce qui fait de lui un bon sujet d'étude dans le cadre d'un travail de recherche abordant la peinture de l'avant-garde dans une perspective plus philosophique que plastique. La décision de privilégier ici son œuvre par rapport à celle de son collègue est motivée en partie par le fait qu'elle ait été beaucoup moins étudiée jusqu'à présent, son importance dans l'art russe du début du vingtième siècle ayant tardé à être reconnue à sa juste mesure²². Bien entendu, le choix de nous concentrer ici sur le travail de Filonov et de Xlebnikov s'explique aussi par l'importance que le peintre et le poète ont voulu accorder au thème de l'histoire dans leur activité créatrice. Nous reviendrons en temps et lieux à la question de la manière dont une préoccupation pour l'histoire s'exprime dans l'œuvre de Filonov; nous mentionnerons toutefois que cette préoccupation est particulièrement évidente chez Xlebnikov, qui a consacré une part importante de sa vie à la recherche de ce qu'il appelait les « lois du temps ».

Précisons tout de suite que ce travail ne se donnera pas explicitement pour but de pousser plus avant la recherche sur les liens entre l'œuvre du poète et celle du peintre. Certes, nous ne manquerons pas de tracer des parallèles entre leurs univers artistiques lorsque cela nous semblera pertinent, mais ce sera toujours dans l'espoir d'apporter par là un éclairage intéressant sur l'avant-garde russe dans son ensemble. La question des liens personnels entre le poète et le peintre, quant à elle, a déjà été examinée par le passé²³, et il ne nous semble pas nécessaire de nous y arrêter encore ici. On sait que Filonov et Xlebnikov se témoignaient un respect et un intérêt mutuels en tant qu'artistes,

siège de Leningrad, a quant à lui composé un poème, « Un rêve à propos de Filonov » (« *Son o Filonove* »), comportant ces vers : « Grand artiste / Témoin de l'invisible / Trublion de la toile / Pavel Filonov » (« Великий художник / Очевидец незримого / Смутьян холста / Павел Филонов »; A. Kručenyx, « Son o Filonove », dans *Pamjat' teper' mnogo razvoračivaet : Iz literaturnogo nasledija Kručenyx*, N. Gurjanova, éd., Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1999, p. 264). Parmi les personnages de fiction manifestement inspirés de Filonov, mentionnons par ailleurs le scientifique Petr Nilyč Fakirov dans le texte dramatique de Daniil Xarms « Fakirov » (1933-34) ainsi que le « peintre inconnu » (*Xudožnik neizvesten*, 1931) du (moins avant-gardiste) romancier Veniamin Kaverin.

²¹ Au sujet des liens entre l'Oberiu et Filonov, voir entre autres le texte de G. Eršov « Filonov i obèriuty », dans *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i Gosudarstvennom Musee Izobrazitel'nyx Iskusstv Imeni A. S. Puškina, Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2006, p. 55-66, ainsi que l'article de L. Heller : « Les chemins des artisans du temps : Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres... », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XXV, n° 4, oct.-déc. 1984, p. 350. Sur le cas particulier de Zabolockij, voir : D. Goldstein, *Nikolai Zabolotsky : Play for Mortal Stakes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²² Filonov lui-même, qui n'a jamais voulu vendre ses toiles à l'étranger, est en partie responsable de la relative négligence dont son œuvre a été victime en Occident, dépositaire de la mémoire de l'avant-garde russe pendant la période soviétique. Si les travaux de John E. Bowlt et de Nicoletta Mislér, notamment, ont contribué de beaucoup à faire connaître l'œuvre de Filonov dès la fin des années 70, l'exposition monographique « *Pavel Filonov : Očevidec nezrimogo* » (*Pavel Filonov : Témoin de l'invisible*), présentée au Musée Russe de Saint-Pétersbourg et au Musée Pouchkine de Moscou en 2006 et 2007, est sans doute l'événement qui est venu consacrer, pour le public contemporain, son statut de peintre majeur de l'avant-garde, aux côtés des Malevič, Kandinskij et autres.

²³ Sur cette question, voir l'article d'A. E. Parnis : « O metamorfozax mavy, olenja i voina : K probleme dialoga Xlebnikova i Filonova », *op. cit.*, p. 637-695.

que le poète a écrit quelques lignes sur l'œuvre du peintre²⁴, que le peintre a illustré de manière fort intéressante deux textes du poète publiés en 1914, « À Perun » (« Perunu ») et « Nuit en Galicie » (« Noč'v Galicii »), et qu'il a lui-même écrit un long poème dramatique en zaum : « Le chant de la croissance universelle » (« Propeven' o prorosli mirovoj »), manifestement inspiré de l'œuvre de son collègue. Au-delà de cela, toutefois, les deux hommes n'étaient pas personnellement liés. Cela s'explique en partie par la position relativement indépendante que l'un et l'autre occupaient au sein de l'avant-garde russe, tout en continuant à jouer pour celle-ci le rôle de figures phares : s'ils ont participé à certaines activités collectives (signature de manifestes, lectures publiques, représentations théâtrales...) pendant les belles années du futurisme (1912-1914), tous deux ont par la suite plutôt cherché à éviter leurs collègues et leurs sollicitations, Filonov préférant se consacrer à son enseignement et Xlebnikov ayant choisi de mener une vie d'errance loin des capitales. À ce propos, il peut être pertinent de préciser que Filonov, après l'arrivée au pouvoir des bolcheviques, manifesta un désir sincère de voir son art accepté par les instances officielles. Il est donc fort probable que, bien qu'ayant refusé d'adapter son style à la nouvelle idéologie, il ait ressenti comme une gêne son association aux courants artistiques dits alors « de gauche »²⁵. Pour ce qui est de Xlebnikov, on peut ajouter à ce qui a été dit que le poète délaissa de plus en plus la littérature (sans jamais l'abandonner complètement, toutefois) vers la fin de sa vie, alors qu'il était entièrement pris par cette recherche des « lois du temps » qui sera l'objet de notre attention dans la suite de ce travail.

Les Tables du destin (*Doski sud'by*, 1922), l'ouvrage de Xlebnikov sur lequel nous nous pencherons ici, présente la somme des recherches du poète sur l'histoire, qui, avec sa poésie et ses théories sur la langue, forment l'un des trois principaux axes de sa fervente activité créatrice. L'auteur s'y donne pour but d'exposer les « lois du temps » qui permettront de prédire l'avenir, et ce au fil d'une série de calculs se fondant essentiellement sur les intervalles temporels qui séparent les grandes dates de l'histoire, mais se permettant aussi quelques incursions dans les domaines de l'astronomie et de la linguistique. Œuvre complexe et singulière dont la forme se rapproche davantage de la spirale que de la ligne droite, réalisation étonnante dans le parcours d'un poète, les Tables du destin entremêlent indifféremment vers et prose, tableaux de dates et de chiffres, formules mathématiques et texte didactique, comme si leur auteur y était à la recherche d'une nouvelle forme d'art, d'un nouveau mode d'expression entre la prose, la poésie, le dessin et les mathématiques. Si un tel mélange de genres est parfaitement

²⁴ Voir note 20 ci-dessus.

²⁵ À ce sujet, un passage de son journal daté du 8 août 1932 semble révélateur : « J'ai reçu de Moscou une lettre d'Aleksej Kručenyx. Il dit qu'il est en train d'écrire un article pour une maison d'édition : ses mémoires sur les futuristes russes. Il me demande de lui envoyer ce que j'ai à dire à ce sujet ainsi que les photos de ma mise en scène de la tragédie de Majakovskij [*Filonov, en compagnie de l'artiste Iosif Škol'nik, avait réalisé en 1913 les décors de la pièce du poète intitulée « Vladimir Majakovskij, tragédie » – G. C.*] [...] J'ai décidé de ne pas lui répondre ». (« Получил из Москвы письмо от Ал[ексея] Крученых. Он говорит, что пишет для какого-то издательства статью – воспоминания о русских футуристах. Просит меня прислать имеющиеся у меня сведения об этом и фото моей постановки трагедии Маяковского. [...] Я решил не отвечать ему »). Il faut reconnaître que, quelques semaines auparavant, Filonov avait toutefois accepté de répondre aux questions sur le même thème du critique littéraire Nikolaj Xardžiev. Lorsqu'il en fait mention dans son journal, toutefois, il se contente de décrire les futuristes comme des gens qu'il lui avait « fallu » fréquenter et avec qui il avait travaillé « en partie » (« с кем мне приходилось видеть[ся] и отчасти вместе работать »); P. Filonov, *Dnevnik*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000, p. 154 et 150. Les annotations dans le texte russe sont de l'éditeur.

représentatif du style de Xlebnikov, qui n'a jamais hésité à intégrer des formules mathématiques dans ses poèmes, les *Tables du destin* se distinguent du reste de sa production par leur ampleur et par le fait que les équations et les tableaux de dates et de chiffres (autrement dit, le matériel « scientifique ») y occupent le premier plan, reléguant apparemment la poésie au rôle d'ornement.

Dans l'ensemble de l'œuvre picturale de Filonov, c'est, au départ, une série d'une vingtaine de tableaux ayant en commun le titre de « Formule » qui a retenu notre attention. Ces œuvres (parmi lesquelles on retrouve une Formule de l'univers (Formula Vselennoj), une Formule de l'éclosion universelle (Formula mirovogo rascveta) et une Formule du prolétariat de Petrograd (Formula petrogradskogo proletariata)) furent réalisées dans les années 1910 et 1920 et abordent des thématiques variées dans un style qui, bien que toujours caractéristique du peintre, va de l'abstraction pure à la figuration. C'est cependant sur ses textes théoriques, et notamment sur un texte de conférence daté de 1923 et connu, depuis sa publication en traduction anglaise par John E. Bowlt et Nicoletta Misler, sous le titre « Les principes de l'art analytique » (« The Basic Tenets of analytical Art²⁶ »), que notre analyse s'appuiera d'abord et avant tout, car nous nous intéresserons davantage à ses théories en tant que telles qu'à leurs applications concrètes.

Nos recherches se concentreront sur la manière dont les deux artistes, le peintre et le poète-chercheur, présentent et organisent le matériau historique, sur la conception du processus historique qui se manifeste dans leurs œuvres et sur le rôle qu'ils s'attribuent, en tant que créateurs, par rapport à celui-ci. Deux mots-clefs, qui ressortent autant à la lecture des *Tables du destin* qu'à l'examen des tableaux de Filonov et, surtout, de l'appareil textuel qui les accompagne (titres et textes théoriques), serviront à orienter notre approche de ces questions : celui de destin (*sud'ba*), et celui de formule (*formula*), qui chez le poète comme chez le peintre se trouvent intimement liés. Nous avons déjà mentionné que la question du destin et de sa prévision, qui est au cœur de l'historiosophie, jouait un rôle important dans la recherche xlebnikovienne des lois du temps. Cette question se retrouve également dans l'œuvre de Filonov, que ce soit au niveau des titres de ses tableaux, du symbolisme qui y est employé ou des théories sur le rôle social du peintre qui y sont associées, comme nous le verrons plus loin. L'idée de « formule », quant à elle, est évoquée directement par les deux artistes; elle est, dirons-nous, ce par quoi les destins prennent pour eux une forme visible, cohérente et (relativement) concise. Chez Xlebnikov, le mot « formule » est à prendre dans son sens mathématique, les *Tables du destin* se présentant d'abord et avant tout comme un recueil d'équations. Chez Filonov, ce terme revêt un sens plus ambigu, étant donnée la diversité des tableaux regroupés sous ce titre et le refus du peintre d'en donner une définition claire. Ce sera donc l'un des objectifs secondaires du présent travail que d'arriver à identifier plus clairement ce qui caractérise ce concept central mais flou dans la pensée du père de l'art analytique.

²⁶ P. Filonov, « The Basic Tenets of Analytical Art », dans *Pavel Filonov: A Hero And His Fate. Collected Writings on Art and Revolution, 1914-1940*, J. E. Bowlt and N. Misler, éd. et trad., Austin, Silvergirl, 1983, p. 145-154. Dans sa récente publication en russe (dans le recueil de textes *Filonov : Xudožnik, issledovatel', učitel'*, J. Bowlt, N. Misler et A. Sarab'janov, éd., Moskva, Agej Tomeš, 2006, qui nous servira d'édition de référence ici), ce texte, qui ne porte pas de titre, est identifié par ses premiers mots : « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika... ».

Si le présent essai empruntera à différentes approches théoriques, c'est sans doute dans le domaine des théories des avant-gardes qu'il s'inscrira le plus naturellement. À la question de savoir quelle est la pertinence d'étudier l'avant-garde encore aujourd'hui, alors que celle-ci a été déclarée plus d'une fois morte et enterrée, victime de la récupération de son discours et de sa propre conception de l'histoire²⁷, alors, aussi, que l'âge d'or des études sur les avant-gardes est depuis longtemps passé, nous serions portée à répondre en reprenant à notre compte, en le déformant un peu, l'argument de Hal Foster, qui soutient qu'alors même qu'elle recule dans le passé, l'avant-garde, toujours, est prête à « ressurgir du futur » (« *return from the future* »), repositionnée par l'art innovateur du présent. C'est là, selon Foster, la temporalité paradoxale de ce phénomène qui, de par sa nature traumatique, ne peut se laisser comprendre qu'après un certain délai – ou plutôt, préférons-nous dire, qui ne se laisse comprendre que peu à peu²⁸. Si nous n'avons pas l'intention de nous prononcer ici sur la vitalité ou la validité du concept d'avant-garde dans l'art d'aujourd'hui, pas plus, d'ailleurs, que de confronter l'œuvre des avant-gardes du début du vingtième siècle à la production artistique contemporaine ou à la « néo-avant-garde », nous n'en croyons pas moins que toute recherche approfondie sur les avant-gardes historiques amène le chercheur à réévaluer, à la lumière des nouvelles données dont il dispose, ce qui est sous-entendu par ce concept-clef de l'art moderne. Ainsi, s'il est possible de dire que certaines œuvres contemporaines, en nous faisant porter un regard rétrospectif sur l'avant-garde, viennent enrichir notre compréhension de celle-ci, il est permis de croire que de nouvelles découvertes sur les avant-gardes historiques pourront nous amener à repenser la signification de ce terme, non seulement dans son contexte d'origine, mais aussi dans le contexte contemporain.

Toujours sur le plan de la théorie, le fait d'étudier ensemble un peintre et un poète, mais aussi la nature même des œuvres analysées, qui transgressent les frontières entre les genres et les formes d'art, nous amènera à nous questionner sur la nature du texte et de l'image, sur ce qui les sépare et ce qui les rapproche. Pour nous aider dans cette démarche, nous aurons recours, entre autres, aux théories de l'intermédialité, que l'on peut définir rapidement comme le domaine de recherche qui s'intéresse aux relations entre les médias, un terme qui, pris dans ce contexte, désigne autant les dispositifs de communication que les différentes formes d'art²⁹. Ces questions théoriques, toutefois, ne seront pas abordées ici pour elles-mêmes, mais uniquement dans la mesure où elles pourront apporter

²⁷ Sur la question de la récupération et de la mort de l'avant-garde, voir entre autres l'essai de Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 58), qui affirme que l'avant-garde, de par sa nature même, ne peut avoir eu lieu qu'une seule fois pour toutes, et que toute répétition de son discours vient automatiquement miner celui-ci. Voir aussi l'ouvrage de Paul Mann : *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

²⁸ H. Foster, *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, p. x. Empruntant à Freud le concept d'« action différée » (*deferred action*, *Nachträglichkeit*), selon lequel un événement traumatique ne peut être reconnu comme tel qu'après un certain délai et par l'intermédiaire d'un autre événement qui en déclenche la prise de conscience, Foster écrit : « *the avant-garde work is never historically effective or fully significant in its initial moments. It cannot be because it is traumatic – a hole in the symbolic order of its time that is not prepared for it, that cannot receive it, at least not immediately, at least not without structural change* »; *ibid.*, p. 29.

²⁹ Le terme *intermédialité*, issu de la culture germanophone, a été formé dans les années 1980 par analogie avec la notion d'intertextualité. En tant qu'approche théorique, l'intermédialité permet de rendre compte de la diversité des rapports entre les formes d'art et les dispositifs de communication tels qu'ils se manifestent dans la culture contemporaine – mais aussi dans la culture plus ancienne – et de comprendre leurs conséquences sur la production de sens. On peut faire remonter ses origines à la notion d'*ekphrasis* ainsi qu'au *ut pictura poesis* horacien.

un éclairage pertinent sur le problème plus vaste des liens entre art et connaissance historique. Car, au-delà du cas précis des avant-gardes, c'est aussi la question suivante qui nous intéressera : Qu'est-ce que la pratique artistique, de par les caractéristiques qui lui sont propres, peut apporter à la connaissance historique?

Un mot, enfin, sur le titre de ce travail. L'expression « terreur de l'histoire », si elle peut évoquer la terreur stalinienne dont a été victime l'avant-garde, renvoie d'abord et avant tout, ici, à Mircea Eliade et à son essai *Le Mythe de l'éternel retour*. Dans cet essai, l'histoire, à cause de son caractère irréversible en vertu duquel tout doit avoir une fin, est présentée comme un objet de terreur pour les sociétés archaïques, qui ont préféré la « remplacer » par la répétition de rites régénérateurs permettant de faire de la vie un perpétuel recommencement. Cette « terreur de l'histoire », que l'on retrouve aussi au sein de l'avant-garde russe, vient rapprocher celle-ci des cultures archaïques, mais, de par la réaction de résistance active qu'elle entraîne, elle est aussi, à notre avis, l'un des principaux moteurs de son activité créatrice.

*

Le présent travail est subdivisé en trois grands chapitres. Le premier d'entre eux, « Histoire, historiographie et esthétique », vise à introduire certaines notions et idées qui reviendront dans les chapitres suivants. Nous commencerons par y présenter ce qu'est la philosophie de l'histoire, et plus spécifiquement sa branche dite *spéculative*, l'historiosophie, puis nous discuterons de l'évolution de cette discipline et des principales questions auxquelles elle tente de répondre. Dans cette perspective, nous présenterons très brièvement la pensée de quelques figures importantes de la philosophie de l'histoire : Joachim de Flore, Vico, Hegel et Nietzsche. Ce faisant, nous tenterons de commencer à mettre en relief le problème apparemment universel qui retiendra notre attention tout au long de ce travail : celui de la crainte de l'histoire et du rejet du temps historique. Par la suite, nous restreindrons notre angle d'approche et nous nous intéresserons à la manière dont le problème de l'histoire a été abordé en Russie, de la fin du dix-neuvième siècle au début du vingtième siècle. Nous présenterons la pensée de Petr Čadaev, de Nikolaj Fedorov, de Vladimir Solov'ev et de Nikolaj Berdjajev, que nous aborderons à partir d'une question qui est à notre avis centrale dans la philosophie russe : « Le royaume de Dieu se réalisera-t-il à l'intérieur du temps historique ou hors de celui-ci? ». En étudiant les différentes réponses qui ont été données à cette question, nous serons amenés à poursuivre notre réflexion sur le problème du rejet de l'histoire. La dernière partie de ce chapitre nous aidera à faire le pont vers les chapitres suivants, puisque nous nous y intéresserons à diverses théories qui, soit par la volonté de leurs auteurs, soit par la force des choses, viennent faire se rapprocher l'histoire et l'art, préparant ainsi le terrain pour la présentation des entreprises historiosophico-artistiques de Xlebnikov et de Filonov. Nous nous attarderons plus particulièrement sur les tentatives d'ordre philosophique, pseudo-philosophique ou scientifique qui visent à réduire l'univers entier à une formule simple et belle, ainsi que sur les approches philosophiques qui tendent à assimiler l'histoire elle-même à une œuvre d'art.

Notre second chapitre, « Écriture de l'histoire et capture du destin dans les *Tables du destin* de Velimir Xlebnikov », sera consacré à la manière dont le thème de l'histoire et du destin est abordé par le poète dans ce qui

fut son ouvrage le plus ambitieux. Nous commencerons par y exposer les grandes lignes de la pensée de Xlebnikov sur l'histoire (son *historiosophie*), qui est marquée par une volonté déclarée d'éliminer la guerre et de vaincre la mort, puis nous nous intéresserons au traitement concret que le poète fait subir dans son œuvre au matériau historique (son *historiographie*). Formellement, nous prendrons le parti de considérer les *Tables* comme une sorte de jeu sur la « matière brute » du monde et de l'histoire, comme une vaste entreprise de déchiffrement, de découpage et de réorganisation du réel faisant apparaître au grand jour des réseaux, des liens insoupçonnés entre les êtres et les choses. Nous nous pencherons ensuite sur la question des principes qui gouvernent cette opération de découpage et de réorganisation du monde. Postulant que c'est la *beauté*, ou le critère esthétique, qui fait office pour le poète de principale règle du jeu, nous en profiterons pour discuter davantage de l'esthétique particulière de l'ouvrage et, surtout, des formules mathématiques qui y sont présentées. Constatant le rôle attribué à l'idée de *visibilité* tout au long du texte, nous nous inspirerons des théories de W. J. T. Mitchell sur le concept d'« imagetexte » et nous mettrons en relief ce qui vient rapprocher l'œuvre, dans son ensemble, d'un *tableau*, soulignant l'importance du modèle pictural pour la transmission des idées de Xlebnikov sur l'histoire. Enfin, nous nous intéresserons à la question du destin et à celle, centrale dans les *Tables*, de sa « prédiction » – un concept qui ne manque pas d'évoquer le discours occultiste. Étudiant ce qui peut être considéré comme des emprunts à un tel discours, nous nous pencherons plus spécifiquement sur les parallèles qu'il est possible de tracer entre l'ouvrage et ce jeu occultiste qu'est le tarot.

L'œuvre de Filonov sera abordée dans le troisième chapitre, « La peinture comme œuvre de résistance au temps : l'art analytique de Pavel Filonov ». Nous y présenterons les théories de ce dernier sur la peinture (son système de l'art analytique) et nous tenterons d'interpréter le vocabulaire souvent obscur qui les accompagne. Nous nous intéresserons surtout à la dimension philosophique de ces théories, dans lesquelles se traduit la volonté de l'artiste de sortir du seul discours technique ou esthétique sur la peinture pour aborder les grands problèmes philosophiques universels. Nous tenterons de montrer comment un discours sur l'histoire et le destin peut être extrait de l'œuvre hermétique du peintre et nous démontrerons que le problème de l'histoire occupe en fait une place centrale dans ses tableaux comme dans sa théorie, dont les principaux piliers philosophiques sont le marxisme et une forme d'évolutionnisme « mystique » partant du principe selon lequel l'être humain, à force de travailler sur lui-même par le biais, entre autres, de l'art, pourra un jour arriver à influencer son propre destin, voire, à vaincre la mort. Identifiant sa conception de l'histoire comme étant à la fois conservatrice (fondée sur le rejet du présent tel qu'il est et la nostalgie d'une « origine » idyllique) et résolument tournée vers l'avenir, nous soulignerons le caractère ambigu de la relation de l'artiste au temps, qui fait ainsi écho à celle de Xlebnikov et des philosophes russes que nous aurons étudiés dans le premier chapitre. Nous nous pencherons ensuite sur les « formules » picturales de Filonov et nous nous intéresserons à leur dimension performative ainsi qu'à leur rôle dans la philosophie évolutionniste de l'artiste.

C'est dans la conclusion, intitulée « L'avant-garde et l'histoire », que nous tenterons, après avoir fait un bref retour sur les chapitres précédents, d'étendre la portée de notre propos au reste de l'avant-garde russe. Nous appuyant

notamment sur deux essais de Boris Groys et d'Aage Hansen-Löve qui apportent une perspective intéressante sur celle-ci, nous continuerons d'explorer le problème, que nous avons déjà commencé à ébaucher dans cette introduction, du rapport paradoxal à l'histoire que sous-entend déjà la notion même d'avant-garde. Nous tenterons d'identifier certaines spécificités propres à l'avant-garde russe dans son approche de l'histoire et nous nous demanderons, plus généralement, quel est le visage de l'avant-garde que celle-ci nous donne à voir.

Chapitre 1. Histoire, historiosophie et esthétique

La philosophie de l'histoire et les spéculations sur l'avenir dans la pensée occidentale

Les deux voies de la philosophie de l'histoire

C'est chez Voltaire, dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, que l'expression « philosophie de l'histoire » aurait fait sa première apparition³⁰. Le philosophe français y prônait l'adoption d'une nouvelle approche, critique (ou scientifique), de l'histoire des peuples et des nations, une approche qui mettrait en relief le processus par lequel ces dernières se sont développées ainsi que les leçons à en tirer pour l'avenir. Quant à savoir de quand date la discipline aujourd'hui désignée par cette même expression, dont l'emploi a considérablement évolué depuis Voltaire, les opinions varient : on fera remonter son apparition plus ou moins loin dans l'histoire, entre l'Antiquité et l'époque moderne, selon le sens qu'on sera prêt à lui accorder. Car si, en adoptant la perspective la plus large possible, on peut identifier comme relevant de la philosophie de l'histoire toute tentative de répondre à la question : « Qu'est-ce que l'histoire? », cette question peut être comprise de différentes manières. En effet, on peut s'intéresser à l'histoire en tant que discipline : se demander ce qu'est l'histoire reviendra alors à tenter de cerner ce qui constitue le terrain propre de l'historien et à poser un regard critique sur la méthodologie des études historiques. Si, en revanche, on choisit de considérer que le mot « histoire » renvoie au parcours des êtres humains dans le temps et aux événements qui le ponctuent, se demander ce qu'est l'histoire reviendra plutôt à s'interroger sur le sens de ce parcours, voire, à tenter de découvrir ses lois et ses « voies ». En règle générale, on qualifiera cette dernière activité de philosophie *spéculative* de l'histoire, ou d'historiosophie, tandis que la réflexion sur l'histoire comme discipline sera appelée philosophie *analytique*, ou *critique*, de l'histoire³¹.

Depuis le milieu du vingtième siècle, c'est surtout l'histoire comme discipline qui a alimenté les réflexions philosophiques. La question de la validité du discours historique, de son rapport à la science et aux arts, le problème de sa dimension subjective et narrative ont été amplement débattus, tandis que l'étude de l'histoire

³⁰ À ce sujet, voir entre autres R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1946, p. 1.

³¹ Selon Maurice Lagueux, la distinction entre « philosophie spéculative de l'histoire » et « philosophie critique de l'histoire » serait attribuable à W. H. Walsh, dans son livre de 1951 *Philosophy of History : An Introduction*. (Voir : M. Lagueux, *Actualité de la philosophie de l'histoire : l'histoire aux mains des philosophes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 2).

comme processus universel a été presque complètement délaissée. La réflexion engagée par les philosophes « analytiques » n'est pas étrangère à cette désaffection pour l'historiosophie : quoi de plus archaïque, voire, pour employer l'expression d'Hayden White, de *moralisateur*, en cette époque où la possibilité même d'un discours sur l'histoire a été remise en doute, que de vouloir faire entrer l'entièreté de l'histoire dans un schéma narratif cohérent, où tous les événements concourraient à la réalisation d'un plan préétabli³²? Certes, toutes les philosophies spéculatives de l'histoire ne sont pas également rigides, toutes ne visent pas à trouver dans l'histoire des « lois » universelles, mais le fait même de s'interroger sur le sens de l'histoire, quoique répondant à une impulsion humaine commune, semble désormais relégué à la périphérie du discours philosophique reconnu : au discours religieux, par exemple, ou aux méditations solitaires. La philosophie spéculative de l'histoire n'en demeure pas moins, historiquement, l'une des branches majeures de la philosophie, un domaine qui a attiré certains des plus grands esprits de leur époque, et ce seul fait justifie amplement qu'on s'y intéresse encore aujourd'hui. L'inventivité particulière que l'exercice appelle en fait par ailleurs une activité proche de la création artistique, et prête une valeur impérissable même aux théories les plus farfelues ou démodées, comme nous espérons pouvoir le démontrer ici³³.

La philosophie spéculative de l'histoire : quelques jalons

C'est bien la philosophie spéculative de l'histoire qui nous intéressera plus spécifiquement ici, même si certaines questions relevant plutôt de la philosophie critique feront elles aussi surface à l'occasion au cours de ce chapitre. Nous avons déjà mentionné que l'historiosophie, en tant que discipline, prenait sa source dans un questionnement sur les voies et sur les fins de l'histoire, un questionnement intimement lié au désir qu'ont les êtres humains de trouver un sens à leur existence. L'historiosophe, à la différence de l'historien, ne tourne donc pas tant son attention vers le passé que vers le futur : il ne s'intéresse aux événements du passé que dans la mesure où ils pourront l'aider à dresser un tableau d'ensemble de l'histoire, vue comme un processus à l'intérieur duquel s'inscrivent autant les faits non encore advenus que les faits révolus. Il n'est pas rare, d'ailleurs, que cette démarche prenne la forme

³² Dans *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 21-25), H. White écrit, à propos du « dédain » des historiens modernes pour la « philosophie de l'histoire » (l'historiosophie) dont Hegel est généralement considéré comme le principal représentant : « *This [...] form of historical representation is condemned because it consists of nothing but plot. Its story elements exist only as manifestations, epiphenomena of the plot structure, in the service of which discourse is disposed. [...] in the plot of the philosophy of history, the various plots of the various histories that tell us of merely regional happenings in the past are revealed for what they really are : images of that authority that summons us to participation in a moral universe that but for its story form, would have no appeal at all* ». White résume les choses ainsi : « *the demand for closure in the historical story is a demand, I suggest, for moral meaning* ».

³³ Sur la mauvaise réputation de la philosophie spéculative de l'histoire depuis le début du vingtième siècle, et sur ce qui fait malgré tout sa pertinence à notre époque, voir le premier chapitre de l'ouvrage de M. Lagueur (*op. cit.*, p. 1-31) : « La philosophie spéculative de l'histoire à notre époque : un anachronisme? ».

d'une tentative ouverte de prédire l'avenir³⁴. Qu'il se rende ou non jusque là, l'étude des perspectives d'avenir de l'humanité suscitera chez lui tantôt l'optimisme, tantôt le pessimisme, selon les conclusions qu'il pourra tirer de ses observations. Kant qualifiait ainsi de *terrorisme moral* l'opinion selon laquelle le genre humain serait en constante régression, d'*eudémonisme* l'opinion inverse et d'*abdérisme* la croyance selon laquelle le monde demeurerait en état de stagnation ou évoluerait de manière cyclique, et donc sans but précis³⁵ – croyance qui peut être source d'angoisse ou d'apaisement, fort peu probablement d'indifférence. Mais il ne s'agit pas seulement, pour l'historiosophe, de prévoir de quoi l'avenir sera fait. La vie suivant son cours quoi qu'il en soit, celui qui aura cru comprendre le comment et le pourquoi du processus historique devra encore se demander : que faire? La principale alternative qui s'offrira à lui sera de choisir entre l'action et la passivité, selon qu'il croie ou non en la possibilité d'influencer positivement le cours des choses.

À ces questions sur le sens et les buts de l'histoire s'ajoutera une réflexion sur la nature du temps historique. Celui-ci est-il linéaire, cyclique ou anarchique? L'histoire poursuivra-t-elle éternellement son cours ou sera-t-elle limitée dans le temps? Le philosophe pourra également être amené à s'interroger sur les liens entre l'histoire et le reste de la nature. L'histoire est-elle un phénomène naturel comme un autre? Son cours est-il lié, par exemple, à celui des astres? La question du destin peut également faire surface : tout d'abord, existe-t-il seulement une telle chose? Si oui, s'agit-il d'une force aveugle ou d'une espèce de force morale? Sinon, faut-il en conclure que l'existence est à la merci du hasard? Ce serait dépasser largement les limites que nous nous sommes fixées pour ce chapitre que de tenter d'exposer ici les différentes réponses qui ont été données à ces questions au fil des siècles. Cependant, au cours des prochaines pages, où nous nous proposons de faire un bref survol chronologique de la philosophie spéculative de l'histoire en Europe puis en Russie, nous tâcherons de mettre en relief le point de vue de certains des principaux représentants de cette discipline, tout en accordant une attention particulière aux questions qui referont surface dans la suite de cet essai.

L'objet de la philosophie spéculative de l'histoire, l'histoire en tant que suite d'événements, possède au moins ces deux caractéristiques : elle est ce qui change et elle est le fait de l'être humain. Aussi, ce serait sans doute un point de départ assez sûr que de dire qu'une véritable philosophie de l'histoire ne peut prendre naissance qu'à partir du moment où l'être humain prend conscience du fait que le monde change, et qu'il participe lui-même à ce changement. Il faut savoir toutefois distinguer historiosophie et histoire tout court : si les Grecs, par exemple, avaient leurs historiens, ce qui témoigne d'une certaine conscience historique, ils n'ont pas développé de réflexion critique sur l'histoire digne d'être qualifiée d'historiosophie. On expliquera généralement cet état de choses par le fait que les Grecs, à l'instar des autres cultures archaïques, avaient une conception essentiellement cyclique de

³⁴ Dans ses *Prolégomènes à une historiosophie*, August Cieszkowski décrit ainsi l'objet de sa discipline : « *the totality of history must consist of the past and of the future, of the road already travelled as well as of the road yet to be travelled, and hence our first task is the cognition of the essence of the future through speculation* ». A. Cieszkowski, *Selected Writings of August Cieszkowski*, A. Liebich, éd. et trad., Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵ E. Kant, « Le Conflit des facultés », dans *Opuscules sur l'histoire*, S. Piobetta, trad., Paris, GF Flammarion, 1990, p. 205-206.

l'histoire, en vertu de laquelle rien de fondamentalement nouveau ne pouvait arriver, et qu'ils n'avaient donc pas besoin de philosopher sur celle-ci. C'est sans doute là prendre un raccourci un peu facile, la conception du temps chez les Grecs ne pouvant être réduite à cette seule caractéristique³⁶, mais il est vrai que la question de l'avenir ne semble pas avoir été une préoccupation majeure pour eux. C'est à la culture judéo-chrétienne que l'on associe typiquement l'introduction d'une conception linéaire de l'histoire, et donc le besoin de réfléchir à l'avenir. La conception moderne du temps continu et irréversible est celle de Saint Augustin; elle s'appuie sur le fait que l'accomplissement du christianisme se déploie dans le temps réel des êtres humains, avec pour principaux jalons le péché originel, l'incarnation du Christ et le Jugement dernier. Là encore, cependant, les conditions ne sont pas réunies pour la naissance d'une philosophie de l'histoire. C'est que, comme le fait remarquer Yves Lacoste, la perspective religieuse exclut la possibilité d'expliquer philosophiquement les faits³⁷. Le christianisme, par ailleurs, tend à dévaloriser la vie sur terre au profit de la vie spirituelle, et ce qu'il vise n'est pas la connaissance de l'être humain, que l'on pourrait identifier comme étant le principal objectif tant de la philosophie de l'histoire que de l'historiographie³⁸, mais bien la connaissance de Dieu. C'est pour toutes ces raisons que l'on s'entend généralement pour dire que la philosophie de l'histoire surgit véritablement, en Occident, avec l'humanisme renaissant, pour atteindre son apogée au siècle des Lumières. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas eu de penseurs intéressants du point de vue de la philosophie de l'histoire avant cette époque. Le moine cistercien Joachim de Flore (1132 ou 1135-1212), par exemple, est même cité par certains comme étant à l'origine des philosophies modernes de l'histoire³⁹. Certes, c'est l'histoire comme plan divin qui intéressait Joachim, qui considérait celle-ci comme une énigme à déchiffrer dans les textes sacrés. Cependant, son œuvre a ceci de particulier, par rapport à celle des autres penseurs chrétiens du Moyen Âge, qu'elle accorde néanmoins de la valeur au parcours des êtres humains sur terre. Exégète de l'Apocalypse, Joachim se penche sur la manière dont les événements décrits dans le texte biblique s'inscriront dans le processus historique et se sert pour ce faire d'images et de symboles censés tout expliquer. Il est surtout connu pour sa théorie des trois âges, selon laquelle à chaque personne de la Trinité correspondrait une période historique différente. Suivant ce raisonnement, il prévoyait qu'avant la fin du monde et après les règnes successifs du Père et du Fils, qui correspondent respectivement à l'Ancien et au Nouveau Testament, l'humanité passerait par un troisième âge, l'âge de l'Esprit Saint, caractérisé par la béatitude et la contemplation sur terre⁴⁰. Ce qui est également nouveau, dans la doctrine de Joachim, et qui en fait une véritable pensée utopiste, c'est qu'elle pose que

³⁶ M. Lagueux, dans l'ouvrage précédemment cité, insiste d'ailleurs sur le fait que rares sont les philosophies de l'histoire qui pourraient se réduire à une conception soit purement cyclique, soit purement linéaire de la temporalité. Les conceptions les plus linéaires comportent généralement certains éléments de répétition, tandis que les conceptions cycliques excluent rarement la possibilité d'une certaine progression dans le temps (voir *op. cit.*, p. 80 et suivantes).

³⁷ Y. Lacoste, *Ibn Khaldoun : Naissance de l'histoire, passé du Tiers-Monde*, Paris, La Découverte, 1998, p. 180.

³⁸ R. G. Collingwood, dans *The Idea of History*, *op. cit.*, p. 10, écrit à ce sujet : « *the value of history [...] is that it teaches us what man has done and then what man is* ».

³⁹ Voir par exemple A. Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, 1986, t. 1, p. 95. Oswald Spengler disait quant à lui que Joachim était « le premier penseur de la trempe de Hegel » (cité dans M. Lagueux, *op. cit.*, p. 62).

⁴⁰ Cette théorie fait de Joachim l'un des principaux représentants du renouveau de la pensée millénariste, après son rejet par Augustin et les théologiens officiels du Moyen Âge.

l'avènement de cet âge (que Joachim considérait comme imminent) sera en partie le fait de l'être humain lui-même. Plus précisément, c'est sous la gouverne de deux ordres d'« hommes spirituels », les uns menant une vie active à prêcher auprès du peuple, les autres menant une vie d'ermite et œuvrant à intercéder en faveur des êtres humains auprès de Dieu, que le passage turbulent d'un âge à l'autre devrait se faire⁴¹.

Si Joachim, avec son exégèse biblique, peut être considéré appartenir à la « préhistoire » de l'historiosophie, c'est avec Giambattista Vico et sa Science nouvelle (1725) que commence véritablement son histoire. En effet, c'est vraisemblablement chez Vico que l'on rencontre pour la première fois l'idée d'une « histoire universelle », le désir d'organiser en un système cohérent l'histoire de l'humanité dans son ensemble. C'est par ailleurs au philosophe italien que remonte la première tentative de mettre à nu ce qu'on pourrait appeler la structure de l'histoire, ses grandes orientations, qu'il était possible, selon lui, de connaître d'un bout à l'autre. C'est là son fameux principe du « verum-factum » : tandis que la nature, qui est le fait de Dieu, échappera toujours à la connaissance de l'être humain, l'histoire, qui est le fruit de ses propres actions, devrait pouvoir lui être intelligible⁴². C'est donc aussi, en quelque sorte, à une réhabilitation du rôle de l'être humain dans l'histoire que nous donne droit Vico avec la Science nouvelle, quelque cinq cent ans après Joachim de Flore. Nous ne nous attarderons pas ici sur la façon dont le philosophe, à la manière de Joachim, divise l'histoire du monde en trois âges : l'âge des dieux, l'âge des héros et l'âge des hommes. Nous mentionnerons simplement que, pour lui (et, cette fois, à la différence de Joachim), ces trois âges devaient se succéder de manière cyclique, avec cependant l'introduction de différences dans la répétition, car l'histoire, malgré tout, n'est pas statique. Ainsi, chez Vico, l'histoire, au lieu de prendre les formes archétypales du cercle ou de la ligne droite, prend celle, plus complexe, et plus proche de la conception moderne du monde, d'une spirale.

Cette recherche de cycles propres à l'histoire, et non subordonnés à la nature comme c'était le cas dans les cultures plus anciennes, sera poursuivie après Vico par des penseurs comme Pierre Simon Ballanche ou, surtout, Oswald Spengler. Une telle pratique n'a cependant jamais manqué de susciter la controverse. Pour R. G. Collingwood, notamment, chercher ainsi des cycles dans l'histoire, c'est, justement, nier ce qui fait la spécificité de celle-ci, son caractère changeant. C'est réduire l'histoire à un phénomène naturel, immuable, comme le mouvement des planètes⁴³. En fait, nous en revenons toujours aux reproches généralement faits à la philosophie spéculative de l'histoire au sens large, qu'elle postule ou non le caractère cyclique du processus historique. Si la recherche de

⁴¹ Sur la question de l'histoire chez Joachim de Flore, voir entre autres : M. Reeves, *Joachim of Fiore and the Prophetic Future*, London, SPCK, 1976.

⁴² « Le monde civil est certainement l'œuvre de l'homme, et par conséquent, on peut, on doit en retrouver les principes dans les modifications de son intelligence même. Qui réfléchit à la question, ne pourra que s'étonner de ce que les philosophes qui ont entrepris l'étude du monde physique – que Dieu seul, qui en est l'auteur, peut connaître – aient négligé le monde civil des nations que les hommes peuvent connaître parce qu'ils l'ont fait »; G. Vico, *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, A. Doubine, trad., Paris, Nagel, 1953, p. 101-102.

⁴³ Voir entre autres à ce sujet l'ouvrage de R. G. Collingwood *Essays in the Philosophy of History*, Austin, University of Texas Press, 1965, p. 68, où l'auteur reproche à la philosophie spéculative de l'histoire de n'être ni philosophie, ni histoire. Selon Collingwood, en effet, la prévision de l'avenir se basant sur l'étude de la « morphologie » de l'histoire relèverait plutôt soit de la science, soit de la prophétie.

cycles, de par son caractère rigide et quelque peu archaïque, prête particulièrement bien le flanc à la critique, c'est, et nous l'avons déjà laissé entendre, toute tentative de soumettre l'histoire à des lois, de quelque type qu'elles soient, toute prétention à la prévision de l'avenir, dans ses grandes lignes comme dans ses détails, qui se heurtera à une forte opposition dans les milieux intellectuels à partir de la fin du dix-neuvième siècle. En ce sens, la doctrine du progrès, si elle peut être considérée comme l'antithèse des théories cycliques de l'histoire, ne sera pas moins perméable à la critique que celles-ci, puisqu'elle tend à tout soumettre à la grande loi de la marche vers l'avant. Des philosophes tels que Nietzsche, Bergson ou, en Russie, Nikolaj Berdjajev, dénonceront tantôt l'artificialité de toute démarche visant à trouver des lois dans l'histoire (ou à soumettre celle-ci à celles-là), tantôt le mépris du moment présent et des événements particuliers qu'une telle entreprise véhicule⁴⁴.

Autour de la Révolution française, toutefois, la philosophie de l'histoire est une discipline en plein essor. Comme l'explique Reinhart Koselleck, les événements, de par leur caractère inédit, donnent à penser qu'il y a eu rupture dans le processus historique. À l'aune de ceux-ci, le passé et le futur sont réinterprétés, et la croyance jusque-là fermement ancrée selon laquelle il suffirait d'étudier le passé pour préparer l'avenir ne semble plus tenir⁴⁵. Le futur devient un objet de préoccupation; il suscite à la fois l'espoir et l'inquiétude. C'est à cette époque qu'apparaît l'idée de progrès, associée, tout comme la doctrine chrétienne, à une conception linéaire de l'histoire. Cette idée (éventuellement encouragée par une certaine interprétation des théories de Darwin) selon laquelle l'humanité serait engagée dans une marche irréversible vers sa propre amélioration a servi de point de départ à l'élaboration de différentes philosophies de l'histoire. Parfois moralement douteuses (on pense ici au rôle que certaines d'entre elles ont joué dans les dérives totalitaires du vingtième siècle), il ne fait aucun doute que les plus extrêmes de celles-ci ont contribué de beaucoup au discrédit dans lequel est tombée la discipline dans son ensemble à l'époque contemporaine. Ceci étant dit, ce que nous aimerions souligner plus spécifiquement ici à propos du concept de progrès, c'est que dans celui-ci (encore là, tout comme dans la doctrine chrétienne), c'est l'idée selon laquelle l'histoire aurait un but qui est mise à l'avant-plan. Mais tandis que le dogme chrétien prévoit que l'histoire, une fois son but atteint, prendra fin au profit d'autre chose (la vie éternelle pour les justes dans le royaume de Dieu), dans la doctrine du progrès, l'atteinte des fins de l'histoire, si elle est envisageable et n'est pas sans cesse repoussée en vertu de la croyance selon laquelle le progrès n'aurait théoriquement pas de limites, ne mène pas nécessairement à

⁴⁴ L'idée de l'éternel retour, chez Nietzsche, véhicule certes une conception cyclique de l'histoire, mais le philosophe, dans « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » (dans *Œuvres*, vol. 1, J. Lacoste et J. Le Rider, éd., Paris, Robert Laffont, 1993, p. 272-273), écarte l'idée que celle-ci puisse être soumise à des lois. Bergson, qui s'oppose à la division rigide du temps en passé, présent et futur, rejette catégoriquement, dans *L'Évolution créatrice*, les explications mécanistiques en vertu desquelles il serait éventuellement possible de « voir » l'histoire d'un bout à l'autre. Pour Bergson, le temps ne se conçoit pas ainsi dans l'abstrait, parce qu'il est toujours *en train de se vivre*. Berdjajev, enfin, dans *Le Sens de l'histoire*, dénonce la « religion du progrès » qui, écrit-il, « considère toutes les époques humaines non comme des fins en soi, mais comme des instruments servant à la construction de l'avenir »; N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, S. Jankélévitch, trad., Paris, Aubier, 1948, p. 171.

⁴⁵ « *The decade from 1789 to 1799 was experienced by the participants as the start of a future that had never yet existed* », écrit Koselleck. Il ajoute : « *In fact, the Revolution liberated a new future, [...] and in the same fashion a new past* »; R. Koselleck, *Futures Past : On the Semantics of Historical Time*, K. Tribe, trad., Cambridge, MIT Press, 1985, p. 56-57.

la fin des temps, bien qu'elle puisse effectivement mener à la fin de l'« histoire » telle qu'on l'entend, instaurant ainsi une situation s'apparentant au « boredom of utopia » décrit par Matei Calinescu⁴⁶.

C'est la philosophie de Hegel, unanimement considérée comme trônant au sommet des philosophies de l'histoire, qui développe le mieux cette idée selon laquelle l'histoire serait orientée vers un but, que les philosophes devraient tâcher de découvrir. « La tâche de la philosophie de l'histoire est de saisir le plan de Dieu », écrit le philosophe allemand⁴⁷. Il serait difficile, étant donnée la teneur de ce travail et les visées modestes de cette introduction sur l'historiosophie, de donner ici autre chose qu'une vision superficielle de la pensée de Hegel sur l'histoire. Contentons-nous donc de mentionner que pour ce dernier, le but de l'histoire se résume à une chose : c'est la réalisation de la liberté, qui, dit-il, est « l'unique vérité de l'Esprit⁴⁸ ». On connaît l'influence qu'une telle vision de l'histoire aura eue sur le développement de la pensée utopiste et, surtout, sur la pensée de Marx; pour ce dernier, le communisme, qui contribue à la réalisation de la liberté en mettant fin à la domination de l'homme par l'homme, se présentera comme rien de moins que « l'énigme de l'histoire résolue⁴⁹ ».

Ce qui se révèle le plus intéressant pour nous, chez Hegel, c'est que sa philosophie vise à démontrer, en s'appuyant sur la raison, que l'histoire a un sens, et que le monde, tel qu'on le connaît, est tel qu'il doit être⁵⁰. Sa vision téléologique de l'histoire est fondamentalement optimiste; elle laisse entrevoir la possibilité d'un avenir radieux. Cependant, il est loin d'aller de soi qu'une vision téléologique de l'histoire doive être accompagnée d'une vision optimiste de celle-ci. L'histoire peut aussi aller vers le pire, et l'observation de la trajectoire que suit la vie de tout être humain tend à confirmer que le passage du temps, au bout du compte, ne se fait jamais à son avantage. L'humain, s'il commence par progresser, tant sur le plan intellectuel que physique, finit éventuellement par s'affaiblir et, inévitablement, meurt. L'impossibilité de retourner en arrière est une source universelle d'angoisse et de frustrations : qui, accablé par le malheur, n'a jamais ressenti le désir douloureux de revenir corriger une erreur du passé, ou de retourner se réfugier dans une époque révolue considérée comme plus heureuse? Parallèlement, le bonheur, le plaisir de l'instant présent, inspirent aussi la méfiance par rapport au passage du temps qui dévore tout.

⁴⁶ Alexandre Kojève et Francis Fukuyama, qui se réclament tous deux de Hegel, sont les deux principaux porte-étendards de la théorie selon laquelle la « fin de l'histoire » aurait déjà eu lieu. Leur définition de l'histoire nous semble cependant bien restrictive. En effet, pour l'un comme pour l'autre, la fin de l'histoire ne signifie pas la fin des événements mondiaux, mais « la fin de l'évolution de la pensée humaine » à propos des « principes fondamentaux », dont ceux qui « gouvernent l'organisation politique et sociale » (voir : F. Fukuyama, « Réponse à mes contradicteurs », *Commentaire*, n° 50, été 1990, p. 243-244). Si Kojève associe ce moment à la bataille de Iéna, en 1806, et à la victoire des principes de la Révolution française, Fukuyama l'associe plutôt à la chute du communisme : depuis celle-ci, croit-il, il n'y aurait plus de conflit, donc plus d'avancée possible, dans l'histoire; le libéralisme économique triomphant serait la « forme finale du développement humain ».

⁴⁷ G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, J.-P. Frick, trad., Paris, Hatier, 2000, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15. Voir aussi *ibid.*, p. 28 : « La substance de l'Esprit est la liberté. Par là se trouve indiqué le but du processus historique : la liberté du sujet, la possibilité pour lui d'avoir une conscience morale, de se donner des fins universelles dont il proclame la valeur, la reconnaissance de la valeur infinie du sujet et la prise de conscience par lui de cette pointe extrême. Ce qu'il y a de substantiel dans le but de l'histoire universelle est atteint lorsque se trouve réalisée la liberté de chaque homme ».

⁴⁹ K. Marx, « Ébauche d'une critique de l'économie politique », dans *Œuvres*, vol. 2, M. Rubel, éd., Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968, p. 79.

⁵⁰ Voir : G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 49 : « il faut se convaincre du fait (dont la philosophie doit favoriser l'intelligence) que le monde réel est tel qu'il doit être ».

C'est dans cet esprit qu'un philosophe comme Nikolaj Berdjajev, sur les théories duquel nous reviendrons un peu plus loin, condamne la doctrine du progrès qui, dans son culte de l'avenir, s'apparente pour lui à une religion de la mort : « C'est sur la mort que reposent toutes les réalisations que comporte l'idée de progrès. La félicité destinée à tout résoudre apparaîtra dans un moment du temps à venir, après que chaque instant aura été à la fois dévorant et dévoré⁵¹ ». La conception selon laquelle toute progression dans le temps équivaldrait à une chute ne saurait donc être assimilée au seul pessimisme d'un Schopenhauer, par exemple. Elle peut aussi prendre racine dans une valorisation de la vie humaine qui amène à se révolter contre le fait que tout doive éventuellement prendre fin. C'est, entre autres, ce qu'a cherché à mettre en relief Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*, où l'historien et philosophe s'intéresse au phénomène de résistance à l'histoire qui est profondément ancré, selon lui, dans les cultures archaïques. « Un trait nous a surtout frappé, en étudiant ces sociétés traditionnelles : c'est leur révolte contre le temps concret, historique, leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps⁵² », annonce-t-il en début d'ouvrage. Ce « rejet du temps profane, continu⁵³ », de l'histoire comme conscience de l'irréversibilité des événements⁵⁴, s'exprimerait d'abord dans une conception strictement cyclique de l'histoire, fondée sur la répétition de gestes rituels et l'observance de modèles archétypaux hors desquels rien n'est considéré avoir de sens ou de valeur. Celle-ci s'accompagnerait de cérémonies périodiques de « régénération » de l'histoire, où le temps écoulé est aboli et la cosmogonie, réactualisée⁵⁵. Pour Eliade, il ne fait aucun doute que la crainte de l'histoire est un sentiment universel. L'historicisme, qui, dit-il, est « posthégélien », ne peut avoir été créé et professé que par des individus privilégiés, à qui il a été donné la rare chance d'appartenir « à des nations pour lesquelles l'histoire n'a jamais été une terreur continue⁵⁶ »⁵⁷. Mais encore, pourrions-nous dire, le passage du

⁵¹ N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, op. cit., p. 172.

⁵² M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, p. 11

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵ Voir : *ibid.*, p. 91, 93. Pour Eliade, l'eschatologie chrétienne reprendrait cette attitude anti-historique et cette idée de « régénération » du temps, en remplaçant toutefois la régénération périodique de la création par une régénération unique qui aura lieu dans l'avenir (sur ce thème, voir : *ibid.*, p. 129-130).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁷ Mixail Bachtin, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, étudie plus ou moins le même phénomène qu'Eliade, soit l'effet régénérateur des rites populaires, mais y va d'une tout autre interprétation de la relation au temps que ces rites traduisent. Il soutient en effet que le passage du temps est accueilli positivement chez les classes populaires, et que ce sont plutôt les classes dominantes qui, bien assises sur leurs acquis et craignant de les perdre, voudraient arrêter le cours du temps. « L'aspect relatif et celui du devenir ont été opposés en contrepoids à toutes les prétentions à l'immutabilité, à l'extratemporalité du régime hiérarchique médiéval. [...] Le rituel et les images de la fête visaient à incarner le temps même qui donnait à la fois la mort et la vie, qui refondait l'ancien en nouveau, empêchait quoi que ce soit de se perpétuer. [...] L'accent est toujours mis sur l'avenir dont le visage utopique se retrouve constamment dans les rites et les images du rire populaire qui accompagne la fête » (M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. Robel, trad., Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 91). Bref, on pourrait dire que ce qu'Eliade perçoit comme un moyen d'échapper à l'histoire et au temps (les rites de régénération, où la mort est aussi ce qui permet la répétition de la vie), Bachtin le voit plutôt comme une *célébration* du passage du temps.

temps étant déjà, en lui-même, tragique, le fait d'appartenir à une nation plus ou moins épargnée par ce qu'on considère généralement comme les horreurs de l'histoire ne saurait garantir contre la « terreur de l'histoire⁵⁸ ».

Si l'idée de l'éternel retour était apparemment, pour les cultures archaïques, quelque chose de rassurant, elle devient toutefois chez Nietzsche source d'angoisse, quoiqu'elle apparaisse pour lui comme la seule vérité de l'histoire. « Prenons cette pensée sous sa forme la plus effroyable : l'existence, telle qu'elle est, dénuée de sens et sans but, mais revenant inexorablement, sans chute dans le néant : "l'éternel retour". Voilà la forme la plus extrême du nihilisme : le néant (le "non sens") éternel!⁵⁹ ». Nietzsche est l'un de ces penseurs qui soutiennent que l'histoire ne poursuit aucun but précis, mais pour qui cette idée est difficilement tolérable. L'histoire, dans sa philosophie, est un piège dont on ne peut s'extirper, et la seule chose que l'on puisse faire est de tenter de l'oublier et de se raccrocher au présent : « Mais le plus petit comme le plus grand bonheur sont toujours créés par une seule chose : le pouvoir d'oublier, ou, pour m'exprimer plus savamment, la faculté de sentir de manière non historique pendant toute sa durée⁶⁰ ». Toujours dans le but de rendre l'histoire un peu moins intolérable, il déclare : « Ma doctrine affirme : Ton devoir est de vivre de telle sorte qu'il te faille souhaiter vivre de nouveau – dans tous les cas, tu revivras!⁶¹ ». La « culture historique », qui empêche le détachement salutaire qu'il préconise, est une « maladie⁶² », une « chevelure grise de naissance⁶³ ». Seules les personnalités fortes, capables de lutter contre leur temps, peuvent la supporter⁶⁴, mais son excès, toujours, « nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir⁶⁵ ». Finalement, on en revient encore à cette idée selon laquelle c'est le temps historique lui-même qui est tragique, quelle que soit l'idée qu'on s'en fait : celle d'un temps téléologique, qui mène droit vers la mort, ou celle d'un temps circulaire, sans issue.

Nous commençons à le voir : l'existence même du temps historique semble faire universellement problème pour les êtres humains, quelles que soient les époques, les cultures ou les philosophies. Hegel lui-même, avec tout son optimisme, n'échappe pas à la prise de conscience de la dimension tragique du temps, et toute son entreprise philosophique apparaît marquée par le besoin d'en atténuer l'impact. S'il insiste bien sur le fait que la philosophie n'apporte aucune « consolation » par rapport à la tragédie de l'histoire passée, c'est qu'il croit qu'elle peut offrir mieux. Celle-ci, écrit-il en effet, « réconcilie, elle transfigure la réalité apparemment injuste en quelque chose de rationnel. Elle la révèle comme fondée par l'Idée elle-même et offrant à la Raison le lieu dans lequel elle doit trouver l'apaisement⁶⁶ ». À sa suite, nous serions portée à croire que toute philosophie de l'histoire, la plus optimiste comme la plus pessimiste, s'inscrit dans une telle recherche d'« apaisement ». Ceux qui espèrent trouver

⁵⁸ M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, L. Duvoy, trad., Paris, Allia, 2003, p. 84.

⁶⁰ F. Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », *op. cit.*, p. 220.

⁶¹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 28.

⁶² F. Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », *op. cit.*, p. 280.

⁶³ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 245, 254.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁶ G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 50.

des « lois » ou de grandes orientations dans l'histoire peuvent compter sur le fait qu'en rendant celle-ci plus transparente, ils la rendront aussi moins effrayante et, peut-être même, réussiront à en faire ressortir le sens. Ceux qui, comme Nietzsche, soutiennent plutôt que l'histoire n'a pas de sens et que nous sommes tous prisonniers du temps, chercheront quant à eux des règles de conduite permettant de rendre la vie aussi supportable que possible.

C'est sur ces remarques que nous nous proposons d'interrompre notre survol de ce qu'on ne peut désigner que par la formule maladroite de « l'histoire de la philosophie spéculative de l'histoire ». Bien que le tableau que nous avons présenté comporte de nombreuses lacunes, nous croyons avoir réussi à mettre en relief les aspects de la question qui seront les plus intéressants pour nous dans la suite de cet essai : l'opposition entre les conceptions linéaires et les conceptions circulaires ou cycliques du temps, le débat sur la question du caractère prévisible ou non de l'histoire et celui sur l'existence (ou non) de lois pour la gouverner et, surtout, le problème de la crainte de l'histoire comme phénomène universel et comme fondement des démarches historiosophiques. Nous nous proposons maintenant de restreindre un peu notre champ d'étude pour aller voir comment ces questions, et d'autres plus spécifiques à cette culture, sont traitées dans le contexte particulier de la philosophie russe. Nous espérons ainsi pouvoir nous faire une meilleure idée du terrain sur lequel s'est bâtie la conception de l'histoire propre aux artistes de l'avant-garde que nous étudierons ici.

L'histoire dans la philosophie russe

La place de l'histoire dans la philosophie russe

Dès le début de son *Histoire de la philosophie russe*, Vasilij Zenkovskij déclare au sujet de cette dernière qu'elle est « essentiellement “historiosophique” », sa préoccupation constante étant « celle du *sens*, de la fin de l'histoire⁶⁷ ». Nikolaj Berdjaev, dans sa préface à l'édition de 1923 du *Sens de l'histoire (Smysl istorii)*, affirme déjà la même chose, quoique plus spécifiquement à propos de la philosophie du dix-neuvième siècle : c'est, dit-il, « en cherchant à construire une philosophie de l'histoire que s'est formée [la] conscience nationale [russe] ». Les perspectives d'avenir de cette discipline semblent également prometteuses aux yeux du philosophe, du moins à l'époque où il écrit cette préface : il y dit en effet croire « que la construction d'une philosophie religieuse de l'histoire soit la vocation de la pensée philosophique russe⁶⁸ ». Si on peut reprocher à Berdjaev de limiter ses prédictions à sa propre sphère d'intérêts en subordonnant ainsi la philosophie de l'histoire à la question religieuse, on pourrait difficilement ignorer l'importance de cette dernière dans le développement de la philosophie russe, dont les plus illustres représentants ont tous puisé aux sources du christianisme. Pour Berdjaev, cette combinaison particulière d'intérêts pour l'historiosophie et pour la pensée religieuse a, par ailleurs et tout naturellement, mené

⁶⁷ B. Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe*, trad. C. Andronikof, Paris, Gallimard, 1953, t. 1, p. 11.

⁶⁸ N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, op. cit., p. 5.

les Russes à se pencher sur ce qu'il identifie comme « le problème eschatologique, le problème de la fin ». La philosophie russe, prétend-t-il, « a un cachet apocalyptique, et c'est en cela qu'elle diffère de la pensée de l'Occident⁶⁹ ».

Eschatologie et apocalyptisme : voilà en effet deux notions qui reviennent fort souvent lorsqu'on se penche sur l'histoire de la pensée russe, et ce à quelque époque que ce soit. Quant à nous, nous nous intéresserons surtout à la manière dont elles se sont manifestées au cours de la période allant du milieu du dix-neuvième siècle au début du vingtième siècle, car c'est sur les idées de cette époque (et souvent contre elles) que s'est bâtie la philosophie de l'histoire de l'avant-garde. Une question, surtout, nous semble jouer un rôle sinon central, du moins sous-jacent tout au long de cette période, une question que nous pourrions formuler ainsi : « le royaume de Dieu se réalisera-t-il *dans* l'histoire ou hors de celle-ci? ». Si l'on accepte de considérer ici l'idée de « royaume de Dieu » autant au sens figuré, laïc, d'un monde idéal, purgé de ses inégalités et de ses injustices, que dans son sens premier, religieux, nous verrons en effet qu'elle se pose autant chez les utopistes enthousiasmés par les idées révolutionnaires que chez les penseurs chrétiens conservateurs ou désillusionnés. Si les premiers peuvent dans la plupart des cas être associés à une tendance naturelle à valoriser l'histoire et les seconds à une tendance à la dévaloriser, nous verrons toutefois qu'il ne s'agit pas là d'une règle absolue, que des exceptions peuvent exister.

