



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

VASILIJ KAMENSKIJ ET F. T. MARINETTI
UNE POESIE VIRTUELLE


par

CHRISTINE ROGER

Département des langues et littératures modernes
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Littérature Russe) : M.A.

Ottawa - 1994

 **Christine Roger, Ottawa, Canada, 1994**



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-00495-3

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

A la mémoire de mes grands-pères

Bernard LeFort

et

René Roger

Résumé

Cette thèse porte sur le futurisme, un mouvement artistique avant-gardiste qui s'est écloé surtout en Italie et en Russie au début du 20^e siècle. Ce mouvement a été influencé par le néo-impressionnisme et le cubisme dans le domaine de la peinture, tandis que dans celui de la poésie, il a remplacé le symbolisme. Ultérieurement, le futurisme a influencé le dadaïsme.

Plus précisément, cette thèse présente deux poètes dont les oeuvres ont subi les influences à la fois de la peinture et de la poésie. Les oeuvres sur lesquelles cette thèse se penche ont été choisies pour tenir compte des deux branches importantes du futurisme, l'italienne et la russe, ainsi que de l'interpénétration entre la peinture et la poésie. Ces oeuvres sont les poèmes *Дворец С. И. Щукина* (Palais S. I. Ščukin) et *Баня* (Bain Russe) de Vasilij Kamenskij, ainsi que *Après la Marne*, *Joffre visita le front en auto* et *Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front* de F. T. Marinetti. Cependant, le poids de la recherche repose sur le poète russe étant donné que cette thèse se dévoue à la littérature russe.

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, les Professeurs Douglas Clayton et Franco Ricci, pour leur dévouement professionnel. Leurs commentaires ont énormément enrichi ma recherche et leurs encouragements ont été sans mesure.

Je remercie également le Professeur Robert Orr pour son intérêt professionnel et pour son assistance en ce qui concernait les questions linguistiques.

Je veux aussi remercier le Professeur Gerald Janecek, auteur de *The Look of Russian Literature*, qui a promptement répondu par courrier électronique à toutes mes questions au sujet de Kamenskij et de son recueil intitulé *Танго с коровами* (Le Tango avec les vaches).

Je remercie aussi le personnel des prêts entre bibliothèques pour les livres et les articles qu'il m'a obtenus et sans lesquels cette thèse n'aurait pas été complète.

Je remercie de même les membres du personnel de la bibliothèque du Musée des Beaux-Arts à Ottawa pour leurs conseils et pour leur aide dans l'identification des nombreuses toiles qui figurent dans le poème *Дворец С. И. Шукки* (Palais S. I. Ščukin).

Je veux spécialement remercier Serge Woinowsky-Krieger, aviateur, polyglotte et linguiste, pour la révision impeccable de ma thèse et pour son enthousiasme.

Je remercie encore Josef Metzele, candidat au doctorat en littérature russe, pour ses bons conseils et surtout pour son amitié.

Pour terminer, je veux particulièrement remercier Rytas Lotcheris pour son appui et son dévouement personnel.

Nota sur la translitération et la traduction

A moins d'avis contraire, j'ai utilisé le système international (III) pour la translitération du russe. Ce système, qu'on retrouve dans *The Transliteration of Modern Russian for English-Language Publication* (1967) par J. Thomas Shaw, est utilisé par les linguistes et les spécialistes en études slaves. Cependant, j'ai retenu certains mots qui ont déjà été translitérés afin de conserver l'uniformité dans la translitération.

A moins d'avis contraire, les traductions du russe et de l'italien ont été faites par moi-même.

*Car, nous ne saurions trop le répéter,
l'intelligence et l'instinct sont tournés dans deux sens opposés,
celle-là vers la matière inerte, celui-ci vers la vie.*

Henri Bergson

Introduction

Cette étude juxtapose quatre poèmes de deux futuristes, russe et italien. Ils sont Vasilij Kamenskij (1884-1961), poète, peintre, éditeur, et aviateur et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poète, dramaturge, éditeur et journaliste. Ces poèmes témoignent d'une interpénétration de la poésie et de la peinture. Or, le poids des explications de textes à suivre portera sur l'aspect visuel plutôt que sur l'aspect sonore à l'instar de la poésie dite traditionnelle. Je tiens à avertir le lecteur que ces poèmes visuels résistent à une lecture linéaire. Ce type de poésie exige à la fois d'être vue et, pour un public initié, à en faire l'expérience. De ce point de vue, une analogie est possible entre la poésie visuelle et la réalité virtuelle.

D'emblée, les oeuvres de Kamenskij et de Marinetti nous séduisent par l'aspect visuel. L'enthousiasme qu'ils partagent tous les deux pour la Vie et l'Art émane de leurs écrits. D'autant plus que la fille de Marinetti nous dit que son père se faisait appeler la *Caféine de l'Europe*¹. Un critique souligne la vitalité de Kamenskij par ces mots : « . . . a profound zest for life, adventure, freedom and a desire to explore unknown lands² ». Mais avant de présenter ces deux artistes et leurs oeuvres, je propose un préambule afin de transporter le lecteur à l'époque à laquelle le futurisme s'est galvanisé.

Le futurisme se veut au départ une force créatrice qui cherche à exprimer les innovations étourdissantes de son époque. Cette période féconde du futurisme, de 1909 à 1915 chez les Italiens et de 1910 à 1916 chez les Russes, a été influencée par de récentes inventions dont l'automobile (1885), l'avion (1903), la bicyclette (1888) et la lumière électrique (1879). Vasilij Kamenskij et F. T. Marinetti ont eu une connaissance intime de ces machines de vitesse, car ils ont piloté et conduit tous les deux. Nous, qui sommes à l'époque cybernétique, connaissons ce même enivrement de nouvelles dimensions. A l'aube du 20^e siècle, Kamenskij et Marinetti découvraient la vitesse, une perspective moderne [du haut d'un avion ou de la tour Eiffel (1887-1889)], la simultanéité [vue extérieure et intérieure avec le rayon X (1895)], l'interpénétration [la relativité d'Einstein (1905)] et le

¹ Luce Marinetti Barbi, «F. T. Marinetti and Futurism», dans *The Yale University Library Gazette*, 57 (April, 1983), p. 108.

² Vahan Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in Avant-Gardism* (The Hague, 1974), p. 98.

dynamisme [la continuité de la matière de Bergson (1903)]. Kamenskij exprime la perspective moderne :

*С балкона, как с аэроплана, виден Париж:
ажурно-железная башня Эйфеля, . . .*³

Du balcon, comme d'un avion, j'ai vu Paris : la tour Eiffel en fer ajouré, . . .

Tous deux ont saisi cette énergie dynamique pour en faire la leur et pour la transformer en poésie futuriste.

Le terme *futurisme* a vu le jour le 20 février 1909 dans *Le Figaro*. C'est dans son premier manifeste que Marinetti annonce qu'il faut détruire les musées et les bibliothèques :

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.⁴

La poésie futuriste se caractérise par sa volonté de choquer, de brusquer, de scandaliser et d'offenser le public pour le secouer de son *passéisme*. Seule une poésie dégagée du passé pourra dorénavant représenter le

³ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 111.

⁴ F. T. Marinetti, «Manifeste du Futurisme» dans *le premier manifeste du futurisme* (Ottawa, 1986), p. 112.

futur. Les futuristes russes ont également rejeté l'attitude *passéiste* dans la culture. Dans le manifeste «*Пощечина общественному вкусу*» (Gifle au goût public), publié à Moscou en décembre 1912, les poètes ont dénoncé leur héritage littéraire : «*Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности*⁵» (Jeter Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, etc. etc. par-dessus le bord du bateau de l'époque contemporaine). Or, cette attitude vis-à-vis d'un passé démodé, encombrant et accablant était la même pour les futuristes russes et italiens. Leurs messages étaient clairs et directs, voire même intransigeants.

La volonté de se débarrasser du poids oiseux de l'héritage littéraire est une volonté d'atteindre ce que Barthes nommera plus tard *le degré zéro de l'écriture*⁶, une écriture amodale où les mots sont libérés des piliers traditionnels (adverbe, adjectif, article, etc.). Nous verrons que ce mot autonome est un mot engagé et dynamique. Barthes distingue la poésie moderne de la poésie classique :

Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques.⁷

En vérité, ce degré zéro de l'écriture est une illusion, car la poésie futuriste en rétrospective est devenue un *style* du moment qu'elle a

⁵ Д. Бурлюк, et al, «*Пощечина общественному вкусу*», dans *Манифесты и программы русских футуристов* (München, 1967), p. 50.

⁶ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, 1972).

⁷ *Ibid.*, p. 37.

pris naissance. La poésie futuriste s'est réalisée comme tradition littéraire par ses épigones. Ce n'était pas l'intention de Marinetti que cela en soit ainsi, car il espérait que la poésie futuriste soit rejetée de la même façon qu'il a rejeté son héritage afin que les poètes futurs soient libres d'inventer.

La poésie futuriste est plus qu'une écriture. Elle est une poésie visuelle qui se fait voir et entendre. Cette poésie devient un événement public qui sollicite la participation de l'audience. Les déclamations aux soirées futuristes entraînaient souvent des bagarres entre les artistes et le public, ce qui satisfaisait les intentions des futuristes. Également, à seule fin de propagande, les futuristes italiens se laissaient arrêter et emprisonner pour la nuit. Il n'y avait rien à leur épreuve pour atteindre leur but, celui d'ébranler le goût raffiné des bourgeois. Or, les gens devenaient peu à peu des participants dans les œuvres futuristes. On pourrait dire que la relation optique entre l'œuvre et le lecteur s'est transformée en relation haptique entre les poètes et les gens lors de ces événements stupéfiants. S'il existait traditionnellement une distance entre artiste et auditoire, cette distance s'est éliminée aux performances futuristes durant lesquelles les artistes et les spectateurs se frappaient à coups de poing.

En plus des déclamations, les poètes ont pris d'autres moyens efficaces pour rendre leur poésie accessible au public. Kamenskij affichait sur les murs et les clôtures⁸ ses poèmes visuels qu'il écrivait et dessinait sur du papier peint. Cette innovation servait à créer un lien étroit entre le quotidien et la réalisation artistique, ce qui soulignait

⁸ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 125.

d'avantage l'écart entre le futurisme et les oeuvres bourgeoises que ce mouvement dédaignait. Contrairement à Stéphane Mallarmé (poète bourgeois, selon les futuristes) qui voulait conserver une langue poétique et exclusive, les futuristes croyaient que la culture devait se répandre désormais dans la vie journalière. Autant chez les Italiens que chez les Russes, le futurisme s'est tellement diffusé qu'il est devenu une mode. Chez les Italiens, on a inventé des mets futuristes :

It is not only that Futurist Cooking proposes a complete revolution in the nourishment of our race, with the aim of making it more joyful, spiritual and dynamic. Futurist Cooking also proposes, through the art of harmoniously combining Futurist dishes, to evoke and provoke essential states of mind which cannot otherwise be evoked or provoked.⁹

Chez les Russes, certains peintres tels Sonja Delaunay, Varvara Stepanova et Vladimir Tatlin ont inventé une mode de haute couture futuriste. En outre, les artistes, y compris Kamenskij, se peignaient le visage afin d'accentuer la présence de la culture dans le quotidien. Kamenskij nous raconte l'anecdote suivante :

*Мне кричали:
— А почему у вас на лбу аэроплан?
Отвечал:
— Это знак всемирной динамики.¹⁰*

⁹ F. T. Marinetti, *The Futurist Cookbook* (San Francisco, 1989), p. 101.

¹⁰ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 142.

On me criait :
— Pourquoi avez-vous un avion sur votre front?
Je répondais :
— C'est un signe du dynamisme universel.

Toutefois, l'habitude de décorer le quotidien n'était pas entièrement étranger à la culture primitive slave. Les ustensiles, la vaisselle, etc. étaient peints de couleurs vives. En fait, le futurisme russe est un tissage d'un futur dynamique avec un passé atavique :

By emphasizing these primitive roots, the group of artists and writers wished to trace their heritage back to a pre-classical settlement and link the present to the ancient past, by-passing the western European classical inheritance by joining up with their own pre-classical primitivism.¹¹

Malgré l'effort des avant-gardistes d'anéantir leur héritage récent, ils ne pouvaient pas réaliser ce désir, car il est impossible d'effacer le passé. Puisque le passé proche ou lointain est lié intimement avec le présent et le futur par la continuité du temps, sa destruction est une illusion. Forcément, sans le passé immédiat contre lequel les futuristes luttent, l'évolution créatrice ne serait pas possible.

L'extension du futurisme dans les événements quotidiens impliquait une interpénétration active entre le public et les œuvres futuristes, ce qui constituait son dynamisme. C'est avec un esprit futuriste que le public devait s'approcher de la poésie futuriste, car sans cela, elle demeurerait une énigme. Certains poèmes futuristes étaient conçus pour être lus à haute voix par plusieurs personnes

¹¹ Susan P. Compton, *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16* (London, 1978), p. 13.

simultanément et d'autres étaient conçus pour être interpénétrés. Kamenskij et Marinetti, semble-t-il indépendamment l'un de l'autre, ont créé des poèmes qui donnent au public l'expérience d'un lieu particulier. Il faut noter que l'expérience de ces poèmes est analogue à la réalité virtuelle qui commence à peine à envahir notre époque contemporaine. Cette analogie est importante, car elle accentue l'interaction du participant (traditionnellement ce qu'on appelait le lecteur) avec la réalisation artistique d'une expérience virtuelle créée par ces deux futuristes. Bien que cette technologie et le concept de la réalité virtuelle n'existaient pas à l'époque de Kamenskij et de Marinetti, les poèmes en étude ne peuvent pas être conceptualisés sans qu'on y pénétre comme dans une réalité virtuelle. Le parallèle entre les oeuvres futuristes et la réalité virtuelle sera démontré lors de l'analyse de chacun des poèmes. Retenons lors de cette étude la définition suivante de la réalité virtuelle :

Ultimately, Virtual Reality (VR) is an artist's tool and medium. In virtual worlds we'll enjoy new ways to express and view ourselves and the world around us. Like art, VR supports different modes of perception and perspective, emotion and thought. VR lets us express concepts that cannot be said in words or in pictures alone. VR lets us become part of the art, co-creators in the artist's endeavour.

One primary feature of a virtual world is immersion in the environment provided by a computer, the feeling of being inside that space. The experience involves the same mental shift of suspending your disbelief as when you get absorbed in a novel, film, or video game. The second main feature is interactivity with objects in that space; you can move things, open doors, walk around corners. The

third main feature is the ability to navigate through that space, to go in any direction you want.¹²

Nous verrons que les poèmes de Kamenskij et de Marinetti sont précisément des environnements dans lesquels nous pouvons nous déplacer et entendre les sons de l'urbanisation. Leurs poèmes s'avèrent des espaces virtuels, y compris le poème suivant de Kamenskij dans lequel nous pouvons passer d'une pièce à l'autre, monter et descendre l'escalier, marcher de long en large devant les toiles contemporaines de l'époque. L'influence de la peinture française sur l'imagination artistique russe, Kamenskij la partage avec nous dans le poème *Дворец* (Palais) qui se trouve dans le recueil *Танго с коровами* (Le Tango avec les vaches). Notons que le titre de ce recueil contient deux composantes du futurisme russe, le modernisme (tango) et l'atavisme (vaches). Le mariage du futur avec un passé éloigné est un trait qui distingue le futurisme russe du futurisme italien. Les futuristes italiens, eux, glorifient le futur mécanique. Pour les Italiens, assoiffés de vitesse et de dynamisme, la guerre était l'environnement idéal pour exploiter l'énergie futuriste.

¹² Linda Jacobson, «Welcome to the Virtual World» dans *on the cutting edge of technology* (Carmel, 1993), p. 73.

Vasilij Kamenskij
 Танго с коровами
 (Le Tango avec les vaches)

VT CI PG 3476 K15 T16

НЕ ЛЕЗО БЕТОННЫЯ

ПОЭМЫ

рисуны влад и давида бурлюков

МОСКВА 1914

издание д. д. бурлюков — издателя 1го журнала русских футуристов

ВАСИЛИЙ КАМЕНОВИЧ

Vasilij Kamenskij
 Дворец С.И. Щукин
 (Palais S.I. Ščukin)

масна поэма
 РОЯЛЬ
 Я ЛЬ

ЧАЙКИ
 цветы

ЖОНО
 НЕТ
 ТЕНЬ
 ДРАПРИ
 ПРИ
 МНЕ

фрунты
 ДНЯ
 ВИНО

ФУТУР
 ПИКАС

ИСПАНКА
 ОСТРОВА
 МАЮРНИ
 скрипка
 ЧЕРЕП

СО
 ФЛЕЙТА
 УТРОМ
 КУ ПАНЬЕ

ОСТАЛИСЯ
 ПОНЯТИМЪ

ПЛОДЫ

СЕЗАНН
 ГОРА СВЕТА
 РОДУСОС ПЛАТЬЕ
 ЛАМПА
 ФРУКТЫ-ТМ

ВОЗДУХЪ
 ЦВЕТ
 СВЕТА

СЛОВА
 КРАСКИ
 МУЗЫКА

МИРА
 ЗАПАХ
 ПУТЬ
 ОДИН

САДЪ ЛЮКСЕМБУРГА
 СИНЬ-КРАСЬ-ЖОЛ
 ЗАГОУХАНІЕ ДНЕВ
 БУЛОНСКАГО ЛЕСА
 ТА НЕЦ НАСТУРЦІЯ
 АРАБСНОЕ КОФЕ

МАТИСС
 ПИКАС
 МАРОККАНКУ
 вазу цветов
 МОЛОДОСТЬ РЯДОМ
 ЛЮБЛЮ ВЕСНИЦКУ
 НАЧАЛО
 ПИКАССОМНОЮ ПРИВЕТА

ДВОРЕЦ
 ЩУКИН

ВАН
 ПИКАС
 фоконье
 ДЕНИ
 ДЕРЕВ
 МЕНЬЕ

ГОГЕН
 вайраумати
 ТАНИН

ВЕР

КАРТИН

Kamenskij au musée de Ščukin

Les deux poèmes de Kamenskij, tirés du recueil (19.7 cm X 19.7 cm) *Танго с коровами* (Le Tango avec les vaches), qui constituent l'objet des deux prochains chapitres, s'avèrent des plans intérieurs. Le premier de ceux-ci, *Дворец С. И. Щукина* (Palais S.I. Ščukin), 1914, est le plan de l'étage supérieur du palais de Sergej Ivanovič Ščukin (1854-1936). Le plan que Kamenskij dessine n'est pas une copie exacte du plan de ce palais. Il est une interprétation artistique du lieu avec lequel le poète et les autres jeunes artistes étaient familiers. La description suivante de ce palais et de son emplacement accordent un contexte au poème :

Sergei's residence in Moscow was a historic mansion built by the family of the Prince Trubetskoy in the middle of the eighteenth century; it stood in the middle of Moscow surrounded by ancient trees, a setting which could be

found only in this city — a country estate in the centre of a metropolis.¹³

Sergej I. Ščukin était protecteur et collectionneur des Beaux-Arts et c'est grâce à lui que les Russes ont pu prendre connaissance des oeuvres de Paul Cézanne (1839-1903), d'Henri Matisse (1869-1954), de Pablo Picasso (1881-1973), de Claude Monet (1840-1926), de Paul Gauguin (1848-1903) et de Vincent Van Gogh (1853-1890), car sa résidence, le musée de Matisse et de Picasso¹⁴, était ouverte au public. L'importance de l'influence des oeuvres françaises sur les artistes russes est élucidée par la remarque suivante :

When Shchukin opened his house, it [French painting] was introduced into Russia. With a single act he exposed the cultural activists of Moscow to a series of influences from abroad which outraged his contemporaries, revolutionized current aesthetic norms and resulted in a wildly creative surge of artistic activity. It was Picasso who would have the most lasting effect on the Russian avant-garde, and it was only in Shchukin's home that one could trace the artist's complete development up to 1914.¹⁵

Une connaissance préalable du palais devait éveiller le souvenir de cette visite lorsqu'un individu se trouvait face à ce poème affiché à une clôture. Par l'entremise de quelques lettres ou d'un seul mot, Kamenskij provoquait l'imagination du public :

¹³ Michael Ginsburg, «Art Collectors of Old Russia: The Morosovs and the Shchukins», *Apollo* (December, 1973), p. 482.

¹⁴ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces* (New York, 1983), p. 124.

¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

... можно одними буквами дать
графическую картину слова.¹⁶

... il est possible de créer avec de simples lettres un
tableau graphique d'un mot.

Les pièces ouvertes invitaient le passant peu familier à explorer
chacune des pièces pour y découvrir un plaisir esthétique et incitait la
personne familière avec les lieux d'y pénétrer de nouveau pour
revivre des sensations insolites ou antérieures. Or, ce poème devient
interactif ayant de multiples interprétations pour une même personne.
Ceci est analogue à l'*hypertexte*¹⁷, c'est-à-dire au roman interactif :

The underlying principle of the interactive novel is not
that the computer becomes the user's pet author, writing
books that suit its owner's particular tastes, but that the
imaginary world of a novel, the world through which the
novel treads just one path, the path of its narrative, can be
turned into a virtual world. The computer, then,
provides the means of navigating this world. The user
flies through it as he or she might fly through an artificial
landscape in a flight simulator, plotting a path that is, in
effect, the narrative of their own, personalized novel.¹⁸

L'une de ces interprétations engage le mécène russe. Le poème
devient un hommage à Sergej Ščukin, car le titre du poème porte son
nom et le poème le contient en plein centre. Ceci suggère que cette
personne occupe une place centrale dans la vie des futuristes et, en

¹⁶ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 160.

