

« Et tu glorifies la tendre bergère ».
Velimir Khlebnikov,
ou l'invention d'un primitivisme pastoral

MICHAEL KUNICHKA

Le critique anglais William Empson ouvre son étude séminale *Some Versions of the Pastoral* (1935) par un chapitre sur la littérature prolétarienne. Le lecteur pourra être surpris que l'art prolétarien s'invite dans cet examen de la pastorale puisque ce genre, qui accorde tant d'importance aux figures apparemment innocentes des bergers et des nomades, privilégie la campagne et les champs à la vie urbaine et à l'industrie. Empson affirme : « Il est difficile, pour les Anglais, de parler avec assurance d'art prolétarien, parce qu'en Angleterre, celui-ci n'a jamais constitué un genre aux principes bien établis, et que, tel qu'il se présente, et pour ce que j'en ai vu, il conduit à produire des œuvres qui sont fort mauvaises¹. » Puis il se tourne vers les productions culturelles russes et soviétiques, intérêt suscité par la publication en 1934 des actes en anglais du Premier congrès des écrivains. Or ce congrès, qui a eu lieu la même année, marque une étape décisive dans l'établissement du réalisme socialiste comme doctrine officielle de l'art soviétique.

1. William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New York, New Directions, 1974, p. 3.

Pour Empson, « le réalisme socialiste » fournit les termes pour penser la relation entre la pastorale et l'art prolétarien. Commentant les débats qu'il lit en traduction, il remarque :

La pastorale constitue un cas bien plus étrange encore, mais il me semble qu'elle possède une forme de permanence et qu'elle est indépendante du système de l'exploitation de classe. N'importe quel état socialiste, dont la capitale accueillerait une intelligentsia s'imaginant être bien plus cultivée que les paysans (et tel serait bien le cas ; les arts sont le produit d'un surpeuplement), pourrait alimenter cette veine. Celle-ci est fort représentée dans les films russes actuels, et joue pour beaucoup dans leur beauté (par exemple, *La Ligne générale*²). La raison pour laquelle je fais intervenir cette forme désuète dans la discussion est la suivante : je pense que l'art prolétarien, quand il est bon, est le plus souvent une pastorale secrète³.

Empson commence par concéder que la pastorale pourrait sembler incompatible avec les courants de pensée marxiste-léniniste. La valorisation du prolétariat et de la modernisation industrielle semble faire peu de place à un idéal de vie simple, libérée du labeur, et peu de place aux figures de bergers faisant paître leurs troupeaux ou jouant de la flûte de roseau. Pourtant, l'étonnante expression de « pastorale secrète » invite à penser la survivance de cette veine dans les visions utopiques de l'art prolétarien. Et en effet, la référence au film d'Eisenstein *La Ligne générale* s'impose ici pour conduire au constat que la culture soviétique a parfois cherché à produire des images d'un monde industriel harmonieux. Eisenstein les projette sur le personnage de Maria Lapkina, qui rêve d'une usine laitière idyllique, au sein de laquelle les vaches seraient parfaitement organisées et où l'on pourrait traire ces dernières dans un bâtiment de style international.

Empson n'est pas le seul critique à avoir remarqué l'usage de la pastorale dans un contexte d'industrialisation. Renato Poggioli répond pour sa part au lien établi par Empson dans sa propre étude sur le genre, *The Oaten Flute* [La Flûte de roseau] :

Empson a raison quand il affirme que nous sommes face à des pastorales où les bergers sont remplacés par des artisans ou des ouvriers, mais il a tort quand il soutient que la fiction prolétarienne est une branche de la pastorale. Les romans prolétariens idéalisent

2. Film d'Eisenstein de 1929 (*Staroe i novoe / General'naja Linija*).

3. William Empson, *Some Versions of Pastoral*, *op. cit.*, p. 6.

les masses urbaines sans idéaliser leur mode de vie ; tout en exalant les vertus morales de l'homme ordinaire, ils dénoncent les vices de la société qui déterminent le sort de celui-ci. Dans la pastorale cependant le sort de l'homme constitue moins une malédiction à conjurer, qu'un état de grâce à restaurer⁴.