Avant d'aller plus loin dans la présentation des diverses attitudes adoptées par les philosophes russes par rapport à l'histoire, il importe de préciser rapidement le contexte dans lequel leurs idées se sont développées. Tout d'abord, sur le plan de l'histoire intellectuelle, on peut dire que le débat, plus théorique que concret, entre les tenants d'un royaume de Dieu sur terre et les tenants d'un royaume de Dieu hors de l'histoire empiète sur celui, nettement plus bruyant, qui a opposé « slavophiles » et « occidentalistes » au cours du dix-neuvième siècle. Dans cette querelle, le problème de fond était aussi celui du destin – non pas celui de l'humanité dans son ensemble, toutefois, mais bien celui de la Russie, que les slavophiles croyaient investie d'une mission spirituelle universelle et dont les occidentalistes n'envisageaient l'avenir que dans un rapprochement avec l'Europe. À cette époque, les Russes sont de fervents lecteurs des idéalistes allemands, et surtout de Schelling et de Hegel. Comme l'écrira Isaiah Berlin, qui considère que les penseurs russes se distinguent souvent par leur tendance à pousser les idées et les concepts auxquels ils adhèrent jusqu'aux limites de l'absurde, ils recherchent chez ces philosophes le système, l'idée unique qui expliquera tout⁷⁰. Sous leur influence, on voit naître dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle différents groupes et systèmes de pensée radicaux ou révolutionnaires : nihilistes, anarchistes, socialistes... Mais sur le plan politique, c'est, comme on le sait, le début du vingtième siècle qui est la période la plus chargée, avec les révolutions de 1905 et 1917, la défaite des Russes à l'issue de la guerre Russo-japonaise de 1904-1905 et la Première Guerre mondiale. Nous avons évoqué précédemment le rôle qu'a joué la Révolution française dans le

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ Voir : A. M. Kelly, *Toward Another Shore : Russian Thinkers Between Necessity and Chance*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, p. 16, 18. Dans la même veine, J. H. Billington écrira : « *One might almost say that the Hegelian medicine turned the Russian taste for all-encompassing systems into an addiction* »; J. H. Billington, *The Icon and the Axe : An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, p. 327.

développement de la philosophie de l'histoire comme discipline. De tous temps, les troubles politiques ont stimulé le désir d'élaborer des théories permettant d'y voir plus clair dans l'histoire, de trouver de l'ordre dans le chaos. Dans le cas précis de la Russie, la révolution de 1917, surtout, a été perçue comme un événement apocalyptique tant par les philosophes que par les artistes et les gens du peuple, partagés entre le sentiment d'être au seuil d'une nouvelle époque glorieuse (sentiment qu'on pourrait qualifier d'« apocalyptisme utopique ») et celui d'approcher de la fin catastrophique du monde sous le règne de l'Antéchrist. James Billington a résumé la situation ainsi : « *the outbreak of revolution seemed [...] to be the beginning of the last great earthly struggle that would deliver man from the reign of Antichrist to that of the returned Messiah* ». Cependant, poursuit-il, « *it was not long before the new revolutionary regime became equated with Antichrist rather than Christ*⁷¹ ».

Quatre théories sur l'histoire et la réalisation du « royaume de Dieu »

Peut-on espérer voir se réaliser le royaume de Dieu sur terre? Autrement dit, y a-t-il de l'espoir dans l'histoire? Voilà ce qui nous semble être la question centrale de la philosophie russe de l'histoire au dix-neuvième et au début du vingtième siècles. Cette question, comme nous le verrons, vient s'inscrire dans la lignée de nos observations précédentes sur la crainte ou le « rejet » de l'histoire à travers les époques et les cultures, et sur les différentes tentatives de la philosophie de rendre celle-ci plus acceptable. Comme, ici encore, il serait fastidieux de faire un examen exhaustif de toutes les approches de ce problème qui aient été adoptées, nous nous proposons de concentrer notre attention sur la pensée de quatre philosophes représentant autant de visions des fins de l'histoire, allant de la croyance en l'instauration d'un « royaume de Dieu » sur terre au désillusionnement le plus complet par rapport aux destinées de l'humanité à l'intérieur de l'histoire.

a) Petr Čaadaev, ou la réalisation du royaume de Dieu sur terre

Né à la fin du dix-huitième siècle, Petr Čaadaev (1794-1856) appartient à une époque quelque peu antérieure à celle qui nous intéresse plus spécifiquement ici. Cependant, en faisant de la question de la réalisation du royaume de Dieu sur terre le problème central de son œuvre, on peut considérer non seulement qu'il a préparé le terrain pour l'avènement de la pensée utopiste qui fleurira en Russie à partir des années soixante du dix-neuvième siècle, mais aussi qu'il a anticipé sur les préoccupations qu'auront les philosophes religieux au tournant du vingtième siècle. Il ne sera pas question pour nous ici de nous attarder sur le rôle qu'a joué Čaadaev dans l'émergence du débat entre slavophiles et occidentalistes, auquel on l'associe toujours bien qu'il n'y ait participé qu'indirectement, par le truchement de ceux qui se sont approprié ses idées. Rappelons simplement que le philosophe fit scandale en déclarant dans sa première « Lettre philosophique adressée à une dame », écrite en français, que son pays était

⁷¹ *Ibid.*, p. 506.

dépourvu d'histoire parce qu'il s'était séparé de la véritable Église, l'Église de Rome, par laquelle Dieu a choisi de réaliser son plan dans l'histoire. En rompant avec Rome, les chrétiens orthodoxes ont refusé de s'inscrire dans le processus historique qui fait partie intégrante du christianisme⁷², ils ont refusé de s'inscrire dans la tradition, et se sont condamnés à une forme de stagnation : « Nous ne vivons que dans le présent le plus étroit, sans passé et sans avenir, au milieu d'un calme plat », écrit-il⁷³. La conclusion logique d'un tel raisonnement, l'idée selon laquelle le christianisme orthodoxe devrait enfin se rapprocher du catholicisme pour participer au processus historique, justifie que les occidentalistes aient considéré Čaadaev comme l'un des leurs. En revanche, soucieux d'apaiser les sensibilités heurtées par sa lettre, le philosophe a par la suite reformulé ses théories de manière plus avantageuse pour son pays, en disant par exemple que l'extériorité même de la Russie par rapport à l'histoire européenne rendait celle-ci particulièrement apte à enseigner au reste du monde « une grande leçon⁷⁴ », qu'elle lui permettrait de fournir en son temps « la solution de l'énigme humaine⁷⁵ ». Cet argument, cette fois, fut retenu à leur avantage par les slavophiles.

Ce qui nous intéressera plus spécifiquement ici, dans la pensée de Čaadaev, c'est, d'abord, sa conception selon laquelle le but de l'humanité doit être la réalisation du royaume de Dieu sur terre, une idée qui revient à plusieurs reprises dans son œuvre, mais, aussi, le fait que l'être humain soit amené à jouer un rôle actif dans l'atteinte de ce but. En fait, selon le philosophe, la civilisation européenne, grâce au christianisme qui lui a conféré son unité, sa cohérence, possède déjà « en germe et en éléments tout ce qu'il faut pour que [le règne de Dieu] s'établisse un jour définitivement sur terre⁷⁶ ». Cependant, les individus sont libres, et c'est sur leurs épaules que reposera le succès de cette entreprise. Mais qu'est-ce que le « royaume de Dieu », pour Čaadaev? C'est, semble-t-il, l'établissement d'un « ordre parfait⁷⁷ » sur la terre, la réunification de l'humanité sous une seule pensée, celle de Dieu. Voici comment il conclut sa huitième et dernière « lettre philosophique » :

Intelligence extraordinaire de la vie apportée sur terre par l'auteur du christianisme; esprit d'immolation; horreur de la division; amour passionné de l'unité : voilà ce qui guide les chrétiens purs, en toutes choses. De cette façon se conserve l'idée révélée; de cette façon se fait, par cette idée, la grande opération de la fusion des âmes et des différentes puissances morales du monde en une seule âme, en une seule puissance. Cette fusion, c'est toute la mission du christianisme. La vérité est une; le royaume de Dieu, le ciel sur terre, toutes les promesses évangéliques ne sont rien que la prévision et l'œuvre de l'union de toutes les pensées des hommes dans une pensée unique; et cette pensée unique, c'est la pensée même de Dieu, c'est-à-dire *la loi morale accomplie*. Tout le travail des âges

⁷² « On ne comprend rien au christianisme, si l'on ne conçoit pas qu'il y a en lui une face purement historique »; P. Tchaadaev, *Lettres philosophiques*, présentées par F. Rouleau, Paris, Librairie des cinq continents, 1970, p. 57-58.

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴ Chose à laquelle il faisait déjà allusion dans sa première lettre, *ibid.*, p. 56.

⁷⁵ P. Tchaadaev, cité dans B. Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe, op. cit.*, t. 1, p. 189.

⁷⁶ P. Tchaadaev, *Lettres philosophiques, op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ « Dans le monde chrétien, tout doit nécessairement concourir à l'établissement d'un ordre parfait sur terre, et y concourt en effet »; *ibid.*, p. 58.

intellectuels n'est destiné qu'à produire ce résultat définitif, terme et fin de toutes choses, dernière phase de la nature humaine, dénouement du drame universel, la grande synthèse apocalyptique.⁷⁸

On notera l'insistance de Čaadaev sur les notions d'unité, de fusion, de synthèse, des notions qui reviendront avec une force particulière dans l'art et la philosophie russes de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, et notamment dans l'avant-garde. Le salut des êtres humains, la réalisation du plan divin n'est pas pour lui une chose à laquelle chacun peut s'affairer indépendamment des autres, en s'isolant du cours de l'histoire. « La destination de l'homme », écrit-il à sa « dame », consiste plutôt « dans ce travail de l'anéantissement de son être personnel et de la substitution, à celui-là, de l'être parfaitement social ou impersonnel⁷⁹ ». Une telle manière d'évoquer à la fois la liberté de l'individu et l'effacement nécessaire de ce dernier au profit du corps social n'est pas sans faire penser à Hegel, qui disait lui aussi que « les individualités n'ont pas de place dans l'histoire », qu'elles « s'évanouissent devant la généralité substantielle⁸⁰ ». On pourrait même y voir un prélude au socialisme utopique d'un Černyševskij, si ce n'était que le ferme ancrage de la pensée de Čaadaev dans le discours religieux vient rendre ce rapprochement quelque peu hasardeux. En effet, contrairement à la plupart des utopistes, Čaadaev construisait sa philosophie de l'histoire sur des bases solides ou, à tout le moins, millénaires : celles du christianisme. Aussi libre que soit l'individu en vertu de sa conception du monde, celui-ci n'est jamais laissé à lui-même devant le « gouffre » de l'histoire comme peut l'être périodiquement la personne qui, à l'instar des penseurs radicaux des générations suivantes, a tout remis en question. Ainsi, l'optimisme de la pensée de Čaadaev n'a pas tout à fait le même poids que celui de ces derniers; il est, dirait-on, moins improbable, puisqu'il relève de la croyance selon laquelle l'être humain n'a pas à craindre l'histoire, qui s'inscrit à l'intérieur des balises rassurantes du « plan divin ».

b) Une autre vision du royaume de Dieu sur terre : l'utopie de Nikolaj Fedorov

L'opinion de Čaadaev, qui tend à valoriser l'histoire en tant que lieu où se réalise le programme du christianisme, fait figure d'exception dans la philosophie religieuse russe. En effet, chez la plupart de ses représentants, l'histoire est considérée avec une certaine suspicion, lorsque ce n'est pas avec une franche hostilité, les raisons d'une telle attitude n'étant pas à chercher autant dans un désir de rejeter la vie historique au profit de la vie dans l'au-delà que dans le sentiment persistant que la réalité historique est marquée par l'empreinte du mal. Parmi les penseurs qui adhèrent à une telle vision, Nikolaj Fedorov (1829-1903) est sans doute celui qui est allé le plus loin dans sa condamnation de l'histoire, ou du moins est-il celui qui a abordé la question de la manière la plus radicale. Cependant, et c'est là surtout que réside son intérêt particulier, en même temps que se révèle le caractère paradoxal de sa pensée, son attitude négative ne l'a pas empêché de développer des solutions utopistes aux problèmes qu'il percevait, et donc de garder espoir en l'avenir.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 186-187. Les italiques sont de l'auteur.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁰ G. W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, op. cit., p. 23.

« La géographie nous parle de la terre comme d'une demeure, l'histoire nous en parle comme d'un cimetière », déplore Fedorov dans son ouvrage principal, la *Philosophie de l'œuvre commune (Filosofia obščego dela)*⁸¹. L'histoire connue, dit-il, « l'histoire comme fait » (« *istoria kak fakt* »), n'est rien d'autre que le récit de l'exploitation mutuelle des êtres humains et de la dilapidation des ressources de la terre, la chronique de la dégénérescence et de l'extinction de l'humanité. Elle ne nous aura appris, au fil des siècles, qu'une seule grande chose : c'est que la mort, qui est source des plus grands malheurs (et qui correspond pour cette raison, dans le raisonnement du philosophe, au mal absolu), finit toujours par tout ravir – un fait contre lequel les êtres humains, résignés, ne pensent guère à se révolter. Pour Fedorov, pourtant, cette passivité de l'humanité devant la mort est une erreur. Au-delà de l'histoire telle qu'elle est, en effet, il y a aussi l'histoire telle qu'elle *peut et doit* être : l'« histoire comme projet » (« *istoria kak proekt* »)⁸². Ce projet, tel qu'il se présente au philosophe, contient deux idées maîtresses. La première consiste à réparer l'erreur de la mort en entreprenant de ressusciter les défunts (plus précisément : ses propres parents), la seconde, à coloniser le cosmos afin de libérer de l'espace pour cette humanité régénérée. En somme, il s'agira d'acquérir le contrôle total de l'univers, de triompher et de l'espace, et du temps⁸³. C'est là, il va sans dire, un programme ambitieux, et malheureusement, le philosophe tend à devenir plus obscur lorsque vient le temps d'exposer les moyens concrets à mettre en œuvre pour le réaliser. Il nous dit que la résurrection des parents devra se faire par ce que nous pourrions décrire comme une entreprise de recyclage de l'énergie sexuelle, la « chasteté positive » (« *položitel'noe celomudrie* »). En vertu de celle-ci, au lieu d'abandonner leurs parents pour se marier et donner naissance à des enfants qui seront à leur tour leurs fossoyeurs, les frères s'uniront chastement à leurs sœurs et useront de l'énergie sexuelle ainsi récupérée pour faire revenir leurs parents à la vie⁸⁴. Quels sont les gestes concrets qu'ils devront poser pour réaliser un tel exploit? C'est lorsqu'il arrive à cette question que Fedorov, il fallait s'y attendre, laisse son lecteur à lui-même. Il n'est d'ailleurs guère plus convaincant lorsque vient le temps de développer l'autre partie de son programme, celle qui concerne la conquête de l'espace; toutefois, on doit lui reconnaître le mérite d'avoir inspiré par là les recherches de Konstantin Ciolkovskij, qui est considéré comme le père spirituel du programme spatial soviétique.

Il serait tentant de rejeter les idées de Fedorov à cause de leur caractère par trop farfelu, si ce n'était qu'elles condensent tout le tragique et l'ambiguïté de la relation à l'histoire de ses compatriotes, son apocalyptisme le plus pessimiste comme son « utopisme » le plus inventif. Le fait que des intellectuels d'envergure tels que Dostoevskij

⁸¹ « География говорит нам о Земле как о жилище; история же – о ней как о кладбище »; N. Fedorov, *Filosofia obščego dela*, V. A. Koževnikov et N. P. Peterson, éd., Moskva, Vernyj, 1906-1913, t. 2, p. 218.

⁸² Sur l'histoire « telle qu'elle doit être » et l'histoire « comme projet », voir entre autres *ibid.*, t. 1, p. 134-135.

⁸³ Voir par exemple *ibid.*, t. 2, p. 351 : « La résurrection universelle est une victoire complète sur l'espace et le temps. Le passage "de la terre aux cieux" est la victoire, le triomphe sur l'espace [...]. Le passage de la mort à la vie, ou la coexistence simultanée de toutes les époques (générations) successives est le triomphe sur le temps ». (« Всеобщее воскрешение есть полная победа над пространством и временем. Переход "от земли к небесе" есть победа, торжество над пространством [...]. Переход от смерти к жизни, или одновременное сосуществование *всего ряда времен* (поколений), сосуществование последовательности, есть торжество над временем »).

⁸⁴ À ce sujet, voir par exemple *ibid.*, t. 1, p. 315-317.

et Solov'ev se soient intéressés à son œuvre⁸⁵ ne peut d'ailleurs que témoigner de la pertinence qu'elle revêtait à son époque. Dans un autre ordre d'idées, ce qui fait l'intérêt de la pensée de Fedorov, c'est aussi sa manière originale d'appeler à l'action, un point sur lequel ne manque pas d'insister Zenkovskij dans l'analyse qu'il fait de son œuvre. Celui-ci relève en effet nombre de citations où le philosophe insiste sur la nécessité de dépasser le stade de la contemplation pour poser des gestes concrets, où il exhorte ses semblables à « construire » ou à « organiser » la vie conformément à ce qu'ils auront fixé comme étant son but⁸⁶. Bien sûr, Fedorov n'est pas le seul penseur utopiste de son époque; d'autres que lui ont proposé des recettes plus ou moins convaincantes pour changer le monde. Cependant, il n'y a peut-être que chez Čaadaev que l'utopie se voit autant liée à la religion. Car il ne faut pas se tromper, la pensée de Fedorov, aussi profondément hérétique soit-elle, se veut bel et bien chrétienne. Sa conception repose sur la croyance selon laquelle le Christ, lors de sa venue sur terre, aurait déjà racheté les êtres humains, l'accomplissement du salut ne dépendant désormais plus que des humains eux-mêmes. Autrement dit, ceux-ci auraient, s'ils décidaient de s'y mettre, « la possibilité et la faculté de devenir l'instrument du plan divin⁸⁷ ». Si le monde n'a pas encore été sauvé, c'est que le christianisme n'a pas encore été bien compris, c'est que les êtres humains n'ont peut-être pas encore saisi à quel point la mort était « le triomphe d'une force aveugle et immorale » contre laquelle il n'est pas absurde mais bien *nécessaire* de se révolter⁸⁸. Pourtant, la résurrection du Christ était censée montrer la voie, elle indiquait bien que la « résurrection universelle » était la « fin dernière » de l'histoire, « l'accomplissement de la volonté de Dieu, la réalisation de la perfection métaphysique, le bonheur universel⁸⁹ ».

Normalement, l'utopie s'appuie sur une certaine croyance en la possibilité du progrès ou, à tout le moins, sur une conception linéaire et irréversible du temps, dans laquelle le futur est associé à l'amélioration des conditions de vie de l'humanité. En ce sens, l'utopie de Fedorov est d'un type particulier puisqu'elle refuse de jouer le jeu du temps qui dévore tout : il s'agit en quelque sorte d'une utopie « à rebours », entièrement fondée sur la recherche des moyens de fuir l'avancée de l'histoire vers le futur. Sa critique du progrès est sans appel, car le philosophe voit en lui ce qu'il considère comme étant « l'expulsion la plus immorale qui soit des pères par leurs fils⁹⁰ ». Ce refus pathétique de la mort et de la disparition n'est pas sans provoquer un certain malaise. Le monde que Fedorov propose, où les êtres humains cesseront de donner naissance à de nouvelles générations pour ramener sur terre ses

⁸⁵ Sur la réception de la philosophie de Fedorov par certains des principaux écrivains et intellectuels russes, voir par exemple l'ouvrage de S. Lukashevich, *N. F. Fedorov (1828-1903) : A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought*, Newark, University of Delaware Press, 1977, p. 13-34.

⁸⁶ Voir B. Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe, op. cit.*, t. 2, p. 139-140, 152.

⁸⁷ « [в нашей жизни] есть возможность и способность сделаться орудием божественного плана »; N. Fedorov, *Filosofia obščego dela*, t. 1, *op. cit.*, p. 213. Voir aussi : B. Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe, op. cit.*, t. 2, p. 141-142.

⁸⁸ « Смерть есть творчество силы слепой, не нравственной »; N. Fedorov, *Filosofia obščego dela, op. cit.*, t. 1, p. 339.

⁸⁹ « Всеобщее воскрешение (супраморализм) не может быть средством; оно может быть лишь целью и притом – целью конечною, последнею, исполнением воли Бога, осуществлением метафизического совершенства, всеобщим счастьем »; *ibid.*, t. 2, p. 77.

⁹⁰ « Биологически – прогресс состоит в поглощении младшим старшего, в вытеснении сынами отцов; психологически он – замена любви к отцам бездушным превозношением над ними, презрением к ним, это нравственное, или, вернее, самое безнравственное, вытеснение сынами отцов »; *ibid.*, t. 1, p. 20.

anciens habitants, des nouveau-nés déjà vieux, n'évoque-t-il pas cette prophétie d'Hésiode, rapportée par Nietzsche, selon laquelle un jour les enfants naîtront avec des cheveux gris, forçant Zeus à détruire leur génération⁹¹? Par certains de ses aspects, dont l'idée même de « déterrer les morts », on pourrait reprocher au projet fedorovien de faire revenir au galop ce qu'il visait pourtant à chasser, de transformer l'univers en un immense cimetière et de nous inviter à régresser vers le passé plutôt que d'avancer vers un monde meilleur, régénéré. Cependant, présenter les choses ainsi, en opposant régénération et régression, faire entrer le projet fedorovien dans un cadre temporel, n'est-ce pas, au bout du compte, trahir son esprit même? En effet, il faut bien le rappeler, ce que Fedorov appelle de ses vœux dans ses textes, ce n'est pas un retour dans le temps, mais bien l'anéantissement pur et simple du temps. Il croit que lorsque toutes les générations auront été ramenées à la vie, et ce pour l'éternité, une fois, somme toute, qu'il ne pourra plus rien arriver, ni décès, ni naissances, le temps tel qu'on le connaît sera aboli et laissera place à un *éternel présent*⁹².

Voilà donc ce à quoi se ramène l'idée de « royaume de Dieu », dans la philosophie de Fedorov : quelque chose qui se prépare sur terre et qui se réalisera sur terre, dans l'avenir comme toute utopie, mais qui ne sera accessible que dans une réalité où le temps n'aura plus cours. Il s'agit donc d'un lieu intermédiaire, d'une sorte de compromis entre l'ici-bas des matérialistes et l'au-delà des chrétiens; un royaume de Dieu sur terre, mais hors de l'histoire.

c) Vladimir Solov'ev, ou le désenchantement face à l'histoire

C'est sans doute dans l'évolution de l'œuvre de Vladimir Solov'ev (1853-1900) que se reflète le mieux le pessimisme qui a gagné une partie de l'intelligentsia russe au tournant du vingtième siècle et s'est traduit, entre autres, par le passage d'une conception du monde laissant place à l'idée de la construction du royaume de Dieu sur terre au rejet catégorique de celle-ci. La philosophie de Solov'ev, en effet, a connu au départ une longue période que l'on pourrait qualifier d'utopique, une période où domine le motif de l'unité, ou de l'union, et qui, jusqu'à un certain point, semble présager l'aspiration à la synthèse et l'enthousiasme débridé qui gagnera les artistes de l'avant-garde au début du vingtième siècle. Union de l'humanité dans son ensemble, union de l'être humain et du principe divin, ou « principe central absolu⁹³ », union de la religion, de la philosophie et de la science en une synthèse appelée « connaissance intégrale⁹⁴ » sont quelques-unes des idées qui reviennent constamment chez le Solov'ev de la première période, dont les concepts-clefs sont ceux d'« unité totale » (*vseedinstvo*) et d'« humanité divine » (*bogočelovečestvo*⁹⁵) – des concepts éminemment optimistes qui peuvent être considérés

⁹¹ Voir : F. Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », *op. cit.*, p. 260.

⁹² « Только святейшее дело, воскрешение, движимое всех объемлющею, родственною любовью, соединяет и объединяет предыдущее с последующим и, даруя тому и другому бессмертие, превращает умирающее Прошлое и рождающееся Будущее в непрерывно живущее, неумирающее Настоящее »; N. Fedorov, *Filosofia obščego dela*, *op. cit.*, t. 2, p. 57.

⁹³ V. Soloviev, *Leçons sur la divino-humanité* [Traduction française de *Čtenija o bogočelovečestve*], B. Marchadier, trad., Paris, Cerf, 1991, p. 25.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁵ Le néologisme *bogočelovečestvo* est souvent traduit en français par l'expression « divino-humanité ». Nous privilégierons ici la traduction « humanité divine ».

comme autant d'éléments de réponse à la question du sens et des fins de l'histoire. C'est ainsi, par exemple, que dans son ouvrage inachevé intitulé *Les Principes philosophiques de la connaissance intégrale* (*Filosofskie načala cel'nogo znanija*, 1877), le philosophe écrit que « la phase définitive de l'évolution historique s'exprime par la formation d'une organisation de vie intégrale⁹⁶ ». Dans ses *Leçons sur l'humanité divine* (*Čtenija o bogočlovečestve*, 1878), il va, plus précisément, dans le sens d'une union entre l'être humain et le principe divin : c'est, écrit-il, « cette libération de la conscience humaine [induite par la capacité de percevoir le principe divin par soi-même et non par l'intermédiaire des forces cosmiques – G. C.] et cette spiritualisation graduelle de l'homme par assimilation et développement du principe divin qui constituent à proprement parler le processus historique de l'humanité⁹⁷ ». Cependant, vers la fin de sa vie, la conception du monde de Solov'ev perd cette teinte utopiste. L'idée du royaume de Dieu sur terre lui apparaît désormais au mieux comme une chimère, au pire, comme une mystification⁹⁸. Dans le « Court récit sur l'Antéchrist » qui conclut ses *Trois entretiens sur la guerre, la morale et la religion* (*Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii*, 1899), le philosophe va même jusqu'à faire un rapprochement entre les idées utopiques à tendance socialiste qui promettent bonheur et satiété à tous et le règne de l'Antéchrist, défini comme le mal qui se présente sous l'apparence séductrice du bien. Plusieurs commentateurs ont voulu voir dans ce retournement un pressentiment de la révolution et de la dérive totalitaire à venir⁹⁹. Solov'ev, toutefois, ne se met pas qu'à dénoncer les utopies : c'est toute sa vision du monde qui, soudainement, semble s'être assombrie. La mort devient pour lui, comme pour Fedorov, son contemporain, l'incarnation du mal triomphant et le signe de la corruption du monde terrestre, sans toutefois que ce constat ne laisse place chez lui à la révolte créatrice qui empêchait son collègue de sombrer dans le pessimisme. Dans ses *Trois entretiens*, un dialogue philosophique que l'on présente généralement comme son « testament philosophique », le personnage qui sert de porte-parole au philosophe, Monsieur Z., défend ainsi l'idée selon laquelle l'existence même de la mort rendrait impossible l'instauration d'un paradis sur terre et, à la manière de Fedorov, présente la résurrection comme étant la seule issue, la seule source d'espoir pour la victoire du bien. Cependant, Solov'ev ne s'aventure pas sur le terrain pseudo-scientifique de l'auteur de la *Philosophie de l'œuvre commune*, et sa conception de la résurrection reste proche de celle qu'évoquent les textes religieux : ce n'est pas la résurrection des corps que le philosophe attend, mais bien celle de l'âme, qui ne se produira qu'hors de l'histoire. Citons quelques extraits de ce passage important :

La fin du réformateur comme des réformés est la même, et c'est la mort. [...] Nous n'avons qu'un appui : la résurrection réelle. Nous savons que la lutte du bien et du mal ne se déroule pas seulement dans l'âme et dans la société mais plus profond aussi, dans le monde physique. Et nous savons déjà que par le passé il y a eu une victoire du principe bon sur la vie, dans une résurrection personnelle. Nous n'attendons qu'une chose : de nouvelles victoires dans la résurrection collective de tous. [...] Si la mort est plus forte que la vie mortelle, la résurrection pour

⁹⁶ Cité d'après B. Zenkovsky, *op. cit.*, t. 2, p. 22.

⁹⁷ V. Soloviev, *Leçons sur la divino-humanité*, *op. cit.*, p. 151.

⁹⁸ Voir : V. Soloviev, *Trois entretiens sur la guerre, la morale et la religion*, B. Marchadier et F. Rouleau, trad. et notes, intro. de F. Rouleau, Paris, O.E.I.L., 1984, p. 28-29.

⁹⁹ Voir par exemple l'introduction de François Rouleau dans *ibid.*, p. 21.

la vie éternelle est plus forte que l'une et l'autre. Le Royaume de Dieu est le règne de la vie qui triomphe par la résurrection, et c'est en cette vie qu'est le bien effectif, réalisé, définitif. [...] Tout le reste, ce n'est que condition, voie, cheminement. Sans la foi en la résurrection accomplie par Un-Seul et sans l'attente de la résurrection future de tous, on ne peut parler d'un quelconque Royaume de Dieu qu'en paroles, et en fait il n'en ressort que le royaume de la mort.¹⁰⁰

L'idée du royaume de Dieu sur terre est impossible à envisager pour Monsieur Z. parce que l'histoire est entièrement corrompue par la mort, parce qu'elle n'est, au bout du compte, *rien d'autre* que la mort. En effet, raisonne l'alter ego de l'auteur, « ce monde où la mort garde toujours la puissance d'une loi absolue, comment l'appeler sinon royaume de la mort? ». Et s'il en est ainsi, alors « qu'est-il, votre Royaume de Dieu sur la terre, sinon un euphémisme vain et arbitraire pour désigner le royaume de la mort?¹⁰¹ ». En somme, si Solov'ev ne nie pas que l'espoir soit malgré tout possible à l'issue de la vie humaine, il rejette toute tentative de le chercher ailleurs que dans la religion et dans sa promesse d'une réalité étrangère à l'histoire.

d) Nikolaj Berdjajev, ou la préparation de l'éternité dans l'histoire

La philosophie de Nikolaj Berdjajev (1874-1948), à laquelle nous avons déjà fait allusion à quelques reprises depuis le début de ce chapitre, n'apporte rien d'essentiellement nouveau par rapport aux trois conceptions de l'histoire que nous venons de présenter. On retrouve chez celui-ci la même association entre histoire et « mal absolu » que chez Fedorov et Solov'ev, et on peut voir dans son attitude une sorte de croisement entre le pessimisme qui a marqué la fin de la carrière du second et l'appel à l'action créatrice lancé par le premier. Si la philosophie de l'histoire de Berdjajev mérite pourtant qu'on lui consacre ici un espace à part, c'est, surtout, à cause de l'attention particulière qu'elle apporte à ce qui est sans doute le problème central des philosophies russes de l'histoire : celui de la nature tragique du temps. Mieux que tout autre, à ce qu'il nous semble, Berdjajev a su exprimer cette angoisse face à l'histoire que nous avons identifiée chez la plupart des philosophes, russes ou autres, dont nous avons parlé jusqu'à présent.

L'idée centrale de la philosophie de l'histoire de Berdjajev, telle qu'elle se présente notamment dans *Le Sens de l'histoire* et dans les quelques notes qui y ont été ajoutées en 1946, est la suivante : il se déroule un « conflit sans issue » entre la personne et l'histoire, et ce conflit est lié au fait que « le problème de la personne et de ses destinées n'est pas résolu et ne peut l'être à l'intérieur de ses limites¹⁰² ». Depuis toujours, nous dit le philosophe, l'histoire n'a été qu'une série d'échecs; « aucun des desseins dont on croyait la réalisation possible à l'intérieur de l'histoire n'a été couronné de succès¹⁰³ ». Les grandes tentatives de relancer l'histoire, telles la Réforme et la Révolution française, n'ont pas été à la hauteur de leurs promesses. Même le christianisme, si on le juge d'un point de vue

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 172-173.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰² N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, op. cit., p. 7, 213.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 179.

terrestre, fut « un grand et total échec », attesté par le fait qu'« aucune des tâches posées par la foi et la conscience chrétiennes n'a jamais été réalisée¹⁰⁴ » au cours de ses deux mille ans d'existence. Devant un constat aussi peu reluisant, comment pourrait-on continuer à croire en la possibilité de réaliser un jour le royaume de Dieu sur terre? Berdjajev, comme Solov'ev vers la fin de sa vie, est clair sur ce point : on ne peut plus placer nos espoirs en un monde meilleur qu'à l'extérieur du processus historique; il nous faut désormais accepter le fait que celui-ci n'est qu'un passage vers une autre vie et une autre réalité plus digne de la vocation sacrée de l'humanité¹⁰⁵. Pour le philosophe, cette réalité autre ne peut être que l'éternité promise par le christianisme.

La grande faiblesse d'une conception du monde qui place ses espoirs dans une réalité supra-historique est de rester sans réponse face au problème de l'histoire, qui, lui, demeure, quoi qu'il en soit. On peut bien condamner l'histoire, on ne sera pas dispensé pour autant de l'obligation d'y vivre sa vie. Certes, on peut décider de prendre son mal en patience et de limiter ses activités en attendant la mort et le Jugement dernier. Mais, plus souvent qu'autrement, on voudra, pendant qu'on y est, trouver malgré tout un sens à cette épreuve qu'est la vie sur terre. Ce sens, Berdjajev le trouve dans l'action. La venue du règne de Dieu, si elle n'aura pas lieu sur terre, peut et doit néanmoins être préparée à l'intérieur de l'histoire, qui, chez le philosophe, est présentée un peu comme l'antichambre de l'éternité, comme un lieu où l'événement attendu se trouve non pas accompli, mais *projeté*¹⁰⁶. La conscience apocalyptique, écrit-il ainsi, doit « augmenter et non diminuer l'activité de l'homme, accroître le sentiment de sa responsabilité dans les destins du monde »; elle « n'implique pas une négation des tâches historiques qui subsistent malgré la perspective de la fin de l'histoire¹⁰⁷ ». Nous reviendrons bientôt sur ce point. En premier lieu, toutefois, nous aimerions prendre le temps de préciser un peu plus l'approche qu'a Berdjajev du problème du temps.

La question du temps est abordée entre autres dans un essai de 1934 au titre éloquent : « Le mal du temps. Le changement et l'éternité » (« *Bolezn' vremeni. Izmenenie i večnost'* »), où ce mal du temps se voit qualifié d'emblée de « problème fondamental de l'existence humaine¹⁰⁸ ». Le philosophe développe :

Où réside le mal du temps avec la mortelle tristesse qui l'accompagne? Il réside dans l'impossibilité d'éprouver la plénitude de la joie du présent, d'un présent qui toucherait à l'éternité, dans l'impossibilité de se délivrer dans le moment présent, si plein et si heureux qu'il soit, du poison du passé et de l'avenir, de la tristesse du passé et de la crainte de l'avenir. [...] Comme partie du temps qui passe, l'instant porte en soi tout le déchirement, toute la cruauté du temps avec son éternelle scission en passé et avenir.¹⁰⁹

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 181-182.

¹⁰⁵ Voir : *ibid.*, p. 43 : « les destinées historiques de ce monde ne présentent en effet aucun rapport avec la vie authentique divine » et p. 183 : « l'être humain est fait pour une réalité plus haute que celle de ce monde-ci et qui n'a rien de commun avec elle ».

¹⁰⁶ Voir : *ibid.*, p. 220 : « la réalisation de la fin et la venue du règne de Dieu sont un événement du temps existentiel qui est seulement projeté dans le temps historique ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 216-217.

¹⁰⁸ N. Berdiaeff, *5 méditations sur l'existence* [traduction française de *Ja i mir ob'ektov*], I. Vildé-Lot, trad., Paris, Aubier, 1936, p. 133.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 139.

Le temps, dans sa dimension historique (Berdjaev dira aussi « objective »), où tout est condamné à passer furtivement, est irrémédiablement lié à la mort¹¹⁰. Pour cette raison même, il est et demeurera toujours « cauchemardesque », qu'on le considère fini (avec l'anéantissement de tout pour seule issue) ou infini; l'infini, dans un monde où règne la mort, n'étant rien d'autre que l'éternel retour de celle-ci¹¹¹. Au temps historique, pour ne pas dire au temps lui-même, toutefois, Berdjaev, nous l'avons évoqué, oppose autre chose : l'éternité. À la différence de l'« infinité quantitative » du temps porteur de mort qui n'arrêterait jamais son œuvre, l'éternité est une « infinité qualitative », authentique, parfaitement étrangère au temps¹¹². Cette infinité qualitative, malgré sa dimension supra-terrestre, n'est pas quelque chose d'inconcevable : Berdjaev affirme que nous en avons déjà l'intuition dans notre vie terrestre grâce à la manière dont fonctionne notre mémoire. Dans la mémoire, en effet, tous les événements sont contemporains¹¹³. Le passé qui s'y loge y est toujours non seulement présent, mais aussi vivant et, comme tout ce qui vit, mouvant et changeant. Cependant, au fur et à mesure qu'il change de forme dans la mémoire, le passé ne laisse pas de « résidu »; il ne crée pas son propre passé comme il le ferait au sein du monde historique. La mémoire est un présent *permanent*, et tout ce qu'elle s'approprie se trouve immédiatement intégré dans ce présent permanent. Elle ne connaît pas d'autre mode de la temporalité, et c'est en cela qu'elle évoque l'éternité¹¹⁴.

S'imaginer que l'éternité ne sera accessible que dans le futur serait la soumettre à une logique qui lui échappe, puisqu'elle est la négation même du temps, de la subdivision de l'expérience en passé, présent et futur. L'éternité, de par son essence même, est donc toujours déjà présente dans le monde que nous connaissons, mais sa présence y est, pour ainsi dire, discrète; son existence est parallèle à celle du temps historique, dont elle n'est pourtant pas complètement détachée. En effet, nous avons cité plus haut cette remarque de Berdjaev selon laquelle le royaume de Dieu serait un événement de l'éternité *projeté* dans le temps historique. C'est là son grand paradoxe que c'est dans ce lieu, où ils créent et évoluent, que les êtres humains devront préparer son règne définitif. C'est en gardant ces précisions à l'esprit, sans doute, qu'il faut comprendre la fin du *Sens de l'histoire*, où Berdjaev, après avoir rejeté l'idée d'un royaume de Dieu dans l'histoire, semble revenir sur sa parole :

¹¹⁰ Voir : *ibid.*, p. 143 : « le problème ultime lié au temps est le problème de la mort. La mort est inséparable du temps et elle a lieu dans le temps. La crainte de l'avenir est avant tout la crainte de la mort ».

¹¹¹ Voir : *ibid.*, p. 158-159.

¹¹² Voir : *ibid.*, p. 159.

¹¹³ Voir : *ibid.*, p. 137. Voir aussi *Le Sens de l'histoire, op. cit.*, p. 61.

¹¹⁴ Dans ce raisonnement sur la mémoire et sur le temps, Berdjaev ne manque pas d'évoquer le Bergson de *Matière et mémoire* et de *l'Évolution créatrice*. On pensera notamment à la distinction que fait ce dernier entre le temps « artificiel » mesuré par les horloges et le temps vécu, ou *durée*. Le rapprochement entre les deux philosophes devient encore plus frappant lorsque Berdjaev emploie l'expression « temps existentiel » pour décrire ce qui s'oppose au temps historique et qu'il appelle plus communément l'éternité. Conscient de cette parenté, le philosophe russe tient toutefois à faire valoir l'originalité de sa propre conception de l'éternité. Dans les *5 méditations sur l'existence*, (*op. cit.*, p. 158), alors qu'il évoque le pessimisme de la philosophie de Heidegger, qui, dit-il, ignore l'éternité, Berdjaev ajoute : « Il en est de même, d'ailleurs, pour Bergson, en dépit du caractère optimiste de sa philosophie : la "durée", ce n'est pas l'éternité ».

[Le royaume de Dieu] ne ressemble en rien aux empires de ce monde gouvernés par des princes, il en est même tout l'opposé et aucune des catégories du monde social ou naturel ne lui est applicable : il ne peut être pensé qu'apophatiquement, c'est-à-dire eschatologiquement. Il ne faut pas entendre que le royaume de Dieu n'est possible que dans le ciel, dans l'au-delà; il doit se réaliser aussi sur terre pour s'opposer par son principe aux violences et aux hostilités dont le royaume de César est le théâtre.¹¹⁵

« Le règne de Dieu viendra à la fin des temps et il vient également maintenant¹¹⁶ » : voilà, sans doute, la phrase qui résume le mieux la position du philosophe. Si l'au-delà de l'histoire est ce qui doit être visé, le temps historique a néanmoins une valeur en tant que lieu où l'être humain apprend et crée, en ayant toujours le regard tourné vers l'éternité¹¹⁷. Évoquant les idées de Fedorov sur la résurrection, qu'il accueille favorablement, comme Solov'ev avant lui, parce qu'elles lui apparaissent comme l'ébauche d'une tentative concrète de transformer le temps en éternité, Berdjajev ne partage toutefois pas sa conception selon laquelle il faudrait anéantir la mort. Pour lui, la mort est justement ce qui nous empêche de sombrer dans le « mauvais infini », l'infini « quantitatif », où l'être serait condamné à tourner en rond sans but. Si l'histoire a un sens, c'est justement parce qu'elle aura une fin; c'est la fin qui fait d'elle une étape, un tremplin pour *autre chose*¹¹⁸. En somme, la mort ne doit pas être crainte puisqu'elle est « un moment » du « destin éternel » de l'être humain; elle n'affecte pas le sujet « dans son existence intérieure¹¹⁹ » qui, lui, est immortel. Sur ce point, nous le voyons, la conception de la résurrection et de la vie éternelle défendue par Berdjajev reste somme toute très proche de la doctrine officielle du christianisme.

*

Au début de cette section, nous avons insisté sur l'importance de la philosophie religieuse dans le paysage intellectuel russe, une importance qui se fait sentir jusqu'après la révolution dans les écrits des philosophes de l'émigration. Malgré tout, on pourrait reprocher au survol que nous venons de faire de ne pas avoir donné droit de parole aux philosophies matérialistes de l'histoire, dont il serait difficile de nier le poids dans la Russie de l'époque des avant-gardes. Notre choix s'explique d'abord par le fait que c'est surtout dans la philosophie religieuse que sont abordées les grandes questions philosophiques du temps et de la mort qui nous intéressent ici. Par ailleurs, il faut noter que les deux artistes que nous étudierons dans les chapitres suivants adoptent eux-mêmes, officiellement à tout le moins, une perspective sur l'histoire qui se veut matérialiste. C'est donc dans l'idée d'élargir les horizons de cet essai, de nous aventurer un peu plus loin que le seul domaine auquel les artistes eux-mêmes ont bien voulu nous donner accès, et, bien sûr, dans l'intention de poser certains jalons pour les questions que nous aborderons

¹¹⁵ N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, op. cit., p. 219.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁷ Voir : N. Berdiaeff, *5 méditations sur l'existence*, op. cit., p. 141 : « Aussi l'activité créatrice, innovatrice, doit-elle être tout entière tendue, non vers l'avenir qui implique le souci et la crainte et ne surpasse pas définitivement le déterminisme, mais vers l'éternité ».

¹¹⁸ Voir : N. Berdiaeff, *Le Sens de l'histoire*, op. cit., p. 35 : « Or sans cette notion de fin, l'histoire est inconcevable, car, de par son essence, elle comporte une solution catastrophique qui sera le point de départ d'un monde nouveau, d'une réalité autre que celle qui s'offrait à la conscience grecque, étrangère à l'eschatologie ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

dans les chapitres suivants que nous avons choisi de nous concentrer ici sur la philosophie religieuse. Ceci étant dit, nous ne voudrions pas anticiper sur la suite de ce texte. Avant de passer à l'étude de l'avant-garde, nous aimerions en effet conclure notre exploration de la philosophie de l'histoire dans la culture mondiale et en Russie en abordant une question bien précise : celle de ses liens avec l'art et l'esthétique.

De l'histoire à l'œuvre d'art

La présente section vise à faire le pont entre le domaine de la philosophie de l'histoire, qui a monopolisé notre attention jusqu'à présent, et celui de la pratique artistique. Elle nous aidera, nous l'espérons, à comprendre ce que l'art peut apporter de particulier à la connaissance historique, ainsi qu'à identifier quels sont les points de contact entre l'art et l'histoire, à la fois comme fait et comme discipline. Ce sera également pour nous l'occasion d'introduire la notion de « formule », autour de laquelle s'organisera notre examen des rapports entre art et historiosophie dans nos deux prochains chapitres. Par ce terme de « formule », nous faisons allusion à la conception, répandue à travers les cultures et les siècles, selon laquelle l'histoire entière pourrait être ramenée à une seule grande formule, mathématique ou autre : une conception qui relève du domaine de l'historiosophie, mais qui se rattache aussi à l'art.

L'idée d'une « formule générale » des destinées comme pont entre l'historiosophie et l'esthétique

Qu'est-ce qu'un idéal social, comment faut-il entendre ce mot? C'est bien, essentiellement, l'aspiration des hommes à la découverte d'une formule d'organisation sociale autant que possible impeccable et satisfaisante pour tous, n'est-ce pas? Mais cette formule, les hommes ne la connaissent pas, ils la cherchent depuis six mille ans qu'ils ont une histoire et ils ne peuvent pas la trouver. La fourmi connaît la formule de sa fourmilière, l'abeille celle de sa ruche [...], mais l'homme ne connaît pas sa formule¹²⁰

Nous avons mentionné au début de ce chapitre que la philosophie spéculative de l'histoire était un concept assez large, qui renvoie autant aux méditations sur le sens et les buts de l'histoire qu'à la tentative de trouver des lois à l'intérieur du processus historique ou de prédire l'avenir. C'est cette dernière « branche » de la discipline qui est, de loin, la plus controversée, sans doute à cause de son caractère ésotérique, peu scientifique. C'est une chose, en effet, de tenter de prévoir quelles seront les grandes orientations de l'avenir (les économistes et les sociologues le font sans provoquer de scandale), c'en est une autre de croire que l'histoire obéit à des lois précises... et c'en est

¹²⁰ F. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, G. Aucouturier, trad., Paris, Gallimard, 1972, p. 1399.

encore une autre de soutenir que toute l'histoire (voire, tout l'univers) est contenue dans une unique formule, comme l'ont fait ces penseurs plus radicaux qui vont nous intéresser ici.

Disons d'abord que quoi qu'on puisse reprocher aux tenants de la « formule » comme approche synthétique du monde, il faut reconnaître qu'à l'origine de leur vision des choses, il y a l'attrait, fort compréhensible, d'un monde bien ordonné et intelligible. Pythagore et les pythagoriciens sont parmi les premiers penseurs connus à avoir succombé à cet attrait et à avoir joué avec l'idée d'une « formule de l'univers », eux qui cherchaient à ramener le monde entier au nombre, principe de toute chose. Cette idée, qui a pris diverses formes par la suite, figure naturellement en bonne place dans la pensée ésotérique : on la rencontre notamment chez Raymond Lulle, au Moyen-Âge, avec son « Ars magna » qui se présente comme une synthèse de toutes les sciences, réductibles à quelques principes fondamentaux, et on la retrouve encore six siècles plus tard avec Aleister Crowley et sa notion de « formule de l'univers ». La philosophie de l'histoire de Joachim de Flore, qui se présente d'abord sous la forme de symboles et d'images synthétiques à interpréter, peut elle aussi être ajoutée à cette liste. Historiquement, toutefois, c'est sans doute autour de la Révolution française, cette période riche en spéculations historiosophiques, que le concept de « formule générale », appliqué plus spécifiquement au cours de l'histoire, connaît son apogée. Les penseurs qui y ont recours à cette époque sont surtout des « inclassables » comme les Français Charles Fourier et Pierre Simon Ballanche, dont l'œuvre se situe à la frontière de la philosophie et de l'ésotérisme. L'œuvre de Fourier, axée sur la recherche des moyens d'atteindre ce qu'il appelle l'« harmonie universelle », se résume à une vaste tentative de réorganiser le monde conformément au plan divin, qui aurait échappé à l'humanité. L'un de ses textes majeurs s'intitule *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* : il vise à démontrer que le monde n'est pas condamné à garder cette forme chaotique que nous lui connaissons; qu'il est, au départ, mathématiquement ordonné et parfaitement cohérent. En effet, Fourier croit avoir découvert que l'histoire dans son entier (dont il estime la durée à quatre-vingt mille ans) peut être subdivisée en quatre phases, dont deux « ascendantes » et deux « descendantes », comptant chacune trente-deux périodes de longueurs variables en vertu desquelles il serait promis à l'humanité soixante-dix mille ans de bonheur contre seulement dix mille ans de malheur. Le problème des humains se résume au fait que par un mauvais usage du libre arbitre qui leur a été imparti par Dieu, ils persistent à demeurer dans la première de ces phases, une phase de malheur que Fourier appelle phase d'enfance ou d'incohérence ascendante, qui s'est déjà prolongée plus longtemps que les cinq mille ans initialement prévus¹²¹. Le projet collectif des hommes et des femmes de ce monde devrait donc être de tout mettre en œuvre pour accélérer le passage en deuxième phase et rentrer dans le droit chemin vers le bonheur. L'œuvre de Ballanche, de son côté, se présente elle aussi comme une tentative de périodisation de l'histoire de

¹²¹ Voir : Ch. Fourier, *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1966, t. 1, p. 36-37 : « La première phase ou enfance est la seule dont la durée ne soit pas fixe et dont le cours soit irrégulier; elle aurait dû se borner à cinq mille ans; mais Dieu, en nous laissant le libre arbitre, ne peut pas empêcher que certains globes ne se laissent égarer par les sciences incertaines et par les préjugés qu'elles répandent contre la nature et l'Attraction. Ces globes encroûtés de philosophie peuvent persister longtemps dans leur aveuglement, et se croire habiles dans l'art social quand ils ne savent produire que les révolutions, l'indigence, la fourberie et le carnage. Tant qu'on s'obstine dans cet orgueil, tant que la raison ne s'élève pas contre les faux savants, il ne faut pas s'étonner si le désordre se perpétue ».

l'humanité, mais, contrairement à celle de Fourier, elle se veut plus descriptive que prescriptive. On y perçoit de nombreux échos de la philosophie de Vico (qui peut elle-même être interprétée comme une autre incarnation de l'idée de « formule générale ») : tout comme le philosophe italien, en effet, Ballanche part du principe que « l'histoire du genre humain tout entier, comme l'histoire d'un peuple, contient les mêmes genres de faits, toujours ramenés dans le même ordre¹²² ». Convaincu lui aussi que, dans l'histoire, « une seule loi gouverne¹²³ », il a même donné à l'un de ses essais le titre ambitieux de *Formule générale de l'histoire de tous les peuples*.

Le fait que les quelques exemples que nous venons de donner ici relèvent tous de ce que l'on pourrait appeler la para-philosophie ne doit pas nous amener à croire que l'idée de tout ramener à une seule formule, à l'époque moderne, ne se rencontre que chez des penseurs plus ou moins « illuminés », voire, de second ordre. Même des scientifiques reconnus ont été séduits par cette pensée : notamment, Pierre Simon Laplace, qui demeure célèbre pour ses travaux dans le domaine de l'astronomie et de la théorie des probabilités et qui, dans son *Essai philosophique sur les probabilités* (1814), écrivait :

Nous devons donc envisager l'état présent de l'univers comme l'effet de son état antérieur, et comme la cause de celui qui va suivre. Une intelligence qui pour un instant donné connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux.¹²⁴

Ce rêve de l'ultime formule est d'ailleurs loin d'être passé de mode, puisqu'on le rencontre encore dans la science contemporaine avec la théorie des cordes et la recherche de la « théorie du Tout », cette théorie qui pourrait montrer que toutes les interactions décrites par les forces fondamentales de l'univers sont issues d'une seule équation.

Il y a certes des différences importantes entre l'idée de « formule générale » telle que la comprennent les scientifiques et telle que la comprennent les philosophes plus ou moins portés sur l'ésotérisme. L'idée de tout ramener à une seule formule, aussi (démessurément?) ambitieuse soit-elle, nous paraît en effet moins choquante lorsqu'il est question de l'univers physique, de phénomènes que l'on a l'habitude de voir décrits par des formules, que lorsqu'il est question d'une chose aussi changeante et, comme nous le croyons généralement, insondable, que l'histoire de l'humanité, passée et à venir. Il faut dire aussi que les « formules » évoquées par un Pythagore ou un Ballanche et celle que recherchent les physiciens en quête de la théorie du tout ne présentent pas beaucoup de points communs sur le plan formel. Dans le pythagorisme ainsi que dans certaines conceptions ésotériques, l'idée de formule, si elle revêt un sens mathématique, se fonde sur une mystique ou une symbolique des nombres plutôt que sur le calcul et la recherche scientifique. La formule elle-même tend à prendre une forme très épurée, rappelant

¹²² P. S. Ballanche, « *Prolégomènes aux Essais de palingénésie sociale* », dans *Œuvres*, Paris, Bureau de l'Encyclopédie des Connaissances utiles, 1833, t. IV, p. 152.

¹²³ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁴ P. S. Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 33.

que le monde, somme toute, se réduit à peu de choses. Dans l'ésotérisme d'un Ballanche, ou dans l'utopie de Fourier, elle s'appuie plutôt sur la notion de *correspondances* entre les phénomènes, et le nombre a une présence métaphorique plutôt que réelle. Dans la science « officielle », enfin, la formule de l'univers est une formule mathématique conventionnelle qui, si on la trouve un jour, risque de s'avérer fort complexe. Au-delà de ces différences fondamentales, toutefois, une chose essentielle nous semble venir rapprocher ces diverses incarnations de l'idée de « formule ». Nous y avons déjà fait allusion : c'est l'idée selon laquelle le monde dans son ensemble devrait être bien ordonné et intelligible, uni dans ses parties plutôt qu'irréremédiablement divisé – quelque chose, bref, que l'on pourrait appeler une intuition esthétique.

En fait, on pourrait tout aussi bien prendre la question par l'autre bout et dire que, quelle que soit la vision du monde qu'elle trahit, l'idée de réduire l'histoire à une formule peut elle-même être assimilée à une entreprise concrète d'« esthétisation » de l'histoire, à une tentative d'imposer à celle-ci une dimension esthétique *de l'extérieur* – puisque dans la formule, forcément, le monde *devient* beau, bien ordonné et intelligible. Notons au passage, et avant de conclure sur ce point, qu'un tel phénomène d'esthétisation, non seulement de l'histoire, mais de la vie en général, s'est avéré connaître une fortune particulière en Russie¹²⁵. On peut y associer le concept de *žiznetvorčestvo* (construction de la vie), que l'on retrouve chez des penseurs et des artistes aussi différents que Nikolaj Fedorov (qui écrivait que « notre vie est un acte de création artistique¹²⁶ » et qui résumait lui-même son programme à l'élaboration d'une « esthétique transcendantale de l'espace et du temps¹²⁷ »), les poètes symbolistes et décadents, de qui Andrej Belyj disait qu'ils « cherchaient à transporter l'œuvre de la beauté hors des frontières de l'art¹²⁸ », et les artistes futuristes – pensons par exemple à Majakovskij proclamant : « Les rues sont nos pinceaux. Les places sont nos palettes¹²⁹ ». Certes, ce concept ne véhicule pas les mêmes idées chez tous ses utilisateurs. Chez Fedorov (et aussi chez les artistes de l'avant-garde), le concept de *žiznetvorčestvo* va de pair avec un appel à l'action constructive, tandis que chez les artistes symbolistes, il semble plutôt s'accompagner d'une certaine lassitude par rapport à la réalité, d'un détachement potentiellement dangereux face au monde. À l'appui de ce propos, on peut citer cette autre remarque de Belyj, rapportée par K. G. Isupov, selon laquelle l'écrivain

¹²⁵ Selon K. G. Isupov, ce phénomène complexe d'esthétisation de la vie n'a jamais reçu toute l'attention qu'il méritait. L'auteur cite à l'appui de son affirmation le philosophe religieux Sergej Bulgakov, qui écrivait : « Même les domaines de l'activité créatrice russe qui ne sont pas directement reliés à l'art sont marqués par l'esthétisme, c'est là une particularité de la philosophie russe, dans la mesure où elle l'a elle-même reconnu. Même dans les sciences, il n'y a pas tant de méthodisme que d'« artistisme » intellectuel, et cela constitue notre principale force ». (« Эстетизмом отмечены области русского творчества, даже и не принадлежащие непосредственно к искусству, в этом одно из отличий русской философии, насколько она себя осознала, даже в науке не столько методизм, сколько умственный артистизм и составляет главную силу нашу »); K. G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo kristianskogo gumanitarnogo instituta, 1992, p. 15.

¹²⁶ « Наша жизнь есть акт эстетического творчества »; N. Fedorov, *Filosofia obščego dela*, op. cit., t. 2, p. 155.

¹²⁷ « Трансцендентальная (предопытная) эстетика пространства и времени станет нашим настоящим опытом или всеобщим делом »; N. Fedorov, « Как может быть разрешено противоречие между наукой и искусством? », dans *Russkij kosmizm : Antologija filofsokoj mysli*, S. G. Semenova et A. G. Gačeva, éd., Moskva, Pedagogika-Press, 1993, p. 79.

¹²⁸ Cité dans K. G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii*, op. cit., p. 25.

¹²⁹ « Улицы – наши кисти. / Площади – наши палитры »; V. Majakovskij, « Prikaz armii iskusstv », dans *Sočinenija*, Moskva, Knižnaja palata, 2001, p. 61.

moderne ne vivrait plus dans le monde, dans lequel il n'est plus qu'une « marionnette », mais dans les livres¹³⁰. Les futuristes non plus n'ont manifestement pas été à l'abri de cette perte de contact avec la réalité : temporairement du moins, on aura sans doute pu voir dans leur enthousiasme tout esthétique pour la révolution le symptôme d'un aveuglement par rapport à ce qui se passait véritablement à leur époque... mais nous reviendrons sur ce point au moment opportun.

L'histoire considérée comme une œuvre d'art

Un raisonnement dérive directement de cette conception, à l'origine de la recherche de « formules », selon laquelle le monde devrait être beau, bien ordonné et intelligible : il s'agit de l'opinion selon laquelle l'histoire relèverait *déjà*, de par sa nature, du domaine de l'art. Cette idée peut être comprise de deux manières, qui correspondent aux deux sens du mot « histoire » que nous avons relevés au début de ce chapitre. Si on considère que le mot « histoire » renvoie au travail de l'historien plutôt qu'à l'histoire comme suite de faits, le fait de dire que l'histoire s'apparente à l'art revient à prendre position dans l'éternel débat sur le statut de cette discipline, entre les deux pôles de l'art et de la science. C'est ce que fait Benedetto Croce, entre autres, dans son essai « L'histoire ramenée au concept général de l'art » (« *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* »), sur la base d'une comparaison entre le travail de l'historien, le travail du scientifique et celui de l'artiste. Tandis qu'Aristote, dans la *Poétique*, opposait histoire et poésie et jugeait la seconde supérieure à la première à cause de son aptitude à exprimer le général au lieu de se limiter à rendre compte des seuls faits particuliers, Croce soutient que c'est plutôt la science qui s'occupe d'élaborer des concepts généraux, abstraits, cependant que l'histoire et l'art se rapprochent l'une de l'autre justement de par leur aptitude à traiter des phénomènes dans leur dimension concrète, singulière¹³¹. À ses yeux, la différence entre art et histoire ne réside en fait qu'en une chose : c'est que l'art peut partir de faits vrais ou imaginaires, tandis que l'histoire ne doit s'occuper que du réel. Sur cette base, il se propose de définir l'histoire comme « le genre de production artistique qui a pour objet ce qui a vraiment eu lieu¹³² ».

La position de Croce peut être lue comme un prélude à celle de Hayden White (qui examine d'ailleurs « L'histoire ramenée au concept général de l'art » dans son livre *Metahistory*) ainsi que des autres théoriciens post-modernes qui soutiennent l'idée selon laquelle le discours de l'historien relèverait du domaine de la narration, et donc, dans

¹³⁰ Voir : K. G. Iupov, *Russkaja èstetika istorii*, op. cit., p. 29. « Писатель старого времени часто глубоко заинтересован в жизни и неинтересен в книге. Писатель современный – весь в книге, в жизни он марионетка, манекен ».

¹³¹ « *Sempre che si assume il particolare sotto il generale, si fa scienza; sempre che si rappresenta il particolare come tale, si fa arte. Ora, noi abbiamo visto che la storiografia non elabora concetti, ma riproduce il particolare nella sua concretezza; e perciò le abbiamo negato i caratteri della scienza. È dunque facile conseguenza, è sillogismo in tutta regola, concludere : che, se la storia non è scienza, dev'essere arte* »; B. Croce, « La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte », dans *Scritti varii I : Primi saggi*, Bari, Gius. Laterza e figli, 1951, p. 23-24. On comprend d'un tel raisonnement que, pour Croce, il ne saurait être question de chercher des lois dans l'histoire.