¹⁷ Benjamin Woolley, *Virtual Worlds* (Cambridge, 1992), p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

particulier, dans la vie de Kamenskij. Grâce à Ščukin, les jeunes artistes de l'époque ont pu découvrir les nouvelles tendances de l'art moderne en dépit de l'enseignement classique qu'on continuait d'offrir aux écoles. Voici une anecdote à ce sujet :

For a professor it was difficult to maintain a rational conversation with a student who insisted upon submitting his own dark and subjective version of reality. After the merchant's exotic offering, student artists were increasingly reluctant to return to the orderly regimen of the college; the sessions seemed mundane and dreary.¹⁹

Pour les étudiants, le palais était un lieu idéal pour échanger des idées et pour rencontrer d'autres artistes. Inéluctablement, les tableaux se trouvant à l'intérieur ont eu une influence sur les artistes de l'avant-garde. Le fait que la résidence de Ščukin se trouvait à Moscou et que l'organisateur du futurisme russe, D. Burljuk, demeurait à Moscou dénote cette ville comme la capitale futuriste russe, alors que la capitale futuriste italienne se trouvait à Milan. D'ailleurs, les frères Burljuk fréquentaient le "Musée", comme s'en souvient Jean, le fils de Sergej Ščukin :

Ivan Sergejevich had memories of coming home and finding his father absorbed in conversation with David and Vladimir Burlyuk. David believed that 'modern art rests on three principles: disharmony, dissymmetry and disconstruction. Disconstruction is illustrated by the distortion of lines, planes and colours.' Shchukin's latest Picassos validated his thesis. The brothers 'would come and ask to come again' and Shchukin, pleased with his success among the most intractable of the moderns, would

¹⁹ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces* (New York, 1983), p. 232.

offer the guest book for their signatures: 'For this week and for next week too.'²⁰

Si les rencontres futuristes russes avaient lieu au début du mouvement (1910) à Saint-Pétersbourg au «*Бродячая собака*» (Chien errant), les échanges artistiques se sont passés par la suite à Moscou au «*Кафе поэтов*» (Café des poètes). «Il ne fait pas de doute que c'est à Moscou qu'étaient concentrées toute la tension et toute l'énergie des mouvements futuristes²¹». Or, on témoigne au début du 20^e siècle du transfert graduel du centre de la culture russe de Saint-Pétersbourg à Moscou, ce qui anticipe le transfert politique suite à la révolution russe en 1917.

L'exposition des tableaux français accessibles à tous témoigne de l'influence française sur l'art russe à l'époque et l'importance des rapports franco-russes. Sur le plan artistique, il y avait un échange entre la France et la Russie, signalé par les revues et les expositions de l'époque. Une telle revue était *La Toison d'Or* :

Dans le but d'établir une comparaison entre l'art français et l'art russe contemporain, la revue *La Toison d'Or* avait organisé à Moscou en 1908 et 1909 des expositions réunissant des oeuvres des deux pays.²²

En outre, l'incorporation des tableaux dans le poème signale l'interpénétration de deux disciplines artistiques : la poésie et la

²⁰ *Ibid.*, p. 239-240.

²¹ Bénédikt Livchits, *L'archer à un oeil et demi* (Lausanne, 1971), p. 11.

²² A. Izerghina, «Introduction», *La Peinture française* (Léningrad, 1975), p. 7.

peinture. Si la poésie traditionnelle provient de la musique, la poésie futuriste provient de la peinture. La plupart des futuristes étaient à la fois poètes et peintres. Il en était de même pour Kamenskij :

Все это я живописал очень удачно, с натуры, и получал по десятке за картину.²³

Je dessinais tout cela d'après nature avec beaucoup de succès, et je touchais dix roubles par tableau.

L'interpénétration s'avère complexe, car il existe de multiples interactions dans l'oeuvre. La multiplicité de significations à l'intérieur d'une même oeuvre est une caractéristique typiquement artistique comme le signale Juri Lotman :

Cette capacité d'un élément d'un texte d'entrer dans plusieurs structures contextuelles et de recevoir une signification conformément différente est une des propriétés les plus profondes du texte artistique.²⁴

L'interpénétration dans cette oeuvre se fait à deux niveaux. Au premier niveau, le participant interagit avec les objets et les personnes se trouvant dans les pièces. Au deuxième niveau, il interagit avec les personnages et les objets se retrouvant dans les tableaux. Certains tableaux nous transportent dans un pays exotique (ex.: Tahiti). Ainsi, se réalisent deux espaces virtuels avec une interface commune (le

²³ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 71.

²⁴ Juri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris, 1973), p. 103.

poème), car on retrouve dans un même poème l'espace virtuel d'un tableau et l'espace virtuel du palais.

On identifie dans le poème un grand nombre de tableaux qui étaient suspendus aux murs du palais. On sait que Ščukin connaissait intimement Matisse et qu'il a acheté au peintre 50 tableaux, dont *Le Café Arabe* (1913) qui apparaît au bas du poème, *Арабское кофе*. A Picasso, il a acheté 54 toiles. «Grâce à l'extraordinaire sûreté de goût de Chtchoukine, les meilleures toiles de Matisse et Picasso quittent leurs ateliers à peine terminés. Le public français ne les voit qu'une seule fois dans les Salons, alors que les amateurs moscovites peuvent visiter à loisir les collections qui leur sont ouvertes un jour par semaine²⁵». Les autres toiles de Matisse qui se trouvent dans le poème sont les suivantes : *Танец на турции* [*Les Capucines à la danse* (1911)], *Булонского*²⁶ *Леса* [*Sentier, Bois de Boulogne* (1902)], *Марокканку* [*La Marocaine* (1912-1913)], *Садъ Люксембурга* [*Le Jardin du Luxembourg* (vers 1901-1902)] et *Дерен* [*Le Portrait d'André Derain* (1905)]²⁷. On retrouve également dans la collection de S. Ščukin au moins neuf tableaux peints par Derain : *Nature morte avec cruche et nappe blanche* (vers 1912); *Les Rochers à Vers* (1912); *Nature Morte* (1913); *Port en Provence (Martigues)* [1913]; *Le Bois* (vers

²⁵ Jean-Hubert Martin, et Carole Nagger, «Paris-Moscou : artistes et trajets de l'avant-garde», *paris-moscou, 1900-1930* (Paris, 1979), p. 26.

²⁶ Suite à la réforme orthographique du 23 décembre 1917, imposée par les Bolcheviks, «020» a remplacé «a20».

²⁷ Il est probable que le nom Derain soit là pour indiquer une toile peinte par Derain ou qu'il désigne le portrait de Derain, peint par Matisse. André Derain (1880-1954), peintre, dessinateur et sculpteur français, avait travaillé avec Matisse.

1912); *Montreuil-Sur-Mer (Port)* [1910]; *Nature Morte au Crâne* (vers 1912); *Le Lac* (vers 1913-1914) et *Port au Havre* (vers 1905-1906).

Pour des raisons artistiques, Kamenskij n'a inclu dans *Дворец* qu'une partie de la collection qui se trouvait chez le mécène russe. Nous savons que Ščukin avait acheté beaucoup plus de toiles à Matisse, à Picasso et à Gauguin que le laisse entendre le poème. En voyant les photos du salon et de la salle à manger chez le collectionneur, il est évident que Ščukin possédait en 1912 au moins six toiles de Gauguin de la période tahitienne²⁸. Mais seulement l'un de ces tableaux est mentionné dans le poème : *вайраумати*. Ce mot est un nom propre d'origine polynésienne. Le titre de ce tableau est *Vairaoumati tei oa* (1892) qui veut dire, *Son nom est vairaooumati*. La toile est signée et datée au bas à gauche : *Paul Gauguin (18) 92 Tahiti*. Justement, Kamenskij a inscrit en italique *Тауми* dans le poème sous le mot *вайраумати*. Le nom est celui d'une femme nue représentée dans le tableau. Ce tableau a été acheté par Ščukin en 1895, ainsi qu'*Aha oe feii?* qui se traduit par *Eh quoi, tu es jalouse?* Ce poème ne contient donc pas toutes les oeuvres achetées par Ščukin et ce n'était pas le but du poète que cela soit ainsi. Le poème représente plutôt un ensemble d'impressions artistiques recueillies par Kamenskij.

Dans la pièce où survient le nom *Дерен* (Derain) apparaissent aussi les noms de divers peintres : *Дени* (Denis), *Менье* (Meunier), *Писсаро* (Pissarro) et *Фоконье* (Le Fauconnier). Maurice Denis (1870-1943), peintre, décorateur, dessinateur, graveur et écrivain

²⁸ Jean-Hubert Martin, et Carole Nagger, «Paris-Moscou : artistes et trajets de l'avant-garde», *paris-moscou, 1900-1930* (Paris, 1979), p. 31.

français, avait de l'admiration pour les oeuvres de Gauguin. Constantin Meunier (1831-1905) était peintre et sculpteur belge. Camille Pissarro (1830-1903), peintre, dessinateur et lithographe français, était l'ami de Monet, Renoir et Cézanne. Henri Le Fauconnier (1881-1945), peintre et professeur, enseignait à Nadejda Oudaltsova et à Lioubov Popova à l'Académie de la Palette. Le mécène russe possédait maintes oeuvres des peintres Denis, Meunier, Pissarro et Le Fauconnier. Egalement dans cette même pièce, le mot *арена* (arène) constitue une allusion à un tableau peint par Vincent Van Gogh. Pendant son séjour d'un an à Arles, au sud de la France, Van Gogh a peint *Les Arènes d'Arles* (1888). Ce tableau se trouve depuis lors au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Le poème est aussi construit pour choquer ou pour surprendre, car sa forme n'a aucun précédent. Il est écrit sur du papier peint et la page a cinq côtés plutôt que quatre. Le cinquième côté était voulu de la part de l'auteur :

*Наряду с журналом я выпустил цветную
пятиугольную книжку «железобетонных
поэм», «Танго с коровами».²⁹*

Egalement avec la revue, j'ai publié un livre en couleurs à cinq coins, «les poèmes en béton de fer», «Le Tango avec les vaches».

Le chiffre cinq symbolise les «*вечер пяти*», «les soirées à cinq» :

²⁹ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 159.

В «Бродячей собаке» состоялся «вечер пяти» — трех поэтов: Д. Бурлюка, И. Северянина, В. Каменского и двух художников: Сергея Судейкина, Алексея Радакова.³⁰

Au «Chien Errant», les «soirées à cinq» avaient lieu. Les cinq consistaient de trois poètes, D. Burljuk, I. Severjanin et V. Kamenskij et de deux peintres, Sergej Sudejkin et Aleksej Radakov.

Le papier peint sert à souligner que les murs du palais sont couverts de papier peint d'un motif semblable et de couleurs aussi intenses. Egalement, le matériel provoque une atmosphère d'intérieur. D'autant plus que Kamenskij apporte de la couleur visible à son oeuvre avec le papier peint en plus d'en évoquer par les mots suivants : голубое (bleu ciel), синь-крась-жол³¹ (bleu-rouge-jaune). En outre, l'aspect décoratif de la typographie renvoie au papier peint. Par conséquent, une interpénétration surgit entre la poésie et la vie quotidienne. Comme les côtés recto et verso du poème *Дворец С.И. Щукин* (Palais S. I. Šćukin), la vie et le futurisme sont indissolubles comme l'explique Kamenskij :

Я развивал мысль о том, что мы — первые поэты в мире, которые не ограничиваются печатаньем стихов для книжных магазинов, а несут свое новое искусство в массы, на

³⁰ *Ibid.*, p. 183.

³¹ Kamenskij dénude régulièrement les racines de toutes désinences pour ensuite y rejoindre le signe mou. Habituellement ces néologismes s'avèrent des substantifs mais à l'occasion ils ont la fonction d'épithète comme dans ce cas. On remarque aussi l'épellation de la racine «жол» qui reflète une prononciation phonétique de la racine partielle «жёл».

улицу, на площади, на эстрады, желая широко демократизировать свое мастерство и тем украсить, орадоустить, окрылить самую жизнь, замызанную, изгаженную буржуазно-мещанской пошлостью, мерзостью запустенья, глупостью, отсталостью, невежеством и мертвецким смрадом старого «искусства богадельни». И это в наше динамическое время, когда мы пережили революцию, когда над головами дрожит воздух, провинченный аэропланами, когда мы все полны ощущения мирового динамизма, когда современность всем нам диктует быть новыми людьми и по-новому понимать жизнь и искусство.³²

J'ai développé l'idée que nous sommes les premiers poètes du monde à ne pas nous limiter à la publication de vers pour les librairies. Nous apportons plutôt notre nouvel art aux masses, dans les rues, dans les places publiques, sur les estrades, en souhaitant démocratiser à grande échelle notre métier et ainsi embellir, égayer et ranimer la vie même, qui a été crottée, souillée par la banalité du petit bourgeois, par l'abomination de la désolation, la stupidité, l'arriération, l'ignorance et la puanteur de charogne de l'ancien «art des vieillards». Et cela, à notre époque dynamique, au moment où nous avons éprouvé une révolution, lorsque au-dessus de nos têtes, l'air, vissé par les avions, tremble, en même temps que nous sommes tous pleins de la sensation du dynamisme mondial, et lorsque la contemporanéité nous dicte à tous d'être de nouvelles gens et de comprendre à nouveau la vie et l'art.

On identifie les *campi semantici*³³ (champs sémantiques) de ce poème en examinant tous les mots qui s'y trouvent. Le poème

³² Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 142.

³³ C. Feltrinelli, et al. *Per una grammatica del testo letterario* (Torino, 1988), p. 205.

contient douze noms propres : *Матисс* (Matisse), *Сезанн* (Cézanne), *Гоген* (Gauguin), *Пабло Пикассо* (Pablo Picasso), *Моне* (Monet), *Ван Гог* (Van Gogh), *Писсаро* (Pissarro), *Фокожье* (Le Fauconnier), *Дени* (Denis), *Дерен* (Derain), *Менье* (Meunier) et *Щукин* (Ščukin). Les substantifs suivants séduisent le sens gustatif : *вино* (vin), *фрукты* (fruits), *плоды* (fruits), *фрукты-ты* (fruits-toi) et *арабское кофе* (café arabe). Le mot *плоды* a également un sens abstrait qui se réfère aux récompenses du travail. Le mot *фрукты* apparaît dans deux pièces différentes. L'un, suivi de *-ты*, se trouve dans la pièce Cézanne au-dessous de *дамь-мы* (dames-nous), ce qui suggère qu'une certaine femme (-toi) serait un fruit à déguster, celle-là peut-être qui porte la robe bleue, *голубое платье*. Une sensualité brûlante se dégage de cette analogie. Nous verrons que Marinetti utilise fréquemment ce procédé d'analogie et qu'il émane également une sensibilité cuisante des sens et de la sensualité. La robe bleue est aussi le nom d'un tableau peint par Cézanne : *Dame en Bleu* (1900-1904, Collection S. Ščukin). L'autre *фрукты* se trouve dans la pièce Monet. Ce mot, à un niveau superficiel, désigne tout simplement un plat de fruits et comme le mot *дня* (du jour) apparaît au-dessous, ainsi que *вино* (vin), on identifie cette pièce comme étant la salle à manger. Le résultat de tous ces tableaux est un éclatement de couleurs, voire même une jouissance visuelle pour le visiteur.

Dans la pièce Cézanne, les mots *гора свят юан* (Mont Saint-Jean) représentent le tableau *La Montagne Sainte-Victoire* (1905), qui était un sujet fréquent de ce peintre. Les Russes ont fait une erreur en appelant ce tableau le Mont Saint-Jean, car Cézanne n'a pas peint de

tableaux avec ce titre ni de tableaux avec ce sujet³⁴. Cette erreur apparaît aussi dans un catalogue de la collection de peinture française de S.I. Ščukin³⁵. Les *№№№№* dans cette même pièce représentent les titres de vernissages :

*Теперь выставка носила характерные названия — «Трамвай Б» или «№ 4», а прежде . . .*³⁶

A présent, les vernissages portent les titres typiques — «Le Tram B» ou «№4», mais auparavant . . .

Au rez-de-chaussée se trouvent deux pièces fermées. Dans la pièce de gauche, la proximité du mot *воздух*³⁷ (air) avec le mot *слова* (mots) suscite une équivalence entre deux mots qui sembleraient n'avoir aucun lien. Juri Lotman définit ce procédé de juxtaposition artistique : «La construction poétique crée un monde particulier de rapprochements sémantiques, d'analogies, d'oppositions qui ne coïncide pas avec le canevas sémantique de la langue naturelle, entre en conflit et en lutte avec lui³⁸». Donc, le rapprochement des deux termes «air» et «mots» suggère une légèreté et une liberté de

³⁴ Lionello Venturi, *Cézanne : son art—son oeuvre* (Paris, 1936)

³⁵ Valentine Marcadé, *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914* (Lausanne, 1972), p. 276.

³⁶ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 180.

³⁷ Le signe dur se retrouvait toujours à la fin d'un mot se terminant par une consonne dure avant la réforme orthographique du 23 décembre 1917. Ce mot s'appelle sans le signe dur dans le russe moderne.

³⁸ Juri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris, 1973), p. 280.

mouvement attribuées aux mots. Par la juxtaposition des mots *цвет* (couleur, teinte ou fleur) et *краски* (couleurs, teintures ou peintures) l'auteur nous sensibilise aux odeurs et aux couleurs. En outre, le mot *запах* (odeur, arôme ou parfum) provoque le sens olfactif. Les couleurs de l'extérieur s'avèrent naturelles se retrouvant dans les fleurs, alors que les couleurs de l'intérieur se retrouvant dans les toiles paraissent artificielles.

Les mots qui évoquent une couleur rappellent le papier peint sur lequel le poème est inscrit. Par analogie, le côté verso du papier peint où se trouve le poème, représente l'extérieur et le côté recto désigne l'intérieur. La proximité du mot *свет* (lumière) au mot *музыка* (musique) produit l'impression d'une musique claire et pure qui provient de l'intérieur. En outre, la division de ces mots en deux colonnes représente la structure concrète de l'édifice, c'est-à-dire l'emplacement de deux colonnes qui soutiennent le toit. On remarque aussi que la colonne de gauche rassemble des mots qui sont analogues à l'extérieur, tandis que la colonne de droite regroupe des mots qui sont analogues à l'intérieur.

Dans cette même superficie, la disposition des mots *мира* (de l'univers), *запах* (odeur), *путь* (chemin) et *один* (seul) forme un escalier extérieur à quatre marches menant au perron qui est identifié par le rangement des six mots au haut de l'escalier. Plus on est près de la porte d'entrée, plus la musique qui provient du piano (*рояль*) et les conversations sont audibles et plus se distinguent les odeurs qui émanent de l'intérieur. Cette observation est soutenue par le passage suivant :

Number Eight, Bolshoy Znamensky Pereulok was a mansion of vast proportions. One entered from the street through two elaborate gateways guarded by liveried doormen. On a spring evening, the sound of voices and music, the glimmer of lamps on the grounds, the lights blazing from the windows, created a festive nimbus. Between the gates was an arbour, then a curved, asphalted area surrounding the building. To the right and left were two large gardens containing superb linden trees and sweet-smelling lilac. Inside the house the broad oak stairway led up to the dining room and salon and to the various apartments.³⁹

En entrant au palais, on passe par l'escalier principal le long duquel sont accrochées les toiles de Matisse, *La Musique* (1910) et *La Danse* (1910) et par lequel on atteint les autres tableaux (*Картин*). Les premiers peintres mentionnés à cet endroit sont *Матисс* (Matisse) et *Пикас* (Picasso), dont les tableaux sont en plus grand nombre dans la collection de Sergej Ščukin. Le mécène russe avait une pièce exclusive pour chacun de ces peintres :

La Pièce Matisse

When a guest stepped into the Matisse Room, he entered a fantasy: pale green wallpaper, a pink ceiling, cherry carpet and the joyous works of Matisse, the emerald greens, bright lemon yellows and pure reds.⁴⁰

La Pièce Picasso

The ornate décor, typical of the rest of the house, did not extend to this chamber. The furnishings were severe and minimal: straight-backed chairs against plain light-coloured walls, a parquet floor undecorated by the usual

³⁹ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces* (New York, 1983), p. 137.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 184.

Oriental rugs, the ceiling without ornament or carving. Nothing was allowed to intrude or divert. Unlike the Matisse Room, or the dining room with its luxuriant Gauguins, Picasso's compartment was not a place for living. The Russian had created a museum to be visited, and the setting was appropriate.⁴¹

Kamenskij éveille en nous le désir de se retrouver au musée afin de jouir des couleurs resplendissantes des tableaux et de se laisser charmer par la musique classique qui retentit du haut de l'escalier. Ce poème qui s'avère un lieu est un précurseur à la réalité virtuelle. Les visiteurs du musée interagissent avec les tableaux se trouvant dans les pièces pareillement aux cybernautes dans un cyberspace. Redisons-le, les poèmes visuels de Kamenskij et de Marinetti exigent une participation active d'un public initié, contrairement aux poèmes orthodoxes auxquels suffit une lecture linéaire.

Le cybernaute de la fin du 20^e siècle ou le participant du début du 20^e siècle a la possibilité de commencer à explorer la pièce de son choix sans ordre déterminé. Il n'est pas nécessaire de passer par l'escalier (*лестница*) pour accéder à l'étage supérieur. En se munissant de *cyberlunettes* (head-mounted display⁴²) ou du *маска поэма* (masque poème), le cybernaute ou le participant peut se promener d'une pièce à l'autre et manipuler les unités linguistiques à sa guise de la même façon que Kamenskij manipule les mots. On remarque que le nom propre «Picasso» est divisé en deux mots : *ПИКАС* (PICAS) et *СО* (SO). C'est à nous, les participants, de reconstituer les mots et les

⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

⁴² Richard Swadley, éditeur, *on the cutting edge of technology* (Carmel, 1993), p. 70.

lieux. L'éparpillement des lettres et des mots dans cette oeuvre ressemble aux *parole in libertà* (mots en liberté) de Marinetti. Le poète italien définit les mots en liberté comme suit :

Les mots en liberté sont une expression absolument libre de l'univers en dehors des prosodies et des syntaxes, une nouvelle façon de voir et sentir les choses, une mesuration de l'univers comme addition de forces en mouvement. Ces forces s'entrecroisent dans notre *moi* conscient et créateur qui les note rigoureusement par tous les moyens d'expression possibles.

