Quand Iliazd écrit à Soffici : une histoire dans l'histoire

Régis Gayraud

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/cdlm/7932>

ISSN: 1773-0201

Publisher

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Printed version

Date of publication: 1 June 2015

Number of pages: 179-198

ISBN: 978-2-914-561-64-8

ISSN: 0395-9317

Electronic reference

Régis Gayraud, « Quand Iliazd écrit à Soffici : une histoire dans l'histoire », *Cahiers de la Méditerranée* [Online], 90 | 2015, Online since 01 December 2015, connection on 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/7932>

This text was automatically generated on 8 September 2020.

© Tous droits réservés

Quand Iliazd écrit à Soffici : une histoire dans l'histoire

Régis Gayraud

À Barbara Meazzi

- 1 L'histoire des relations entre Iliazd et Ardengo Soffici reste encore assez floue. Outre leur engagement futuriste, le poète russo-géorgien et le poète italien ont en commun de nombreuses connaissances, quelques admirations manifestées chez l'un et l'autre à différents moments et avec une intensité aussi diverse : Apollinaire, F. T. Marinetti, Picasso, plusieurs amitiés, particulièrement celle du « couple » Serge Férat - Hélène d'Ettingen. Dans les années de l'après seconde guerre mondiale, ils partagent le même désir de restaurer dans les mémoires les avant-gardes du début du xx^e siècle, et notamment l'aventure futuriste, dont le souvenir était particulièrement malmené.
- 2 Iliazd, né Ilia Zdanevitch en 1894 à Tiflis, l'actuelle Tbilissi, capitale de la Géorgie alors incluse dans l'Empire russe, a été l'un des principaux acteurs, dès ses premières heures, du « futurisme » russe, qu'il a présenté pour la première fois au public de Saint-Pétersbourg en 1912. Excellent connaisseur des manifestes du futurisme italien publiés à l'époque, qu'il traduit du français, il est considéré alors comme le véritable passeur du mouvement italien et le disciple de Marinetti, avant de faire sienne, dès 1913, une nouvelle théorie, le « toutisme » : préfigurant les conceptions formalistes, le « toutisme » refuse de faire du temps une dimension artistique. Sur cette base, Iliazd abandonne les « mots en liberté » futuristes et crée le « zaoum », un langage « d'outre-entendement » censé toucher directement l'inconscient de l'auditeur pour atteindre une polysémie infinie. Il construit dès lors un système poétique original qu'il met en pratique dans ses pièces de théâtre, dont la dernière, *Ledentu le Phare* (1923) est à la fois un des chefs-d'œuvre de l'avant-garde russe et de dada.
- 3 Entre 1918 et 1921, la ville de Tiflis, devenue capitale d'une Géorgie temporairement indépendante et paisible au milieu d'un monde bouleversé par les guerres civiles et les révolutions (bolchévique au Nord, kémaliste au Sud) est le théâtre d'une effervescence artistique dirigée par Iliazd et ses amis, dont la verve négative n'a d'équivalente que celle du dadaïsme né en 1915 à Zurich dans une Suisse neutre entourée de toute part

par la première guerre mondiale. Apparue en 1918 de façon entièrement indépendante, le groupe du « Degré 41 » de Tiflis comporte dans sa pratique notoirement scandaleuse nombre d'aspects communs avec Dada¹.

- 4 En 1920, toutefois, Iliazd apprend l'existence de Dada et cherche à se rendre à Paris pour y faire connaissance de Tristan Tzara et de ses amis. Il y arrive en novembre 1921 et rejoint le dadaïsme au moment même où celui-ci finit son cycle. Les meilleurs amis d'Iliazd, à cette époque, passée l'amitié avec Tzara, Francis Picabia ou Sonia Delaunay, et avant qu'il ne rencontre Gala et Paul Éluard et Max Ernst, sont Natalia Gontcharova, Mikhaïl Larionov, Hélène d'Ëttingen et Serge Férat. Mais Picasso, plus que tous, qu'Iliazd admire depuis sa jeunesse toutiste, va devenir, surtout à partir de 1936, non seulement l'un de ses proches amis, mais le collaborateur idéal de l'entreprise nouvelle qui va donner à Iliazd, jusqu'à la fin de ses jours en 1975, sa célébrité internationale. Il s'agit d'une collection de grands « livres d'artiste » publiés à tirages très limités, sur papiers anciens, dans une typographie et une mise en pages sophistiquées, avec l'aide des plus grands illustrateurs dont Picasso, lequel lui fournira, dès le début de son entreprise en 1939, puis à de nombreuses reprises par la suite, le matériau iconographique recherché par Iliazd pour ses beaux livres². Renouvelant ainsi l'art bibliophilique, Iliazd publie avec l'aide de Picasso mais aussi de Braque, de Giacometti, d'Ernst, de Miro et de bien d'autres, ses propres textes poétiques, mais aussi et surtout republie maints ouvrages anciens, d'auteurs oubliés et méconnus, qui ont tous pour caractéristiques de ne pas s'être satisfaits du langage de leur temps et d'avoir été rebelles ou incompris. Ainsi poursuit-il la méthode toutiste de recherche des voix poétiques à travers le temps.
- 5 Iliazd et Soffici se sont-ils croisés dès ces années vingt ? À cette époque, Iliazd côtoyait Hélène d'Ëttingen et Serge Férat et déjà, mais plus rarement qu'en 1937, Picasso. Ce que l'on sait, c'est que des relations se nouent entre les deux hommes au début des années 1960, exactement en 1962, date à laquelle Soffici écrit à Iliazd pour lui demander de participer à une rencontre avec des spécialistes italiens où il parlerait de l'émergence du futurisme russe³.
- 6 En mars 1963, Iliazd se rend à Arcetri, près de Florence, pour des raisons « professionnelles » : en effet, il a décidé d'éditer les carnets d'observations astronomiques d'Ernst Wilhelm Leberecht Tempel (1821-1889), qui avait travaillé à l'observatoire d'Arcetri. La personnalité de Tempel avait attiré Iliazd par son originalité car, de son vivant, cet astronome sans diplômes en astronomie avait souffert du dédain de nombre de ses collègues qui refusaient de reconnaître ses découvertes, parmi lesquelles celle de l'étoile que Tempel avait baptisée du nom de « Maximiliana »⁴. Tempel se logeait dans la lignée de personnages oubliés, souvent méprisés en leur temps, auxquels Iliazd avait entrepris de rendre hommage dans ses éditions de luxe, effectuées avec l'aide des plus grands illustrateurs du moment. Le thème des découvertes accaparées par des usurpateurs rejoignait les préoccupations de l'ancien poète abstrait qui s'était insurgé contre le « plagiat » lettriste. « L'art de voir » dont Tempel, défenseur du dessin astronomique contre l'usage émergeant à son époque de la photographie, faisait preuve, renvoyait aux idées d'Iliazd sur la mission de l'artiste. Enfin, Iliazd, qui souhaitait depuis longtemps publier un livre avec les illustrations de son vieil ami Max Ernst, avait été frappé par le double hasard objectif qu'offrait l'onomastique. Ernst ne partageait-il pas son prénom de Max avec l'étoile nommée par Tempel ? *Ernst* n'était-il pas l'anagramme de *Stern*, c'est-à-dire étoile, en allemand ? Dès

1947, Max Ernst avait publié avec Éluard le recueil *À l'intérieur de la vue*, où était évoquée la planète Maximiliana⁵ découverte par Tempel. Ernst fut rapidement convaincu lui aussi et offrit de superbes pointes sèches et eaux-fortes : *Maximiliana*, publié en 1965 par Iliazd avec ses illustrations, est considéré comme l'un des « livres d'artiste » les plus réussis du ^{xx}e siècle. Pour Werner Spies, spécialiste d'Ernst, *Maximiliana* n'est rien de moins que l'apogée de l'art du peintre⁶.