¹³² « *La storia potrebbe definirsi : quel genere di produzione artistica che ha per oggetto della sua rappresentazione il realmente accaduto* »; *ibid.*, p. 36.

une certaine mesure, de la littérature. « *The techniques or strategies that [historians and imaginative writers] use in the composition of their discourses can be shown to be substantially the same, however different they may appear on a purely surface, or dictional, level of their texts* », écrit par exemple White dans *Tropics of Discourse*¹³³. De fait, l'historien, dans sa tentative de reconstituer par écrit ce qui est censé avoir eu lieu dans la réalité, est sans cesse confronté à des choix qui, même lorsqu'il prétend à la plus complète objectivité, trahissent sa subjectivité et poussent son entreprise vers le pôle de l'art et de la création plutôt que vers celui, normalement plus valorisé au sein de sa discipline, de la science et de la découverte. Dès le départ, le processus par lequel il choisit d'extraire certains faits plutôt que d'autres de cet amas dont est formé le passé relève de sa subjectivité. La manière dont il les ordonne par la suite repose quant à elle sur sa capacité à établir entre ces faits des liens qui ne peuvent être le fruit que de sa propre interprétation des événements. En effet, pour que le récit de l'historien soit lisible, il doit s'articuler autour de quelque conclusion ou idée centrale (White dira : une morale) qui n'appartient pas en propre à son objet d'étude mais qu'il aura choisie lui-même, consciemment ou non. On comprend que ce n'est pas dans ces conditions que l'on peut trouver ces grandes vérités vers lesquelles tendent les recherches des scientifiques. Le domaine de l'historien, comme celui de l'artiste, est plutôt celui, qui n'en est pas moins valable, des vérités multiples, relatives.

Il s'avère que cette manière de rapprocher histoire et art a connu une fortune particulière en Russie au dix-neuvième et au début du vingtième siècles, tout comme, sur un autre plan, la question des conditions de la réalisation du royaume de Dieu a été un motif récurrent des méditations historiosophiques de ce pays. Ainsi, au début de son ouvrage de 1992 *Russkaja èstetika istorii (L'esthétique russe de l'histoire)*, K. G. Isupov cite avec approbation cette phrase de Vladimir Odoevskij datant de 1843 : « Partout, le regard poétique sur l'histoire a été précédé par les découvertes scientifiques; chez nous, au contraire, la clairvoyance poétique a devancé la véritable étude¹³⁴ ». Une telle affirmation, qui nous ramène à l'éternel débat sur le statut des études historiques, entre art et science, a quelque chose de provocateur : elle revient à dire que l'histoire, en théorie, est peut-être plus une science qu'un art, mais que, dans la pratique, il en est toujours allé autrement en Russie. Pourquoi cette exception? Y a-t-il quelque chose de particulier, dans le contexte russe, qui fait qu'il a pu en aller ainsi? Si le lieu commun veut que les plus grands philosophes de ce pays furent ses écrivains, alors peut-on tirer des conclusions équivalentes sur le compte de ses historiens? Cette dernière question, sans doute un peu creuse, est aussi potentiellement dangereuse, car il est toujours tentant de pervertir la réalité au nom de ce genre de théories¹³⁵. Sans aller jusqu'à ces extrêmes,

¹³³ H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 121.

¹³⁴ « Везде поэтическому взгляду на историю предшествовали ученые разыскания; у нас, напротив, поэтическое провидение предупредило реальную разработку »; K. G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii, op. cit.*, p. 6.

¹³⁵ À ce sujet, un commentaire de Vladimir Novikov sur ces vers de Evgenij Evtušenko : « Dieu merci, il y a la littérature, / notre meilleure histoire de Russie » [« Слава богу, есть литература – / лучшая история Руси »] nous semble bien cerner le problème. Un tel aphorisme, dit Novikov, n'est rien d'autre qu'un « beau mensonge », et un mensonge potentiellement dangereux. En brouillant la frontière entre réalité et fiction, ne risque-t-on pas, en effet, d'entraîner l'indifférence du public à l'égard des faits historiques réels, et d'ouvrir la porte à la « manipulation massive des consciences »? Voir : V. Novikov, « Nevozmožnost' istorii, ili Toutes les histoires russes ne sont que des fables convenues », dans *La geste russe : comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, M. Weinstein, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence,

toutefois, il est tout à fait justifié de souligner le rôle exceptionnel qu'ont joué les écrivains, tant dans la transmission d'un savoir historique que dans le développement de la philosophie de l'histoire en Russie, et ce, non seulement à l'époque d'Odoevskij, mais à toutes les époques. Pensons par exemple à Tolstoj et à la manière dont histoire et historiosophie se mêlent à la fiction littéraire dans *Guerre et paix*, ou, pour prendre un exemple un peu plus près de nous, au rôle qu'on joué les romans de Solženicyn dans la diffusion de l'horrible vérité des camps. Ceci étant dit, ce n'est pas dans notre intention d'évaluer ici la valeur de l'affirmation d'Odoevskij ou de tenter de l'appuyer par des exemples. La question d'intérêt, à notre avis, n'est peut-être pas tant « *Est-ce que l'histoire, en Russie, s'est vraiment toujours laissée mieux saisir par l'instinct artistique que par la raison?* » que « *Pourquoi est-il permis de croire qu'il en est toujours allé ainsi?* ».

Une première piste à explorer pour tenter de répondre à cette question est celle du contexte intellectuel qui, en Russie, a toujours eu tendance à favoriser les emprunts et les échanges entre les différents domaines de la culture. Rainer Grübel écrit justement à ce sujet :

En Russie, on remarque non seulement que l'historiosophie continue à exister conjointement au développement de l'historiographie scientifique, mais aussi que les historiosophes tendent à être également écrivains. Ces deux phénomènes nous confirment qu'au [dix-neuvième siècle], l'unité du discours intellectuel (qui comprend le discours historiosophique) était mieux conservée en Russie qu'en Europe Centrale ou de l'Ouest.¹³⁶

Il est vrai que l'auteur, dans cet extrait, ne parle que du dix-neuvième siècle, et plus spécifiquement de sa première moitié. Cependant, il nous semble que l'unité du discours culturel auquel il fait allusion a persisté, sous une forme différente peut-être, jusqu'au début du vingtième siècle, alors que les artistes de l'avant-garde, par exemple, puisaient dans les dernières découvertes scientifiques le matériau et l'inspiration de leur œuvre, tout en s'efforçant de donner à celle-ci une dimension philosophique universelle¹³⁷. Peu de frontières entre les disciplines, à cette époque encore, semblaient vraiment étanches, bien que, naturellement, certaines barrières aient toujours été plus faciles à franchir que d'autres. Le passage de l'art à l'historiosophie, par exemple, est sans doute plus facile à accomplir, et moins risqué, que le passage de l'art à l'historiographie, puisque dans le premier cas il est question de deux disciplines qui demandent un important travail d'imagination, tandis que dans le second, on a affaire à un discours qui se présente comme le discours du vrai, et appelle à une rigueur scientifique qui est étrangère à l'art.

Le contexte historico-politique non plus n'est sans doute pas à négliger lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi les Russes ont abordé l'histoire comme ils l'ont fait. Dans le contexte répressif du vingtième siècle, par exemple, et devant toutes les atrocités qui l'ont marqué, la littérature peut avoir été vue comme le seul moyen

2002, p. 115.

¹³⁶ « В России мы замечаем не только непрерывность историософии наряду с развитием научной академической историографии, но и сочетание в одном лице литератора и историографа. Оба явления говорят о том, что в прошлом веке единство культурного дискурса, которое включает и историографический дискурс, еще больше сохранилось в России, чем в Центральной и Западной Европе »; R. Grübel, « Rozanov kak istorik Rossii : meždu spaseniem i koncom mira », dans *La Geste russe, op. cit.*, p. 126.

¹³⁷ Pensons par exemple à la place des théories de la quatrième dimension dans l'œuvre théorique et picturale de Mixail Matjušin et de Kazimir Malevič, ou à celle de la géométrie non-euclidienne dans les textes de Xlebnikov.

d'exprimer des choses qui, soit pour des raisons politiques, soit à cause du sentiment d'impuissance engendré par une réalité trop lourde, n'auraient pas pu être dites autrement. C'est là, plus ou moins, la position que défend Marc Weinstein dans son article introductif à l'ouvrage collectif *La Geste russe : Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, où il soutient que ce qu'il identifie comme « l'oxymore artistique » aurait été perçu par les Russes comme une voie privilégiée pour commencer à dire l'indicible consubstantiel à la réalité tragique de ce siècle¹³⁸.

Cependant, c'est sans doute en allant voir du côté de la tradition philosophique russe, en examinant la place particulière qu'y occupe la question de l'esthétique, que l'on sera le plus à même de trouver des éléments de réponse à notre question. Prenons par exemple cette phrase de Čaadaev sur l'*Histoire* de Nikolaj Karamzin, telle que rapportée par Isupov dans l'ouvrage déjà cité : « La picturalité de sa plume est extraordinaire. Dans l'histoire de la Russie c'est là une affaire essentielle : la pensée détruirait notre histoire; seul le pinceau peut la former¹³⁹ ». Autant sinon plus qu'une affirmation sur le caractère particulier de l'histoire russe, cette remarque nous semble vouloir dire quelque chose sur la pensée russe elle-même, qui prendrait forme de manière plus adéquate sur le mode pictural que sur le mode discursif. Ici encore, il ne nous semble pas aussi pertinent de juger de la valeur de cette affirmation que de chercher ce qui peut la justifier, non seulement en se plaçant du point de vue de Čaadaev et de son époque, mais aussi à l'aune de tout ce qui s'est passé depuis dans la culture russe. Pensons par exemple à l'importance du discours anti-rationaliste dans ce pays où l'icône, plus que les textes, a été vue comme un instrument privilégié pour transmettre la culture religieuse, et où les idées de Bergson ont trouvé, au début du vingtième siècle, un terreau particulièrement fertile¹⁴⁰. La philosophie russe semble en fait imprégnée de cette idée selon laquelle le vrai *se sent* plus qu'il ne se comprend. Une telle manière de voir fait la part belle aux œuvres littéraires et artistiques, par rapport aux formes d'expression plus « scientifiques », comme source de savoir sur le monde, et peut alimenter une conception esthétique de la vérité, une tendance à faire l'équation entre le beau et le bien. Cette tendance se rencontre justement chez de nombreux penseurs russes, et non des moindres : Dostoevskij, sans doute, en est le principal porte-étendard. Dans un article de 1864, il écrivait : « la beauté est inhérente à tout ce qui est sain [...] Elle est l'harmonie, elle contient un gage de sérénité¹⁴¹ ». Dans *Les Possédés (Besy)*, il continue à développer cette idée par l'intermédiaire du personnage de Šatov : « Les peuples sont mus par une force [...] dont l'origine est inconnue et inexplicable [...]. C'est le principe esthétique, comme disent les philosophes, le principe moral, comme eux-mêmes l'identifient; c'est la recherche de Dieu, comme je l'appelle plus simplement¹⁴² ».

¹³⁸ Voir : M. Weinstein, « Étude introductive : L'écriture littéraire de l'histoire au vingtième siècle ou Le sens de la littérature russe moderne », dans *La Geste russe*, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁹ « Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело: мысль разрушила бы нашу историю, кистью одной ее можно создать »; cité dans K. G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰ Sur la diffusion des idées de Bergson dans la Russie du début du vingtième siècle, voir l'ouvrage d'Hilary Fink : *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.

¹⁴¹ Extrait d'un article publié dans la revue *Le Temps*, tel que cité par B. Zenkovsky dans *Histoire de la philosophie russe*, *op. cit.*, t. 1, p. 474.

¹⁴² Traduction française citée dans *ibid.*, p. 475.

Dans cette dernière citation de Dostoïevskij, la question esthétique est associée plus spécifiquement au développement de l'histoire : c'est l'histoire elle-même, en tant que fait, et plus seulement comme discipline, qui est considérée comme une œuvre d'art. Vers la même époque, on retrouve des idées semblables chez Solov'ev ainsi que chez Konstantin Leont'ev, dont l'historiosophie fut qualifiée par Vasilij Rozanov de « conception esthétique de l'histoire¹⁴³ ». Leont'ev, à la différence de Dostoïevskij, refuse toutefois d'associer le principe esthétique et le principe moral : seul le premier, selon lui, intervient dans le développement de l'histoire, qu'il définit comme une lutte cruelle entre la forme, le mouvement de la nature vers l'individualisation (qu'il associe à la vie) et l'informe, le mouvement inverse vers l'indifférenciation et la mort. La beauté n'est pas, pour lui, la mesure du bien au sens moral de « justice sociale », mais elle est la mesure de la vie, et c'est pourquoi on doit continuer à la rechercher, même s'il faut passer pour cela par le chemin de l'injustice¹⁴⁴. De l'autre côté du spectre idéologique, on retrouve encore cette manière de juger esthétiquement de l'histoire chez Aleksandr Gercen, qui commentait, à l'issue de la guerre austro-prussienne : « Je ne crois pas que le sort du monde restera encore longtemps entre les mains des Allemands et des Hohenzollern. Ce serait [...] contraire à l'esthétique de l'histoire¹⁴⁵ ». Tandis que Dostoïevskij et Leont'ev présentaient la beauté comme un but vers lequel il faut tendre, sans toutefois aller jusqu'à dire que l'histoire est tenue d'obéir toujours à ses règles, une telle affirmation semble laisser entendre que l'histoire serait littéralement soumise aux lois de l'esthétique, et qu'elle ne pourrait y échapper. C'est là une idée que nous allons retenir comme un exemple intéressant de la manière dont s'est exprimé le rapprochement entre art et histoire dans la culture russe, bien que, naturellement, la philosophie de l'histoire de Gercen, sur laquelle nous ne nous attarderons pas ici, ne saurait y être réduite.

*

Comme nous le voyons, le contexte intellectuel, en Russie, a longtemps été propice aux « échanges » entre art, historiographie et historiosophie. Si, jusqu'à présent, nous avons surtout examiné cette situation sous l'angle de la philosophie, en nous interrogeant sur ce qui, dans l'absolu, vient rapprocher l'historiosophie et l'historiographie du travail de l'artiste, nous allons, dans la suite de cet essai, aborder la question sous l'autre perspective : celle de l'artiste en tant qu'historien ou philosophe de l'histoire. Les deux artistes que nous avons retenus ici ne nous permettront certainement pas de faire le tour de la question, mais ils nous permettront à tout le moins de l'aborder dans une perspective originale, différente de celle, plus classique, du roman à matériau historique.

¹⁴³ Voir : V. V. Rozanov, « Èstetičeskoe ponimanie istorii », dans *K. N. Leont'ev – pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo russkogo xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1995, t. 1, p. 27-122.

¹⁴⁴ Sur ce point, voir B. Zenkovsky, *Histoire de la philosophie russe, op. cit.*, t. 1, p. 495-499.

¹⁴⁵ « Я не верю, чтоб судьбы мира оставались надолго в руках немцев и Гогенцоллернов. Это [...] противно исторической эстетике »; cité dans K. G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii, op. cit.*, p. 9.

Chapitre 2. Écriture de l'histoire et capture du destin dans les *Tables du destin* de Velimir Xlebnikov

*Si je transformais l'humanité en une horloge
Et si je montrais comment se meut l'aiguille des siècles
Se pourrait-il que de vos zones de temps
S'enfuie la guerre, comme une graphie désuète?*¹⁴⁶

C'est lorsqu'il apprit la tragique défaite russe de Tsushima, lors de la guerre russo-japonaise de 1904-1905, que Velimir Xlebnikov, alors encore étudiant, éprouva pour la première fois la nécessité de trouver les « lois du temps », ces formules mathématiques devant, selon lui, gouverner le cours de l'histoire. Il lui semblait en effet qu'une fois munie des calculs lui permettant de comprendre le passé et de prédire l'avenir, l'humanité serait en mesure d'empêcher que ne se reproduisent de telles guerres, avec leurs milliers de morts inutiles¹⁴⁷. Toute la carrière du poète fut donc marquée par la quête de ces lois, et c'est en 1922, probablement peu avant sa mort, que fut publié le premier fascicule des *Tables du destin* (*Doski sud'by*), le grand ouvrage consacrant l'aboutissement de ses recherches¹⁴⁸.

¹⁴⁶ « Если я обращаю человечество в часы / И покажу, как стрелка столетий движется, / Неужели из вашей времен полосы / Не вылетит война, как ненужная ижица? »; V. Xlebnikov, *Doski sud'by*, éd. et commentaires de V. V. Babkov, Moskva, Rubež stoletij, 2000, p. 6. Dans la suite de ce travail, les renvois à cette édition seront indiqués par l'abréviation DS suivie du numéro de page.

¹⁴⁷ « C'est au lendemain de Tsushima, lorsque la nouvelle de la bataille de Tsushima arriva dans la région de Jaroslavl', où j'habitais alors [...], que je décidai pour la première fois de rechercher les lois du temps. Je voulais trouver une justification aux morts ». (« Первое решение искать законов времени явилось на другой день после Цусимы, когда известие о Цусимском бое дошло в Ярославский край, где я жил тогда [...]. Я хотел найти оправдание смертям »); DS, p. 9. La possibilité d'éliminer la guerre est évoquée notamment dans le poème cité ci-dessus, sur lequel s'ouvre le premier fascicule des *Tables du destin*.

¹⁴⁸ Apparemment, la date de publication du premier fascicule n'a pas pu être établie clairement (voir : R. Vroon, « Velimir Xlebnikov's *Otryvki iz Dosok sud'by*: Notes on the Publication History and Three Rough Drafts », dans *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman*, Stanford, Stanford Slavic Studies vol. 8, 1994, p. 327). Les deux fascicules suivants furent publiés par ses amis peu après la mort de l'auteur et reproduits subséquemment, avec le premier, dans d'autres éditions de ses œuvres, mais il a fallu attendre l'an 2000 et le travail de Vasilij V. Babkov pour que paraisse une version plus complète de l'ouvrage, reprenant les sept fascicules. C'est sur cette édition (voir note 1 ci-dessus) que nous nous appuyons ici. Au moment de compléter ce travail, toutefois, une édition critique des *Doski sud'by* réalisée par Andrea Hacker, incluant toutes les variantes des manuscrits de Xlebnikov ainsi qu'une traduction en langue anglaise d'Aoife Gallagher était en cours de parution dans la revue *Russian Literature* (une introduction ainsi que le premier fascicule sont publiés dans le vol. 63, no. 1 (Janvier 2008)).

Il est impossible de savoir exactement quel aspect auraient pris les *Tables du destin* si l'auteur avait pu achever lui-même d'en mettre au point la version finale. Dans l'état dans lequel elles se présentent à nous aujourd'hui, on considère toutefois qu'elles sont composées de sept parties, ou fascicules, où se côtoient poèmes, tableaux de chiffres, formules mathématiques et texte explicatif¹⁴⁹. Les lois du temps y sont exposées de manière plus ou moins organisée, au fil d'une série de calculs abordant des domaines aussi variés que l'astronomie et la linguistique, mais se fondant d'abord et avant tout sur les intervalles de temps qui séparent les grandes dates de l'histoire, telles les guerres, les révolutions et les naissances de grands personnages. Mis en parallèle les uns avec les autres, ces intervalles sont censés révéler une vérité sur le cours de l'histoire, laisser entrevoir une loi et permettre de prédire l'avenir. « *Ne sobytija upravljajut vremenami, no vremena upravljajut sobytijami* », martèle Xlebnikov¹⁵⁰. Cette opinion surprenante selon laquelle ce ne sont pas les événements qui « font » le temps tel qu'il est, mais bien le cours immuable du temps, régi par des lois rigides, qui décide de l'enchaînement des événements, est à la base de toute son entreprise.

Il n'est pas aisé de choisir comment aborder une œuvre aussi inclassable que les *Tables du destin*. Faut-il les prendre comme un texte essentiellement poétique, comme un ouvrage divinatoire s'inscrivant dans la tradition ésotérique, comme un essai d'historiosophie un peu particulier ou comme une recherche scientifique sérieuse, comme l'ont fait assez récemment certains critiques¹⁵¹? Précisons d'abord que, tout en nous intéressant essentiellement à sa dimension historiosophique, nous prendrons le parti d'étudier le texte de Xlebnikov comme n'importe quelle œuvre d'art, c'est-à-dire que tout ce que l'auteur avance sera accepté d'emblée comme *vrai*, sans qu'il soit question de juger de sa valeur scientifique¹⁵². Il s'agira ainsi d'essayer de suivre le poète là où il cherche à nous emmener, sans se laisser rebuter par le dilettantisme que trahit souvent son entreprise. Sur le plan formel, en revanche, c'est comme une sorte de jeu sur la « matière brute » du monde et de l'histoire, comme une vaste

¹⁴⁹ Ces sept fascicules sont ceux dont l'ami de Xlebnikov Petr Miturič avait dressé la table des matières alors qu'il en préparait la publication, interrompue au début des années 20 par les événements historiques que l'on connaît. L'édition de Babkov suit les grands titres de cette table des matières, reproduite dans la thèse d'Andrea Hacker sur les *Tables du destin* (*Velimir Khlebnikov's "Doski sud'by". Text. Discourse. Vision*, Los Angeles, University of California, 2002), mais elle ne la respecte pas entièrement.

¹⁵⁰ DS, p. 34. La même phrase est répétée à la p. 75.

¹⁵¹ À ce sujet, voir notamment les articles de B. M. Vladimirkij et V. P. Kuz'menko dans *Mir Velimira Xlebnikova*, *op. cit.*, p. 723-732 et 733-756. Prenant parti de s'opposer à l'attitude qui jusqu'alors semblait faire consensus parmi la critique, celle de reléguer la « philosophie mathématique de l'histoire » de Xlebnikov au seul domaine de l'expérimentation poétique, Vladimirkij et Kuz'menko choisissent de lui accorder d'emblée une certaine crédibilité scientifique, comparant les recherches du poète à celles de chercheurs « sérieux » comme l'astronome Kozyrev ou le biologiste Čiževskij, qui recherchait la corrélation entre les cycles historiques et l'activité solaire. Kuz'menko tente par ailleurs de vérifier les différentes prédictions de Xlebnikov, entreprise que poursuivra également Vasilij Babkov, lui-même biologiste de formation, dans son commentaire à son édition des *Tables du destin*.

¹⁵² Il va sans dire que s'il est désormais possible d'apprécier certaines des intuitions du poète, l'intérêt des *Tables du destin* n'est pas à chercher dans sa valeur scientifique, mais bien dans l'originalité du regard sur le monde qui y est porté. Car si Xlebnikov a parfois visé juste dans ses prédictions (dans le texte « Maître et élève » (« *Učitel' i učenik* »), notamment, il avait prédit la chute d'un état pour 1917) et si la recherche de cycles dans l'histoire n'est peut-être pas une entreprise aussi farfelue qu'elle peut le paraître au premier abord, il ne fait aucun doute que les *Tables du destin* sont truffées d'oublis, d'erreurs de dates, de calcul, de jugement, et d'imprécisions trahissant l'amateurisme de leur auteur.

entreprise de *déchiffrage*, de *découpage* et de *réorganisation* du réel faisant apparaître au grand jour des réseaux, des liens insoupçonnés entre les êtres et les choses, que nous choisirons de considérer les *Tables*. Notre analyse se divisera en trois grandes sections. La première sera consacrée à l'historiosophie et à l'historiographie de Xlebnikov, la seconde abordera la question de l'importance du critère esthétique dans sa conception de l'histoire et dans le projet même des *Tables du destin*, la dernière, enfin, sera consacrée à la question du destin ainsi qu'à la dimension divinatoire de l'ouvrage.

Historiosophie et historiographie dans les *Tables du destin*

Xlebnikov et l'histoire : notions préliminaires

a) La préhistoire des *Tables du destin*

La question des lois de l'histoire est, avec celle des règles de formation des mots de la langue russe, que nous ne ferons qu'effleurer ici, l'un des principaux domaines de recherche vers lesquels s'est dirigée l'activité créatrice de Xlebnikov, au-delà de la sphère littéraire. Elle est inséparable de sa fascination pour l'univers des nombres et, comme l'ensemble de ses thèmes de prédilection, on la rencontre autant dans ses textes littéraires que dans ses écrits plus théoriques : ainsi, des considérations sur l'histoire, appuyées de formules mathématiques, se retrouvent parfois aux endroits les plus inattendus de son œuvre, comme au milieu d'un poème. Parmi les principaux textes qui abordent ce thème, à l'exception des *Tables*, on citera le dialogue « Maître et élève » (« *Učitel' i učenik* », 1912), les brochures *Nouvelle doctrine de la guerre* (*Novoe učenie o vojne*, 1915) et *Le temps, mesure du monde* (*Vremja mera mira*, 1916), l'article « Notre base » (« *Naša osnova* », 1919) ainsi que la « surnouvelle » (*sverxpovest'*) *Zangezi* (1922), dans laquelle il est même fait mention des *Tables du destin*. Tous ces textes ont en commun d'aborder la question des intervalles de temps qui séparent les événements historiques, mais le discours qu'ils tiennent n'est pas constant. Par exemple, la section de la *Nouvelle doctrine de la guerre* intitulée « La loi des générations » (« *Zakon pokolenij* ») tente de démontrer l'importance de l'intervalle de 28 ans comme durée au bout de laquelle la vérité « change de signe », les faibles devenant forts et les forts devenant faibles. Dans les *Tables du destin*, on n'entend plus parler de cet intervalle, dont les propriétés semblent avoir été transférées au chiffre 3. Un autre exemple de cette évolution est le remplacement graduel du nombre 317 comme unité de base des calculs xlebnikoviens par le nombre 365, changement qui va de pair avec une préoccupation croissante, de la part du poète, pour l'aspect visuel de ses « lois », qui deviennent de plus en plus élégantes au fur et à mesure que sa pensée s'approfondit¹⁵³. Il faut en conclure que si l'idée motrice des recherches de Xlebnikov est toujours la même, à

¹⁵³ À ce sujet, voir : A. Sola, « Introduction », dans V. Khlebnikov, *Des Nombres et des lettres*, trad. d'A. Sola, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 42. C'est en effet lorsqu'il découvre que le nombre de jours d'une année peut s'exprimer sous la

savoir, la croyance selon laquelle l'histoire serait prévisible par les nombres, les preuves mathématiques, elles, diffèrent d'un texte à l'autre. Il serait peut-être intéressant de suivre ainsi dans le temps et dans les détails l'évolution de la pensée xlebnikovienne sur l'histoire. Mais les *Tables du destin*, en tant que dernière œuvre de l'auteur sur ce thème, en présentent déjà une bonne synthèse; aussi nous proposons-nous, par souci de cohérence et de concision, d'y porter ici l'essentiel de notre attention.

b) Deux présupposés

Deux présupposés sont à l'origine de la philosophie de l'histoire développée dans les *Tables du destin*. Le premier veut que l'avenir soit absolument prévisible, le second, que l'histoire soit le fruit d'une lutte sans fin entre quelques polarités fondamentales : Est et Ouest, victoire et défaite, positif et négatif. Il s'agit donc au départ d'une conception cyclique de l'histoire, non dénuée toutefois de morale judéo-chrétienne. En effet, s'il faut en croire Xlebnikov, les lois mathématiques qu'il dit avoir trouvées ne feraient que prouver par les nombres ce qui, dans la Bible, a déjà été consigné par écrit : « *Mne otmščenie, i Az vozdam* », « À moi la vengeance et la rétribution¹⁵⁴ ». Si les bonnes actions sont récompensées et les mauvaises, punies, il faut aussi compter sur le fait que « les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers¹⁵⁵ ».

Action et punition, agissement et châtement.

Si au premier point meurt la victime, alors au bout de 3^e meurt l'assassin.

Si le premier point est marqué par le haut fait militaire d'une quelconque onde de l'humanité, s'il était un pas dans une conquête, alors le second point, au bout de 3^e jours, marquera l'arrêt de ce mouvement, le jour où on lui résistera.¹⁵⁶

À première vue, cette philosophie de l'histoire, dont Xlebnikov dit également qu'elle s'ancre dans la sagesse populaire (les vieilles croyances slaves liées à la notion de « pair et impair¹⁵⁷ »), semble assez peu compatible avec l'activité créatrice. Non seulement elle n'offre guère d'issue à l'éternelle alternance du positif et du négatif, mais elle part du principe selon lequel le présent serait déjà entièrement déterminé par ce qui l'a précédé, les actes d'une génération devant être expiés par la génération suivante s'ils ne l'ont pas déjà été. Quelle attitude une telle vision des choses peut-elle encourager, sinon la soumission résignée à la volonté du destin? Tout autre comportement

forme de puissances de 3 additionnées que Xlebnikov passe à l'écriture algébrique et choisit l'élévation à une puissance comme principale opération mathématique permettant d'exprimer les lois du temps. Cette opération possède l'avantage de donner lieu à des formules visuellement plus frappantes que la multiplication, à laquelle il s'était limité jusqu'alors.

¹⁵⁴ Voir : DS, p. 12-13. Cette citation du Nouveau Testament (Romains 12:19, en référence à Deutéronome 32:35), que Tolstoj a mise en exergue à *Anna Karenina*, se retrouve aussi dans le *sverxповest' Les Enfants de la Loutré (Deti Vydry)*.

¹⁵⁵ Matthieu 20:16.

¹⁵⁶ « Поступок и наказание, дело и возмездие. Если в первую точку умирает жертва, через 3^e умирает убийца. Если первая точка отмечена крупным военным успехом некоторой волны человечества, была шагом завоевания, то вторая точка, через 3^e суток, будет остановкой этого движения, днем отпора ему »; DS, p. 12.

¹⁵⁷ « Я понял, что повторное умножение само на себя двоек и троек есть истинная природа времени; и когда я вспомнил древне-славянскую веру в чет и нечет, я решил, что мудрость есть дерево, растущее из зерна суеверия в кавычках »; DS, p. 11.

serait futile et, potentiellement, dangereux. Pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné, et comme nous le verrons de plus en plus clairement en avançant dans cette analyse, c'est bien un désir d'arriver un jour à *maîtriser* l'histoire non seulement pour faire fuir la guerre, mais aussi pour vaincre la mort, qu'exprime Xlebnikov dans les *Tables du destin* et dans ses autres textes sur les lois du temps : pensons par exemple à cette lettre à sa sœur où le poète parle de sa lutte contre le « serpent » et exprime son désir de voir la mort « prise en otage » grâce à son travail sur les lois du temps¹⁵⁸. Paradoxe? Entreprise condamnée d'avance? Comment, en effet, peut-on aspirer à changer ce qu'on reconnaît soi-même comme étant prédéterminé? Toute l'originalité de la philosophie xlebnikovienne réside justement en ce que pour lui, il n'y a pas vraiment, ici, de paradoxe. Cette répétitivité, cette prévisibilité qui caractérise l'histoire est *précisément*, à ses yeux, ce qui fait qu'il sera un jour possible de la neutraliser ou, à tout le moins, d'échapper à son emprise. Le cours du temps, tel l'averse, ne peut pas vraiment être arrêté, mais on peut toutefois trouver moyen de s'en protéger, comme il l'explique ici :

J'ai pensé qu'il ne serait pas inutile d'inventer quelque chose comme des caoutchoucs pour les flaques d'eau du destin, et des imperméables contre la pluie oblique du destin. Être humain! Construis ta demeure! Je me suis dit qu'une fois trouvé cet instrument, les États n'auraient plus rien à faire.¹⁵⁹

N'avoir plus rien à faire. Dans cette utopie résonne le principal problème philosophique auquel nous confronte la recherche des lois du temps, avec sa prétention à faire fuir la guerre et anéantir la mort : celui, crucial pour nous ici, de la fin de l'histoire. En effet, comme le remarque Jean-Claude Lanne, « éliminer la guerre ainsi que les autres catastrophes sanglantes de l'histoire à l'aide des lois du temps et de la prévision qu'elles rendent possible, c'est [...] un paradoxe, puisque la suppression de ces calamités équivaut à “désactiver” l'histoire, en en neutralisant les effets funestes¹⁶⁰ ». Au bout du compte, la conception xlebnikovienne de l'histoire n'est donc pas fondamentalement cyclique, mais téléologique : comme l'utopie fedorovienne, elle véhicule l'idée selon laquelle l'histoire, éventuellement, devra être vaincue, ou plutôt, dépassée, et ce non pas de l'extérieur, suite à une intervention divine, mais bien de l'intérieur, par la seule activité humaine. Au fil de notre analyse des *Tables*, nous tenterons de montrer comment cette révolution est censée se produire.

¹⁵⁸ « Пора разочаровать змей, то-то будет шипение змеиного царства. Этот год будет годом великой и последней драки со змеем. [...] Вся [моя] мрачная правда, что мы живем в мире смерти, до сих пор не брошенный к ногам как связанный пленник, как покоренный враг, – она заставляет во мне подыматься крови война без кавычек. Да, здесь стоит быть воином »; V. Xlebnikov, *Sobranie sočinenij v šesti tomax*, R. V. Duganov, éd., Moskva, IMLI RAN, 2000-2006, t. 6, vol. 2, p. 200-202. L'annotation dans le texte est de l'éditeur. Dans la suite de ce travail, les renvois à cette édition seront indiqués par l'abréviation SS suivie du numéro de tome et du numéro de page.

¹⁵⁹ « Я думал, что было бы небесполезно найти что-то похожее на калоши для луж судьбы и непромокашки от косых капель ливня судьбы. Человек! Строй себе жилище! Я думал, что когда будет найден этот прибор, государствам будет больше делать нечего »; DS, p. 63.

¹⁶⁰ J.-C. Lanne, « Mesure du destin (*sud'bomerie*) et poésie chez Velimir Chlebnikov », *Russian Literature*, vol. 55, n^{os} 1-3, 2004, p. 289.

c) L'histoire et le nombre

C'est en vertu d'une conception mystique à rapprocher de l'arithmologie que les mathématiques se trouvent à jouer un rôle fondamental dans le discours de Xlebnikov sur l'histoire. Pour le poète, en effet, comme pour Pythagore bien avant lui, les nombres sont investis de propriétés spécifiques et logent à la base de tous les phénomènes. « Toute chose est nombre », aurait dit Pythagore, laissant entendre que la connaissance s'acquiert non pas par l'étude des phénomènes eux-mêmes, mais par celle des nombres et de leurs caractéristiques. Xlebnikov, bon élève, applique rigoureusement ce principe dans les *Tables du destin*, se concentrant sur les dates et n'accordant guère d'attention aux détails des événements qu'il prend pour point de départ de ses calculs. C'est que pour lui, seul le nombre est porteur de sens et a quelque chose à révéler sur le cours de l'histoire, tout le reste n'étant que vains bavardages. Ainsi, si par exemple il est à la recherche de la loi gouvernant la série de victoires de la marine britannique [voir **Annexe 1**], il ne s'attardera pas à discuter des détails de telle ou telle bataille navale, mais il prendra soin de noter la date de l'événement et le nom du pays ennemi. Il s'occupera ensuite de transformer en formules mathématiques (soit simples, du type 3^5 [=243 jours, ou ans], ou un peu plus complexes, du type $2(3^9 + 3^6) - 5$ [= 40 819 jours]) les intervalles de temps qui séparent cette bataille d'autres batailles à l'issue similaire ou radicalement opposée, puis de les comparer avec les intervalles qui séparent d'autres événements du même type, dans l'espoir de trouver entre eux une régularité. Ainsi apparaîtra-t-il, par exemple, qu'un intervalle de $2(3^9 - 3^6) + 5$ jours sépare la victoire de l'Angleterre contre l'Invincible Armada, le 30 juillet 1588, de la bataille de la Hougue contre les Français, le 20 mai 1692, tandis qu'une distance de $2(3^9 + 3^6) - 5$ jours sépare la bataille de Cadix, le 6 avril 1803 [*sic*], de la bataille de Dogger Bank contre les Allemands, le 11 janvier 1915¹⁶¹. Découvrant une intéressante symétrie (de la forme $2(3^9 \pm 3^6) \pm 5$) entre les deux couples d'événements, le poète conclura à une régularité, et au rôle significatif de la formule $2(3^9 \pm 3^6)$ dans la construction de la « loi maritime anglaise¹⁶² ».

On notera ici que ce n'est pas tant la durée même des intervalles qui importe dans le calcul des lois du temps que leur *structure*, la manière dont ils peuvent être transformés en équations. Plus précisément, et comme nous le verrons à la longue, c'est surtout la manière dont la valeur des intervalles peut être subdivisée en puissances de 2 et de 3 qui intéresse Xlebnikov, ces deux derniers nombres jouant dans son système le rôle d'unités de base. Par ailleurs, si l'opération mathématique privilégiée pour la recherche des lois du temps est l'élévation à une puissance, c'est à cause de ce que le poète appelle la « loi de l'économie d'encre¹⁶³ », en vertu de laquelle tous les phénomènes doivent être réduits à leur expression mathématique la plus concise. Cette loi part du principe suivant : si l'espace, qui compte trois dimensions, peut être exprimé sous la forme n^2 ou n^3 , la valeur de l'exposant ne pouvant dépasser 3, le temps, qui est multidimensionnel, s'exprimera quant à lui sous la forme 2^n ou 3^n , l'exposant pouvant cette fois atteindre n'importe quelle valeur. Le statut spécial des nombres 2 et 3 tient quant à lui à leur qualité de premier

¹⁶¹ Les dates données dans tous les exemples sont celles qu'indique Xlebnikov. Pour ce qui est d'une soi-disant bataille navale à Cadix au printemps de 1803, le poète veut probablement faire allusion à la bataille de Trafalgar, qui eut lieu près de cet endroit quelque deux ans et demi plus tard.

¹⁶² Voir : DS, p. 35-37.

¹⁶³ DS, p. 14.

nombre pair et de premier nombre impair supérieur à 1. Dans le système xlebnikovien, et bien que cette règle ne s'observe pas dans l'exemple des batailles navales anglaises donné ci-dessus, le nombre 2 est censé gouverner les rapports de continuité entre les événements historiques (par exemple, la série de victoires de l'Armée rouge lors de la guerre civile russe), tandis que le chiffre 3 rythme l'alternance entre des événements diamétralement opposés (par exemple, l'écart entre une victoire militaire d'un pays et son écrasement subséquent par le pays ennemi). Ainsi la Russie a-t-elle conquis la Sibérie 2¹⁸ jours après sa fondation, inscrivant cette action dans la continuité de son développement historique, tandis que le général Min fut tué 3⁵ jours après avoir écrasé l'insurrection moscovite de 1905, et la Bulgarie libérée de la domination ottomane 3¹¹ jours après avoir été envahie¹⁶⁴. Il n'est toutefois pas toujours aussi simple de traduire les intervalles historiques importants en simples puissances de 2 et de 3, et celles-ci, pour complaire aux exigences de la formation des lois du temps, se voient souvent multipliées, divisées, additionnées d'autres nombres dans des formules un peu plus complexes, comme nous l'avons vu avec les équations gouvernant les victoires navales de l'Angleterre (victoires qui au demeurant, bien qu'elles s'insèrent dans une série d'événements semblables, se voient séparées par des intervalles fondés sur le discordant chiffre 3). Comme nous serons amenés à le constater assez rapidement, les lois du temps, aussi rigoureuses soient-elles censées être, se montrent parfois rebelles à leurs propres règles de formation.

Constatant le peu d'intérêt que Xlebnikov, entièrement pris par ses calculs, accorde aux événements historiques dans leur matérialité, Jean-Claude Lanne écrit ceci : « Pour Xlebnikov, l'événement est une abstraction, un point géométrique, une idéalité temporelle. [...] Le contenu événementiel est donc évacué au profit d'un système de formes¹⁶⁵ ». Cette négligence des faits au profit des formes, si elle relève des tendances néo-pythagoriciennes de Xlebnikov, découle aussi des raisons qui le poussent à s'intéresser à l'histoire. Car l'étude du passé ne provient pas chez lui d'un intérêt pour l'anecdote ou pour le passé en tant que tel : l'écriture de l'histoire a pour seule fin la maîtrise du destin, dont les manifestations n'existent encore elles-mêmes que sous la forme schématique de points disposés dans le temps. Le travail qui incombe au poète consiste essentiellement à tendre un pont entre le passé et le futur en « reliant les points » pour reconstruire les grandes formes, les grandes constellations qui traversent le temps dans son ensemble. Il n'exige donc pas de recherches approfondies de sa part sur les événements historiques et peut se contenter d'une connaissance superficielle de leurs principales caractéristiques.

Écriture de l'histoire, réécriture du monde

Avant de prendre la forme d'un recueil de « lois », les *Tables du destin* se présentent un peu comme un jeu avec la « matière brute » du monde, un jeu dont le principe consisterait à déchiffrer le réel pour ensuite le découper et le

¹⁶⁴ Voir : DS, p. 24-25, 33.

¹⁶⁵ J.-C. Lanne, « L'histoire dans la pensée et l'œuvre de Xlebnikov », dans *La Geste russe, op. cit.*, p. 165. Pour reprendre la terminologie de R. G. Collingwood, Xlebnikov s'intéresse exclusivement à l'aspect « extérieur » des événements historiques (les faits eux-mêmes, présentés crûment) et néglige leur aspect « intérieur » (l'interprétation qui peut en être tirée quant à leur sens pour l'histoire). Voir : R. G. Collingwood, *Philosophy of History, op. cit.*, p. xvii.

réorganiser en « formules » de manière à le rendre plus transparent. Ce jeu, qu'on peut rapprocher des grands systèmes ésotériques, et tout particulièrement, peut-être, des constructions de Fourier, dont Roland Barthes disait qu'il voulait « déchiffrer le monde pour le refaire¹⁶⁶ », part, là encore, d'un certain nombre de présupposés, dont la croyance selon laquelle le monde serait à la fois *codé* et *décodable*. Il demande également de s'être déjà fait une idée de la structure de l'univers : à ce sujet, le principal postulat de Xlebnikov est celui de la *multidimensionnalité du temps*. « Il faut renverser notre croyance en l'unité du temps. Les équations du temps sont souvent formées de parties d'âges différents : il y a du temps à l'intérieur du temps lui-même », écrit par exemple le poète¹⁶⁷. Ces multiples dimensions du temps peuvent être vues comme autant de « fils » reliant entre eux les événements apparentés, des fils qui toutefois, dans la perception que nous avons du monde, nous apparaissent comme irrémédiablement enchevêtrés. L'entreprise de déchiffrement à laquelle s'adonne l'auteur des *Tables du destin* correspondra donc au démêlage de ces fils et à leur mise en évidence, ce qui équivaut à une réorganisation du réel faisant fi de l'ordre chronologique. Dans une section des *Tables* intitulée « L'humanité mise en pages » (« *Sverstanoe čelovečestvo* »), Xlebnikov utilise une autre métaphore pour décrire l'histoire telle qu'elle apparaît au commun des mortels et annoncer le « ménage » qu'il souhaite y effectuer :

Dans la formulation verbale habituelle, l'humanité ressemble à une pile blanche, à un tas de feuilles de papier fraîchement imprimées, non encore rassemblées au sein d'un livre. Le moindre coup de vent les fera s'envoler dans tous les sens. Mais il existe un moyen de relier ces pages blanches et disparates en un strict volume, après avoir mesuré les dates de naissance des gens dont les destinées ont suivi une même courbure.¹⁶⁸

L'histoire, telle qu'elle se présente dans ce que les gens appellent l'« ordre » chronologique, est comparée ici à un livre dont les pages, non reliées, auraient été rassemblées au hasard après un coup de vent les ayant fait se disperser. En négligeant le caractère multidimensionnel du temps, l'ordre chronologique tend en effet à l'« aplanir » et donc à le fausser, un peu à la manière du dessinateur qui, cherchant à rendre sur papier l'objet tridimensionnel qu'il a sous les yeux, se voit contraint de le déformer. L'histoire « dé-chronologisée », en revanche, celle qui prend en compte les multiples fils du temps, ne subit plus ce type de déformations. Au lieu de revêtir l'aspect d'une suite d'événements sans lien logique, elle se découpe en séries mathématiquement justifiées, dont la connaissance des premiers éléments permet de deviner les suivants et donc de prédire l'avenir. On assiste ainsi à la

¹⁶⁶ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, p. 99.

¹⁶⁷ « Нужно опровергнуть мнение о единстве времени. Уравнения времени часто состоят из частей разного возраста – есть времена в самом времени »; DS, p. 76.

Notons au passage que G. Deleuze développe cette idée de la multidimensionnalité du temps à différents endroits de son œuvre et, notamment, dans *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 108-115. Dans *Proust et les signes*, il applique cette conception du temps à la sphère de l'intime : « [n]ous donnons au développement de la Recherche un caractère linéaire. En fait, telle révélation partielle apparaît dans tel domaine de signes, mais s'accompagne parfois de régressions dans d'autres domaines [...]. D'où l'idée fondamentale que le temps forme des séries diverses, et comporte plus de dimensions que l'espace. Ce qui est gagné dans l'une n'est pas gagné dans l'autre »; G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1978, p. 36.

¹⁶⁸ « В обычном словесном изложении, человечество походит на белую грудку, на вороха сырых, свеженабранных листов печати, еще не собранных в книгу. Малейший ветер заставит их разлететься в стороны. Но есть способ сверстать эти разрозненные белые листы в строгую книгу, применив способ измерения рождения людей с судьбой одной и той же кривизны »; DS, p. 29.

naissance de « chaînes » de personnes et d'événements, censés être liés entre eux par ce qu'ils ont en commun ou par ce qui les oppose.

La composition de ces chaînes s'avère parfois inattendue, les formules mathématiques venant réunir des choses entre lesquelles on n'aurait jamais imaginé de parenté ou, à tout le moins, dont le rapprochement est loin d'aller de soi. En effet, tandis que, dans ses recherches sur les batailles navales, Xlebnikov avait pris des événements apparentés et cherché à identifier ce qui les reliait mathématiquement, il se présente d'autres cas où il semble avoir suivi l'ordre inverse, partant des formules mathématiques pour faire des liens entre les choses. C'est ainsi, par exemple, que Bouddha, Mencius, Jésus, Savonarole, Marx et Whitman se voient qualifiés par le poète de « gens d'un même destin¹⁶⁹ », sous prétexte que la formule $365n$ ans (ou 365^2n jours) relie leurs naissances entre elles [voir **Annexe 2**]. On peut se demander si Xlebnikov percevait dès le départ un rapport clair entre ces six personnages, ou si ce sont les résultats de ses calculs qui l'ont amené à formuler une telle conclusion. Sans doute l'intuition et la déduction ont-elles chacune leur part dans ce raisonnement, car pour trouver la loi, il aura au moins fallu qu'il ait pensé à la chercher, qu'il ait posé l'hypothèse de l'existence d'un lien entre ces êtres aux biographies parfois disparates. Le poète écrit notamment que Bouddha et Jésus ont en commun d'avoir prêché la pauvreté et que Whitman et Marx ont tous deux « traduit le lexique des sermons de Jésus » dans celui des machines et des usines¹⁷⁰. Cependant, il ne se risque pas à expliquer ce que peuvent avoir eu en commun Whitman et Savonarole, le poète et l'organisateur de « bûchers des vanités ». Par ailleurs, on ne peut qu'être frappé par l'absence de certains noms dans sa liste, des noms qui sembleraient pourtant y appartenir bien mieux que d'autres qui y ont trouvé leur place. Si l'on doit conclure d'après la formule que Marx et Whitman sont les êtres d'un même destin, quelle conclusion tirer de l'impossibilité de lier par les nombres Jésus et Mahomet, par exemple? Pourquoi Mencius, et pas Confucius? Pourquoi Savonarole, et pas, disons, Luther ou Calvin? Il ne fait aucun doute que Xlebnikov, comme nous lecteurs, aurait aimé pouvoir intégrer d'autres noms à sa liste, mais que les nombres se sont montrés réfractaires. Mis en face de tels résultats, il ne nous reste plus qu'à faire notre choix : soit on déclare les lois du temps non valides et on abandonne le jeu, soit on accepte de continuer à jouer, de prendre les lois du temps telles qu'elles sont et de corriger notre vision de l'histoire en tenant compte de ces résultats surprenants. Si l'on choisit cette seconde option, le monde tel que nous le connaissions subira une métamorphose; on se trouvera forcé de remplacer par d'autres les catégories auxquelles on était habitué. La chaîne Bouddha-Mencius-Jésus-Savonarole-Marx-Whitman, pour garder notre même exemple, nous force à penser chaque personnage hors des catégories habituelles par rapport auxquelles on a l'habitude de les situer (les catégories « philosophie économique » ou « religion », par exemple), pour trouver ce qui les relie. Les six hommes, mis ensemble, forment une catégorie historique que l'on ne connaît pas encore, et qu'il nous faudra apprendre à nommer. Malheureusement, Xlebnikov nous offre peu d'aide en ce sens; il ne va pas jusqu'au bout dans l'interprétation philosophique de ses calculs. Les

¹⁶⁹ « Люди одной судьбы »; DS, p. 96.

¹⁷⁰ « Уитман и Маркс словарь учения Иисуса, прошептанный и подсказанный волнами Галилейского моря среди рыбаков, перевели на словарь дымных станков и заводов и под копченное небо 19-ого столетия возвели стены Иисуса »; *id.*

quelques interprétations qu'il propose dans les *Tables* se font plutôt *a posteriori*, du type : « Un bloc de plus ou moins 3^{11} jours sépare Goethe de Dante; *n'est-ce pas pour cela* que le paganisme éclairé de Goethe a remplacé la crainte de la vie et les sept cercles de supplices de Dante?¹⁷¹ », ou encore : « [À] mes débuts, je me suis attaqué à Kant; j'étais un farouche adversaire de Kant, *comme l'exigeait la position de ma date de naissance par rapport à la sienne* [soit un intervalle de $3^{10}-2.3^3$ jours – G. C.]¹⁷² ». Son analyse ne va donc pas au-delà du dogme suivant : « les choses sont ainsi parce que les mathématiques le disent; nul besoin de se questionner, il suffit de croire en l'infailibilité des nombres »¹⁷³.

Il n'y a pas qu'en comparant des intervalles de temps que Xlebnikov dévoile des réseaux insoupçonnés dans la structure du monde. Dans l'ensemble de sa production, il tend à appréhender les moindres phénomènes comme autant de « chevaux de Troie » à démanteler, dissimulant des vérités parfois troublantes, parfois fascinantes, sous des dehors plutôt banals. Un exemple typique de démantèlement de « cheval de Troie », dans les *Tables du destin*, est la découverte, à l'intérieur du nombre 365, de la belle formule $3^5+3^4+3^3+3^2+3^1+3^0+1$, vue comme une preuve indéfectible de son rôle-clef au sein des lois du temps à cause de la manière élégante dont s'y trouvent réparties les puissances de 3. Un autre exemple : la révélation selon laquelle le chiffre 11 serait un nombre particulièrement « doux », un « *sladkoe číslo* », en vertu de la propriété qu'il a de réunir les opposés 2 et 3 dans la formule $a^n+n=11$, qui s'avèrera juste tant sous la forme $[2^3+3]$ que sous la forme $[3^2+2]$ ¹⁷⁴. Non seulement l'arithmologie, mais toute la linguistique xlebnikovienne, qui repose sur la conviction selon laquelle dans la graphie même des mots se cacheraient leur sens profond, relèvent de cette opération de démantèlement des « chevaux de Troie » du monde. Selon Xlebnikov, « Un mot résonne tout particulièrement lorsqu'à travers lui transparaît un second sens, lorsqu'il est comme une vitre pour le secret obscur qu'il couvre, caché derrière lui [...]. Le sens commun [d'un mot] n'est qu'un vêtement pour son sens secret¹⁷⁵ ». On peut donner comme exemple de ce phénomène le nom Romanov, qui porte en son sein le présage de l'occidentalisation de la Russie et la destinée de Moscou comme « Troisième Rome » (*Roma-nov*) : « Pour $n=2$, nous avons le 6 mars 1613, date de l'élection des Romanov, dans le nom même desquels on peut entendre la transmission du testament de la défunte Rome à l'héritier septentrional de l'époque¹⁷⁶ ». Derrière la façade des mots, leur sens propre, grouille tout un monde de sens figurés, de mots cachés, d'homonymes : tout mot, pourrait-on sans doute dire, porte en lui un calembour.

¹⁷¹ « Гете и Данте в общем разделяет глыба 3^{11} дней; *не оттого ли* светлое язычество Гете сменило боязнь жизни и семь кругов пыток у Данте? »; DS, p. 96. C'est nous qui soulignons.

¹⁷² « [...] первые мои опыты были выпадами против Канта; я был ярый противник Канта, *как этого и требует место моего рождения по отношению к его рождению* »; DS, p. 98. C'est nous qui soulignons.

¹⁷³ Les lois du temps de Xlebnikov provoquent chez le lecteur les mêmes frustrations que, pour Collingwood, les recherches de Spengler : les deux hommes, en effet, ont la particularité de ne s'intéresser qu'à la morphologie (ou l'« aspect extérieur », pour reprendre la distinction qui est faite à la note 20 du présent chapitre) de l'histoire et refusent de s'engager trop avant dans l'interprétation des faits observés ou présagés. « *For instance, Spengler tells us that between A.D. 2000 and 2200 someone will arise corresponding to Julius Caesar. Well, we ask, what will he do? Where will he live? What will he look like? Whom will he conquer? All Spengler says is, he will correspond to Julius Caesar* »; R. G. Collingwood, *Philosophy of history, op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁴ Voir DS, p. 47.

¹⁷⁵ « Слово особенно звучит, когда через него просвечивает второй смысл, когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны, спрятанной за ним [...]. Обыденный смысл лишь одежда для тайного »; DS, p. 61.

Au fur et à mesure que l'on avance dans l'ouvrage, cette entreprise de tissage de réseaux prend des dimensions de plus en plus inattendues. Des parallèles sont tracés entre les lois du temps et le temps de révolution des planètes, la fréquence des battements de cœur de l'être humain, l'électrification de la Russie, l'œuvre de Puškin... Xlebnikov cherche même à faire ressortir les liens cachés entre l'histoire et l'alphabet, subdivisant le monde en de nouvelles unités de temps (baptisées « unités de l'alphabet ») fondées sur le nombre de vibrations produites par quart de seconde lors de l'émission à voix haute de chacune des voyelles [voir **Annexe 3**]. Par exemple, ayant découvert que la formule de la conquête de l'Espagne, de l'Angleterre et de la France se résumait sous la forme $Z=23.13+(317+1)n+37n$ (où, si l'on prend l'année 412 pour point de départ, pour $n=0$ on aura la date de l'invasion de l'Espagne par l'armée berbère, pour $n=1$, l'année de la conquête normande en Angleterre et pour $n=2$, la domination anglaise en France), Xlebnikov réalise que son équation peut également se formuler en unités de a (245 vibrations par quart de seconde) et de y (le [u] cyrillique, 108 vibrations par quart de seconde). Ainsi la formule de l'invasion de l'Espagne prendra-t-elle, en « unités de l'alphabet », la forme $(2a+y)^2$ (si l'on compte à partir de la date de sa fondation), celle de l'Angleterre la forme $(2a+y)^2+(2y+3a)^3+1$, et celle de la France la forme $(2a+y)^2+((2y+3a)^3)^2+2$, résultats assez probants, aux yeux du poète, pour l'amener à conclure que « [l']alphabet [...] transparait à travers l'État¹⁷⁷ ».

En affirmant que « [l]es pures lois du temps [...] font de la vie de l'écorce terrestre et des mutations structurales de la société humaine les citoyens égaux en droits des mêmes équations¹⁷⁸ » et en tentant ainsi de dévoiler les différents liens entre le microcosme et le macrocosme, entre l'être humain et le cosmos, entre l'histoire et la nature, Xlebnikov se fait le chantre d'une philosophie qui vise à tout subsumer sous l'un, suivant en cela les traces de Solov'ev et d'une certaine tradition philosophique russe, qu'il agrémente des idées néo-pythagoriciennes qui lui sont chères. C'est là, sans doute, le principal enseignement que cherchent à véhiculer les *Tables du destin* : êtres, choses, événements et phénomènes sont tous liés par des réseaux secrets qu'il nous faut tâcher de retrouver; pour ce faire, toutefois, il nous faudra être prêts à revoir notre conception du monde jusque dans ses fondements mêmes, à opérer dans sa matière de nouvelles divisions et à en recoller des morceaux.

Une « esthétique de l'histoire »

Depuis le début de ce chapitre, nous comparons les *Tables du destin* à un jeu sur le monde, un jeu dont le principe consisterait à déchiffrer, découper et réorganiser ses éléments constituants afin d'en présenter un tableau qui soit à la fois clair et compréhensible. À la question : « Qu'est-ce qui gouverne cette opération de découpage et de

¹⁷⁶ « При $n=2$ получим день избрания Романовых 6.III.1613, в самом имени которых звучит передача завещания умершего Рима северному наследнику того времени »; DS, p. 28.

¹⁷⁷ « Азбука здесь просвечивает сквозь государства »; DS, p. 109.

¹⁷⁸ « Чистые законы времени [...] делают равноправными гражданами одних и тех же уравнений и жизнь земной коры, и сдвиги строения человеческого общества »; DS, p. 17.

réorganisation? Quelle est, ici, la principale règle du jeu? » nous répondrons qu'il s'agit de l'impératif de beauté, du *critère esthétique*. Celui-ci semble en effet régner à différents niveaux de l'œuvre, qu'il s'agisse du projet de trouver les lois du temps ou de l'aspect formel que prennent les lois elles-mêmes. En fait, on pourrait même aller encore plus loin et dire que, sous plusieurs points de vue, les *Tables du destin* ont été composées comme un tableau, comme une œuvre se caractérisant d'abord et avant tout par sa visibilité. Dans la présente section, nous aimerions montrer que les choix esthétiques de l'auteur, loin d'être anodins ou de relever simplement de la cosmétique, s'avèrent particulièrement riches d'enseignements sur la conception de l'histoire qui l'animait.

La métaphore picturale comme fondement des Tables du destin

La référence à l'art pictural se rencontre sur différents plans, dans les *Tables du destin*, et d'abord dans le titre de l'ouvrage et dans les métaphores qu'emploie le poète pour décrire son entreprise de recherche et de dévoilement des lois du temps. Dans le titre, le mot russe *doska*, qui se traduirait plus littéralement en français par *planche* que par *table*, renvoie de diverses manières au monde de la production d'images, puisqu'il évoque à la fois la tablette (de pierre, d'argile, de bois...) sur laquelle on grave un texte et lui donne corps, et le support sur lequel est peinte l'icône. Dans le premier de ces deux sens, la *doska* est un objet relativement massif, dont la matérialité même assure une certaine autorité au texte qui s'y trouve inscrit : code de lois, renseignements commémoratifs, texte sacré, etc.¹⁷⁹ Elle ne saurait toutefois être assimilée à un livre, et ce malgré sa fonction de support pour du texte : alors qu'un message, présenté dans un volume relié, semble d'abord destiné à être *lu*, étudié et compris, le même message, gravé dans la pierre, devient monument et semble plutôt destiné à être *vu*, à impressionner, à imposer le respect¹⁸⁰. On pourrait également dire que la planche gravée, investie d'une force symbolique, se trouve identifiée à son contenu et devient en quelque sorte son double visible et matériel, un peu à la manière de ces statues (*kolossoi*) qui, dans l'Antiquité, étaient destinées à prendre la place des morts. À ce sujet, voyons ce que Xlebnikov fait dire de ses *Tables du destin* dans le *sverxpovest' Zangezi* :

¹⁷⁹ Dans le commentaire à son édition des *Tables du destin*, V. V. Babkov établit un parallèle entre les *Tables du destin* de Xlebnikov et les « tables du destin » des Kalmouks d'Astrakhan, dont le père du poète avait étudié en détails l'histoire et les coutumes. Les « tables du destin » kalmoukes sont de solides planches de bois d'environ 90cm x 27cm, marquées d'inscriptions servant à la divination et revêtant un caractère sacré. D'autres rapprochements du même type sont possibles, dont, évidemment, celui avec les tables de loi reçues par Moïse au mont Sinaï, par exemple, mais aussi avec le code d'Hammurabi, dont Xlebnikov fait mention dans DS, p. 37.

¹⁸⁰ Nous ne voulons évidemment pas laisser entendre que l'invention du livre aurait réduit tous les textes à leur seule dimension immatérielle. L'utilisation symbolique qui est faite des livres sacrés, notamment, atteste de la réalité du « livre-monument ». Simplement, l'image de la planche gravée frappe davantage l'imagination, et c'est sans doute pour cette raison que Xlebnikov l'évoque dans le titre même de son ouvrage, pour bien souligner qu'il ne doit pas être traité comme n'importe quel livre. Il n'est d'ailleurs peut-être pas superflu de rappeler que les *Tables* devaient à l'origine paraître en fascicules, que Xlebnikov ne souhaitait pas voir reliés en un seul volume.

2^e passant [lit un extrait des *Tables du destin*] : « [...] Les Tables du destin! Lisez, lisez, passants! Comme en écriture d'ombres, les nombres combattants passeront devant vous, pris dans différentes sections du temps, sur différents plans du temps. Et tous leurs corps d'âges différents, additionnés ensemble, forment le bloc de temps séparant les chutes successives des royaumes, instaurateurs de l'horreur ».

*1^{er} passant : Obscur et incompréhensible. Mais tout de même, on voit la griffe du lion! On la sent. Un bout de papier où sont inscrits les destins des peuples pour une vision supérieure!*¹⁸¹

Si le support des lois du temps xlebnikoviennes prend dans cet extrait la forme bien peu monumentale d'un simple morceau de papier, on n'en remarquera pas moins la manière dont les lois du destin, les formules mathématiques trouvées par l'auteur, s'y voient assimilées au détour d'une phrase à ce à quoi elles ne sont censées que renvoyer, à savoir : *les destins des peuples eux-mêmes*, devenus visibles et palpables. Les formules mathématiques imprimées, plus qu'une simple *image* du destin, se présentent ici comme en étant *l'incarnation*, la forme visible.