Les mots-libristes orchestrent ainsi les couleurs, les bruits, les sons, forment des combinaisons suggestives avec les matériaux de la langue et du patois, les formules arithmétiques et géométriques, les vieux mots, les mots déformés et les mots inventés, les cris des animaux et les bruits des moteurs, etc.⁴³

En outre, la présentation visuelle du poème *Дворец* fait écho aux *tavole parolibere* (les tables de mots en liberté ou tableaux motlibristes) du poète italien. Cette expression exprime la plasticité de la poésie visuelle. Marinetti élucide cette nouvelle forme moderne dans la citation suivante :

Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omera, poiché non contengono più la successione narrativa ma la poliespressione simultanea del mondo.⁴⁴

Nos tableaux motlibristes, au contraire, se distinguent finalement d'Homère, car ils ne contiennent plus la

⁴³ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milano, 1919), p. 11-12.

⁴⁴ F. T. Marinetti, «La tecnica della nuova poesia», *Teoria e invenzione futurista* (Milano, 1983), p. 212.

succession narrative mais la polyexpression simultanée du monde.

On repère plusieurs procédés futuristes dans le poème de Kamenskij. L'omission de ponctuation, la destruction de la syntaxe et la rupture avec la linéarité, pour n'en nommer que quelques-uns. Ces procédés nous renvoient aux manifestes qui contiennent les programmes futuristes. Comme dans tout mouvement, des contradictions se manifestent entre les projets artistiques et la mise en pratique de ceux-ci. Cependant, les deux poèmes en étude reflètent l'esthétique futuriste par la disposition autonome des mots et des lettres et par la typographie expressive. Voici des extraits du projet futuriste russe :

Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения головокругительной современной жизни и еще более стремительной будущей – надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений – тем лучше.⁴⁵

Иначе почему же его не облачают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов – вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы – не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное

⁴⁵ А. Крученых, «Новые пути слова», dans *Манифесты и программы русских футуристов* (München, 1967), p. 68.

одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании.⁴⁶

Therefore, we loosened up grammar and syntax; we recognized that in order to depict our dizzy contemporary life and the even more impetuous future, we must combine words in a new way, and the more disorder we introduce into the sentence structure the better.⁴⁷

Otherwise, why would they clothe it in a gray prisoner's uniform? You have seen the letters in their words—lined up in a row, humiliated, with cropped hair, and all equally colorless, gray—these are not letters, these are brands! But ask any wordwright and he will tell you that a word written in individual longhand or composed with a particular typeface bears no resemblance at all to the same word in a different inscription.⁴⁸

D'emblée, on constate une typographie expressive dans *Дворец С.И. Шукин*. Peut-on l'interpréter d'une façon banale en assumant que les caractères les plus gros ont la plus grande importance? La stylisation typographique révèle plutôt la variété des choses et suggère l'originalité créative des peintres mentionnés au musée. On remarque que chaque mot a sa propre police, c'est-à-dire le caractère d'imprimerie, qui le caractérise. En outre, la diversité dans les caractères d'imprimerie exprime l'abondance d'éléments sensoriels qui s'entremêlent à l'intérieur des pièces. La typographie expressive est un

⁴⁶ В. Хлебников, et А. Крученых, «Буква как таковая», dans *Манифесты и программы русских футуристов* (München, 1967), p. 60.

⁴⁷ А. Kroutchenykh, «New Ways of the Word», dans *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928* (Ithaca, 1988), p. 73.

⁴⁸ V. Khlebnikov, et A. Kroutchenykh, «The Letter as Such», dans *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928* (Ithaca, 1988), p. 63.

procédé que Kamenskij utilise pour séduire son public. Là encore, nous verrons que Marinetti a ce même penchant pour la typographie éloquente.

Malgré l'originalité de la typographie, on remarque que tous les mots sont écrits horizontalement. Lorsqu'on considère que ce poème était accroché à une clôture, on comprend la difficulté qu'un passant aurait eu à tourner la page de tous côtés. Cependant, l'horizontalité des mots est compensée par la typographie diversifiée et les lignes diagonales et verticales du poème qui forment les murs intérieurs et extérieurs du palais. En outre, la typographie donne de la texture aux mots, soulignant ainsi leur matérialité. Remarquons aussi que les lettres se trouvant dans un même mot sont uniformes, à l'exception du mot *Купанье* (baignade). Pour une raison ou une autre, ce mot est façonné en une vague. Il représente également le tableau, *Baignade* (1908), peint par Picasso (Collection S. Ščukin). La dernière lettre de *Купанье* est répétée dans la pièce adjacente. Cette même lettre placée à la fin de *Кам* (Kam) forme le locatif du mot *Кама*. La Kama est la rivière sur laquelle Kamenskij est venu au monde dans un bateau à vapeur et l'endroit où le poète s'est construit une ferme. Le poète russe partage avec nous son amour pour cette région :

*Я любил свой уральский край и давно мечтал
обосноваться где-нибудь в лесной деревне, где
мог бы жить каждое лето, где мог бы
рыбачить, охотиться, работать по
литературе и сельскому хозяйству: ведь у
меня были знания агронома.⁴⁹*

⁴⁹ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 133-134.

J'aimais mon pays ouralien et il y a longtemps que je rêvais de m'installer quelque part dans un village boisé où je pourrais vivre tous les étés et où je pourrais aller à la pêche, chasser, écrire et travailler la terre; car, après tout, j'avais des connaissances en agronomie.

Or, le tableau de Picasso lui rappelle la rivière Kama et évoque les pierres qui longent le cours d'eau. Le mot pierre, *камень*, est formé de *кам* et de l'inverse de *не* (ne) qui suit au-dessous.

Dans le triangle au bas de la page, on retrouve le tableau *марокканку* [*La Marocaine* (1912-13)] de Matisse. Les mots *вазу цветов* (vase de fleurs) représentent le tableau, *Fleurs dans un Vase* (1873-75) de Cézanne. Dans ce même lieu, on distingue deux verbes : *люблю* (j'aime) et *верю* (je crois). Cette dernière lettre se trouve dans le coin adjacent. Les compléments d'objet direct possibles pour le premier verbe sont *марокканку* (Marocaine), *вазу цветов* (vase de fleurs), *веснянку* (femme printanière), *молодость рядом* (jeunesse tout près) et *начало* (commencement). Parmi ces compléments, on remarque un néologisme, formé avec la racine *весна* (printemps) et le suffixe *янка* (ianka) que l'on reconnaît dans *французенка* (Française), *фразёрка* (phraseuse), *студентка* (étudiante), etc. Le néologisme apparaît aussi dans le titre d'un recueil de poésie par Kamenskij : *Звучаль Веснеянки*. Le premier mot est un dérivé du verbe *звучать* (émettre un son). Or, on traduit *веснянку* par «femme printanière» ou par «spring girl⁵⁰». La lettre «А» semble être une exclamation de satisfaction ou d'émerveillement. Elle fait écho au triangle dans lequel elle se trouve. Tout cela propose

⁵⁰ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 136.

une sensualité éveillée chez Kamenskij par une femme ou par plusieurs femmes ou, plus subtilement, par son parfum délicat, par sa voix douce, par . . . , etc. En outre, le triangle suggère un ménage à trois. De toute évidence, le poète aime la femme printanière et il croit au commencement et à la jeunesse. De surcroît, Kamenskij exprime son appréciation des deux tableaux suivants : *МАРОККАНКУ* (*La Marocaine*) et *ВАЗУ ЦВЕТОВ* (*Fleurs dans un Vase*). Les interprétations sont multiples dans ce lieu dense et serré.

Le poème *Дворец* contient un grand nombre de substantifs et la plupart d'eux sont au nominatif. Plus précisément, cette oeuvre contient 54 substantifs dont plus de la moitié (30) désigne des gens : 18 s'avèrent des noms propres; six représentent des personnes : *испанка* (Espagnole), *дамы* (dames), *марокканку* (Marocaine), *испанки* (les lettres en caractères gras font écho au premier mot de la colonne), *веснянку* (femme printanière) et *настурциѣ* (capucines); six s'avèrent des pronoms personnels : *мы* (nous), *ты* (toi), *я* (Je), *я* (moi), *мне* (à moi) et *мноѣ* (avec moi) et un s'avère un adjectif, *один* (seul), qui représente un individu qui arrive seul au «musée de Ščukin». Parmi les noms propres, seul le nom de Picasso est répété, et cela, cinq fois : *пикас* (Picas), *пикассомноѣ* (Picasso/avec/moi), *пабло* (Pablo), *пикас со* (Picas so) et *пикасѣ* (Picas). Ceci suggère que Picasso avait probablement une influence artistique sur Kamenskij. Le «Picasso avec moi» sous-entend que Kamenskij a quitté le palais avec la tête pleine d'impressions des oeuvres de Picasso. Il est connu que Sergej Ščukin a rendu visite à Picasso, mais il n'y a rien pour indiquer que Kamenskij connaissait ce peintre intimement. Bien que Picasso ait épousé, en 1918, Olga Khokhlova, danseuse russe du

corps de ballet de Diaghilev, le couple s'est rencontré lorsqu'elle était en tournée et non en Russie.

La pièce Monet (*МОНЕ*) s'avère un mélange de choses. Seulement un tableau de Monet s'y trouve : чайки (mouettes) [*Le Parlement, les mouettes* (1904)]. Les mots фрукты (fruits), дня (du jour) et вино (vin) sont des métonymies pour le tableau de Matisse, *La Chambre Rouge (Harmonie en Rouge)* [1908-1909]. Sergej Ščukin a acheté cette oeuvre au peintre en 1908 et il l'a suspendue dans sa salle à manger, contrairement aux autres oeuvres de ce peintre qu'il a accrochées dans la pièce Matisse⁵¹. Une table sur laquelle repose du vin (вино) et des fruits (фрукты) occupe un grand espace dans *La Chambre Rouge*. Un cadre de fenêtre au-dessus de la table s'ouvre sur un paysage qui indique qu'il fait jour (дня). Le нет (non) au haut de la page suggère que Kamenskij n'aimait pas les oeuvres de Monet. Cet adverbe de négation reflète aussi l'épellation française de Monet avec le «Т» à la fin du mot. Dans cette pièce, Kamenskij enchaîne les mots, de *МОНЕ* (Monet) à *МНЕ* (à moi). Les dernières lettres de *МОНЕ* sont répétées dans le prochain mot *нет* (non). Le mot suivant, *тень* (ombre), signale un palindrome du mot précédent. Ensuite *при* (devant ou près de) est repris dans *драпри* (draperie). Ici surgit une autre toile peinte par Picasso, *Nu à la draperie* (1907) de la collection S. Ščukin. Le dernier mot de cette chaîne, *МНЕ* (à moi), renvoie au premier, ce qui sous-entend que Kamenskij, ou une autre personne, marchait de long en large devant les tableaux.

⁵¹ Alfred Barr, *Matisse: His Art and His Public* (New York, 1951), p. 24.

De toute évidence, les gens occupent une grande place dans la vie de Kamenskij. Suite à sa visite chez Aleksandr Blok, Kamenskij a exprimé son étonnement de voir ce poète symboliste écrire à l'écart des gens, voire même détaché et isolé de ses lecteurs⁵². Contrairement à Blok, Kamenskij aimait se retrouver parmi le public. D'autant plus que les peintres ont une grande importance pour Kamenskij, car parmi les noms propres dans *Palais*, ils s'avèrent tous des peintres sauf trois, dont Šćukin. Les peintres sont les suivants : *Моне* (Monet), *Сезанн* (Cézanne), *Матисс* (Matisse), *Менье* (Meunier), *Дерен* (Derain), *Дени* (Denis), *Гоген* (Gauguin), *Ван Гог* (Van Gogh), *Фоконье* (Le Fauconnier), *Писсаро* (Pissarro) et *Пабло Пикассо* (Pablo Picasso). Picasso est le seul peintre pour lequel Kamenskij inscrit son prénom. Cela réitère l'importance de ce peintre dans la vie artistique de Kamenskij.

Dans la pièce Pablo Picasso, on retrouve cinq tableaux peints par lui. Les mots se trouvant dans le poème sont suivis par le titre du tableau : *испанка* (Espagnole) *острова* (de l'île) *маюрки* (de Majorque) [*Femme de l'île de Majorque* ou *Espagnole de l'île de Majorque* (1905), selon le catalogue que l'on choisit]; *скрипка* (violon) [*Violon* (1912)]; *череп* (crâne) [*Composition avec tête de mort* (1907)]; *купанье* (baignade) [*Baignade* (1908)] et *флейта* (flûte) [*Violon et Clarinette* (1913)]. Toutes ces oeuvres font partie de la collection de S. Šćukin. Dans la pièce Cézanne se trouvent trois tableaux de ce même peintre : *гора* (montagne) *свят* (Saint) *юан* (Jean) [*La Montagne Sainte-Victoire* (1905)]; *голубое* (bleu ciel)

⁵² Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 93.

платье (robe) [*Dame en Bleu* (1900-1904)]; фрукты (fruits) [*Fruits ou Nature Morte* (1879-1882)], et quatre autres toiles non identifiées (№№№№) se trouvent également dans la même pièce. Le poète dit que quelque chose demeura (остался) intelligible (понятным⁵³), sans spécifier cette chose ou ce personnage. Cependant, la proximité de ces mots au nom propre «Сезанн» (Cézanne) suggère que c'est l'oeuvre de Cézanne qui demeura intelligible. Une autre interprétation fort possible propose que l'hôte, Sergej Ščukin, qui bégayait, demeura intelligible malgré son problème d'articulation. Notons que les tableaux dans la pièce Matisse sont disposés de façon à imiter un escalier. Cela suggère que la pièce Matisse se trouvait en haut de l'escalier. Cette même pièce s'avère le salon du mécène russe, homme extrêmement fier de sa collection de Matisse.

Autant chez les Russes que chez les Italiens, l'abondance de substantifs est typique de l'esthétique futuriste. Marinetti explique pourquoi : «Nous voulons supprimer autant que possible l'adjectif qualificatif, parce qu'il entraîne fatalement un arrêt de l'intuition, une définition trop menue du substantif⁵⁴». L'esprit futuriste insiste que les mots n'ont pas besoin d'adjectifs banals, usités et vides. En fait, il n'y a que huit adjectifs dans *Дворец* : голубе (bleu ciel), понятным (intelligible), синь-крась-жол (bleu-rouge-jaune), один (seul), арабское (arabe) et булонскаго (Boulogne). Il n'y a que trois adverbes : утром (au matin), рядом (tout près) et нет

⁵³ Ce mot s'épelle sans le signe mou dans le russe moderne. Kamenskij rejoint souvent le signe mou à une racine ou à un mot pour créer des néologismes avec des nuances particulières selon le contexte.

⁵⁴ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milano, 1919), p. 44.

(non); deux prépositions : *при* (devant) et *со* (avec); trois verbes : *остался* (demeura), *люблю* (j'aime) et *верю* (je crois); deux conjonctions : *и* (et) [2x] et autres unités linguistiques : № et *ль* (l). En plus des mots, on retrouve neuf lettres (*я* [2x], *с*, *и*, *ю*, *е*, *а* et *і* [2x]) dispersées sur la page. Le «*і.я*» (et moi) suite à *Картин* (tableaux) renvoie à «*і футур*» (et le futur) et à «*и щукинь*» (et Ščukin). Or, la redondance de la lettre «*і*» crée un lien étroit entre le poète, le futur et Ščukin.

Les mots dans le poème évoquent les cinq sens. Certains éveillent le sens auditif. Les sons au musée sont divisés en deux groupes distincts : 1) la voix; et 2) les instruments de musique. La voix se fait entendre dans les mots (*слова*), dans le poème (*поэма*) qui est récité, et dans la chanson représentée par le son *ль* (l). Les instruments de musique [*рояль* (piano), *скрипка* (violon) et *флейта* (flûte)] ainsi que le mot *музыка* (musique) rappellent les oeuvres interprétées lors des concerts donnés par le marchand russe. Plusieurs mots éveillent le sens olfactif : *запах* (odeur), *воздухъ* (air), *цветы* (fleurs), *благоухание* (arôme ou parfum), *картинки* (peintures), *садъ*⁵⁵ (jardin) et *леса* (forêt). Un certain nombre de mots stimule le sens gustatif : *фрукты* (fruits), *вино* (vin) et *кофе* (café). Divers mots comme *цвет* (couleurs), *голубое* (bleu ciel), *синь-крась-жол* (bleu-rouge-jaune), *картинки* (peintures) et, bien sûr, tous les tableaux se trouvant à l'intérieur des pièces séduisent le sens optique. Finalement, les mots suivants : *купанье* (baignade), *танец* (danse), *платье* (robe), *драпри* (draperie), *вазу* (vase) et

⁵⁵ Ce mot s'épelle sans le signe dur dans le russe moderne.

tous les instruments de musique accentuent le sens haptique, c'est-à-dire le toucher. Or, le poète souligne les cinq sens : le goût, l'odorat, l'ouïe, la vue et le toucher. Ce sont les sens olfactifs, auditifs et haptiques qui dominent dans le poème. Dès lors, Kamenskij accentue l'instinct plutôt que l'intellect. Cette priorité donnée à l'instinct fait écho à la citation tirée de *L'Evolution Créatrice* par Henri Bergson (1859-1941), philosophe français.

En outre, les mots du poème forment d'autres champs sémantiques intéressants. Le premier champ regroupe des lieux et des espaces : *Булонскаго леса* (Bois de Boulogne), *садъ Люксембурга* (Jardin du Luxembourg), *гора свят юан* (Mont Saint-Jean), *таити* (Tahiti), *острова* (île), *маюрки* (Majorque), *арена* (arène), *мира* (univers) et *путь* (chemin). Lesdits mots signalent le désir de voyager. D'autant plus que le mot *прилета* (vol d'arrivée) suggère l'arrivée d'un aviateur, soit Kamenskij, soit un copain. Le goût de l'exotique survient dans les mots suivants : *арабское кофе* (café arabe), *марокканку* (Marocaine), *испанка* (Espagnole), *маюрки* (Majorque), *вайраумати* (vairaoumati) et *таити* (Tahiti). Le temps s'avère le troisième champ, qui comprend les mots suivants : *футур* (futur), *дня* (jour), *утром* (matin), *дней* (jours), *век* (siècle), *веснянку* (femme printanière) et *молодость* (jeunesse). La dernière catégorie ne regroupe que trois mots : *тень* (ombre), *свет* (lumière) et *воздухъ* (air). Ceux-ci signalent des conditions atmosphériques.

Le plan intérieur du palais se transforme en plan extérieur si l'on fixe le carreau produit par la disposition des lettres et des mots suivants : *ДВОРЕЦ* (PALAIS), *С* (S), *И* (I), et *ЩУКИН* (ŠĆUKIN).

Le carré est le point élevé du palais et les lignes diagonales qui partent du centre représentent les pentes du toit. Cette perspective aérienne reflète la profession de Kamenskij, celle de pilote :

Много летал над Варшавой и я, разглядывая с высоты убегающую ленту Вислы и карточные домики.⁵⁶

Je volais souvent au-dessus de Varsovie en discernant, de cette hauteur, le ruban filant de la Vistule et les petites maisons de cartes.

Or, le participant distingue alternativement deux perspectives du palais : l'extérieur (le toit) ou l'intérieur (les pièces). Cette manière de visionner est analogue aux hologrammes qu'il faut fixer pour un certain temps avant que l'image n'apparaisse devant les yeux.

Remarquons aussi qu'en tournant la page vers la droite ou en les regardant de côté, les mots «*Картин и я*» forment une cheminée. Notons l'orthographe pré-révolutionnaire de la lettre «i»⁵⁷.

Pensons aux tracés qui dessinent un toit. Ce procédé rappelle les *Caligrammes* d'Apollinaire où les lettres forment des objets. Il s'agit de voir les lettres et les mots comme des signes abstraits et, donc, de ne pas les lire afin de voir les objets qu'ils désignent. Il en est ainsi avec le toit du palais qu'il est possible de voir si on fait abstraction des mots qui se trouvent à l'intérieur. Michel Foucault explique ce procédé avant-gardiste qui trouve son influence chez Guillaume Apollinaire :

⁵⁶ Василий Каменский, *Путь энтузиаста* (Нью-Йорк, 1986), с. 129.

⁵⁷ Suite à la réforme orthographique du 23 décembre 1917, imposée par les Bolcheviks, «и» a remplacé «i».

Par ruse ou impuissance, peu importe, le calligramme ne *dit* et ne *représente* jamais au même moment; cette même chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture.⁵⁸

Cette si longue distance—qui empêche qu'on puisse être à la fois, et d'un seul coup, lecteur et spectateur—, assure l'émergence abrupte de l'image au-dessus de l'horizontalité des mots.⁵⁹

Et voilà qu'apparaît le toit du palais de Ščukin dans les tracés du poème.

En résumé, il y a sept pièces, un escalier principal et une entrée extérieure dans le plan intérieur esquissé par Kamenskij. Certaines pièces regroupent des oeuvres de peintres particuliers, par exemple, les pièces Matisse, Pablo Picasso et Cézanne. La pièce Monet contient des tableaux de divers artistes. Une autre pièce contient les oeuvres de Gauguin, Van Gogh, Pissarro, Le Fauconnier, Denis, Derain et Meunier. De la collection S. I. Ščukin, on identifie une oeuvre d'Henri Le Fauconnier : *Village dans les Rochers* (1910); deux oeuvres de Maurice Denis : *Marthe et Marie* (1896) et *La Visitation* (1894) et une oeuvre de Camille Pissarro : *Place du Théâtre français* (1898). Lorsqu'on constate l'ampleur de la collection de Ščukin et le rôle inestimable qu'il a joué dans la vie des artistes à l'époque, il semble immérité que toutes ses toiles aient été confisquées par le gouvernement révolutionnaire :

⁵⁸ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier, 1973), p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

When, early in 1918, a few months after the seizure of power by the Bolsheviks, a decree was issued ordering the confiscation of all private art collections, among the first to be affected were the Shchukin paintings.

Soon after the nationalization of his collection Sergei Shchukin left Russia with his remaining family and settled in Paris.⁶⁰

Finalement, les deux dernières pièces en forme triangulaire ne se réfèrent pas nécessairement à la peinture, à l'exception des tableaux suivants : *La Marocaine* (1912-1913) et *Fleurs dans un Vase* (1912-1913). L'une des pièces exprime les sentiments et désirs du poète, intoxiqué par la femme printanière, tandis que l'autre rassemble la musique, la poésie, le chant, etc. dans l'esprit des concerts que Ščukin donnait :

Each winter the rooms of the Trubetskoy Palace were decorated with red roses and filled with the music of Bach, Beethoven and Mozart. These were the concerts which eventually inspired Shchukin to commission *Dance* and *Music*, the two great Matisse panels.⁶¹

⁶⁰ Michael Ginsburg, «Art Collectors of Old Russia: The Morosovs and the Shchukins», *Apollo* (December 1973), p. 484.