- 7 Fidèle à son habitude de ne pas éditer un livre sans vérifier et préciser les données historiques, Iliazd avait programmé une visite aux archives de l'observatoire d'Arcetri, en mars 1963. De là, il devait se rendre à Poggio a Caiano dans l'espoir d'y rencontrer Soffici, mais la rencontre n'a pas lieu. On le sait par une lettre du 30 mars⁷ où Soffici regrette de ne pas l'avoir vu : « J'aurais été content de faire votre connaissance ». Cette expression, à moins d'une maladresse en français de la part de Soffici, laisse penser qu'ils ne s'étaient jamais croisés jusque-là.
- 8 Ils se voient cependant quelques mois plus tard, quand Iliazd, de retour à Arcetri, se rend une nouvelle fois à Poggio a Caiano. Cette rencontre a lieu, sans doute, le 28 décembre 1963, puisque le lendemain Soffici adresse une nouvelle lettre à Iliazd pour lui dire combien la visite *de la veille* lui a fait plaisir. Le ton de cet envoi est plus détendu que celui du précédent, et un *incipit* chaleureux – « Mon cher ami » – s'est substitué au plus conventionnel « Cher Monsieur » du mois de mars. Ces indices tendent à confirmer l'hypothèse selon laquelle Iliazd et Soffici ne s'étaient jamais rencontrés auparavant.
- 9 Si l'histoire de la relation entre Soffici et Iliazd semble donc, finalement, l'histoire d'une seule et unique rencontre, la demande que Soffici avait faite à Iliazd en 1962 n'a pas cessé d'occuper ce dernier. Cette demande rejoignait les propres préoccupations du Géorgien qui, depuis l'immédiat l'après-guerre, cherchait à rappeler à ses contemporains l'importance d'une avant-garde à l'époque passablement oubliée. Il est remarquable, toutefois, que le refus initial de participer à la rencontre organisée par les Italiens ait déclenché le travail de mémoire d'Iliazd. Au cours des années soixante, plusieurs chercheurs (le soviétique Nikolaï Khardjiev et l'américain Vladimir Markov) avaient sollicité Iliazd afin de lui demander des précisions sur l'émergence du futurisme russe et son apport à celui-ci. Dans chaque cas, Iliazd avait commencé par opposer un refus à ses solliciteurs, tout en laissant échapper quelques renseignements partiels.
- 10 La réponse que fait Iliazd à la proposition de Soffici tient sur deux cahiers ; elle est écrite du 16 mai au 16 juin 1962. Il s'agit d'une longue lettre dont on ne sait si elle a été envoyée, ni même si sa rédaction a été achevée. Son caractère épistolaire, présent au début, disparaît rapidement alors que le texte se transforme en aperçu historique du futurisme russe et de l'activité d'Iliazd. Le manuscrit, écrit directement en français, présente de nombreuses ratures, des reprises, des passages visiblement laissés en suspens, des interpolations.
- 11 Le texte que nous présentons en annexe a été revu et corrigé, les corrections s'étant bornées à se conformer à l'usage orthographique et la révision consistant essentiellement en l'élimination des reprises et le rétablissement d'un ordre chronologique cohérent⁸. Iliazd n'a sans doute jamais considéré son texte comme achevé ; il lui a toutefois donné un titre inscrit sur la première page du premier cahier : « 50 ans de futurisme russe ».
- 12 En 1968-1969, Iliazd reprend encore ses notes sur un troisième cahier – projet rapidement abandonné – sous le titre « 1919-1969 : 41° », qui reprend le fil de

l'autobiographie là où il avait été arrêté. Ainsi, tout en adaptant le titre de son projet au temps qui passe, Iliazd, comprend-on, a pendant toute cette époque l'intention d'écrire et vraisemblablement d'éditer l'histoire de sa participation au futurisme russe, afin de ne pas laisser les historiens d'art construire cette histoire en passant sous silence les événements le concernant. En 1965, ce sont d'autres épisodes de sa vie, ses rencontres avec Paul Éluard, qui, à l'occasion de son édition du poème *Un soupçon* du poète surréaliste, lui donnent le prétexte d'écrire sur sa biographie artistique et littéraire.

- 13 La lettre d'Iliazd à Soffici est d'une importance considérable pour les spécialistes d'Iliazd. Elle l'est aussi pour l'histoire du futurisme russe, et l'était surtout dans le contexte des années 1960 où tout, en ce domaine, restait à découvrir. L'URSS avait organisé le silence autour de l'émergence de l'avant-garde russe, et en Europe occidentale les très rares échos des mouvements d'avant-garde russes faisaient encore remonter celle-ci à l'après 1917, comme si les mouvements d'avant-garde, en Russie, avaient été fécondés par la Révolution, alors qu'en réalité ils en étaient les précurseurs. En fait, après une brève période où les avant-gardistes russes avaient bénéficié du soutien des jeunes autorités soviétiques, c'est l'art le plus conservateur, voire le plus réactionnaire possible qui caractérise comme seule voix audible, sous l'appellation de « réalisme socialiste », la période soviétique jusqu'à la fin de l'URSS.
- 14 Il est remarquable que nombre des événements dont Iliazd se fait le chroniqueur n'ont été tirés de l'oubli, en Russie même, qu'après la fin de la période soviétique et après l'ouverture des archives littéraires et artistiques russes au public. La non-publication par Iliazd même de cette lettre n'a pas permis d'élucider plus tôt certains points de cette histoire. Cette non-publication s'explique d'abord par la prudence – le frère d'Iliazd, Kirill, est encore vivant en URSS à la même époque ; il a déjà été condamné à dix ans de Goulag en 1945, à cause, notamment, du simple fait d'avoir un frère émigré en Europe occidentale, et malgré la relative libéralisation de l'époque khrouchtchévienne, un retour à la forme agressive, stalinienne, du totalitarisme reste toujours à craindre. Effectivement, avec l'arrivée de l'équipe Brejnev au pouvoir en 1964, la situation en Russie se crispe rapidement de nouveau et, chaque jour, un peu plus de la souplesse acquise sous Khrouchtchev disparaît.
- 15 La prise en compte de cette lettre dans l'établissement du catalogue de l'exposition Iliazd du Centre Pompidou en 1978⁹, puis dans notre thèse en 1991¹⁰, a permis de préciser l'apport du jeune Iliazd dans l'histoire de la réception du futurisme italien en Russie. Notons toutefois que l'importance de cet apport (en particulier l'évocation de la déclaration du 18 janvier 1912) a tout d'abord été accueillie avec scepticisme par une partie de la communauté des spécialistes d'alors de la question, soviétiques ou occidentaux, et ceci pour des raisons différentes, avant que l'étude des documents conservés en Russie, notamment au Musée russe de Saint-Petersbourg, ne vienne entièrement confirmer les points jusque-là litigieux.
- 16 Un des intérêts majeurs de cette lettre est la mise en exergue des rapports entre l'art et le pouvoir. Thème central chez Iliazd, il renvoie aux principes qui guidaient la première avant-garde russe, et surtout la frange extrême dont lui-même faisait partie. Pour Iliazd, depuis les premières années futuristes, l'art doit se développer en pleine indépendance par rapport à toute idéologie, quelle qu'elle soit, qu'elle soit au pouvoir ou qu'il s'agisse d'une idéologie contestataire. Ainsi, traçant en 1913 la lignée qui mène, selon lui, à l'art moderne russe, le réalisme du XIX^e siècle, incarné en peinture par les Ambulants ou en poésie par les émules de Nekrassov, n'est pas seulement éjecté pour

des raisons esthétiques. Certes, l'affirmation de l'autonomie des principes artistiques argumente le refus de la représentation plastique en perspective, comme celui, en poésie, de la subordination du beau au bien qui transforme la poésie en mauvaise prose. Mais pour Iliazd, comme pour une bonne partie de l'avant-garde russe, l'indépendance de l'art par rapport à tout *credo* idéologique est également la condition *sine qua non* de son existence.