Le second sens du mot *doska* qui nous intéresse ici est celui de support sur lequel on peint l'icône. Il vient enrichir une métaphore récurrente chez le poète, celle des *Tables du destin* comme planches sur lesquelles viennent s'inscrire les destinées de l'humanité, ou se peindre le « visage du temps »¹⁸² :

L'humanité, en tant que phénomène s'écoulant dans le temps, avait conscience du pouvoir de ses pures lois, mais elle consolidait son sentiment de citoyenneté au moyen de dogmes conflictuels tentant de représenter l'esprit du temps avec la peinture du verbe. [...] Ainsi le visage du temps se peignait-il verbalement sur les vieilles toiles du Coran, des Védas, de la Bonne nouvelle et des autres doctrines. Ici, dans les pures lois du temps, ce majestueux visage est esquissé par le pinceau du nombre, ce qui signifie qu'une nouvelle approche a été adoptée à l'égard de la question qui préoccupait nos prédécesseurs. Sur la toile, ce n'est plus avec le verbe, mais bien *avec la touche du nombre exact que se peint désormais le visage du temps*.¹⁸³

À la manière du peintre iconographe, le poète qui cherche à peindre le « visage du temps » se donne pour but de rendre visible ce qui, par définition, ne peut pas l'être, mais doit néanmoins être montré d'une manière appropriée. Si, pour accomplir une telle tâche, le peintre d'icônes a recours à un symbolisme élaboré ainsi qu'à

¹⁸¹ « 2-й прохожий : “[...] Доски судьбы! Читайте, читайте, прохожие! Как на тенеписи, числаторцы пройдут перед вами, снятые в разных сечениях времени, в разных плоскостях времени. И все их тела разных возрастов, сложенные вместе, дают глыбу времени между падениями царств, наводивших ужас”. 1-й прохожий : Темно и непонятно. Но все-таки виден коготь льва! Чувствуется. *Обрывок бумаги, где запечатлены народов судьбы для высшего видения!* »; SS, t. 5, p. 312. C'est nous qui soulignons.

¹⁸² Sur le projet xlebnikovien de « peindre le visage du temps » à l'aide du nombre, voir l'article de J.-C. Lanne « Poésie et peinture dans la pensée et l'œuvre de V. Khlebnikov » (dans *L'écrit et l'art I*, J.-C. Marcadé et N. Blumenkranz, dir., Villeurbanne, Le Nouveau musée/Institut d'art contemporain, 1993, p. 71-104), et tout particulièrement la dernière partie, « L'écriture par le nombre ».

¹⁸³ « Человечество, как явление, протекающее во времени, создало власть его чистых законов, но закрепляло чувство подданства посредством повторных враждующих вероучений, стараясь изобразить дух времени краской слова. [...] Итак, лице времени писалось словами на старых холстах Корана, Вед, Доброй Вести и других учений. Здесь, в чистых законах времени, то же великое лицо набрасывается кистью числа, и таким образом применен другой подход к делу предшественников. На полотне ложится не слово, а *точное число, в качестве художественного мазка, живописующего лице времени* »; DS, p. 10. C'est nous qui soulignons.

différentes techniques et choix picturaux (rejet de la perspective linéaire et de ses visées illusionnistes au profit de la perspective inversée, propre au domaine de l'icône, application d'un fond doré destiné à renvoyer la lumière vers le fidèle et à rappeler que l'icône, à la différence du tableau profane, n'est pas un simple objet de contemplation mais bien le lieu d'une relation avec Dieu, etc.), Xlebnikov, lui, fait appel au nombre, langue universelle faisant se rejoindre le concret et l'abstrait, le visible et l'invisible, et l'élève au rang de technique picturale. Le visage du temps prend alors la forme de formules mathématiques, comme le résume le titre du septième fascicule des Tables : « La mesure, visage du monde », « Mera lik mira »¹⁸⁴. Sachant que, dans la langue russe moderne, le mot *lik*, employé ici, sert entre autres à désigner le visage du saint tel que peint sur l'icône, on pourra voir dans cette expression une autre allusion à la pratique iconographique. Mais peut-on pour autant, à la manière d'un Malevič pour son « Carré noir sur fond blanc », élever les Tables du destin au statut d'« icône de notre temps »? Ce serait sans doute vouloir pousser l'analogie un peu trop loin, car l'icône entretient avec la visibilité un rapport particulièrement complexe dont il serait difficile de trouver un équivalent hors du domaine théologique. Par exemple, Marie-José Mondzain, dans son essai *Image, icône, économie*, laisse entendre que l'icône, bien qu'elle donne un aspect visible à l'invisible, ne fait pas de cette visibilité son enjeu. La figure, dans l'icône, « n'est là que pour manifester le vide et l'absence de ce qu'elle désigne au regard comme son horizon¹⁸⁵ », renvoyant à Dieu sans jamais chercher à le circonscrire. Les Tables du destin, en comparaison, semblent parfois tendre vers l'objet d'idolâtrie contre lequel s'est définie l'icône. À la manière d'un traité d'alchimie, elles prétendent livrer les clefs des mystères du monde, elles prétendent tout contenir et tout montrer. Le rapport à l'invisible qu'elles instaurent repose sur l'immanence, sur le principe que tout est là, sous les yeux du lecteur, et qu'il n'est nullement besoin pour lui d'aller chercher autre chose plus loin. L'analogie avec l'icône demeure néanmoins pertinente à certains égards, ne serait-ce que dans la mesure où elle vient introduire le problème de la figuration de l'invisible et la question de la nécessité de l'image. Sans tout expliquer, elle peut aider à comprendre pourquoi Xlebnikov, dans les Tables, se réfère si souvent au modèle pictural. C'est que l'icône, destinée à servir « la confirmation de l'Incarnation, réelle et non fantomatique, du Verbe de Dieu », comme il est écrit dans l'horos du deuxième concile de Nicée¹⁸⁶, est née d'abord et avant tout d'une volonté de rejoindre les masses illettrées, plus ou moins imperméables aux textes écrits. Elle est issue d'une reconnaissance de la puissance et du caractère universel de l'image, de sa capacité à frapper immédiatement l'imagination. Dans le cas des Tables du destin, la référence au modèle pictural peut être vue comme témoignant d'un désir d'accéder à une telle universalité, comme un appel à se laisser éblouir par les lois du temps à la manière de celui qui, face à l'icône, est amené à croire en Dieu. En d'autres mots, elle vise à atteindre le public par l'intermédiaire des sens plutôt que par celui de l'intellection. « Il y a la Trinité de Roublev, donc, Dieu existe », écrivait le Père Pavel Florenskij dans

¹⁸⁴ DS, p. 104.

¹⁸⁵ Voir : M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie : Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 126.

¹⁸⁶ « “Horos” du concile Nicée II », dans *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3 et 4 octobre 1986, F. Boespflug et N. Lossky, éd., Paris, éd. du Cerf, 1987, p. 33.

« *L'Iconostase* »¹⁸⁷. De manière semblable, Xlebnikov souhaiterait peut-être que l'on puisse dire spontanément de son texte : « Il y a les Tables du destin, donc, les lois du temps existent ».

La métaphore picturale n'est cependant pas la seule qu'emploie Xlebnikov pour décrire son ouvrage. Par exemple, un passage des *Tables* évoque la sculpture, et ce sans même chercher à occulter la dimension idolâtre de cet art, ce qui vient confirmer que la référence à l'icône ne saurait y être prise qu'avec certaines réserves.

Le nombre est comme l'unique argile entre les doigts de l'artiste; avec lui, nous voulons modeler le visage d'idole bleue du temps! Le visage après lequel l'humanité a si longtemps languï, y pensant obstinément dans tous ses rêves des temps anciens, ce visage sera fait de cette argile du futur.¹⁸⁸

Andrea Hacker, dans sa thèse sur les *Tables du destin*, relève pour sa part les nombreuses références à l'architecture qui traversent l'ouvrage, où le monde se trouve comparé à une isba faite de rondins de 2 et de 3¹⁸⁹. Les analogies avec la musique, cet art du temps, sont elles aussi très nombreuses. Elles s'accordent parfaitement avec la pensée pythagoricienne de Xlebnikov et elles pourraient se résumer par cette formule sophistiquée : le monde est nombres, le nombre est son, donc le monde est musique, et les événements sont comme les vibrations des cordes du « violon du monde » :

Si, au pays des sons, un son fait un bond sensible et est perçu différemment par l'oreille lorsque l'exposant correspondant au nombre de ses vibrations avance d'une unité, alors, au pays du destin, les brusques modifications que subit notre perception du temps, son appréhension par notre sixième sens, le sens du destin, surviennent lorsque l'exposant correspondant au nombre de jours monte ou descend d'une unité. Les anciens peuplaient le ciel de divinités. Les anciens disaient que les dieux gouvernaient les événements : c'est ainsi qu'ils appelaient ce qui gouverne les événements. Il est clair maintenant que leurs cieux correspondent à l'opération d'élévation à une puissance des nombres du temps, et que les habitants de ces cieux, les exposants, sont la même chose que les dieux des anciens. C'est pourquoi on peut parler des cordes du destin, des cordes des siècles, des gens-sons.¹⁹⁰

La métaphore musicale vient elle aussi témoigner d'une volonté de s'adresser aux sens plutôt qu'à l'intellect du public pour lui faire saisir toute la profondeur et la vérité des lois du temps. Cependant, et à la différence de la

¹⁸⁷ « Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог »; P. A. Florenskij, « Ikonostas », dans *Sobranie sočinenij, t. 1 : stat'i po iskusstvu*, N. A. Struve, éd., Paris, YMCA-Press, 1985, p. 225.

¹⁸⁸ « Число как единственная глина в пальцах художника; из него мы волим вылепить голубокумиренное лице времени! Лице, о котором долго тосковало человечество, во всех своих грезях давних времен, упорно думая о нем, оно будет сделано из этой глины будущего »; DS, p. 105.

¹⁸⁹ Voir : A. Hacker, *Velimir Khlebnikov's "Doski sud'by". Text. Discourse. Vision, op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁰ « Если в стране звуков звук делает четкий скачок и иначе ощутится ухом, когда показатель степени в его числе колебаний делает шаг на единицу, то и в стране судьбы сдвиги в ощущении времени и переломы его понимания 6-ым чувством человека, чувством судьбы возникают тогда, когда показатель степени в числе дней подымается или опускается на одну единицу. Древние населяли богами небо. Древние говорили, что боги управляют событиями, так называя управляющих событиями. Ясно, что эти небеса совпадают с действием возведения в степень чисел времени, и что жильцы этих небес, показатели степени, и есть боги древних. Поэтому можно говорить о струнах судьбы, о струнах столетий, о звуколюдах »; DS, p. 33. Notons que dans l'essai « Naša osnova » (SS, t. 6, vol. 1, p. 176-180), Xlebnikov avait déjà introduit, sous le nom de « gamme du futurien », cette notion des événements comme vibrations d'une corde dont la fréquence fondamentale serait de 317 années.

métaphore picturale, elle n'influence en rien la structure de l'œuvre. En effet, si Xlebnikov nous annonce que le monde est musique, il ne compare pas ses *Tables* à une pièce musicale, tandis que, comme nous avons essayé de le montrer, il suggère par divers moyens qu'on puisse les aborder à la manière d'un tableau. Il est maintenant temps d'aller voir pourquoi et comment une telle manière d'aborder l'œuvre s'avère possible, en d'autres mots, d'aller voir ce que les *Tables du destin* ont à offrir pour satisfaire notre sentiment esthétique.

« Esthétisation » de l'histoire et esthétique du nombre

Si les passages poétiques en vers ou en prose qui parsèment les *Tables* viennent enjoliver considérablement un texte dont la lecture, n'eût été de leur présence, aurait pu s'avérer plutôt aride, on remarquera que Xlebnikov ne se limite pas qu'à ces espaces bien circonscrits pour faire montre de liberté créatrice. D'autres dimensions de l'ouvrage témoignent d'un souci esthétique étendant ses tentacules bien au-delà des frontières de l'art : nous en avons identifié deux, que nous aimerions examiner ici. D'une part, il nous semble qu'il y a un souci esthétique à la base même du projet des *Tables du destin*, dans la volonté de l'auteur de retrouver les lois du temps et d'ainsi réorganiser l'histoire de l'humanité en un tableau à la fois beau et cohérent : c'est ce que nous appellerons, pour revenir aux concepts que nous avons commencé à développer au chapitre précédent, son « esthétisation » de l'histoire, concomitante à sa traduction en « formules » – dans son cas, des formules mathématiques. D'autre part, et de manière peut-être un peu plus surprenante, ce souci esthétique semble influencer également sur l'aspect extérieur, visible, des lois du temps, c'est-à-dire sur les formules mathématiques qui leur prêtent corps et qui, souvent, se donnent à regarder comme des œuvres d'art : c'est ce que nous avons appelé l'« esthétique du nombre » de Xlebnikov.

Nous avons déjà laissé entendre que la mise en formules de l'histoire opérée dans les *Tables du destin*, comme, en fait, toute démarche historiosophique, était un travail de *remise en ordre*. Pour Xlebnikov, il s'agit d'affranchir l'histoire du « désordre » de la chronologie et de prendre la liberté de la remettre dans un ordre qui permettra d'y voir plus clair, un ordre qui respecte sa conception multidimensionnelle du temps. Remettre ainsi de l'ordre dans l'histoire, c'est la rendre plus compréhensible, mais c'est aussi la rendre plus belle. En fait, ne pourrait-on pas dire que c'est *en raison même* de sa beauté que l'histoire, telle que présentée par Xlebnikov, nous semble presque limpide, ou du moins nous semblerait telle si elle se soumettait à ses lois aussi docilement que l'auteur le prétend? Mettre quelque chose en ordre, c'est d'abord lui donner une forme, et donc la tirer de l'indifférencié que l'on associe généralement à la laideur. Pour Xlebnikov, l'ordre chronologique *est* l'informe, l'indifférencié, l'histoire présentée arbitrairement et sans aucun souci de clarté. Les lois du temps, elles, viennent réorganiser l'histoire en fonction de critères stricts tels que la régularité, la symétrie, l'harmonie des proportions, ces critères mêmes que l'on associe généralement à la beauté et qui réussissent spontanément à nous convaincre de ce qu'il n'y a en cette manière de réorganiser l'histoire rien de superflu, aucun détour, que tout y est limpide. Comment en effet

pourrions-nous accepter qu'une chose qui nous frappe par sa beauté puisse prendre un aspect différent? Les événements similaires sont rapprochés par des intervalles de 2^n , les événements opposés sont séparés par des intervalles de 3^n , les naissances de personnages aux destinées apparentées sont mathématiquement reliées, les victoires militaires d'un pays aussi : tout cela n'est-il pas simple et beau, simple parce que beau et beau parce que simple? Xlebnikov, au demeurant, ne se demande jamais si l'histoire est belle. La beauté de l'histoire semble pour lui aller de soi, comme, de tout temps, la beauté du monde est allée de soi pour nombre de scientifiques et de philosophes¹⁹¹. Il se donne pour tâche de rendre visible cette beauté cachée qui gouverne le monde, convaincu qu'une fois que cette beauté sera perçue, le monde lui-même redeviendra compréhensible pour tous.

En somme, et bien que la mise en formules d'intervalles temporels ne soit pas encore reconnue officiellement comme une pratique artistique du niveau de la peinture ou de la poésie, on peut dire que le travail de Xlebnikov sur l'histoire ne se différencie guère de celui de l'artiste en général. Car que fait le romancier ou le poète s'intéressant aux faits du passé, s'il ne s'approprie lui aussi l'histoire de manière créatrice, élaguant dans sa « matière brute » pour en présenter une version intellectuellement séduisante, intelligible et cohérente? Que dire aussi du peintre, du sculpteur, qui réduit l'événement historique à une allégorie contenant plus qu'elle ne montre? La véritable originalité de l'entreprise xlebnikovienne n'est sans doute pas à chercher du côté de son travail de découpage et de réorganisation de la réalité en un ensemble que l'on pourrait qualifier d'esthétiquement plaisant, puisque, dans une certaine mesure, et surtout lorsqu'il est question de réduire tout l'univers à une « formule », c'est déjà un peu à cela que se ramène tout travail d'historiosophie. On la retrouve plutôt ailleurs, dans le choix de l'auteur d'utiliser le nombre « en guise de couleur pour peindre le visage du temps », bien sûr, mais aussi dans sa manière de soumettre ce matériau même au critère esthétique, comme si chaque nombre, chaque formule recelait un potentiel visuellement intéressant¹⁹². On peut prendre comme illustration de cette pratique l'équation « fondatrice » des *Tables du destin*, la « formule de l'année », qui s'exprime sous la forme $365=3^5+3^4+3^3+3^2+3^1+3^0+1$. En la présentant, l'auteur la compare à l'image d'une ville engloutie dont émergeraient des eaux les sommets des tours les plus hautes :

¹⁹¹ Déjà, ce que nous avons dit à la fin du premier chapitre sur la conception esthétique de l'histoire chez Leont'ev ou Gercen témoigne de ce que Xlebnikov n'est pas isolé dans sa manière de voir le monde. À propos de la place qu'occupent les critères esthétiques dans le travail des scientifiques, citons notamment Brian Greene, physicien : « [I] ne fait aucun doute que certaines des décisions que prennent les théoriciens ne sont motivées que par des raisons esthétiques en vertu desquelles les théories doivent exhiber l'élégance et la beauté structurelle qui vont de pair avec le monde que nous observons. [...] les physiciens comptent sur ce sentiment esthétique pour les tenir à l'écart des voies sans issue dans lesquelles ils pourraient s'égarer. À ce jour, cette approche a fourni un point de repère efficace et perspicace »; B. Greene, *L'univers élégant*, C. Laroche, trad., Paris, Laffont, 2000, p. 190.

¹⁹² A. Hacker, qui s'est elle aussi penchée sur les équations xlebnikoviennes, parle plutôt à leur sujet de « mathematical poetics ». Elle écrit : « A closer reading of *Doski sud'by* reveals that the aesthetical component of this composition lies not in its verbal text, but rather in its mathematical contents. [...] this rhetorical peculiarity [...] reveals the poetic genius of Xlebnikov in what is perhaps his least "poetic" work »; A. Hacker, « Mathematical Poetics in Velimir Khlebnikov's *Doski sud'by* », *Vestnik občestva Velimira Xlebnikova*, n° 3, 2002, p. 127-128.

Si, selon la célèbre légende, la ville de Kitège [*Kitež-grad*] a sombré dans un lac profond au milieu de la forêt, alors ici, de chaque tache du temps, de chaque lac du temps émerge l'harmonieuse équation à base de trois, avec ses tours et ses clochers, comme une espèce de ville de Chiffrière [*Čitež-grad*].¹⁹³

Ce n'est pas là, loin s'en faut, le seul endroit des *Tables du destin* où une formule mathématique donne matière à métaphores. Tout au long du texte, des formules mathématiques *a priori* austères, prosaïques, se transforment en images étonnantes mais toujours évocatrices : les équations du temps, avec leur base fixe limitée à 2 ou 3 et leurs exposants infinis, évoquent des arbres où des oiseaux voltigent et sautillent de branche en branche; les équations de l'espace, dont la base peut atteindre une valeur gigantesque mais dont les exposants ne peuvent être plus grands que 3, sont comparées pour leur part à des montagnes, à de lourds blocs de pierre sur lesquels vient se poser « l'oiseau de proie de l'exposant¹⁹⁴ ». Au gré de l'imagination de l'auteur, d'autres équations se transforment ainsi en monstres marins, en forêts sacrées, en tours vertigineuses... des métaphores que le poète représente aussi visuellement dans ses notes de travail [voir Figure 2.1]. Une telle pratique suggère déjà un intérêt tout particulier, de la part de Xlebnikov, pour un détail communément jugé insignifiant ou, à tout le moins, non pertinent : l'aspect visuel des formules mathématiques¹⁹⁵. Cet aspect visuel relève à la fois du « dessin » de la formule, de sa marque sur le papier, qui évoquera différentes formes, et des connotations véhiculées par chaque signe ou chiffre. Par exemple, et indépendamment de leur valeur mathématique, les sept termes distincts de la formule $3^5+3^4+3^3+3^2+3^1+3^0+1$ peuvent être considérés comme autant de « tours », la disposition des exposants tels des blocs au-dessus de chaque chiffre 3 donnant une certaine idée de hauteur, qu'il est également possible de percevoir dans la forme du chiffre 1. En même temps, si on s'intéresse à la valeur des nombres, on pourra dire que le terme 3^5 évoque une tour plus « haute » que le terme 3^0 , puisque sa valeur est plus élevée. Mais les équations ne font pas qu'inspirer des métaphores originales à l'auteur des *Tables du destin*. Il suffit de les examiner d'assez près pour voir qu'elles répondent aussi à certains critères « objectifs » de beauté, trahissant par le fait même l'ingérence de l'auteur et de sa sensibilité esthétique dans la définition des lois du temps. Ces critères de beauté sont les mêmes que ceux qui gouvernent, à plus grande échelle, le projet xlebnikovien de réorganisation de l'histoire : harmonie, régularité, symétrie... On les retrouve par exemple dans la régularité des exposants qui vont en descendant, dans l'équation $365=3^5+3^4+3^3+3^2+3^1+3^0+1$, mais aussi dans la juxtaposition des formules 3^n et n^3 , qui résume le rapport entre les lois du temps et les lois de l'espace et frappe l'imagination par son caractère symétrique.

¹⁹³ « Если в известном сказании Китеж-град потонул в глухом лесном озере, то здесь из каждого пятна времени, из каждого озера времени выступал стройный многочлен троек с башнями и колокольнями, какой-то Читеж-град »; DS, p. 11.

¹⁹⁴ « хищная птица степени »; *id.*

¹⁹⁵ Notons toutefois, au passage, ce commentaire de Godfrey Harold Hardy, mathématicien, qui laisse penser que cet intérêt n'est pas aussi singulier qu'on pourrait le croire de prime abord : « Les formes créées par le mathématicien, comme celles créées par le peintre ou le poète, doivent être belles; les idées, comme les couleurs ou les mots, doivent s'agencer harmonieusement. La beauté est le premier critère : il n'y a pas en ce monde de place permanente pour des mathématiques laides »; G. H. Hardy, *L'apologie d'un mathématicien*, D. Jullien et S. Yoccoz, trad., Paris, Belin, 1985, p. 23.

Quelque part dans ses cahiers, Xlebnikov écrit que « $3+1$ n'égal pas 2^2 »¹⁹⁶, témoignant ainsi de l'importance supérieure qu'il accorde à la « forme » d'une équation sur son « fond », ou son résultat. Si une infinité de formules mathématiques peuvent donner le même résultat, ce sont en effet les équations visuellement plaisantes (ou à tout le moins celles qui se rapprochent le plus d'un certain idéal de régularité et de simplicité) qui se voient privilégiées par rapport aux autres dans la recherche des lois du temps. En fait, tout se passe comme si c'était la beauté des équations qui, dans les *Tables du destin*, témoignait de leur justesse. En d'autres termes, si une formule mathématique est belle, c'est là pour le poète, semble-t-il, la preuve qu'elle est *vraie* et digne de figurer dans son ouvrage¹⁹⁷. Les autres formules, celles qui ne satisfont pas au critère esthétique, laissent planer un doute sur leur pertinence et doivent quant à elles être justifiées. C'est là ce que fait Xlebnikov pour expliquer l'emploi jugé gênant du nombre 48 dans l'équation $x=k+48n$, qui selon ses calculs présiderait à la naissance de nouveaux gouvernements :

Les ondes quelque peu inhabituelles de ce son ou de ce sifflement d'une longueur de 48 jours ne doivent pas nous décontenancer outre mesure : tout est relatif! Peut-être qu'il écorche l'oreille, qu'il est un peu désagréable, mais cela ne lui enlève en rien sa nature de son.¹⁹⁸

Les belles équations, en revanche, se justifient d'elles-mêmes. N'est-il pas cohérent, par exemple, que les lois du temps se révèlent être « l'envers » des lois de l'espace, ou que l'équation séparant le décès d'Alexandre II de celui de Nicolas II prenne la forme parfaite d'une croix ($13\ 634$ jours = $3^{23}+2^{32}+3^{23}$)¹⁹⁹? Comment ne pas voir là un signe, la confirmation d'une intuition? En fait, non seulement Xlebnikov s'enthousiasme rapidement dès qu'il trouve une belle équation, mais on observe aussi chez lui une tendance particulièrement marquée à « forcer » la régularité pour le seul plaisir de trouver des lois, par impatience, ou par engouement poétique pour la beauté des coïncidences. Nous avons déjà mentionné que les équations trouvées par le poète ne coïncidaient pas toujours avec les règles de formation des lois du temps. Nous avons également vu que les résultats de ses calculs l'amenaient parfois à faire des choix douteux, comme de réunir dans une même chaîne de destinées des êtres aussi différents que Bouddha, Savonarole et Walt Whitman. Il faut maintenant ajouter qu'il n'hésite pas non plus à « truquer » ses résultats lorsqu'il l'estime nécessaire : qu'on pense seulement à cette gênante *pylinka vremeni*²⁰⁰, ces « grains de poussière

¹⁹⁶ Cet extrait des cahiers inédits de Xlebnikov est cité par V. V. Babkov dans son commentaire des *Tables du destin*; DS, p. 245.

¹⁹⁷ « Quelle beauté!! = joie futurienne » (Какая красота!! = радость будетлянская) : c'est avec une telle exclamation que, dans une page de ses cahiers (reproduite par V. V. Babkov dans DS, p. 199), Xlebnikov souligne la découverte d'une équation.

¹⁹⁸ « Несколько непривычные волны этого звука или свиста с размером в 48 дней не должны смущать : все относительно! Пусть он режет слух и несколько неприятен, но это не отымает у него его природу звука »; DS, p. 68. Notons toutefois que tout de suite après avoir fait cette remarque, Xlebnikov nous rappelle que 48 est tout de même la somme de 2^5 et de 2^4 (2^n+2^{n-1}) et que, quelques pages plus loin (DS, p. 79), il revient encore sur ce nombre, qui peut aussi s'exprimer sous la forme $3 \cdot 2^{22}$. Le nombre 48 est en fait l'un des plus importants du système xlebnikovien en ce que, soustrait de 365, il donne le nombre 317, l'autre unité de base des lois du temps. Cela n'empêche pas le poète d'admettre, dans « Vremja mera mira » (SS, t. 6, vol. 1, p. 103), que l'origine de ce nombre « reste obscure ».

¹⁹⁹ DS, p. 93.

²⁰⁰ DS, p. 94.

de temps » qu'il n'hésite pas à balayer sous le tapis pour sauver les apparences. Cette poussière, ce sont les quelques jours, ou années, qui demeurent en reste d'une belle équation et qui gâcheraient tout le système si le poète ne se donnait le droit de les considérer comme négligeables et d'en faire abstraction. Nous avons un bon exemple de cette pratique dans l'exemple cité plus haut : la date de décès d'Alexandre II et celle de Nicolas II sont en réalité séparées par 13 639 jours, comme l'indique lui-même Xlebnikov une ligne seulement avant de présenter son équation, mais comme, apparemment, il n'était pas possible de traduire ce nombre en une formule élégante, il s'est permis de retrancher cinq jours à cette durée, le nombre 13 634 se réduisant quant à lui si joliment en puissances de 2 et de 3... Il faut toutefois se dire que de telles entorses à la rigueur scientifique, du fait même qu'elles sont monnaie courante dans les *Tables du destin*, s'avèrent riches d'enseignements sur l'attitude de Xlebnikov dans sa recherche des lois du temps, sur ce qu'il considérait important et ce qu'il jugeait négligeable. Pour cette raison, il ne serait pas dans notre intérêt d'occulter ou de chercher à corriger ces « faiblesses » pour montrer ce que serait le texte sans elles : en effet, c'est sans doute dans ses imperfections que se révèle le mieux la primauté accordée par Xlebnikov au critère esthétique dans sa recherche des lois du temps ainsi que sa croyance ferme en l'harmonie parfaite du monde. Il semble clair que, pour lui, les failles que révèlent son œuvre ne sont qu'apparentes et sauront être colmatées au fur et à mesure que ses connaissances sur le temps et celles de ses successeurs s'enrichiront.

En les examinant ainsi de près, on remarque dans la composition des équations formant les lois du temps de nombreux parallèles avec le reste de l'œuvre littéraire de Xlebnikov. Si leur étrange beauté laisse déjà transparaître le travail de l'artiste derrière la façade de « scientificité » qu'il cherche à se donner, d'autres éléments nous permettent de croire que ses partis pris poétiques, ses thèmes de prédilection, ont joué un rôle important, peut-être inconscient mais certainement pas dû au hasard, dans la formation des lois du temps. La relation particulière qu'entretiennent la poésie et la théorie de Xlebnikov étant bien connue, on ne s'étonnera pas tellement de voir que les personnages historiques et les thèmes pris en compte dans les *Tables du destin* sont les mêmes que ceux qui peuplent sa poésie : les grands réformateurs religieux et politiques, la révolution, la guerre, l'orientalisme, les mythes... Il n'est sans doute pas plus surprenant, mais tout de même intéressant, de remarquer que l'opposition entre les nombres 2 et 3, si importante pour les lois du temps, trouve son origine dans les recherches du poète sur la langue et sa théorie selon laquelle c'est la lettre initiale d'un mot qui en gouverne le sens²⁰¹, le chiffre 2 (*dva*) étant au chiffre 3 (*tri*) ce que leurs initiales sont l'une pour l'autre. En effet, dans le système xlebnikovien, la lettre *d* est associée à la vie et au bien, comme en témoignent les mots russes *dobro* (bien), *delo* (affaire) et *dar* (don), tandis que la lettre *t* évoque des concepts plus négatifs tels que ceux de *trata* (dépense, perte), de *trud* (labeur, à lier au mot de même famille *trudno* : difficile), ou de *tupik* (impasse). Compte tenu de cette théorie, il s'avère tout à fait naturel que le nombre 2 gouverne les séries dans lesquelles les événements s'enchaînent dans un esprit de continuité et sans heurts, et que le chiffre 3 préside aux séries moins harmonieuses, dans lesquelles les événements cultivent des rapports conflictuels²⁰². Plus révélateur, peut-être, dans le système d'un poète qui, en plus d'être passé

²⁰¹ Sur ce thème, voir entre autres le texte « Naša osnova », *SS*, t. 6, vol. 1, p. 167-180.

²⁰² À ce sujet, voir le poème « Trata, trud i trenie », qui fait partie des *Tables du destin*; *DS*, p. 60.

maître dans l'art du palindrome, a fait de l'inversion l'un des thèmes privilégiés de son œuvre (qu'on pense seulement au très fedorovien texte dramatique *Mondalenvers (Mirskonca)*, dans lequel un couple de vieillards se retrouve à faire en sens inverse le chemin qui avait mené chacun du berceau jusqu'à la fin de sa vie), est cet autre principe qui veut que les lois de l'espace prennent la forme *inverse* des lois du temps (« Peut-on appeler le temps de l'espace mis tête en bas? », se demande Xlebnikov au début de son ouvrage²⁰³). Comme le fait remarquer Andrea Hacker²⁰⁴, plusieurs formules mathématiques des *Tables* peuvent d'ailleurs évoquer assez directement la forme poétique du palindrome : on peut en effet considérer que des formules telles que $3^{11}+3^{11}$ (qui gouverne l'alternance du pouvoir entre l'Orient et l'Occident), ou même $2^{13}+13^2$ (intervalle de temps à l'issue duquel, dans leur propre vie, les individus se trouvent particulièrement disposés à accomplir de hauts faits), donneraient le même résultat lues de droite à gauche que de gauche à droite. À la lumière de tels exemples, on sera amené à conclure que le concept de *mir kak stixotvorenje* (le monde comme poème), formulé par Xlebnikov quelques années plus tôt²⁰⁵, s'est accompli dans les *Tables du destin*²⁰⁶, où l'histoire se trouve fonctionner selon les mêmes règles que ses poèmes : le monde y est non seulement embelli, il y est entièrement « xlebnikovianisé », et il s'en faudrait de peu pour que le poète puisse dire de Dieu, comme il l'avait déjà écrit de Pythagore, qu'il ne fut pas son maître mais son « disciple »²⁰⁷. Mais ne l'a-t-il pas déjà fait? « La vie a volé mon œuvre », écrivit-il en 1922, ayant vu dans l'exécution des Romanov la répétition du châtement subi par la prince bulgare Asparoukh dans sa pièce éponyme de 1908²⁰⁸. Dans l'univers xlebnikovien, où la chronologie n'a plus force de loi, c'est désormais l'art qui précède et détermine la réalité.

Les Tables du destin comme imagetexte²⁰⁹

Dans son essai *Iconology : Image, Text, Ideology*, W. J. T. Mitchell écrit :

A paragraph may be turned on its side and « read » as a city skyline; a picture may be riddled with alphabetic characters, and may be constructed so to be read from left to right in a descending series of sequences. The particular marks or inscriptions do not dictate, by virtue of their internal structure or natural essence, the way in which

²⁰³ « Можно ли назвать время поставленным на затылок пространством? »; DS, p. 16.

²⁰⁴ A. Hacker, « Mathematical Poetics in Velimir Khlebnikov's *Doski Sud'by* », *op. cit.*, p. 129-130.

²⁰⁵ Dans le texte « Tezisy k vystupleniju », SS, t. 6, vol. 1, p. 269.

²⁰⁶ Notons par ailleurs la parenté entre la schématisation du monde opérée par Xlebnikov, sa réduction à quelques éléments de base (dates, intervalles), et la purification de la langue et de la poésie (au profit d'éléments tels que la lettre et le son) qui est à l'œuvre dans le futurisme russe.

²⁰⁷ « Pythagore fut mon disciple ». Passage du manuscrit des *Tables du destin* cité dans R. Vroon, « Velimir Khlebnikov's *Otryvki iz dosok sud'by* », *op. cit.*, p. 342.

²⁰⁸ Au sujet de cette anecdote, voir : J.-C. Lanne, « L'histoire dans la pensée et l'œuvre de Xlebnikov », *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁹ Pour un autre point de vue sur le concept d'« imagetexte » chez Xlebnikov, voir l'article de C. Greve : « Writing as an "Imagetext" in the Poetic Universe of Velimir Chlebnikov », *Russian Literature*, vol. 55, n^{os} 1-3, 2004, p. 127-168.

*they must be read. What determines the mode of reading is the symbol system that happens to be in effect, and this is regularly a matter of habit, convention, and authorial stipulation – thus, a matter of choice, need, and interest.*²¹⁰

S'il faut en croire Mitchell, rien n'interdirait de « lire » un texte comme une image, dans la mesure où le contexte s'y prête. Selon lui, la frontière imaginaire que l'on tend à tracer entre les deux moyens d'expression que sont le texte et l'image doit être remise en question, tout comme les associations « écriture = art du temps » et « peinture = art de l'espace », qui datent de Gotthold Ephraim Lessing et de son essai sur le *Laocoon*. « *In short, all arts are "composite" arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes*²¹¹ », résume Mitchell en une phrase qui est désormais fréquemment citée. Si une telle manière de voir est intéressante pour nous ici, c'est qu'elle donne au lecteur des *Tables du destin* une base théorique lui permettant d'« activer » la métaphore picturale qui traverse l'ouvrage en tentant véritablement de lire le texte comme un tableau. En effet, à la lumière des détails que nous avons tenté de faire ressortir au cours des pages précédentes, on pourrait dire qu'il est possible de faire avec le texte de Xlebnikov plus ou moins la même chose que le lecteur qui déciderait de regarder un paragraphe de côté pour y voir la ligne des toits d'une ville : un peu à la manière d'un calligramme, plus métaphorique cependant que réel, l'ensemble des *Tables du destin* est un texte qui fait image, mais dont la dimension iconique est indissociable du texte. Mitchell emploie pour désigner de telles œuvres qui combinent texte et image de quelque manière que ce soit le néologisme d'*imagetexte* (*imagetext*), un concept qui a quelque chose de redondant puisque ses théories partent justement du principe selon lequel il n'y aurait pas d'image ou de texte « purs ». Il faut cependant considérer le concept d'*imagetexte*, que nous lui emprunterons ici, comme s'appliquant plus à la manière de lire une œuvre qu'à l'œuvre elle-même. Son principal intérêt est de subsumer l'image et le texte sous une seule catégorie, celle de la représentation²¹².

Même si on adhère à l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'image ou de texte « purs », on sera forcé d'admettre que les avant-gardes historiques, qui ont fait du décloisonnement des différentes pratiques artistiques l'un de leurs objectifs principaux, se présentent comme un terrain d'étude des relations texte-image et du concept d'*imagetexte* *a priori* plus fructueux que d'autres. L'avant-garde russe, puisque c'est elle qui nous intéresse ici, se caractérise notamment par un étroit travail de collaboration entre les artistes de différentes disciplines, que ce soit dans l'organisation de performances théâtrales ou dans l'élaboration de recueils de poèmes illustrés. Certes, comme le démontre Aage A. Hansen-Löve dans son étude comparative des relations intermédiaires dans le symbolisme et l'avant-garde russes (« *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst –*

²¹⁰ W. J. T. Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1986, p. 70.

²¹¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1994, p. 94-95.

²¹² Au chapitre 1, nous citons cette phrase de Čaadaev sur l'*Histoire* de Karamzin : « La picturalité de sa plume est extraordinaire. Dans l'histoire de la Russie c'est là une affaire essentielle : la pensée détruirait notre histoire; seul le pinceau peut la former ». Ce qui nous a particulièrement frappée, dans cette remarque, c'est que Čaadaev y parle de la prose de Karamzin comme si elle était vraiment de la peinture et n'avait rien à voir avec de la prose. Il y a là un parallèle à faire, il nous semble, avec la manière dont nous proposons de lire les *Tables du destin*. En fait, on pourrait sans doute dire que Čaadaev, en s'exprimant ainsi, fait de l'*Histoire* de Karamzin une « imagetexte » avant la lettre.

Am Beispiel der russischen Moderne »), ce serait sans doute vouloir aller trop loin que de prétendre que par la création de telles œuvres multidisciplinaires, les artistes de l'avant-garde auraient cherché à remettre en question les définitions traditionnelles de l'image et du texte. À tout le moins, dirions-nous, il serait sans doute tout aussi valable d'affirmer, comme le fait Hansen-Löve, que les avant-gardes historiques, en général, se caractérisent plutôt par une phase de purisme où les artistes cherchent à retrouver l'essence même de leur art, privilégiant les relations de contiguïté entre les différentes pratiques artistiques plutôt que leur fusion²¹³. Il est vrai, après tout, que l'époque de l'avant-garde, en Russie, est celle du « mot en tant que tel²¹⁴ » et de la peinture « non-objective » : autant de concepts qui viennent renforcer, plutôt que miner, les frontières des disciplines artistiques. Il est possible de voir dans une telle attitude protectionniste une réaction des futuristes à l'esthétique symboliste, qui mettait la musique au sommet de la hiérarchie des arts et encourageait ainsi les artistes, surtout les poètes, à en « imiter » (Hansen-Löve emploie le verbe *simuler*) certaines caractéristiques dans le but de s'appropriier ses qualités les plus admirées : notamment l'abstraction (c'est-à-dire, dans ce contexte, la pureté, l'indépendance à l'égard des choses concrètes) et la fluidité. Ceci étant dit, et malgré tout, le futurisme russe a eu lui aussi ce qu'on pourrait appeler son art de référence, qu'il trouva toutefois dans la peinture plutôt que dans la musique. Bien sûr, on peut continuer à donner raison à Hansen-Löve en disant que si la peinture se présente comme un modèle pour la poésie futuriste, c'est d'abord et avant tout pour des raisons que nous qualifierons de circonstanciées, parce qu'elle a précédé celle-ci sur la voie de l'abstraction. « Nous voulons que le mot suive hardiment la peinture²¹⁵ ». Cette célèbre citation de Xlebnikov, adoptée avec enthousiasme par ses collègues poètes, n'appelle pas tant les artistes du verbe à calquer leur travail sur celui des peintres qu'à tenter de réaliser, sur le terrain de la langue, une révolution semblable à celle qui, avec le cubisme, avait déjà été opérée sur le terrain des arts visuels. La peinture, investie des nouveaux pouvoirs que lui confère l'abstraction, se voit prisée pour son aptitude à *incarner* des idées, à créer des « formes-idées » au lieu de se contenter de simplement illustrer un contenu verbal sous-entendu²¹⁶ : son exemple aide en quelque sorte la poésie à se libérer du joug de la narration. Mais si la peinture est vue comme un modèle à égaler en audace plus qu'à imiter, il n'en demeure pas moins qu'au bout du compte, ce sont bien des qualités qui lui sont propres que la poésie futuriste russe s'efforcera d'acquérir sur le chemin de son indépendance : matérialité du « mot en tant que tel » et, surtout, de la « lettre en tant que telle²¹⁷ », universalité du *zaum...* et quel moyen plus simple pour y arriver que de se mettre à copier des techniques picturales éprouvées? Par exemple, on peut assez aisément associer les poèmes *zaum* de Kručenyx (tel le célèbre « *Dyr bul, ščyl / ubešščur / skum / vy so bu / r l èz* »)

²¹³ A. A. Hansen-Löve, « Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne », dans *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, W. Schmid et W.-D. Stempel, éd., Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, p. 299.

²¹⁴ Voir les deux manifestes de Xlebnikov et Kručenyx « Slovo kak takovoe », SS, t.6, vol.1, p. 332-337.

²¹⁵ « Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью »; « Мы хотим devy slova... », SS, t. 6, vol. 1, p. 200.

²¹⁶ Nous empruntons cette distinction à G. H. Hardy, qui dans son *Apologie d'un mathématicien* (*op. cit.*, p. 23), soutient que les mathématiques permettent la création de formes-idées, tandis que les arts doivent se contenter de créer des formes qui contiennent ou traduisent des idées. Il nous semble que l'art abstrait tend justement à dépasser cette limite.

²¹⁷ Il s'agit d'un autre manifeste de Xlebnikov et Kručenyx : « Bukva kak takovaja », SS, t. 6, vol. 1, p. 339-342.

avec les tableaux « alogistes » que Malevič peignait à la même époque, profitant de l'espace de liberté propre au tableau pour faire se côtoyer des objets et des signes connus représentés pêle-mêle, sans lien logique. Avec le poème « Bobèobi » de Xlebnikov, on a même droit à une tentative de « peinture par les sons », une série de mots *zaum* étant censée évoquer chez le lecteur autant de parties d'un portrait : « Bobèobi se chantaient les lèvres / Vèèomi se chantaient les regards [...] »²¹⁸ »... Peut-on vraiment parler là de poésie « puriste » ?²¹⁹

Cette digression sur les relations intermédiales dans l'avant-garde nous montre que l'emploi du modèle pictural, dans les *Tables du destin*, s'inscrit bien dans une certaine « tradition » futuriste russe. Pour poursuivre notre réflexion sur la notion d'imagetexte et pour nous aider à mieux cerner comment s'articule la relation entre texte et image dans la « bible » xlebnikovienne, nous nous proposons maintenant d'avoir recours aux théories de Werner Wolf dans l'essai *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, qui, à travers l'étude du cas de la musique et de ses relations avec les autres formes d'art, propose une typologie des rapports qu'entretiennent les différents arts (ou médias²²⁰) à l'intérieur des œuvres elles-mêmes. Nous ne reprendrons pas ici cette typologie dans son intégralité, mais nous nous intéresserons particulièrement à la distinction que l'auteur opère entre le concept d'intermédialité « directe » (*overt intermediality*) et celui d'intermédialité « indirecte » (*covert intermediality*), entre *thématisation* et *imitation*.

Selon Wolf, l'intermédialité « directe » se rencontre lorsqu'au moins deux médias sont directement présents au sein d'une œuvre, conservant leurs signifiants habituels et demeurant par conséquent bien distincts les uns des autres, comme par exemple dans l'opéra ou dans les recueils de poèmes illustrés, qui sont des créations artistiques que l'on pourrait dire « multimédiales ». Par opposition, on peut parler d'intermédialité « indirecte » lorsque deux médias distincts participent à la signification d'une œuvre mais qu'un seul de ces médias apparaît directement, dans son entier, tandis que le second médium n'apparaît qu'indirectement, « à l'intérieur » du premier médium. Ainsi en est-il des cas où un médium apparaît dans un autre au seul titre de signifié, ce que Wolf appelle la « thématization », et de ceux où des caractéristiques empruntées à un médium non dominant sont transposées dans un autre qui n'en conserve pas moins ses caractéristiques typiques (ce qui donne par exemple des « films picturaux » ou de la

²¹⁸ « Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры [...] » ; SS, t. 1, p. 198.

²¹⁹ Et c'est sans parler, évidemment, de tous ces poèmes illustrés, spatialisés, faisant usage d'une typographie non conformiste ou encore publiés en version manuscrite par souci d'expressivité qui ont été produits par ces artistes et constituent autant d'*imagetextes* pleinement assumés. Dans *Picture Theory*, d'ailleurs (*op. cit.*, p. 96), Mitchell qualifie d'« utopique » l'aspiration typiquement moderniste à la « purification » des différentes formes d'art. L'art suprématisme de Malevič, notamment, est peut-être l'une des expressions les plus typiques de ce purisme, mais le fait qu'il s'accompagne de tout un appareil textuel essentiel à sa compréhension et à son appréciation démontre bien à quel point il est difficile de se débarrasser complètement de la narrativité.

²²⁰ Rappelons que dans le cadre des théories de l'intermédialité (voir note 29 de l'introduction), le mot « médias » désigne autant les dispositifs de communication que les différents arts, en tant que véhicules d'information. La définition d'un médium comme « *that which mediates on the basis of (meaningful) signs (or sign configurations), with the help of suitable transmitters for and between humans [and] over spatial and historical distances* », a été adoptée par des théoriciens de l'intermédialité comme Jürgen E. Müller et, à sa suite, Werner Wolf. Voir : J. E. Müller, « Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies », dans *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 297.

« musique narrative »), pratique que Wolf, à la manière d' Hansen-Löve, qualifie d'activité d'« imitation »²²¹. C'est bien à un cas d'intermédialité « indirecte » que peut être assimilée la relation entre texte et image dans les *Tables du destin*. Car même si Xlebnikov, dans son ouvrage, s'aventure souvent hors du domaine de la poésie et de la prose pour disposer de l'information sous la forme de graphiques et de tableaux de chiffres, ceux-ci ne présentent en général qu'un intérêt visuel limité (nous parlons bien ici des versions publiées des *Tables*; il en va tout autrement des notes manuscrites de Xlebnikov pour cet ouvrage, comme en témoigne la **Figure 2.1**). On ne peut donc pas dire que les *Tables du destin* soient une œuvre vraiment « multimédiale », ou si elles le sont, ce n'est que dans la mesure où n'importe quel ouvrage scientifique peut prétendre à ce titre. En revanche, elles présentent un cas d'intermédialité « indirecte » particulièrement intéressant à étudier, la peinture y étant tour à tour « thématisée » et « imitée » d'une manière qui ne manquera pas d'affecter la signification globale de l'œuvre. Le travail de thématisation, dans le texte, se rencontre à tous les endroits où le poète se réfère à la peinture sur le plan métaphorique, par exemple lorsqu'il compare son propre travail de recherche des lois du temps à celui d'un artiste peintre qui se serait donné pour tâche de « peindre le visage du temps ». Cette métaphore de la recherche des lois du temps comme entreprise picturale avait déjà été employée par Xlebnikov quelques années avant les *Tables*, dans « Le temps, mesure du monde » (« *Vremja mera mira* »). À cette époque, il écrivait : « Le premier pas serait si on pouvait, sur la toile pour l'instant vierge de la conception du temps, arriver à tracer quelques traits, esquissant, par angles et par touches, le nez, les yeux, le visage du Temps²²² ». Un tel projet trahit une conception plutôt mystique de la peinture, une conception dont témoigne par exemple Jean-Luc Marion lorsqu'il écrit que le peintre a pour tâche d'arracher au réel, « par traits et taches, des blocs de visible », l'artiste véritablement créateur ne se caractérisant « pas tant par une inventivité plastique imposant ce choix que par une passivité réceptive qui, entre mille traits également possibles, sait choisir celui qui s'impose par sa nécessité propre²²³ ». Dans ces endroits où il se contente de comparer son travail à celui de l'artiste peintre, Xlebnikov n'aborde pas la peinture « *in the mode of implicit "showing"* », pour reprendre les termes de Wolf, mais bien plutôt « *in the mode of "telling"*²²⁴ »; autrement dit, la peinture est *nommée*, mais elle n'est pas montrée. C'est plutôt dans les endroits où il tente de l'imiter que le poète nous donne à « voir » la peinture. Ces cas d'imitation (que l'on peut sans doute rapprocher de ce qu'Hansen-Löve appelait la « simulation » d'une forme d'art par une autre, et qu'il associait plus volontiers à l'esthétique symboliste qu'au futurisme) sont plus complexes à étudier, mais ils laissent une large place à l'interprétation subjective. Appartiennent à cette catégorie tous les éléments qui donnent aux *Tables du destin* leur caractère proprement « pictural », qui nous portent à croire, en lisant le texte, que certains des codes de la peinture ont été transférés à l'écrit. Parmi ceux-ci, on peut penser à la manière dont Xlebnikov traite la chronologie pour

²²¹ Voir : W. Wolf, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 37-46.

²²² « Первым шагом было бы, если бы на пока чистом холсте понятия времени удалось сделать несколько черт, наметив углами и точками нос, уши, глаза, лице Времени »; SS, t. 6, vol. 1, p. 102.

²²³ J.-L. Marion, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991, p. 50, 66.

²²⁴ W. Wolf, *The Musicalization of Fiction*, op. cit., p. 44-45.

présenter les faits historiques dans un ordre plus harmonieux, plus plaisant pour le regard et pour l'esprit, ainsi qu'à sa manière de soumettre les formules mathématiques qui composent les lois du temps à des critères esthétiques. On peut ajouter à cette liste la subdivision des *Tables* en fascicules (*listy*) à l'intérieur desquels le poète agence différemment poèmes en vers, tableaux de chiffres et texte en prose, répétant souvent les mêmes informations mais ajoutant chaque fois quelques éléments nouveaux, comme si le texte évoluait dans une spirale infinie. En termes picturaux, cette pratique évoque celle du polyptyque, les sept fascicules pouvant être regardés comme autant de tableaux présentant des variations sur un ensemble d'éléments communs. Mais cette manière dont Xlebnikov choisit de présenter l'information, comme si le texte n'avait ni point de départ, ni conclusion, est propre à tout type d'image, celles-ci n'imposant généralement pas d'ordre de lecture.

Le fait même de chercher à rapprocher, comme nous tentons de le faire, les *Tables du destin* et l'art pictural peut causer un certain malaise, qui n'est pas étranger aux remarques que nous avons faites plus haut sur le « purisme » avant-gardiste. Quelles que soient les réserves que l'on peut formuler à l'égard de celui-ci, ne risque-t-on pas en effet de suivre une fausse piste en voulant assimiler la démarche du grand poète futuriste à une tentative d'imitation de la peinture? Même en supposant que notre piste soit bonne, l'embarras persiste. Comment un artiste aussi engagé que Xlebnikov à démontrer l'autonomie du langage aurait-il pu ainsi renier le texte pour se tourner vers l'image? À notre avis, c'est justement pour résoudre ce paradoxe que le concept d'*imagetexte*, avec son refus de séparer irrémédiablement texte et image, devient utile. Car il serait réducteur de dire que les *Tables du destin* sont simplement un texte qui cherche à copier la peinture, un texte pictural, voire, un texte qui se nie lui-même. Le langage n'y est pas rejeté, il y est plutôt renouvelé, enrichi de la peinture, mué en un nouveau moyen d'expression, une nouvelle forme d'art²²⁵. En fait, ne pourrait-on pas dire que c'est au triomphe de l'*écriture* dans sa dimension la plus sacrée, l'écriture que Mitchell décrit lui-même comme étant « *the "imagetext" incarnate*²²⁶ », que l'on assiste avec cette œuvre qui, malgré son caractère indéniablement textuel, résiste à se laisser décrire ou résumer verbalement? Comme l'écrivait James G. Février à propos des mathématiques :

À moins d'avoir une mémoire extraordinaire de cheval calculateur, un mathématicien ne pourrait pas poser une équation et la résoudre sans l'aide de l'écriture. C'est [la mathématique] une langue spéciale qui n'a plus aucun rapport avec le langage, c'est une espèce de langue universelle, c'est-à-dire que nous constatons par les mathématiques que le langage [...] est absolument incapable de rendre compte de certaines formes de la pensée

²²⁵ Cette volonté d'évoquer la peinture sans toutefois jamais (ou à peu près jamais) se servir d'images au sens le plus classique du terme (dessins, schémas, reproductions de peintures...) pourrait sans doute être rapprochée d'une autre forme intéressante d'« imagetexte », à savoir, ces « dessins » que fit Malevič en 1915, se contentant d'encadrer grossièrement d'un rectangle des phrases tout aussi grossièrement manuscrites sur une page de cahier : *Draka na bul'vare* ou *Košelek vytaščili v tramvae*. De telles compositions, contrairement à la peinture de lettres ou de mots à laquelle nous ont habitués dada et le futurisme, ne témoignent apparemment d'aucun souci esthétique. Elles ne comportent ni dessin, ni couleur : que des mots d'une décevante banalité, évoquant des titres de faits divers. Le cadre qui les entoure, et l'autorité de Malevič en tant que peintre, suffisent pourtant à nous les faire accepter comme images et à permettre de voir en elles, au-delà du seul « message » que les mots véhiculent, la possibilité d'une autre lecture, non linéaire.

²²⁶ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 95.

moderne. Et à ce moment-là, l'écriture, qui a été tellement méconnue, prend la place du langage, après avoir été sa servante.²²⁷

Avec les mathématiques, on voit que l'écriture n'est pas seulement la trace matérielle de ce qui est dit ou pensé, mais qu'elle a une valeur indépendante. Nous l'avons remarqué au début de cette section en recensant les différentes significations du mot *doska* dans le titre *Doski sud'by* : pour Khlebnikov, les *Tables du destin* « sont » les destins eux-mêmes, matérialisés, et non pas un simple discours sur l'avenir de l'humanité. « La particularité de l'écriture xlebnikovienne réside en ce qu'elle semble précéder le verbe. Elle est antérieure au langage et évoque une espèce de chant qui n'aurait pas encore pris forme dans les sons articulés du discours », écrivait Rudolf Duganov²²⁸. Ces propos, s'ils s'appliquent essentiellement aux manuscrits du poète, nous semblent pouvoir tout aussi bien qualifier une œuvre comme les *Tables du destin* qui, même dans sa version imprimée, cherche d'une manière qui lui est propre à se rendre visible, dans l'espoir de pouvoir ainsi arriver à communiquer un message dont la source se trouve au-delà du langage.

Apports et paradoxes du modèle pictural

Jusqu'à présent, nous avons surtout essayé de montrer sous quels aspects, comment et pourquoi les *Tables du destin* pouvaient être « lues » comme une image. Il serait maintenant temps de se demander quelle est la *fonction* qu'occupe le modèle pictural dans le texte de Xlebnikov, et surtout, quelle est sa relation avec la conception de l'histoire qui y est exposée. Pour répondre à cette question, on pourra commencer par mettre en parallèle ces incursions du modèle pictural et la tendance du poète à évoquer l'histoire en termes spatiaux et/ou picturaux. « Les toiles des siècles » (*polotna stoletij*), « la toile des destins » (*polotno sudeb*), « le tapis des guerres » (*kover vojn*), « la planche du temps » (*doska vremeni*)²²⁹ : toutes ces expressions imagées employées par l'auteur au fil du texte donnent déjà l'idée d'une histoire entièrement *visible*, pouvant être représentée de manière bidimensionnelle. On pourra également tenter d'identifier quelques caractéristiques générales qui font de l'image un médium intéressant pour la transmission du message xlebnikovien : notamment son caractère universel, son aptitude à passer au-delà des frontières imposées par la langue pour transmettre un savoir de manière accessible au plus grand nombre, le fait qu'en tant qu'objet palpable, elle soit généralement perçue comme étant plus « présente » que le texte et plus proche des choses elles-mêmes que le langage qui, parlé ou écrit, semble toujours voué à les garder à distance. Ayant intégré certains des codes de la peinture, le texte a en effet acquis des propriétés qui autrement lui seraient restées étrangères : non linéarité, beauté plastique, (relative) immédiateté... Ces quelques éléments de réponse

²²⁷ M. Cohen *et al.*, « Confrontations et conclusions », dans *L'écriture et la psychologie des peuples, XXII^e semaine de synthèse du Centre international de synthèse*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 349. Cité dans J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 123.

²²⁸ « Отличие хлебниковской графики в том, что она как бы предшествует слову, она дословесна и напоминает какое-то пение, еще не оформившееся в артикулированные звуки речи »; R. V. Duganov, *Velimir Xlebnikov, Priroda tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 170-171.

²²⁹ DS, p. 37, 42, 61, 35.

demeurent toutefois bien généraux, et ils ne sont pas suffisants pour expliquer un paradoxe important : que viennent faire toutes ces références à un art spatial, bidimensionnel, dans ce qui se veut un ouvrage sur l'histoire, et de surcroît de la part d'un artiste qui, en plus de se définir comme un « futurien », s'est déjà présenté fièrement comme le « roi du temps » (« *korol' vremeni* »)²³⁰, en opposition à tous ces terriens qui se font la guerre pour des parcelles d'espace? En d'autres mots : comment un tableau peut-il s'avérer apte à contenir le temps dans toute sa complexité, conformément au projet des *Tables du destin*? Nous avons vu, déjà, que les motivations à l'origine des *Tables* étaient d'abord et avant tout d'ordre éthique : pour le poète, il s'agit d'éliminer la guerre et tout le mal qu'elle entraîne, après avoir acquis des mécanismes du temps une connaissance assez précise pour pouvoir prédire l'avenir. Nous avons fait remarquer, par ailleurs, qu'une telle aspiration à rendre l'histoire visible d'un bout à l'autre pour échapper à son cycle destructeur revenait à ne vouloir rien de moins qu'annihiler l'histoire. Le succès d'une telle opération, pourrions-nous ajouter, reviendrait aussi à enlever toute sa valeur au temps – à le spatialiser, à l'immobiliser, *exactement comme si on l'avait saisi dans un tableau*. Comme le résume le poète dans une lettre à Petr Miturič :

Lorsque l'avenir, grâce à ces calculs, devient transparent, on perd le sens du temps et on a l'impression de rester immobile sur le pont de la prévision de l'avenir. Le sentiment du temps s'évanouit; le temps ressemble désormais à un champ devant comme derrière : il devient à sa manière une forme d'espace.²³¹

Agnès Sola a déjà, de manière fort intéressante, fait ressortir le lien entre cette volonté déclarée de transformer le temps en espace et les théories de Petr Uspenskij sur la quatrième dimension, qui étaient en vogue à l'époque de Xlebnikov²³². Dans ses essais *La Quatrième dimension* et *Tertium organum*, Uspenskij dit à peu près ceci : dans un espace à quatre dimensions, ce que nous percevions dans notre espace tridimensionnel comme du temps sera perçu comme de l'espace; ce que nous percevions comme un mystère deviendra compréhensible. Dans cette optique, découvrir les lois du temps pour rendre celui-ci égal à l'espace, comme le projette Xlebnikov, revient à percer le secret de la quatrième dimension, à entrer dans cet espace où le temps n'est plus une réalité subie, ressentie incomplètement, mais une dimension dans laquelle l'être humain peut se déplacer consciemment et librement²³³.

Nous voyons donc qu'au bout du compte, il n'y a pas tellement lieu de se surprendre de l'emploi du modèle pictural dans les *Tables du destin*. Plus on creuse les paradoxes apparents, plus il devient difficile de croire que les nombreuses références à l'image qui traversent le texte soient gratuites, qu'elles ne doivent être considérées que

²³⁰ C'est ainsi qu'il signe la déclaration « Truba marsian » (« Trompette des martiens »), SS, t. 6, vol. 1, p. 250.

²³¹ « Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством »; SS, t. 6, vol. 2, p. 213.

²³² A. Sola, « Introduction », dans V. Khlebnikov, *Des Nombres et des lettres*, *op. cit.*, p. 45.

²³³ Voir aussi l'interprétation de J.-C. Lanne, qui associe le recours au modèle pictural à la volonté futurienne de conquérir le temps, mais insiste sur la fausseté de l'image par rapport à la chose en soi et pose comme stade ultime de l'abstraction verbale et picturale de Xlebnikov « le paradoxe de "l'icone aniconique" ». J.-C. Lanne, « Poésie et peinture dans la pensée et l'œuvre de V. Khlebnikov », *op. cit.*, p. 98.

comme un ensemble de métaphores parmi tant d'autres. La « spatialisation » ou la « fixation » de l'histoire, loin d'être une des faiblesses du projet xlebnikovien, se révèle en fait être son but ultime.

Le destin et sa prédiction

Qu'est-ce que le destin?