⁶¹ Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces* (New York, 1983), p. 143.

Vasilij Kamenskij
 Баня
 (Bain Russe)

касса	ДУШ	вода	
20 К	ДУШ блеск ЦИЦИКИ	Ж ПЯТКИ	
КРАН ГОРЯЧ МУЖ	И ПЛЕСК	а ПЛИТКИ	
КРАН ЖЕН	СЛОНА	ХЭМ ЗАПАХ	
ХОЛОД	уш	УЩАТ ВЕНИК	Ж НАПАЮТ СЛЕЗЫ
БАНИ	Ш У	тряпка	Полки
ванны	XXЯ	скользит КОЛЕНА	О Э
животы	ПАР	ЖАЛЬ СТАРИКА	
ВИСЯТ	АРРР КРЯК	ТЕЧЬ плеч	
СПИНЕ	ГУЛЬ	5 К	НОС близко СОН
УНЫЛО	ПАРЬ	4 ПУ 9 ФУ	ИЩУ ЕЩЕ
НЫЛО	ВЕХОТКА	ТЕ	ХРУСТЯЩИЙ
МЫЛО	СКОЛЬЗЬБЬ	ЛО	хрящ
ЛО	СЛЗЬБЬБЬ	ПРОСТЫНЯ	Ю
	ОЛЬЗЬБЬБЬ	поросенок	
ММ БАННИК	ПАРНАЯ	ЗЕРНАЛО	30 К
ЧАН	МЫСЛЬ	ИЗВОЗЧИК	

Kamenskij au bain russe

Le prochain poème *Баня* (Bain Russe) [1914] contient aussi plusieurs pièces à la différence que celles-ci sont fermées. Si les gens dans le poème précédent avaient des noms, ceux dans ce prochain sont anonymes. Encore une fois, le poème est un plan intérieur, celui d'un lieu très familier pour le Russe, un bain public urbain typique à l'époque de Kamenskij.

Ce poème s'avère beaucoup plus intime et sensuel que le dernier, car Kamenskij invite son public au bain russe. Pour les Russes, le bain est un événement social durant lequel les barrières entre les strates sociales s'évaporent. Ici, on se dévêt littéralement de sa profession. Or, la formalité entre gens disparaît au bain russe. Forcément, la pudeur n'existe pas lorsque les baigneurs se savonnent mutuellement le dos et se frappent réciproquement avec des branches de bouleau feuillues (*веник*). Ainsi, le bain russe comme événement social crée des relations plus naturelles entre les gens. Cet événement

social fait écho au carnavalesque de Bakhtin, sauf que les gens se déguisent durant le carnaval pour se dévêtir figurativement de leur position sociale. En outre, il y a un élément de parodie dans le carnaval que nous retrouvons également dans le poème. Je pense ici à l'éléphant (СЛОНА) et aux porcelets (ПОРОСЁНОК). Le parallèle entre le bain russe et le carnaval comme nivellement entre gens est clair. Bakhtin nomme ce nivellement *free and familiar contact among people*:

The laws, prohibitions, and restrictions that determine the structure and order of ordinary, that is the noncarnaval, life are suspended during carnival: what is suspended first of all is hierarchical structure and all the forms of terror, reverence, piety, and etiquette connected with it — that is, everything resulting from socio-hierarchical inequality or any other form of inequality among people (including age). All *distance* between people is suspended, and a special carnival category goes into effect: *free and familiar contact among people*. This is a very important aspect of a carnival sense of the world. People who in life are separated by impenetrable hierarchical barriers enter into free familiar contact on the carnival square.⁶²

Sous le toit du bain russe, sous l'odeur de feuilles de bouleau humides, sous le clapotement de l'eau qui miroite, un lien spontané et sincère s'établit entre les gens. Dans cette atmosphère, les gens deviennent abordables et sympathiques. De façon comparable au rire *carnavalesque*, le poète parodie les corps nus qui se trouvent au bain russe. Il parodie la corpulence des gens avec les mots suivants : *животы висят* (bedons pendants) et *СЛОНА* (d'éléphant). D'autant

⁶² Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis, 1984), p. 122-123.

plus que le mot *СЛОНА* évoque l'image d'un tronc d'éléphant, ce qui devient un euphémisme pour un pénis plissé et ratatiné qui, comme un tronc d'éléphant, s'étire et se rapetisse. Or, l'éléphant (le tout) est une synecdoque pour le tronc (une partie sous-entendue) et, par association avec le corps masculin, le tronc est analogue au pénis. La parodie et le *carnavalesque* sont indissociables, car le rire occasionne un renouvellement au carnaval :

Deeply ambivalent also is carnival *laughter* itself. Genetically it is linked with the most ancient forms of ritual laughter. Ritual laughter was always directed toward something higher: the sun (the highest god), other gods, the highest earthly authority were put to shame and ridiculed to force them to *renew themselves*.

This ancient ritualistic practice of directing laughter toward something higher (a deity or authority) defined the privileges of laughter in antiquity and in the Middle Ages. Much was permitted in the form of laughter that was impermissible in serious form.

Carnivalistic laughter likewise is directed toward something higher — toward a shift of authorities and truths, a shift of world orders.⁶³

Les soupçons de rire dans le poème sont propices à l'atmosphère de détente. Le rire est un autre procédé de nivellement entre gens. En faisant rire son public, Kamenskij brise davantage la barrière entre l'oeuvre et le public.

D'emblée, le bain est un lieu de détente et de rencontre. La tradition des bains provient des bains de vapeur turcs et des saunas finlandais. C'est dans la *banja* (bain russe) rustique que les femmes

⁶³ *Ibid.*, p. 126-127.

accouchaient et étendaient la lessive l'hiver, que les malades se soignaient, alors que dans la *banja* contemporaine soviétique les *аннаратчику* (fonctionnaires) avaient des orgies et des discussions politiques :

In Brezhnev's times it became fashionable among the elite to build in their *dáchas* (summer houses) Finnish-style saunas rather than the traditional Russian bathhouses (*bánia*). It was joked that by going to a sauna, Soviet bigwigs defied the old Russian saying that in a *bánia* all people are equal. Parties frequently were given at which men and women guests luxuriated together in the sauna, drank large quantities of alcohol and engaged in revelries resembling pagan midsummer night celebrations.⁶⁴

Or, le bain russe a de multiples fonctions, étant un point focal dans la vie des Russes. En soi-même, le rituel est très élaboré et requiert des articles de bains particuliers. L'expérience du bain russe est d'une durée de deux à trois heures par session. Nous pouvons découvrir ce rituel élaboré par l'interface du poème *Баня* ou *Бани* (bains — ce mot est au pluriel dans le poème).

En entrant au bain, on passe par la *касса* (caisse) pour payer les frais d'entrée : 20 *К[опеек]* (20 kopecks). Contrairement au poème précédent où on pouvait explorer les pièces sans ordre déterminé, dans celui-ci on doit forcément commencer à un endroit spécifique, à la porte d'entrée. Mais une fois entrés, nous nous déplaçons d'une pièce à l'autre dans l'ordre qu'il nous plaît comme dans un cyberspace. Plusieurs pièces sont à notre disposition : la salle à douche, le bain de

⁶⁴ Irena H. Corten, *Vocabulary of Soviet Society and Culture* (Durham, 1992), p. 128.

vapeur, le salon de massage, le casse-croûte, le vestiaire, une pièce avec une balance pour se peser, le guichet et la baignoire. Typiquement, on retrouve au bain russe un bain de vapeur (*парилъня*), qui est un sauna humide semblable au bain turc, et un sauna (*сауна*) qui est un sauna sec semblable au sauna finlandais. On se rend compte que les articles de bain sont éparpillés çà et là dans le poème. Encore une fois, c'est à nous, les cybernautes, de reconstruire ce lieu selon l'expérience que nous voulons en retirer. Le processus de reconstruire est un procédé futuriste qui assure la participation du public dans cette oeuvre. Par exemple, le savon (*мыло*) se trouve au bas de la page, c'est-à-dire par terre, où on le trouverait au moment de prendre la douche (*душ*). Les frais d'entrée incluent la location d'un drap blanc et, pour les femmes, une petite serviette blanche pour recouvrir les cheveux. Les femmes ont chacune une façon particulière de porter la serviette sur la tête soit comme un turban turc soit comme une voile de religieuse. Dans le poème, le drap (*простыня*) se trouve au bas de la page.

Avant d'interagir avec le poème, le participant doit se familiariser avec un bain russe urbain. Au préalable, on doit payer les frais d'entrée à la préposée qui, en retour, donne au client un drap. Le drap en main, on passe au vestiaire pour se déshabiller. On se rend ensuite à la salle de douche où on se savonne avec une éponge de tille (*вешотка*), ou on se lave dans une cuvette (*душат* ou *чан*). De la douche, on passe au bain de vapeur (*парилъня* ou *парилка*). C'est ici qu'on se frappe à tour de rôle avec les branches de bouleau feuillues. On doit frapper trois fois au même endroit, sur le dos, les jambes, les bras, la poitrine et le ventre. Ce rituel élève la circulation du sang et,

selon les moeurs russes, enlève le malin du corps. Les baigneurs ou *парильщики* (les habitués de bains de vapeur) les plus endurcis s'assoient sur le banc du haut, les autres, sur celui du bas. Voici une description du bain de vapeur :

Certains baigneurs préconisent deux ou trois chopes de bière ou quelques gouttes d'eucalyptus pour parfumer la vapeur. Mais l'essentiel ce n'est pas l'arôme, c'est l'équilibre délicat de l'humidité. Trop d'eau ou de bière rend la chaleur intolérable, mais trop peu prive les *aficionados* [enthousiastes] de leur indispensable dose de souffrance.⁶⁵

Avant de plonger dans les baignoires ou piscines (*бани*) dont l'eau est très froide, on rince de son corps les feuilles de bouleau. Si on désire se détendre davantage, on passe au salon de massage. Le coût du massage varie selon le temps qu'on y passe et le genre de massage qu'on demande. Finalement, on aboutit au casse-croûte où on achète habituellement de la bière et des petits poissons séchés.

Le poème *banja* est divisé en dix formes géométriques, dont trois s'avèrent des triangles et sept des quadrilatères. L'influence cubiste est reflétée dans ces formes, dans les mots qui sont brisés comme *ме ло* (co rps) et dans les parties du corps qui sont éparpillées par-ci par-là d'une pièce à l'autre. Mais cette influence est au second plan, car l'esthétique futuriste domine dans l'oeuvre kamenskienne. L'interpénétration et la simultanéité sont au premier plan dans ce poème. Si le cubisme a une base analytique, le futurisme a une base instinctive. «Although they admired many of the Cubist painters, the

⁶⁵ Hedrick Smith, *Les Russes : La vie de tous les jours en Union soviétique* (Paris, 1976), p. 131.

Futurists were categorically opposed to what they saw as Cubism's static and frozen approach⁶⁶. Si dans l'oeuvre cubiste, les objets sont brisés et statiques, dans l'oeuvre futuriste, les objets sont dispersés et dynamiques. Le futurisme se diffère d'autant plus du cubisme par la distinction que Christine Poggi soulève :

Unlike the Cubists, who sought to create an autonomous work of art based on a self-referential system of signs, the Futurists strove to discover a new, naturally expressive artistic language. It was their subversion of rational means of communication and the appeal of their work to intuition that attracted the Dadists and, later, the Surrealists, and which remains exciting today.⁶⁷

A l'intérieur des espaces géométriques du poème, on fait l'expérience d'une tradition russe. Encore une fois, Kamenskij invite son public à interagir avec les objets et avec les baigneurs par l'entremise d'une interface poétique. D'une salle à l'autre, Kamenskij évoque les sensations, les odeurs, les bruits, etc. qui sont associés avec l'expérience du bain russe. Comme dans le poème précédent (Palais S. I. Ščukin), Kamenskij séduit nos cinq sens. La répétition d'une même lettre dans différentes salles entraîne une simultanéité de sons, créant une cacophonie propre aux bains. Par exemple, la lettre *ш* (š) et la lettre *щ* (šč) font allusion à l'eau qui coule de la douche et aux branches de bouleau feuillues qui balayent la peau en sueur. Ces mêmes lettres sont répétées dans les mots suivants : *душ* (douche) [2x],

⁶⁶ Bernard de Grunne, «Boccioni and the Futurist Style of Motion», dans *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 40.

⁶⁷ Christine Poggi, «Marinetti's *Parole in Libertà* and the Futurist Collage Aesthetic», dans *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 14.

уш (oreilles), банщик (garçon de bain) ушу (je cherche) ещё (toujours ou encore), хрустящий (croustillant), хрящ (cartilage ou tendron), ушат (baquet ou cuve) et dans la lettre ш (š) qui se trouve dans le coin inférieur du triangle au haut de la page.

D'autre part, la répétition des lettres signale le prolongement d'un mouvement. Le signe mou «ъ» à la fin de ces deux mots : гуль (bruit) et паръ (vapeur), accentue un bruit agréable et une vapeur clémente. Ces deux mots sont habituellement épelés sans le signe mou comme suit : гул (bruit) et пар (vapeur). Gerald Janecek suggère une autre interprétation de ces mots : «The "soft sign" is the keynote to this area, possibly turning *gul* and *par* into imperatives and, below this, prolonging the slipping and sliding⁶⁸». Egalement, le signe mou se joint aux deux racines : *скользъвь* [dérivé des verbes *скользнуть* (glisser - imperfectif) et *скользнуть* (glisser - perfectif)] et *слизъвь* [dérivé des verbes *слизывать* (lécher - imperfectif) et *слизнуть* ou *слизнуть* (lécher - perfectif)] prolonge le glissement et le léchement respectivement. Afin d'indiquer le déplacement du glissement, le poète reprend un peu plus bas une partie de la racine *скользъвь* (gliss) dans *ользъвь* (iss).

Kamenskij réalise le dynamisme futuriste par plusieurs procédés. Entre autres, le déplacement d'une partie d'un mot à un autre endroit [ex. : le *те* (te) de *те ло* qui se joint au *ло* (lo) au bas de la page à gauche et qui forme un autre corps (*тело*)] et le déplacement d'une lettre d'une syllabe à une autre [ex. : le *ж* (ž) des mots *муж* (homme) et *жен* (femme) et le *к* (k) qui se joint au chiffre 10 au bas de

⁶⁸ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 137.

la page à droite] produisent des mouvements à l'intérieur du bain. Un mouvement est également produit lorsqu'une lettre est répétée. Par exemple, la répétition de la lettre ρ (r) dans αρρρ (arrr) imite la vapeur qui s'échappe du bain de vapeur. Un autre procédé qui fait allusion à un mouvement ou à un déplacement consiste à laisser tomber une lettre d'un mot et/ou de la transformer en une autre lettre pour former un mot différent dans une même colonne. Par exemple, au-dessous du mot *спине* (au dos), les mots *хило* (fait mal) et *мыло* (savon) sont formés du mot *уныло* (mélancoliquement). Dans le poème précédent, Palais S. I. Ščukin, un mouvement similaire s'est produit dans une colonne de mots. Ce mouvement imitait une personne marchant de long en large devant un tableau. La formation de colonnes de mots est caractéristique de Kamenskij :

These columns are sometimes simple lists of words or word fragments, one under the other, and sometimes the result of dropping one letter from the preceding word to form another meaningful word below, a device used by Kamensky more than once.⁶⁹

En outre, les colonnes indiquent des rapports phoniques et de contiguïté entre les mots. Voici quelques exemples de rapports phoniques : la lettre *ш* (šč) qui est répétée dans plusieurs mots et les sons *ило* (ylo) et *ло* (lo) qui se répètent dans la colonne qui commence par *спине* (au dos). Remarquons que la dernière syllabe *ло* (lo) fait écho à la même syllabe dans une pièce voisine. Ce rapprochement suggère que le *те* (te) est partagé par ces deux syllabes. Par conséquent,

⁶⁹ Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley, 1968), p. 196-197.

le massage qui a commencé au dos s'étend au corps entier. Un lien étroit est ainsi établi entre le salon de massage et la salle où l'on se pèse. Les rapports de contiguïté sont nombreux. Je pense ici aux mots comme *пятки* (talons) qui désignent les gens.

Dans la salle de douche, Kamenskij évoque le clapotement de l'eau et l'éclat qui se reflète dans l'eau avec les mots *блеск* (éclat ou brillant) et *плеск* (clapotement). Le chuintement que fait l'eau qui dégoutte d'un robinet est entendu dans les cinq «К» (*ККККК*) au-dessous du mot *вода* (eau). En plus de ces rapports de contiguïté, une corrélation phonique se produit entre les cinq «К», *блеск* (éclat ou brillant) et *плеск* (clapotement). Le *и* (i) au-dessous de *душ* (douche) crée un lien entre les mots *душ* (douche) et *уш* (uš) ainsi que la lettre *ш* (š), ce qui suggère que *уш* et *ш* proviennent du mot *душ*. Encore une fois, Kamenskij laisse tomber une lettre à la fois afin de nous sensibiliser aux composantes d'un mot et à la simultanéité des sons. En outre, le mot *душ* (douche) accentue le bruit de l'eau qui résonne dans les oreilles (*уш*). Ainsi, les sens auditif et olfactif se trouvent accentués dans la salle de douche.

Adjacente à la salle de douche est la *парильня* (bain de vapeur). La vapeur est tellement chaude pour ceux qui sont assis auprès du plafond (*потолок*) que les yeux sont en larmes (*слёзы*) et que la sueur et l'eau dégouttent (*капают*) comme l'explique Smith :

Pour les Russes, la meilleure place est le plus haut gradin, que l'on atteint en gravissant six ou sept marches de pierres, où l'humidité fait pleurer les yeux, où les habitués supportent leur douleur et perdent leur livre de graisse.⁷⁰

⁷⁰ Hedrick Smith, *Les Russes : La vie de tous les jours en Union soviétique* (Paris, 1976), p. 130.

Au bain de vapeur, on rencontre des gens, représentés par le mot *пятки* [talons : synecdoque pour ceux qui sont debout sur le plancher de tuiles (*плитки*)], qui se frappent à tour de rôle avec un faisceau de branches de bouleau (*веник*). Le mot *запах* (odeur) accentue le sens olfactif. L'odeur des feuilles de bouleau humides est imprégné dans cette salle. La lettre *ж* (ž) qui est répétée deux fois et qui se trouve dans le mot *жалъ* (dommage) exprime une compassion pour le vieux (*старика*). Au bain de vapeur, un langage transrationnel (*заумный язык*) s'exprime dans les exclamations suivantes : *а* (a), *хэм* (xèm), *м* (m), *у* (u), *хха* (xha), *о* (o) et *э* (è). On entend dans ce langage des cris de protestation ou des murmures de satisfaction. Ces sons proviennent de l'instinct et non de l'intellect. Voici, par exemple, comment un néophyte décrit son expérience au bain de vapeur :

Je m'assis en leur compagnie, clignant des yeux pour en chasser la sueur, m'efforçant de ne pas bouger, bercé par les jurons ou les grognements de satisfaction des autres baigneurs qui se flagellaient personnellement ou mutuellement avec leurs verges jusqu'à devenir rouge des pieds à la tête. («Tenez, frappez-moi le dos, vous voulez?» Ou bien : «Encore sur les jambes, les jambes.») Leurs murmures étaient régulièrement ponctués de discussions pour savoir s'il convenait de jeter ou non plus d'eau sur les briques à feu du four.⁷¹

Traditionnellement, une cuvette (*ушат*) se trouve dans le bain de vapeur (*парильня*) avec laquelle on arrose les briques. L'eau qui retombe fait glisser (*скользит*) un torchon (*тряпка*) sur le plancher. Le vieux doit être assis sur le banc du bas, car le substantif

⁷¹ *Ibid.*, p. 130.

старика est situé au-dessous des genoux (*колена*) qui représentent, par contiguïté, les gens qui sont assis au plus haut gradin. Finalement, un courant (*течь*) d'épaules (*плеч*) se jette dans la pièce adjacente, laissant ainsi échapper la vapeur (*пар*). Notons que le mot épaules (*плеч*) est une autre synecdoque pour les gens. Le mouvement de la vapeur (*пар*) est produit par la répétition des deux dernières lettres dans *аррр* (arr). Dans ce même coin, on entend un autre bruit : *кряк* (krjak) [ce mot est un dérivé du verbe *крякать* qui veut dire nasiller ou glousser]. Ce bruit reproduit le son d'une porte lourde en bois qui pivote sur ses charnières. Le motif du bain de vapeur continue dans la petite pièce triangulaire avec les mots suivants : *нос* (nez), *близко* (tout près) et *сон* (sommeil). Le nez évoque l'intensité de la chaleur. «Comme les Finlandais, ils [les Russes] aiment que la vapeur soit si chaude qu'elle brûle les narines⁷²». Le mot *сон* (sommeil) est un palindrome du mot *нос* (nez) et révèle que le sommeil suivra bientôt, après l'expérience du bain de vapeur.