- 17 Que l'on ne se trompe pas toutefois. Les jeunes artistes de ce que l'on nomme encore en 1913 « l'art de gauche » sont tous en opposition fondamentale par rapport au pouvoir impérial en plein essoufflement, mais leur opposition est tout aussi foncière à la mise de l'art au service de la cause révolutionnaire. La notion d'art « engagé » leur est fondamentalement étrangère, et si l'on pouvait risquer ce néologisme, c'est plutôt d'art « engageant » qu'il faudrait parler. L'art devient le seul « engagement » possible et le slogan de « l'art dans la rue », qui n'a pu être mis en pratique que très faiblement, dans la mode des « visages peints », les « marches futuristes » ou les expositions sur les trottoirs de 1913-1914, renverse le rapport de subordination entre l'art et le politique. C'est d'ailleurs cette aventure qui a été tentée encore, et presque réussie, à Tiflis entre 1918 et 1920. La si commune allégeance, au *xx^e* siècle, des artistes à un engagement politique, fournit à Iliazd un exemple de ce qu'il appelle la *khaltoura*, c'est-à-dire à la fois le cabotinage et le dilettantisme en art, une fraude artistique qu'il fustige dès sa conférence *Berlin i ego khaltoura* (*Berlin et sa fraude artistique*), prononcée en novembre 1922 à Paris, à la suite d'un séjour à Berlin où il avait pu assister aux premiers moments de l'allégeance des artistes russes aux autorités soviétiques.
- 18 En lien avec ce qui vient d'être noté, dans sa lettre à Soffici, Iliazd s'exprime sur ses rapports avec l'Union soviétique : il rappelle notamment qu'il a travaillé pour l'ambassade d'URSS en 1924 ; il souligne encore qu'il n'a jamais manifesté d'opposition et qu'il a toujours affirmé une certaine loyauté face à l'URSS. Iliazd a effectivement travaillé comme traducteur à l'ambassade d'URSS en France pendant quelques mois entre 1924 et 1926 : il y a été introduit par des amis géorgiens devenus bolcheviks, dont l'un, Levan Gogoberidze, est devenu premier secrétaire du Parti communiste de Géorgie avant d'être limogé et fusillé sur ordre de Beria, bras droit de Staline, en 1937 ; l'autre, Nikolaï Piroumov, a été convaincu d'espionnage et renvoyé de France en 1925, avant d'être lui aussi fusillé en 1937.
- 19 En 1924-1926, Iliazd fait donc partie des « compagnons de route » du Parti communiste, même s'il n'en a jamais été membre. Il n'hésite pas toutefois à critiquer dès cette époque les principes artistiques qui gouvernent la Russie soviétique. Ainsi, dans une lettre (sans date, le brouillon seul en est conservé, mais vraisemblablement de l'automne 1924) à Anatoli Lounatcharski, le Commissaire du peuple à l'éducation du gouvernement soviétique, Iliazd, certes non sans naïveté, reproche aux autorités chargées de la culture en Russie de n'avoir rien fait pour faire connaître « les avancées de l'art russes des dernières années (art abstrait, « zaoum », constructivisme) »¹¹. Et en 1926, c'est bien comme futuriste qu'il est renvoyé de l'ambassade, alors qu'en Russie, le futurisme, jusque-là toléré, est tombé en disgrâce.
- 20 Cette lettre est le seul écrit où Iliazd s'exprime sur cet engagement. Ce qui est intéressant, c'est qu'il en fait confession devant Soffici dont il connaît les convictions fascistes. Bien entendu, Iliazd a la délicatesse de ne pas rappeler cet engagement à son destinataire, mais il est clair que la demande de Soffici lui permet de revenir sur ce qui est sans doute un événement traumatisant pour lui, à savoir l'engagement fasciste de

Marinetti dès 1919. Dans sa jeunesse, Iliazd a été en quelque sorte un représentant de Marinetti en Russie, et ce marinettisme d'Iliazd est présent encore dans son roman *Le Ravissement*, paru en 1930 et écrit autour de 1927 : ce texte, à de nombreux points de vue, peut être rapproché du *Mafarka* de Marinetti, dont Iliazd reconnaît s'être senti si proche. Mais la contribution du futurisme italien au fascisme mussolinien est pour lui l'exemple de ce caractère ancillaire de l'art contre lequel il n'a pas cessé d'aller, et en quelque sorte l'impasse du futurisme italien lui apporte la confirmation de la justesse de ses vues de 1913. En citant l'opposition entre Marinetti et Picasso, telle qu'elle est manifestée lors de l'inauguration du tombeau d'Apollinaire, sculpté par Serge Férat, Iliazd indique clairement à Soffici de quel côté il se positionne et s'est toujours positionné. Lui, Iliazd, a tâché, en pleine seconde guerre mondiale, de construire pour l'Espagne révolutionnaire, contre le franquisme, un équivalent poétique du *Guernica* de son vieil ami, le long poème de mille décasyllabes (inachevé) *Brigadny (Un de la brigade)* sur le malheur de l'homme prisonnier de guerre. Il ne s'agissait pas à proprement parler d'un poème engagé, mais, au fond, d'un type inverse de poème fondé sur l'actualité : une profession de foi à usage intime, écrite pour être laissée dans un tiroir, sans recherche de public. Mais, en même temps, Iliazd n'a jamais cessé de reconnaître l'apport du futurisme italien et son influence sur le futurisme russe, et a sans cesse été préoccupé de savoir quel avait été la véritable réception qu'avait eue Marinetti de son voyage en Russie en 1914. Selon la plupart des historiens¹², Marinetti était revenu de Russie surpris par la vivacité des futuristes russes, mais s'était-il expliqué sur ce point, et comment ? Plusieurs notes, dans les carnets intimes d'Iliazd, montrent à quel point ce sujet lui était cher. Mais Marinetti dans l'immédiat après-guerre, en France, était un sujet très gênant, voire indésirable¹³.

- 21 Ainsi, dans son anthologie *Poésie de mots inconnus*, conçue et réalisée juste après la seconde guerre mondiale en réaction contre l'émergence du lettrisme, qu'Iliazd considérait comme un plagiat des expériences de la poésie abstraite des futuristes et dadaïstes, ne figure aucun poète du futurisme italien. Iliazd écrit qu'il a cherché de tels poèmes, mais qu'il n'en a pas trouvé. Cette remarque ne tient pas. Certes, Iliazd fait une distinction claire entre les mots en liberté futuristes et la poésie abstraite de type « zaoum » ou autres, mais la notion de « mots inconnus » qui gouverne son anthologie est suffisamment vague et ample pour réunir différents types de poésie sonore, bruitiste, mimétique, à côté des poésies abstraites dadaïste et « zaoumienne » proprement dites, qui répondent à d'autres impératifs théoriques. Sous le vocable de « poésie de mots inconnus » sont entre autres placées de vraies poésies à signification légendaire en langue yorouba, retranscrites en alphabet latin et qui, du fait de la méconnaissance que le lecteur moyen de l'anthologie est censée avoir de cette langue, apparaissent comme un langage abstrait dont seule la sonorité peut déclencher l'image poétique, selon le même processus mental déclenché par la poésie « zaoum » à partir des sonorités extra linguistiques. Sous cette appellation floue qui permettait de laisser se côtoyer des faits poétiques bien différents, les mots en liberté n'auraient pas déparé. Iliazd connaissait les poèmes sonores de Marinetti, de Fortunato Depero et d'autres, et s'il avait pu les y faire figurer, il l'aurait sans doute fait.
- 22 En 1962 les temps ont changé par rapport à 1949. La pression opérée par le Conseil national des écrivains, notamment, n'existe plus. Aragon, avec qui Iliazd a eu plusieurs fois maille à partir dans les années cinquante, notamment en 1950 à la suite d'un projet de spectacle de danse sur son texte en « zaoum » avec l'aide de Serge Lifar, lequel avait été mis sur la liste noire dudit Conseil après la seconde guerre mondiale, a perdu une

part de son influence. Bien éloignée désormais semble l'année 1953, quand Picasso, en première page des *Lettres françaises*, ayant fourni pour le numéro d'hommages à Staline de la revue littéraire du Parti communiste, dirigée par Louis Aragon, un portrait du « Petit Père des peuples » en paysan géorgien, directement inspiré de l'œuvre du peintre naïf Pirosmanni que lui avait fait connaître Iliazd, montrait ainsi son irrévérence. Le portrait avait d'ailleurs suscité les foudres des hiérarques du Parti. À cette époque, ayant refusé de se justifier, Picasso avait montré son indépendance, mettant sciemment en difficulté un Aragon forcé de s'excuser piteusement¹⁴. Ce faisant, Picasso vengeait ainsi Iliazd, en quelque sorte. Et au moment où Iliazd et Soffici s'écrivent, la situation a bien changé. La stalinisation du champ intellectuel et artistique français s'est délayée dans un pluralisme bienfaisant après la révélation des crimes soviétiques, et il est désormais possible de tenter des comparaisons entre les différentes dictatures qu'a connues l'Europe du XX^e siècle.

- 23 Encore faut-il le faire devant un auditoire compréhensif. En lisant ses lettres, Iliazd a bien compris que Soffici a le désir de revoir Picasso, que c'est même sans doute la raison la plus profonde de sa prise de contact avec Iliazd. Le ton de Soffici, dans ses lettres, légèrement pathétique quand il évoque son ancien ami, ne laisse aucun doute. Soffici indique avoir lui-même fait le premier pas, cherchant à revoir Picasso au début décembre 1959, la rencontre n'ayant pas pu avoir lieu en raison des désordres induits par la catastrophe du barrage de Malpasset¹⁵. Mais surtout Soffici est préoccupé de savoir ce que pense de lui Picasso, et quand Iliazd lui rapporte les propos conciliants de Picasso à son égard, Soffici paraît grandement soulagé. C'est qu'entre Picasso et Soffici se dresse la montagne du fascisme : Soffici sait très bien que Picasso n'ignore pas son engagement à côté de Mussolini, ce qui lui a valu même quelques mois de prison. Quelle opinion peut avoir de lui Picasso, communiste et anti-fasciste notoire ? Iliazd, de ce point de vue, le rassure.
- 24 Mais ce qu'il nous dit de l'engagement communiste de Picasso n'est pas précieux que pour le seul Soffici. Iliazd révèle ce que nous savons aujourd'hui, mais qui était inaudible dans les années soixante. Picasso communiste sert de bouclier pour tous les peintres non-conformistes d'URSS, tous ceux qui refusent les conventions réactionnaires de la peinture d'État confirmées par Khrouchtchev puis par Brejnev après la mort de Staline. Ces peintres méprisés et souvent pourchassés par les autorités peuvent se prévaloir de l'exemple de Picasso et, enfin, sans Picasso aucune image non-conventionnelle n'aurait l'occasion de pouvoir être vue en URSS. Ainsi, Picasso communiste est introduit par Iliazd comme un exemple de contre-engagement tout à fait inédit, qu'il présente clairement comme tel, Iliazd relayant sans doute la teneur de discussions qu'il a eues avec le peintre espagnol lui-même.
- 25 Il y a dans la lettre d'Iliazd à Soffici une valeur de conciliation, le désir d'Iliazd de reconforter un Soffici qu'il sent inquiet, en relativisant la portée des engagements politiques. Mais cette fonction consolatoire, qui permet d'aider à faire le deuil des errances de son interlocuteur, n'est pas non plus vaine pour Iliazd. Le futurisme, qu'il soit italien ou russe, a eu partie liée avec les pouvoirs dictatoriaux. Maïakovski, le plus célèbre des futuristes, devenu le porte-voix du Parti communiste soviétique avant d'être pris dans le cercle infernal de ses contradictions et d'en mourir, n'est que le premier en date et le plus marquant des destins brisés par l'ambiguïté des engagements futuristes en Russie. Iliazd, en 1962, sait parfaitement que sa survie, intellectuelle, artistique, psychique et tout simplement *physique*, ne tient sans aucun doute qu'à une