La conception, concomitante à celle des *Tables du destin* comme tableau, de l'histoire comme surface plane ou, surtout, comme « toile » (conception reflétée dans des métaphores telles que « la planche du temps », « les toiles des siècles » ou « la toile des destins »), couplée à une imagerie qui tend à associer les équations constitutives des lois du temps à des liens (*svjazi*), à des chaînes (*cepi*) ou à des cordes (*struny*) liant êtres et événements²³⁴, n'est pas sans évoquer deux images fort répandues dans les mythologies européennes : celle du destin comme *lien* et celle du destin comme *étoffe* tissée par les dieux. Pour les Grecs et les Romains, mais aussi pour les Scandinaves, les Slaves, les anciens Hindous et les Tsiganes, s'il faut en croire Richard B. Onians dans *The Origins of European Thought*²³⁵, c'était en effet une conception commune que les dieux, ou des divinités dont c'était la tâche spécifique (Moirs, Parques, Nornes), s'affairaient à *filer* les destinées des individus. Dans la culture grecque, qu'Onians étudie plus en profondeur dans son ouvrage, ce filage était conçu non pas comme simultané, mais bien comme antérieur aux fortunes elles-mêmes, ce qui signifie que quelque chose de plus était requis pour leur concrétisation, tout comme le filage n'est, dans la pratique, qu'une étape préliminaire à d'autres activités : lier et tisser. L'image du destin comme lien concret qui s'attache aux êtres pour toute la durée de leur vie prend différentes formes dans les mythologies grecque et autres, mais elle est facile à interpréter. Quant à celle du destin comme étoffe tissée, elle sert à figurer la longueur de la vie traversée de différents événements, en même temps qu'elle représente de manière concrète le lot qui échoit à chacun et que chacun est tenu de porter (comme un vêtement) ou d'avoir suspendu au-dessus de soi jusqu'à la fin de ses jours. Elle tend à jouer sur l'idée du croisement entre fils de chaîne et fils de trame (qui, dans certaines formes de tissage, se trouvaient eux-mêmes à être liés, noués), la longueur des fils de chaîne représentant généralement la durée de la vie tandis que les fils de trame symbolisent les divers retournements de fortune qui la ponctuent. Ainsi, chez les Scandinaves, les Nornes filent, lient et tissent une toile qui pend au-dessus de chaque personne. On retrouve aussi chez eux l'image de la « trame de la guerre », une trame faite de sang entrelacée à une chaîne formée d'êtres humains. Chez les Lituaniens, cette image prend la forme du mythe suivant :

²³⁴ Voir : DS, p. 13, 47, 33.

²³⁵ R. B. Onians, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, trad. de l'anglais par B. Cassin *et. al.*, Paris, Seuil, 1999. La suite de ce paragraphe se fonde sur le matériel des pages 361 à 495 de cet ouvrage.

Les *deiwes walditojes* étaient sept déesses, la première filait les vies des hommes en se servant d'une quenouille que lui avait donnée le dieu suprême, la deuxième fixait la chaîne, la troisième tissait la trame, la quatrième racontait des histoires pour inciter les ouvrières à s'arrêter, la cinquième les exhortait au travail et allongeait la vie, la sixième coupait les fils, la septième lavait le vêtement et le remettait au dieu suprême, et il devenait le linceul de l'homme.²³⁶

Si Xlebnikov n'emploie jamais ces images mythiques telles quelles, on peut imaginer, connaissant son intérêt pour les mythes en général et à en juger par les métaphores qu'il emploie, qu'il ait jonglé avec elles pour se former sa propre vision du destin. Cette vision peut être décrite en quelques mots comme celle d'une force qui lie irrémédiablement les êtres et les choses, créant ainsi une toile indestructible dont l'ampleur est celle de l'histoire. En exprimant les choses ainsi, cependant, nous ne nous éloignons guère du domaine métaphorique. Quelle est, exactement, la conception du destin qui ressort de cette imagerie, et des *Tables* en général? De quelles philosophies s'inspire-t-elle? Quelle est son originalité? Voilà les questions auxquelles il nous faudrait tenter de répondre.

En quelques mots, on peut définir le destin comme *ce qui doit arriver* dans l'avenir d'un individu, d'un peuple ou du genre humain dans son ensemble. Au-delà de cette idée de base, toutefois, cette notion peut être interprétée de manières fort diverses selon les individus, les cultures et les époques. Ces différentes interprétations se distinguent surtout par leur degré de souplesse, allant de l'idée d'un destin préexistant, aveugle et immuable (comme dans le mythe d'Œdipe), à celle, plus récente, d'un destin dont le cours peut être modifié par le sujet lui-même. Aussi, en observant la question du destin dans les différentes cultures et philosophies, nous pouvons retenir les catégories d'oppositions suivantes :

- Destin immuable / destin qui peut être modifié
- Destin déjà écrit / destin qui se fait au fur et à mesure (ce qui revient à dire que le destin n'existe pas)
- Destin qui dépend de la volonté de Dieu / destin aveugle, auquel même les dieux sont subordonnés / destin qui dépend de l'être humain lui-même
- Destin dicté par le hasard / destin dicté par la nécessité
- Destin prévisible, connaissable / destin imprévisible, inconnaissable
- Il faut essayer de connaître son destin / il ne faut pas chercher à le connaître
- Le destin est bon en soi / le destin est mauvais en soi
- Il faut se soumettre à son destin / il faut s'y opposer

La particularité de la vision xlebnikovienne réside en ce que pour le poète, le destin est à la fois immuable, écrit d'avance, aveugle... et *évitable*, comme nous l'avons vu, ce qui peut passer pour une contradiction. Sa conception du destin comme réalité contraignante imposée de l'extérieur ne s'éloigne guère de celle des Grecs anciens; cependant, il ne fait aucun doute que pour lui, comme pour Fedorov, le destin, avec sa cargaison de guerres

²³⁶ Cité d'après *ibid.*, p. 495.

meurtrières, est aussi quelque chose de mauvais, une force contre laquelle il faut s'insurger. Et l'insurrection est possible, car aussi rigide qu'il soit, le destin possède une faille : c'est qu'il est *prévisible*. Rappelons-nous cet extrait déjà cité des *Tables* où Xlebnikov proposait « d'inventer quelque chose comme des caoutchoucs pour les flaques d'eau du destin, et des imperméables contre la pluie oblique du destin ». Une telle invitation ne nie pas l'existence du destin et son caractère contraignant : au contraire, Xlebnikov affirme même que la guerre est *issue* de la négation du destin²³⁷. Elle n'appelle pas non plus à modifier ce qui ne peut pas l'être, mais bien plutôt à le *contourner* par des moyens ingénieux. Dans les *Tables du destin*, comme nous avons eu amplement l'occasion de le voir, le moyen choisi est le calcul, qui doit mener à la découverte de régularités dans l'histoire et à la prédiction des événements à venir. Le postulat du poète est qu'une fois qu'on aura réussi à voir l'histoire d'un bout à l'autre, il sera possible de se mettre au-dessus d'elle et d'y échapper. Au risque de faire un contresens, on pourrait donc résumer la situation en disant que le destin, pour Xlebnikov, *n'est pas une fatalité*, dans la mesure du moins où on aura acquis les compétences nécessaires pour le contourner – ce qui, malheureusement, n'est pas encore le cas à l'issue des *Tables*.

Cette volonté de déjouer un destin vu comme immuable, geste prométhéen par excellence, semble *a priori* conduire droit à l'échec, et ce même si elle s'appuie sur un certain « respect » du destin en tant que tel. Le mythe d'Œdipe, pour revenir à cet exemple, témoigne de ce qu'il est impossible d'échapper à son destin, quelque ruse qu'on cherche à employer pour y parvenir. En fait, au cours de l'histoire, il semblerait que seule la magie, le commerce avec les forces occultes, soit apparue comme un moyen de « délier » les liens réputés indénouables du destin²³⁸. Serait-ce donc dire que Xlebnikov s'adonne à l'occultisme? Non, bien sûr, puisque rien, dans les *Tables du destin*, ne nous permet de qualifier la pratique xlebnikovienne d'« occultiste », sa méthode de travail se voulant uniquement rationnelle et se limitant au « froid calcul mathématique²³⁹ ». Il n'en demeure pas moins que le poète, tout au long de son ouvrage, emprunte différents concepts à l'occultisme et semble souvent s'inspirer du style des textes ésotériques. Il paraît évident qu'en intitulant son œuvre les *Tables du destin*, il ait voulu faire allusion aux pratiques divinatoires et cherché d'une certaine manière à inscrire sa production dans cette lignée d'ouvrages qui, de la *Table d'émeraude d'Hermès Trismégiste* à la *Doctrine secrète* de Madame Blavatsky, prétendent tendre à leurs lecteurs les clefs de l'univers. Essayons maintenant d'étudier cette question d'un peu plus près.

Occultisme et divination

Dans son chapitre sur Xlebnikov, dans l'ouvrage *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, Nikolaj Bogomolov écrit :

²³⁷ « Войны [...] построены на отрицании рока »; « Закон pokolenii », SS, t. 6, vol. 1, p. 82.

²³⁸ Voir *ibid.*, p. 455. Nous parlons bien évidemment ici des conceptions les plus « rigides » du destin, auxquelles appartient celle de Xlebnikov. Il va de soi que d'autres conceptions, comme le christianisme, avec la notion de rédemption, laissent place à la modification des destinées individuelles.

²³⁹ « холодный умственный расчет »; SS, t. 6, vol. 1, p. 179.

[C]elui qui cherche à identifier les sources de la conception xlebnikovienne de l'histoire devra prêter attention à ce qui semble suffisamment évident, à savoir qu'avec ses opérations sur les dates et les nombres, ses idées sur la langue, etc., Xlebnikov prend fort souvent pour point de départ ce qui constituait à son époque des lieux communs de la littérature occultiste.²⁴⁰

Nous avons déjà mis en relief certains de ces lieux communs au fil de notre analyse des *Tables du destin*. S'il serait trop long et fastidieux de tenter de retracer toutes leurs sources, d'identifier toutes les théories et discours ésotériques auxquels le texte de Xlebnikov fait écho, nous pouvons néanmoins nous risquer à en évoquer ici quelques-uns, en laissant toutefois volontairement de côté les questions de sa mystique des nombres et de sa mystique du langage, qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études. Parmi ces sources, on pourrait mentionner la théosophie, évoquée notamment par la tendance de Xlebnikov à représenter presque toutes les choses, tous les phénomènes du monde, comme autant de « chevaux de Troie » à démanteler, de secrets à percer à jour. La théosophie part en effet du principe selon lequel la nature garderait jalousement ses secrets, tout en laissant à ceux qui sont prêts à y mettre suffisamment d'efforts la chance de les découvrir. « Dieu est un trésor caché qui aspire à être connu », disent les théosophes, qui perçoivent le monde comme une « forêt de symboles » ou une « Écriture sainte » à déchiffrer²⁴¹. L'image de la « chaîne » qui, comme nous l'avons vu, joue un rôle fondamental dans les *Tables du destin*, peut elle aussi être mise de l'avant comme un motif ésotérique. Les notions de « chaîne de destinées », de « chaîne mystique », de « chaîne d'initiés » ou de « chaîne de générations » sont en effet fréquentes dans la littérature occultiste ou marquée par l'occultisme, prompte à rechercher les correspondances entre les êtres et les choses. Par exemple, dans les « Prolégomènes » à ses *Essais de palingénésie sociale*, Pierre Simon Ballanche (dont nous avons fait un prédécesseur de Xlebnikov en évoquant, au chapitre 1, sa volonté de réduire le monde à une « formule ») parle d'une « chaîne magnétique » qui relierait l'humanité entière à l'éternité :

Cette chaîne des destinées humaines, qui est une chaîne magnétique, s'attache, par les deux extrémités, au trône sacré, auguste, invisible et pourtant irrécusable du mystère. Nous ne voyons pas ce trône, mais nous sentons que la chaîne y tient; et cette chaîne est magnétique, car sans cela comment pourrions-nous remonter d'anneau en anneau.²⁴²

Lorsque les lois du temps viennent réunir, de manière semblable, l'histoire humaine et le cosmos, la culture et la nature, c'est un autre lieu commun de l'occultisme qui est évoqué, celui de la correspondance entre le microcosme et le macrocosme, reflet d'une conception du monde fort répandue dans la pensée russe du début du vingtième siècle, et notamment chez les penseurs qualifiés de « cosmistes²⁴³ ». De manière plus générale, ces associations

²⁴⁰ « при попытках определения того, что послужило источником всех исторических концепций Хлебникова, следует обратить внимание на достаточно очевидное: при операциях с датами, числами, представлениями о языке и пр. Хлебников весьма часто отталкивается от того, что было общим местом в оккультной литературе »; N. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000, p. 266-267.

²⁴¹ Voir : A. Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, op.cit., t. 1, p. 23-26.

²⁴² P. S. Ballanche, « Prolégomènes aux *Essais de palingénésie sociale* », op. cit., p. 77.

évoquent aussi la théorie des sympathies universelles, ou encore la *doctrine des correspondances*, réseaux d'analogies que l'initié cherche à décèler dans l'espoir d'atteindre ainsi la connaissance de Dieu.

Ce n'est pas seulement sur le plan thématique, mais aussi sur le plan formel que les *Tables du destin* évoquent la littérature occultiste. L'ouvrage, dont le premier fascicule s'ouvre sur deux poèmes et enchaîne avec des passages narratifs qui vont de l'onirique au didactique, s'interrompant à l'occasion pour laisser place à une surenchère de tableaux et de formules mathématiques, verse volontiers dans l'encyclopédisme et dans l'hermétisme propres à ce genre de textes. Il vient en quelque sorte donner une existence matérielle au concept du « livre unique » (« *edinaja kniga*²⁴⁴ »), cher à Xlebnikov comme aux tenants de l'occultisme. En même temps, on peut dire qu'en choisissant un mode d'expression aussi exigeant pour le lecteur, l'auteur lui donne à comprendre ceci de manière sous-entendue : « Le message est important, donc la révélation ne doit pas être trop prosaïque; celui qui aura le privilège d'avoir cet ouvrage entre les mains devra lui aussi travailler, mériter la révélation ». On retrouve là l'une des règles d'or de la littérature ésotérique, soit celle d'« occult[er] les mystères tout en donnant leurs clefs », comme l'écrit Antoine Faivre²⁴⁵. On reconnaîtra également, chez Xlebnikov, le ton péremptoire des inventeurs de systèmes, des accents, même, de charlatanisme : à le lire, on a parfois l'impression d'écouter le boniment d'un vendeur ambulancier vantant les mérites d'un élixir-miracle efficace contre tous les maux, et usant pour ce faire d'une rhétorique pour le moins discutable : « Le problème du changement de l'équilibre peut être résolu et par la voie de la guerre, et par la voie de l'encre. Dans le second cas, les foules de morts ne sont pas nécessaires²⁴⁶ ». Le problème posé ainsi, qui n'adhérerait pas à la méthode « facile et sans gâchis » proposée par Xlebnikov²⁴⁷? Mais c'est conscient de l'accueil sceptique qui sera réservé à ses théories que le poète prend volontiers, vers la fin de son ouvrage, l'habit du prophète maudit qui tente en dernier recours de faire trembler ses opposants :

Encore une fois, encore une fois,

Je suis pour vous

Une étoile.

Malheur au marin qui a pris

²⁴³ Pour une description du cosmisme russe, voir la section intitulée « Art analytique et évolutionnisme » au chapitre 3 du présent travail.

²⁴⁴ Voir : « *Edinaja kniga* », SS, t. 2, p. 114-115.

²⁴⁵ Voir : A. Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental, op. cit.*, t. 1, p. 17.

²⁴⁶ « Одну и ту же задачу смены равновесия можно решить и путем войны, и путем чернил. Мертвые толпы числа войны во втором случае не нужны »; DS, p. 60.

²⁴⁷ On retrouvera une rhétorique semblable chez Raymond Lulle, qui au Moyen-Âge disait de sa « logique nouvelle » que son « acquisition se ferait sans difficulté et sans peine excessive », que, « une fois acquise par la mémoire, [elle] s'y conserverait pleinement, totalement et facilement »; R. Lulle, *L'Art bref*, trad., intro. et notes d'A. Llinarès, Paris, éd. du Cerf, 1991, p. 80. Un peu plus près de Xlebnikov, Charles Fourier, pour revenir encore à lui, use d'un style dont on pourrait considérer le poète comme l'héritier : « [La théorie des quatre mouvements] est la clé de toutes les inventions pénétrables à l'esprit humain; elle va nous initier subitement à des connaissances qui pouvaient coûter encore dix mille ans d'études, d'après la lenteur des méthodes actuelles »; Ch. Fourier, « Théorie des quatre mouvements et des destinées générales », dans *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1966, t. 1, p. 1.

Le mauvais angle de sa barque
Et de l'étoile :
Il se fracassera sur les écueils,
Sur les bancs de sable.
Malheur à vous aussi, qui avez pris
À mon égard le mauvais angle de votre cœur :
Vous vous fracasserez sur les écueils
Et les écueils riront
De vous
Comme vous avez ri
De moi.²⁴⁸

On peut néanmoins se demander avec quel degré de sérieux Xlebnikov se présente ainsi comme un prophète. N'y a-t-il pas dans son style une part de parodie? Rappelons-nous par exemple cet extrait de « Notre base » où le poète raille les anciens prophètes qui prédisaient l'avenir « l'écume à la bouche », pour opposer à leur méthode le « froid calcul mathématique » dont il est partisan²⁴⁹. Malheureusement, la question de l'ironie et de l'humour, dans l'œuvre de Xlebnikov, demeure peu étudiée jusqu'à présent : nous nous en tiendrons donc, pour le moment, à laisser cette question en suspens.

Ces dernières remarques sur la prophétie nous amènent à clore cette section en mentionnant un autre point ambigu des *Tables* : celui du statut qu'y occupe la notion même de prédiction de l'avenir. C'est là, en effet, un autre paradoxe : si, dans des œuvres antérieures, Xlebnikov s'était risqué à faire quelques prédictions²⁵⁰, les *Tables du destin*, malgré leur titre prometteur, restent quant à elles à peu près muettes sur la question de l'avenir, se contentant de nous rappeler à ce sujet que le passé est garant du futur. Au fond, tout ce que l'auteur nous présente, et quelles que soient les intentions qui ont présidé à son activité, ce sont des calculs sur les grandes dates du passé; la thématique occultiste, pour sa part, apparaît davantage comme une façade que comme une caractéristique réelle du texte.

Les Tables du destin comme jeu occultiste : quelques remarques sur le tarot

*Toutes les civilisations et les cultures sont devenues pour nous comme des poupées sur une étagère*²⁵¹

²⁴⁸ « Горе и Вам, взявшим / Неверный угол сердца ко мне: / Вы разобьетесь о камни, / И камни будут надсмехаться / Над Вами, / Как вы надсмехались / Надо мной »; DS, p. 105.

²⁴⁹ SS, t. 6, vol. 1, p. 179.

²⁵⁰ La plus célèbre de ces prédictions est sans doute celle de la chute d'un état pour 1917 (voir note 7 du présent chapitre).

Avant de conclure cette exploration des motifs occultistes dans les *Tables du destin*, nous aimerions tracer un parallèle entre cet ouvrage et une autre entreprise de découpage et de réorganisation du monde aux prétentions divinatoires : le jeu de tarot. Le thème du jeu de tarot dans l'œuvre de Xlebnikov n'est pas tout à fait nouveau; il a déjà été traité par Lena Szilard, qui a consacré un article à la question des arcanes majeurs du tarot dans *Zangezi*²⁵². Notre approche s'en distinguera toutefois en ce qu'elle se concentrera surtout sur les aspects formel et esthétique du jeu, et à son sens en tant que jeu, plutôt que sur les cartes en tant que telles. Nous espérons par là faire ressortir la dimension ludique des *Tables du destin* et creuser un peu plus la question du rapport ambigu qu'entretient l'œuvre avec le thème de la divination.

Quelques mots, d'abord, sur le tarot. Pour les esprits pragmatiques, le tarot est une simple variante du jeu de cartes ordinaire, ayant pour particularité de compter vingt-deux atouts en plus des cartes à enseignes habituelles. Pour les esprits davantage portés vers les explications surnaturelles, en revanche, le jeu à la riche symbolique serait un instrument de divination ancré dans une obscure tradition millénaire. Il est vrai que le tarot recèle certains mystères encore irrésolus, notamment en ce qui concerne l'ordre des atouts (ou arcanes majeurs) qui le composent et les noms qui leur ont été attribués. Ses origines mêmes ne sont pas confirmées, bien que l'on s'entende désormais pour ne pas prendre au sérieux les dires d'Antoine Court de Gébelin, l'archéologue franc-maçon qui, dans un essai de 1781, attribuait au jeu une lointaine origine égyptienne. Pour Court de Gébelin, dont les propos ne sont pas dénués d'intérêt pour autant, le tarot formerait d'ailleurs un « livre », le « livre de Thot », renfermant « en quelque façon l'Univers entier, et les états divers dont la vie de l'homme est susceptible²⁵³ ». Quelle que soit la valeur objective d'une telle interprétation, sa fortune dans l'histoire de l'occultisme autorise, à notre avis du moins, à la prendre en considération. Dans le contexte qui nous intéresse, elle évoque à la fois l'idée xlebnikovienne du monde comme livre aux pages détachées, en désordre, et celle des *Tables du destin* comme synthèse de l'univers présentée sous la forme de fascicules. Il est par ailleurs intéressant de noter que les deux « livres » que sont le tarot et les *Tables du destin* présentent une synthèse du monde dans laquelle les mots n'occupent qu'une place secondaire. Dans le tarot, c'est l'image, chargée de symbolisme, qui occupe l'avant-plan ; dans les *Tables du destin*, c'est le nombre, non pas le nombre du comptable, mais le nombre qui « fait image », comme nous avons tenté de le montrer. Les deux systèmes s'avèrent esthétiquement plaisants, et ce même pour celui qui n'y croit pas, au point où la question de la vérité de l'ensemble n'apparaît plus que comme un détail d'ordre secondaire.

Sur le plan de sa structure, le tarot divinatoire est, essentiellement, un jeu de combinaisons. Tout s'y joue dans le rapport entre la nécessité et le hasard, entre, à la base, une structure rigide et immuable (le monde subdivisé en vingt-deux arcanes majeurs aux valeurs différentes) et, au sommet, une infinité de combinaisons productrices de sens. « Monsieur le Comte de M* », à qui Court de Gébelin cède la plume dans son ouvrage sur le tarot, écrit ainsi

²⁵¹ « Все цивилизации и культуры стали для нас куколки на этажерке »; V. V. Rozanov, « Zamečatel'naja stat'ja », *Vesy*, no 3-4, 1907, p. 159; cité par K.G. Isupov, *Russkaja èstetika istorii*, op. cit., p. 29.

²⁵² L. Szilard, « Karty meždu igroj i gadan'em : "Zangezi" Xlebnikova i bol'sie arkany taro », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, op. cit., p. 294-302.

²⁵³ A. Court de Gébelin, *Le Tarot*, commentaire de J.-M. Lhôte, Paris, Berg international éditeurs, 1983, p. 87.

que tirer les cartes, c'est « rechercher les coïncidences qui peuvent exister entre l'individu et les forces qui animent l'univers²⁵⁴ ». Cette recherche de coïncidences s'effectue à partir du hasard des cartes tirées (« hasard » qui d'ailleurs, pour les adeptes du tarot, n'a rien de fortuit, mais c'est là une toute autre question) et, en ce sens, elle ne manque pas d'évoquer le principe en vertu duquel, dans les *Tables du destin*, des individus, des événements et des phénomènes apparemment fort différents s'avèrent réunis par la force des nombres. Travaillant au gré de l'inspiration et des découvertes, Xlebnikov, ayant découpé le monde en un certain nombre d'unités, fait comme le tireur de cartes et analyse les diverses combinaisons d'éléments qui se retrouvent entre ses mains, combinaisons desquelles, grâce à son habileté à les lire, il tirera toujours un certain nombre de conclusions satisfaisantes, car on sait que celui qui recherche les coïncidences en sachant où et comment les chercher aura généralement plus de chances d'en trouver que celui qui attend qu'elles se manifestent d'elles-mêmes.

« Rechercher les coïncidences » : c'est sans doute cette expression qui synthétise le mieux ce sur quoi Court de Gébelin prétendait dans son essai vouloir instruire le lecteur, à savoir, « la manière dont les Égyptiens consultaient le Livre du Destin²⁵⁵ ». Cette entreprise de recherche de coïncidences, à la base de la cartomancie comme de l'historiographie xlebnikovienne, revêt un caractère ludique incontestable, quoi que puissent en penser les adeptes du tarot, qui sans doute veulent voir dans leur pratique autre chose qu'un jeu. Mais Court de Gébelin lui-même, au début de son essai, s'émerveille de ce que « chez le peuple le plus sage [*les soi-disant « Égyptiens » – G.C.*], tout jusqu'aux jeux était fondé sur l'allégorie, et que ces sages savaient changer en amusement les connaissances les plus utiles et n'en faire qu'un jeu²⁵⁶ ». Cette expression, « n'en faire qu'un jeu », est digne d'intérêt. Il nous semble en effet que tout est là, dans cette transformation du monde en jeu, commune au tarot et à l'entreprise xlebnikovienne. Car pour l'adepte du tarot comme pour le chercheur des lois du temps, on dirait que le monde entier s'est réduit à quelques cartes à jouer ou figurines de bois pouvant être déplacées à volonté. Nous avons eu l'occasion de le voir, d'ailleurs, au cours de ce chapitre : pour qui a trouvé un système, le système devient plus important que les éléments qui le constituent, qui, tout à coup, peuvent être manipulés comme des jouets au gré de ses propres besoins. C'est d'ailleurs un lieu commun que de souligner la tendance des inventeurs de systèmes ou de « formules » à élaborer leurs théories en vase clos, sans faire grand cas de certaines subtilités du réel. Aussi beaux leurs systèmes soient-ils, ils s'avèrent généralement inapplicables à la réalité, et ce, même lorsqu'ils prétendent prendre en compte tous les paramètres de la vie d'un individu, de la société, voire, de l'univers. Apparemment, le monde, tel qu'il est, se laisse refaire, mais il ne se laisse pas *remplacer* : les êtres humains peuvent inventer tous les micro-univers qu'ils veulent, ceux-ci n'occuperont jamais la place de l'« autre », du « grand » univers, qui continue à les contenir tous. C'est pour cette raison que l'inventeur de systèmes en est réduit, quoi qu'il en soit, à *jouer*, jouer comme les joueurs d'échecs, les sportifs, les acteurs, qui ont fait du jeu leur métier. Johan Huizinga, dans son

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

essai *Homo ludens*, décrit ainsi le jeu, avec son ensemble de codes et de règlements, comme la création d'un monde, d'un petit univers fermé sur lui-même :

L'arène, la table à jeu, le cercle magique [...], ce sont là tous, quant à la forme et à la fonction, des terrains de jeu, c'est-à-dire des lieux consacrés, séparés, clôturés, sanctifiés, et régis à l'intérieur de leur sphère par des règles particulières. Ce sont des mondes temporaires au cœur du monde habituel, conçus en vue de l'accomplissement d'une action déterminée. Dans les limites du terrain de jeu règne un ordre spécifique et absolu. Et voici un nouveau trait, plus positif encore, du jeu : il crée de l'ordre, il est ordre. Il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée.²⁵⁷

Dans la plupart des cas, le jeu est loin d'être une vaine perte de temps. Jouer, c'est créer, créer de l'ordre, de la beauté, voire, une certaine dose de perfection. Aussi le jeu peut-il être considéré comme l'une des grandes forces de l'être humain, puisque c'est lorsqu'il joue qu'il utilise son pouvoir créateur, satisfaisant ses pulsions prométhéennes au profit d'une amélioration du monde fondée sur des critères qu'il a lui-même choisis. Le joueur, s'il reste toujours joueur, est tout de même temporairement maître du monde : tant et aussi longtemps qu'il joue, il *fait* le monde au lieu de le *subir*.

À deux reprises au cours de son essai, Huizinga évoque un passage des *Lois* de Platon :

*Il faut, dit-il, traiter sérieusement ce qui est sérieux, et c'est Dieu qui est digne de tout le sérieux béni, tandis que l'homme est fait pour être un jouet de Dieu, et c'est là sa meilleure part. Aussi chacun, homme ou femme, doit passer sa vie à jouer les jeux les plus beaux conformément à ce principe.*²⁵⁸

Cette citation s'apparente à une défense de l'art, du jeu comme art, de l'art comme jeu, en tant qu'il est notre manière à nous, êtres humains, de traverser la vie et de s'instruire. Rien ne change après l'enfance : l'être humain, toute sa vie, est « condamné » à jouer et à apprendre par l'intermédiaire du jeu, qui est son seul moyen d'action créatrice sur le monde. Dans cette perspective, les différentes pratiques ésotériques visant la connaissance du divin, l'utilisation du jeu de tarot comme outil de connaissance de soi, les *Tables du destin* comme moyen de prédire l'avenir, pratiques qui toutes, vues d'un autre angle, pourraient sembler risibles, gagnent tout à coup en légitimité. La principale thèse de Huizinga se trouve tout entière résumée dans cette citation : « Le jeu peut fort bien être sérieux²⁵⁹ ». Or, si la lecture des cartes de tarot ou le démêlage des fils du temps sont pratiqués avec sérieux, rigueur et bonne foi (qualités qui, on en conviendra, ne sont sans doute pas l'apanage de la cartomancie telle qu'on la connaît), il n'y a pas de raison pour les déclarer activités moins « nobles » que la philosophie, qui, elle aussi, est une forme de jeu, se « trompe » souvent et n'en perd pas pour autant sa validité. C'est ainsi, comme un jeu tel que défini par Huizinga, c'est-à-dire à la fois sérieux et extrêmement sophistiqué, que nous avons décidé de considérer les *Tables du destin*. Jeu sérieux, d'abord, notamment de par le territoire qu'il englobe (l'univers entier) et ses

²⁵⁷ J. Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par C. Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 30.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

visées avouées (trouver les lois du temps pour permettre de prédire l'avenir et vaincre la mort en éliminant la guerre), mais aussi de par l'application et la conviction qu'y met le poète. Jeu sophistiqué, également, qui de par sa complexité digne des plus grandes œuvres d'art obéit à la consigne de Platon, intimant aux hommes et aux femmes de jouer les jeux les plus *beaux*.

*

En guise de conclusion à ce chapitre, nous nous proposons de revenir brièvement sur les implications, philosophiques et esthétiques, de la recherche des lois du temps. Bien que d'autres s'y soient adonnés avant lui, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la recherche d'une « formule générale » de l'histoire entreprise par Xlebnikov a quelque chose de fondamentalement audacieux puisqu'elle entre en conflit avec l'opinion courante voulant que l'avenir soit imprévisible et que l'histoire, à la différence des phénomènes naturels, ne puisse pas être mesurée. À la lumière de cette vision des choses qui nous est généralement présentée comme allant de soi, l'entreprise xlebnikovienne, comme celle d'un Fourier, d'un Lulle ou d'un Vico, revêt l'aspect d'une prise de position forte, dont on peut s'attendre qu'elle donnera naissance à une œuvre non conventionnelle à plus d'un niveau. La fameuse formule « *Ne sobytija upravljajut vremenami, no vremena upravljajut sobytijami* » (« Ce ne sont pas les événements qui gouvernent le temps, mais le temps qui gouverne les événements »), que nous avons citée au début de ce chapitre, nous donne déjà une bonne idée de la manière dont le poète perçoit l'histoire, si l'on considère que le temps, qui dans les *Tables du destin* se réduit à des intervalles exprimés sous la forme d'équations, est pour lui quelque chose comme une « forme » immuable dont les événements seraient le « contenu » s'étant adapté à son moule. Ce formalisme rigide, qui n'est pas sans évoquer les prises de position esthétiques de l'avant-garde, aura des conséquences importantes sur le portrait de l'histoire qui nous sera donné à voir dans les *Tables du destin*. Nous l'avons souligné, la première de ces conséquences est que, au cours du travail d'historiographie entrepris par Xlebnikov, des pans entiers de l'histoire seront ignorés parce que n'obéissant pas à ces lois, ou « tordus » d'une manière ou d'une autre afin de pouvoir tout de même entrer à l'intérieur du cadre prévu. On pourrait arguer, pour prendre la défense du poète, que ces ratés ne sont que la conséquence de ce que les lois exactes n'aient pas encore été trouvées, que le travail de recherche des lois du temps n'en est encore qu'au stade de l'élaboration, mais Xlebnikov ne semble pas du tout enclin à remettre ainsi ses formules en question. La seconde conséquence de ce formalisme est la suivante : celui qui part à la recherche de régularités dans le but avoué d'en extraire des lois ayant de bonnes chances d'en trouver partout s'il ne perd pas trop de temps à mettre ses découvertes à l'épreuve, c'est ce qui arrive dans les *Tables du destin*, où les « confirmations » des lois xlebnikoviennes se mettent à pleuvoir, offrant de l'histoire un portrait déroutant où, pour reprendre toujours le même exemple, les Marx, Savonarole et Bouddha sont mis sur un pied d'égalité. Mais la principale conséquence de cette vision formaliste de l'histoire est qu'elle ne laisse aucune place au flou. Le monde qu'elle crée est parfaitement régulier, ordonné, précis. C'est pour toutes ces raisons qu'il est possible de dire que Xlebnikov, dans les *Tables*, ne révèle pas tant de vérités sur l'histoire qu'il n'en produit : ses lois donnent lieu à des réalités

nouvelles, elles nous confrontent à une vision du monde profondément différente de la nôtre, mais on ne saurait dire qu'elles sont fiables.

On pourrait dire que l'histoire, dans les *Tables*, est traitée comme une boule d'argile que l'artiste façonne à sa guise sans jamais, toutefois, pouvoir en altérer la nature. Autrement dit, au bout du processus de remise en ordre que nous avons déjà exposé, l'histoire, en tant qu'ensemble d'événements, reste la même; ce n'est que la manière de l'agencer, marquée par un fort souci esthétique, qui en fait une œuvre d'art. Ce souci esthétique, cette quête de régularité et de beauté dans la structure de l'histoire s'étend, comme nous l'avons vu, jusqu'à la structure des *Tables du destin*, comme si la forme de l'œuvre tentait de se rapprocher du message que cette dernière véhicule. Cet « esthétisme » généralisé est l'un des éléments qui contribuent à rapprocher le style des *Tables* de celui des ouvrages occultistes. C'est que mû par la volonté de créer quelque chose de parfaitement beau, de cohérent, de compréhensible, Xlebnikov se voit pratiquement obligé de rejeter la voie de la science, elle qui, en asseyant sa crédibilité même sur son aptitude à être falsifiée, est presque toujours condamnée à décevoir. Ce refus d'accepter que le monde puisse rester incompréhensible sous certains aspects se rencontre souvent chez les historiosophes et relève, nous l'avons vu, de cette quête de sens moral qu'Hayden White disait voir derrière toute tentative de « narrativiser » l'histoire, de lui donner une structure logique. Rappelons-nous cette volonté déclarée, après la défaite de Tsushima, de « trouver une justification aux morts²⁶⁰ ». C'est bien le désir d'apaiser une angoisse millénaire face à une histoire qui semble hostile et chaotique, cette angoisse que nous avons commencé à décrire au chapitre précédent, que l'on sent poindre derrière le projet démesurément ambitieux de Xlebnikov. À ce sujet, la réduction de l'histoire à une lutte sans fin entre le 2 et le 3 a déjà quelque chose de rassurant, puisqu'elle témoigne de ce que si le bien n'est pas éternel, le mal ne l'est pas non plus. Cependant, c'est essentiellement en la possibilité d'échapper définitivement à l'histoire, à cet éternel retour de balancier, que repose l'espoir du poète. Une telle utopie, qui prend racine dans un refus fondamental du temps, a-t-elle encore quelque chose à voir avec les « origines » avant-gardistes de Xlebnikov? Trouve-t-elle un écho dans l'œuvre des membres de sa famille artistique? Ce sont là des questions auxquelles nous espérons être mieux en mesure de répondre à l'issue du prochain chapitre, où nous étudierons l'œuvre de Pavel Filonov sous un angle similaire à celui que nous avons adopté ici.

²⁶⁰ Voir note 2 du présent chapitre.

Chapitre 3. La peinture comme œuvre de résistance au temps : l'art analytique de Pavel Filonov

Tandis que l'étude de sa conception de l'histoire et du destin est un exercice qui s'impose à quiconque souhaite approfondir l'œuvre de Velimir Xlebnikov, on ne serait sans doute pas porté à dire qu'il devrait en aller de même pour le spectateur qui cherche à comprendre l'œuvre picturale de Pavel Filonov. Il en va certes de la nature du médium pictural, apparemment moins apte que le texte à véhiculer un discours philosophique sur quelque thème que ce soit, mais la réserve particulière affichée par l'artiste par rapport aux questions qui relèvent du contenu de ses tableaux n'est pas non plus pour nous encourager à avancer sur cette voie. Pourquoi a-t-il donné tel ou tel titre à un tableau abstrait? Comment doit-on interpréter tel ou tel de ses tableaux figuratifs? Voilà des questions auxquelles le peintre ne répond jamais, dans une attitude pouvant suggérer qu'il était partisan d'une conception purement « plastique », ou formaliste, de la peinture. C'est pourtant loin d'être le cas. En effet, et ce à diverses occasions²⁶¹, Filonov s'est posé comme un âpre défenseur du « contenu » des œuvres d'art, prenant clairement position contre une philosophie qui voudrait reléguer l'art au seul domaine de l'esthétique. C'est ainsi, par exemple, qu'il se retrouva à rejeter un courant aussi fondamentalement lié à l'avant-garde que le cubisme, sous prétexte que celui-ci ne s'intéresse qu'aux apparences des objets, à ce qu'il appelle avec mépris les « deux prédicats » de la couleur et de la forme²⁶². Le fait que son adoption de l'abstraction ne soit jamais allée de pair avec un abandon de la figuration comme moyen d'expression picturale, à une époque où le discours sur l'autonomie de la peinture était soutenu par les artistes les plus innovateurs, le fait, aussi, qu'il ait choisi de donner à ses tableaux des titres qui encouragent une lecture narrative (soit par l'évocation de thèmes bibliques ou révolutionnaires, soit par celle de grands concepts universels) témoignent à leur manière de l'importance qu'il accordait aux questions philosophiques et littéraires dans son œuvre. Aussi, si la lecture des textes de Filonov ne nous apprend pas grand-chose sur ce que le peintre *voulait dire* dans ses tableaux, cela ne signifie pas pour autant que, pour lui, il n'y avait que la peinture « en tant que telle ». Lorsqu'on se familiarise avec sa conception de la peinture, qui fait de celle-ci

²⁶¹ Notamment dans le texte « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », que nous avons présenté dans l'introduction (voir note [26](#)).

²⁶² Voir à ce sujet le texte « Deklaracija “mirovogo rascveta” » (« Déclaration de l'éclosion universelle »), dans le recueil *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, *op. cit.*, p. 86-91. Notons que les numéros de page donnés ici et dans la suite de ce travail correspondent à ceux de la version électronique de l'ouvrage, disponible à l'adresse suivante : http://www.filonov.su/pdf/filonov_book.doc.

un outil pour connaître l'univers, on se dit que si l'artiste n'a pas rendu son discours sur le monde plus explicite, c'est qu'il souhaitait sans doute que les spectateurs le découvrent par eux-mêmes²⁶³.

Tout cela revient à dire qu'il faudra faire un certain effort d'interprétation pour aborder la question de l'histoire et le thème du destin dans les tableaux de Filonov, ce qui ne signifie pas pour autant que nous partirons de nulle part pour y arriver. En effet, si on étudie avec un peu d'attention sa théorie de la peinture, sa doctrine de l'« art analytique », on pourra déceler, derrière certaines prescriptions très terre-à-terre et sous la surface de déclarations polémiques sur le rôle de l'art, quelque chose comme un discours sur l'histoire. Car si le peintre n'exprime jamais directement sa vision du monde, elle transparaît de diverses manières dans les conseils qu'il donne à ses élèves, dans ses choix artistiques et dans les arguments qu'il emploie pour justifier sa pratique.

Dans ce chapitre encore, l'idée de « formule » jouera un rôle central. Tandis que chez Xlebnikov ce terme était à prendre au sens strictement mathématique, le sens de cette notion chez Filonov, nous l'avons dit, reste plus difficile à cerner, bien qu'elle occupe chez lui une place d'importance comparable. En effet, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction à ce travail, le mot de « formule » se voit associé à une vingtaine de peintures ou dessins de son catalogue²⁶⁴, parmi lesquels se trouvent certaines de ses œuvres les plus importantes, les plus complexes et, d'après leurs titres, peut-être les plus philosophiques : *Formule du cosmos* (*Formula kosmosa*, 1918-19), *Formule de l'univers* (*Formula vselennoj* : deux versions, toutes deux datées de 1920-28), *Formule de la révolution* (*Formula revoljucii*, 1919-20), *Formule du prolétariat de Petrograd* (*Formula petrogradskogo proletariata*, 1920-21), *Formule de l'éclosion universelle (dernier stade du communisme)* (*Formula mirovogo rascveta (poslednjaja stadija kommunizma)*, 1915-24), *Formule de la période de 1904 à juillet 1922 (glissement universel, à travers la Révolution russe, dans l'éclosion universelle)* (*Formula perioda 1904 po ijul' 1922 (vselenskij sdvig čerez Russkuju revoljuciju v mirovoj rascvet)*, 1920-22), *Formule du printemps* (*Formula vesny*, quatre versions, 1921-25²⁶⁵, 1922-23, 1927-28²⁶⁶ et 1927-29). Que signifie le mot « formule », exactement, pour Filonov? Quelle est sa

²⁶³ C'est ce que suggère notamment Ljudmila Pravoverova, qui écrit : « On sait que l'artiste refusait poliment, mais catégoriquement, d'expliquer à ses élèves le contenu de ses “toiles énigmatiques”. Peut-être espérait-il qu'un jour les spectateurs puissent avoir l'“intuition” de leur contenu, sans aide de l'extérieur et en se fiant uniquement à leur connaissance des valeurs culturelles générales auxquelles, comme il a été démontré par la suite, il se référerait constamment ». (« Известно, что художник отвечал вежливым, но категорическим отказом на просьбы учеников объяснить содержание своих “загадочных полотен”. Возможно, он надеялся, что когда-нибудь зрители без посторонних подсказок, опираясь на знание общекультурных ценностей, к которым, как выяснилось позднее, он постоянно апеллировал, сумеют сами “проинтуировать” их содержание »). L. L. Pravoverova, « От апокалипсиса к “вечной весне” (P. N. Filonov i literatura ego èpoxi) », *Čelovek*, n° 2, 2001, p. 139.

²⁶⁴ L'identification des tableaux de Filonov demeure un problème, dans la mesure où l'artiste omettait généralement de les signer et en changeait les titres à sa guise. Il n'existe donc pas encore de catalogue complet de ses œuvres, comme on l'explique dans le catalogue d'exposition *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, sur lequel nous nous appuyons pour la datation et l'identification des tableaux dont il sera question ici. (Voir : *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i Gosudarstvennom Musee Izobrazitel'nyx Iskusstv Imeni A. S. Puškina, Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2006, p. 16 et 332). Le même problème se pose d'ailleurs avec les textes écrits du peintre, dont on ne sait jusqu'à quel point ils ont été conservés après la mort de leur auteur. Même du vivant de ce dernier, certains textes considérés comme « compromettants » sur le plan politique auraient pu être détruits.

²⁶⁵ Titre complet : *Paysage* (*Formule du printemps*) (*Pejzaž* (*Formula vesny*)).

²⁶⁶ Titre complet : *Formule du printemps et forces agissantes* (*Formula vesny i dejstvujuščie sily*).

place dans le système de l'art analytique? Pourquoi se voit-il ainsi associé à l'expression graphique de thèmes ou de phénomènes de grande envergure? Et surtout, qu'est-ce que ce concept peut apporter de particulier à l'expression des réalités auxquelles il est accolé? Tel qu'annoncé plus haut, nous chercherons des réponses à ces questions dans les tableaux que nous venons d'énumérer ainsi que dans l'ensemble des écrits du peintre. Mais au-delà de cette seule notion de « formule », nous nous poserons surtout deux grandes questions : Comment l'artiste, par le biais de l'art analytique, réécrit-il la réalité dans sa dimension historique? Comment se situe-t-il, lui et son œuvre, par rapport à l'éternel problème de la fuite du temps?

Ce chapitre sera divisé, lui aussi, en trois parties. Dans la première, après avoir discuté de la place de la théorie dans l'œuvre de Filonov, nous exposerons certains concepts de base du système de l'art analytique. Dans la seconde, consacrée à la dimension philosophique de l'art analytique, nous essaierons de percer à jour le discours sur l'histoire qui ressort des textes du peintre. C'est dans la dernière partie que nous nous intéresserons vraiment aux tableaux eux-mêmes et à leur manière d'aborder la question de l'histoire, étudiant les *Formules* dans leur dimension matérielle et abordant la peinture en tant qu'activité. Ce sera également l'occasion d'amorcer la réflexion sur l'avant-garde sur laquelle nous concluons cet essai.

Les principes de l'art analytique

La place de la théorie dans la pratique artistique de Filonov

Comme dans certaines religions, l'enseignement et l'entreprise de conversion à ses théories jouent un rôle crucial dans la pratique artistique de Filonov. S'il en va ainsi, c'est d'abord que, selon l'un des principaux préceptes de l'art analytique, quiconque le désire peut devenir peintre. En effet, pour Filonov, l'art n'est pas une question de talent ou d'inspiration, dons qui ne sont réservés qu'à quelques élus, mais bien une question de travail, une aptitude qui est donnée à tous²⁶⁷. Le bassin de candidats possibles à la « conversion » est donc, théoriquement du moins, inépuisable : pour devenir un artiste analytique, il suffit de respecter certains principes, que nous aurons l'occasion d'exposer tout au long de ce chapitre. Ceci étant dit, on ne peut non plus passer sous silence que si la volonté d'endoctrinement est inhérente à la philosophie de l'art analytique, c'est aussi que ce travail de propagande revêtait un caractère vital à l'époque critique des années 20 et 30, où les artistes devaient lutter sérieusement pour faire une

²⁶⁷ « Nous pouvons faire de quiconque un maître-chercheur-inventeur de premier ordre. Pour cela, nul besoin de cet “apprentissage prolongé”, de ce “génie” ou de ce “talent” dont se targuent les ignorants et les tricheurs de l'idéologie des arts plastiques. Tout ce qu'il faut, c'est un maximum d'effort analytique et la plus grande persévérance dans le travail » («Каждого можем сделать первоклассным мастером-исследователем-изобретателем. Для этого не требуется “долголетняя выучка”, “гений” или “галант”, чем козыряют невежды и шулера идеологии. Для этого требуется только максимальное аналитическое напряжение и наибольший упор в работе »), écrit Filonov dans «*Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika*», *op. cit.*, p. 113. Au sujet de la question de l'importance du travail dans l'œuvre de Filonov, voir la toute dernière section du présent chapitre : « Au-delà de l'esthétique, l'art comme expérience ».

place à leur vision de l'art dans le nouveau contexte de l'Union soviétique. Connaissant le sort qui allait être réservé à ceux qui resteraient en marge du système (ce qui fut malgré tout le cas de Filonov), on comprend la pugnacité de l'artiste dans ses conférences, à l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad ou ailleurs, sa promptitude à critiquer ses collègues et rivaux sur le plan idéologique et son acharnement à vouloir à tout propos démontrer la conformité de ses théories à l'idéologie communiste.

Notons toutefois que si, pour Filonov, la théorie, qu'elle soit diffusée sous forme écrite ou sous forme orale, est à la fois un moyen de défense et un outil pédagogique, elle est aussi, comme pour d'autres peintres de son époque, une partie intégrante de son œuvre²⁶⁸. L'édifice de l'art analytique est porté par un appareillage théorique assez lourd se résumant par de nombreux mots-clefs dont plusieurs sont des inventions de l'artiste : *sdelannost'*, *sdelannye kartiny*, *mirovoj rascvet*, *formula...*, des termes qui toutefois, comme le font invariablement remarquer les critiques, auraient gagné à être mieux définis. Là encore, on se trouve confronté au caractère « secret » de l'œuvre de Filonov : le critique contemporain, comme le résume John Bowl, se trouve obligé d'assumer « *the difficult role of spokesman for the reticent and misleading Filonov and, against his wishes, to “act behind the artist's back on the artist's behalf”*²⁶⁹ ». C'est ce que nous allons maintenant nous risquer à faire, en tentant de développer une définition personnelle de quelques-uns de ces mots-clefs.

Quelques définitions

a) Art analytique

La première expression à définir pour tenter de comprendre la conception filonovienne de l'art est, bien entendu, celle d'« art analytique » (*analitičeskoe iskusstvo*). En quoi la peinture de Filonov peut-elle se dire « analytique »? Qu'est-ce qui caractérise l'art analytique et le distingue des autres courants artistiques qui lui sont contemporains (cubisme, futurisme, suprématisme, etc.)? Et qu'est-ce, d'abord, que l'analyse? Filonov en donne une définition assez détaillée dans l'extrait suivant :

Analyser, c'est fractionner ou décomposer l'objet, le sujet ou le concept en ses éléments ou parties constituantes, jusqu'à atteindre ses particules indivisibles, indécomposables, et ce en tâchant de se faire une idée claire et précise de toutes ses parties constituantes, jusqu'à la plus infime. C'est déployer au maximum sa force intellectuelle, cette force qui permet de connaître, de comprendre. C'est étudier les choses telles quelles, et dans leurs processus, et dans les fonctions de leurs relations, lesquelles, à leur tour, forment des ensembles de phénomènes sujets à être

²⁶⁸ Cependant, nous n'irons pas jusqu'à dire, comme K. V. Sergeev (voir : « “Biologičeskoe prostranstvo” èstetičeskogo ob’ekta : Pavel Filonov i “biologija razvitija” », dans *Kul'tura i prostranstvo. Slavjanskij mir*, I. I. Svirida, éd., Moskva, Logos, 2004, p. 108), que Filonov était « d'abord et avant tout un théoricien, et ensuite seulement un peintre ». L'importance que l'artiste accordait au travail concret sur le tableau, dont nous allons parler plus longuement vers la fin de ce chapitre, ne donne pas prise à une telle théorie.

²⁶⁹ J. E. Bowl, « Inside Out : Pavel Filonov and the Anatomy of Fantasy », dans *European Avant-Garde : New Perspectives*, D. Scheunemann, éd., Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 184.

décomposés et analysés. L'analyse permet de se faire une idée fidèle et précise de quoi que ce soit et d'utiliser le savoir acquis pour réaliser quelque tâche que ce soit, avec force et compréhension. Par ailleurs, elle permet de développer par un tel effort sa propre force de cognition analytique.²⁷⁰

Cette volonté de comprendre l'objet, le sujet ou le concept traité dans ses plus infimes détails donnera lieu à des œuvres d'une richesse et d'une complexité extrêmes, car il va sans dire que ce travail d'analyse sera reflété sur la toile ou le papier. « Mais essaie de peindre sans faute, peins littéralement chaque atome²⁷¹ », écrivait le peintre dans une lettre à son élève Vera Šolpo, ce qui exprime bien son souci quasi maniaque de rendre compte des choses avec le plus de précision possible dans le détail. Et il est vrai qu'en regardant certaines de ses œuvres, on peut avoir l'impression que l'artiste a vraiment essayé de représenter tous les atomes de son sujet, à un point tel que le tableau, à l'étroit dans les limites de la toile, semble vouloir sortir de son cadre.

L'art analytique s'est défini d'abord contre le cubisme, qui était, à l'époque de son développement, l'esthétique dominante en peinture. Ce que Filonov reproche au cubisme, c'est de se contenter de représenter l'apparence des choses, l'aspect esthétique, sans se soucier de ce qui se passe derrière cette façade : l'évolution de l'objet ou du sujet lui-même, ses processus internes. C'est pour les mêmes raisons que, dans les années 20 et 30, il s'opposera aux artistes réalistes dans ce qu'il appelle le « sens courant du terme », proposant en échange *sa propre* interprétation du réalisme, le « naturalisme analytique », qui se concentre sur la représentation de l'invisible. Pour reprendre son exemple, l'artiste analytique, s'il dessine un pommier, s'intéressera au parcours de la sève de la terre jusqu'à l'arbre plutôt qu'à l'aspect extérieur du pommier²⁷². Cette recherche de la « vérité » des choses vivantes et changeantes plutôt que de la beauté plastique²⁷³ est ce qui fait qu'on tend généralement à associer la technique de l'art analytique à une esthétique « organique²⁷⁴ ». C'est cette caractéristique qui amènera John Bowlb à dire des

²⁷⁰ « Анализ – это расчленение или разложение объекта, предмета или понятия на его составные части или элементы, доходя до неделимых, неразлагаемых и стремясь дать себе ясное, точное понятие о любой составной части, самой мельчайшей, при максимуме напряжения познающей, постигающей интеллектуальной силы, изучая их и как таковые, и в процессах, и в функциях их взаимоотношений, которые, в свою очередь, есть комплексы явлений, подлежащих разложению и анализу. Делается анализ для того, чтобы составить верное, точное понятие о чем бы то ни было чтобы с большою силою и пониманием использовать полученное знание для какого-либо задания и, кроме того, развивать подобного сорта напряжением свою аналитическую познавательную силу »; P. Filonov, « Ja budu govorit'... », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel', op. cit.*, p. 149.

²⁷¹ « Но старайся писать наверняка – делай буквально каждый атом »; P. Filonov, « Pis'mo Vere Šolpo », dans *ibid.*, p. 231.

²⁷² Voir : P. Filonov, « Kratkoe pojasnenie k vystavlennym rabotam », dans *ibid.*, p. 190.

²⁷³ « Il n'est nulle autre beauté, dans l'art, que la vérité » (« Иной красоты, кроме правды, в изо – нет »), écrit Filonov dans « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 110.

²⁷⁴ C'est ce que fait notamment Evgenij Kovtun (voir : E. Kovtoun, « "L'œil qui voit" et "l'œil qui sait" de la méthode analytique de Filonov », dans *Filonov*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 116). Pour une perspective plus large sur le courant « organiciste » dans la peinture russe, voir le catalogue d'exposition *Organica : Organic, the Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, October 23, 1999 – January 28, 2000, curated by Alla V. Povelikhina, Köln, Galerie Gmurzynska, 1999. L'œuvre de Filonov reste néanmoins en périphérie de ce courant, représenté principalement par les membres de l'« école de Matjušin », avec qui le peintre entretenait des divergences idéologiques fondamentales sur lesquelles nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

toiles de l'artiste qu'elles sont « *as unaesthetic as a piece of stone, a tree, a human head*²⁷⁵ ». Si cette dernière remarque doit être prise avec une certaine réserve, quelques-uns des tableaux de Filonov, notamment ses œuvres abstraites, étant loin de s'avérer aussi « extraordinairement laids » que le prétend Bowlt²⁷⁶, elle résume bien l'essence de ce que doit être, pour le peintre, l'œuvre d'art analytique : une manifestation de la « vie en tant que telle²⁷⁷ », et non pas une création artificielle, froidement séparée de la vie.

b) Sdelannost', sdelannye kartiny

Après celui d'« art analytique », le concept qui revient le plus souvent dans les textes de Filonov est sans doute celui de *sdelannost'*, un néologisme formé à partir du verbe *sdelat'*, « faire ». Les tableaux réalisés selon ce principe sont qualifiés de *sdelannye kartiny*, littéralement : « tableaux faits », bien qu'en français, on parlera plus volontiers de « principe de finition » et de « tableaux finis²⁷⁸ ». Le principe de *sdelannost'* s'applique au processus de la création picturale. Il contient une certaine idée de durée, mettant l'accent sur le fait que l'œuvre d'art doit être le fruit d'un travail intellectuel approfondi et prolongé, un travail « scientifiquement organisé et hautement conscient de lui-même²⁷⁹ », comme l'écrit Filonov, et ce, quel que soit le sujet abordé. « Penser », « étudier », et surtout, « travailler avec acharnement » (*uporno rabotat'*) sont des mots qui reviennent sans cesse dans ses textes et visent à remplacer les concepts honnis d'inspiration, de talent ou de créativité²⁸⁰. « La somme d'un tableau est égale à la somme de temps de travail qui y a été consacré²⁸¹ », écrit le peintre. Le principe de *sdelannost'* est ainsi intimement lié à son hygiène de vie rigoureuse, lui qui semblait tirer une fierté particulière du fait qu'il peignait nuit et jour, se nourrissait uniquement de thé et de pain noir et pouvait passer des années à retravailler les mêmes tableaux²⁸². Son programme d'enseignement pour une « université des arts » témoigne lui aussi de cette discipline qu'il considère inséparable de la pratique de l'art analytique :

Il faut absolument abolir les vacances d'été et fixer la durée d'apprentissage à deux ans (tout au plus trois, advenant que l'élève ait perdu du temps de travail). À l'intérieur d'une journée de travail, un minimum de huit heures doit

²⁷⁵ J. E. Bowlt, « Pavel Filonov : His Painting and His Theory », *The Russian Review*, vol. 34, n° 3, Jul. 1975, p. 283.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁷⁷ « Par notre enseignement, nous avons inclus dans la peinture la vie en tant que telle » (« Нашим учением мы включили в живопись жизнь как таковую »), écrivait Filonov dans « Kanon i zakon », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, *op. cit.*, p. 83.

²⁷⁸ C'est la traduction qui est adoptée notamment dans le catalogue *Filonov* du Centre Georges Pompidou (*op. cit.*). L'idée contenue dans le terme de *sdelannost'* peut également être rendue, à notre avis, par l'expression « mener (quelque chose) à bout ».

²⁷⁹ « Да здравствует творчество как сделанность, т. е. научно организованный и высокосоциальный труд »; P. Filonov, « Ja budu govorit'... », *op. cit.*, p. 139.

²⁸⁰ Dans « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika » (*op. cit.*, p. 103), il dira par exemple : « Je remplace le concept confus et périmé de “création” par le mot “finition”. Dans ce sens, la “création” correspond au travail organisé, systématique, de la personne sur le matériau » (« Старинное, запутанное понятие слова “творчество” я заменяю словом “сделанность”. В этом смысле “творчество” есть организованная, систематическая работа человека над материалом »).

²⁸¹ « Сумма картин – сумма времени работы над ними »; *ibid.*, p. 109.

²⁸² Ainsi, comme l'explique Nicoletta Misler dans « A Note on the Manuscripts » (*Pavel Filonov : A Hero and His Fate*, *op. cit.*, p. 111), un même tableau, chez Filonov, peut porter deux dates parfois fort éloignées, témoignant de sa longue période d'élaboration.

être consacré à la seule pratique de l'art. Les cours sur l'idéologie de l'art seront dispensés immédiatement après la journée de travail, de sorte à ne pas interrompre les huit heures de pratique continue.

Si, après avoir soustrait les dimanches et les jours fériés, on considère qu'une année compte en moyenne 300 journées de travail, cela signifie qu'au bout de deux ans, 4800 heures auront été consacrées uniquement à la pratique de l'art.²⁸³

Comme nous le verrons mieux au cours des prochaines pages, un tel sérieux à l'égard de la pratique artistique va de pair avec une conception éthique de l'art, la peinture n'étant rien de moins, selon les mots de l'artiste, que la fixation d'une lutte : « Car la création, c'est-à-dire la « finition », peu importe ce qui est représenté sur la toile, est d'abord et avant tout le reflet et la fixation, par l'intermédiaire du matériau, de la lutte pour la formation d'un être humain intellectuellement supérieur et de la lutte pour son existence²⁸⁴ ». Le principe de *sdelannost'*, pourrions-nous donc dire, c'est le sérieux et l'application portés à un tel niveau que la peinture en devient un mode de vie, et même plus : un *milieu* de vie²⁸⁵.

c) Éclosion universelle

La notion d'« éclosion universelle » (*mirovoj rascvet*), qui résume si bien l'impression de foisonnement qui se dégage de l'ensemble des tableaux de Filonov, se rencontre surtout dans ses œuvres et ses textes des années 1910. Elle est associée notamment à un cycle de tableaux, « Entrée dans l'éclosion universelle » (« *Vvod v mirovoj rascvet* »), au texte de type manifestaire « Déclaration de l'éclosion universelle » (« *Deklaracija "mirovogo rascveta"* ») et, dans une version légèrement différente, teintée de *zaum*, à sa seule œuvre poétique connue, dont on traduira grossièrement le titre par : « Le chant de la croissance universelle » (« *Propeven' o prorosli mirovoj* »). Cependant, le peintre ne se donne nulle part la peine de la définir. L'expression contient sans doute un message utopique, et il serait tentant de l'associer à l'aura de la révolution qui planait alors sur la Russie, avec sa promesse d'un monde meilleur, comme l'a fait l'artiste lui-même en donnant à l'un de ses tableaux le sous-titre de « glissement universel, à travers la Révolution russe, dans l'éclosion universelle ». Une telle interprétation aurait cependant le défaut considérable de laisser de côté toute référence biologique contenue dans l'idée d'éclosion.

²⁸³ « Летние каникулы совершенно отменить, срок обучения назначить 2 года (самое большее 3 в случае потери учеником рабочего времени). Рабочий день по практике искусства самое меньшее должен состоять из 8 часов. Лекции по идеологии искусства должны читаться так, чтобы не разбивать непрерывный 8-часовой день по практике искусства, и должны устраиваться тотчас же по окончании его. Если за вычетом всех праздников и воскресений в году принять в среднем год обучения за 300 рабочих дней, то число рабочих часов только по практике искусства будет за 2 учебных года – 4800 ». P. Filonov, « *Segodnjašnee sobranie po voprosam iskusstva* », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel', op. cit.*, p. 101.

²⁸⁴ « Так как творчество, то есть сделанность, что бы ни изображалось на картине, прежде всего есть отображение через материал и фиксация через материал борьбы за становление высшим интеллектуальным видом человека и борьбы за существование этого высшего психологического вида [...] »; P. Filonov, « *Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika* », *op. cit.*, p. 104.

²⁸⁵ Gleb Eršov est encore plus radical dans ses conclusions, puisqu'il associe la conception de l'« art du futur », chez Filonov, à celle d'un art qui « remplacerait la vie ». Voir : G. Eršov, « Filonov : istoki mirovozzrenija, filosofskie osnovy analitičeskogo metoda », *Iskusstvoznanie*, n° 1, 1999, p. 341.