En sortant du bain de vapeur, un baigneur paie cinq kopecks (*5к*) pour se peser. Le corps (*тело*) est une synecdoque pour la personne qui pèse un total de 152.38 livres (*4 п[уд] 9 фу[нтов]*). A gauche de ce triangle, on rencontre le *банищик* (le préposé) qui a une pensée (*мысль*) brumeuse (*парная*). A côté de lui quelqu'un se lave avec une éponge de tille (*вешотка*) dans une cuve (*чан*) en murmurant (*мм*). Comme on l'a déjà constaté, le plancher est très glissant (*скользко*) à cet endroit. Finalement, on retourne au vestiaire pour femme (*жен*) ou pour homme (*муж*) et on bavarde

⁷² *Ibid.*, p. 130.

enveloppé dans un drap (*простыня*). Le robinet (*кран*) d'eau chaude (*горяч*) et d'eau froide (*холод*) ainsi que le linge (*бельё*) se trouvent dans le vestiaire. Dans cette pièce, les gens bavardent :

Là, les hommes traînent tout nus ou vaguement drapés dans leurs draps, plaisantent, discutent du match de hockey de la veille contre les Canadiens ou de la dernière rencontre de football Spartak-Dynamo. C'est un endroit agréable où l'on écoute ouvertement les conversations des autres pour s'y mêler souvent en offrant des conseils que personne ne demande sur la meilleure manière de traiter les femmes, les endroits où l'on peut trouver des marchandises *défitsitni* ou le moyen de rester jeune.⁷³

Passons maintenant au casse-croûte où on achète de la bière et du poisson séché que les Russes appellent *вобла* (*vobla*). Or, le cartilage (*хряш*) croustillant (*хрустящий*) est une synecdoque pour ce poisson⁷⁴. L'auteur en cherche (*ищу*) encore (*ещё*). Le prix du goûter est de 10 [*копеек*] kopecks. Avant de sortir, on se coiffe devant le miroir (*зеркало*) et, pour le coût de 30 kopecks (*30 к[опеек]*), on engage un cocher (*извозчик*) pour retourner chez soi.

Plusieurs champs sémantiques sont dominants dans le poème *Баня*. Premièrement, plusieurs mots se réfèrent aux objets de toilette : *тряпка* (chiffon), *вешотка* (éponge de tulle), *веник* (faisceau de branches de bouleau), *ушат* (cuvette), *чан* (cuve), *простыня* (drap), *мыло* (savon), *бельё* (linge ou lingerie), *зеркало* (miroir). Un autre champ décrit le lieu physique du bain ou les sensations qui y sont éprouvées : *душ* (douche), *душ* (douche), *вода* (eau), *касса*

⁷³ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁴ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 138.

(caisse), *плеск* (clapotement ou clapotis), *блеск* (éclat), *плитки* (carreaux ou tuiles), *капают* (dégoutter ou tomber goutte à goutte), *потолок* (plafond), *банщик* [garçon ou préposé(e)], *парная* (chaude ou humide), *пар* (vapeur), *аррр* (arr), *парь* (vapeur élémentaire), *бани* (bains), *ванны* (baignoires ou piscines), *кран* (robinet) [2x], *горяч* (chaud), *холод* (froid), *скользят* (il glisse), *скользят* (le mouvement de glissement), *олзят* (prolongement du mouvement de glissement). D'autres mots désignent des gens directement ou par contiguïté (métonymie ou synecdoque) : *муж* (époux ou homme), *жен[а]* (épouse ou femme), *животы* (ventres ou bedons), *уш* (d'oreilles), *пятки* (talons), *колена* (genoux), *плеч* (d'épaules), *слезы* (larmes), *нос* (nez), *тело* (corps), *извозчик* (cocher), *хрящ* (cartilage ou tendron) et *спине* (au dos). Seulement deux mots s'avèrent des métaphores : *слона* (d'éléphant) et *поросёнок* (porcelet). On retrouve plusieurs chiffres qui indiquent des coûts, ou le poids d'une personne : *20 к[опеек]* (20 kopecks), *10* (kopecks sous-entendus), *5 к* (5 kopecks), *30 к* (30 kopecks), *4 п[уда]* *9 ф[унтов]* (152.38 livres). L'utilisation de chiffres chez Kamenskij trouve un parallèle chez Marinetti :

Mon amour pour la précision et pour la brièveté essentielle m'a donné naturellement le goût des chiffres qui vivent et respirent sur le papier comme des êtres vivants à travers ma nouvelle sensibilité numérique. Ex.: au lieu de dire comme un écrivain traditionnel: *un son de cloches vaste et profond* (notation imprécise et inexpressive) ou bien comme un paysan intelligent: *les habitants de tel ou tel village entendent cette cloche* (notation plus précise et plus expressive) je saisis avec une précision intuitive le son de la cloche et j'en détermine

l'ampleur en disant: don dan cloches ampleur du son 20
Км.⁷⁵

Enfin, il y a des unités linguistiques qui représentent strictement des bruits : а (a), хэм (xèm), м (m), у (u), о (o), э (è), хха (xxa), мм (mm), ш (š), ккккк (kkkkk) et кряк (krjak).

La typographie est aussi expressive et créative dans *Баня* qu'elle l'est dans *Дворец*. La variété des caractères révèle la diversité des gens et des objets qui se trouvent au bain. Voici ce que Marinetti écrit sur la typographie futuriste :

J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main, genre seizième siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore: ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différents et 20 caractères différents s'il faut. Par exemple : *italiques* pour une série de sensations semblable et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographique picturale.⁷⁶

Ainsi, dans *Баня*, les caractères gras soulignent la pesanteur de l'air humide qui frappe le public lorsqu'il entre au bain russe. Une fois

⁷⁵ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milano, 1919), p. 69.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 49-50.

qu'on s'y habitue, l'air devient plus supportable. Les caractères d'imprimerie similaires créent un lien ou un rapport d'associations entre les mots qui ne sont pas habituellement associés ensemble. Par exemple, les mots *уныло* (mélancoliquement), *ныло* (fait mal), *мыло* (savon) et *тело* (corps) sont écrits avec la même police. Les sons semblables occasionnent des liaisons entre ceux-ci et les mots qui les contiennent. Ici, je pense à *душ* (douche), *уш* (oreilles) et *ш* (š).

Les substantifs sont nombreux dans cette oeuvre et ils incluent cinq néologismes, tels que *скользбббб* (gliss), *олзббббб* (iss), *слизббббб* (léch), *парь* (vapeur) et *зубь* (bruit). Le premier est un mouvement léger de glissement; le deuxième est le prolongement de ce mouvement. Le suivant (*слизббббб*) décrit un lèchement prolongé et sensuel, ce qui plaît au sens gustatif et qui aiguillonne l'instinct sexuel. Par association, ce mot provoque l'anticipation d'un délice succulent. Les deux derniers néologismes *парь* (vapeur) et *зубь* (bruit) ont la même signification que *пар* (vapeur) et *зуб* (bruit) avec une légère nuance de douceur. En général, la création de néologismes est plus caractéristique de l'oeuvre futuriste russe qu'elle ne l'est de l'oeuvre futuriste italienne.

Si on inclut les néologismes, on retrouve 48 substantifs sur un total de 62 mots dans le poème *Баня*. Les 14 autres mots incluent cinq verbes : *висят* (elles/ils pendent), *ныло* (fait mal), *скользят* (elle/il glisse), *капают* (elles/ils dégouttent) et *ищу* (je cherche); trois adverbes : *уныло* (mélancoliquement), *ещё* (encore ou toujours) et *близко* (tout près); trois prédicats : *горяч* (chaud), *холод* (froid) et *жаль* (dommage); deux adjectifs : *парная* (vaporeuse) et *хрустящий* (croustillant); et une conjonction : *и* (i). En plus des

mots, six chiffres et 14 onomatopées se trouvent dans le cyberspace. Les chiffres sont les suivants : 20к (20 kopecks), 5к (5 kopecks), 4 пγ 9φγ (152.38 livres), 30к (30 kopecks) et 10 (10 kopecks). Les onomatopées sont les suivantes : кряк (krjak), мм (mm), аррр (arrrr), ш (š) ккккк (kkkkk), ж (ž)[2x], а (a), хэм (xèm), м (m), γ (u), хха (xxa), о (o) et э (è).

Selon la classification des onomatopées établie par Marinetti, la plupart des onomatopées dans *Баня* sont du type direct, imitatif, élémentaire et réaliste, à l'exception de *аррр* (arrrr) :

a) L'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste, ajoute au lyrisme une réalité brutale et le garde des excès d'abstraction et des élégances artistiques (ex.: *pic pac pou m*, fusillade). De plus, les onomatopées directes sont de puissants moyens de synthèse. Dans la partie «*Contrebande de Guerre* » de mon ZZANG TOUMB-TOUMB l'onomatopée stridente, *ssiii*, qui reproduit le sifflement d'un remorqueur sur la Meuse est suivie par l'onomatopée voilée *fiii fiii*, écho de l'autre rive. Les 2 onomatopées m'ont évité la peine de décrire la largeur du fleuve qui est ainsi définie par le contraste des consonnes *s* et *f*.⁷⁷

Répetons-le, l'onomatopée *кряк* (krjak) imite le bruit qu'une porte lourde en bois fait lorsqu'elle pivote sur ses charnières. Les onomatopées suivantes miment des murmures de satisfaction : мм (mm), хха (xxa), м (m) et а (a). Les suivantes reproduisent des cris de protestations articulés lorsqu'on verse trop d'eau sur les pierres : хэм (xèm), γ (u), о (o) et э (è). On entend la vapeur qui pétille au moment que l'eau ou la bière est versée sur la pierre chaude dans

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

l'onomatopée *ж* (ž) répétée deux fois au bain de vapeur. Et finalement, on a déjà noté que les *κκκκκ* (kkkkk) font écho à l'eau qui dégoutte des robinets et le *ш* (š) imite l'eau de la douche qui coule. La dernière onomatopée *αρρρ* (arr) est une onomatopée indirecte selon la classification suivante du poète italien :

b) Onomatopée indirecte, complexe et analogique.
(Ex.: dans mon poème *Dunes*, l'onomatopée analogique *doum-doum-doum-doum* exprime le bruit rotatif du soleil africain et le poids orangé du ciel, en créant un rapport entre les sensations de poids, chaleur, couleur, odeur et bruit (Autre ex.: l'onomatopée *stridionlâ stridionlaire* qui revient dans le 1.^{er} [sic] chant de mon poème épique LA CONQUETE DES ETOILES forme une analogie entre la stridence des épées et l'agitation des vagues au début d'une grande bataille d'eaux en tempête).⁷⁸

L'onomatopée *αρρρ* (arr) ne correspond à aucun bruit, mais elle évoque un mouvement de la vapeur qui s'échappe à chaque fois que la porte pivote, car elle répète les dernières lettres du mot *παρ* (vapeur). La disposition de cette onomatopée près de l'autre, *κρjak* (krjak), marque un lien étroit entre les deux.

Rappelons-le, les procédés typiques du futurisme russe sont abondants dans ce poème : l'omission de ponctuation, la destruction de la syntaxe, la rupture avec la linéarité, création de néologismes, un langage transrationnel, l'abondance de substantifs, la simultanéité et le dynamisme, l'accent sur les sens, les sensations et la sensualité et une typographie expressive. En outre, on retrouve des procédés qui sont typiquement kamenskiens : palindromes, onomatopées, chiffres et

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65-66.

colonnes de mots. Donc, en résumé, ce qui caractérise la poésie futuriste, c'est le laconisme :

Ce besoin de laconisme ne répond pas seulement aux lois de vitesse qui nous gouvernent, mais aussi aux rapports multiséculaires que le poète et le public ont eus ensemble. Ces rapports ressemblent beaucoup à la camaraderie de deux vieux amis qui peuvent s'expliquer par un seul mot, un seul coup d'oeil. Voilà comment et pourquoi l'imagination du poète doit lier les choses lointaines *sans fils conducteurs*, moyennant des mots essentiels et absolument *en liberté*.⁷⁹

Du poème *БАНЯ*, une expérience sensuelle se dégage par association. Le cartilage croustillant est une synecdoque qui se réfère autant à un poisson qu'à une femme que le poète désire dévorer. En outre, la proximité de *плеск* (clapotement) et *слона* [tronc d'éléphant (sous-entendu)] évoque le bruit et le mouvement irrégulier de l'acte sexuel. La répétition de la lettre *ж* (ž) fait écho à *муж* (homme) et *жен[а]* (femme) créant ainsi un lien physique entre l'homme et la femme. En outre, cette même lettre *ж* (ž) au bain de vapeur suggère la présence de femmes au bain. Le *ш* (š) est le son qu'on fait pour dire à une personne de baisser la voix, dans un silence de complicité. Semble-t-il que les coins intimes aux bains sont des lieux opportuns pour réaliser ses fantasmes sexuels. Sans le néologisme *слизбббб* (léch), l'allusion au plaisir sexuel ne serait pas aussi explicite, car l'action de lécher n'est pas associée à la dégustation de poisson séché. En outre, l'atmosphère chaude et humide éveille davantage une sensualité brûlante. Cette expérience érotique est

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

analogue au cybersexe, c'est-à-dire la possibilité de simuler l'acte sexuel dans une réalité virtuelle. En voici une description :

Just imagine yourself in the near future getting decked out in your cybersensual sex suit for a hot night out on the nets. You plug your jack into your cybernetic interface device, which then enables you to receive and transmit realistic tactile sensations. Suddenly, you are in a strange new world where miraculously you can run your hands through virtual hair, touch virtual silk, unzip virtual clothing and caress virtual flesh. You would be having what might be called a "neuromimetic sexual experience", where sensations experienced by your nerves are translated into electronic pulses. You don't have to feel the sensations, you only have to *believe* that you are feeling them.⁸⁰

Autant dans le poème que dans une réalité virtuelle, l'imagination joue un rôle prédominant pour simuler une expérience virtuelle. Les nombreuses expériences au bain soulignent la simultanéité, cet autre concept important du futurisme russe et italien. Plusieurs actions ont lieu en même temps au même endroit. Kamenskij nous invite à faire notre propre expérience du bain russe. Cette expérience peut s'avérer différente à chaque fois, car les interactions entre les gens qui s'y trouvent peuvent justement varier. On s'aperçoit encore de l'importance des gens pour Kamenskij. Cela s'affirme d'autant plus dans son autobiographie, où il décrit toujours les gens qui l'entourent. On n'est pas non plus surpris d'y apprendre qu'il a construit lui-même une баня chez lui à la campagne.

⁸⁰ Kathy Keeton, «Forward» dans *The Joy of CyberSex* (New York, 1993), p. xiv.

Marinetti à la bataille de la Marne

Passons maintenant au poète italien. Les deux poèmes qui seront analysés se retrouvent dans la publication *Les mots en liberté futuristes*, écrite en français par F. T. Marinetti et publiée en 1919. Le premier poème en étude, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, a une dimension originale de 23 cm X 26 cm. Marinetti a écrit ce poème en 1915 et son titre original était *Montagnes + Vallées + Routes X Joffre*. Le deuxième poème s'intitule *Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front* et sa dimension originale est de 35 cm X 50 cm. Dans la publication mentionnée ci-dessus, la dimension de ce poème avait été réduite à 22 cm X 33 cm pour les raisons qui seront élucidées lors de l'analyse détaillée. Marinetti a envoyé cette *tavola parolibera* (planche motlibriste⁸¹) du front en septembre 1917 à la rédaction de *L'italia futurista*. Le titre de chacun de

⁸¹ Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme* (Lausanne, 1977), p. 46.

ces deux poèmes apparaît sur la page qui le précède. Cela suggère que Marinetti voyait la nécessité de leur fournir un contexte.

D'emblée, on s'aperçoit que les titres ne sont pas traditionnels, car l'un inclut des signes mathématiques et la longueur de l'autre trahit le laconisme auquel adhèrent les futuristes russes et italiens. En outre, l'emplacement des titres est inhabituel pour la poésie, car les titres sont traditionnellement inscrits au haut de la page. Ceci étant dit, remarquons que le mot italien *tavola* se traduit par table, panneau, tableau ou planche (page d'un livre illustré). Ainsi, tableau et poème deviennent ici termes interchangeables. Le titre d'un tableau est habituellement affiché à l'écart de l'oeuvre soit sur une carte se situant à la gauche ou à la droite du tableau ou posé au bas du cadre. Or, en posant les titres à un endroit traditionnellement réservé aux tableaux, Marinetti brise la frontière conventionnelle entre peinture et poésie. Le déplacement des titres de leur emplacement habituel rappelle le style du futuriste Aleksej Kručenyx. Le titre de l'un de ses poèmes transrationnels se trouve à la dernière ligne du poème. Ces observations, ainsi que les analyses précédentes des poèmes de Kamenskij, réitèrent l'interpénétration apparente entre poésie et peinture au début du siècle .

Notons que les poèmes en étude ont été faits avec encre et collage. La technique de collage renvoie au cubisme de Picasso et de Braque. Ces peintres cubistes ont été les premiers à introduire le collage dans l'oeuvre (1912)⁸². Cependant, l'expérimentation en collage dans l'oeuvre cubiste coïncide avec son développement dans

⁸² Clement Greenberg, «Collage» dans *Collage* (Ann Arbor, 1989), p. 71.

l'oeuvre futuriste à partir de 1912. Le collage devient un procédé d'éloignement (*остранение*⁸³) dans le deuxième poème en étude où l'illusion de l'explosion est brisée par le collage se trouvant au bas de la page et ayant comme effet le rétablissement de la surface plate sur laquelle la lettre est écrite. Harold Rosenberg explique la nature du collage dans l'oeuvre moderne :

The collage revolution brings to an end the age-old separation between the realm of art and the realm of things. With collage, art no longer copies nature or seeks equivalents to it; an expression of the advanced industrial age, it appropriates the external world on the basis that it is already partly changed into art.⁸⁴

Or, par sa matérialité, le collage crée un lien étroit entre l'Art et la Vie dans l'oeuvre artistique. De ce point de vue, l'utilisation du collage chez Marinetti correspond à l'utilisation du papier peint chez Kamenskij. La réalisation de collage dans l'oeuvre futuriste est explicitée par Marjorie Perloff :

But because of their peculiar (and non-Cubist) obsession with the machine, with speed, dynamism, and energy as the expression of an intense nationalism, the Futurists tended to treat collage in their own way. Either they did not violate the medium directly, but submitted it to a conceptual analysis that transformed it — that is to say, they made works that are collages not literally but metaphorically; or, true to their insistence that the spectator must be placed at the center of the picture, they

⁸³ Victor Shklovsky, *«Искусство, как приём»*, *О теории прозы* (Moscou, 1924), p. 15.

⁸⁴ Harold Rosenberg, «Collage: Philosophy of Put-Togethers» dans *Collage* (Ann Arbor, 1989), p. 61.

reconceived collage as propaganda art, an art that directly bombards the senses.⁸⁵

Madame Perloff a raison de parler de bombardement des sens; on peut s'en rendre compte rien qu'à voir le tableau motlibriste suivant :

*Après la Marne,
Joffre visita le front en auto*



D'emblée, le titre de ce poème indique un événement particulier dans l'histoire du monde, celui de la Première Guerre Mondiale. La Marne est le nom attribué à la grande bataille de la Marne qui a eu lieu du 6 au 12 septembre en 1914. Cette bataille des Français et de leurs alliés contre les Allemands a eu lieu près de Paris au long de la rivière

⁸⁵ Marjorie Perloff, *The Futurist Moment* (Chicago, 1986), p. 54.

Marne. Le Maréchal Joseph Jacques Césaire Joffre (1852-1931) était le Commandant en chef français à cette bataille qu'il a gagnée. Lorsque les historiens citent les faits qui ont contribué à la victoire de la Marne, ils considèrent l'appui important des armées Britanniques, les erreurs que les Allemands ont faites, le plan d'action du Général Joffre et la neutralité des Italiens :

The political factor, often forgotten but never underestimated by Joffre himself, concerned Italy. Had not Joffre been certain that the Italians would remain neutral he would have been compelled to leave on the Franco-Italian frontier troops without whom the Battle of Marne could not have been fought.⁸⁶

La neutralité de l'Italie ne durait pas, elle renonçait à son accord d'avant-guerre avec la Triple Entente le 3 mai 1915 et favorisait de plus en plus une intervention. «It is interesting to note that Mussolini believed at that time that Italian intervention would make the Allied victory certain⁸⁷». Le 23 mai, l'Italie déclara la guerre à l'Autriche. Sur le plan symbolique, la victoire de la Marne est analogue à la victoire futuriste sur les passéistes. Renzo De Felice élucide l'attitude de Marinetti face à la guerre :

The fact that Marinetti hated the idea of a "pacified" existence should not mislead us: for him, as for most of the Futurists, a pacified existence meant only an existence that at a certain point would cease to experience progress; this is what he abhorred and rejected, this is what led him

⁸⁶ Major-General Sir Edward Spears, *Liaison 1914: A Narrative of the Great Retreat* (London, 1968), p. 431-432.

⁸⁷ Girard Lindsley McEntee, *Italy's Part in Winning the World War* (Princeton, 1934), p. 7.

to consider himself a true revolutionary and to consider Futurism the only truly and totally revolutionary movement. War was seen by him as fullness of life . . .⁸⁸

Pour les futuristes, la Guerre était une réalisation concrète de leur désir de détruire le passé et l'opportunité de créer à nouveau.

Les phrases suivantes du poème *Après la Marne* reflètent le parti pris de Marinetti : «Vive la France» et «Mort aux Boches». En outre, la proximité du mot «Belle» aux mots «France», «Guerre» et «Victoire» crée un lien entre ceux-ci qui réitère la partialité de Marinetti. La vie politique de Marinetti est controversée à cause de son amitié avec Benito Mussolini et de son association éparse avec le Fascisme. Cependant, Marinetti était avant tout un artiste dévoué à la créativité. La Vie et l'Art étaient indissociables pour ce poète qui avait une vision utopique, celle d'un monde dans lequel tous pourraient participer à une créativité perpétuelle. C'est dans cette optique que Noëmi Blumenkranz qualifie Marinetti d'*artecrate*. «C'est le sens profond de l'*artecratie* qu'il [Marinetti] veut fonder, où les artistes au pouvoir, par l'exemple qu'ils donneraient de souplesse créative, d'élasticité inventive, permettraient l'avènement du temps où *la vie ne sera plus simplement une vie de pain et de fatigue, ni une vie de paresse, mais où la vie sera oeuvre d'art*⁸⁹». Cette union de la Vie et de l'Art, Marinetti la répète souvent dans ses manifestes.

⁸⁸ Renzo De Felice, «Ideology» dans *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 492.

⁸⁹ Noëmi Blumenkranz, «Une Poétique de l'héroïsme : l'esthétique de Marinetti» dans *Présence de Marinetti* (Lausanne, 1982), p.58.