seule circonstance : son émigration définitive en France au début des années vingt. Jamais, jusque-là, Iliazd n'a abordé le sujet de la situation des arts en Russie soviétique, c'est-à-dire, aussi, celui de la situation des artistes, et donc celui d'un écart devenu béant entre l'idéologie stalinienne et ses propres convictions, et jamais plus il ne le fera. Dans la maladresse même de ce texte inabouti, écrit avec difficultés, au plan approximatif, où Iliazd abandonne la chronique historique de son activité futuriste pour aborder le problème de l'engagement, on soupçonne le poids des années de non-dit.

- 26 C'est sans aucun doute une nécessité intérieure qu'il comble dans cette dernière lettre, en même temps que son besoin de s'affirmer, encore et toujours, d'abord et avant tout, poète.

APPENDIXES

Lettre d'Ardengo Soffici à Iliazd

Poggio a Caiano

30 mars 63

Cher Monsieur

J'ai bien regretté, le jour que vous êtes venu à Poggio a Caiano pour causer avec moi, d'avoir été occupé à parler avec des personnes arrivée[s] de Florence exprès pour me voir. Quand ma femme m'a remis votre billet et que j'ai su qui vous étiez j'aurais voulu vous recevoir tout de suite, tellement j'aurais été content de faire votre connaissance ; mais j'ai su que vous étiez désormais parti. Hélas ! Ma femme m'a dit que vous seriez revenu, et votre billet me le faisait espérer également. Mais voici bien du temps de passé, et je ne sais plus si je dois l'espérer encore.

Notre rencontre aurait été, je le sens, bien utile à tous les égards : j'aurais appris de vous des nouvelles de Picasso, de mon vieil ami de jeunesse Picasso dont je n'en ai que de très rares et sommaires ; vous m'auriez parlé de votre livre, du mouvement futuriste ; et j'aurais pu de ma part vous fournir des éclaircissements et vous montrer des choses s'y attenant et des documents qui vous auraient peut-être intéressé et servi pour votre travail.

Ça été [*sic*] bien dommage que cette occasion si belle ait été perdue !

Or, si vous vouliez m'écrire quelque chose de ce que vous m'auriez dit : concernant Picasso, votre ouvrage, ce en quoi je pourrais vous être de quelque utilité ; surtout si vous pensez encore faire de nouveau le voyage d'Italie et de vous pousser jusqu'à Florence et à Poggio, je vous en saurais bon gré, vraiment.

En attendant un signe de vous, je vous salue très cordialement

Votre

Ardengo Soffici

Lettre d'Ardengo Soffici à Iliazd

Poggio a Caiano

29 décembre 63

Mon cher ami

Je dois avant tout vous remercier de votre visite, qui m'a fait, comme vous avez [dû] sans doute le sentir, un si grand plaisir, me rappelant les années de ma jeunesse à Paris, tant de mes amis, surtout celui qui m'a été toujours si cher, Picasso, [dont vous m'avez rapporté des expressions] à mon égard qui m'ont procuré une vive joie.

C'est dommage que votre séjour à Florence soit de si courte durée. Si nous avions eu un peu plus de temps on aurait pu se voir encore et parler de tant de choses dont on a pu faire que les effleurer à la volée. Dans l'espoir de vous avoir ici l'année prochaine selon votre promesse, je vous envoie [sic] ceci en vous priant de le communiquer à Picasso, en lui montrant peut-être cette même lettre. Vous lui direz donc qu'il y a trois ans, j'ai cherché avec l'aide de notre ami commun Sabartès de lui téléphoner à son domicile des environs de Cannes pour le saluer, me rappeler à lui et lui annoncer une visite de moi en lui demandant si ça lui aurait fait plaisir. Malheureusement, on n'a pas pu se mettre en communication à cause du désastre produit, ces jours-là, par l'enfoncement de cette digue qui a inondé le pays. L'année dernière j'avais fait le projet d'un pareil voyage, mais le temps que j'avais choisi ne fut pas favorable, et, encore une fois, je n'étais pas sûr si ma visite aurait agréé à Picasso. Je vous prie maintenant de lui dire ces choses, de lui rapporter le témoignage de mes souvenirs que j'ai toujours gardés intacts pendant presque un demi-siècle, et de lui demander et me faire savoir (par vous s'il ne veut pas prendre la peine de le faire directement) si je pourrais avoir le plaisir, le printemps prochain, de pouvoir le saluer chez lui dans l'endroit du midi où il se trouverait. Cela pour ne pas entreprendre, dans le cas, le voyage en vain.

Je compte, mon cher ami, que vous garderez votre promesse de m'écrire, comme moi je garderai la mienne de vous faire savoir si j'arrivais à trouver quelque chose à propos de Marinetti, de l'Archivio di Stato, etc. Veuillez agréer mes salutations amicales, que je vous envoie ainsi qu'à votre épouse.

Ardengo Soffici

Lettre d'Iliazd à Soffici¹⁶

50 ans de futurisme russe

Monsieur et cher ami,

Je vous remercie pour votre invitation à venir célébrer avec vous les cinquante ans du futurisme russe. Vous me flattez en disant que puisque c'est moi qui ai introduit le futurisme en Russie à l'aube de l'année 1912, je n'ai pas le droit de me soustraire à mes

responsabilités. Croyez-moi, je serais ravi de venir à Florence prendre un verre pour cette occasion dans la ville la plus passéiste. Et évoquer à la table les souvenirs de mes débuts, revivre pour vous les événements de ces cinquante années. Mais si je ne viens pas – et je vous prie de pardonner cette défaillance – ce n'est pas parce que je manquerais d'aisance ou de liberté. Je refuse d'être un narrateur d'anecdotes. Les écrits sur l'art ont dégénéré maintenant en infâme ratatouille d'histoires vraies ou imaginaires, les livres en détestables recueils de photos-postiches accompagnées de blabla. Je ne veux pas leur tenir compagnie. L'histoire du futurisme russe, douloureuse et incurable, ne mérite pas leur approche.

Nous sommes venus pour résoudre les problèmes de l'art posés au début du siècle et non pour faire des mots-croisés. Nous avons apporté avec nous l'art moderne, la poésie moderne, et nous sommes sortis vainqueurs partout. Sauf en Russie. Cet échec a posé avec une netteté extraordinaire le problème de l'art ancillaire, et c'est ce problème qui fait du futurisme russe une question toujours actuelle. Personne ne parle de cela, ce qui est naturel vu l'état de la critique. Permettez-moi de retenir donc votre attention, en vous demandant de me pardonner d'avoir trompé votre attente.

Il est difficile d'écrire en français sur les affaires russes. La vie artistique de là-bas a créé des situations inconnues en France et des qualificatifs qui manquent ici. Pour les traduire, il faut se servir d'explications encyclopédiques, comme l'on fait dans les romans exotiques où l'auteur utilise des mots étrangers pour rehausser la couleur locale. Pour la Russie, il s'agit au fond de couleur locale, mais avec laquelle on est obligé de compter si l'on veut comprendre le cours des événements.