Aussi John Bowlt propose-t-il une définition de l'« éclosion universelle » qui fait de celle-ci la représentation d'un sujet « dans toutes ses ramifications organiques » (« *in all its organic manifestations* »), au sein d'une œuvre en interdépendance avec le reste du monde physique²⁸⁶. Le fait d'associer ainsi cette notion à quelque chose de pictural, avant de lui donner un sens philosophique, semble être une bonne idée : en fait, de manière très large, l'« éclosion universelle » pourrait probablement être définie comme le résultat visible des théories de l'art analytique, cet échantillon de la vie « en tant que telle » que les œuvres de l'artiste prétendent montrer.

d) Formule

Le dernier mot-clef que nous examinerons brièvement ici est aussi celui qui retiendra le plus notre attention dans la suite de ce travail. Tout autant que celui d'« éclosion universelle », cependant, il a été pratiquement laissé de côté par l'artiste dans ses textes théoriques, où on ne le rencontre, dans le sens qui nous intéresse, qu'à deux reprises. La première de ces occurrences se trouve dans la « Déclaration de l'éclosion universelle » et prend l'allure d'une brève définition : « Formule : ensemble ou choix de pures formes actives, choix abstrait et constructif parmi tout cela²⁸⁷ ». La seconde occurrence se retrouve dans les « Principes de l'art analytique », dans un passage dont la lecture est rendue quelque peu difficile par le style désinvolte, quasi-télégraphique, caractéristique des textes de conférence de Filonov :

*La réalisation de l'objet par la connaissance de ses données internes, par la prévision analytique de son contenu : c.-à-d. que se peint l'essence ou la signification, connue ou supposée, de l'objet, en lien avec les objets ou phénomènes qui l'entourent et qui sont avec lui en relation d'interdépendance, c.-à-d. ce que nous appellerons par convention la formule de son contenu, sa dialectique, comme la déduction, réalisée par la forme inventée, de l'ensemble analysé et compris de son contenu.*²⁸⁸

Le premier problème, ici, réside en ce que ces deux définitions, qui ont des points communs mais ne sont pas équivalentes, couvrent un terrain si large qu'elles peuvent facilement se confondre avec les définitions d'autres concepts propres à l'œuvre de Filonov. La deuxième définition, par exemple, en présentant la « formule » comme étant la réalisation de l'objet dans toute sa complexité par l'intermédiaire de la forme la plus signifiante, fait étrangement écho à la définition que donne le peintre (dans le même texte!) du principe de finition : « L'art de la peinture, c'est le principe de finition, ce qui veut dire comprendre le contenu et le réaliser par la forme, menée jusqu'à son ultime niveau de sens, de clarté et de force de tension intérieure²⁸⁹ ». Par ailleurs, la première partie de

²⁸⁶ J. Bowlt, « Pavel Filonov : His Painting and His Theory », *op. cit.*, p. 290.

²⁸⁷ « Формула : комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор во всем этом »; P. Filonov, « Deklaracija "mirovogo rascveta" », *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁸ « Реализация объекта через знание его внутренних данных, через аналитически провидимое его содержание: то есть пишется знаемая или предполагаемая сущность или значимость объекта в связи с рядом объектов или явлений и их взаимозависимость, то есть, условно говоря, *формула* его содержания, его диалектика как реализованный изобретаемой формой вывод из анализированного и постигнутого комплекса его содержания »; P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nuj, vsem ponjatnuj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 107. Nos italiques.

²⁸⁹ « Искусство живописи – это сделанность, это значит понять содержание и реализовать его формой, доведя ее до последней степени значимости, ясности и силы внутреннего напряжения »; *ibid.*, p. 105.

cette définition (« la réalisation de l'objet [...] par la prévision analytique de son contenu ») évoque aussi celle de l'art analytique.

Le second problème de ces définitions réside dans le fait qu'elles évitent de tirer quelque parti que ce soit des diverses connotations du mot « formule », comme si le peintre avait choisi ce terme un peu au hasard pour parler d'une manière particulière de réaliser un tableau en mettant l'accent sur le rapport organique entre la forme et le contenu, la représentation de formes dynamiques... des caractéristiques qui, somme toute, semblent se retrouver dans une bonne partie de son œuvre. Quant à nous, c'est précisément la nature de « formule » de la *Formule*, ce qui fait la particularité des tableaux portant ce titre et les distingue du reste de la production de l'artiste qui nous intéressera ici. Cependant, comme nous ne pouvons pas compter sur la collaboration de ce dernier, l'identification de ces caractéristiques ne pourra se faire que progressivement, au fur et à mesure que nous avancerons dans notre exploration de la philosophie artistique de Filonov.

Le discours sur l'histoire dans l'art analytique

Nous commençons déjà à voir que la théorie de l'art analytique, loin de se résumer à une série de prescriptions d'ordre technique ou esthétique, est informée par toute une philosophie de l'art et de la création. Il n'est pas innocent, par exemple, de demander à ses élèves de peindre « chaque atome » de leur sujet ou de prétendre que la valeur d'un tableau est égale au temps de travail qui y a été mis. De telles exigences traduisent certaines valeurs ou convictions : celle de la responsabilité de l'artiste par rapport à son œuvre, notamment, et, par extension, celle de l'importance de l'art. On pourrait résumer les choses ainsi : « un tableau ne se fait pas à la légère, parce que l'art a un rôle à jouer dans la société dont il est issu; il ne faut pas oublier que toute nouvelle création vient s'ajouter au monde et que rien, aucun objet, aucun geste, ne peut en être effacé ». Dans la présente section, nous aimerions montrer comment un discours sur l'histoire et le destin peut ainsi être extrait, plus ou moins « de force », de l'art de Filonov, comment ce discours peut être interprété et comment il se justifie. Mais avant de chercher à livrer notre propre interprétation de cette question, nous allons faire un bref survol de ce que la critique ainsi que les contemporains de l'artiste ont déjà écrit à son sujet.

Autour d'une œuvre énigmatique : mythes et interprétations

Le flou qui règne autour de l'œuvre de Filonov, combiné sans doute au caractère quasi surhumain du mode de vie ascétique de l'artiste, qui n'est pas sans rappeler celui de Xlebnikov, a favorisé l'émergence de toutes sortes de mythes le concernant, et ce parfois même de son vivant. Son contemporain Mixail Matjušin disait de lui qu'il était

« un prophète qui démêle, par une maîtrise surprenante, “les chemins des fils des Nornes”²⁹⁰ », en référence aux trois déesses de la mythologie scandinave qui personnifient le passé, le présent et le futur. Quelques années après sa mort, le poète Aleksej Kručenyx le qualifiait de « témoin de l’invisible²⁹¹ », expression qui eut une fortune considérable, comme en témoigne le titre de l’importante exposition monographique de Filonov qui fut présentée à Saint-Pétersbourg et Moscou en 2006 et 2007 : « Pavel Filonov : Témoin de l’invisible » (« *Pavel Filonov : Očevidec nezrimogo* »). « Prophète », « témoin de l’invisible », mais, aussi, « visionnaire²⁹² »... Ce qui est frappant, avec ces qualificatifs, c’est qu’ils viennent tous suggérer que l’artiste aurait quelque chose à nous révéler par l’intermédiaire de ses œuvres, quelque chose qui, si l’on retient surtout les termes de « prophète » et de « visionnaire », concernerait l’avenir de l’humanité. Il faudrait également ajouter à cette liste d’épithètes le « héros » du livre de Bowlt et Misler (*Pavel Filonov : A Hero and his Fate*)²⁹³, qui vient nous rappeler à quel point le destin individuel de l’artiste (sa mise à l’écart des milieux artistiques sous Staline, sa mort pendant le siège de Leningrad) fut douloureusement lié à l’histoire de son époque, nous portant désormais à lire son œuvre comme une sorte de présage des grandes tragédies du vingtième siècle.

Le principal problème, avec le « mythe » de Filonov, c’est que, comme tous les mythes, il semble s’appuyer davantage sur des impressions que sur des données objectives. En quoi Filonov était-il un prophète? De quelle manière, par ses tableaux ou dans ses textes, nous révèle-t-il quelque chose sur l’avenir de l’humanité? À quoi ressemble ce monde invisible dont il serait le seul témoin?... Parmi les critiques contemporains, Ljudmila Pravoverova, qui s’est penchée avant nous sur la question de l’histoire chez Filonov, poursuit sur la même voie que ses prédécesseurs (quoique plus sobrement) en affirmant que l’artiste cherchait essentiellement à « traduire dans le langage des arts plastiques sa conception des destins du monde et de l’être humain²⁹⁴ », une intention que le principal intéressé n’a cependant jamais exprimée aussi directement. Certes, le choix du peintre, surtout dans ses tableaux des années dix et du début des années vingt, d’aborder de grands thèmes universels ou religieux se traduisant soit de manière visuellement évidente, soit dans des titres tels que *L’homme dans l’univers* ou *Formule de l’éclosion universelle*, combiné à son habitude d’inclure dans ses toiles des symboles ou des éléments riches en évocations (croix, navire sur une mer houleuse, anges, trompettes...) est sans doute suffisant pour suggérer l’importance que revêtait pour lui la question des destinées de l’humanité. On ne saurait toutefois se contenter de ces quelques indices pour tirer des conclusions générales sur son art, car on est loin de les retrouver dans l’ensemble de son œuvre : qu’on pense seulement à ses tableaux abstraits, dont on aurait du mal à tirer un message

²⁹⁰ M. Matiouchine, « L’œuvre de Pavel Filonov », dans *Filonov, op. cit.*, p. 86.

²⁹¹ Voir l’extrait de poème cité dans la note 20 de l’introduction.

²⁹² C’est ainsi que Darra Goldstein, par exemple, nous dit que Nikolaj Zabolockij considérait le peintre. Voir : D. Goldstein, « Zabolotskii and Filonov : The Science of Composition », *Slavic Review*, vol 48, n° 4 (Winter 1989), p. 590.

²⁹³ Ce titre est emprunté à un tableau de Filonov daté de 1910 : *Dve golovy : Geroj i ego sud’ba* (*Deux têtes : Un héros et son destin*).

²⁹⁴ L. Pravoverova, « Ot apokalipsisa k “večnoj vesne” », *op. cit.*, p. 139. Voir aussi, de la même auteure et sur le même thème, les articles : « Istoričeskoe čuvstvo Pavla Filonova », *Človek*, n° 2, 1995, p. 121-134, et « Korabli miróvogo rascveta – mifotvorčestvo russkogo avangarda », *Iskusstvoznanie*, n°2, 2002, p. 481-499.

explicite. Bref, s'ils ne paraissent pas tout à fait dénués de fondements, certains des qualificatifs qui ont été appliqués à Filonov et à sa production picturale mériteraient d'être réexaminés dans une perspective critique. Oui, les tableaux de Filonov, par leur envergure, par leur caractère apparemment codé, nous semblent véhiculer un message important, universel. Mais cette interprétation est-elle vraiment fondée? Peut-on trouver, sinon directement, dans les textes et les tableaux de l'artiste, du moins de manière sous-jacente, dans l'idéologie de l'art analytique, des éléments qui viennent appuyer de manière convaincante une lecture historiosophique de son œuvre? Cette recherche, nous semble-t-il, reste encore à faire.

Aux sources d'une conception de l'art : l'art analytique, la science et la philosophie

Nous avons déjà mentionné l'importance de l'adjectif « organique » pour décrire la peinture de Filonov. Dans son cas précis, ce terme doit être compris non pas tant dans le sens de « cohérent » ou d'« organisé » (nous discuterons un peu plus loin de la question de l'ordre et du chaos dans l'œuvre de Filonov) que dans le sens de « vivant ». C'est en effet, d'abord et avant tout, la représentation des phénomènes vivants qui intéresse l'artiste, qui se propose d'étudier dans son œuvre tout ce qui se rapporte à l'être humain.

Le fondement de mon art, autrement dit, ce que j'observe, étudie et révèle d'abord et avant tout, c'est l'étude de l'être humain, de ses particularités intellectuelles, biodynamiques et relatives à sa classe, de ses caractéristiques et des processus réflexifs et vitaux qui ont cours en lui. J'essaie de noter les signes de son évolution intellectuelle et biologique (ou physiologique) et de comprendre les facteurs décisifs, les lois et les relations de cette évolution, en commençant par le milieu dans lequel la personne évolue et en terminant par le but de ses actions et la possibilité de forcer, de réorganiser pour le mieux son intellect, son être, sa conception du monde, son orientation de classe, sa lutte contre la nature et sa lutte pour ses convictions et pour sa propre peau, et le plus important : son aptitude au travail, dans quelque direction que ce soit.

La réorganisation des activités de l'intellect du spectateur, disons, ou de l'élève et de l'artiste, suppose qu'on prenne en compte les particularités et les qualités de la personne, comme la possibilité, pour l'intellect humain, de se développer et d'agir dans les hauteurs de l'évolution qui lui sont physiquement accessibles. [...]

La définition des relations de l'être humain avec le monde dans sa réaction et son lien économique, physiologique, psychologique et biochimique, comme deux ensembles de processus réciproques de l'être humain organisateur, utilitariste et conquérant de la nature.

L'orientation de l'être humain dans le monde et ses phénomènes, l'auto-orientation analytique de chacun dans les

*phénomènes de toute sorte qui se produisent en lui ainsi que son orientation de classe – le tout en lien avec son éthique professionnelle, sociale et personnelle ainsi que la lutte des classes.*²⁹⁵

Cette longue citation pêche certes par manque de précision, mais elle résume tout le programme artistique de Filonov. On y relèvera certaines expressions et mots-clefs : « étudier », « révéler », « les lois de l'évolution [de l'être humain] », « le but de ses actions », « la possibilité qu'a son intellect de se développer », « lutte des classes », et on en retiendra surtout que ce qui intéresse l'artiste, c'est l'être humain, oui, mais, plus que tout, l'être humain en tant qu'habitant du temps, investi de la faculté de changer, d'évoluer, d'interagir avec son milieu et de s'adapter en conséquence. Un autre point que cette citation vient clairement mettre en relief est que pour Filonov, l'art est un moyen d'étudier le monde, un outil permettant de le déchiffrer et de le comprendre, semblable en cela à la philosophie, et même à la science²⁹⁶.

Il est difficile de savoir quels sont les auteurs que Filonov a lus et étudiés sérieusement alors qu'il élaborait ses propres théories sur l'art, quels penseurs l'ont aidé à se forger sa conception du monde et de l'histoire et à orienter ses recherches, parce qu'il demeure fort peu disert à ce sujet. Dans sa correspondance avec ses élèves, et nous pensons ici plus particulièrement à sa longue « lettre à Baskančin », il ne manque toutefois pas de souligner l'importance de la lecture pour la formation de l'artiste. « Il te faut lire et étudier le plus possible. Le maître-artiste se doit d'être une personne profondément instruite²⁹⁷ », écrit-il entre autres. Il recommande tout particulièrement à l'aspirant peintre de lire les biographies et les autobiographies des grands personnages qui ont marqué l'histoire, le monde des sciences ou celui des arts, dont l'exemple pourrait s'avérer inspirant pour sa vie personnelle²⁹⁸, et lui

²⁹⁵ « Основа моего искусства, то есть то, что я преимущественно наблюдаю, изучаю и выявляю в своих работах, – это изучение человека, его интеллектуальных, классовых и биодинамических данных, свойств и процессов мышления и жизни, происходящих в нем; я стараюсь подметить признаки его интеллектуальной и биологической (или физиологической) эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции, начиная со среды, где человек действует, кончая целевой установкой его действия и возможностью форсирования, реорганизации к лучшему интеллекта человека, его бытия, мирозерцания, классовой ориентации, борьбы с природой и борьбы за убеждения и за шкуру и главное – работоспособности в любом направлении. Реорганизация действий интеллекта, допустим, зрителя картины или учащегося и художника, предполагает учет свойств и качеств человека как возможностей для человеческого интеллекта развиваться и действовать на физиологически доступных человеку высотах эволюции. [...] Определение взаимоотношения человека с миром в экономической, физиологической, психологической и биохимической реакции и связи как двух взаимоотношительных комплексов процессов и человека организатора, утилитариста и победителя природы. Ориентация человека в мире и его явлениях, аналитическая автоориентация каждого человека в явлениях всех сортов, происходящих в нем самом, и классовая ориентация – все это в связи с профессиональной, социальной и личной этикой и классовой борьбой »; P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 108-109.

²⁹⁶ Une telle prétention à la scientificité de son art se retrouve dans presque tous les textes de Filonov, notamment dans la « Déclaration de l'éclosion universelle » (*op. cit.*, p. 86 et suivantes), où il rejette tous les courants artistiques, de gauche comme de droite, pour leur caractère « non scientifique ». Filonov, mentionnons-le tout de même en passant, est toutefois loin d'être le seul artiste de son époque à avoir prétendu à la scientificité : Malevič, Matjušin, Tatlin (pour ne citer que des Russes) étaient tous mus, d'une manière ou d'une autre, par un idéal scientifique.

²⁹⁷ « Тебе надо как можно больше читать и изучать. Мастер-художник должен быть глубоко образованным человеком »; P. Filonov, « Filonov – Baskančinu », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, *op. cit.*, p. 236.

²⁹⁸ « Aucune forme de littérature, à ce stade-ci de ta vie, ne pourra t'apporter autant que les biographies des grands de ce monde. Tu en tireras un savoir irremplaçable. Tu comprendras comment les grands hommes ont étudié et comment, à force de

propose d'étudier « l'histoire des sciences, l'histoire en général, l'histoire de la culture », de lire « des ouvrages sur l'ethnographie, [...] la zoologie et la botanique » ainsi que sur « l'histoire populaire de tous les pays²⁹⁹ » afin d'acquérir les fondements théoriques nécessaires pour entreprendre ses propres recherches sur les phénomènes invisibles qui gouvernent le monde.

Dans la même lettre, l'artiste fait néanmoins trois recommandations de lecture plus précises : « Sans faute, lis la *Dialectique de la nature* d'Engels, le *Voyage du Beagle* et *La descendance de l'homme* de Darwin³⁰⁰ ». L'intérêt de la lecture du *Voyage du Beagle* pour le développement d'une pratique de l'art analytique s'explique sans doute par le fait que l'ouvrage présente des descriptions minutieuses et enthousiastes de la nature dans ses aspects les moins connus. L'auteur ne s'y intéresse pas qu'aux apparences des choses : il cherche aussi à expliquer pourquoi les choses sont comme elles sont, ce qui, comme nous avons commencé à le voir, s'avère également être le but de l'art de Filonov. Quant à l'ouvrage d'Engels, c'est probablement sa manière de rapprocher marxisme et évolutionnisme dans une perspective humaniste qui a séduit l'artiste. En effet, à la différence des partisans d'un certain « darwinisme social » amoral et cynique, Engels cherchait à livrer une interprétation éthique de la théorie de l'évolution, qui peut être résumée ainsi : si la lutte pour la survie est l'état normal, animal, de l'être humain, alors celui-ci doit mettre à profit sa capacité d'évoluer pour s'élever au-dessus de cet état, pour dépasser l'animal non seulement sur le plan biologique, mais aussi sur le plan social. Pour le philosophe, il y a toutefois un obstacle de taille à cette évolution, et celui-ci se trouve dans l'organisation du travail : si, selon ses théories, c'est le travail qui a élevé l'être humain et fait de lui ce qu'il est devenu, et si c'est encore par le travail qu'il pourra atteindre un degré d'évolution supérieur à celui auquel il s'est déjà hissé, l'état actuel de la production, restée soumise au jeu des effets non intentionnels, l'empêche de continuer à se développer pleinement. Aussi, écrit Engels, « Seule une organisation consciente de la production sociale, dans laquelle production et répartition sont planifiées, peut élever les hommes au-dessus du monde animal au point de vue social de la même façon que la production elle-même les a élevés en tant qu'espèce³⁰¹ ».

Ces recommandations de lecture (qui sont les renseignements les plus précis que nous ayons à notre disposition sur les sources philosophiques de l'artiste) mettent en relief les deux piliers qui soutiennent l'édifice théorique de l'art analytique, du moins à partir du début des années vingt : l'évolutionnisme et le marxisme. Les principaux axes de la pensée du peintre peuvent en effet être ramenés à deux obsessions que nous avons retenues de la longue citation des « Principes de l'art analytique » transcrite ci-dessus, soit la « lutte des classes » et la « possibilité qu'a

dur labeur, d'analyse et de lutte opiniâtre, ils ont atteint leurs buts » (« Ни один род литературы в данный момент твоей жизни не даст тебе того, что дадут биографии великих людей. Отсюда ты возьмешь много незаменимо нужного. Ты поймешь, как тяжелым трудом, силою анализа и упорной волей в борьбе великие люди достигали своей цели и как они учились »), écrit Filonov dans *ibid.*, p. 236.

²⁹⁹ « Прочти историю науки, истории, культуры и читай книги по этнографии. Смотри атласы по зоологии и ботанике. Изучай народное искусство всех стран »; *id.*

³⁰⁰ « Прочти непременно Энгельса “Диалектику природы” и Дарвина “Путешествия на корабле Бигль” и “Происхождение человека” »; *ibid.*, p. 232.

³⁰¹ F. Engels, *Dialectique de la nature*, É. Bottigelli, trad., Paris, Éditions Sociales, 1968, p. 42.

l'intellect d'évoluer ». « L'art, ce terrible facteur du développement personnel et de la lutte des classes », écrit l'artiste dans le même texte³⁰². Cela ne signifie pas pour autant que son œuvre puisse être lue comme une démonstration ou une application rigoureuse des thèses de Marx, Engels ou Darwin. Les allusions du peintre à la lutte des classes n'ont rien de surprenant dans le contexte qui les voit surgir et sont manifestement ancrées dans une volonté sincère de contribuer activement à l'instauration d'un nouvel ordre social, sans pour autant mériter d'être analysées trop longuement. Sa conception de l'évolutionnisme (qui peut généralement être ramenée à l'idée de « développement personnel ») est cependant plus difficile à accepter, tant elle s'éloigne du canon dont elle s'inspire. Quel lien l'effet de l'art sur les consciences peut-il entretenir avec le processus de sélection naturelle? Aucun, vraisemblablement. C'est toutefois dans cette réinterprétation peu orthodoxe (mais pas tout à fait nouvelle) des théories de Darwin que la démarche artistique de Filonov trouve son principal ancrage philosophique.

Art analytique et évolutionnisme

« Le rôle ou la signification de mon art, sa force agissante, se résume à son effet sur l'évolution ou la révolution de l'intellect du spectateur³⁰³ ». Par une telle déclaration, Filonov assigne clairement une fonction utilitaire à son art et détermine quel sera son rôle social, historique. Mais qu'est-ce que l'artiste entendait, exactement, par cette idée d'évolution qui revient sans cesse dans ses textes théoriques? Disons d'abord que ses idées semblent très proches d'un courant de pensée qui, dans les années vingt, était fort répandu dans les milieux artistiques, encore sous l'influence de toutes ces doctrines pseudo-scientifiques auxquelles avait donné naissance la « crise du positivisme » de la fin du dix-neuvième siècle, un courant auquel Maria Carlson a donné le nom de « darwinisme mystique »³⁰⁴. Les principales sources du darwinisme mystique étaient la théosophie de Mme Blavatsky et les écrits du philosophe mystique Petr Uspenskij, qui prétendait que l'être humain pouvait faire évoluer son esprit à l'aide d'exercices et de pratiques spéciales et voyait dans l'œuvre d'art, qui parvient à dépasser le seul domaine de la raison, une voie d'accès privilégiée aux réalités occultes. Il trouvait aussi un ancrage plus « sérieux » dans la philosophie de Bergson, avec ses théories sur l'intuition et son concept d'évolution créatrice.

Cependant, la vision de Filonov est sans doute plus proche d'un autre courant de pensée, semblable en certains points au « darwinisme mystique » mais plus vaste dans sa portée, un courant auquel on a donné en Russie le nom de *cosmisme*. On associe à la philosophie cosmiste des noms comme ceux des philosophes Vladimir Solov'ev et Nikolaj Fedorov, des scientifiques Vladimir Vernadskij et Konstantin Ciolkovskij, mais aussi d'artistes comme le compositeur Aleksandr Skrjabin, les peintres dits « organicistes » tels que Mixail Matjušin et les élèves de son

³⁰² « Искусство, этот страшный фактор и личного развития, и классовой борьбы »; P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 113.

³⁰³ « Роль или значимость моего искусства, то есть его действующая сила, сводится к действию на эволюцию или революцию интеллекта в зрителе »; *ibid.*, p. 104.

³⁰⁴ Dans « *No Religion Higher than Truth* » : *A History of the Theosophical Movement in Russia*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 74.

école, le peintre Vasilij Čekrygin, les poètes « biocosmistes » Aleksandr Agienko (Svjatogor) et Aleksandr Jaroslavskij... Certes, l'étiquette de cosmiste en est une qui tend à être employée assez librement lorsqu'il est question de la culture russe de la fin du dix-neuvième et de la première moitié du vingtième siècles, et dont l'usage peut trahir une certaine paresse intellectuelle. Dans son acception la plus large, en effet, il s'agit d'un concept fourre-tout sous lequel on pourrait regrouper tous les artistes, philosophes et scientifiques qui ont jonglé d'une manière ou d'une autre avec les idées de noosphère, de microcosme et de macrocosme, avec la question des liens qui rattachent l'être humain au cosmos et avec celle de la participation active de l'être humain dans la réalisation de sa mission historique – ce qui, comme l'écrit l'auteur de l'anthologie *Russkij kosmizm*, finit bien par inclure la moitié des acteurs de la culture non seulement russe, mais mondiale³⁰⁵. Pris dans un sens un peu plus restreint, toutefois, le cosmisme peut être associé à l'idée selon laquelle l'être humain devrait tout mettre en œuvre pour s'élever au-dessus de sa condition biologique, pour dépasser ses limites dans l'espace et dans le temps³⁰⁶. C'est là une idée que l'on retrouve chez la plupart des philosophes, scientifiques et artistes russes que nous avons énumérés ci-dessus, mais nous croyons qu'elle se manifeste avec une intensité particulière chez Fedorov – et aussi, sans doute, dans le projet artistique de Filonov.

Dans la littérature sur le cosmisme russe, cette idéologie selon laquelle l'être humain devrait travailler le plus sérieusement possible à son progrès en tant qu'espèce prend le nom d'*évolution active*³⁰⁷. Une telle conception de l'« évolution » est tout à fait anthropocentrique : elle s'intéresse strictement au développement de l'esprit et des facultés sensorielles de l'être humain et, de manière générale, encourage le recours à la technologie pour rendre ses buts plus facilement accessibles³⁰⁸. C'est cette doctrine, alliée à un certain communisme utopique, qui a donné naissance en Russie soviétique à des théories comme celle de l'« homme nouveau », comprises et appliquées de manières fort diverses parmi les artistes qui se réclamaient de l'avant-garde. Chez quelqu'un comme Mixail Matjušin, par exemple, l'intérêt pour la capacité de l'art à participer à la création d'un homme nouveau s'est concentré sur le développement de l'idée de « vision élargie », c'est-à-dire d'une technique permettant de stimuler les centres de la vision situés à l'arrière du cerveau et de rendre compte artistiquement des nouvelles impressions qui en résultent³⁰⁹. Sans vouloir réduire les expérimentations de Matjušin, qui prennent racine dans un désir authentique de dépasser les apparences des choses, à de simples caprices esthétiques, on les opposera néanmoins aux visées plus ouvertement éthiques de Filonov, qui n'accorde qu'une importance marginale aux problèmes de la représentation en peinture³¹⁰. Ce dernier substitue en effet au concept de « vision élargie » ce qu'on pourrait

³⁰⁵ S. G. Semenova, « Russkij kosmizm », dans *Russkij kosmizm : Antologija filosofskoj mysli, op. cit.*, p. 3.

³⁰⁶ C'est là notamment l'idée développée par Semenova dans *ibid.*

³⁰⁷ Voir *ibid.*, p. 4.

³⁰⁸ C'est pourquoi on considère généralement le cosmisme russe comme une version primitive de la philosophie du transhumanisme.

³⁰⁹ Voir : B. Ender, « For an Exhibition of Works of the Department of Organic Culture at GINKhUK, 1924 », dans *Organica, op. cit.*, p. 61.

³¹⁰ Ainsi, dans la « Déclaration de l'éclosion universelle », Filonov inclut Matjušin dans sa liste d'artistes auxquels il reproche de ne s'intéresser qu'aux « deux prédicats » de la forme et de la couleur. Voir : P. Filonov, « Deklaracija "mirovogo

qualifier de concept de « conscience élargie », en vertu duquel l'œuvre d'art se doit d'aider l'être humain à développer ses facultés intellectuelles jusqu'à ce qu'il ait acquis la force d'influencer son propre destin – « la possibilité de forcer, de réorganiser pour le mieux son intellect », « la possibilité, pour l'intellect humain, de se développer et d'agir dans les hauteurs de l'évolution qui lui sont physiquement accessibles », pour reprendre encore ses propos déjà cités.

On remarquera que, chez Filonov, ce que nous associons à l'idée d'« évolution active » prend le nom d'« évolution forcée », une expression qui met encore plus l'accent sur l'exploit que constitue un tel dépassement du cours normal du temps³¹¹. Mais comment l'art peut-il contribuer à « forcer » un processus qui serait censé prendre des milliers d'années? Et qui, au bout du compte, pourra bénéficier de ses effets? C'est là une idée fondamentale, pour Filonov, que l'art doit profiter autant à ceux qui le consomment qu'à ceux qui le produisent, dans la mesure du moins où la contemplation prendra la forme d'un véritable travail, dans lequel le spectateur s'investira complètement. Pour la personne de l'artiste, l'évolution découlera d'abord et avant tout du travail d'étude approfondi que la pratique de l'art appelle, un travail d'étude qui devra amener à comprendre le fonctionnement du monde, l'agencement des forces dont est faite la vie. « Peindre, c'est étudier. Étudie littéralement tout ce qui fait partie du monde extérieur, tout ce qui fait partie de ton monde intérieur (parce que tu es, toi aussi, un morceau de la nature) et tout ce qui fait partie du monde intérieur des autres gens³¹² ». Les spectateurs à qui ces connaissances seront transmises seront quant à eux appelés à poursuivre la réflexion entamée par l'artiste, à dépasser les limites du seul tableau pour faire eux-mêmes leurs propres découvertes et devenir, eux aussi, des êtres plus instruits et plus complets. Mais il ne faut pas oublier que pour l'artiste, l'action de peindre est aussi, en soi, un travail créateur sur sa propre personne : « Le processus par lequel on travaille sur soi en travaillant sur l'objet et la volonté d'agir sur l'intellect des autres sont les bases mêmes du développement de l'objet, c'est-à-dire de sa conception et de sa réalisation³¹³ ». Nous avons déjà laissé entendre que la peinture, pour l'ascète Filonov, était un mode de vie autant qu'un métier. On peut en parler comme d'une sorte d'exercice spirituel : l'artiste, à force d'étude et de travail acharné, évolue lui-même, et c'est aussi de cette évolution personnelle que devra rendre compte sa peinture : « Le résultat du travail créateur, à savoir, le tableau qui est en train de se faire et le tableau “fini”, quoi qu'il représente, c'est la fixation du processus de la pensée, de l'évolution qui se produit chez le maître³¹⁴ ». Cette pratique, bien que

rascveta” », *op. cit.*, p. 87, 89.

³¹¹ Sur l'idée d'évolution forcée, voir « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », mais aussi le texte de conférence « Ja budu govorit' », *op. cit.*, p. 150 : « il est possible de forcer cette évolution [...]. L'effet de l'art doit se fonder sur la volonté continue de forcer analytiquement l'évolution de l'intellect » (« эту эволюцию можно форсировать [...] Действие искусством должно быть основано на бесперывной аналитической форсированной эволюции интеллекта »).

³¹² « Писать – это изучать. Изучай буквально все, что есть во внешнем мире, и все, что есть в твоём внутреннем мире (так как ты сам – кусок природы), во внутреннем мире любого человека », P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 110.

³¹³ « Процесс работы над собою во время работы над вещью и желание действовать на интеллект других людей втворяется в основу начала и развития вещи, то есть в ее концепцию и разрешение »; *ibid.*, p. 104.

³¹⁴ « результат творчества, то есть делающаяся и сделанная вещь, что бы она ни изображала, есть фиксация процесса мышления, то есть эволюции, происходившей в мастере »; *ibid.*, p. 103.

réservée aux seuls artistes, n'a toutefois rien d'élitiste, puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, l'art analytique se veut à la portée de tous. Ainsi, loin tant des dérives eugénistes d'un certain « darwinisme social » que de la rigueur intellectuelle du darwinisme classique, avec lequel il a en fait peu de choses à voir³¹⁵, l'évolutionnisme filonovien part du principe selon lequel tous les êtres humains sont égaux devant l'évolution, leur progrès personnel ne dépendant que de leur bonne volonté.

Il est possible de résumer ce programme en disant que pour Filonov, l'évolution biologique est le fruit de la connaissance, et de rien d'autre. Plus l'être humain accumule de savoir, plus il s'élève en tant qu'individu, et on suppose que les progrès faits par une génération se transmettront aux suivantes, jusqu'à ce que l'être humain en tant qu'espèce se soit hissé à un état quasi-divin. Si une telle idée évoque, comme nous l'avons dit, la philosophie du cosmisme russe, il y a sans doute un parallèle plus précis à faire avec le concept de *bogočlovečestvo* tel qu'il est développé dans la philosophie de Vladimir Solov'ev, dont le penseur disait, rappelons-le, qu'il était le but historique de l'humanité³¹⁶. Mais plus que le désir abstrait de devenir une meilleure personne, de développer son plein potentiel par tous les moyens possibles, c'est sans doute le désir plus fou, mais aussi plus viscéral, de vaincre la mort, de trouver une alternative réconfortante aux explications religieuses des destinées de l'humanité, qui explique l'intérêt marqué pour les théories de l'évolution dans la pensée russe du début du vingtième siècle, un phénomène dont l'œuvre de Filonov n'est somme toute qu'une manifestation parmi d'autres. « Nous croyons que celui qui possède l'idée d'évolution possède aussi la vie éternelle », écrit l'artiste³¹⁷. Alors que nous parlions un peu plus haut de l'utopie de l'« homme nouveau » à laquelle a donné naissance une certaine conception de l'évolutionnisme, il faudrait maintenant ajouter celle-ci, celle de la « vie éternelle », qui lui est intimement liée³¹⁸. Sur ce point, c'est encore la pensée de Nikolaj Fedorov qui est indirectement ramenée à notre attention par les écrits de Filonov. En fait, leurs accents fedoroviens communs constituent peut-être le principal terrain sur lequel se rencontrent la philosophie de l'histoire de Xlebnikov et celle du peintre³¹⁹. Tandis que, chez Xlebnikov, la

³¹⁵ En fait, il serait plus correct de parler de *transformisme* que d'évolutionnisme à propos des théories de Filonov, qui ne renvoient pas au mécanisme de la sélection naturelle, mais uniquement au processus d'adaptation de l'être à son environnement : une conception qui se rapproche davantage des théories élaborées par Lamarck au début du dix-neuvième siècle que de celles de Darwin.

³¹⁶ Nous n'élaborerons toutefois pas sur ce point, qui a déjà été traité par Ljudmila Pravoverova : « Il semblerait que Filonov aussi partage la conviction de Solov'ev selon laquelle, quelles que soient les horreurs et la cruauté du monde contemporain, l'humanité se trouverait au seuil d'un avenir radieux où s'effectuera sa transfiguration et celle du monde, le but du processus historique étant la formation de l'humanité divine » (« Кажется, и Филонов разделяет убеждение Соловьева, что, невзирая на все ужасы и жестокости современного мира, человечество стоит на пороге светлого грядущего, когда совершится преобразование его и мира, ибо цель исторического процесса – формирование Богочеловечества »); L. L. Pravoverova, « От апокалипсиса к “вечной весне” », *op. cit.*, p. 144.

³¹⁷ « Мы верим, что тот, кто держит в своих руках идею эволюции, держит и вечную жизнь ». P. Filonov, « Канон и закон », *op. cit.*, p. 47.

³¹⁸ Sur les liens entre la philosophie évolutionniste de Filonov et la volonté de vaincre la mort, voir entre autres l'article de G. Eršov « Filonov : istoki mirovozzrenija, filosofskie osnovy analitičeskogo metoda », p. 336 : « В концепции Филонова важным является убежденность, что художнику с его волевым, организующим началом дано держать в руках нити жизни, преодолевая смерть ».

³¹⁹ La question des liens entre la pensée de Fedorov et l'œuvre de Filonov refait régulièrement surface dans la littérature critique. À ce sujet, voir par exemple l'article de K. Ičin : « Fedorovskoe učenie v tvorčestve Pavla Filonova », *Russian*

connaissance des « lois du temps » devait permettre de déjouer le destin en rendant possible l'évitement de cet écueil majeur qu'est la guerre (et de la mort qui l'accompagne inévitablement), pour Filonov, c'est en s'élevant au-dessus des limites de sa condition biologique actuelle, grâce entre autres au concours de l'art, que l'être humain pourra vaincre la fatalité. Ceci étant dit, il est loin d'être certain, il est même fort peu probable, que Filonov (ou Xlebnikov, au demeurant) ait lu les écrits de Fedorov. Seulement, les théories de ce dernier s'avèrent particulièrement en phase avec un certain état d'esprit qui régnait à l'époque des deux artistes, notamment chez ceux qui étaient associés, comme eux, à l'avant-garde : un désir, répétons-le, de trouver des réponses nouvelles aux problèmes angoissants que la religion, plus ou moins abandonnée avec la montée des idéaux révolutionnaires, avait eu pour fonction d'adoucir. À quoi sert la vie si nous devons mourir? Que devient-on après notre mort? Voilà des craintes fondamentales que les théories de Fedorov, bien que d'inspiration chrétienne, viennent apaiser en s'écartant des dogmes religieux. Et c'est dans l'optique d'une recherche de réponses à de telles questions qu'il faut considérer les expérimentations mathématiques, littéraires ou picturales d'un Xlebnikov ou d'un Filonov.

Mentionnons avant de passer à un autre point qu'outre les échos qu'elle renvoie aux philosophies de Solov'ev et de Fedorov, il est possible de voir dans la conception filonovienne de l'évolution une influence (encore là, fort probablement indirecte) de la pensée allemande, de théories telles que le psycho-lamarckisme ou le panspsychisme, qui partent du principe selon lequel les plantes et les animaux participeraient activement à leur propre évolution³²⁰. « Nous croyons en la force de l'être humain et en son initiative [...]. Cette force, on peut la deviner même dans les objets inanimés, même dans le fer, par exemple³²¹ », écrit le peintre dans « Le Canon et la loi » (« *Kanon i zakon* »). Cette aspiration généralisée à l'évolution, qui concerne l'ensemble de la nature, vient donner l'image d'un monde en perpétuelle mutation, un monde où, pour reprendre les termes de Dmitrij Pisarev (1840-1868), les effets de « millions de petites forces et causes » s'accumulent³²², sans qu'on sache nécessairement où conduiront ces mouvements parfois conflictuels. Si une telle manière de penser le monde est sans doute dominante à notre époque, il faut se rappeler que les artistes, du temps de Filonov, avaient une nette préférence pour les systèmes bien ordonnés : qu'on pense aux « lois du temps » de Xlebnikov, ou encore au *Monument à la Troisième Internationale* de Vladimir Tatlin. À première vue, les tableaux de Filonov semblent osciller entre ces deux visions, contradictoires, de l'univers. Si, dans la lignée des artistes associés au courant « organiciste » de la peinture russe et sympathiques à la philosophie cosmiste, le peintre semble vouloir rapprocher, par le biais de l'étude de leurs correspondances, l'infiniment petit et l'infiniment grand, le microcosme (pensons au précepte : « dessine littéralement chaque atome ») et le macrocosme (pensons cette fois à un projet de tableau tel que la *Formule de*

Literature, vol. 59, n° 1, 2006, p. 65-73. La parenté entre la pensée de Fedorov et celle de Xlebnikov a elle aussi été relevée dans différents textes critiques. Enfin, sur la pensée de Fedorov considérée plus ou moins comme un « ciment » par lequel se trouvent liés les différents acteurs de la culture russe des années 1910 et 1920 (et, entre autres, Xlebnikov et Filonov), voir l'article de L. Heller, « Les chemins des artisans du temps », *op. cit.*, p. 361 et suivantes.

³²⁰ Au sujet de ces doctrines, voir : A. Vucinich, *Darwin in Russian thought*, *op. cit.*, p. 160.

³²¹ « [М]ы верим в силу человека и его инициативу [...]. Эту же силу мы можем предполагать и в вещах неодушевленных, хотя бы в железе, например »; P. Filonov, « *Kanon i zakon* », *op. cit.*, p. 48.

³²² Voir : A. Vucinich, *Darwin in Russian thought*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 26-27.

l'univers), le règne animal et le règne végétal³²³, peut-on pour autant dire que ses tableaux surchargés représentent un « monde sans chaos » où règne un « ordre unique » propre à la nature et au cosmos, comme l'écrit Alla Povelikhina à propos de la vision du monde des représentants de l'« organicisme »³²⁴? N'y lit-on pas plutôt le constat auquel aboutissait Pisarev sur l'impossibilité de concevoir le monde comme « vaste complexe de phénomènes intégrés³²⁵ »? Une chose est certaine, c'est que l'image du monde qui ressort des tableaux de Filonov, et tout particulièrement de ses *Formules*, est fondamentalement différente de celle, nettement plus épurée, que nous donnaient à voir les *Tables du destin*. Tandis que les « lois du temps » xlebnikoviennes nous laissaient avec l'idée d'un monde cohérent, où tout peut être ramené à des équations mathématiques fondées sur les nombres 2 et 3, l'évolutionnisme filonovien, en nous donnant l'image d'un monde en perpétuelle mutation, nous le rend aussi plus insaisissable, plus incertain. Les *Formules* sont traversées de multiples lignes de force, le tissu pictural y semble perpétuellement « croître », pour reprendre la belle expression de Matjušin³²⁶, à partir d'une quasi infinité de centres dont on ne sait s'ils communiquent ou non les uns avec les autres : autant d'indices qui, si ce n'était des idées d'ordre et d'harmonie véhiculées par la notion même de « formule », nous porteraient à les classer dans la catégorie des œuvres qui s'efforcent de représenter le chaos, l'impossibilité de trouver de la cohérence dans le monde.

Vers une philosophie de l'histoire

Filonov, à partir de la révolution, voulut se présenter comme un authentique communiste. Si on peut parfois douter de la sincérité des convictions exprimées dans son journal des années 30, alors que le régime en place lui rendait la vie particulièrement difficile, on a toutes les raisons de croire que le passage des « Principes de l'art analytique » où l'art est présenté comme un « facteur important de la lutte des classes » reflète fidèlement l'opinion de son auteur. C'est d'ailleurs sans doute cet engagement en faveur de l'émancipation des masses laborieuses, associé à sa conception pseudo-scientifique de l'évolution, qui a amené le peintre à chercher, dans sa pratique, à comprendre et à illustrer les phénomènes sociaux et biologiques qui influencent la vie humaine, et à vouloir partager ses découvertes avec le plus grand nombre. Il espérait ainsi agir positivement sur le développement des consciences individuelles et donc, à plus large échelle, sur la société dans son ensemble – car, on l'aura compris, c'est lorsqu'il aura acquis suffisamment de connaissances sur le monde, et particulièrement sur la marche de l'histoire, que le peuple sera enfin en mesure d'influencer son propre destin.

³²³ Sur la question de l'interpénétration des règnes animal et végétal dans les tableaux de Filonov, voir notamment l'article de J. Bowlt intitulé « Tainstvennyj sad », dans *Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, op. cit.*, p. 19-31.

³²⁴ Voir : A. Povelikhina, « The Theory of World Unity and the Organic Direction in the 20th Century Russian Avant-Garde », dans *Organica, op. cit.*, p. 11-12.

³²⁵ Voir : A. Vucinich, *Darwin in Russian thought, op. cit.*, p. 26-27.

³²⁶ M. Matiouchine, « L'œuvre de Pavel Filonov », *op. cit.*, p. 86.

Influencer le destin des individus par le biais de la transmission du savoir et de l'évolution active, modifier la marche de l'histoire pour le bien du plus grand nombre : voilà, au fond, le but ultime de l'art analytique tel qu'il se dévoile à la lecture des textes de Filonov. Mais qu'est-ce que le peintre, dans son art, se trouve avoir à dire sur la marche de l'histoire? Quel avenir semble-t-il y entrevoir pour l'humanité? Et surtout, peut-on se demander, comment l'art analytique s'avère-t-il apte à traiter de ces questions complexes? Nous le voyons bien, la doctrine de l'art analytique n'est pas tant un ensemble de préceptes esthétiques qu'une philosophie de la pratique artistique. Ses prescriptions concernent plus la préparation de l'artiste, le travail intellectuel qui accompagne l'élaboration de l'œuvre d'art, que l'exécution de l'œuvre elle-même. Ce qu'elle propose surtout, c'est une méthode d'étude des objets et des phénomènes dans leur dimension vivante, dynamique, changeante... et c'est d'ailleurs dans cette particularité que se dévoile sa dimension historiosophique. En effet, lorsque Filonov écrit que la base du « naturalisme analytique » consiste en « la représentation des processus qui ont cours à l'intérieur de l'objet³²⁷ », il demande aux peintres de s'intéresser aux objets non seulement dans leur état présent ou passé, mais aussi d'essayer d'entrevoir leur état futur, un processus en cours ne pouvant pas être représenté adéquatement par une simple série d'états passés, figés. Aussi, l'artiste qui voudra se conformer aux préceptes de l'art analytique ne pourra plus se contenter d'*illustrer*, il devra également tenter de *prédire*. Cette entreprise de prédiction consubstantielle à la doctrine de l'art analytique ne se fait toutefois pas sur le mode péremptoire d'un Xlebnikov, qui affirmait que les clefs de la prévision de l'avenir étaient entièrement fournies par ses équations. Si d'autres ont voulu le désigner comme tel, Filonov lui-même ne s'auto-proclame pas prophète, il ne prétend pas détenir la vérité sur le monde ou écrire l'avenir. Son travail de prédiction revêt plutôt un caractère expérimental : le principal guide de l'artiste analytique, après les connaissances acquises à force d'étude, c'est son intuition. « N'importe quel objet, aussi muet soit-il, parlera à celui qui s'efforce de le comprendre », écrit-il³²⁸. L'art analytique se fonde, nous l'avons vu, sur une recherche de ce que sont, véritablement, les choses, au-delà de ce qui s'en voit à l'œil nu, au-delà de leur dimension présente. Ainsi est-il peut-être juste, pour en revenir aux mythes que nous avons exposés un peu plus tôt, de dire que le travail de Filonov possède une certaine dimension prophétique. Seulement, ce n'est pas son œuvre picturale comme telle qui doit être considérée comme prophétique (sait-on vraiment si l'artiste a déjà prophétisé quoi que ce soit?) mais plutôt sa méthode et sa philosophie de l'art, qui appellent à tenter de voir ou d'imaginer l'invisible.

On peut maintenant à se demander *sous quel point de vue* les tableaux de Filonov présentent l'histoire. Certes, nous connaissons déjà les biais marxiste et évolutionniste de l'artiste. Quel que soit le regard que ceux-ci lui font jeter sur le présent, ils sont inséparables d'un certain optimisme puisqu'ils laissent entrevoir un avenir où l'être humain et la société dans son ensemble auraient évolué pour le mieux. Cette utopie, nous l'avons vu, est d'ailleurs tout entière contenue dans le concept d'« éclosion universelle », qui traduit l'idée d'un monde arrivé à son plein

³²⁷ « Главнейшее положение аналитического натурализма – действие многомоментностью динамики процессов в объекте и изображение процессов, происходящих в объекте »; P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 106.

³²⁸ « Любой немой объект в мире говорит тому, кто усиливается его понять »; *ibid.*, p. 109.

épanouissement. Le présent, en revanche, n'est pas traité avec cet optimisme dans les tableaux de l'artiste. Cela s'avère visible de manière particulièrement frappante dans ses œuvres figuratives, où les références à la réalité moderne sont presque toujours teintées de noir : dans ces tableaux, l'humanité paraît souffrante, les visages, souvent laids, ont des expressions douloureuses, qu'il s'agisse de travailleurs (*Les Charretiers (Lomovy, 1915)*) ou de rois censés festoyer (*Le Festin des rois (Pir korolej, 1913)*). Même les bêtes semblent souffrir, comme ces *Animaux (Životnye)* au regard triste du tableau de 1925-26 [Figure 3.1], visiblement mal à l'aise dans un milieu qui leur est hostile. Les paysages urbains sont inhospitaliers, froids et mornes, comme dans *Ceux qui n'ont rien à perdre (Komu nečego terjat', 1911-1912)* ou *La Régénération de l'intellectuel (Pereroždenie intelligenta, 1913)*, tandis que les riches et puissants sont représentés dans toute leur monstruosité (*Formule de la bourgeoisie (Formula buržuazii, 1924-25)*). L'impression qui se dégage des tableaux des rudes années 30, où se multiplient les personnages asexués aux têtes rasées, aux narines dilatées et aux yeux protubérants (les divers tableaux intitulés *Gens (Ljudi)* et *Têtes (Golovy)* [Figure 3.2]), est encore plus troublante. En fait, dans l'ensemble des œuvres figuratives de Filonov, les rares tableaux qui semblent vouloir laisser une impression unanimement positive datent d'avant la révolution et abordent des thèmes familiaux ou religieux, comme cette *Famille paysanne (Krest'janskaja sem'ja)* de 1914 [Figure 3.3], originellement désignée sous le titre *La Sainte Famille (Svjatoe semejstvo)*, dont se dégage une atmosphère idyllique d'union entre les êtres humains, les animaux et une nature généreuse. Ceci étant dit, en règle générale, ce sont sans doute les tableaux abstraits des années 1920 qui, dans l'ensemble de l'œuvre de Filonov, laissent l'empreinte la plus positive. La série des *Formules* et le cycle de l'« Éclosion universelle », notamment les *Formule du printemps*, avec leurs couleurs vives et leur profusion de détails [Figure 3.4, Figure 3.5], semblent traduire le sentiment d'une nature fondamentalement bonne et hospitalière. Il n'est d'ailleurs pas anodin que, comme le fait remarquer Evgenij Kovtun, Filonov, dans ses notes, ait fait allusion au tableau de 1927-28 sous le titre de « Formule de l'éternel printemps » (*Formula večnoj vesny*), un titre qui transmet l'idéal utopique d'un avenir radieux³²⁹.

En somme, si on en juge par ce que ses tableaux donnent à voir et ce que leurs titres laissent suggérer, la philosophie de l'histoire de Filonov pourrait se résumer ainsi : le présent est souffrance, mais l'origine est joyeuse et bonne, et on peut encore rêver à un avenir heureux. Il serait tentant de déduire de nos observations que ce sera par un retour à cette origine bienveillante du monde, c'est-à-dire, fondamentalement, à la famille et à la terre, que le bonheur redeviendra possible. Il faut cependant être prudent avant de tirer de telles conclusions, fondées sur des œuvres réalisées à des époques différentes, sachant que la vision du monde de Filonov a beaucoup changé autour de la révolution de 1917. Il n'en demeure pas moins que si, à partir des années 20, le peintre ne produit plus d'œuvres comme la *Famille paysanne*, ses tableaux les plus ambitieux, telles les *Formule du printemps* ou la *Formule du cosmos* [Figure 3.6], continuent d'évoquer, de manière abstraite cette fois, la félicité d'une union parfaite de l'être humain avec le cosmos et la nature. Si on continue à suivre la ligne de pensée que nous avons adoptée depuis le début de notre analyse, on en déduira d'ailleurs que ce processus ne sera pas le fruit d'une

³²⁹ Voir : E. Kovtun, « P. N. Filonov i ego dnevnik », dans : P. Filonov, *Dnevnik, op. cit.*, p. 42.

intervention divine, mais bien celui des actions de l'être humain, qui en utilisant ses propres forces aura réussi à s'extirper du milieu non naturel dans lequel l'industrialisation sauvage et le capitalisme l'avaient plongé.

Comment pourrait-on qualifier une telle conception de l'histoire? S'inscrit-elle dans une tradition quelconque? Disons d'abord à ce sujet que l'on pourrait considérer l'attitude de Filonov comme étant fondamentalement conflictuelle, puisque d'une part, on perçoit chez lui une confiance absolue en la nature, et de l'autre, un refus catégorique de la voie que l'histoire universelle semble être amenée à prendre. Il y a peut-être dans cette attitude quelque chose de la philosophie orientale et de ce principe selon lequel tous les maux de l'être humain résulteraient simplement d'une mauvaise compréhension de la voie à suivre, le destin étant naturellement bien disposé à son égard³³⁰. Il y a en effet un fond conservateur, voire même moralisateur, et fort peu « avant-gardiste », dans le discours de Filonov sur l'histoire; quelque chose, en fait, qui ne manque pas d'évoquer l'historiosophie xlebnikovienne, en partie ancrée dans les mythes antiques et les textes bibliques, et fondée sur la conviction selon laquelle la guerre serait issue de la négation du destin. Et pourtant, le concept filonovien d'évolution « forcée », qui appelle à adopter une attitude active et constructive à l'égard du destin, demeure, tout comme les appels de Xlebnikov à « prendre le destin au lasso³³¹ », profondément révolutionnaire : en fait, le peintre n'insiste pas tant sur la nécessité de rentrer au plus vite dans les ornières de la « bonne voie » que sur celle d'apprendre à connaître la marche du temps pour mieux *combattre* le cours actuel des choses.

En relevant cet aspect conflictuel de la philosophie de l'histoire de Filonov et de celle de Xlebnikov, on met aussi le doigt sur un autre point qui les rapproche de la pensée de Fedorov et d'une certaine avenue de la tradition philosophique russe : une sorte d'amalgame de progressisme et de conservatisme que vient résumer parfaitement le concept oxymorique de « futurisme archaïque », employé notamment par Mojmir Grygar dans un article sur le peintre³³². C'est que Fedorov, en parlant de ressusciter les ancêtres, ne proposait ni plus ni moins, nous l'avons vu, que de ramener le passé dans le futur en y introduisant des nouveau-nés déjà vieux mais désormais immortels, entraînant ainsi la dissolution du temps. C'est là précisément ce que Filonov semble viser, d'abord en laissant entrevoir dans ses textes la possibilité de l'abolition de la mort, puis en évoquant dans ses tableaux un retour à une origine bienfaisante qui ne serait pas qu'un simple recul dans le passé puisqu'il résulterait d'une démarche créatrice. C'est aussi, comme nous avons tenté de le démontrer, ce que cherche à faire Xlebnikov avec les *Tables du destin*, quoique, dans son cas, on doive sans doute plus parler d'une tentative de *neutralisation* du temps que de

³³⁰ Voir : T. P. Grigor'eva, « Ideja sud'by na vostoce », dans *Ponjatje sud'by v kontekste raznyx kul'tur*, Moskva, Nauka, 1994, p. 100.

³³¹ « La tâche de mesurer les destins coïncide avec la tâche de prendre au lasso la grosse patte du destin » (« Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока »); V. Xlebnikov, « Rok, beregis'! », SS, t. 6, vol. 1, p. 260.

³³² Voir : M. Grygar, « The Literary Inspiration of Pavel Filonov's Art », dans *Dutch Contributions to the Tenth International Congress of Slavists, Sofia, Sept. 14-22, 1988*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 80-81 : « Filonov had little interest in the dynamics of contemporary life, of the modern technical progress, he was – so to speak – an archaic futurist ». « *Archaistisch-futuristisch* » est également l'expression par laquelle A. Hansen-Löve décrit le « code » dans lequel s'exprime Xlebnikov, qui est aussi le « code » d'une partie de l'avant-garde russe. Voir : A. A. Hansen-Löve, « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », *Russian Literature*, vol. 40, n° 3, 1996, p. 327.

sa dissolution. L'avenir radieux, au bout du compte, pour Filonov comme pour le poète et le philosophe, semble vouloir prendre l'aspect d'un présent permanent, de ce paradis hors de l'histoire qu'évoque l'idée d'« éternel printemps ».

Art analytique et performativité

La « formule » et la capture du temps

En introduction à ce chapitre, nous avons dit que, d'après leurs titres et leur envergure générale, les *Formules* étaient sans doute les tableaux les plus « philosophiques » de Filonov. Si l'on se fie à ce que laisse entendre le peintre, il y étudierait la révolution, la période de transition vers la société communiste de 1904 à 1922, le prolétariat de Petrograd... Aussi, s'il y a lieu de se pencher sur la manière dont les questions soulevées par l'artiste dans ses textes théoriques trouvent leur expression picturale, c'est en direction de ces tableaux que l'on sera amené à regarder. Chez Filonov, nous l'avons vu avec les deux définitions citées en début de chapitre, la « formule » est un concept abstrait : ce mot ne fait pas référence à quelque chose de facilement identifiable, comme chez Xlebnikov ou chez les mathématiciens, mais bien plutôt à une *façon* de peindre un objet ou un sujet. Cette façon de faire ne saurait toutefois se résumer à quelques critères esthétiques, comme en témoigne entre autres l'existence conjointe de « formules » abstraites et figuratives dans le catalogue de l'artiste. Qu'est-ce qui la caractérise, dans ce cas? Qu'est-ce qui rapproche les tableaux réunis sous ce nom? C'est là la première question à laquelle il faudrait maintenant tenter de répondre, avant même de chercher en quoi les « formules » viennent illustrer la philosophie de l'histoire que nous venons de décrire et contribuer au programme révolutionnaire qui y est associé.

Les dictionnaires russes accordent essentiellement trois significations au mot *formula* : « expression verbale courte et précise », « combinaison de signes mathématiques » et « notation symbolique de la composition chimique et de la structure d'une substance ». L'interprétation de ce terme dans son sens commun, à partir duquel Filonov a dû se forger sa propre définition, ne fait donc pas tellement problème, dans la mesure où ses significations en russe recourent plus ou moins celles qu'il a en français. Dans les deux langues, on peut parler non seulement de formules mathématiques et de formules chimiques, mais aussi de formules de politesse, de formules magiques... Dans certaines de ces expressions, on remarquera par ailleurs que la formule est investie d'une dimension performative : il suffit de la prononcer pour que quelque chose *se fasse*. La formule est donc plus qu'un mot ordinaire, elle se rapproche, parfois, de l'*acte* : c'est le cas, du moins, avec la formule magique, la formule de politesse ou la formule sacramentelle. Le sens qui s'impose en premier à l'esprit, cependant, lorsqu'on voit ou entend le mot « formule » hors de son contexte, ou dans un contexte vague, est sans contredit celui de formule mathématique. Ce fait n'a d'ailleurs sans doute pas échappé à Filonov, qui comparait volontiers son art à une « science exacte³³³ ».

³³³ Voir par exemple son texte : « Ponjatje vnutrennej značimosti iskusstva kak dejstvujuščej sily », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, *op. cit.*, p. 114.

Dans le contexte de l'œuvre du peintre, et étant donné les thèmes qu'il y aborde, l'expression « formule » nous semble pouvoir renvoyer surtout à deux ensembles de significations. Nous les résumerons par les deux phrases suivantes : « ce à quoi se résume la composition de quelque chose » (comme une formule chimique ou la formule d'un produit) et « ce qui permet d'exprimer quelque chose (une idée, un processus, une quantité) de façon claire, concise et conventionnelle » (c'est ce que fait par exemple une formule mathématique, ou une formule consacrée). Une chose, cependant, peut poser problème avec la « formule » filonovienne, et ce n'est pas un point de détail : c'est que, comme le souligne Gleb Eršov, et comme on le réalise de manière particulièrement frappante lorsqu'on la compare aux formules de Xlebnikov, elle n'a absolument rien du caractère précis et laconique qu'on serait en droit d'attendre d'elle³³⁴. Qu'est-ce qu'une formule dont les ramifications semblent infinies et dont les termes sont difficilement discernables les uns des autres? La formule n'est-elle pas, par nature, synthétique, et donc *a priori* incompatible avec le projet de l'art analytique? Nous reviendrons bientôt sur cette question. Pour l'instant, toutefois, il serait sans doute plus utile de tenter de remettre de l'ordre dans cet ensemble apparemment hétérogène que forment les *Formules* filonoviennes.

Nous avons dit déjà que les *Formules* pouvaient être classées en deux grandes catégories : les « formules » figuratives et les « formules » abstraites. Nous pourrions ajouter à cela que les formules de la première catégorie partent généralement d'un projet moins ambitieux (ce sont, pour la plupart, des aquarelles ou des dessins plutôt que des peintures à l'huile) et qu'elles abordent des thèmes politiques ou sociaux ancrés dans la réalité de leur époque : le « prolétariat de Petrograd », « l'actuel enseignement des arts », la « bourgeoisie », etc. Les formules de la seconde catégorie, dans laquelle on retrouve la plus grande quantité d'œuvres majeures, abordent quant à elles des thèmes plus abstraits : le cosmos, le printemps, l'univers... Bien que cette classification laisse place aux exceptions (certaines « formules » figuratives sont peintes à l'huile, et les deux *Formule de l'univers* ne sont que de « modestes » dessins), le premier obstacle à l'élaboration d'une définition générale de la formule filonovienne n'en réside pas moins dans le fait qu'il est difficile de voir ce qui rapproche ces deux catégories de tableaux, sinon la volonté manifeste, reflétée dans leurs titres, d'explorer un thème de manière exhaustive. Qu'est-ce que la *Formule de l'actuel enseignement des arts plastiques (Formula sovremennoj pedagogiki IZO, 1923)* [Figure 3.7], par exemple, avec son message politique virulent et sa facture rappelant un peu la tradition du *lubok*, peut avoir en commun avec la *Formule de la période de 1904 à juillet 1922 (glissement universel, à travers la Révolution russe, dans l'éclosion universelle)* [Figure 3.8], qui, malgré son titre descriptif, est loin de livrer un message univoque? Peu de choses, apparemment, sinon, peut-être, le fait qu'elles répondent toutes deux à l'impératif, formulé dans les « Principes de l'art analytique », de lier contenu et forme de manière cohérente.