Si les poèmes de Kamenskij s'avèrent des plans intérieurs, les poèmes de Marinetti, eux, s'avèrent des plans aériens de champs de bataille, voire même des cartes topographiques. Le poème *Marne* discerne l'emplacement des armées allemandes avec les graphèmes «V», «H» et «U». Cet arc, visible sur une carte de la bataille de la Marne, représente l'endroit au nord de Meaux, ville située sur la Marne, où les armées se sont affrontées. Une colonne de chiffres à l'intérieur de la lettre «U» sert à indiquer un grand nombre de soldats. L'accroissement et la décroissance des chiffres suggèrent le déplacement des troupes — l'avance et le recule respectivement. Les nombres décroissants de soldats indiquent aussi la quantité de blessés et de morts. Les rangs de chiffres au haut et au bas de la page sont des collages. Celui du haut représente l'armée française par sa proximité au mot «France» et celui du bas, par sa proximité au mot «Prussiens», l'armée allemande. On remarque l'emplacement du mot «GUERRE», qui indique le lieu d'un moment intense de la bataille. De plus, l'intensité est soulignée par les caractères gras et par l'emplacement serré des graphèmes «V», «H» et «U».

Les sons de la guerre proviennent d'onomatopées diverses. L'onomatopée «tap tap tap» imite une carabine et la suivante «ta ta ta ta...» imite une mitrailleuse. Remarquons le caractère cursif de ces graphèmes et la barre de la lettre «t» qui se prolonge. Ces caractéristiques font allusion à un son rapide et successif qui provient à la fois du côté droit et du côté gauche. Ceci implique l'interpénétration des coups de feu provenant de directions opposées. L'onomatopée «Toumb Toum» rappelle l'oeuvre des mots en liberté de Marinetti intitulée *Zang Tumb Tuuum* (1914). Cette onomatopée imite le bruit

d'un canon. « . . . Marinetti's "expressive onomatopoeia" purports to transcribe the sound of the firing of an artillery shell, its explosion upon impact and the resulting echo . . . ⁹⁰». D'autant plus que la lettre «Z» à proximité de «Toumb Toum» rappelle le mot «Zang». Les onomatopées de ce poème représentent simultanément les sons, leur durée et leur direction dans l'espace. Selon Marinetti, «le poète futuriste pourra enfin utiliser toutes les onomatopées même les plus cacophoniques qui reproduisent les innombrables bruits de la matière en mouvement». Or, Marinetti accentue le mouvement des sons et donc, par extension, cela accentue aussi leur dynamisme.

Autant chez Marinetti que chez Kamenskij, les sensations ont une primauté dans l'oeuvre futuriste. L'annihilation de la syntaxe, et par conséquent du lien logique entre les mots, contribuent à une poésie plus intuitive. Visuellement, cette poésie évoque des sensations qu'on ne peut pas saisir avec la poésie orthodoxe. D'emblée, on saisit le mouvement dans les courbes et les graphèmes éparpillés. La disposition de graphèmes iconiques, par exemple le «M» qui ressemble à une montagne, le «S» qui dessine une route, ainsi que la légende située au bas de la page, donnent l'apparence d'une carte routière de la «France» (ce dernier mot se trouvant au haut de la page). La légende est donc une verbalisation dynamique de la route, comme l'indique son titre. Cette verbalisation a un non-sens qui rappelle le langage transrationnel (ЗЛУМНЫЙ ЯЗЫК) des futuristes russes. Marinetti explicite ce qu'il veut dire par la verbalisation abstraite :

⁹⁰ Jeffrey Schnapp, «Politics and Poetics in Marinetti's *Zang Tumb Tuuum*», *Stanford Italian Review* (Spring 1985), p. 92.

J'entends par verbalisation abstraite l'expression de nos divers états d'âme moyennant des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés. Un exemple: j'ai exprimé les différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile par la verbalisation abstraite suivante . . .⁹¹

De toute évidence, les mots à l'intérieur de l'accolade sont alogiques. Ils découlent des sensations et des bruits qui se manifestent lors de l'interpénétration d'un individu au volant avec une voiture en mouvement. La *compénétration* entre *objet* + *milieu* a été développée davantage par Umberto Boccioni dans son manifeste *Peinture et Sculpture Futuriste* (1914):

Nous, au contraire, soucieux de donner la résultante plastique de objet + milieu, nous arrêtons la construction de l'objet là précisément où l'intuition lyrique nous suggère l'aide complémentaire du milieu. C'est à cet instant que l'élément milieu entre dans l'élément objet et forme une compénétration simultanée des plans.⁹²

L'interpénétration est apparentée au dynamisme futuriste et à la participation du public. «No longer does the spectator stand outside and look in; through multiple points of view and emotional reactions he is swirled into the picture as a full participant in the scene⁹³». On retrouve chez Marinetti comme chez Kamenskij une interface

⁹¹ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, (Milan, 1919), p. 66.

⁹² Umberto Boccioni, «Peinture et sculpture futuriste» (1914) dans *Futurisme*, (Lausanne, 1973), p. 195.

⁹³ Bernard de Grunne, «Boccioni and the Futurist Style of Motion» dans *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 44.

poétique qui crée le lien entre le participant et son expérience d'un lieu particulier. Par analogie, le poème se métamorphose en cyberspace dans lequel les sensations sont communiquées.

Le plan aérien se déploie sous nos yeux, car de cette hauteur, nous voyons l'emplacement des troupes, les rangs de soldats, les routes, les monts, les déplacements (représentés par les signes mathématiques) et le filet de fumée opaque qui monte vers nous (représenté par la tache noire au-dessus du mot «Prussiens»). En outre, nous voyons l'ombrage de l'avion dans lequel on se trouve. Remarquons que la lettre «H» a la forme de cet ombrage. Cette analogie est évidente dans une photo aérienne prise durant la Première Guerre Mondiale⁹⁴. Egalement, le participant fait l'expérience visuelle d'un décollage avec l'emplacement des graphèmes qui forme «Ma Petite». Lorsque l'avion s'éloigne de la piste, les graphèmes deviennent plus petits. La vitesse incalculable de l'aéroplane est désignée par la répétition de la lettre «x» dans l'expression «vitessssssxxxxxssssss». La distance entre «Mon Ami» et «Ma Petite» marque le déplacement de l'avion vers le nord. Les accolades représentent les nuages et les mots «Léger» et «Lourd» désignent deux ailes. Ces mots suggèrent que l'aile droite est penchée vers le sol et que l'aile gauche est forcément tournée vers le ciel. En suivant les mouvements de l'avion, nous avons l'impression de suivre le pilote dans ses manoeuvres. La répétition de la lettre «i» dans le mot «Ami» démontre la position de l'aile droite au moment du virage vers les nuages. Il importe à Marinetti de partager avec son

⁹⁴ Serge Fauchereau, «Aviation», dans *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 422.

public la vue aérienne ainsi que les sensations avec lesquelles elle est associée. Marinetti communique son enthousiasme pour la perspective moderne dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) [*Manifeste Technique de la Littérature Futuriste* (le 11 mai 1912)] :

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omera. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!

Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli de Milano.

E l'elica soggiunse:

1. Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.⁹⁵

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s'arrêter presqu'aussitôt en soufflant!...

Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaises. Et l'hélice ajouta :

⁹⁵ F. T. Marinetti, «Manifesto tecnico della letteratura futurista» dans *Teoria e invenzione futurista* (Milano, 1968), p. 46.

1. Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.⁹⁶

En plus de présenter une perspective aérienne, le poème contient l'expression dynamique d'une voiture en marche. «Nous voulons donner en littérature la vie du moteur, cette nouvelle bête instinctive dont nous connaissons l'instinct général quand nous aurons connu les instincts des différentes forces qui le composent⁹⁷». Le rectangle entre «Bel» et «le» représente la voiture de Joffre. Dans une esquisse pour ce poème, Marinetti avait ajouté la phrase «incliné puis redressé» entre guillemets à la droite de «le»⁹⁸. Puisque l'accord masculin de la phrase ne correspond pas au genre féminin de la voiture, il doit se référer à Joffre ou au conducteur du véhicule. Les vitesses et les distances que Joffre parcourt sont désignées par des symboles mathématiques. Les virages sont exprimés comme suit : «virer virer vir vir» et «vir + x 8 + 629 =». La rotation des pneus se communique avec «x x = spirales 5 spirales spirale pneumatique d'un coup de volant». «Pour accentuer certains mouvements et indiquer leurs directions, on emploiera les signes mathématiques x + : - = > <, et les signes musicaux⁹⁹». En examinant d'autres esquisses de ce poème, on remarque que le mot prolongé qui commence avec «f» au bas de la

⁹⁶ F. T. Marinetti, «Manifeste technique de la littérature futuriste», dans *Futurisme* (Lausanne, 1973), p. 133.

⁹⁷ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milan, 1919), p. 20.

⁹⁸ Anne Coffin Hanson, éditrice, *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 100-101.

⁹⁹ F. T. Marinetti, «Manifeste technique de la littérature futuriste» dans *Futurisme* (Lausanne, 1973), p. 134.

page provient du mot «force»¹⁰⁰. La répétition de la lettre «r» dans ce mot imite le ronronnement du moteur.

L'allongement d'un mot par la répétition des lettres et par l'insertion de symboles mathématiques est un procédé typiquement marinettien. Le bloc au bas de la page composé de graphèmes et de signes est l'expression du roulement de la voiture sur un terrain rugueux et raboteux. Les onomatopées «traac», «craac», «croc», etc. correspondent aux changements de vitesse. La lettre «V» qui précède l'onomatopée «forrrrrrrrrrrr» désigne à la fois la vitesse, la vitesse et les symboles «<» et «>». D'autre part, la proximité de cette lettre à la ligne au-dessus dessine une racine carrée. Notons la définition suivante de «racine» : «l'élément irréductible d'un mot, obtenu par élimination de tous les éléments de formation et indices grammaticaux, et qui constitue un support de signification¹⁰¹». Ainsi, la racine serait un symbole moderne pour l'annihilation de la vieille grammaire?

On retrouve des divergences d'interprétations chez les critiques. Giovanni Lista désigne la lettre «M» comme représentatif de la Marne¹⁰² alors que plusieurs y voient représenté une montagne, car cette icône revient souvent dans les oeuvres de Marinetti. Je pense ici à *Lake in Mountain Gorge* (1915), à *Ledro Valley* (1915) et à *Bataille à 9 étages du Mont Altissimo* (1915)¹⁰³. La lettre «M» est composée de

¹⁰⁰ Anne Coffin Hanson, éditrice, *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 100-101.

¹⁰¹ *Le Petit Robert I* (1982).

¹⁰² Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme* (Lausanne, 1977), p. 46.

¹⁰³ Linda Landis, «Futurists at War» dans *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 68-69.

deux symboles mathématiques : le moins que «<» et le plus que «>».
En outre, les deux pointes du «M» referment une vallée. Or, dans cette lettre figure l'interpénétration entre montagne et vallée. Cette observation nous renvoie au titre original du poème, *Montagnes + Vallées + Routes X Joffre*. Les cinq «M» dans le poème représentent les deux premiers termes de la formule. Le prochain terme «Routes» signale que les deux grands «S» sont des routes et par analogie, les petits «S» indiquent d'autres chemins. D'autre part, la lettre «S» représente, selon Noëmi Blumenkranz-Onimus, la Marne :

Si les onomatopées éparpillées sur la page de cette composition sont bien imitatives des bruits de la guerre, si les lettres isolées qui explosent dans tous les sens en même temps que des listes de chiffres, de signes mathématiques, qui sont appelées à donner les positions respectives des armées, si une courbe sinusoïdale qui ondule entre le front français et le front prussien figure d'une manière stylisée la Marne dans ses méandres . . .¹⁰⁴

Le quatrième terme «Joffre» se réfère au Maréchal qui «visita le front» et dont en voici un témoignage :

Joffre for instance covered incredible distances by car during this period, seeing Army Commanders personally along the whole front, and he was right to do so.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Noëmi Blumenkranz-Onimus, *La Poésie futuriste italienne* (Paris, 1984), p. 64-65.

¹⁰⁵ Major-General Sir Edward Spears, *Liaison 1914: A Narrative of the Great Retreat* (London, 1968), p. 449.

Le style laconique et asyntaxique de Marinetti laisse croire que les sensations et impressions qu'il veut communiquer peuvent être saisies de façon intuitive. Cependant, une connaissance préalable du style marinettien et des procédés futuristes est essentielle à l'intuition futuriste. En général, on définit l'intuition comme étant une forme de connaissance immédiate qui n'a pas recours au raisonnement. Marinetti, lui, dit : «Par *intuition*, j'entends un état de la pensée presque entièrement intuitif et inconscient; par *intelligence*, j'entends un état de la pensée presque entièrement intellectif et volontaire¹⁰⁶». Pourtant, on s'aperçoit que cette définition par Marinetti est une tautologie. Par ailleurs, Bergson dit que l'intuition est une sorte de «sympathie» avec l'objet de connaissance¹⁰⁷. Ayant acquis une connaissance de l'esthétique futuriste, le participant serait en mesure de plonger dans l'oeuvre et ce serait à ce moment que l'intuition remplacerait les lois syntaxiques de la vieille grammaire. Pensons à la cybernétique où, une fois que l'interface d'un programme est comprise, tous les logiciels programmés de la même façon deviennent accessibles à l'utilisateur. La phrase «user friendly» ou «convivial» est synonyme d'«intuition». Or, la poésie des futuristes devient *convivial* pour le participant qui s'y intéresse et qui s'y implique. C'est probablement dans cette optique que Marinetti déclare que :

¹⁰⁶ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milan, 1919), p. 29.

¹⁰⁷ *Le Petit Robert 1* (1982).

Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata.¹⁰⁸

En effet, entre le public et le poète, les rapports sont les mêmes qui existent entre deux vieux amis. Ils peuvent se comprendre avec un demi-mot, un geste, un clin d'oeil.

On repère plusieurs procédés artistiques chez Marinetti qui reflètent l'esthétique futuriste. Certains accentuent l'interpénétration entre poésie et peinture; par exemple, l'utilisation de collages; l'emplacement inhabituel du titre; la destruction d'une lecture linéaire remplacée par la spatialité d'un tableau et la typographie iconique. Les procédés suivants désignent le laconisme futuriste : les mots et les lettres en liberté et une réduction marquée, voire même une absence des parties traditionnelles de discours (verbe, adjectif, adverbe, etc.). Le dynamisme se concrétise par la présence de symboles mathématiques, par l'expansion d'un mot dans l'espace, par la *compénétration de l'objet + milieu* et par les multiples interpénétrations réalisées dans l'oeuvre. Les onomatopées et le langage transrationnel soulignent la sonorité poétique. Finalement, le modernisme est représenté par la perspective aérienne, la verbalisation dynamique de la route et la simultanéité. Le fait que le poème était affiché comme un poster dénote l'accessibilité de ce tableau motlibriste au public.

Ce tableau a paru sur la page couverture du recueil *Parole in Libertà: consonanti vocali numeri* [1919] (Mots en Liberté : consonnes, voyelles numéros) et il a annoncé en même temps la prochaine

¹⁰⁸ F. T. Marinetti, «Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà» dans *Teoria e invenzione futurista* (Milano, 1968), p. 71.

publication *I Paroliberi Futuristi* (Les Motlibristes Futuristes), faisant ainsi sa propre publicité¹⁰⁹. En outre, les noms des artistes dont les oeuvres paraîtront dans *I Paroliberi Futuristi* apparaissent au haut de la page. Au bas de la page couverture on retrouve le titre original du poème, précédé du nom de Marinetti et du mot «parolibero» (motlibre). La publication fréquente de ce tableau motlibriste démontre sa popularité parmi les futuristes et suggère également que Marinetti reconnaissait dans cette oeuvre une représentation exemplaire des mots en liberté.

Faisons le bilan du contenu du poème de façon formelle. Le tableau motlibriste *Après la Marne* contient des lettres éparpillées, des onomatopées, des chiffres, des symboles mathématiques, des substantifs (mots en liberté), des épithètes, des adjectifs possessifs, des prépositions, des articles (définis et indéfinis), un verbe (virer) et un mot-phrase (vive). Les 16 substantifs sont les suivants : «verbalisation, Prussiens, Boches, guerre, France [2x], mort, ami, petite, victoire, spirale(s) [3x], coup, volant et route». Les onomatopées sont classifiées par Marinetti en trois groupes : 1) l'onomatopée directe, imitative, élémentaire et réaliste; 2) l'onomatopée indirecte, complexe et analogique; et 3) l'onomatopée abstraite. Les onomatopées du premier groupe sont plus faciles à identifier, car elles correspondent directement à la réalité des sons. La définition d'onomatopée directe de Marinetti correspond à la définition traditionnelle de l'onomatopée :

¹⁰⁹ Joshua C. Taylor, «Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World» dans *Theories of Modern Art* (Berkeley, 1968), p. 291.

In the narrow, and more common, sense onomatopoeia is applied to a word, or a combination of words, whose sound seems to resemble closely the sound it denotes: "hiss," "buzz," "rattle," "bang." There is no exact duplication, however, of nonverbal by verbal sounds; the seeming similarity is due as much to the meaning, and to the feel of articulating the words, as to their sounds.¹¹⁰

D'autre part, les définitions de Marinetti des onomatopées indirectes et abstraites correspondent à la définition suivante de l'onomatopée :

In the broad sense, "onomatopoeia" is applied to words or passages which seem to correspond to what they denote in any way whatever — in size, movement, or force, as well as sound.¹¹¹

Parmi les 13 onomatopées du poème, 10 s'avèrent des onomatopées directes : «tatata...», «taptaptap», «toubm toum», «forr...», «traac», «craaac», «craac» [2x] et «croc» [2x]; deux s'avèrent des onomatopées abstraites : «foo...» et «vitessss...»; et une s'avère indirecte : «vir vir». En outre, Marinetti a une classification distincte pour la verbalisation abstraite. Sans compter les chiffres et symboles mathématiques, les lettres s'avèrent le plus gros groupe. Le poème contient 20 lettres : S [7x], M [5x], Z [2x], V [2x], A, H, U, et N. Tenant compte des écrits de Marinetti, il n'est pas surprenant de retrouver seulement cinq épithètes (belle, léger, lourd, dynamique et pneumatique), deux adjectifs possessifs (mon et ma), trois articles (la [2x] et un), quatre prépositions (aux et de [3x]), un verbe (virer [2x]) et un mot-phrase

¹¹⁰ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Orlando, 1988), p. 125.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 126.

(vive). En résumé, Marinetti utilise le plus fréquemment les lettres et les mots en liberté, les onomatopées, les chiffres et les symboles mathématiques pour nous communiquer les sensations simultanées de la vie moderne.

La typographie attire l'attention du participant, car elle est esthétiquement séduisante. Sur le plan artistique, la typographie sert à créer des liens entre les caractères ayant la même police, par exemple, les mots «léger» et «lourd» représentent chacun une aile de l'avion. La typographie distingue des qualités particulières, par exemple, la typographie délicate de l'onomatopée «tatata...» suggère la rapidité des coups de feu. En outre, la typographie crée un contraste visuel qu'une typographie traditionnelle ne permet pas. «Tournée contre l'harmonie, la symétrie, l'équilibre, le *sérieux* de la page traditionnelle, la typographie futuriste fait exploser les caractères dans toutes les directions en multipliant les contrastes et les asymétries¹¹²». Nous avons déjà noté chez Kamenskij que la variété des caractères d'imprimerie accentue l'individualité de la personne ou de l'objet qui est représenté. Pour le poète italien, l'individualité est synonyme de créativité. La typographie disproportionnée reflète l'idéalisme de Marinetti :

Long live Art, which deceives, differentiates, gives value to the world! Death to the common genre!

Everywhere unleash and intensify individual originality. Differentiate, appreciate, disproportionate everything. Impose variety of work. For each man, each day a different job. Free the workers from the crushing

¹¹² Noëmi Blumenkranz-Onimus, *La Poésie futuriste italienne* (Paris, 1984), p. 205.

monotony of the same grey toil and the same alcoholic Sunday.¹¹³

Par la typographie innovatrice, Marinetti accentue le sens optique et par les onomatopées, il accentue le sens auditif. Marinetti ajoute que, «Il faut en outre *donner la pesanteur* (faculté de vol) et *l'odeur* (faculté d'éparpillement) *des objets*, ce que l'on a négligé de faire jusqu'ici en littérature¹¹⁴». En effet, les caractères gras communiquent une illusion de poids et l'extension des mots «Ma petite» simule le décollage d'un vol. Cependant, le lien de l'odeur avec la faculté d'éparpillement n'est pas évident dans le tableau motlibriste *Après la Marne*. Or, le projet de Marinetti ne coïncide pas toujours avec sa réalisation. Pourtant Marinetti séduit tout autant son public par l'énergie dynamique qui se dégage de cette oeuvre.

¹¹³ F. T. Marinetti, dans «Ideology», *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 490.

¹¹⁴ F. T. Marinetti, «Manifeste technique de la littérature futuriste» dans *Futurisme* (Lausanne, 1973), p. 136.

Le soir, couchée dans son lit,
 Elle relisait la lettre
 de son artilleur au front



Marinetti à la bataille d'Isonzo

Le prochain poème s'intitule *Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front*. La reproduction fréquente de ce tableau motlibriste dans les publications futuristes indique encore sa popularité parmi les critiques et les connaisseurs d'art moderne. Cependant, ce tableau, comme le premier, n'est pas souvent accompagné d'une explication de texte. A cause de la nature controversée du futurisme sur le plan politique, les analyses rigoureuses de ses oeuvres sont rarissimes.