Le plus important de ces mots est *khaltoura*. Comme le mot *intelligentsia*, « la classe des intellectuels », a fini par pénétrer dans la langue journalistique française, le mot *khaltoura* a aussi une chance d'y parvenir un jour. Cela se dit d'une œuvre d'art superficielle, bâclée, souvent sans sincérité, et s'approche de la notion d'art commercial. La *khaltoura* – en russe, le mot est féminin – n'est pas nécessairement un tableau ou un poème commercial, mais toujours un mauvais travail fait pour se débarrasser ou même pour s'accomplir. Par exemple, l'histoire dernière de la peinture officielle russe est l'histoire de la *khaltoura*. Mais la *khaltoura* n'est pas rare, également, dans l'art abstrait russe. Ce qui est général avec elle. C'est l'acceptation facile par le client – elle n'est jamais refusée. On s'est occupé longtemps, dans les premières années du futurisme, de l'origine de ce mot.

Plusieurs artistes qui professaient l'art difficile faisaient en même temps de la *khaltoura* pour vivre. Alors, c'était ce qu'on appelle en argot des libraires la « drouille ». J'ai connu ici, à Paris, il y a quelques années, des artistes qui, n'ayant pas de débouchés pour leur abstrait, faisaient des dessins de têtes qu'ils vendaient le soir aux terrasses des cafés. Ils n'ont plus besoin de cela maintenant, et un jour, leurs dessins, consacrés comme des étapes figuratives vers l'abstrait, seront classés et peut-être cotés plus cher que leur abstrait. Nous avons vu déjà plusieurs exemples de cette utilisation commerciale. La *khaltoura* est liée à l'état ancillaire de l'art. Mais elle n'est pas nécessairement liée avec l'impécuniosité de l'artiste. Tel artiste d'ici qui, devant le succès de ses œuvres, décroche un bon contrat et agrandit démesurément ses formats et sa production, fait de la *khaltoura* alors qu'il est devenu riche. Sa peinture devient l'ancille de la circulation commerciale. C'est toujours une œuvre mauvaise, mais un tableau mauvais n'est pas nécessairement de la *khaltoura*.

Puisque je serai forcé de parler de politique – et le premier qui ait commencé à mêler l'art et la politique, ou plutôt l'esthétique et la politique, fut Marinetti lui-même – je me permets d'introduire dans cette lettre encore une page préalable précisant ma position vis-à-vis de l'Union soviétique.

Il est de notoriété publique que je n'ai jamais été son opposant. N'ayant jamais vécu sur le territoire du pouvoir soviétique, puisque j'ai quitté Petrograd, aujourd'hui Leningrad, avant octobre 1917 et Tiflis, aujourd'hui Tbilissi, ma ville natale, avant février 1921, j'ai toujours été scrupuleusement loyal vis-à-vis de lui. Je n'ai jamais collaboré à aucune publication de l'émigration, jamais participé à des réunions d'écrivains russes d'ici – sauf à être venu parfois pour chahuter – et le groupement russe *Tchérez* (« Par-dessus ») que nous avons fondé avec feu Serge Romoff était d'orientation pro-soviétique. En l'année 1925, j'étais reconnu par le gouvernement comme citoyen soviétique, et ce sont seulement les complications administratives qui m'ont empêché de retrouver aussi ma patrie. Je travaillais même à l'ambassade d'URSS pendant deux ans comme attaché à la personne d'un de ses secrétaires. Quelques revues ont cherché à me diffamer en écrivant que j'avais été envoyé en France par le gouvernement soviétique en 1920 pour organiser une exposition de peinture russe. C'est une drôle d'invention, mais son auteur a été obligé de se rétracter. Il y eut d'autre part la cabale montée par deux poètes communistes à la suite d'un article de journal annonçant la prochaine présentation de mon ballet phonétique *La Chasse sous-marine* dans les décors d'Henri Matisse avec la participation d'Yvette Chauviré et de Serge Lifar – information inexacte concernant ce dernier – me reprochant de frayer avec Serge Lifar. Il serait curieux de savoir quelle fut la réaction de ces deux pédants malveillants qui cherchaient à me compromettre avec de fausses informations quand l'ambassadeur des Soviets, Monsieur Vinogradov, est apparu dans les journaux en compagnie de Lifar et quand Pablo Picasso a croqué son portrait pour son livre de souvenirs.

Mon attitude est bienveillante et gratuite puisque je n'ai jamais été publié en Russie et jamais les journaux communistes de Paris n'ont rien publié de moi non plus. Si donc je procède ici à la critique de la politique du parti communiste russe qui a amené la disparition du futurisme de la scène artistique, ce n'est pas pour prendre position contre le régime soviétique dans le sens politique. Je ne parlerai que de choses esthétiques et si je m'arrête si longtemps sur mon attitude vis-à-vis du régime, c'est pour que personne ne puisse m'accuser d'hypocrisie et de me servir de mon aperçu historique du futurisme russe comme d'un paravent destiné à masquer mon attaque contre les Soviets.

Je suis né à Tiflis en... Me voilà parti pour un *curriculum vitae* à la mode de nos jours. Toutes les expositions de tableaux sont accompagnées de la biographie du peintre, obligeamment étalée devant le visiteur sur un dépliant ou une feuille volante. Les préfaces, *sine qua non* de l'époque héroïque, passent de l'usage, ce qui n'est pas étonnant vu la vulgarité et la pauvreté de la critique. Mais les biographies, avec l'énumération des galeries et des collections où figurent les tableaux du peintre, sont devenues obligatoires. Mais avez-vous remarqué que ce méthodisme venant d'Allemagne par la Suisse n'est autre que l'héritage du nazisme et des lois raciales, quand les manifestations artistiques ou littéraires devaient être accompagnées d'un *curriculum vitae*, surtout s'il devait commencer par la phrase : « *Ich bin Jude* »... Un autre pays de *curricula vitae* sont les États-Unis où ils sont destinés à dépister les communistes, une autre face de la même médaille. Les marchands de tableaux français ne paraissent pas

être les initiateurs de cette habitude qui n'a aucun rapport avec l'esprit de l'art. Je n'ai pas besoin d'approfondir cette histoire mais elle est typique de l'état ancillaire de l'art dont nous allons parler. Je vais donc omettre mon âge, l'origine et la position de ma famille. Ces choses n'ont d'importance que pour l'esprit policier. Il est important pour l'histoire du futurisme, par contre, de savoir que mon père était un ancien parisien et fut professeur de français après son retour au pays. Et il profitait de ses vacances estivales pour retourner à Paris. Et vivre à Paris était le rêve de notre jeunesse, à mon frère et à moi. Dans l'entourage de mes parents, les artistes qui avaient vécu à Paris ne manquaient pas. L'un d'eux, le peintre Boris Lopatinsky, en revenant de Paris où il avait fait connaissance de F. T. Marinetti, rapporta au début de l'année 1911 les manifestes de Marinetti et des peintres futuristes et des livres. Pour moi, l'imitateur des symbolistes, ce fut la conversion.

Je partis bientôt à Petersbourg, aujourd'hui Léninegrad, pour continuer mes études. Là, j'ai rencontré les peintres cubistes Victor Bart et Michel Le Dentu qui m'ont introduit dans les cercles artistiques d'avant-garde. Je n'ai songé à cette époque qu'à faire connaître autour de moi les idées futuristes.

À l'époque, fin 1911, le futurisme n'était connu en Russie que par quelques courtes lettres de Paolo Buzzi adressées d'Italie à la revue *Apollon*. Le poète Michel Kouzmine avait publié dans la même revue un article rattaché à la lettre de Buzzi et parlant du mouvement futuriste, mais il n'y avait pas de futuristes. Il y avait les frères Bourliouk, David et Nicolas, Alexis Kroutchonykh, des peintres comme Larionov et Gontcharova formant le centre d'un groupe de jeunes, l'Union des Jeunes, à Petersbourg, qui organisait des expositions et des réunions, en somme beaucoup de groupes à Petersbourg et à Moscou, aussi hostiles aux symbolistes qu'aux artistes groupés autour des revues du *Mir Iskousstva* (« le Monde de l'art »), *Apollon*, *La Toison d'Or* ou *La Balance*. C'était bouillonnant de nouvelles tendances pressées surtout de balayer autant l'art officiel des *Peredvijniki* que *Mir iskousstva*. Évidemment, on publia déjà quelques plaquettes, on commença à faire des expositions, mais l'arme principale de lutte fut les manifestations, les réunions publiques où les auditeurs étaient harangués par des orateurs dans les propos desquels la tolérance était exclue et où les mots « Vive » et « À bas » constituaient les limites de la charpente. À Petersbourg, on se réunissait au Théâtre Troïtski ou à l'amphithéâtre de l'École Ténichev, à Moscou, à l'amphithéâtre de l'Institut polytechnique.

C'est au théâtre Troïtski, à la faveur d'une réunion de l'Union des Jeunes, que je pris la parole avec la déclaration du 18 janvier 1912 (calendrier julien), voilà cinquante ans. Le lendemain, tous les groupements, les tendances, les écoles de jeunes sont devenus futuristes.