Un autre obstacle à l'élaboration d'une définition peut être perçu dans le fait que rien, *a priori*, ne distingue les *Formules* de la seconde catégorie d'autres tableaux abstraits de Filonov, comme ses *Compositions* ou ses œuvres

³³⁴ Voir : G. Eršov, « "Formula" i "sdelannaja kartina" Pavla Filonova : teorija i praktika », *Iskusstvoznanie*, n° 1, 2000, p. 563. En revanche, selon Eršov, les *Formules* filonoviennes, où on peut voir se répéter un certain nombre d'éléments (motifs, formes, personnages) auraient bien ce caractère codé qui caractérise normalement la formule.

Sans titre, certains de ces tableaux semblant même mériter le titre de « Formule » beaucoup mieux que d'autres. À première vue, il est donc difficile d'imaginer qu'il puisse exister quelque chose comme une « essence » de la formule, qui serait commune à toutes les œuvres portant ce titre et les distinguerait du reste de la production du peintre. Faudrait-il en conclure pour autant que le terme a été employé à la légère, plus ou moins au hasard? Le fait que, comme d'autres tableaux de Filonov, certaines « formules » soient dotées de plus d'un titre tend du moins à suggérer que ce dernier avait l'habitude d'intituler (ou de réintituler) ses tableaux une fois l'œuvre réalisée. De là à dire que ces titres ne sont que « plaqués » négligemment sur les œuvres, toutefois, il y a un pas que nous ne franchirons pas, ne serait-ce que parce que le mot « formule » est employé si souvent par l'artiste que, même s'il avait revêtu à l'origine un caractère anodin, son usage répété a vite fait de le charger de sens.

Pour revenir à nos considérations lexicales, nous pourrions dire que ce qui caractérise la formule, en général, c'est un certain degré d'abstraction, qui vient lui donner son caractère universel. Les formules mathématiques ou chimiques sont composées de signes conventionnels, les formules de politesse sont souvent des expressions qui ont perdu leur sens premier, les formules magiques, quant à elles, comportent leur part de mots inventés, et lorsque des mots courants sont employés, ils sont traités de manière abstraite, et non pas pour ce qu'ils signifient dans la réalité. Il en va de même, serions-nous portés à dire, avec les *Formules* de Filonov. Même dans les « formules » figuratives que sont la *Formule de l'éclosion universelle (dernier stade du communisme)* et la *Formule du prolétariat de Petrograd* [Figure 3.9], en effet, les figures sont mises sur le même plan que les traits ou les touches de couleur; elles n'ont pas de relations explicites entre elles et ne sont pas hiérarchisées. L'espace de la toile est à peu près également saturé, ce qui fait que notre attention, sollicitée de toutes parts, se porte vers différents centres, rendant impossible une lecture linéaire du type de celle qu'appellerait un tableau figuratif³³⁵. La fonction de cette abstraction prend tout son sens dans la formule mathématique, qui peut être considérée comme une espèce de cadre apte à contenir différentes informations, selon la valeur qu'on choisira de donner aux variables qu'elle renferme. Dans les « lois du temps » de Xlebnikov, par exemple, si la formule de l'alternance du pouvoir entre l'Orient et l'Occident s'exprime sous la forme 3^n+3^n , la variable n pourra prendre différentes valeurs en fonction des événements particuliers auxquels la loi s'applique : la formule 3^n+3^n , par exemple, peut être réalisée sous les formes 3^2+3^2 , 3^3+3^3 , 3^4+3^4 , etc. C'est de la même manière, sans doute, que la *Formule du printemps* pourra être considérée contenir non pas un seul printemps, mais bien tous les printemps du monde, passés et à venir.

Malheureusement, il semblerait que Filonov n'ait élaboré aucune théorie de l'abstraction, son enseignement lui-même semblant se fonder essentiellement sur l'art figuratif. Qu'est-ce que l'abstraction signifiait pour lui, à cette période critique de l'histoire de l'art dont il était l'un des principaux acteurs? Pourquoi a-t-il utilisé en alternance les deux modes d'expression, figuration et abstraction, du milieu des années 10 jusqu'à la fin de sa carrière? Tout porte à croire, comme nous l'avons dit plus haut, que la promotion de l'indépendance de la peinture à l'égard des

³³⁵ Sur ce point, notre position s'oppose à celle de Jean-Claude Marcadé, qui soutient que la culture de Filonov « est profondément anti-abstraite, malgré certaines œuvres au caractère apparemment non-figuratif. Elle ne connaît pas le retrait. Elle ignore l'abîme ». J.-C. Marcadé, « Filonov. Le tableau comme site de l'éclosion universelle », dans *Filonov, op. cit.*, p. 80.

autres formes d'art, et surtout de la narration, n'était pas un enjeu pour le peintre. On suppose donc que pour lui, comme pour d'autres de ses contemporains par ailleurs, le recours à l'abstraction, hors de toute intention polémique, ait eu pour fonction essentielle de permettre la représentation de phénomènes immatériels : les forces à l'œuvre dans la nature, le rythme intérieur des choses... et ce, sans l'amener à délaissier pour autant la dimension matérielle du monde. Le désir qui l'animait n'était pas celui de manifester l'irreprésentabilité, mais bien celui de *tenter de représenter*, sans égard à la difficulté ou à l'impossibilité de la tâche. C'est bien là d'ailleurs, nous le voyons avec les lois de la physique et nous l'avons souligné en parlant de son rôle chez Xlebnikov, l'un des grands pouvoirs de la formule : celui de donner une forme visible à ce qui n'en a pas.

Prenons maintenant le temps d'examiner de plus près quelques exemples de « formules », afin d'identifier leurs caractéristiques communes ou, à tout le moins, de tenter de voir si certains éléments se retrouvent dans plus d'un tableau. Par souci de cohérence, et pour éviter de trop nous éparpiller, nous choisirons de concentrer notre attention sur les « formules » abstraites, y compris la *Formule du prolétariat de Petrograd* et la *Formule de l'éclosion universelle (dernier stade du communisme)*, laissant de côté les *Formule de l'actuel enseignement des arts plastiques*, *Formule d'un sergent de ville (Formula gorodovogo)* et autres *Formule de la bourgeoisie*.

Ce qui frappe d'abord, dans les meilleures « formules » de Filonov, encore plus peut-être que dans ses autres tableaux, c'est leur complexité. Non seulement tous les centimètres carrés de la toile sont également saturés de détails, mais tous semblent exécutés avec le même degré de minutie. On n'en finit plus de trouver des formes à l'intérieur des formes, des motifs à l'intérieur des motifs, des systèmes à l'intérieur des systèmes... Sur ce plan, la *Formule du Printemps* de 1922-23 [**Figure 3.4**] s'avère particulièrement frappante. Il suffit de fixer son regard sur un élément du tableau choisi au hasard pour avoir l'impression d'entrer dans un dédale où chaque porte s'ouvrirait sur d'autres portes, et ce jusqu'à l'infini. Les points de fuite se multiplient, comme si à l'intérieur du tableau coexistaient des univers parallèles, vus à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Parfois, des formes évocatrices semblent émerger, des visages, dont on ne sait s'ils sont le fruit de notre imagination ou de la volonté du peintre, étant donnée sa propension à jouer sur la frontière parfois ténue entre abstraction et figuration. Comment l'artiste procédait-il pour peindre de tels tableaux? Vera Anikieva, dans le catalogue qu'elle avait préparé pour l'exposition monographique de Filonov qui n'ouvrit jamais ses portes³³⁶, peut nous aider à nous en faire une idée :

On entend souvent : Est-il vrai que Filonov peint ses tableaux en partant des coins de la toile, qu'il rejette l'idée de composition? La composition, prise au sens commun du terme, c'est-à-dire comme le fait d'établir des relations entre la forme de ce qui est représenté et la forme du tableau, est un concept que l'artiste ne reconnaît pas.

Bien sûr, il peut arriver qu'à l'étape initiale d'une œuvre l'artiste dispose provisoirement sur la surface certains éléments de base, mais cette disposition n'est qu'approximative et dépend entièrement de la progression ultérieure du travail.

³³⁶ Il s'agit là d'un événement particulièrement dramatique dans la carrière de Filonov, qui marque le début de son isolement du milieu artistique soviétique : en 1929-30, le Musée russe devait lui consacrer une importante exposition monographique qui, pour des motifs idéologiques, ne fut jamais ouverte au public.

« Le général naît des événements particuliers, développés jusqu'à leur ultime degré », dit l'artiste. On peut commencer une œuvre par n'importe quelle partie : l'œil, l'oreille, l'ongle (si on peint un être humain), par n'importe quel point, par n'importe quel objet. La force organisatrice de l'œuvre, selon la terminologie de Filonov, est le « lien atomistique » entre ses parties individuelles, soumises aux mêmes objectifs.

[...] Le travail initial se fait au crayon. Le dessin doit être précis, vigoureux, assuré; il faut prendre compte de la signification de chaque mouvement de la main. Les termes d'ébauche, d'esquisse, d'étude, n'existent ni dans la terminologie de l'artiste, ni dans sa pratique. Chaque intention doit être menée jusqu'aux extrêmes limites de la finition. La qualité du dessin détermine d'emblée le caractère de l'œuvre. Si le dessin n'est pas mené à bout, alors la couleur ne sauvera pas le tableau. [...]

Une fois que le tableau est mené à bout, il peut être retravaillé à certains endroits ou au complet par une deuxième ou une troisième couche (Filonov peut parfois se rendre jusqu'à dix couches ou plus).³³⁷

Ainsi, les tableaux de Filonov ne seraient jamais construits suivant un plan déterminé à l'avance. Pourtant, dans l'avalanche de détails des *Formules*, certains grands principes d'organisation semblent généralement émerger. Dans la *Formule du cosmos* [Figure 3.6], la *Formule de la période de 1904 à juillet 1922* [Figure 3.8], la *Formule du prolétariat de Petrograd* [Figure 3.9] et la *Formule du printemps* de 1922-23 [Figure 3.4], par exemple, tout semble converger vers un espace situé à peu près au centre du tableau, qui, dans *Formule du prolétariat de Petrograd* et dans *Formule de la période de 1904 à juillet 1922*, est marqué par une zone plus claire que le reste. Dans la *Formule du printemps* de 1927-28 [Figure 3.5], les grandes lignes du tableau convergent plutôt vers un ensemble de taches bleues situées plus ou moins dans la moitié supérieure gauche de la toile, ce qui vient donner à cette dernière œuvre ainsi qu'aux autres un caractère particulièrement dynamique. En fait, au lieu de dire que les lignes de ces tableaux *convergent* vers le centre, ne devrions-nous pas plutôt dire qu'elles le fuient dans une action concertée? Le mouvement auquel elles obéissent ne serait-il pas centrifuge, plutôt que centripète? L'idée d'« éclosion », si présente dans l'œuvre de Filonov, tendrait en effet à évoquer une « projection » du tableau hors de lui-même, jusqu'à l'abolition de la frontière entre l'œuvre et le monde.

³³⁷ « Часто приходится слышать : правда ли, что Филонов пишет свои картины от угла холста, не признавая заранее намеченной композиции? Композицию, в обычном понимании, как установление взаимоотношений между формой изображаемого и формой картины, художник не признает. Конечно, и в работах Филонова может быть налицо первичный момент условного расположения на плоскости основных намеченных частей, но это расположение лишь примерное, всецело зависящее от дальнейшего хода работы. “Общее возникает из частных, развитых до последней степени”, – говорит художник. Начать работу можно с любого частного – с глаза, уха, ногтя, если пишешь человеческую фигуру, – с любой точки, с любого предмета. Организующей силой в работе, по терминологии Филонова, является “атомистическая связь” отдельных членов, подчиняющихся целевой установке работы. [...] Первоначальная работа ведется карандашом. Рисунок должен быть четкий, крепкий, уверенный, с учетом значения каждого движения руки. набросок, этюд, эскиз не существуют ни в терминологии, ни в работе художника. Каждый замысел должен быть доведен до предела сделанности. Качество рисунка сразу определяет характер вещи. Если рисунок не проработан, то цвет не спасает картину. [...] Когда вещь сделана, она может быть проработана в некоторых местах или целиком вторым, третьим слоем (у Филонова иногда доходит до 10 и более слоев) »; V. N. Anikieva, « P. N. Filonov, stat'ja dlja kataloga », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, op. cit., p. 400-401.

Les autres *Formules*, même lorsqu'elles ne donnent pas cette impression d'avoir crû à partir d'un noyau central, possèdent elles aussi ce caractère dynamique, qui peut sans aucun doute être considéré comme une constante de cette série de tableaux. Les *Formules* les plus géométriques (les deux *Formule de l'univers* et la *Formule de la révolution* [Figure 3.10, Figure 3.11]), tout en faisant contraste avec l'esthétique organique des *Formule du printemps* et autres, nous donnent la sensation d'un autre type de mouvement, qui se traduit dans la relation complexe entre lignes diagonales et formes circulaires ou courbes. On pourrait percevoir celle-ci comme étant l'expression graphique de la cohabitation entre temps linéaire et temps circulaire ou statique qui caractérise la conception de l'histoire du « futurisme archaïque », ou encore, pour la *Formule de la révolution*, comme celle de la rencontre explosive entre les forces de la nature (les formes courbes, plus organiques) et les actions humaines (les lignes droites) en un moment unique de l'histoire.

Lorsqu'Evgenij Kovtun écrit : « Ce n'est pas l'image du printemps que nous découvrons [dans l'œuvre de Filonov], mais bien la *Formule du printemps*³³⁸ », il exprime cette intuition que nous suivons nous aussi dans ce travail, à savoir qu'il existe une différence ontologique entre les « formules » et les autres types d'images. En effet, ce n'est peut-être pas tant le fait qu'elles abordent de grands thèmes universels (n'importe quelle image peut le faire), ni leur caractère surchargé ou l'impression de dynamisme qui s'en dégage qui caractérisent les « formules », mais plutôt la volonté de créer des microcosmes, des univers condensés avec leurs propres champs de force, leurs propres règles de développement. *Tout n'est pas montré, dans la « formule », mais tout y est inclus*, pourrions-nous dire, et cette aptitude à condenser une matière complexe en un espace réduit nous amènerait presque à croire que ces tableaux sont investis d'une vie propre. C'est ce que soutient John Bowlt, par exemple, lorsqu'il écrit que le but de Filonov était de créer chaque œuvre d'art « comme si elle était une chose vivante³³⁹ », faisant remarquer par ailleurs :

Filonov maintained that the made painting, once begun, continued to grow of its own accord, even without the assistance of the master. Madeness, therefore, possessed both a finite and an infinite condition : technical perfection was the stimulus to subsequent evolution or growth, a stage that Filonov denoted by the term "universal flowering".³⁴⁰

On en conviendra, c'est là parler de manière métaphorique. Ce qui permet de créer une telle impression de vie, c'est que chaque élément d'un tableau de Filonov est traité, comme le dit Nicoletta Misler, à la manière d'un « signe³⁴¹ » plurivoque. Certes, il peut sembler paradoxal de vouloir mettre en relief le côté *synthétique* de l'art que le peintre lui-même a qualifié d'« analytique ». En fait, on pourrait dire que ces deux activités théoriquement opposées, analyse et synthèse, se voient réconciliées dans le caractère *extensible* de la formule, sa capacité à regrouper sous une forme générale (comparable aux variables d'une formule mathématique) un ensemble de

³³⁸ E. Kovtoun, « L'œil qui voit, l'œil qui sait. De la méthode analytique de Pavel Filonov », *op. cit.*, p. 118.

³³⁹ J. Bowlt : « Pavel Filonov, His Painting and His Theory », *op. cit.*, p. 284.

³⁴⁰ J. Bowlt, « Pavel Filonov and Russian Modernism », dans *Pavel Filonov, A Hero and His Fate*, *op. cit.*, p. 16. K. N. Sergeev tient un discours semblable lorsqu'il qualifie l'espace des tableaux de Filonov d'« espace biologique » (K. N. Sergeev, *op. cit.*, p. 113).

³⁴¹ N. Misler, « A Note on the Manuscripts », dans *Pavel Filonov, a Hero and his Fate*, *op. cit.*, p. 111.

phénomènes particuliers qui autrement n'auraient pu trouver leur place dans l'espace somme toute limité du tableau³⁴².

On opposera à toutes ces remarques que la « formule » n'est au fond qu'un mot, un outil théorique. C'est là un fait, et il est sans doute vrai, comme nous l'avons déjà laissé entendre, que plusieurs autres tableaux qui ne portent pas ce titre l'auraient parfaitement mérité, du moins si l'appellation de « formule » n'était qu'une question de critères esthétiques. C'est pour cette raison que nous tendrions à suggérer que la « formule » filonovienne, plus qu'un type de tableau, serait liée au projet philosophique de l'œuvre du peintre, qui consiste en partie, nous l'avons dit, à vouloir dissoudre le temps pour instaurer un éternel présent. « Le temps devient le “personnage principal” des “formules” filonoviennes », écrit Gleb Eršov³⁴³. Nous serions portée à renchérir sur cette affirmation, en rapprochant en outre la formule de cet effort visant à capturer le temps à l'intérieur de l'espace, à le matérialiser, que nous avons déjà identifié chez Xlebnikov. Nous en revenons par là à la question du caractère performatif ou « magique » de la formule filonovienne, et à son rôle face à l'histoire : dans la même lignée que les « lois du temps », la *Formule du printemps* aurait le pouvoir de faire apparaître le printemps et de dévoiler ses mécanismes, dont la compréhension pourrait rendre possible l'instauration de l'« éternel printemps ». La *Formule de la période de 1904 à juillet 1922*, de manière semblable, serait l'histoire démystifiée, ouvrant la voie à une amélioration des conditions de vie. Bien sûr, cette préoccupation pour la question du temps et de sa représentation que l'on peut percevoir derrière les *Formules* n'avait rien de bien exceptionnel, dans le milieu des arts visuels, à l'époque de Filonov. Celle-ci était mise de l'avant chez de nombreux artistes de l'avant-garde : qu'on pense seulement aux tableaux des futuristes italiens, aux sculptures cinétiques d'un Naum Gabo ou aux *Prouns* d'El Lissitzky. Mais ce qu'on sent de particulier, chez Filonov, c'est un désir, non pas d'utiliser le temps comme un élément de l'œuvre, comme c'est le cas dans les sculptures cinétiques, non pas de créer l'« illusion » du temps, comme ont voulu le faire les peintres futuristes, mais bien plutôt d'arriver littéralement à *inclure le temps* dans ses tableaux. Il l'a fait en utilisant les astuces que nous venons de décrire, mais aussi, comme le rappelait Anikieva, en retouchant sans cesse ses œuvres, en y ajoutant constamment de nouvelles dimensions et en les laissant se modifier au fil des années, au fur et à mesure que sa propre conscience, toujours plus riche de nouvelles informations, se modifiait elle aussi. À l'origine d'une telle façon de faire se trouvait le principe suivant, que nous avons déjà énoncé : « La somme d'un tableau est égale à la somme de temps de travail qui y a été consacré ». Avec ce principe, nous touchons à quelque chose de fondamental dans l'œuvre de Filonov, un point qui mérite toutefois d'être traité dans une section à part.

³⁴² C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre cette invitation à peindre « du particulier au général » sur laquelle Filonov revient si souvent dans ses écrits : l'analyse est une étape cruciale du processus pictural, mais, au bout du compte, elle doit mener à la synthèse, à la compréhension des lois qui gouvernent les événements.

³⁴³ G. Eršov, « “Formula” i “sdelannaja kartina” Pavla Filonova : teoria i praktika », *Iskusstvoznanie*, n° 1, 2000, p. 568.

Au-delà de l'esthétique : l'art comme expérience

On peut trouver le pouvoir de la « formule » filonovienne quelque peu limité par rapport au pouvoir évocateur de ce mot. La formule mathématique et la formule chimique donnent un résultat concret; même les formules xlebnikoviennes prétendaient permettre de prédire l'avenir avec précision. Les formules de Filonov, quant à elles, ne font rien de tel. Pourtant, il serait dommage de ne considérer l'entreprise filonovienne de « capture » du temps que sur le plan métaphorique. Le temps que l'artiste cherche à inclure dans ses tableaux est bel et bien le temps réel, *vécu* : c'est le temps qu'il met à réaliser l'œuvre, en s'y mettant un peu lui-même. Sur ce point, Filonov se montre très bergsonien : pensons par exemple à ce passage de *L'Évolution créatrice* où le philosophe écrit :

Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée.³⁴⁴

Si on grossissait le trait, on pourrait presque aller jusqu'à dire que tout ce qui compte pour Filonov, dans l'art de peindre, c'est ce « processus vital », et que le résultat pictural, l'aboutissement du travail de l'artiste, ne revêtent à ses yeux qu'une importance limitée. Ce serait bien sûr faux, connaissant la valeur éducative qu'il attribuait à la peinture³⁴⁵. Cependant, ce que l'on peut dire sans craindre d'exagérer, c'est qu'il n'y a pas de « fétichisme » du tableau, chez Filonov. Plusieurs éléments de sa théorie de l'art en témoignent, mais aussi des anecdotes liées à sa biographie : on se rappellera, entre autres, ce passage des mémoires de Kručenyx où ce dernier rapporte que le peintre, faute de toiles pour peindre ses tableaux, avait l'habitude de peindre différentes œuvres *les unes par-dessus les autres*. L'anecdote, qui se rapporte au tableau *Famille paysanne* (que Kručenyx identifie par erreur comme « La famille d'un charpentier »), vaut la peine d'être citée dans son entier :

Je me souviens d'être allé le voir en 1914 à sa datcha – vaste grenier couvert de poussière. [...] [S]ur le châssis, j'aperçus une grande toile presque achevée : La famille d'un charpentier. [...] J'étais particulièrement intrigué par le grand coq figurant au premier plan de la toile, plus gros que nature, resplendissant de toutes les couleurs d'un arc-en-ciel avec une dominante verte. Je ne pouvais en détourner mes

³⁴⁴ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Rombaldi, 1962, p. 316.

³⁴⁵ Notons tout de même que tout en soulignant les vertus éducatives de son art, l'artiste affirme clairement que « c'est d'abord et avant tout le peintre qui tire profit de l'œuvre en train de se faire. Il tire profit à la fois du processus créateur et de l'objet fini. Le spectateur en bénéficie en second lieu » (« В первую очередь от делаемой вещи в искусстве получает тот, кто ее вел. Он получает и от процесса работы, и от готовой уже вещи. Во вторую очередь получает зритель »); P. Filonov, « Živopis' – èto universal'nyj, vsem ponjatnyj jazyk xudožnika », *op. cit.*, p. 104.

yeux. Le lendemain, je repassai chez Filonov et, à ma grande stupéfaction, le coq vert arc-en-ciel avait été remplacé par un autre coq, bleu celui-là, tout aussi flamboyant, aussi triomphant et aussi soigneusement peint jusqu'à la plus petite plume.

J'étais littéralement subjugué.

Trois jours après, je revins et je vis encore un nouveau coq d'un rouge cuivré, il était plus terne, plus sombre.

J'étais médusé.

« Que faites-vous? dis-je en m'adressant à Filonov. Le premier coq aurait fait la fierté et la gloire d'un autre artiste, d'un Somov, par exemple! Pourquoi avoir détruit les deux autres? Vous auriez pu les peindre, l'un et l'autre, sur des toiles différentes et préserver ainsi deux œuvres remarquables! »

Après un bref silence, Filonov me répondit :

« Oui, chacun de mes tableaux est un cimetière où sont enterrées de nombreuses œuvres. De toute manière, je n'aurai jamais suffisamment de toiles ».³⁴⁶

Un autre fait digne de mention qui témoigne de l'importance capitale que l'artiste accordait au processus pictural est son refus obstiné des concepts d'esquisse ou d'étude dans son enseignement de l'art, comme si la notion de « coup d'essai » était en soi une impossibilité.

Tout travail de l'élève, tout au long de ses études, doit être consacré, comme le dit l'école de l'art analytique, à la réalisation de tableaux finis en tant que tels, et non pas à celle d'études et d'esquisses. Tout le processus d'apprentissage doit s'inscrire dans le processus de travail de l'élève, en tant que maître, sur le tableau fini, mené jusqu'à son ultime degré de perfection.

Les forces de l'élève, comme maître et comme artiste, sont si énormes, il a en propre de telles particularités psychophysiologiques, celles de la jeunesse et de l'éclosion des forces vitales, que c'est le plus vil des crimes que de le soumettre à un programme dans lequel il gaspille ses forces sans but sur des études et des esquisses [...].³⁴⁷

L'art, c'est l'énergie que l'artiste y met, toute l'énergie qu'il y met. On ne peut pas, à un moment ou à un autre, décider d'en garder une partie et d'en rejeter une autre. Il n'y a pas d'esquisses ou d'études qui peuvent être laissées de côté une fois que le tableau est complété : tout travail, tout geste compte, toujours, tout ce que l'artiste fait, tout ce que tout le monde fait existe toujours pour la première et la seule fois. Le but de l'art, donc, n'est pas de faire des tableaux qui soient le plus parfaits possible, mais bien plutôt de peindre des tableaux le plus

³⁴⁶ A. E. Kručenyx, « O Pavle Filonove », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, op. cit., p. 276-277 (Traduction de Stanislas Zadora dans *Filonov, op. cit.*, p. 42).

³⁴⁷ « [В]ся работа ученика за весь курс учения должна идти, как говорит школа аналитического искусства, над сделанною вещью как таковой, не над этюдами и эскизами, а весь процесс обучения целиком должен входить в процесс работы ученика как мастера над сделанною вещью, доводимой до последней степени совершенства сделанности. Силы любого ученика как мастера и художника так громадны, ему присущи такие психофизиологические особенности молодости и расцвета жизненных сил, что самым подлым преступлением является такой строй программы, при котором ученик бесцельно тратит силы на этюды и эскизы »; P. Filonov, « Vystuplenie na konferencii živopisnogo fakul'teta, začitano na konferencii tovariščem Gurvičem », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, op. cit., p. 133.

parfaitement possible, comme en témoigne ce passage de son journal où Filonov reproche à l'une de ses élèves de peindre « de belles choses », mais d'avoir « une méthode de travail qui laisse à désirer³⁴⁸ ».

Une telle approche de la pratique artistique va forcément de pair avec un certain mépris de l'esthétique, un point auquel nous avons déjà fait allusion à quelques reprises depuis le début de ce chapitre. Ce disant, nous ne faisons pas tant allusion à la laideur qui s'exhibe sans gêne dans les tableaux de Filonov ou à son indifférence à l'égard du concept de talent qu'à des déclarations comme celle-ci : « Le "réalisme" est l'opération scolastique par laquelle on abstrait du sujet (de l'objet) seulement deux de ses prédicats : la forme et la couleur. L'esthétique, quant à elle, est la spéculation fondée sur ces deux prédicats³⁴⁹ ». Il y a en effet beaucoup de beauté, et une maîtrise technique indéniable, dans les tableaux de Filonov. Seulement, tout se passe comme si, pour lui, ce qui comptait vraiment dans la peinture devait se trouver au-delà du visible. C'est sans doute sur ce point, d'ailleurs, que les « formules » de Xlebnikov et celles de Filonov s'éloignent le plus, car il n'y a rien, chez le peintre, de ce culte des belles formes, de cette conception de la beauté comme gage de vérité que l'on retrouvait chez Xlebnikov : le « Quelle beauté! = joie futurienne » du poète³⁵⁰ se voit remplacé par le « Il n'est nulle autre beauté, dans l'art, que la vérité », du peintre³⁵¹. Il est intéressant de constater une telle divergence d'opinions entre les deux artistes sur la question de la beauté et de la nature de l'image, car elle ne va pas dans le sens qui nous aurait semblé le plus naturel. En fait, l'art de Filonov, sans faire semblant de rejeter la représentation et sans faire de l'impossibilité de représenter un enjeu majeur, semble vouloir aller *plus loin que le visible*, qui était une fin en soi pour Xlebnikov. « La peinture est une langue claire et précise par laquelle l'intellect agit et par laquelle il exprime ce que le discours en tant que tel n'a pas le pouvoir d'exprimer. Du début à la fin, cette langue n'a d'effet que sur l'intellect », écrit Filonov³⁵². Il n'y a pas de référence directe ou indirecte au plaisir des sens ou à l'éblouissement induit par la contemplation de l'image-icône, chez lui. Le tableau se résume à être l'objet d'un travail de réflexion.

Il y a tout de même quelque chose de l'idée, proche de la doctrine de l'icône, du tableau comme force agissante, chez Filonov. « Grâce à l'art analytique, l'art se révèle comme force agissante et comme théorie de la connaissance. L'art analytique rapproche l'art de la théorie de la connaissance et des sciences exactes, il définit l'art comme une force agissante et apprend à le maîtriser comme tel³⁵³ », prétend l'artiste. Son élève Tat'jana Glebova écrivait quant à elle : « Avec l'ardeur et l'éloquence qui lui étaient propres, il démontrait que la force d'action de l'art pictural et

³⁴⁸ « [В]ещи хороши, а процесс работы плоховат »; P. Filonov, *Dnevnik, op. cit.*, p. 427.

³⁴⁹ « "Реализм" есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) только двух его предикатов: форма-цвет. А спекуляция этими предикатами – эстетика »; P. Filonov, « Deklaracija "Mirovogo rascveta" », *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁰ Voir note 52 du chapitre 2.

³⁵¹ Voir note 13 du présent chapitre.

³⁵² « [Ж]ивопись есть определенный и точный язык, которым действует интеллект и которым он высказывает то, что речь как таковая высказать не в силах, и этот язык действует и в начале, и в конце действия только на интеллект »; P. Filonov, « Čast' ideologičeskix položnij metoda prepodavanija i metoda prohoždenija učnikom kursa učeniija », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel', op. cit.*, p. 102.

³⁵³ « Аналитическое искусство выявляет искусство как действующую силу и как теорию познания и подводит искусство под теорию познания и под точную науку, определяет искусство как действующую силу и учит владеть им как действующей силой »; P. Filonov, « Ja budu govorit' », *op. cit.*, p. 159.

les émanations du tableau étaient telles, que même si on le recouvrait ou si on le retournait contre un mur, il continuerait d'agir à travers tout³⁵⁴ », ce qui nous ramène à l'idée du tableau comme « formule magique » abordée dans la section précédente. Cependant, nous l'avons dit, ce n'est pas sur de telles bases métaphoriques que repose, à notre avis, l'essence et la particularité de l'art analytique et de la formule. Celle-ci repose bien dans l'acte de peindre, donc dans la production de l'œuvre, plutôt que dans sa réception. « Toute œuvre d'art, quoi qu'elle représente, est d'abord et avant tout la fixation de l'intellect du maître qui l'a réalisée³⁵⁵ », nous dit l'artiste. Cette philosophie de l'œuvre d'art, qui assimile celle-ci à la *trace* d'une expérience, évoque ce à quoi Rosalind Krauss fait référence sous le nom d'*index*, « *the type of sign which arises as the physical manifestation of a cause, of which traces, imprints, and clues are examples*³⁵⁶ », et qui pourrait être considéré comme un autre mode de l'abstraction. L'œuvre envisagée comme trace, contrairement à l'image, ne *représente* pas quelque chose; plutôt, elle *témoigne* de ce qui a eu lieu, d'un travail, d'une évolution, d'un morceau de la vie de l'artiste – ce qui revêt une importance d'autant plus grande, pour Filonov, que sa vie fut entièrement absorbée par la peinture, sacrifiée à elle. Aussi, bien que leurs esthétiques aient peut-être peu de choses en commun, on pourrait sans doute rapprocher la pratique de Filonov de celle de Jackson Pollock, dont Krauss rapporte la peur de ne se voir faire « que » de l'abstraction, une abstraction se réduisant aux effets de surface et pour laquelle il y a un nom, hautement péjoratif : celui de *décoration*³⁵⁷. « *Experience of our age in terms of painting – not an illustration of* », écrivait le peintre américain dans une note précédée d'un impératif on ne peut plus filonovien : « *No sketches*³⁵⁸ ».

Ce refus radical de l'esthétisme pourrait bien être ce qu'il y a de plus avant-gardiste dans l'œuvre et la philosophie artistique de Filonov. Si toutes les avant-gardes n'ont pas rejeté aussi catégoriquement l'aspect esthétique de leurs tableaux, du moins dans leur période « historique » (cubisme, futurisme), il paraît de plus en plus évident qu'à notre époque, où l'effet de certaines œuvres-choc s'est émoussé depuis longtemps, et où le phénomène de récupération, tel un virus de plus en plus résistant, vient remettre en question la possibilité même de l'avant-garde, ce n'est qu'en cherchant au-delà de cette dimension esthétique que l'on pourra retrouver, encore actif, le côté subversif de certaines œuvres. Car le choix entre l'esthétisme et son refus n'incombe pas seulement à l'artiste; il incombe aussi au spectateur, au moment d'aborder une œuvre d'art. C'est ce qu'expliquait entre autres, assez récemment, Krzysztof Ziarek, à la recherche d'une « mise à jour » de la définition du concept d'avant-garde, et nous serions prête à le suivre sur ce point. Proposant une définition de l'œuvre d'art comme champ de forces (*force*

³⁵⁴ « Со свойственной ему горячностью и красноречием он доказывал, что сила воздействия изобразительного искусства и эманация картины так велика и действенна, что даже если ее совсем завесить или отвернуть к стене, то и тогда она будет действовать сквозь всё »; T. N. Glebova, « Vospominanija o Pavle Filonove », dans *Xudožnik, issledovatel', učitel'*, *op. cit.*, p. 322.

³⁵⁵ « Любое произведение искусства, что бы оно ни изображало, есть прежде всего фиксация интеллекта делавшего его мастера »; P. Filonov, « Ponjatie vnutrennej značimosti iskusstva kak dejstvujuščej sily », *op. cit.*, p. 116.

³⁵⁶ R. Krauss, « Notes on the Index : Part 2 », dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 211.

³⁵⁷ R. Krauss, « Reading Jackson Pollock, Abstractedly », dans *ibid.*, p. 237.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 229.

field), où les forces sociales et le moment historique inscrit dans l'art par le processus de sa création sont réorientés et transformés, « *given a new momentum, as it were, beyond what appears possible within the historical parameters of the existing society*³⁵⁹ », Ziarek écrit :

*the claim that avant-garde works have lost their historically radical nature is based on a fundamental misunderstanding of or lack of attention to their forcework. It only confirms the restrictive enclosure of the artwork within aesthetic categories – precisely the very procedure that the avant-garde so forcefully called into question.*³⁶⁰

C'est, sans contredit, en adoptant une telle approche « post-esthétique » de l'œuvre d'art, cette « *nonreified, nonobjectified conception of the artwork*³⁶¹ », qu'il faut aborder l'œuvre de Filonov. Bien sûr, ce dernier n'est pas seul, dans l'avant-garde russe, à avoir caressé l'idée d'une œuvre qui ne prendrait tout son sens que dans l'instant. Michel Aucouturier, notamment, en associant le *zaum* à l'idée « d'un poème qui n'existe que dans et par l'instant de la création, qui se détruit lui-même à mesure qu'il se crée », souligne bien le désir qu'avaient plusieurs artistes de l'avant-garde d'un « art ramené à son pur dynamisme créateur », d'une œuvre « dont la matière serait la vie même dans la succession de ses instants, c'est-à-dire le temps³⁶² ». En revanche, ce n'est que chez Filonov, à notre connaissance, que cette idée est théorisée aussi sérieusement et devient l'objet d'un enseignement. Et d'ailleurs, pour revenir aux idées qui nous préoccupent depuis le début de ce travail, nous pourrions ajouter que s'opposer à toute réduction « esthétisante », à toute objectification de l'œuvre d'art, faire des œuvres qui refusent d'être séparées de la vie vécue, c'est refuser de se soumettre à cette logique assassine du temps qui emporte tout avec lui; c'est tenter, là encore, d'échapper à la mort.

*

À l'issue de ce travail d'analyse, nous voyons que la question de l'histoire et du destin intervient de diverses manières dans l'œuvre de Filonov, dont les deux principaux piliers, sur le plan philosophique, sont le marxisme et l'évolutionnisme – deux doctrines qui s'intéressent à la progression historique de l'être humain comme individu et comme membre d'un corps social. Mais si ses tableaux abordent explicitement des thèmes historiques et utilisent une iconographie évocatrice, l'artiste, dans son œuvre, ne se contente pas d'*aborder*, de manière directe ou indirecte, la question de l'histoire ou du destin; il tente également d'*écrire* l'histoire (au sens où il tente de la *construire*) en se donnant pour tâche de participer, avec les moyens qui sont les siens, à la création de ce qu'il convient d'appeler un « homme nouveau », qui aurait compris le monde dans lequel il vit et pourrait ainsi contrôler son propre destin, voire même, éventuellement, acquérir le secret de la vie éternelle. À la concrétisation de cette utopie seront appelés à contribuer et les artistes, en travaillant à devenir de meilleures personnes et à transmettre leur savoir par le biais de l'art, et le public, en tentant de poursuivre pour lui-même le travail entamé sur la toile. Par ailleurs, l'artiste écrit l'histoire d'une manière que l'on pourrait qualifier de plus « littérale » dans sa tentative

³⁵⁹ K. Ziarek, *The Force of Art*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 19.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 120.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

³⁶² M. Aucouturier, « Le Futurisme russe ou l'art comme utopie », *Revue des études slaves*, t. 56, fasc. 1, 1984, p. 54-55.

de saisir chaque objet dans ses trois dimensions temporelles, passée, présente et future, au sein notamment de la « formule » qui cherche à capter la nature dynamique des choses et à en donner une image la plus complète possible, un peu comme le font les lois du temps xlebnikoviennes. La particularité des théories filonoviennes, toutefois, réside en ce que le peintre insiste sur le fait que lorsqu'il peint, c'est aussi sa vie à lui qui est capturée dans ses tableaux, par l'intermédiaire du temps concret et des ressources personnelles qu'il y met. Ainsi, son œuvre peut s'interpréter comme une double entreprise de résistance au cours destructeur de l'histoire : par ses appels à « forcer » l'évolution du genre humain pour éventuellement vaincre la mort, puis dans sa tentative de préserver le geste créateur qui est toujours dans le présent.

Conclusion. L'avant-garde et l'histoire

L'histoire chez Xlebnikov et Filonov : bref retour sur quelques questions

Un rapport ambigu à l'histoire

Dès le début de ce travail, nous avons soutenu que c'était sous le signe du *paradoxe* qu'il fallait placer la relation à l'histoire des avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle, dont la trajectoire du discours progressiste est sans cesse déviée par la force d'attraction de l'immobilisme et de l'utopie primitiviste. Notre étude de ce thème chez Xlebnikov et Filonov est venue donner un peu plus de poids à cette affirmation : en effet, le passage du temps, chez les deux artistes, est tour à tour considéré comme un allié et comme un ennemi, leur attitude à son égard semblant tantôt avant-gardiste, tantôt conservatrice, tantôt combative, tantôt défensive.

La dimension hostile de ce rapport à l'histoire se manifeste d'abord, chez Filonov comme chez Xlebnikov, dans une critique du *présent*. Pour Xlebnikov, le monde tel qu'on le connaît aujourd'hui, le monde d'avant la découverte des lois du temps, n'est rien d'autre que le royaume de la guerre et de la mort. C'est là une impression qui ressort aussi de certains des tableaux de Filonov, où s'ajoute la condamnation morale d'une société vouée à sa perte. En complément de cette dénonciation de l'état actuel du monde émerge en revanche, chez Filonov, l'expression d'une certaine nostalgie pour un « âge d'or » d'avant l'industrialisation, alors que les êtres humains vivaient en harmonie avec la nature. Cet idéal s'exprime de manière particulièrement évocatrice dans les titres de ses tableaux : les *Formule du printemps* et de *l'éternel printemps*, le cycle de l'« Éclosion universelle », mais il s'exprime aussi dans les tableaux eux-mêmes, comme dans la fameuse *Famille paysanne*. Chez Xlebnikov, c'est dans le recours aux mythes antiques, à la sagesse populaire et à la morale biblique comme fondement des lois du temps que s'exprime cette nostalgie pour le passé, qui est surtout une nostalgie pour les grandes vérités dont les anciens avaient le secret. Cet « archaïsme » se manifeste en outre, chez le poète comme chez le peintre, dans le réseau d'œuvres que leurs propres tableaux évoquent : Jérôme Bosch et l'art de l'icône, notamment, pour Filonov³⁶³; Joachim de Flore et Raymond Lulle, mais aussi les « tables du destin » kalmoukes ou le code d'Hammurabi pour Xlebnikov. C'est peu dire qu'en pareille compagnie, on se sent bien loin de l'utopie technologiste du futurisme italien ou du constructivisme : au lieu de nous appeler à les suivre dans une joyeuse course vers l'avenir, c'est dans un voyage à *rebours* du cours du temps que les deux artistes semblent parfois vouloir nous emmener.

³⁶³ Sur l'influence apparente de Bosch, mais aussi de Brueghel l'ancien, d'Altdorfer, de Cranach et de Grünewald sur l'œuvre de Filonov, voir l'article de J. Bowlt « Pavel Filonov, his Painting and his Theory », *op. cit.* Sur le rôle de l'icône chez Filonov, voir l'article de M. Grygar « Pavel Filonov i voprosy izučenija avangardnogo iskusstva », *Russian Literature*, vol. 11, 1982.

L'hostilité à l'égard du passage du temps qui ressort des œuvres de Xlebnikov et de Filonov, leur nostalgie à l'égard d'un « âge d'or » mythique trouvent toutefois leur contrepartie dans cet « utopisme » qui correspond à l'autre face, optimiste, de l'idée d'« éternel printemps ». C'est là qu'entre en jeu la dimension combative et proprement avant-gardiste de leur rapport à l'histoire, qui nous dit que si le monde actuel est corrompu, la possibilité d'un monde meilleur n'est pas exclue, et ce, même si son avènement devra se faire au prix d'un bouleversement radical de l'ordre actuel des choses. À cet effet, on rappellera que l'idée d'« éternel printemps » contient aussi celle de la *dissolution du temps* – et c'est bien là, dans l'espoir de pouvoir un jour mettre fin pour de bon à l'histoire porteuse de mort (et non dans une tentative passéiste de ressusciter un passé idyllique), que réside le projet artistique et social de Xlebnikov et de Filonov. Certes, le passé est appelé à la rescousse d'un temps qui semble aller à la dérive, mais il s'agit d'un passé affranchi de la chronologie, rendu disponible par une manière radicalement nouvelle de penser le passage du temps, pourrait-on dire pour renchérir sur les propos de Jürgen Habermas cités dans les premières pages de ce travail. En fait, pour aller un peu plus loin dans nos conclusions, nous dirions que c'est dans leur aptitude à se servir du temps pour ensuite se retourner habilement contre lui que réside le « futurisme » (ou le « futurianisme ») de Xlebnikov et de Filonov³⁶⁴. Chez Xlebnikov, le temps est étudié en détails, sa supériorité sur l'espace est maintes et maintes fois promulguée, et pourtant, au bout du compte, nous avons bien vu que le poète ne cherchait qu'à l'épingler comme l'entomologiste épingle sur une planche, sans pitié, le papillon rare dont la découverte a fait sa joie. Filonov peut être considéré faire la même chose avec ses « formules », mais sa principale contribution à la lutte contre le temps réside sans contredit dans le concept d'« évolution forcée », qui se sert du temps lui-même pour précipiter son abolition.

Une place dans la tradition historiosophique

Avec le premier chapitre de ce travail, nous avons voulu montrer que l'approche de l'histoire adoptée par Xlebnikov et Filonov trouvait une place au sein de la tradition historiosophique universelle. Ce fait s'avère certes plus facile à démontrer dans le cas de Xlebnikov, qui avec ses *Tables du destin* suit une voie typique de l'historiosophie : celle, déjà empruntée par les Vico, Ballanche ou Spengler, de la recherche de correspondances entre les grandes dates de l'histoire. Cet ancrage dans la tradition va moins de soi dans le cas de Filonov, qui n'a pas écrit d'ouvrage *sur* l'histoire à proprement parler. Pourtant on se rend compte, en étudiant ses tableaux et ses textes, que la conception de l'histoire qui ressort de son œuvre fait écho à l'ambivalence des philosophes russes, partagés entre l'espoir utopique de pouvoir un jour instaurer le « royaume de Dieu » (réel ou métaphorique) sur terre et une méfiance profonde, archaïque, à l'égard de l'histoire porteuse de mort et de corruption. Parmi les philosophes dont nous avons parlé ici, c'est sans doute Nikolaj Fedorov qui incarne le mieux cette ambivalence, ambivalence qui chez lui arrive toutefois à un point d'équilibre puisque c'est son pessimisme même à l'égard de l'histoire qui est à la source de son projet utopique de ressusciter les morts.

³⁶⁴ Notons qu'une telle idée n'est pas sans faire écho aux théories de Boris Groys que nous aborderons sous peu.

Il s'avère que c'est aussi avec Fedorov que Xlebnikov et Filonov, dans leur volonté d'adopter une attitude active face au destin, montrent le plus d'affinités. L'appel du philosophe à prendre des moyens concrets et créatifs pour modifier le cours de l'histoire a d'ailleurs lui-même quelque chose de profondément avant-gardiste, dans l'esprit sinon dans ses fondements, si on adhère à l'opinion de Peter Bürger selon laquelle l'avant-garde se caractériserait par ses efforts visant à transgresser la frontière entre l'art et la vie. La philosophie de Fedorov, en effet, par son mépris de tout « réalisme », peut être considérée tendre vers l'œuvre d'art, cependant que Xlebnikov et Filonov semblent croire que leur mission en tant qu'artistes consiste à s'engager dans l'action concrète. Xlebnikov, avec ses *Tables du destin* fondées sur l'intuition esthétique, Filonov, avec ses « formules » et sa philosophie de l'art analytique, découvrent que l'art n'est pas contraint à se servir de l'histoire comme simple matériau, qu'il peut agir sur son cours, qu'il peut réellement l'*écrire*. Les deux artistes, en effet, sont sérieux dans leur démarche et visent à aller au-delà de la seule action métaphorique que l'on attribue normalement de bonne grâce à l'art. Il ne s'agit pas simplement pour eux de simuler la mise à mort du temps à l'intérieur d'une œuvre d'art; il s'agit véritablement de mettre à mort le temps *grâce* à une œuvre d'art.

Il va sans dire que cette nécessité de faire un art qui ait un impact réel sur la vie est loin de venir enfermer les activités de Xlebnikov et de Filonov dans l'étroit carcan du possible et du réalisable. Disons que dans l'entreprise de réconciliation de l'art et de la vie à laquelle ils s'adonnent, c'est la vie, et non pas l'art, qui est soumise au plus grand effort d'adaptation. À la manière de Fedorov avec sa « philosophie de l'œuvre commune », Xlebnikov, avec son ambition de trouver les lois du temps et d'arriver ainsi à vaincre la guerre et la mort, et Filonov, qui croit qu'il sera possible de forcer l'évolution de l'espèce humaine (et, éventuellement, d'atteindre la vie éternelle) par le biais de l'art analytique, ne craignent pas de franchir les limites du « réalisme » auquel s'astreignent normalement les philosophes, et c'est là, entre autres, que réside leur apport particulier, en tant qu'artistes, à l'historiosophie russe. Il n'est d'ailleurs peut-être pas inutile d'insister sur ce fait : la pratique artistique, dans le projet historiosophique des deux hommes, ne revêt pas qu'un rôle accessoire; elle n'est pas, non plus, un « ajout » encombrant à un discours qui aurait somme toute été plus compréhensible exprimé de manière plus conventionnelle. La pratique artistique en tant que telle chez Filonov, le sentiment esthétique chez Xlebnikov, constituent les points de départ de leur approche de l'histoire.

Points de divergence

Avant de tenter de parler de l'avant-garde russe dans son ensemble, et pour nous rappeler de prendre garde aux généralisations hâtives, il pourrait être prudent de nous arrêter quelques instants sur ce qui sépare les approches xlebnikovienne et filonovienne de l'histoire. Ainsi, on rappellera encore une fois que la question de l'histoire est traitée de manière beaucoup plus directe dans l'œuvre de Xlebnikov que dans celle de Filonov, et que pour cette raison, le fait de comparer les deux artistes sur ce plan aura toujours quelque chose d'un peu artificiel. Xlebnikov a consacré une importante partie de sa vie à la recherche des lois du temps et, avec les *Tables du destin*, s'est même

affranchi du prétexte de la création artistique pour aborder ce thème; chez Filonov, en revanche, la réflexion historiosophique est toujours liée à la peinture. En fait, on pourrait dire que lorsque Filonov aborde la question de l'histoire, c'est toujours dans le cadre de son travail de peintre, tandis que Xlebnikov, si on considère l'ensemble de son œuvre, n'aborde pas l'histoire dans le cadre de son travail de poète, mais écrit de la poésie dans le cadre de son travail de recherche des lois du temps³⁶⁵.

Leurs manières respectives de concevoir l'histoire ne manquent pas non plus de faire s'opposer le peintre et le poète sur certains points fondamentaux, mais, tout bien examiné, ces divergences ne s'avèrent finalement pas aussi importantes qu'elles ne le paraissent. Par exemple, nous avons vu que la conception xlebnikovienne du temps, telle qu'elle s'exprime dans le système clos des lois du temps, se voulait rigoureusement cyclique. En conséquence, l'image de l'histoire que ces lois nous donnent à voir s'avère parfaitement ordonnée, rationnelle : c'est celle d'un mécanisme efficace et bien huilé. L'évolutionnisme filonovien, en revanche, qui s'inscrit dans une conception linéaire et progressiste du temps, nous donne de l'histoire une image beaucoup plus floue, qui laisse une large part à l'indétermination. Les *Formules*, à l'intérieur desquelles semblent coexister différents espaces, différents ordres de réalité, rendent admirablement bien cette impression d'un monde dans lequel agissent des millions de forces, parfois conflictuelles, qui résulte de la philosophie filonovienne. L'évolution, telle que comprise par Filonov, ne suit pas un mouvement régulier, elle n'obéit pas à des lois strictes. Elle dépend, entre autres, du hasard et du contexte social : autant d'éléments auxquels Xlebnikov n'accorde de son côté aucune attention. Ces différences fondamentales, toutefois, n'empêchent pas l'art analytique et la recherche des lois du temps de finir par se rejoindre dans leur volonté de mettre fin au cours de l'histoire. Dans la perspective de ce projet à long terme, la conception xlebnikovienne de l'histoire acquiert d'ailleurs une dimension téléologique, mais ce n'est plus tant ce détail qui vient la rapprocher de celle de Filonov que le rêve, commun aux deux artistes, d'un temps rendu parfaitement statique.

La différence la plus importante, peut-être, qui ressort de notre analyse des textes de Xlebnikov et de Filonov concerne la manière qu'ont les deux hommes de considérer l'esthétique et, plus généralement, le *visible*. En effet, si, avec la notion de « formule », la question du visible se trouve au cœur de l'œuvre du poète comme de celle du peintre, celle-ci entre en conflit, chez ce dernier, avec l'idéal d'un art dématérialisé, réduit au seul geste créateur. Nous avons vu que les théories de Filonov étaient axées sur l'*acte* de peindre plus que sur les objets auxquels cet acte donne naissance; nous avons vu, également, qu'elles se montraient marquées par une certaine méfiance à l'égard de l'esthétique, le peintre considérant le beau comme dangereux en ce qu'il tend à éloigner du vrai. Il est intéressant de constater que si Xlebnikov associait lui aussi spontanément esthétique et questions éthiques, son raisonnement suit la direction opposée de celle de son collègue, puisque, chez lui, le beau se trouve être le visage même du bon et du vrai.

³⁶⁵ J.-C. Lanne affirme même que la poésie tient dans le système xlebnikovien un rôle, somme toute, « secondaire » : « le futurisme représentait dans l'esprit de Xlebnikov plus une interrogation des lois du temps que la recherche d'une formule poétique inédite, l'art du langage se révélant bien incapable d'assurer à lui seul la maîtrise du Temps »; J.-C. Lanne, *Velimir Khlebnikov, poète futurien, op. cit.*, vol. 1, p. 236.

Une autre différence importante entre les deux artistes, et la dernière que nous mentionnerons ici, relève de « l'attitude » générale des deux hommes face à leur tâche. Xlebnikov, cela ne fait guère de doute, est parfaitement sérieux dans sa recherche des lois du temps, et pourtant, les *Tables du destin* sont teintées d'humour et possèdent même une dimension ludique, avec les nombreux jeux de mots et les métaphores farfelues qui viennent adoucir leur message apocalyptique. Filonov, quant à lui, reste d'un sérieux imperturbable dans tous ses textes, et sa peinture n'a absolument rien de ludique. Un sentiment d'urgence ressort de son œuvre, qui est d'ailleurs beaucoup plus ouvertement politisée que celle de Xlebnikov. Aussi pourrait-on dire que tandis que l'attitude adoptée par Xlebnikov est celle du philosophe qui, devant l'incertitude, a pris le parti de jouer, l'attitude de Filonov est plutôt celle de l'activiste qui veut agir à tout prix avant qu'il ne soit trop tard.

Une avant-garde face à l'histoire

[...] l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps³⁶⁶

La résistance à l'histoire dans l'avant-garde russe : deux points de vue

L'étrange amalgame entre attitude avant-gardiste et philosophie conservatrice qui ressort de notre analyse du discours de Xlebnikov et de Filonov sur l'histoire n'est peut-être pas aussi étrange qu'il n'y paraît à prime abord, si on le considère dans la perspective de cette entreprise de déboulonnage de « mythes » qui a cours depuis un certain temps déjà dans la littérature critique sur les avant-gardes. Comme nous avons commencé à le voir dans notre introduction à ce travail, les idées reçues sur le « progressisme militant » ou « l'anti-passéisme radical » des avant-gardes du début du vingtième siècle sont désormais loin d'être les seules à prévaloir dans le discours critique. Parmi les études stimulantes qui sont venues les remettre en question, nous aimerions nous attarder ici sur deux textes consacrés spécifiquement à l'avant-garde russe : l'introduction et le premier chapitre de l'ouvrage de Boris Groys *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) et l'article d' Aage A. Hansen-Löve intitulé « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus » (1996). Cet examen nous aidera à étendre la portée de notre travail au-delà du seul domaine des études xlebnikoviennes ou filonoviennes ainsi qu'à répondre à la question de savoir s'il y a bien (ou non) une manière propre à l'avant-garde russe de concevoir l'histoire.

a) Le point de vue de Boris Groys

La thèse de Boris Groys se veut assez provocatrice. Reprenant l'idée communément acceptée selon laquelle, à l'origine de l'avant-garde, il y aurait une volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie, ou de « passer de la

³⁶⁶ W. Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'homme, le langage, la culture*, M. de Gandillac, trad., Paris, Denoël, 1971, p. 194.

représentation du monde à sa transformation³⁶⁷ », pour reprendre ses termes exacts, l'auteur voit en ce courant artistique une sorte de présage du stalinisme, qui, à sa différence, aurait réussi à mener à bien son projet ambitieux d'« organiser toute la vie de la société selon des formes artistiques uniques³⁶⁸ ». « La persécution de l'avant-garde montre qu'elle opérait sur le même territoire que le pouvoir³⁶⁹ », affirme Groys, conscient d'aller ainsi à l'encontre de ce qu'il appelle « le mythe de l'innocence de l'avant-garde³⁷⁰ », que la critique, selon lui, a toujours pris soin de séparer d'un régime dont les goûts en matière d'art étaient d'ailleurs on ne peut plus rétrogrades. Groys, quant à lui, ne s'intéresse pas dans son essai aux questions esthétiques, mais bien aux seules *aspirations* de l'avant-garde. On lui opposera que ce n'est pas la faute de l'avant-garde si l'un des pires systèmes totalitaires que l'histoire ait connu s'est avéré partager avec elle sa plus grande ambition – une ambition, d'ailleurs, dont elle n'avait pas les moyens, et dont il est impossible de savoir où elle l'aurait menée si elle les avait eus. Certes, on reconnaîtra volontiers que la plupart des représentants de l'avant-garde ont accueilli le régime soviétique favorablement, mais comment peut-on leur reprocher de ne pas avoir su prévoir ce qui allait en advenir? On pourra, sans doute, concéder que certains artistes (Majakovskij, les constructivistes...) se sont aventurés un peu trop loin et se sont moralement compromis dans leur collaboration avec ce régime. Mais de là à associer l'avant-garde russe dans son entier au totalitarisme soviétique, la marche semble un peu trop haute. Bien sûr, ce n'est pas tant de *complicité* avec le régime que Groys accuse l'avant-garde que de *parenté* avec celui-ci, à cause de ce qu'il considère comme leurs visées hégémoniques communes. Et si ce serait nous aventurer trop loin hors du champ couvert par le présent travail que de nous prononcer sur la pertinence de ce rapprochement, il s'avère que certaines caractéristiques de l'avant-garde russe que Groys fait ressortir à l'appui de ses propos revêtent un intérêt particulier pour nous, dans le cadre de notre étude de sa conception de l'histoire – et de ce que nous commençons à percevoir, suite à notre analyse des œuvres de Xlebnikov et de Filonov, comme sa *résistance* viscérale à l'histoire.

Groys vient en effet rejoindre une idée que nous poursuivons depuis le début de ce travail lorsque, pour appuyer sa théorie de départ, il tente de mettre en relief le caractère fondamentalement « antiprogressiste » (nous reprenons là un terme qu'il emploie³⁷¹) de l'avant-garde russe. S'appuyant en partie sur les écrits de Kazimir Malevič, et s'arrêtant plus particulièrement sur son idée de « monde sans objet », il affirme ainsi que, « dès l'origine, l'avant-garde n'avait pas une position offensive mais seulement défensive³⁷² ». Rappelant que, « contrairement à ce qu'on pense généralement », l'avant-garde russe n'était pas « mue par un enthousiasme quelconque pour le progrès technique ou par une confiance naïve en ce progrès », mais était préoccupée par ses effets dévastateurs, qu'elle jugeait cependant inévitables, il affirme qu'elle se donna pour but « de contrebalancer l'action destructrice de la

³⁶⁷ B. Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, É. Lalliard, trad., Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 21.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

³⁷² *Ibid.*, p. 22.

technique, de la neutraliser³⁷³ » pour enfin prendre le dessus sur elle. Pour Malevič, écrit Groys, ce projet prit la forme d'une tentative « d'arrêter le progrès [en courant] plus vite que lui », pour pouvoir ensuite « le devancer et [...] trouver à partir de là un point d'appui ou une ligne de défense imprenable face au progrès en mouvement³⁷⁴ ». Ce lieu imprenable, en dehors de l'espace, du temps et de l'histoire, s'est incarné selon lui dans l'image désormais célèbre du « carré noir », fondement du système suprématisiste et symbole de cette « humanité blanche », dont la conscience ne s'appuierait plus sur aucun bien idéal ou matériel, que le peintre appelle de ses vœux dans ses textes « philosophiques ». Malevič, écrit encore Groys, désire « arrêter, pour toujours, tout développement futur [...], stopper tout travail, toute création³⁷⁵ », autrement dit, « mettre un terme à l'histoire³⁷⁶ », et c'est bien en cela, selon lui, que son système peut être rapproché du totalitarisme stalinien.

Pour reformuler ce que nous venons de dire, Malevič, aux yeux de Groys, désire réduire le monde entier à son système artistique (et doit donc, pour cela, annihiler tout ce qui lui est extérieur), l'essence même de ce système consistant déjà à annihiler toute matière, à freiner tout progrès, toute nouvelle avancée dans l'histoire. Si Groys associe ce projet à l'ambition mégalomane de contrôler le monde sous tous ses aspects, nous nous risquerions pour notre part à attribuer au peintre le but non pas plus modeste, mais, à tout le moins, moins politique, de conquérir l'éternité. En fait, et pour tout dire, il nous semble que la théorie de Groys, aussi intellectuellement stimulante soit-elle, gagnerait à être considérée en faisant abstraction de sa dimension politique. Plus que des ambitions totalitaires, en effet, nous croyons qu'il faut lire derrière les propos de Malevič quelque chose de beaucoup plus intime, soit l'expression de cette crainte du temps qui dévore tout que nous avons identifiée chez Xlebnikov et Filonov, de ce désir de se mettre au-dessus du temps historique pour se protéger des « événements » potentiellement dangereux qui le remplissent. Ne peut-on pas voir, en effet, dans son concept d'« économie », ou de conservation de l'énergie³⁷⁷, dans cette quête du « repos » qui est au centre de son œuvre théorique³⁷⁸, une nouvelle manifestation de cette « terreur de l'histoire » qui était le lot de l'humanité archaïque, qui se réfugiait dans la répétition de gestes

³⁷³ *Id.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁷⁷ Sur le concept d'économie chez Malevič, voir le texte « Des nouveaux systèmes dans l'art » (traduction de « O novyx sistemax v iskusstve »), où le peintre écrit : « Cependant, une autre question se pose ici : la question économique, qui ira probablement se placer à la source même de toute l'action et qui affirmera que toute action s'accomplit par l'énergie du corps; mais comme chaque corps tend à conserver son énergie, chacune de mes actions doit s'effectuer par la voie économique. C'est ainsi que se meuvent la nature, les corps, c'est ainsi que se meut toute la création de l'homme. Et voilà longtemps que la pensée fuit les entrelacs et les enjolivures ajourés et embrouillés, quoique beaux, pour se tourner vers l'expression économique simple de l'action produite par l'énergie, de sorte que toutes les formes de cette action sont réalisées non sur l'ordre de l'esthétique, mais sur celui de l'économie »; K. Malevitch, *Écrits*, *op. cit.*, p. 290.