Encore une fois, on peut voir que le titre sert de contexte pour le poème. En somme, le titre place le participant simultanément dans deux contextes distincts. L'un de ceux-ci s'avère un endroit privée, soit la chambre à coucher d'une femme ayant une liaison avec un artilleur. L'autre s'avère un champ de bataille, soit, plus précisément, le front de la bataille d'Isonzo, ce qui est souligné par le mot «Isonzo» dans le poème. Cette bataille entre les Italiens et les Autrichiens a eu lieu dans

les environs de la rivière Isonzo. Les deux lieux éloignés l'un de l'autre dénotent l'écart physique entre la chambre et le champ. Cependant, la lettre crée un lien entre ces deux contextes. En examinant les contours de la femme nue («nude female¹¹⁵»), on s'aperçoit que deux mains la serrent autour du dos et que son postérieur est soulevé. Serait-elle simultanément en train de faire l'amour avec un homme et de lire la lettre de son artilleur? Le cas échéant, l'explosion intense de la bataille serait analogue à l'orgasme. Tenant compte du fait que Marinetti a lui-même créé une analogie entre une mitrailleuse et une femme fatale, un rapport entre explosion et orgasme serait très plausible :

Quand, dans ma *Bataille de Tripoli*, j'ai comparé une tranchée hérissée de baïonnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale, j'ai introduit intuitivement une grande partie de l'univers dans un court épisode de bataille africaine. Les images ne sont pas des fleurs à choisir et à cueillir avec parcimonie, comme le disait Voltaire. Elles constituent le sang même de la poésie. La poésie doit être une suite ininterrompue d'images neuves, sans quoi elle n'est qu'anémie et chlorose. Plus les images contiennent de rapports vastes, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante. En découvrant de nouvelles analogies entre des choses lointaines et apparemment opposées, nous les évaluerons toujours plus intimement.¹¹⁶

L'interprétation érotique renvoie au mot «simultaneità» (simultanéité) que Marinetti inscrit dans son tableau motlibriste. La

¹¹⁵ Johanna Drucker, «Typographic Manipulation of the Poetic Text in the Early Twentieth-Century Avant-Garde» dans *Visible Language*, 25 (1991), p. 240.

¹¹⁶ F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milan, 1919), p. 43.

connotation sexuelle dans l'oeuvre futuriste accentue l'instinct et, par extension, les sens. En outre, l'interprétation érotique de «la lettre» rappelle l'expérience sensuelle se trouvant dans le poème *БАНЯ* de Kamenskij. Ces allusions éveillent l'instinct sexuel et toutes les sensations qui y sont associées.

Le poème représente simultanément une lettre, le plan aérien d'une bataille, un tableau, un poème et un espace virtuel dans lequel de multiples interpénétrations se réalisent. Les mots écrits en lettres cursives au haut et au bas de la page représentent respectivement le corps et la salutation d'une lettre. Le corps contient la phrase suivante suivie par les initiales «F.T.M.» : «Ho ricevuto il vostro libro mentre bombardavo il Monte Greco» (J'ai reçu votre livre lorsque je bombardais le Mont Grec). La salutation est la suivante : «grazie e auguri a lei e ai suoi ardi compagni» (merci et meilleurs voeux à vous et à vos amis courageux). On remarque que l'appel est absent dans cette version du tableau motlibriste.

La version de 1917 en plus gros format inclut l'appel suivant : «A Irma Valeria» (à Irma Valeria). Giovanni Lista signale que le livre reçu par Marinetti de l'écrivaine italienne s'intitule *Morbidezza in agguato* (Douceurs aux aguets)¹¹⁷. La première version du poème contient aussi la rubrique «Pubblicità Parolibera» (Publicité Mots en Liberté). Cette rubrique souligne le journalisme que Marinetti pratiquait à une époque de sa vie. Les reportages qu'il écrivait sur les guerres balkaniques (1912-1913) lui ont donné sa première expérience de la guerre. Comme l'indique la rubrique, ce poème était affiché

¹¹⁷ Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme* (Lausanne, 1977), p. 51.

publiquement, servant à la fois de publicité pour les mots en liberté et de propagande pour la ferveur nationaliste. En outre, on retrouve sous la rubrique les mots suivants : «+ Bombarde italienne, parole in libertà di Marinetti» (+ Bombardements italiens, mots en liberté de Marinetti).

La signification du corps de la lettre n'est pas claire, car le Mont Grec est situé en Italie centrale (près de Castel di Sangro et situé entre les villes de Sulmona et Cassino) alors que la bataille d'Isonzo avait lieu au nord-est de l'Italie dans les Alpes. Est-ce que le Mont Grec représenterait l'une des campagnes irrédentistes nombreuses à cette époque du nationalisme italien ou représenterait-il une allusion aux activités sexuelles de Marinetti? Je pense ici à la campagne irrédentiste initiée par Gabriele D'Annunzio (1863-1938), anticonformiste et écrivain italien, pour reprendre en 1919 le port de Fiume (aujourd'hui Rijeka en Yougoslavie) que les Italiens réclamaient de l'empire Austro-hongrois depuis l'avant-guerre. Marinetti adhérait aussi à la politique irrédentiste comme en témoigne le poème *Mots-en-liberté* (*Irredentismo*) (Irrédentisme) [vers 1915]¹¹⁸. La proximité de la salutation qui contient les mots «ardi compagni» à la femme nue suggère qu'elle a plus qu'un amant. Notons aussi que l'adjectif masculin au bas de la page «sdraiato» (allongé) s'accorde avec un substantif masculin. Donc, l'adjectif se référerait à un homme allongé. En outre, le mot «verdi» (verts) dans un contexte poétique se traduit par «intenses». Ce vocabulaire soutiendrait donc une interprétation érotique.

¹¹⁸ Mario Andreose, éditeur, *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 192.

Tout comme le poème précédent, celui-ci manifeste une perspective moderne par sa vue aérienne d'un moment intense du conflit Italo-Autrichien qui a commencé le 24 mai, 1915. La phrase «Guerra ai tedescofili» (Guerre aux germanophiles) réitère la partialité de Marinetti. Voici un bilan de la bataille d'Isonzo :

The Italo-Austrian conflict began on May 24, 1915, and for the next two years until September 12 it was to be concentrated along the Isonzo River, where as many as twelve exceedingly costly but inconclusive battles were fought to the north and south of Gorizia. The only change in this theater came in the fall of 1917, when a combined Austrian-German offensive at the battle of Kobarid/Caporetto (twelfth battle of the Isonzo, October 24 - November 12) pushed the Italians westward to the Piave River.¹¹⁹

Ainsi, les graphèmes en explosion reflètent la confusion et le désordre lors de la bataille. Si on reconstruit l'éclaboussement des graphèmes, on en arrive à une série de possibilités. Les mots qui jaillissent commencent par les graphèmes suivants : «schia». Ces graphèmes semblent propagés par une force centrifuge. En se référant au dictionnaire, on peut reconstruire les mots suivants : schiamazzo (chahut ou tapage), schiavo (esclave), schiattare (éclater), schianto (fracas ou éclatement) et schiantare (casser, fracasser ou briser). A l'exception du mot «schiavo», ils expriment tous un éclatement. Or, les graphèmes sont en rapport de contiguïté avec les significations des mots qu'ils représentent. Le redoublement du texte par sa présentation visuelle assure une relation métonymique entre texte et image. Par

¹¹⁹ Paul Robert Magocsi, «World War I, 1914-1918» dans *Historical Atlas of East Central Europe* (Toronto, 1993), p. 123.

conséquent, on peut dire que l'axe syntagmatique remplace l'axe paradigmatique dans la poésie visuelle.

L'aspect visuel du poème dénote l'interpénétration entre poésie et peinture. Notons également que les initiales de Marinetti au haut de la page rappellent la signature du peintre. D'autant plus que l'application de collages à un espace pictural accentue davantage l'influence de la peinture sur la poésie. Ces observations ont déjà été notées lors de l'analyse précédente du tableau *Après la Marne*. Le tissage d'un fil de poésie avec un brin de peinture signale le désir artistique de surprendre le lecteur traditionnel et de composer une oeuvre picturale qui donne la primauté à la créativité.

En poursuivant notre analyse, on remarque que la typographie intense et émietlée communique l'impact foudroyant d'un bombardement. La forme prolongée qui ressemble à la lettre «U» représente le tube d'un canon. Marinetti incorpore cette forme dans un grand nombre de ses poèmes qui portent sur la guerre; par exemple, *Mots en liberté (Bombardamento)* [1915] (Bombardement) et *Mots en liberté (Bombardamento sola igiene)* [vers 1915] (Bombardement seule hygiène)¹²⁰. De nombreuses onomatopées du type direct se trouvent au haut de la page imitent la cacophonie du bombardement. Elles sont les suivantes : «SCRABrrRrraaNNG», «uuu... Paa piiig», «rrr... Paaak» et «rrr... Piing». En outre, le mot «bombardare» (bombarder) est écrit au-dessous de ces onomatopées. La dernière lettre de «SCRABrrRrraaNNG» est reprise en gros plan imitant ainsi la trajectoire de la bombe représentée par la forme du «G». La barre du

¹²⁰ Mario Andreose, éditeur, *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 193.

«G» a la forme d'un projectile. L'onomatopée «GRAAAAG» imite le secouement de la terre frappée par une bombe. On remarque une concentration d'onomatopées presque au centre de la page qui imite les coups de feu de mitraillettes, de carabines et de canons. Celles-ci sont «...tatata...raaah...», «puum pampam» et «tam-tumb-tumb...» respectivement. Or, l'aspect sonore fait compétition avec l'aspect visuel dans ce tableau. La redondance de signification par les deux aspects produit l'effet d'un écho.

Marinetti invite un participant initié à faire l'expérience de l'énergie explosive de la guerre. Le spectateur se sent attiré vers le centre de l'explosion par la disposition des mots en liberté qui se dirigent vers le noyau du poème. L'onomatopée «TRAC» représente la synthèse sonore des «10000 esplosioni» (10000 explosions). Le tube du canon accentue la force de l'impact. Par analogie, le mot «futurista» (futurisme) se trouvant au centre de la trajectoire suggère l'impact du futurisme dans la culture artistique et politique. Le titre du poème convie le lecteur à lire la lettre du front avec la femme qui la retient. Cela suggère que les sensations explosives proviennent de la chambre à coucher. Voilà que surgit encore l'analogie entre un bombardement et un orgasme. Or, l'interpénétration entre l'oeuvre et le participant se réalise plus précisément par l'interface d'une lettre. L'analogie cybernétique suggère que la chambre à coucher se métamorphose en cyberspace où le cybersexe devient un fait imaginé. Au sujet de la femme nue, Johanna Drucker fait la remarque suivante :

The reposing female form in the bottom right of the image serves as the conceptual frame, the point of identification for us with the enunciation of the work, since she is the vehicle for its reception. The girlfriend of

the artillery man, she lies in bed reading his account; the image which floats above her may be taken either as the mental image conjured by his words or as the visual page itself, superimposed on her space.¹²¹

Ce qui revient à dire que la femme est l'intermédiaire entre l'expérience de la guerre et l'expérience érotique.

Sur le plan formel, un bilan du poème s'impose. On compte neuf onomatopées, six lettres et 14 mots en liberté. Les onomatopées sont toutes du type direct, imitatif, élémentaire et réaliste et elles sont les suivantes : «SCRABrrRrraaNNG», «uuu...Paa piiiig», «rrr...Paaak», «rrr...Piing», «GRAAAAG», «TRAC», «tam-tumb-tumb...», «rrrrraaah tata...raaah», «Puum Pampam». Les mots en liberté sont les suivants : «bombardare» (bombarder), «futurista» (futuriste), «esplosioni» (explosions), «esplosione» (explosion), «simultaneità» (simultanéité), «Isonzo», «campestre» (champêtre), «intre» (préfixe qui veut dire «entre»), «fresco» (frais), «dolce» (doux), «dolcissiiiimo» (le superlatif absolu de *dolce* prolongé par la lettre <i> veut dire «très doux» — il s'écrit habituellement «dolcissimo»), «pacifico» (pacifique), «verdi» (verts ou intenses) et «sdraiato» (allongé). Par leur proximité au mot «Isonzo», les mots «campestre, intre, fresco, dolce, dolcissiiiimo et pacifico» se réfèrent à la région où se trouve la rivière. Ces mots semblent être des analogies de second terme que Marinetti définit comme suit :

Nous parviendrons un jour à un art encore plus essentiel, quand nous oserons supprimer tous les premiers termes

¹²¹ Johanna Drucker, «Typographic Manipulation of the Poetic Text in the Early Twentieth-Century Avant-Garde» dans *Visible Language*, 25 (1991), p. 240.

de nos analogies pour ne donner que la suite ininterrompue des seconds termes. Il faudra pour cela renoncer à être compris. Être compris n'est pas nécessaire.¹²²

Les mots en liberté se groupent ainsi : substantifs (4), adjectifs (6), verbe à l'infinitif (1), nom propre (1) et superlatif absolu (1). En outre, on ajoute à cette liste le morphème «intre» (entre). Il n'y a que sept mots dans le dictionnaire qui débutent avec la désinence «intre» : intrecciamento (entrelacement), intrecciare (entrelacer), intrecciato (entrelacé), intrecciatura (entrelacement), intreccio (entrelacement), intrepidezza (intrépidité) et intrepido (intrépide). L'entrelacement appuie l'interprétation érotique, tandis que l'intrépidité dénote une caractéristique des futuristes. Le nombre élevé d'adjectifs dans cette oeuvre va à l'encontre des écrits de Marinetti :

Il est indéniable qu'en abolissant l'adjectif et l'adverbe on redonnera au substantif sa valeur essentielle, totale et typique.

J'ai d'ailleurs une absolue confiance dans le sentiment d'horreur que j'éprouve pour le substantif qui s'avance suivi de son adjectif comme d'une traîne ou d'un caniche. Parfois ce dernier est tenu en laisse par un adverbe élégant. Parfois le substantif porte un adjectif devant et un adverbe derrière, comme les deux pancartes d'un homme-sandwich. Autant de spectacles insupportables.¹²³

¹²² F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (Milan, 1919), p. 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 31-32.

Les lettres en liberté sont les suivantes : «G, s, c, h, i et a». On retrouve également trois phrases dans ce tableau motlibriste. Deux demeurent la salutation et le corps de la lettre et la troisième exprime la partialité du poète italien : «Guerra ai tedescofili!». Le dynamisme futuriste se reflète dans l'éclaboussement des graphèmes et les mots en liberté. On retrouve également dans le tableau une *compénétration* entre *objet* + *milieu* qui souligne l'équation *matière* + *vie* déduite par les écrits de Marinetti et manifestée dans ses oeuvres.

Les procédés artistiques employés dans le tableau motlibriste sont similaires à ceux que Marinetti a employés dans le poème précédent, à l'exception de la quasi-absence de chiffres et l'absence totale de symboles mathématiques. Un seul chiffre est inclus dans le poème : 10000. On ajoute aux procédés l'éclaboussement centrifuge des lettres et le déplacement imaginaire du participant d'un lieu (chambre) à un autre (champ). On remarque également qu'un seul mot est prolongé : «dolcissiiiiimo». La vue aérienne n'est pas aussi bien réussie dans ce tableau que dans le précédent, car la femme au bas de la page distrait le spectateur. En outre, le gros plan de la bataille raccourcit la distance entre le spectateur et le spectacle. Si dans le poème précédent les graphèmes sont en concurrence avec l'espace pictural, dans celui-ci, les graphèmes ont une place privilégiée. D'autant plus que la tradition littéraire et épistolaire sont accentuées dans «la lettre». Malgré l'intention de Marinetti de rompre avec la tradition passéiste, ce poème porte témoignage de son lien avec ladite tradition.

On remarque un contraste entre la typographie et l'écriture cursive dans le poème. Les caractères d'imprimerie semblent impersonnels lorsqu'ils sont juxtaposés à l'écriture cursive, qui, elle,

demeure personnelle. Les divers styles d'écriture et de typographie révèlent un mélange d'impressions. Une écriture cursive dévoile parfois la personnalité de son auteur. On pourrait discerner le tempérament et le caractère d'une personne par la graphologie, qui est une étude de la personnalité par l'écriture. «Toute écriture a une direction et une inclinaison, une dimension, une continuité, une forme, une pression, une vitesse et une ordonnance¹²⁴». Le but de cette étude n'est pas d'analyser l'écriture de Marinetti en détail; cependant, quelques remarques démontreront que l'impression que donne une écriture contribue à l'ambiance d'une oeuvre.

Les petites lettres détachées et serrées de la phrase commençant par «Ho ricevuto» (J'ai reçu) donnent l'impression que l'auteur était pressé au moment de l'écriture. Ce style laconique rappelle les messages télégraphiés. Justement, Marinetti a écrit des poèmes sur des télégrammes. En voici deux : *Telegram 41* (1914-15) et *Telegram 69* (1914-15)¹²⁵. Selon les règles de graphologie, des lettres détachées les unes des autres signifient l'intuition¹²⁶. En outre, la façon dont Marinetti barre ses «T» est une indication d'imagination, de rêve, d'utopie, de chimères, d'idéalisme et de mysticisme¹²⁷. L'écriture rapide signale l'activité (cérébrale ou physique), le goût d'aller droit au but ou à l'essentiel, l'initiative, l'énergie, l'ardeur, le dynamisme, la

¹²⁴ Gilles D'Estourmel, *La graphologie expliquée* (Paris, 1974), p. 16.

¹²⁵ Anne Coffin Hanson, éditrice, *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 107.

¹²⁶ Claude Santoy, *La graphologie au service de votre vie intime et professionnelle* (Montréal, 1991), p. 16.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 50.

spontanéité et le jugement rapide¹²⁸. La plupart de ces épithètes caractérisent le poète italien. Regardons maintenant l'autre phrase qui débute avec «grazie» (merci). Les lettres attachées, espacées et souples reflètent un soin qui n'est pas présent dans la phrase précédente. De l'écriture aisée, le graphologue dit qu'elle désigne la personnalité, l'originalité, l'intelligence, le sens esthétique ou artistique¹²⁹. Les deux types d'écritures correspondent bien aux deux contextes du poème : l'écriture rapide sur champ de bataille et l'écriture souple dans la chambre à coucher. Or, l'analyse de l'écriture fait partie intégrale de l'interprétation de l'oeuvre; et l'utilisation d'une écriture cursive est un procédé fréquent dans les oeuvres futuristes italiennes et russes.

¹²⁸ Gilles D'Estourmel, *La graphologie expliquée* (Paris, 1974), p. 88.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

Conclusion

Les analyses précédentes démontrent que Marinetti et Kamenskij ont des tendances artistiques similaires. Ce dernier chapitre vise à préciser les procédés artistiques qui unissent ces deux poètes et à définir la poésie qu'ils ont créée et non à affirmer que le chef du futurisme italien a eu une influence directe sur Kamenskij, car si les Italiens se sont acharnés à démontrer leur influence sur les Russes, les Russes ont démenti cette présomption par la créativité de leurs oeuvres. En tenant compte des mouvements artistiques qui circulaient en Europe à cette époque, comme le Cubisme, des pensées philosophiques comme celle de Bergson, des découvertes scientifiques comme la relativité d'Einstein, de l'apparition des quotidiens à grand tirage, de l'industrialisation, de l'urbanisation et des inventions comme l'avion et la voiture qui ont influencé tous les futuristes, il est évident que l'influence du futurisme italien sur le futurisme russe n'est qu'un seul facteur à considérer dans l'ensemble du *fait littéraire*

(литературный факт¹³⁰). Michael Kirby partage ce même avis en ce qui concerne le Cubisme :

But just as Italian Futurism owed a large debt to French Cubism while establishing its clear and independent identity as a movement, the Russian Futurists, who were also greatly influenced by Cubism, deserve to be studied on their own terms.¹³¹

La similarité entre Marinetti et Kamenskij a été soulignée par au moins deux autres critiques. L'un, Gerald Janecek, dit que les « . . . <ferro-concrete poems> are generally the closest thing to <words in freedom> to be found among the Russians¹³²». L'autre, Anna Lawton, fait le parallèle entre les *tavole parolibere* de Marinetti et les *железобетонья*¹³³ de Kamenskij :

But Kamenskij's "ferroconcrete poems" are the closest thing to the most avant-garde experiments of the Italian Futurists. Some of these poems, such as "Skating Rink" ("Skating rin") fall in the category of Italian "tables of liberated words (*tavole parolibere*)." The "tables" were the first specimens of concrete poetry and differed from the "liberated words" in intent and result. The words were no longer arranged in a linear succession, but were composed figuratively, in order to form a picture.¹³⁴

130 Juri Tynianov, «Литературный факт», *Архаисты и Новаторы* (München, 1967), p. 29.

131 Michael Kirby, *Futurist Performance* (New York, 1971), p. 11.

132 Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 146.

133 Suite à la réforme orthographique du 23 décembre 1917, imposée par les Bolcheviks, «де» a remplacé «дя».

134 Anna Lawton, «Russian and Italian Futurist Manifestoes», *Slavic and East European Journal*, 20 (Winter, 1976), p. 414.

De prime abord, c'est l'aspect visuel auquel cette étude s'intéresse qui unit les deux poètes futuristes, russe et italien. Les oeuvres analysées témoignent de l'interpénétration de la peinture et de la poésie. D'autant plus que les poèmes de Kamenskij ont été exposés à titre de tableau à l'exposition n° 4 organisée par Larionov à Moscou en 1914. Susan Compton suggère un lien entre les poèmes de Kamenskij et les tableaux de Larionov :

Kamensky was one of only two artists other than those of Larionov's immediate group to take part. Perhaps it was because of a slight connection between Kamensky's poems and examples of rayist poetry which had been printed in *Donkey's Tail and Target* the previous year. These had been included as the literary equivalent of Larionov's rayist style of painting and contrasted with an example of an Italian futurist poem, by Aldo Palazzeschi.¹³⁵

Le fait que les tableaux motlibristes de Marinetti étaient affichés l'unit davantage à Kamenskij. A juste titre, les quatre poèmes appartiennent à une étude interdisciplinaire, car ils peuvent être étudiés en tant que poèmes ou tableaux. Soulignons ce qui caractérise ces poèmes en tant que tableaux. Premièrement, on remarque l'utilisation de l'espace comme espace pictural. Les deux poètes disposent les mots et les lettres de façon à accentuer cet espace. Et leur emploi d'une typographie expressive reflète un aspect décoratif. Chacun des poèmes brise la linéarité conventionnelle de l'écriture. Si Marinetti souligne la courbe, Kamenskij accentue la ligne. Chez Marinetti, l'aspect iconique des lettres et l'application de collages dénotent un rapprochement avec la

¹³⁵ Susan P. Compton, *The World Backwards* (London, 1978), p. 83.

peinture. Alors que c'est l'emploi de lignes pour dessiner des plans à la fois intérieurs et extérieurs qui souligne l'aspect visuel chez Kamenskij. L'apport de couleurs vives par le papier peint sur lequel les oeuvres sont composées crée un autre lien avec la peinture. D'autant plus que le poème *Дворец* est un hommage à la peinture moderne, voire même aux peintres français. Ce poème contient un grand nombre de tableaux, soulignant davantage l'interpénétration entre peinture et poésie.