Il manquait jusque-là un mot-clé pour réunir tout ce monde en l'opposant à l'art du jour. Je n'ai fait qu'apporter ce mot : le futurisme.

Avec une rapidité incroyable, ce mot étranger acquit ses droits en Russie. Autant *Mir iskousstva*, avec Alexandre Benois à sa tête, n'était qu'une tendance d'esthètes connus des seuls spécialistes, autant le futurisme est devenu populaire. À la manière des *Peredvijniki* (Itinérants) qui ont pris leur nom de leur manière de déplacer leurs expositions à travers les villes russes, les futuristes sont devenus itinérants avec leurs manifestations qu'un entrepreneur adroit faisait visiter une ville après l'autre, faisant de ce mot un élément de la vie quotidienne russe. Et le futurisme est devenu la *foutoura*.

Je ne dirai pas que le fond du futurisme russe était l'ignorance du futurisme italien, et qu'en somme celui-ci joua le rôle de l'apprenti sorcier, mais il est vrai que le futurisme russe se soucia peu d'être conforme au futurisme italien. Dès le début, ce n'était pas la même doctrine. Le futurisme italien est sorti de l'évolution de F.T. Marinetti et de ses amis. Le futurisme russe était l'application du mot sur une tendance vaguement similaire qui débuta plus tôt. Chaque école se prévalait d'être le vrai futurisme. On a vu ainsi les ego-futuristes, les cubo-futuristes, les *boudetlianié* (traduction russe du mot « futuristes » par Khlebnikov). Et les futuristes italiens ont fini par être nommés les italo-futuristes. Maïakovski et Pasternak étaient des futuristes de tendances différentes.

Cette manière d'appeler tout l'art nouveau du nom de « futurisme » était telle que des mouvements artistiques qu'ici personne n'assimilera au futurisme, comme le cubisme ou le fauvisme, étaient également englobés sous l'étiquette du futurisme. Ce n'est que plus tard, quand le premier enthousiasme retomba, que réapparurent des termes particuliers, constructivisme, etc.

Qu'y avait-il de commun entre les futurismes russe et italien ? Leur côté esthétique. Le patriotisme de F. T. Marinetti surgit avec la guerre de Tripoli et la tendance politico-guerrière qui s'ensuivit, avec le slogan « La guerre est la seule hygiène du monde », étaient bien loin des Russes.

Que prédisait le futurisme en Russie ? La guerre ou la révolution. Ou l'une et l'autre. Avec le recul de cinquante ans, il apparaît comme plus profondément russe malgré son nom et sa façade étrangers que beaucoup de mouvements aux façades bien russes. Arrêtez-vous à ce groupement de peintres Itinérants, les *Peredvijniki*, qui passe pour être de la peinture bien russe. Le goût de cette peinture, sa palette, son réalisme sont purement allemands, et ses théoriciens étaient toujours pro-allemands et anti-français (Stassov). N'oubliez pas ce mouvement, les Itinérants. Ayez ce monstre devant vous tout le temps, ces conteurs d'anecdotes faussement populistes, et vous comprendrez mieux d'où proviennent les portraits de généraux de Staline qui ont figuré à l'exposition universelle de Paris en 1937, juste avant la dernière guerre, ainsi que toute la peinture officielle russe des trente dernières années. Ce sont des œuvres allemandes ! Autant, politiquement, la Russie était et reste anti-allemande, autant elle ne cesse de pratiquer l'art d'origine allemande, cultive le goût allemand. Cette contradiction sous des formes différentes nous apparaîtra tout le long de notre exposé et forme l'ossature de l'art ancillaire

Ne me demandez pas ce qui différencie le futurisme russe du futurisme italien. Demandez plutôt ce qui les rapproche. Leur esthétique. Pas leur politique. Le patriotisme de F.T. Marinetti, sa bataille de Tripoli et la guerre balkanique avant elle, les faits postérieurs à 1911, sont restés étrangers aux futuristes russes. Leurs batailles contre le passé, contre la grande littérature russe, contre la grande et puissante langue russe, voici ce qui était leurs vraies batailles. Pour parler nettement, dans l'action de Marinetti et des peintres futuristes, ce qui intéressait les Russes, c'étaient les faits antérieurs à 1912, c'est là qu'ils ont puisé leurs forces, comme si l'activité suivante des Italiens avait échappé à leur attention : le paquet de manifestes et de catalogues apporté par moi à Petersbourg à la fin de 1911 était et restera le champ de contact des Russes avec les Italiens.

F.T. Marinetti est venu en Russie au début de 1914. Il est remarquable que ce voyage occupe si peu de place dans les archives du futurisme. Nous ne possédons aucun document, aucune lettre de lui attestant ce voyage et nous confiant les impressions qu'il a eues de son séjour à Petersbourg et à Moscou. C'est uniquement par des lettres écrites par ses amis que nous apprenons qu'il est effectivement allé ou revenu de Russie.

Cette pauvreté de renseignements a favorisé certains historiens de la peinture moderne pour affirmer que F. T. Marinetti était venu en Russie plusieurs fois, et la première fois en 1911 même. Je ne sais pas si Marinetti n'était pas allé en Russie avant 1910, mais il n'y a sûrement pas été entre les années 1910 et 1914, et l'information selon laquelle il y est allé avant 1911 pour voir ce que faisaient les Russes et pour appliquer leur travail en Italie, opinion exprimée par Michel Larionov, est un échafaudage qui ne devait servir qu'à établir la priorité russe dans les inventions futuristes.

Prévoyait-il la guerre proche et avait-il d'autres préoccupations que de faire connaissance des futuristes russes ? Je l'ignore. Mais dans son séjour, il y a quelques côtés étranges – et surtout dans son silence après ce voyage.

Il est vrai que ce n'était pas une réussite. J'étais, pendant cette semaine à Moscou, présent à sa conférence au Cercle de libre esthétique. Nous avions espéré qu'il se déchaînerait contre la vieille Russie et réclamerait la destruction du Kremlin. Mais en étranger poli, il n'a tonné que contre Rodin ! Ce jour-là, il a peut-être sauvé le Kremlin de Moscou.

Il y eut des protestations de futuristes à qui l'on demanda de répondre en français, et une réunion le lendemain pour sortir un manifeste anti-Marinetti affirmant qu'il n'y avait rien de commun entre les futuristes russes et italiens, que j'ai refusé de signer. Je ne revis Marinetti que dix ans plus tard à Paris.

Le remue-ménage provoqué par l'arrivée de Marinetti, qui a servi également à accroître la mésentente entre les Russes, ne s'est pas terminé ni apaisé quand arriva la guerre.

Marinetti avait raison : la seule hygiène du monde, c'est la guerre. Sans cette guerre malheureuse, de Douma d'État à une autre, jamais on n'en aurait fini avec le régime tsariste.

La veille du soubresaut de février 1917, l'activité des futuristes balayée par la guerre a commencé de se réveiller sous un autre aspect : finis les manifestes, les théories et les découvertes ont pris un caractère plastique.

J'ai abandonné les mots en liberté tel le poème *Roland Garros* pour ne faire que de la poésie transmentale (*zaoum*). Avec Olga Lechkova, Lapchine, Michel Le Dentu, nous avons commencé à faire paraître le journal ronéotypé *L'Assassinat sans effusion de sang*. J'ai écrit la pièce de théâtre *Yanko roi des Albanaïs* qui n'a pu paraître que deux ans plus tard, car la censure militaire y a vu une satire contre le tsar. Mais la pièce a pu être montée en décembre 1916 à l'atelier de Stéphanie Essen dans les décors et costumes de Michel Le Dente et la musique de Michel Kouzmine.

On a beaucoup discuté de ma priorité dans la création du langage *zaoum*, dernièrement, à l'époque de l'apparition du lettrisme. Permettez-moi de m'expliquer clairement.

Le mot *zaoum*, « de l'autre côté de l'intelligence » – la traduction la plus proche, puisque à l'expression française « un homme intelligent » correspond exactement le russe *oum-*

nyi et que pour l'expression « de l'autre côté de la raison » il fallait partir en russe du mot *razoum*, la traduction « transmental », comme je l'ai traduit d'abord, est plus éloignée car « mental » correspond au russe *myslennyi* – ne m'appartient pas, mais fut introduit par Khlebnikov. J'ai évité d'abord de me servir de ce mot, et mon *Yanko*, comme il est dit dans le prologue, était écrit en « albanais ». Khlebnikov n'a jamais fait de mots phonétiques abstraits de tout sens laïc, pour ainsi dire. Tous ses écrits à partir de *Sinekhatchi*, publié en 1911, se composent de mots produits de jeux de racines transfigurées par l'emploi particulier de préfixes ou suffixes. Le sens du mot s'éloigne ainsi de l'intelligence, de la consonance, devient imprécis pour la raison, mais immédiat pour l'émotion, produit du charme ou de la sorcellerie.