³⁷⁸ À ce sujet, voir notamment le texte intitulé « Dieu n'est pas déchu. L'art, l'église, la fabrique » (traduction de « Bog ne skinut; iskusstvo, cerkov', fabrika »). Malevič y écrit, notamment : « À quelle existence aspire l'homme? Il aspire au repos, c'est-à-dire à l'inaction, et chacune de ses perfections mécaniques parle de ce repos. [...] L'homme qui a atteint la perfection s'éloigne en même temps dans le repos, c'est-à-dire dans l'absolu. Il se libère des connaissances, du savoir et des différentes preuves, mais il ne peut se cacher de Dieu [...]. Dieu est le repos, le repos est la perfection »; *ibid.*, p. 401.

rituels pour mieux nier le passage du temps³⁷⁹? À la fin du *Mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade évoque la possibilité d'un monde futur où l'humanité, pour assurer sa survivance, se verra réduite à cesser de « faire » davantage « l'histoire » au sens où elle a commencé de la faire à partir de la création des premiers empires, se contentera de répéter les gestes archétypaux prescrits et s'efforcera d'oublier, comme insignifiant et dangereux, tout geste spontané qui risquerait d'avoir des conséquences « historiques ».³⁸⁰

C'est un tel monde, à ce qu'il nous semble, que Malevič laisse entrevoir dans ses textes.

b) Le point de vue d'Aage Hansen-Löve

Aage Hansen-Löve, dans son article « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », qui adopte pour objet d'étude la production futuriste russe et, plus spécifiquement, les textes littéraires et manifestaires de Xlebnikov et de Kručenyx, propose lui aussi une théorie intéressante qui vient bouleverser les idées reçues sur la conception du temps dans les avant-gardes. Tandis que Groys cherchait à mettre en relief l'« antiprogressisme » de l'avant-garde russe, Hansen-Löve, de son côté, s'affaire à démontrer que, contrairement à ce qu'on tend normalement à affirmer, la conception du temps propre à celle-ci est fondamentalement *antitéléologique*, son impulsion de départ étant le rejet de l'idée même de fin. Ce refus de la fin, dont il donne de nombreux exemples textuels, se voit saisi de manière fort parlante dans le concept de « mondalenvers », « *mirskonca* » (titre d'un texte dramatique de Xlebnikov, mais aussi d'un recueil publié par les futuristes en 1912), qui évoque la possibilité de fuir la fin (la fin du monde, la mort) en renversant le cours du temps. Ce refus est également clamé haut et fort par Kručenyx dans le livret de l'opéra *La Victoire sur le soleil* (*Pobeda nad solncem*), qui raconte la capture de l'astre solaire par un groupe d'« hercules futuriens » voulant se libérer des attaches du passé et se termine par cette phrase : « Le monde mourra, mais nous, nous n'aurons pas de fin » (« *Mir pogibnet, a nam net konca* »). Aucune autre phrase, sans doute, n'illustre aussi bien ce que Hansen-Löve entend par le concept d'« utopie antiapocalyptique », une notion qui, d'ailleurs, ne laisse aucune place à cet « ennui » de l'utopie que nous avons évoqué en introduction. Dans l'avant-garde russe, nous dit Hansen-Löve, l'idée d'un monde sans fin perd les connotations « diaboliques » qu'elle revêtait dans le symbolisme pour devenir synonyme de cette victoire sur la mort que tous appellent de leurs vœux³⁸¹.

Hansen-Löve, pour appuyer sa thèse du refus de la téléologie dans l'avant-garde russe, ne fait pas que répéter ce qui a déjà été dit ici sur les motifs archaïques ou primitivistes dans le futurisme, ou sur la manière qu'a l'avant-

³⁷⁹ Voir : M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 103. « Au fond, si on la regarde dans sa vraie perspective, la vie de l'homme archaïque (réduite à la répétition d'actes archétypaux, c'est-à-dire aux *catégories* et non aux *événements*, à l'incessante reprise des mêmes mythes primordiaux, etc.) bien qu'elle se déroule dans le temps, n'en porte pas le fardeau, n'en enregistre pas l'irréversibilité [...]. Comme le mystique, comme l'homme religieux en général, le primitif vit dans un continuuel présent ». C'est l'auteur qui souligne.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 172.

³⁸¹ Voir A. A. Hansen-Löve, « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », op. cit., p. 331 : « Während im Frühsymbolismus die "Endlosigkeit" diabolisiert ist, [...] ist im Futurismus das Fehlen des Endes gleichbedeutend mit dem Sieg über die Endlichkeit, die Aufhebung des individuellen Todes in einer kollektiven, apersonalen oder über-personalen Ewigkeit ».

garde de se réapproprier le passé. En dissociant la philosophie futuriste des notions de mouvement vers l'avant, de fin, d'aboutissement (des notions auxquelles on tend à l'associer spontanément, et que les artistes eux-mêmes emploient volontiers, bien qu'elles donnent à leurs entreprises une teinte apocalyptique et suicidaire), ce n'est pas tant la question de son rapport au passé que celle de sa définition du « futur » qu'il cherche à réévaluer. C'est là, en effet, une question qui n'a peut-être pas été assez posée : quel est-il, ce futur que les futuristes disent vouloir et pouvoir s'approprier? Hansen-Löve, dans son article, propose à peu près cette réponse : le futur, plutôt que d'être un idéal qui se situe au bout d'un certain intervalle temporel, se présente aux yeux des futuristes comme une catégorie immanente au présent. « *Der Poet als "Macher" baut die Gegenwart nicht sub specie aeternitatis, sondern unter dem Gesichtspunkt der schon realisierten Zukünftigkeit. Das futurum tritt als immanente Kategorie in die Gegenwart, als eine jeweils noch nicht eingetretene Gegenwärtigkeit, die es zu realisieren gilt*³⁸² », écrit-il. Un peu plus loin, il ajoute : « *Das Zukünftige im Futurismus ist keine Ende, auf das hin alles teleologisch ausgerichtet ist, es ist vielmehr ein Initiales, ein "Beginnen" (im Sinne von Handeln) das in die Gegenwart wirkt*³⁸³ ».

En présentant ainsi le futur comme un « commencement » appelé à se répéter éternellement dans le présent, Hansen-Löve remet à l'avant-plan cette dimension « nostalgique » de l'avant-garde, ce désir de retourner aux « origines » que nous avons évoqué plus haut. En même temps, c'est aussi (et peut-être surtout) le présent qu'il place au centre de la conception avant-gardiste de l'histoire. Jürgen Habermas, dans l'article que nous avons cité en introduction, était lui aussi venu rappeler le rôle du présent (un rôle qui a peut-être semblé trop évident aux yeux de la critique pour qu'elle ait jugé bon de s'y intéresser sérieusement) dans la philosophie avant-gardiste de l'histoire, soulignant que les artistes n'étaient vraisemblablement pas tant dévoués à la cause d'un futur plus ou moins lointain qu'à celle de la préservation de leur propre présent :

*[...] these forward gropings, this anticipation of an undefined future and the cult of the new mean in fact the exaltation of the present. The new time consciousness, which enters philosophy in the writings of Bergson, does more than express the experience of mobility in society, of acceleration in history, of discontinuity in everyday life. The new value placed on the transitory, the elusive and the ephemeral, the very celebration of dynamism, discloses a longing for an undefiled, immaculate and stable present.*³⁸⁴

Pour revenir sur le terrain où nous avait mené le texte de Groys, nous dirons qu'il y a sans doute quelque chose d'un réflexe d'auto-conservation dans la manière qu'a l'avant-garde d'exalter le futur, comme si, en essayant d'aller plus vite que le temps, elle pouvait espérer ne pas se faire rattraper par lui, et ainsi imposer le présent, son propre présent, à jamais. Hansen-Löve, cependant, ne s'intéresse pas tellement à cette question des motifs qui se cachent derrière l'approche avant-gardiste de l'histoire. Son souci est surtout d'arriver à décrire cette approche le plus fidèlement possible.

³⁸² *Ibid.*, p. 325.

³⁸³ *Ibid.*, p. 326. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸⁴ J. Habermas, « Modernity – An Incomplete Project », *op. cit.*, p. 5. C'est nous qui soulignons.

Cette nouvelle temporalité non chronologique que les futuristes russes tentent de construire, qui consiste à « importer » le futur dans le présent pour en faire le lieu d'une origine perpétuelle (à un endroit, Hansen-Löve emploie l'expression « *Präsent-Machen*³⁸⁵ » pour décrire cette activité), entraînera, nous dit l'auteur, la transformation de l'espace-temps en un *temps-espace* « pré-historique³⁸⁶ » où les individus (à l'instar du personnage de « Ka » dans le texte éponyme de Xlebnikov³⁸⁷) pourront se déplacer librement. Cette notion de *temps-espace*, on le remarquera, évoque un phénomène auquel nous avons attribué une grande importance dans notre analyse des *Tables du destin* et des *Formules* de Filonov, ce phénomène par lequel les deux artistes, dans leur tentative de montrer le temps dans son entier, en viennent à le transformer en espace. C'est dire que les théories de Hansen-Löve rejoignent d'assez près celles que nous soutenons depuis le début de ce travail. En fait, notre seule réserve majeure par rapport à ce que ce dernier écrit dans son article réside en ce que dans sa volonté d'insister sur le caractère anti-apocalyptique de l'*utopie* futuriste russe et de la distinguer de la philosophie de l'histoire des artistes symbolistes, il tend à oublier la vision du monde *réel* qui se trouve à la source de cette utopie – une vision du monde qui, comme nous nous sommes efforcée de le démontrer, n'est pas exempte de cet « apocalyptisme » (de cette « terreur de l'histoire ») qu'il ne semble prêt à associer qu'aux symbolistes. L'abolition de l'histoire téléologique fait certes partie du programme utopique de l'avant-garde russe, mais elle ne sera effective qu'*après* la capture du destin : c'est là, d'ailleurs, ce qui fait la pertinence du projet xlebnikovien de recherche des lois du temps, qui, malgré la manière dont il met à mal la chronologie, s'appuie encore sur une vision relativement traditionnelle de la temporalité³⁸⁸.

Xlebnikov, Filonov et les autres : un certain portrait de l'avant-garde russe

Les interprétations que proposent Groys et Hansen-Löve du rapport à l'histoire de l'avant-garde russe nous encouragent à affirmer que ce que nous avons appelé la « résistance » à l'histoire ne se rencontre pas que dans l'œuvre de Xlebnikov et de Filonov, qu'elle est un motif important au sein de l'avant-garde russe. Si les travaux des deux hommes nous permettent d'ajouter à l'appui de nos théories des exemples tirés de l'œuvre de Malevič et de celle de Kručenyx, nous aimerions en donner encore quelques autres ici. Il serait dommage, par exemple, d'aborder la question de la résistance au temps dans l'avant-garde russe sans mentionner au moins brièvement

³⁸⁵ A. A. Hansen-Löve, « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », *op. cit.*, p. 325.

³⁸⁶ Voir *ibid.*, p. 345 : « *Der archaische Zeit-Raum (befreit von der Raum-Zeit) ist mittelpunktlos, aperspektivischer Nullpunkt einer unaperspektivischen – also präkulturellen – Prähistorik* ».

³⁸⁷ « Ka va d'un rêve à l'autre, il traverse le temps et atteint le bronze (le bronze du temps). Il s'installe confortablement dans les siècles, comme dans un fauteuil à bascule » (« Ka ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке »); SS, t. 5, p. 122.

³⁸⁸ Hansen-Löve prend soin de distinguer le travail de Xlebnikov de celui des prophètes apocalyptiques (qui dépend d'une vision téléologique du temps) en associant son travail sur les lois du temps à un travail de recherche ou d'exploration (*Erforschung*), qui s'accommode parfaitement d'une vision non téléologique du temps. Voir : A. A. Hansen-Löve, « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », *op. cit.*, p. 336.

l'œuvre poétique d'Elena Guro (1877-1913), où ce thème occupe une place tout à fait centrale. Les textes de cette cubo-futuriste de la première heure, portant encore l'empreinte du symbolisme, sont en effet truffés de reproches contre le temps compté par les horloges, voire, d'appels à abolir le temps³⁸⁹. Ainsi, dans un texte tiré du recueil *L'Orgue de Barbarie* (*Šarmanka*), la poète écrivait :

*On m'a laissé si loin sur la terre, que seuls l'horloge et le calendrier tiennent lieu de jalons dans le gouffre du temps. Ils divisent, établissent quelque chose de stable, de précis, quelque chose sur quoi on peut se fier pour ne pas se perdre, mais qui est aussi trop humain. Et je pense, avec la douceur séduisante de la peur : et si les horloges s'arrêtaient?*³⁹⁰

Dans un même ordre d'idées, dans le texte *La forêt* (*Bor*), composé quelques années plus tard, Guro affirmait, plus catégoriquement, qu'« il n'y a pas, à proprement parler, de temps³⁹¹ ». Chez elle, toutefois, le rejet tout « théorique » du temps ne prend pas encore la forme d'un engagement à lutter activement contre la mort, engagement qui, à la lumière de ce que nous avons vu jusqu'à présent, peut légitimement être considéré comme la forme la plus poussée prise par la résistance à l'histoire dans l'avant-garde russe. Nous avons évoqué, au chapitre 3, l'immense influence qu'on eues les théories de Nikolaj Fedorov et, plus généralement, le concept d'« évolution active » sur les artistes russes du début du vingtième siècle, dans l'avant-garde et hors des limites de celle-ci³⁹². Parmi la production de l'avant-garde, certains poèmes de Vladimir Majakovskij (on pensera par exemple à « De ceci » (« *Pro èto* »), où est évoquée la future résurrection des morts) et, surtout, des poètes de l'Oberiu (citons tout spécialement le cycle de poèmes *Colonnes* (*Stolbcy*) et le long poème « Le Triomphe de l'agriculture » (« *Toržestvo zemledelija* »), de Nikolaj Zabolotskij, dont Irene Masing-Delic fait une analyse intéressante dans son essai sur le thème de l'abolition de la mort dans la littérature russe et soviétique³⁹³) évoquent directement ces théories. Xlebnikov et Filonov, toutefois, avec leur approche nettement plus active du problème de la mort, demeurent dans une catégorie à part. Chez eux, nous avons vu que les théories sur l'abolition de la mort n'étaient pas seulement thématiques mais visaient à être mises en pratique. Pour cette raison, il serait sans doute encore plus approprié de rapprocher leurs travaux de projets comme ceux de l'architecte Konstantin Mel'nikov, qui avait caressé l'idée de la création d'un « Institut pour changer la forme de l'être humain » devant mener à la résurrection

³⁸⁹ Si cette révolte contre le temps peut être considérée comme une marque du « futurisme » de Guro, il faut bien dire qu'elle n'est sans doute pas étrangère, non plus, à la conscience aiguë de sa propre mortalité que devait avoir cette femme qui fut emportée par la leucémie à l'âge de trente-six ans.

³⁹⁰ « Я так далеко заброшен среди земли, что только часы и календарь служат вехами в пучине времени: они что-то разделяют, устанавливают твердое, точное, на что можно опереться, чтобы не потеряться, но и слишком человеческое. И я думаю с соблазнительной сладостью страха: а что, если часы остановятся »; E. Guro, *Sočinenija*, G. K. Perkins, éd., Oakland, Berkeley Slavic Specialities, 1996, p. 44.

³⁹¹ « Времени, собственно, нет »; *ibid.*, p. 291.

³⁹² Sur le thème de l'abolition de la mort dans la littérature russe du vingtième siècle, voir l'ouvrage d'Irene Masing-Delic *Abolishing Death : A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1992. L'auteure y aborde principalement l'œuvre de M. Gorkij, de F. Sologub, d'A. Blok, de N. Ognev et de N. Zabolockij, qui y figure en tant que seul représentant de l'avant-garde.

³⁹³ Voir : *ibid.*, p. 243-286.

des morts³⁹⁴, ou, encore, des recherches de Mixail Matjušin. Certes, ce dernier ne fait pas directement référence, à notre connaissance, aux théories de Fedorov ou à la lutte contre la mort dans ses textes théoriques, mais il peut néanmoins être considéré avoir fait un pas dans cette direction avec ses recherches sur la notion de vision élargie et ses tentatives, similaires à celles de Filonov, de dépasser les limites biologiques de l'être humain par le biais de l'activité artistique.

Outre la question de la résistance à l'histoire, un autre point qui a retenu notre attention dans notre analyse des œuvres de Xlebnikov et de Filonov est, bien sûr, leur utilisation de la « formule » comme moyen d'écrire l'histoire et de « capturer » le destin. Cette idée étrangement archaïque selon laquelle il serait possible de capturer le monde entier dans une unique formule semble elle aussi avoir exercé une certaine fascination chez d'autres représentants de l'avant-garde russe, et il ne serait sans doute pas exagéré d'y voir un autre motif récurrent de celle-ci. C'est Malevič, bien sûr, dont tout le système philosophique tourne autour du zéro comme origine et destination du monde, qui est l'autre grand représentant de l'idée de « formule » dans l'avant-garde russe. En fait, on pourrait dire que le peintre forme avec Xlebnikov et Filonov une sorte de triade à l'intérieur de laquelle les formules picturales de Filonov représentent la voie de la complexification extrême, le zéro de Malevič celle du dépouillement et les équations de Xlebnikov quelque chose comme la synthèse de ces deux voies. Les autres occurrences de l'idée de formule dans l'avant-garde russe peuvent en effet être considérées suivre l'une ou l'autre de ces trois avenues, ou une combinaison de celles-ci. Pensons par exemple aux « Formules picturales » de Pavel Mansurov (1896-1983), faisant directement référence par leurs titres à celles de Filonov bien que, esthétiquement, elles se rapprochent davantage du constructivisme de Tatlin : ces « formules » devaient renvoyer, selon le peintre, aux « lois économiques » (notons ici l'emprunt manifeste à la terminologie de Malevič) se trouvant à la base de toute création, naturelle ou humaine³⁹⁵. Un autre cas intéressant de recours à l'idée de formule, que nous ne ferons toutefois qu'effleurer ici, est celui de Daniil Xarms avec son concept de « cisfinitum », que l'écrivain décrit comme le domaine d'exploration d'un nouveau système de nombres fondé sur le zéro³⁹⁶. La parenté de ce concept avec les théories de Malevič a déjà été relevée³⁹⁷, bien que l'intérêt de l'écrivain pour les nombres ne soit pas sans évoquer aussi les travaux de Xlebnikov.

Si certains des motifs récurrents que nous venons d'identifier (la résistance au temps et à l'histoire, la lutte contre la mort, la « formule » comme moyen de capturer l'univers entier) se rencontrent ailleurs que dans l'avant-garde (pensons par exemple, pour rester près de l'avant-garde russe dans l'espace et dans le temps, à l'apocalypstisme

³⁹⁴ À ce sujet, voir le chapitre intitulé « Architecture Against Death : The System of Melnikov's Art », dans S. F. Starr, *Melnikov : Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 240-258.

³⁹⁵ Cette définition de la « formule » chez Mansurov est tirée de l'article « MANSUROV, Pavel Andreevič » dans l'encyclopédie artonline.ru : <http://www.artonline.ru/encyclopedia/388>.

³⁹⁶ Voir : D. Xarms, « Cisfinitum, pis'mo k Leonidu Savel'eviču Lipavskomu », dans D. Xarms, *Polnoe sobranie sočinenij*, V. N. Sažin, éd., Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe agentstvo « Akademičeskij proekt », 1997, t. 2, p. 309-312.

³⁹⁷ Sur le « zéro » comme fondement de la conception du monde de D. Xarms, et sur ses liens avec la philosophie de Malevič, voir l'article de J.-P. Jaccard, « Vozvyšennoe v tvorčestve Daniila Xarmsa », dans *Xarmsizdat predstavljaet*, M. Karasik, éd., Sankt-Peterburg, M.K.-Xarmsizdat/Arsis, 1995, p. 8-19.

dans la littérature symboliste, ou au thème de la lutte contre la mort dans la littérature réaliste socialiste), nous avons déjà laissé entendre que l'avant-garde, au-delà de son audace purement artistique, se distinguait de ces autres philosophies artistiques par son approche *active* des problèmes les plus irrémédiables et, conséquemment, par son utopisme, par un certain *irréalisme*. Cette manière de décrire l'avant-garde n'est pas parfaite, elle laisse place à trop d'exceptions, mais comme aucun théoricien, jusqu'à ce jour, n'est arrivé à donner de celle-ci une définition qui soit vraiment satisfaisante, nous nous en contenterons. Ce que l'on peut se demander, maintenant, c'est si, dans le contexte des avant-gardes historiques, ces motifs dont nous avons parlé sont particuliers à l'avant-garde russe, ou si on peut les retrouver dans les autres avant-gardes. Répondre sérieusement à cette question nécessiterait d'entreprendre un nouveau travail de recherche, similaire à celui-ci, où nous étudierions avec la même attention le discours sur l'histoire chez dada ou dans le futurisme italien, par exemple. Devant l'ampleur d'une telle tâche, nous nous contenterons de dire quelques mots sur la seule chose dont on puisse affirmer avec certitude qu'elle distingue l'avant-garde russe des autres avant-gardes, à savoir, le contexte historique qui l'a vue naître et mourir, contexte à la fois unique et tragique. Pourrait-on dire qu'il y a un sens particulièrement aigu du tragique de l'histoire, dans l'avant-garde russe, qui justifierait sa lutte contre le temps et la mort, son besoin de domestiquer le monde par l'intermédiaire de l'art? Une forme de prémonition des horreurs staliniennes (et ce bien que Xlebnikov, malgré tout son travail sur les lois du temps, ne les ait jamais prédites)? Bien évidemment, les autres avant-gardes historiques, nées peu avant la Première Guerre mondiale, étouffées pour de bon par la Seconde, ne sont pas issues, elles non plus, d'une période de l'histoire particulièrement paisible. Pourtant, il semble y avoir dans l'avant-garde russe un sentiment d'urgence qui ne se retrouve pas chez les autres avec la même intensité : d'où, justement, ses appels fervents à l'action, à la transformation effective du monde, ce sérieux particulier qui anime les artistes, et ce même lorsqu'ils affichent une certaine légèreté. Mais, au demeurant, est-il ici uniquement question d'action? Il serait en fait peut-être plus juste de dire que dans son rapport à l'histoire, l'avant-garde russe oscille entre les deux pôles de l'action et de la fuite. Toutes ces « formules », les « lois du temps » de Xlebnikov avec leur promesse d'un moment où les états n'auront « plus rien à faire », le zéro de Malevič, lié à l'idéal de l'inaction, nous semblent en effet symptomatiques d'une profonde fatigue à l'égard de l'histoire et peuvent être interprétées comme autant d'appels à se désengager de celle-ci. D'ailleurs, quoiqu'on puisse dire sur les intentions de ces artistes, sur leur volonté de rapprocher l'art et la vie, ne peut-on pas voir dans leur recours à des théories souvent alambiquées, parfois fumeuses, une manière plus ou moins subtile, plus ou moins consciente, de se détacher de la réalité historique tout en ayant l'air de vouloir prendre celle-ci en mains? Une manière de se réfugier dans le monde inoffensif de l'art et de l'imagination? Bien entendu, une telle façon de voir les choses viendrait contredire tout ce que nous nous efforçons de démontrer depuis le début de ce travail. La question, tout de même, mérite au moins d'être posée.

*

À l'issue du parcours que nous venons de faire dans la production de l'avant-garde russe, que dire de l'image de l'avant-garde, en général, que celle-ci nous donne? Nous serions portée à affirmer que, considérée à-travers le prisme des œuvres que nous avons étudiées ici, l'avant-garde se présente plus comme une entreprise de *résistance*

que comme un effort collectif d'artistes cherchant à tout prix à être à l'avance de leur temps, comme le voudrait l'opinion la plus courante. Ce n'est pas là, fondamentalement, une manière nouvelle de considérer l'avant-garde. Un peu plus haut, rappelons-le, nous citons Boris Groys, qui disait que l'attitude de l'avant-garde face au monde était surtout défensive. Eugène Ionesco, quant à lui, écrivait : « Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps³⁹⁸ ». Notons toutefois que dans l'avant-garde russe, ce n'est pas seulement « l'air du temps » qui est combattu, mais *le temps lui-même*. Dans l'optique du discours sur la récupération et la mort de l'avant-garde qui est communément accepté de nos jours, cette particularité est intéressante, puisque la lutte contre le temps, aussi désespérée soit-elle en tant qu'entreprise, est une lutte qui ne sera vraisemblablement jamais périmée, contrairement à cette lutte contre le goût d'un public désormais immunisé contre la provocation à laquelle on tend trop souvent à réduire l'avant-garde. C'est une lutte qui n'a rien à voir avec les considérations esthétiques, une lutte qui pourrait être « récupérée » sans perdre sa pertinence et dans laquelle demeure sans doute, encore actif, l'« esprit » même de l'avant-garde.

³⁹⁸ E. Ionesco : « Discours sur l'avant-garde », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77.

Bibliographie

Corpus primaire

Velimir Xlebnikov

XLEBNIKOV, Velimir. *Doski sud'by*, éd. et commentaires de V. V. Babkov, Moskva, Rubež stoletij, 2000, 287 p.

XLEBNIKOV, Velimir. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, E. R. Arenzon et R. V. Duganov, éd., Moskva, IMLI RAN, 2000-2006, 7 vol.

Pavel Filonov

a) Textes

Filonov : Xudožnik, issledovatel', učitel', J. Bowlt, N. Mislér et A. Sarab'janov, éd., Moskva, Agej Tomeš, 2006 [en ligne] http://www.filonov.su/pdf/filonov_book.doc.

FILONOV, Pavel. *Dnevnik*, préface de E. Kovtun, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000, 664 p.

b) Catalogue

Pavel Filonov : očevidec nezrimogo, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i Gosudarstvennom Musee Izobrazitel'nyx Iskusstv Imeni A. S. Puškina, Sankt-Peterburg, N. Kozyreva *et al.*, éd., Palace Editions, 2006, 373 p.

Corpus secondaire

ANIKIEVA, Vera N. « P. N. Filonov, stat'ja dlja kataloga », dans *Filonov : Xudožnik, issledovatel', učitel'*, J. Bowlt, N. Mislér et A. Sarab'janov, éd., Moskva, Agej Tomeš, 2006 [en ligne] http://www.filonov.su/pdf/filonov_book.doc.

AUCOUTURIER, Michel. « Le Futurisme russe ou l'art comme utopie », *Revue des études slaves*, t. 56, fasc. 1, 1984, p. 51-60.

BABKOV, Vasilij. « Konteksty Dosok Sud'by », dans V. Xlebnikov, *Doski sud'by*, éd. et commentaires de V. V. Babkov, Moskva, Rubež stoletij, 2000, p. 159-287.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. Robel, trad., Paris, Gallimard, « Tel », 1970, 471 p.

BALLANCHE, Pierre Simon. *Œuvres*, Paris, Bureau de l'Encyclopédie des Connaissances utiles, 1833, 6 vol.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, 187 p.

BENJAMIN, Walter. « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'homme, le langage, la culture*, M. de Gandillac, trad., Paris, Denoël, 1971, p. 183-196.

BERDIAEFF, Nicolas. *Le Sens de l'histoire : Essai d'une philosophie de la destinée humaine*, S. Jankélévitch, trad., Paris, Aubier, 1948, 221 p.

BERDIAEFF, Nicolas. *Cinq méditations sur l'existence : solitude, société et communauté* [traduction française de *Ja i mir ob'ektov*], I. Vildé-Lot, trad., Paris, Aubier, 1936, 208 p.

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

BILLINGTON, James H. *The Icon and the Axe : An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, 786 p.

BOGOMOLOV, Nikolaj. *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000, 550 p.

BOWLTL, John E. « Tainstvennyj sad », dans *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i Gosudarstvennom Musee Izobrazitel'nyx Iskusstv Imeni A. S. Puškina, Sankt-Peterburg, N. Kozyreva et. al., éd., Palace Editions, 2006, p. 19-31.

BOWLTL, John E. « Inside Out : Pavel Filonov and the Anatomy of Fantasy », dans *European Avant-Garde : New Perspectives*, D. Scheunemann, ed., Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 183-198.

BOWLTL, John E. « Pavel Filonov : His Painting and His Theory », *The Russian Review*, vol. 34, n° 3, Jul. 1975, p. 282-292.

- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*, M. Shaw, trad., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 135 p.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, 395 p.
- CARLSON, Maria. « *No Religion Higher than Truth* » : *A History of the Theosophical Movement in Russia*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 298 p.
- CIESZKOWSKI, August. *Selected Writings of August Cieszkowski*, A. Liebich, éd. et trad., Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 174 p.
- COHEN, Marcel *et al.* « Confrontations et conclusions », dans *L'écriture et la psychologie des peuples, XXII^e semaine de synthèse du Centre international de synthèse*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 335-359.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Essays in the Philosophy of History*, Austin, University of Texas Press, 1965, 160 p.
- COLLINGWOOD, Robin George. *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1946, 339 p.
- COURT DE GÉBELIN, Antoine. *Le Tarot*, commentaire de J.-M. Lhôte, Paris, Berg international éditeurs, 1983, 195 p.
- CROCE, Benedetto. « La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte », dans *Scritti varii I : Primi saggi*, Bari, Gius. Laterza e figli, 1951, 206 p.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1978, 219 p.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, 409 p.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 447 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor. *Journal d'un écrivain*, G. Aucouturier, trad., Paris, Gallimard, 1972, 1611 p.
- DUGANOV, Rudol'f V. *Velimir Xlebnikov, Priroda tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, 348 p.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989, 182 p.
- ENDER, Boris. « For an Exhibition of Works of the Department of Organic Culture at GINKhUK, 1924 », dans *Organica : Organic, the Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, October 23, 1999 – January 28, 2000, curated by Alla V. Povelikhina, Köln, Galerie Gmurzynska, 1999, p. 61.
- ENGELS, Friedrich. *Dialectique de la nature*, É. Bottigelli, trad., Paris, Éditions Sociales, 1968, 364 p.

ERŠOV, Gleb. « Filonov i obèriuty », dans *Pavel Filonov : očevidec nezrimogo*, k vystavke v Gosudarstvennom Russkom Musee i Gosudarstvennom Musee Izobrazitel'nyx Iskusstv Imeni A. S. Puškina, Sankt-Peterburg, Palace Editions, 2006, p. 55-66.

ERŠOV, Gleb. « "Formula" i "sdelannaja kartina" Pavla Filonova : teoria i praktika », *Iskusstvoznanie*, n° 1, 2000, p. 562-589.

ERŠOV, Gleb. « Filonov : istoki mirovozzrenija, filosofskie osnovy analitičeskogo metoda », *Iskusstvoznanie*, n° 1, 1999, p. 330-351.

FAIVRE, Antoine. *Accès de l'ésotérisme occidental*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1986, 406 p.

FEDOROV, Nikolaj. « Kak možet byt' razrešeno protivorečie meždu naukoju i iskusstvom? », dans *Russkij kosmizm : Antologija filosofskoj mysli*, S. G. Semenova et A. G. Gačeva, éd., Moskva, Pedagogika-Press, 1993, p. 79-84.

FEDOROV, Nikolaj. *Filosofia obščego dela*, V. A. Koževnikov et N. P. Peterson, éd., Moskva, Vernyj, 1906-1913, 2 vol.

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

FLORENSKIJ, Pavel A. *Sobranie sočinenij, t. 1 : stat'i po iskusstvu*, N. A. Struve, éd., Paris, YMCA-Press, 1985, 398 p.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, 299 p.

FOURIER, Charles. *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1966-68, 12 vol.

FUKUYAMA, Francis. « Réponse à mes contradicteurs », *Commentaire*, 50, été 1990, p. 243-250.

GLEBOVA, Tat'jana N. « Vospominanija o Pavle Filonove », *Filonov : Xudožnik, issledovatel', učitel'*, J. Bowlt, N. Mislér et A. Sarab'janov, éd., Moskva, Agej Tomeš, 2006 [en ligne] http://www.filonov.su/pdf/filonov_book.doc.

GOLDSTEIN, Darra. « Zabolotskii and Filonov : The Science of Composition », *Slavic Review*, vol 48, n° 4, Winter 1989, p. 578-591.

GOLDSTEIN, Darra. *Nikolai Zabolotsky : Play for Mortal Stakes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 306 p.

GREENBERG, Clement. « Avant-Garde and Kitsch », dans *Collected Essays and Criticism*, J. O'Brian, éd., Chicago, University of Chicago Press, 1988 [4 vol.], vol. 1, p. 5-22.

GREENE, Brian. *L'univers élégant*, C. Laroche, trad., Paris, Laffont, 2000, 470 p.

GREVE, Charlotte. « Writing as an "Imagetext" in the Poetic Universe of Velimir Chlebnikov », *Russian Literature*, vol. 55, n^{os} 1-3, 2004, p. 127-168.

GRIGOR'EVA, T. P. « Ideja sud'by na vostoce », dans *Ponjatie sud'by v kontekste raznyx kul'tur*, Moskva, Nauka, 1994, p. 98-108.

GROYS, Boris. *Staline, œuvre d'art totale*, É. Lalliard, trad., Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1990, 187 p.

GRÜBEL, Rainer. « Rozanov kak istorik Rossii : meždu spaseniem i koncom mira », dans *La geste russe : comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, M. Weinstein, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 121-149.

GRYGAR, Mojmir. « The Literary Inspiration of Pavel Filonov's Art », *Dutch Contributions to the Tenth International Congress of Slavists, Sofia, Sept. 14-22, 1988*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 71-105.

GRYGAR, Mojmir. « Pavel Filonov i voprosy izučenija avangardnogo iskusstva », *Russian Literature*, vol. 11, 1982, p. 209-236.

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

HABERMAS Jürgen. « Modernity – An Incomplete Project », dans H. Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 3-15.

HACKER, Andrea. « Mathematical Poetics in Velimir Khlebnikov's *Doski sud'by* », *Vestnik občestva Velimira Xlebnikova*, n^o 3, 2002, p. 127-132.

HACKER, Andrea. *Velimir Khlebnikov's "Doski sud'by". Text. Discourse. Vision*, Thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, 2002, 211 p.

HADJINICOLAOU, Nicos. « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *Histoire et critique des arts*, n^o 6, juil. 1978, p. 49-76.

HANSEN-LÖVE, Aage A. « Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus », *Russian Literature*, vol. 40, n^o 3, 1996, p. 319-354.

HANSEN-LÖVE, Aage A. « Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne », dans *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, W. Schmid et W.-D. Stempel, éd., Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, 1983, p. 291-360.

HARDY, Godfrey H. *L'apologie d'un mathématicien*, D. Jullien et S. Yoccoz, trad., Paris, Belin, 1985, 192 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La Raison dans l'histoire*, J.-P. Frick, trad., Paris, Hatier, 2000, 111 p.

HELLER, Leonid. « Les chemins des artisans du temps : Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres... », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XXV, no 4, oct.-déc. 1984, p. 345-374.

« “Horos” du concile Nicée II », dans *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3 et 4 octobre 1986, F. Boespflug et N. Lossky, éd., Paris, éd. du Cerf, 1987, p. 32-33.

HUIZINGA, J. *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par C. Seresia, Paris, Gallimard, 1951, 340 p.

IČIN Kornelija. « Fedorovskoe učenie v tvorčestve Pavla Filonova », *Russian Literature*, vol. 59, n° 1, 2006, p. 65-73.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, 378 p.

ISUPOV, K. G. *Russkaja èstetika istorii*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1992, 155 p.

JACCARD, Jean-Philippe. « Vozvyšennoe v tvorčestve Daniila Xarmsa », dans *Xarmsizdat predstavljaet*, M. Karasik, éd., Sankt-Peterburg, M.K.-Xarmsizdat/Arsis, 1995, p. 8-19.

KANT, Emmanuel. *Opuscules sur l'histoire*, S. Piobetta, trad., Paris, GF Flammarion, 1990, 245 p.

KELLY, Aileen M. *Toward Another Shore : Russian Thinkers Between Necessity and Chance*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, 400 p.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past : On the Semantics of Historical Time*, K. Tribe, trad., Cambridge, MIT Press, 1985, 330 p.

KOVTOUNE, Evgueni. « “L'œil qui voit” et “l'œil qui sait” de la méthode analytique de Filonov », dans *Filonov*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 115-124.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, 307 p.

KRUČENYX, Aleksej E. « O Pavle Filonove », dans *Filonov : Xudožnik, issledovatel', učitel'*, J. Bowlt, N. Misler et A. Sarab'janov, éd., Moskva, Agej Tomeš, 2006 [en ligne] http://www.filonov.su/pdf/filonov_book.doc.

KRUČENYX, Aleksej E. *Pamjat' teper' mnogo razvoračivaet : Iz literaturnogo nasledija Kručenyx*, N. Gurjanova, éd., Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1999, 498 p.

KUZ'MENKO, V. P. « “Osnovnoj zakon vremeni” Xlebnikova v svete sovremennyx teorij koèvoljucii prirody i obščestva », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki russoj kul'tury, 2000, p. 733-756.

- LACOSTE, Yves. *Ibn Khaldoun : Naissance de l'histoire, passé du Tiers-Monde*, Paris, La Découverte, 1998, 267 p.
- LAGUEUX, Maurice. *Actualité de la philosophie de l'histoire : l'histoire aux mains des philosophes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 229 p.
- LANNE, Jean-Claude. « Mesure du destin (*sud'bomerie*) et poésie chez Velimir Chlebnikov », *Russian Literature*, vol. 55, n^{os} 1-3, 2004, p. 279-297.
- LANNE, Jean-Claude. « L'histoire dans la pensée et l'œuvre de Xlebnikov », dans *La geste russe : comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, M. Weinstein, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 151-173.
- LANNE, Jean-Claude. « Poésie et peinture dans la pensée et l'œuvre de V. Khlebnikov », *L'écrit et l'art I*, J.-C. Marcadé et N. Blumenkranz, dir., Villeurbanne, Le Nouveau musée/Institut d'art contemporain, 1993, p. 71-104.
- LANNE, Jean-Claude. *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'Études slaves, 1983, 2 vol.
- LAPLACE, Pierre Simon. *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 313 p.
- LUKASHEVICH, Stephen. *N. F. Fedorov (1828-1903) : A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought*, Newark, University of Delaware Press, 1977, 316 p.
- LULLE, Raymond. *L'Art bref*, trad., intro. et notes d'A. Llinarès, Paris, éd. du Cerf, 1991, 192 p.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimir. *Sočinenija*, Moskva, Knižnaja palata, 2001, 1088 p.
- MALEVITCH, Kazimir. *Écrits*, présentés par A. B. Nakov, A. Robel-Chicurel, trad., Paris, Champ Libre, 1975, 450 p.
- Manifesty i programmy russkix futuristov*, V. Markov, éd., München, Fink, 1967, 182 p.
- MANN, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 154 p.
- MARC Franz. *Écrits et correspondances*, T. de Kayser, trad., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, 515 p.
- MARCADÉ, Jean-Claude. « Filonov. Le tableau comme site de l'éclosion universelle », dans *Filonov*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 61-80.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. « Premier manifeste du futurisme », dans *Le Futurisme*, G. Lista, éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 149-156.
- MARION, Jean-Luc. *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991, 157 p.

- MARX, Karl. *Œuvres*, vol. 2, M. Rubel, éd., Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968, 1970 p.
- MASING-DELIC, Irene. *Abolishing Death : A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1992, 363 p.
- MATIOUCHINE, Mikhail. « L'œuvre de Pavel Filonov », dans *Filonov*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 84-88.
- Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki russoj kul'tury, 2000, 880 p.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1994, 445 p.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1986, 226 p.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie : Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 295 p.
- MÜLLER, Jürgen E. « Intermediality. A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies », dans *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 295-304.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, L. Duvoy, trad., Paris, Allia, 2003, 142 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*, J. Lacoste et J. Le Rider, éd., Paris, Robert Laffont, 1993, 2 vol.
- NOVIKOV, Vladimir. « Nevozmožnost' istorii, ili Toutes les histoires russes ne sont que des fables convenues », dans *La geste russe : comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, M. Weinstein, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 113-120.
- ONIAN, Richard B. *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, trad. de l'anglais par B. Cassin et al., Paris, Seuil, 1999, 690 p.
- Organica : Organic, the Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, October 23, 1999 – January 28, 2000, curated by Alla V. Povelikhina, Köln, Galerie Gmurzynska, 1999, 277 p.
- PARNIS Aleksandr. « O metamorfozax mavy, olenja i voina : K probleme dialoga Xlebnikova i Filonova », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki russoj kul'tury, 2000, p. 637-695.
- Pavel Filonov: A Hero And His Fate. Collected Writings on Art and Revolution, 1914-1940*, J. E. Bowlt and N. Mislér, éd. et trad., Austin, Silvergirl, 1983, 378 p.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*, G. Fitzgerald, trad., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, 250 p.

POVELIKHINA, Alla. « The Theory of World Unity and the Organic Direction in the 20th Century Russian Avant-Garde », dans *Organica : Organic, the Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, October 23, 1999 – January 28, 2000, curated by Alla V. Povelikhina, Köln, Galerie Gmurzynska, 1999, p. 10-17.

PRAVOVEROVA, Ljudmila L. « Korabli miróvogo rascveta – mifotvorčestvo ruskogo avangarda », *Iskusstvoznanie*, n° 2, 2002, p. 481-499.

PRAVOVEROVA, Ljudmila L. « Ot apokalipsisa k “večnoj vesne” (P. N. Filonov i literatura ego èpoxi) », *Čelovek*, n° 2, 2001, p. 137-153.

PRAVOVEROVA, Ljudmila L. « Istoričeskoe čuvstvo Pavla Filonova », *Čelovek*, n° 2, 1995, p. 121-134.

REEVES, Marjorie. *Joachim of Fiore and the Prophetic Future*, London, SPCK, 1976, 212 p.

ROZANOV, Vasilij V. « Èstetičeskoe ponimanie istorii », dans *K. N. Leont'ev – pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo ruskogo xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1995, vol. 1, p. 27-122.

SEMENOVA, S. G. « Russkij kosmizm », dans *Russkij kosmizm : Antologija filosofskoj mysli*, S. G. Semenova et A. G. Gačeva, éd., Moskva, Pedagogika-Press, 1993, p. 3-33.

SERGEEV, K. V. « “Biologičeskoe prostranstvo” èstetičeskogo ob'ekta : Pavel Filonov i “biologija razvitija” », dans *Kul'tura i prostranstvo. Slavjanskij mir*, I. I. Svirida, éd., Moskva, Logos, 2004, p. 105-121.

SOLA, Agnès. « Introduction », dans V. Khlebnikov, *Des Nombres et des lettres*, trad. d'A. Sola, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 9-52.

SOLOVIEV, Vladimir. *Leçons sur la divino-humanité*, B. Marchadier, trad., Paris, Cerf, 1991, 178 p.

SOLOVIEV, Vladimir. *Trois entretiens sur la guerre, la morale et la religion*, B. Marchadier et F. Rouleau, trad. et notes, intro. de F. Rouleau, Paris, O.E.I.L., 1984, 223 p.

STARR, S. Frederick. *Melnikov : Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 276 p.

SZILARD, Lena. « Karty meždu igroj i gadan'em : “Zangezi” Xlebnikova i bol'shie arkany taro », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 2000, p. 294-302.

TCHAADAËV, Pierre. *Lettres philosophiques adressées à une dame*, présentées par F. Rouleau, Paris, Librairie des cinq continents, 1970, 235 p.

TZARA Tristan. *Lampisteries, précédées des Sept manifestes dada*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, 148 p.

VICO, Giambattista. *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, A. Doubine, trad., Paris, Nagel, 1953, 558 p.

VLADIMIRSKIJ, B. M. « "Čisla" v tvorčestve Xlebnikova : Problema avtokolebatel'nyx ciklov v social'nyx sistemax », dans *Mir Velimira Xlebnikova*, V. V. Ivanov, Z. S. Papernyj et A. E. Parnis, dir., Moskva, Jazyki russoj kul'tury, 2000, p. 723-732.

VROON, Ronald. « Velimir Khlebnikov's *Otryvki iz Dosok sud'by* : Notes on the Publication History and Three Rough Drafts », dans *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman*, Stanford, Stanford Slavic Studies vol. 8, 1994, p. 326-342.

VUCINICH, Alexander. *Darwin in Russian thought*, Berkeley, U. of California Press, 1988, 468 p.

WEINSTEIN, Marc. « Étude introductive : L'écriture littéraire de l'histoire au vingtième siècle ou Le sens de la littérature russe moderne », dans *La geste russe : comment les russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle?*, M. Weinstein, éd., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 5-110.

WHITE, Hayden. *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, 244 p.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1978, 287 p.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, 272 p.

XARMS, Daniil. *Polnoe sobranie sočinenij*, V. N. Sažin, éd., Sankt-Peterburg, Gumanitarnoe agentstvo « Akademičeskij proekt », 1997, 4 t.

ZENKOVSKY, Basile. *Histoire de la philosophie russe*, trad. C. Andronikof, Paris, Gallimard, 1953, 2 vol.

ZIAREK, Krzysztof. *The Force of Art*, Stanford, Stanford University Press, 2004, 223 p.

Site Internet

Article « MANSUROV, Pavel Andreevič », dans l'encyclopédie artonline.ru : <http://www.artonline.ru/encyclopedia/388>

Illustrations

Figure 2. 1 – Extrait du manuscrit des *Tables du destin*



Huile sur carton (35,2 cm x 43 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 232

Figure 3. 2 – Голова (II) [Tête (II)] Années 1930



Huile sur papier (69,5 cm x 64 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 247

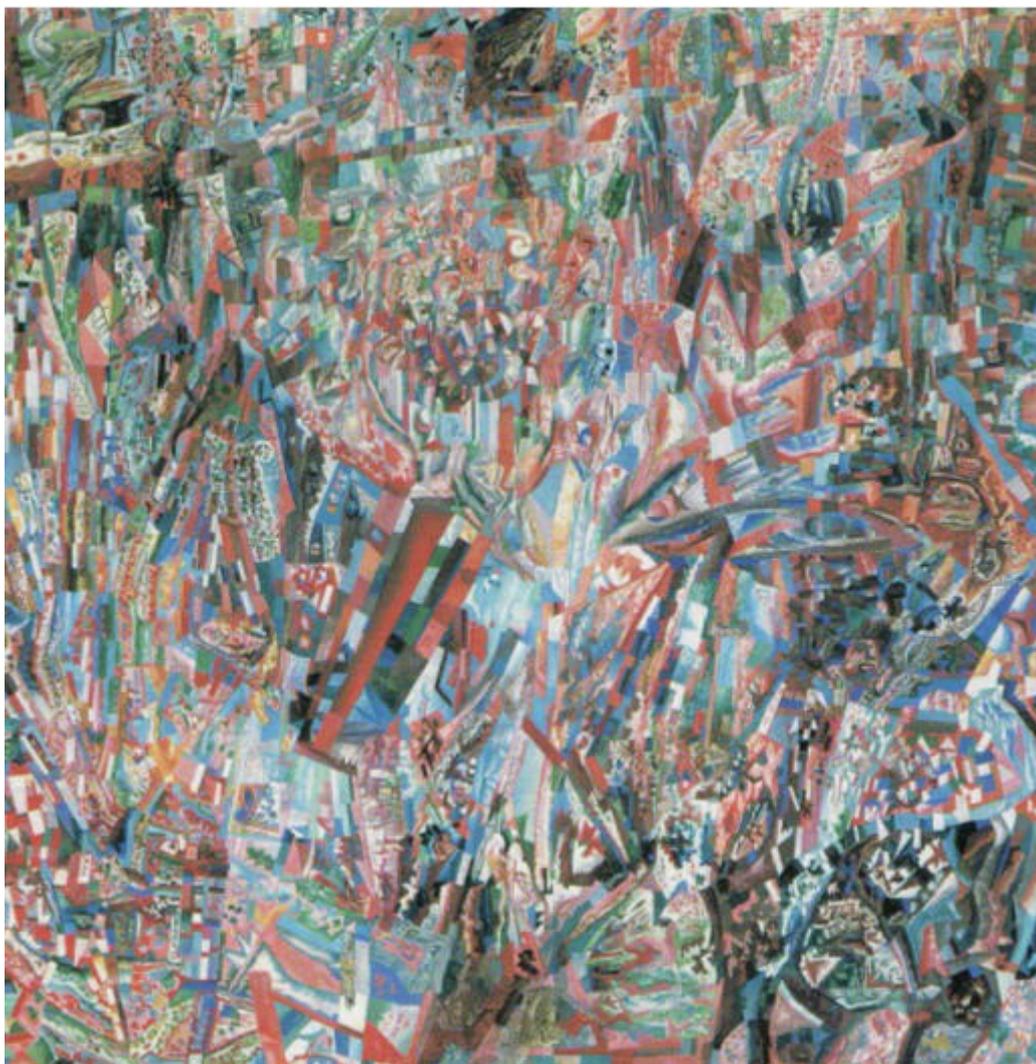
Figure 3. 3 – Крестьянская семья [Famille paysanne] 1914



Huile sur toile (160 cm x 117 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 140

Figure 3. 4 – Формула весны [Formule du printemps] 1922-23



Huile sur toile (100 cm x 100 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 165

Figure 3. 5 – Формула весны и действующие силы [Formule du printemps et forces agissantes] 1927-28



Huile sur toile (250 cm x 285 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 256

Figure 3. 6 – Космос (Формула Космоса) [Cosmos (Formule du cosmos)] 1918-19



Huile sur toile (98 cm x 71 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 156

Figure 3. 7 – Формула современной педагогики ИЗО [Formule de l'actuel enseignement des arts plastiques] 1923



Aquarelle, encre de chine, plume, pinceau et crayon au graphite sur papier (17,5 cm x 20 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 194

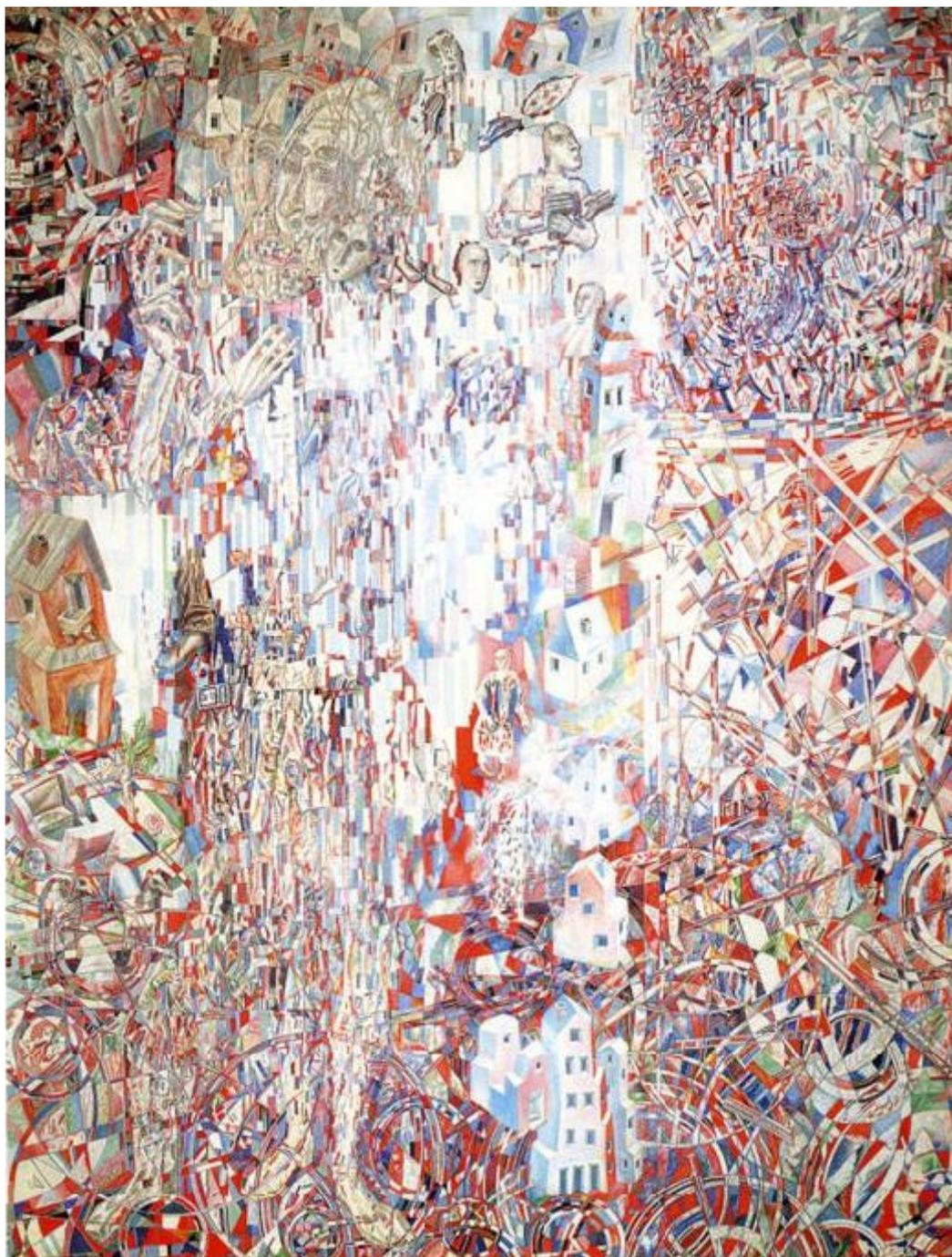
Figure 3. 8 – Формула периода 1904 по июль 1922 (Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет) [Formule de la période de 1904 à juillet 1922 (glissement universel, à travers la Révolution russe, dans l'éclosion universelle)] 1920-22



Huile sur toile (186 cm x 186 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 6

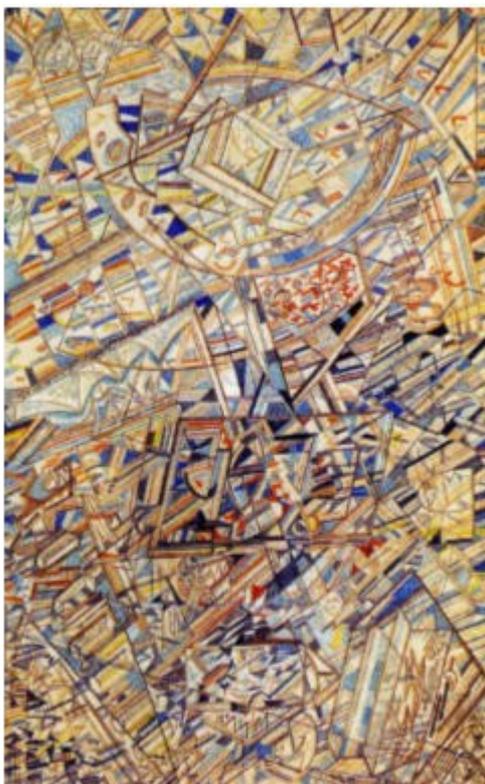
Figure 3. 9 – Формула петроградского пролетариата [Formule du prolétariat de Petrograd] 1920-21



Huile sur toile (154 cm x 117 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 158

Figure 3. 10 – Формула вселенной [Formule de l'univers] 1920



Aquarelle et crayon au graphite sur papier (35,6 cm x 22,2 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 43

Figure 3. 11 – Формула революции [Formule de la révolution] 1919-20



Aquarelle et crayon au graphite sur carton (73 cm x 84,3 cm)

Source : Pavel Filonov, očevidec nezrimogo, p. 15

Annexes

Annexe 1 – La « loi maritime anglaise »

Железные часы морской славы

Древняя Госпожа морей. Свиток побед на море – вот он, измеренный в числах. Точки морской борьбы вышиты строго иглой.

Словарик битв:

- 3.X.1066. Битва при Гастингсе. Англия покорена = d_1 .
 13.VII.1174. Победа над французами. Остров отмщен = d_2 .
 22.VII.1227. Разгром на море датчан. Борнгольм = d_3 .
 30.VII.1588. Дрек в союзе с бурей развеял морские силы Испании = d_4 .
 20.V.1692. Морская битва при Лахуге = d_5 .
 6.IV.1803. Морская битва при Кадиксе = d_6 .
 11.I.1915. Морской бой у Даггер Банка = d_7 . Разгром немцев.

Легко построить морской закон Англии, отыскав правило расположения этих точек на доске времени.

Будем думать, что эти столетия – не зеленый лист дерева, по которому ползет слепой червяк, сознающий только ту точку, в которой находится, – а доски, которые все целиком, сразу откуда-то озирает работающий плотник, проводящий по ним долотом по некоторому закону зарубки и рубцы морских битв.

$$d_1 d_2 = 2(3^2 + 1) = 3^2 + 3^0 + 2;$$

$$d_1 d_3 = 3^{10} - 3^5 - 3^4;$$

$$d_2 d_3 = 3^9 - 3^5 - 3^4 - 2;$$

$$d_3 d_4 = 2^{17} + 2^6 + 3^6;$$

$$d_3 d_5 = 3^{11} - 3^8 - 3^6 - 3^4;$$

$$d_4 d_5 = (3^9 - 3^6)2 + 5;$$

$$d_4 d_6 = 4 \cdot 3^9 - 3^5 - 3^4;$$

$$d_4 d_7 = 3^{10} \cdot 2 + 2 \cdot 3^6 - 3^5 - 3^4;$$

$$d_5 d_6 = 2(3^9 + 3^6) - 3^5 - 3^4 - 5;$$

$$d_6 d_7 = 2(3^9 + 3^6) - 5.$$

[...]

Вот уравнение морского закона Англии:

$$I. X = K - 3^{n+1} + 3^5 + 3^4 + (2 - n)$$

где $K = 22.VII.1227$. (Борнгольм).

При $n = 1$ получим точку морской славы 13.VII.1174. (Гленвилль);

при $n = 2$ получим 3.X.1066. (Гастингс).

$$II. X = 3^9(2n) + 2 \cdot 3^6(n - 2) + (-3^5 - 3^4)(n - 1)2^{2-n} + K,$$

где $K = 30.VII.1588$. Разгром Испании.

При $n = 1$, $x = 20.V.1692$. Морской бой при Лахуге;

при $n = 2$, $x = 6.IV.1803$. Морской бой при Кадиксе;

если $n = 3$, $x = 11.I.1915$. Морской бой при Даггер-Банке.

Это уравнение главных морских военных точек Англии. Ясно, что если брать глыбы времени, отделившись от пыли дней и вычисляя общие военные пятна, закон примет более простой вид:

$$X = K + 3^9(2n) + 2 \cdot 3^6(n - 2) = (3^6 + 3^9)(3^3n + n - 2).$$

(DS, p. 35-37)

Annexe 2 – Formule de la naissance des « flambeaux de l'humanité »

Уравнение рождений "светочей человечества"

| Кто? | Когда? | |
|-----------------------------------|------------------|-------|
| Будда монгольского предания | 1101 до Р. Хр. | l_1 |
| Мэнцзы | 371 до Р. Хр. | l_2 |
| Иисус | 6 л. до «Р. Хр.» | l_3 |
| Савонарола | 1453 | l_4 |
| Маркс | 1818 | l_5 |
| Уитман | 1819 | l_6 |

Это люди одной судьбы.

Будда сделал то, чему учил делать Иисус, раздал свое царство и ушел нищим в мир, плача о "тщете земного".

Мэнцзы говорил: "боги больше царей, народ больше богов"; народ > боги > цари. Он грустил, видя раздолье оленей крупных помещичьих имений своего времени: "душа обливается кровью".

Савонарола огненный пророк бедных, римской гольфьбы, невенчаный король Рима.

Уитман и Маркс словарь проповеди Иисуса, прошептанный и подсказанный волнами Галилейского моря среди рыбаков, перевели на словарь дымных станков и заводов, и под копченое небо 19-го столетия возвели стены Иисуса.

$$l_1 l_2 = 365.2; l_1 l_3 = 365; l_1 l_4 = 365.4 - 1,$$

$$l_1 l_5 = l_1 l_6 = 365.5 \text{ лет.}$$

Общая скрепа этих времен 365n лет или 365²n дней. Или, разлагая 365, получим след. уравнение появления на свет веродателей

$$S^2 = (3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1)^2 n.$$

$$\text{Для времени Будда - Уитман } n = 8 = 2^3,$$

$$\text{Иисус - Савонарола } n = 4 = 2^2,$$

$$\text{Будда - Мэнцзы } n = 2 = 2^1,$$

$$\text{Будда - Иисус } n = 3.$$

Приход Эм из веродателей сделал бы меродателей.

(DS, p. 95-96)

Annexe 3 – « L'alphabet transparait à travers l'État »

Малые небеса азбуки

Некто Щербина нашел, что y дает 432 колебания в секунду, o — 756, a — 980, m — 996, e — 1816, u — 3044. Разделив эти числа на их множитель 4, указывающий на особую единицу в $\frac{1}{4}$ секунды, получим следующие: 108 для y , 189 для o , 245 для a , 761 для u , 249 для m , 456 для e .

(DS, p. 115-116)

Мы видели, что года завоеваний Испании, Англии и Франции послушны уравнению $Z = 23.13 + (317 + 1)n + 37n$ (считая от начала Испании 412). При $n=0$ имеем 711 год — завоевание Испании арабами, при $n=1$ имеем 1066 год — завоевание Англии норманнами, при $n=1$ имеем 1421 завоевание Франции англичанами, год Жанны Дарк.

Между началом Испании и ее завоеванием прошло 299 лет или $\frac{2a+y}{2t}$ в единицах азбуки. Азбука здесь просвечивает сквозь государства. Между началом Англии и ее завоеванием прошло (единицы азбуки) $\frac{2a+y}{2t} + \frac{2y+3a}{3t} + 1$. Подобные же точки для Франции (ее начало и покорение) отделены временем $\frac{2a+y}{2t} + (\frac{2y+3a}{3t})2 + 2$ или $\frac{18a+11y}{6t} + 2$.

Таким образом, точки начал этих государств и утраты ими свободы с силой железного долга скованы в решетку.

Мы видим, как ткань государств пронизывает ткань чисел азбуки.

(DS, p. 108-109)