Les quatre poèmes s'avèrent des plans soit intérieurs chez Kamenskij soit extérieurs chez Marinetti. Etant des plans, les poèmes passent déjà plus pour dessins qu'écriture. Les analyses précédentes ont révélé les procédés artistiques que chacun a employés pour dessiner ces plans. L'un des poèmes de Kamenskij représente le plan du palais de Šćukin, l'autre, le plan d'un bain russe. En plus de représenter le plan intérieur du palais, le poème se transforme en plan extérieur lorsque le carreau formé par quatre mots est fixé de manière à faire paraître le toit du palais. Les plans aériens de Marinetti se réalisent par la disposition de lettres et de mots qui font resurgir l'emplacement de troupes, des chemins, etc. dans un poème, et le site d'un bombardement dans l'autre. L'un, *Après la Marne*, représente la bataille de la Marne, l'autre, *Le soir*, représente celle d'Isonzo. Or, Kamenskij et Marinetti ont créé des lieux spécifiques et historiques dans lesquels un participant peut simuler une expérience. L'analogie cybernétique est donc pertinente aux poèmes futuristes.

Marinetti et Kamenskij soulignent les sens et les sensations dans leurs tableaux. Kamenskij accentue les cinq sens et Marinetti, les sensations associées à la technologie, plus spécifiquement, à l'avion et à

la voiture. L'accent sur les sens et les sensations démontre que les deux poètes donnent la primauté à l'intuition. «Kamensky insisted on three elements of futurism: intuition, individual freedom, and abstraction¹³⁶». Une sensualité se dégage également des oeuvres. Le tableau motlibriste *Le soir* suggère une analogie entre l'explosion et un orgasme. Les poèmes *Баня* et *Дворец* révèlent plusieurs allusions à l'érotisme et à la sensualité. En évoquant ces allusions à la sexualité, Marinetti et Kamenskij soulignent un instinct fondamental de l'humanité.

Un critique a différencié le futurisme russe du futurisme italien en soulignant le langage transrationnel (*ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК*) des russes¹³⁷. Il a suggéré que les mots en liberté de Marinetti retiennent une logique qui est absente dans le *ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК* :

Dans «les mots en liberté» de Marinetti est conservée la géocentricité de cette «logique de l'attraction». La «transmentalité» des poètes et des peintres russes futuristes signifiait tout autre chose. Ce n'est pas une catégorie linguistique, mais la manifestation d'une nouvelle raison, libérée de la logique du «bon sens», de l'attraction terrestre dont le sceau pesant repose sur la façon de penser humaine.¹³⁸

Si les onomatopées à l'italienne imitent des sons réels, le langage alogique de Kručenyx et de Xlebnikov dévoile plutôt des sons méconnaissables. Cependant, la verbalisation dynamique de la route

¹³⁶ Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley, 1968), p. 136.

¹³⁷ Eugène Kovtoun, «Les <Mots en Liberté> de Marinetti et la <Transmentalité> (Zaoum) des Futuristes Russes», *Présence de Marinetti* (Lausanne, 1982), p. 236.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 236.

de Marinetti ressemble parfois aussi au langage alogique des Russes. Comme le *ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК*, la verbalisation est inintelligible. Ils expriment tous les deux des sons purement phoniques¹³⁹. Si l'oeuvre marinettienne tend vers un langage transrationnel, l'oeuvre de Kamenskij, elle, tend vers un langage onomatopéique.

Kamenskij emploie les onomatopées du type *direct*, imitant la cacophonie qu'on retrouve au bain russe. Le poète russe démontre également dans ses autres oeuvres une propension pour ce procédé : «We should also note that Marinetti's onomatopoetic orientation, which repelled many of the Russians, was in consonance with Kamensky's own inclinations. Thus Kamensky's imitations of real places in the space on a printed page parallel his onomatopoetic imitations of the sounds of nature in his other poems¹⁴⁰». Or, l'utilisation des onomatopées est un autre trait qui unit Marinetti et Kamenskij. «Par leur brièveté, les onomatopées introduisent dans la poésie la vitesse des temps modernes¹⁴¹».

Si les onomatopées de Marinetti imitent la cacophonie de la guerre et le bruit d'une automobile, c'est-à-dire d'un monde mécanique, les onomatopées de Kamenskij, elles, imitent les soupirs qui proviennent des gens, c'est-à-dire d'un monde social. Cette observation souligne que les thèmes exploités par les futuristes, russe et italien, sont tout de même différents. Marinetti fait valoir la guerre et le nationalisme italien, tandis que Kamenskij, en dépeignant un

¹³⁹ Agnès Sola, *Le Futurisme Russe* (Paris, 1989), p. 84.

¹⁴⁰ Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature* (Princeton, 1984), p. 146.

¹⁴¹ Noëmi Blumenkranz-Onimus, *La Poésie futuriste italienne* (Paris, 1984), p. 202.

musée des beaux-arts et un bain, présente une société cultivée et urbaine. Cependant, la ville et la guerre se regroupent sous un même parapluie, celui de la modernité. Justement, c'est la perspective moderne qui unit ces deux aviateurs. Kamenskij ne cesse d'exprimer son émerveillement de l'aviation dans son autobiographie, et cet enthousiasme est également partagé par Marinetti :

Les intuitions profondes de la vie juxtaposées mot à mot, suivant leur naissance illogique nous donneront les lignes générales d'une *psychologie intuitive de la matière*. Elle s'est révélée à mon esprit du haut d'un aéroplane. En regardant les objets d'un nouveau point de vue, non plus de face ou de dos, mais à pic, c'est-à-dire en raccourci, j'ai pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension.¹⁴²

La perspective moderne a évidemment façonné leur vision artistique. Du haut des nuages, tous les deux ont dû ressentir ce mépris pour les *passéistes*.

Ensuite, c'est le désir de faire participer le public dans l'oeuvre futuriste qui souligne un autre parallèle entre Marinetti et Kamenskij. Les oeuvres kamenskiennes et marinettiennes suscitent la métamorphose du lecteur traditionnel à un participant avec un esprit prêt à recevoir l'expérience futuriste. Les plans aériens et architecturaux deviennent des lieux dans lesquels on peut se déplacer comme dans un cyberspace. Lorsqu'on se déplace dans un cyberspace du 20^e siècle, on demeure physiquement au même endroit. Il en est ainsi avec les poèmes de Marinetti et Kamenskij dans lesquels on se

¹⁴² F. T. Marinetti, «Manifeste technique de la littérature futuriste (1912)», dans *Futurisme* (Lausanne, 1973), p. 136.

déplace sans y être vraiment. On peut imaginer leurs poèmes devenant une réalité virtuelle dans un futur rapproché. Avec les tableaux de Marinetti, on pourrait visiter l'endroit en France où la bataille de la Marne a eu lieu ou reproduire la bataille d'Isonzo en Italie. Avec les poèmes de Kamenskij, on pourrait visiter le musée de Ščukin et se baigner dans les couleurs vives des tableaux de peintres français. On pourrait même se dévêtir de sa fonction officielle et rejoindre Kamenskij au bain russe.

Le dynamisme universel est un autre point commun entre Marinetti et Kamenskij. D'une part, le poète italien évoque le dynamisme par les forces centripète et centrifuge qui s'agitent dans un tourbillon d'interpénétration. D'autre part, le poète russe suscite ce même dynamisme par le miroitement entre la vue extérieure et intérieure du palais, le déplacement d'une pièce à l'autre et la métamorphose des mots (ex. : palindrome). En outre, tous les deux utilisent le procédé de répétition pour évoquer des mouvements. On se souvient des néologismes kamenskiens qui répètent le signe mou afin d'indiquer un prolongement dans les mouvements qu'ils désignent. Marinetti évoque également le mouvement par la répétition d'une lettre pour démontrer le décollage d'un avion ou pour représenter la durée d'un son dans l'espace pictural. Par conséquent, les oeuvres en étude démontrent que la perspective moderne a renouvelé la perception du temps et de l'espace.

La typographie expressive et les mots détachés d'une syntaxe désuète soulignent la matérialité des morphèmes et des graphèmes. Notons que l'emploi des onomatopées concrétise les sons et leurs durées. Lorsque Kamenskij joint le signe mou à une racine il suggère

que le mot même contient un mouvement inné. Ce procédé rappelle la philosophie de Bergson :

Bergson's concept that vital energy is inherent in matter undoubtedly underlies the Futurist belief that it is pointless to try to depict motion by a succession of repeated arms, legs, and faces, because each image is rendered lifeless by its separation from the total experience.¹⁴³

Or, le dynamisme futuriste est en partie une énergie intuitive. Le futurisme devient un véhicule pour exprimer la philosophie bergsonienne en termes artistiques autant pour les poètes que pour les peintres; entre autres, Umberto Boccioni¹⁴⁴ et Kazimir Malevič¹⁴⁵. Il est à souligner que Malevič a peint un tableau intitulé *Vache et Violon* (1912-1913) qu'il désigne par le terme d'*alogisme*¹⁴⁶. Le titre du recueil *Танго с коровами* a un lien avec ce tableau de Malevič. On remarque qu'une vache est juxtaposée par l'un à un instrument de musique et par l'autre au nom d'une danse contemporaine. «For Larionov, who signed the manifesto together with Ilia Zdanevich, the tango expressed drunken, excessive sounds which, like the grating of a streetcar, were appropriate to the new modern sensibility¹⁴⁷». Or, le

¹⁴³ Bernard de Grunne, «Boccioni and the Futurist Style of Motion», dans *The Futurist Imagination* (Milford, 1983), p. 40.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁵ Charles Harrison, «Abstraction», dans *Primitivism, Cubism, Abstraction* (New Haven, 1993), p. 231.

¹⁴⁶ Agnès Sola, *Le Futurisme Russe* (Paris, 1989), p. 35.

¹⁴⁷ Gabriella Di Milia, «Face-Painting», dans *Futurismo & Futurismi* (Milan, 1986), p. 475.

tango serait un symbole futuriste russe de la modernité au même titre que la tour Eiffel est emblème de la modernité occidentale.

L'emploi de symboles mathématiques et de chiffres se manifeste autant chez Kamenskij que chez Marinetti. Du recueil *ТАНГО С КОРОВАМИ*, le poème *ТЕЛЕФОН* (Téléphone) est un bel exemple de l'emploi de chiffres. Lors de l'analyse de *БАНЯ*, on a remarqué l'utilisation de chiffres pour indiquer un poids ou des coûts, tandis que les chiffres dans les tableaux motlibristes indiquaient la vitesse, la distance et la quantité. On a remarqué aussi que les symboles «<» et «>» représentés dans la lettre «М» soulignaient l'interpénétration entre la vallée et la montagne dans *Après la Marne*. Marinetti inclut ces mêmes symboles dans d'autres oeuvres; entre autres, dans *Zang Tumb Tuuum*¹⁴⁸. Dans *КОНСТАНТИНОПОЛЬ* (Constantinople), un autre poème du recueil *Le Tango avec les vaches*, Kamenskij utilise les symboles «plus que» et «moins que» pour signaler le flux et reflux de la foule aux quais. Dans ce même poème, le poète russe se sert aussi du symbole mathématique : «+». «Enfin les signes mathématiques très fréquemment employés rendent compte de l'aspect quantitatif des phénomènes : les distances et les vitesses sont indiquées en chiffres, comme les amas de marchandises et les températures ambiantes¹⁴⁹». Prenons conscience de ce que les phénomènes sont opposés aux noumènes. Le premier terme se réfère à une réalité sensible tandis que le deuxième se réfère à une réalité intelligible. Ce choix de vocabulaire

¹⁴⁸ F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, dans *Teoria e invenzione futurista* (Milano, 1968), p. 727 et 766.

¹⁴⁹ Noëmi Blumenkranz-Onimus, *La Poésie futuriste italienne* (Paris, 1984), p. 207-208.

de la part du critique met l'accent sur la réalité sensible, et donc, par extension, sur les sens et les sensations. Survient encore ici la primauté de la connaissance intuitive de Bergson.

En conclusion, les deux poètes s'unissent par une même base conceptuelle qui provient des influences d'une époque stimulante :

A nouveau, comme pour les rapports entre futurisme russe et futurisme italien, j'en arrive à la même conclusion et pour les mêmes raisons : il me semble moins important de pouvoir décider qui a été l'initiateur que de constater que, dans ce qu'ils ont de vraiment novateur, Kandinsky, Marinetti et les futuristes russes par exemple proposent une conception de l'art qui repose sur la même base conceptuelle.¹⁵⁰

Le résultat est une poésie laconique ayant une relation métonymique avec sa présentation visuelle. L'interpénétration entre poésie et peinture crée une oeuvre dont l'espace pictural prédomine. L'emploi des mots et des lettres comme matière brute a donné une autonomie aux morphèmes et aux graphèmes permettant ainsi aux artistes de créer un langage alogique et, parfois, intuitif. D'autant plus que la figuration artistique de la simultanéité et du dynamisme a permis aux artistes d'exprimer la perspective moderne. Bref, Marinetti et Kamenskij se rejoignent sur le plan artistique où leurs poèmes deviennent des espaces virtuels. Par leur profond dévouement à la créativité, ils ont créé une esthétique originale, ce qu'on pourrait nommer désormais une poésie virtuelle.

¹⁵⁰ Agnès Sola, «Un problème de méthode : l'étude des rapports entre les futurismes russe et italien», dans *Présence de Marinetti* (Lausanne, 1982), p. 188.

Bibliographie

I - Livres

Andreoli-de-Villers, Jean-Pierre. *le premier manifeste du futurisme.*

Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa, 1986.

Andreose, Mario, éditeur. *Futurismo & Futurismi.* Milan : Bompiani,

1986.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Minneapolis :

University of Minnesota Press, 1984.

Barooshian, Vahan. *Russian Cubo-Futurism 1910-1930: A Study in*

Avant-Gardism. The Hague : Mouton, 1974.

Barr, Alfred H. Jr., *Matisse: His Art and His Public.* New York : The

Museum of Modern Art, 1951.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture.* Paris : Editions du Seuil,

1972.

Bergson, Henri. *L'Evolution Créatrice.* Paris : Presses Universitaires de

France, 1962.

Blumenkranz-Onimus, Noëmi. *La poésie futuriste italienne.* Paris :

Klincksieck, 1984.

Compton, Susan P. *The World Backwards: Russian Futurist Books*

1912-1916. London : The British Library, 1978.

D'Estourmel, Gilles. *La graphologie expliquée.* Paris : La Pensée

Universelle, 1974.

Feltrinelli, C., et al. *Per una grammatica del testo letterario.* Torino :

Società Editrice Internazionale, 1988.

- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana, 1973.
- Hanson, Anne Coffin, éditrice. *The Futurist Imagination*. Milford : Rembrandt Press Company, 1983.
- Izerghina, A. *La Peinture Française*. Léningrad : Editions d'Art Aurore, 1975.
- Janecek, Gerald. *The Look of Russian Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1984.
- Kamenskij, Vasilij. *Путь энтузиаста* New York : Orpheus, 1986.
———. *Танго с коровами* Moscou : s.é., 1990?.
- Kean, Beverly Whitney. *All the Empty Palaces*. New York : Universe Books, 1983.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. New York : E.P. Dutton & Co., Inc., 1971.
- Lawton, Anna, éditrice. *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca : Cornell University Press, 1988.
- Lista, Giovanni. *Marinetti et le Futurisme*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1977.
- Livchits, Bénédict. *L'Archer a un oeil et demi*. Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1971.
- Lotman, Juri. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1973.
- Marcadé, Jean-Claude, réalisateur. *Présence de F.T. Marinetti : Actes du Colloque International tenu à l'UNESCO*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1982.
- Marcadé, Valentine. *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1972.

- Markov, Vladimir. *Манифесты и программы русских футуристов* München : Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- . *Russian Futurism: A History*. Berkeley : University of California Press, 1968.
- Marinetti, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- . *The Futurist Cookbook*. San Francisco : Bedford Arts, 1989.
- . *Les mots en liberté futuristes*. Milano : Edizioni Futuriste, 1919.
- Martin, Jean-Hubert et Carole Nagger. *paris-moscou, 1900-1930*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1979.
- McEntee, Girard Lindsley. *Italy's Part in Winning the World War*. Princeton : Princeton University Press, 1934.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment*. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.
- Santoy, Claude. *La graphologie au service de votre vie intime et professionnelle*. Montréal : Les Editions de l'Homme, 1991.
- Smith, Hedrick. *Les Russes : la vie de tous les jours en Union soviétique*. Paris : Editions Pierre Belfond, 1976.
- Sola, Agnès. *Le Futurisme Russe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Spears, Edward. *Liaison 1914: A Narrative of the Great Retreat*. London : Eyre & Spottiswoode, 1968.
- Swadley, Richard, éditeur. *on the cutting edge of technology*. Carmel : Sams Publishing, 1993.
- Woolley, Benjamin. *Virtual Worlds*. Cambridge : Blackwell, 1992.

II - Articles

- Blumenkranz-Onimus, Noëmi. «Une poétique de l'hérolisme : l'esthétique de Marinetti». *Présence de Marinetti*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.
- Boccioni, Umberto. «Peinture et sculpture futuristes». *Futurisme*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973.
- Бурлюк, Д., et al. «Пощечина общественному вкусу». *Манифесты и программы русских футуристов*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- De Felice, Renzo. «Ideology». *Futurismo & Futurismi*. Milan : Bompiani, 1986.
- de Grunne, Bernard. «Boccioni and the Futurist Style of Motion». *The Futurist Imagination*. Milford : Rembrandt Press Company, 1983.
- Di Milia, Gabriella. «Face-Painting». *Futurismo & Futurismi*. Milan : Bompiani, 1983.
- Drucker, Johanna. «Typographic Manipulation of the Poetic Text in the Early Twentieth-Century Avant-Garde». *Visible Language*, 25 (1991) : 231-256.
- Fauchereau, Serge. «Aviation». *Futurismo & Futurismi*. Milan : Bompiani, 1986.
- Ginsburg, Michael. «Art Collectors of Old Russia: The Morosovs and the Shchukins». *Apollo*. (December, 1973) : 470-485.
- Greenberg, Clement. «Collage». *Collage*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989.

Harrison, Charles. «Abstraction». *Primitivism, Cubism, Abstraction*.
New Haven : Yale University Press, 1993.

Jacobson, Linda. «Welcome to the Virtual World». *on the cutting
edge of technology*. Carmel : Sams Publishing, 1993.

Keeton, Kathy. «Forward». *The Joy of Cybersex*. New York : Brady
Publishing, 1993.

Khlebnikov, V., et A. Kroutchenykh. «The Letter As Such». *Russian
Futurism through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca : Cornell
University Press, 1988.

———. «Буква как таковая». *Манифесты и
программы русских футуристов* München :
Wilhelm Fink Verlag, 1967.

Kovtouné, Eugène. «Les <Mots en Liberté> de Marinetti et la
<Transmentalité> (Zaoum) des Futuristes Russes». *Présence de
Marinetti*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.

Kroutchenykh, A. «New Ways of the Word». *Russian Futurism
through its Manifestoes, 1912-1928*. Ithaca : Cornell University
Press, 1988.

———. «Новые пути слова». *Манифесты и программы
русских футуристов* München : Wilhelm Fink Verlag,
1967.

Landis, Linda. «Futurists at War». *The Futurist Imagination*.
Milford : Rembrandt Press Company, 1983.

Lawton, Anna, éditrice. «Russian and Italian Futurist Manifestoes».
Slavic and East European Journal, 20 (Winter, 1976) : 405-420.

Marcadé, Jean-Claude. «Marinetti et Malévitch». *Présence de
Marinetti*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.

- Marinetti, F. T. «Distruzione della sintassi, Immaginazione Senza fili, Parole in Libertà». *Teoria e invenzione futurista*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- . «La tecnica della nuova poesia». *Teoria e invenzione futurista*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- . «Manifeste du Futurisme». *le premier manifeste du futurisme*. Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa, 1986.
- . «Manifeste technique de la littérature futuriste». *Futurisme*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973.
- . «Manifesto tecnico della letteratura futurista». *Teoria e invenzione futurista*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1968.
- Marinetti Barbi, Luce. «F. T. Marinetti and Futurism». *Yale University Library Gazette*, 57 (April, 1983) : 105-137.
- Mignot, Yvan. «Marinetti et Khlebnikov». *Présence de Marinetti*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.
- Poggi, Christine. «Marinetti's *Parole in Libertà* and the Futurist Collage Aesthetic». *The Futurist Imagination*. Milford : Rembrandt Press Company, 1983.
- Rosenberg, Harold. «Collage: Philosophy of Put-Togethers». *Collage*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989.
- Schnapp, Jeffrey. «Politics and Poetics in Marinetti's *Zaang Tumb Tuuum*». *Stanford Italian Review*, (Spring, 1985) : 75-92.
- Shklovsky, Victor. «Искусство, как приём». *О теории прозы* Moscow : Kruk, 1925.

Sola, Agnès. «Un problème de méthode : l'étude des rapports entre les futurismes russe et italien». *Présence de Marinetti*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1982.

Taylor, Joshua C. «Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World». *Theories of Modern Art*. Berkeley : University of California Press, 1968.

Tynianov, Juri. «Литературный факт». *Архаисты и Новаторы* München : Fink Verlag, 1967.

III - *Ouvrages de référence*

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988.

Corten, Irina H. *Vocabulary of Soviet Society and Culture*. Durham : Duke University Press, 1992.

Magocsi, Paul Robert. «World War I, 1914-1918». *Historical Atlas of East Central Europe*. Toronto : University of Toronto Press, 1993.

Robert, Paul. *Le Petit Robert I*. Paris : Le Robert, 1982.

Venturi, Lionello. *Cézanne : son art—son oeuvre*. Paris : Paul Rosenberg, 1936.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Nota sur la translitération et la traduction	iv
Introduction	1
I - Kamenskij au musée de Ščukin	11
II - Kamenskij au bain russe	42
III - Marinetti à la bataille de la Marne	62
IV - Marinetti à la bataille d'Isonzo	83
Conclusion	95
Bibliographie	107
Table des matières	114