Kroutchonykh a créé des phonèmes – comme dans le célèbre *Dyr boul chil* – incrustés dans le langage laïque, comme le faisait en France Antonin Artaud, tandis que moi, j'ai créé une langue phonétique agissant sur les émotions par la sonorité et par les associations avec le langage courant, beaucoup plus éloignée du sens que les mots de Khlebnikov. J'ai fait de la poésie orchestrale pour plusieurs voix simultanées, réalisable sur scène, et de la poésie chorégraphique où la danse qui l'accompagne est dirigée sans musique par les syllabes. Telle était la danse de *L'Île de Pâques* que j'ai représentée à Paris en 1923 à la galerie La Boétie, interprétée par Lisica Codreano, ainsi que le ballet que j'ai écrit en 1947, *La Chasse sous-marine*, que je devais monter avec Yvette Chauviré et qui fut saboté comme je vous l'ai dit plus haut. À cette dernière époque, j'ai commencé à appliquer le terme de « poésie de mots inconnus » en y englobant toute forme de poésie qu'on appelle maintenant phonétique ou abstraite, car si nous, les futuristes russes, avons été les premiers à la pratiquer, en définitive, nous n'étions pas les seuls.

Ce n'est qu'en 1919 à Tiflis, après la fondation de l'université du Degré 41 avec Alexis Kroutchonykh et Igor Terentiev, que je commence à me servir du terme *zaoum* pour qualifier le caractère de nos créations, les miennes en particulier.

Le jour de la révolution du 27 février, j'étais passé à la Douma où j'étais employé dans une commission juridique, ayant été reçu à la licence en droit quelques semaines plus tôt. Mais j'ai refusé toutes les situations officielles qui m'avaient été offertes à l'époque. J'ai guerroyé à l'Académie des Beaux-Arts et dans les réunions publiques contre le projet d'instituer un ministère des Beaux-Arts, projet présenté par les cercles de *Mir isskoustva* qui voulaient faire revenir Serge Diaghilev de l'étranger pour lui offrir ce poste. Mais au mois de mai, avec ma licence dans la poche, j'ai décidé d'aller voir mes parents et j'ai quitté Petrograd où je ne suis hélas jamais revenu.

Là, j'ai commis une erreur qui a changé le cours de ma vie. Pour satisfaire le désir d'un professeur ami de mon père et pour continuer le rêve de mon enfance, quand nous passions nos carêmes et nos vacances dans les ruines des vieux couvents, je pris part, moi le premier futuriste russe, à une mission archéologique en Turquie. C'est cet épisode que je traîne comme un boulet à travers ma vie, qui m'a fait perdre tant d'années à tenter une longue et inutile expérience pour arriver à la confirmation, combien d'années après Agrippa, de la vanité de l'érudition et de la pérennité de la poésie.

J'étais revenu de Turquie après la révolution d'Octobre. Entre moi et Moscou se dressait la barrière des républiques rouges et blanches et de la guerre civile. Avec ma licence de la faculté de droit, je suis entré dans une imprimerie comme apprenti typographe. Cela

m'a permis de composer et d'imprimer *Yanko roi d'Albanie*, mon premier livre. Aussitôt après, j'ai créé avec Kroutchonykh et Terentiev les éditions et l'université du Degré 41. Kroutchonykh avait déjà publié à Moscou et dans la capitale du Nord plusieurs de ses ouvrages. Mais Terentiev, benjamin remarquable du futurisme, débuta par mes soins avec les *17 outils de la bêtise*, les dix-sept instruments du travail créatif.

Pour expliquer la médiocrité de la production poétique de nos jours, on parle de manque de liberté d'expression, de l'état ancillaire, en somme, de la poésie là-bas. Si cet état empêche les forces nouvelles de s'exprimer, il n'est pour rien dans l'inexpressionnisme de tout le vocabulaire poétique. Car, après nous, tous les mots sont devenus morts, imperméables. Les poètes ne possèdent pas le pouvoir de les ressusciter.

Marinetti n'a pas épousé les idées de Mussolini d'emblée, mais au fur et à mesure que le fascisme a commencé de se cristalliser, Marinetti allait devenir un notable de l'état fasciste. Je ne sais à quel degré le futurisme était populaire en Italie. N'était-il que l'apanage d'un petit groupe, un mouvement pour les artistes, une poésie pour poètes comme on a pris l'habitude de faire fréquemment ? Pénétra-t-il dans les masses, acquit-il la popularité comme en Russie où enfin, avec Maïakovski, il est devenu l'art officiel ? Je l'ignore. Je n'ai pas vécu en Italie, la guerre m'avait empêché de suivre le développement de la pensée poétique italienne. Quand beaucoup plus tard, pour l'édition de *Poésie de mots inconnus*, en 1948, j'ai commencé à chercher des exemples de telle poésie, je ne suis pas parvenu à en trouver. Aldo Palazzeschi, peut-être ? Mais où et quand ? Si la poésie allemande est parvenue à l'abstrait avec Balm, Hausmann et Schwitters, la française avec Arp, Beauduin, Dermée, Albert-Birot, Huidobro, tous sous l'affiche de Dada, le futurisme italien n'y est pas parvenu, étant devenu après la guerre didactique à cause de sa confusion avec le fascisme. L'aventure de Trieste jouée par D'Annunzio n'était que le plagiat de l'idée de Marinetti. Marinetti n'était même pas son éminence grise. [Paolo Buzzi a écrit dans *Apollon* que les jeunes futuristes admiraient d'Annunzio. N'était-ce pas la relance de cette admiration qui a empêché Marinetti d'agir, malgré son : « Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste » ?]

On trouvera difficilement dans l'histoire des exemples d'une telle spoliation d'une idée poétique. Marinetti a laissé faire. Il s'effaça. On peut le regretter pour la clarté historique. Marinetti à Trieste, on ne sait si l'entreprise aurait été mieux réussie que celle de D'Annunzio, mais elle n'aurait sûrement pas fait de Marinetti un académicien, une facette du régime, un suppôt que la mort à Milan a sauvé de la honte de voir défiler les goujats américains. Laissant faire D'Annunzio, le futuriste Marinetti a porté non seulement un coup au futurisme italien. Il porta également le coup mortel au futurisme russe. Je t'ai créé et je t'anéantirai !

Je n'ai revu Marinetti après son passage à Moscou qu'à Paris, en 1923, où il était de passage cette fois encore, et logeait au Grand Hôtel où il me présenta sa jeune femme en soulignant qu'ils n'étaient mariés que civilement. Rien ne me restait de nos conversations. Je ne le reverrai de nouveau qu'en 1937, au cimetière du Père-Lachaise, à l'anniversaire de la mort d'Apollinaire.

Maïakovski rencontra Marinetti à Paris en 1925. Il écrira ensuite avoir été lui-même étonné d'avoir serré la main de Marinetti, ce fasciste. En 1937, au moment de la guerre d'Espagne, Picasso refusera de lui serrer la main. Ces petits faits de la petite histoire jalonneront en réalité un grand drame.

Dans la Russie communiste, le mot futurisme devait nécessairement quitter l'usage. Déjà en 1925, le slogan, la directive pour les peintres étaient : « sans *foutoura* », les théories et les directives qui ont remplacé l'art futuriste par l'art pompier sont venues plus tard.

Voici donc bientôt quarante ans que le futurisme a quitté la scène soviétique. Mais le futurisme n'est pas mort. Son rôle, pour ainsi dire, n'était pas terminé. Est-il devenu clandestin, je ne sais. Mais l'incapacité du régime à créer un art soviétique, une poésie soviétique russe, le grand art qui convient à la grande cause, a fait que tout ce qui est digne d'attention ne reste que le reflet du futurisme russe, qui décidément ne veut pas mourir. Les imitateurs de Maïakovski, Pasternak, Zabolotski qui doit tant à Khlebnikov, étaient ou sont nourris par la sève futuriste. Grattez l'écrivain soviétique et vous trouverez le futuriste. Mais jamais nous n'avons vu un fiasco tel que celui qui a suivi l'application des théories de Jdanov.

L'une des actions les plus importantes pour défendre l'art moderne fut l'adhésion de Picasso au parti communiste.

Représentez-vous la situation de l'art d'avant-garde si cette adhésion n'avait pas eu lieu, si Picasso était resté dans la même position apolitique, soi-disant parce qu'on ne peut pas prendre parti manifestement ou tacitement, comme l'ont fait d'autres grands maîtres aujourd'hui ? Si la peinture communiste était seulement la peinture soviétique et en France Fougeron et quelques autres néo-pompier ?

Pour atténuer l'effet extraordinaire que la peinture de Picasso soit la peinture d'un communiste, on a fait une multitude de diversions de plusieurs côtés.

Le prix Lénine donné à Picasso honore en lui un humaniste, l'artiste de Guernica, de la guerre de Corée, sa pensée persistante en faveur de la paix. Elle dévie l'attention de son art vers la pensée humanitaire. En France, la presse communiste maquille intentionnellement son art en choisissant les œuvres les moins inventives, les moins dangereuses, les plus inoffensives picturalement. De là les accusations de duplicité lancées par certains critiques contre son travail : une production pour les communistes et une autre pour la bourgeoisie perverse. Notez bien que les auteurs de ces accusations préféreraient un Picasso inoffensif picturalement et trouvent que toute action inventive d'un peintre n'est que flatterie des goûts blasés, pervers, et je ne sais trop quoi des bourgeois.

Par leur tendance à assagir le travail de Picasso, les communistes français fidèles aux malheureuses directives du parti venant de Moscou sont pleinement responsables.

Picasso est trop grand pour qu'on lutte ouvertement avec lui. On cherche autant que possible à diminuer la contradiction criante entre son œuvre et la doctrine artistique du parti.

C'est dans cette contradiction éclatante que réside le non moins éclatant mérite historique de Picasso. Face à l'art pompier russe, il proclame que l'on peut être communiste, un communiste ô combien actif et non un communiste salonard comme il en est beaucoup de par le monde, et un peintre libre. Son adhésion au communisme rendra possible le retour aux tendances futuristes en Russie, et la fin de la sombre époque stalinienne qui terminée politiquement, continue d'être extraordinairement vivante dans le domaine artistique et littéraire. Rien donc de plus normal qu'il ait été

anti-stalinien avant la date. Je ne peux pas manquer de vous rappeler à ce propos l'incident du portrait de Staline.

Je ne suis pas un esclave. Je ne suis pas un fonctionnaire et je ne suis pas obligé de savoir ce qu'il faut dire et ce qu'il ne faut pas dire. Je suis un poète. Et si de nos jours, on cherche à réduire de nouveau les poètes à la position de laquais d'autrefois, après la libération que leur a apportée le romantisme, j'écris ceci justement pour décrire les raisons de ce changement.

NOTES

1. Régis Gayraud, *Promenade autour de « Ledentu le Phare »*, dans Iliazd, *Ledentu le Phare*, Paris, Allia, 1995, p. 81-156.
2. Voir le projet <http://my.yoolib.com/bubljdllec/iliazd/> où est présenté, entre autres, l'ouvrage d'Iliazd, *Poésie de mots inconnus*, avec des illustrations de Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Jean Arp, Fernand Léger, Marc Chagall, Serge Férat, Raoul Hausmann, Leopold Survage, Joan Miro et al., Paris, Imprimerie Union, 1949.
3. Il sera question de cette invitation et surtout de la réponse que lui fit Iliazd un peu plus loin.
4. En effet, à l'origine, Tempel était lithographe et poète, et était venu à l'astronomie par passion, faisant ses observations la nuit tout en travaillant à l'atelier de lithographie le jour. C'est dans ses conditions qu'il découvrit sa première comète, à Venise, et qu'il détermina avec exactitude sa position : les autorités académiques refusèrent cependant d'authentifier cette découverte. Il en fut de même quelque temps plus tard pour la nébuleuse de Mérope, qu'il observa alors que des dizaines d'astronomes, avant lui, avaient braqué leurs lunettes sur cette portion du ciel sans la voir. Appelé à l'observatoire de Marseille, Tempel y multiplia les découvertes et théorisa la périodicité des comètes, ainsi que la permanence des nébuleuses, contre l'avis des astronomes « officiels ». Ses théories ne seront admises qu'après sa mort, mais de son vivant il sera privé du droit de baptiser ses propres découvertes : ainsi, l'étoile baptisée par Tempel « Maximiliana » sera appelée « Cybèle ». Devant quitter la France, en tant qu'Allemand, lors de la guerre de 1871 contre la Prusse, il trouvera refuge à l'observatoire d'Arcetri, près de Florence, où il poursuivra ses recherches jusqu'à sa mort, survenue en 1889.
5. Paul Éluard et Max Ernst, *À l'intérieur de la vue : 8 poèmes visibles*, Paris, Seghers, 1947, 113 p., ill.
6. Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin*, Köln, DuMont, 1971, p. 100 (rééd. 2000).
7. Nous avons reproduit cette lettre en annexe.
8. Déjà publié dans « Lettre à Ardengo Soffici - 50 années du futurisme russe », éd. établie par Régis Gayraud, *Carnets de l'Iliazd-Club*, n° 2, 1992, p. 13-54.
9. Voir Annick Lionel-Marie, « Iliazd, facettes d'une vie », dans Iliazd, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne, Paris, MNAM, 1978, p. 43-91.
10. Régis Gayraud, *Il'ja Zdanevič (1894-1975), l'homme et l'œuvre*, thèse sous la direction de Michel Aucouturier, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2 vol., 1991, 661 p., (Soffici cité p. 1, 9, 25, 30, 56, 75, 89, 139, 140, 142, 173, 179, 185, 301, 350, 556, 559, 585).
11. Voir mon article « Francuzskoe iskusstvo pitalos' russkimi temami i idejami' », paru dans la revue *Novyj žurnal*, n° 4, 1994, p. 178-179 (en russe).
12. Voir par exemple Gabriele Mazzitelli, « Viaggio nel plusquamperfectum. Marinetti e i futuristi russi », dans Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, Florence, Firenze University Press, 2007, p. 51-55.
13. Voir Régis Gayraud, « Iliazd : dentro e fuori il futurismo », dans Artemisia Calgani Abrami et Lucia Chimirri (éd.), *I libri di Iliazd*, Florence, Centro Di, 1992, p. 30-43.

14. Lucie Fougeron, « Une affaire politique : le portrait de Staline par Picasso », *Communisme*, n° 53-54, 1998, p. 119-149.
 15. *Les archives de Picasso : « On est ce que l'on garde ! »*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 347. La catastrophe avait eu lieu dans le Var, le 2 décembre 1959.
 16. Lettre sans date, sans lieu et sans signature.
-

ABSTRACTS

The history of the relations between Iliazd and Soffici still remains unclear. Beyond their commitment to Futurism, the Russian-Georgian poet and the Italian artist share various mutual acquaintances and admire each other. During the years of the post-World War II era, they express the same desire to restore the memories of the avant-gardes of the early twentieth century, including the futuristic adventure, the memory of which was particularly fragmented. Between 1962 and 1963 the Georgian poet wrote a long letter to Soffici, tracing the history of the Russian avant-garde. This long letter –reproduced here– plays a considerably important role for Iliazd specialists. It is also crucial to the history of Russian Futurism, especially in the 1960s.

L'histoire des relations entre l'artiste géorgien Iliazd et Soffici demeure encore aujourd'hui assez floue. Outre leur engagement futuriste, le poète russo-géorgien et le poète italien ont pourtant en commun de nombreuses connaissances, quelques admirations manifestées chez l'un et l'autre à différents moments et avec une intensité aussi diverse. Dans les années de l'après seconde guerre mondiale, ils partagent le même désir de restaurer dans les mémoires les avant-gardes du début du XX^e siècle, et notamment l'aventure futuriste, dont le souvenir était particulièrement malmené. Entre 1962 et 1963 les deux artistes entrent en contact et le Géorgien rédige une très longue lettre à Soffici, dans laquelle il retrace l'histoire de l'avant-garde russe. Cette longue lettre, que nous reproduisons ici, est d'une importance considérable pour les spécialistes d'Iliazd. Elle l'est aussi pour l'histoire du futurisme russe, et l'était surtout dans le contexte des années 1960.

INDEX

Keywords: Iliazd, Soffici, avant-gardes, Russian Futurism, Italian futurism, fascism, communism, Soviet Union

Mots-clés: Iliazd, Soffici, avant-gardes, futurisme russe, futurisme italien, fascisme, communisme, Union soviétique

AUTHOR

RÉGIS GAYRAUD

Régis Gayraud, professeur de langue et littérature russes à l'université de Clermont-Ferrand II Blaise-Pascal, membre titulaire du Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS-EA 1002). Auteur d'une centaine de publications, il étudie la poésie russe et ses liens avec

les arts graphiques, les relations entre les avant-gardes russe et ouest-européennes entre 1905 et 1925, la poésie de l'émigration russe, les *minores* du xx^e siècle. Également spécialiste de la poésie abstraite russe et au confluent de ces divers domaines, il effectue un travail de rédaction, publication et commentaire en russe des œuvres du poète, critique et éditeur d'art Ilia Zdanevitch (Iliazd). Il est aussi traducteur, en France, de critique et de littérature russe du xx^e siècle.

r.gayraud@yahoo.fr