Poggioli observe encore qu'une pastorale de gauche est improbable⁵, parce que la logique marxiste est celle de la modernisation, du progrès, de l'avancée linéaire de l'histoire, et non celle d'une retraite dans un passé atemporel comme celui de la pastorale. Marx, rappelle-t-il, jugeait arriérée la vie rurale et associait la pastorale au monde féodal. On trouve pourtant bien des ramifications de la pastorale dans la culture soviétique, et les valeurs qu'elle exprime sous-tendent des formes variées.

À partir des écrits d'Empson, Katerina Clark met pour sa part en lumière ce qui constitue à ses yeux un problème essentiel dans la représentation de l'industrialisation par le roman soviétique classique, à savoir son caractère impersonnel, qui repose uniquement sur la machine. Le roman soviétique témoigne en fait d'un désir de restaurer une vision de la société qui englobe les valeurs pastorales et permettrait la réconciliation de la nature et de l'homme. Cette vision offre un contraste entre « la dureté du réel » et un arrière-plan de « simplicité » ; les figures comme celles du berger et des champs idylliques impliquent moins l'identification de la pastorale qu'elles ne font signe vers un passé dont on espère qu'il offrira une solution alternative aux complexités du présent⁶.

Ces remarques préliminaires sur la relation de la pastorale et de la littérature prolétarienne permettent de contextualiser la puissante vision de Khlebnikov que je vais explorer dans cet article. Elles engagent la compréhension de ce qui donne toute sa singularité à l'alliage de primitif et de pastoral qu'il propose dans ses textes. Khlebnikov offre en effet un exemple privilégié de la relation complexe de la modernité littéraire avec le primitivisme, et avec d'autres tendances proches qui ont émergé dans une période de transforma-

4. « Cela signifie que d'ordinaire la pastorale politique ne peut émaner que de la droite conservatrice, et c'est pourquoi Marx utilise l'épithète "idyllique" de manière péjorative, pour définir les relations sociales du monde féodal. » Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 1975, p. 29-30.

5. *Ibid.*, p. 30.

6. Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, 3^e éd., Bloomington, IN, Indiana University Press, 2000 (1^e éd. : 1981), p. 106-107.

tion, d'industrialisation et de bouleversements politiques, en particulier lors de la Révolution de 1917. Son œuvre se collète sans cesse avec les différentes formes du primitif, passées et présentes, et elle marque une attirance de plus en plus marquée pour la nouveauté industrielle et technique, riche en promesses de vie nouvelle. Qu'il se tourne vers le passé primitif ou vers l'avenir technique, il cherche des formes de vie alternatives, meilleures que celles proposées par le présent. À cet égard, l'œuvre de Khlebnikov peut sembler caractéristique de certaines tendances russes profondes, critiques de la modernité, mais elle s'en distingue pourtant par la combinaison singulière qu'elle propose entre des formes de vie et d'art qui pourraient sembler incompatibles.

On pourrait aborder la question du primitivisme chez Khlebnikov en se concentrant sur la période qui court de 1910 à 1914⁷, à peu près concomitante de la grande effervescence primitiviste du modernisme russe. Ce sont les années notamment du *Sacre du printemps* de Stravinski (1912) et de deux textes majeurs qui ont conféré au primitivisme le statut de courant artistique : le manifeste d'Alexandre Chevtchenko *Le Néo-Primitivisme* (1913)⁸ et la préface au catalogue de l'exposition personnelle de Natalia Gontcharova (1913)⁹. Au cours de cette période, Khlebnikov livre certaines des expressions primitivistes les plus denses de sa poésie et de son œuvre : il raconte les peines des amants de l'Âge de pierre dans « I et E : un récit de l'Âge de pierre » [« I i E : povest' kamennogo veka », 1911-1912] et montre la confrontation de l'ascétisme chamanique et de la volupté grecque dans « Le Chaman et Vénus » [« Shaman i Venera », 1913]. Dans ces œuvres, on trouve les représentants au long cours de l'idéal primitiviste de Khlebnikov : bergers, adorateurs païens et chamans, diversement projetés sur une antiquité recréée, sur la vie contemporaine ou sur une utopie tournée vers le futur. Ces figures persisteront dans sa poésie, signes d'une affinité constante, quoiqu'en évolution, avec le primitif. Elles

7. Vladimir Markov dit qu'il s'agit de la période qui voit « fleurir » l'usage des termes primitifs chez Khlebnikov (dans *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley, University of California Press, 1962, p. 216).

8. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm'. Ego teorija, ego vozmožnosti, ego dostiženija* [Le Néo-primitivisme. Sa théorie, ses capacités, ses réalisations], M., Tipografija 1-j Moskovskoj Trudovoj Arteli, 1913.

9. Natal'ja Gončarova, *Vystavka kartin Natalii Sergeevny Gončarovoj, 1900-1913* [Exposition des tableaux de Natalia Sergeïevna Gontcharova, 1900-1913], M., [s. n.], 1913.

entrent en concurrence avec les symboles de son idéal plus tardif – radios, chemins de fer, avions etc. – au moment où l'industrialisation devient un thème majeur de sa poésie¹⁰.

Toutefois, plutôt que de me concentrer sur cette seule période, je chercherai à suivre les différentes facettes de la vision intégrale de Khlebnikov dans leurs évolutions, et à montrer en quoi elles convergent avec certains courants de la pensée primitiviste du début du XX^e siècle, mais aussi en quoi elles s'en distinguent¹¹. Ce qui permet cette intégration, cette réconciliation de termes opposés, est précisément la pastorale – que certains critiques ont considérée comme une forme de « primitivisme doux¹² ». Je commencerai par une lecture de la nouvelle « Nikolai » (1912), qui propose un rejet

10. Les études sur l'importance des références à la technique pour l'avant-garde sont nombreuses ; pour une synthèse utile, voir Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York, Oxford University Press, 1989, notamment les chapitres « Man the Machine » et « Utopia in Time: Futurology and Science Fiction ».

11. Je ne suis pas le premier à examiner la fonction et l'évolution du primitivisme dans la poésie de Khlebnikov. Outre le livre de V. Markov précédemment cité, voir du même auteur, *Russian Futurism. A History*, University of California Press, 1968, notamment le chapitre « Hylae » ; Dimitri Sarab'janov, « Neoprimitivizm v russkoi živopisi i poèzija 1910-x godov » [Le néoprimitivisme dans la peinture et la poésie russe des années 1910], in Vjačeslav Ivanov, Zinovij Papernyj & Aleksandr Parnis (éd.), *Mir Velimira Xlebnikova* [Le Monde de Khlebnikov], M., Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 619-636. On se reportera avec intérêt à Henryk Baran (éd.), *O Xlebnikove: konteksty, istočniki, mify* [Au sujet de Khlebnikov : contextes, sources, mythes], M., Rossijskij gos. gumanitarnyj universitet, 2002.

12. Le concept de « primitivisme doux » est tiré de Arthur Lovejoy and George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, 1973 (1^e éd. : 1935). Les deux auteurs distinguent entre des formes « dures » [*hard*] et des formes « douces » [*soft*] de primitivisme. Le « primitivisme dur » décrit un état dans lequel les hommes doivent constamment lutter pour subvenir à leurs besoins élémentaires, ne leur laissant pas le loisir de développer des sciences et des arts, sans lesquels ils sont plus heureux. Des barbares comme les Scythes, les Gètes et les Germains vivent ainsi dans un état de « primitivisme dur » (p. 10). Le « primitivisme doux » renvoie au contraire à un état dans lequel la nature pourvoit facilement aux besoins humains, laissant couler « le lait et le miel ». Les hommes consacrent alors l'essentiel de leur existence à poursuivre leurs désirs et ils peuvent créer dans le bonheur. C'est l'état associé à l'Âge d'or antique et à la pastorale. La question de l'oisiveté constitue donc une pierre de touche.

radical de la vie urbaine, puis verrai comment s'équilibrent les deux forces contradictoires du primitivisme et de l'utopie technique, dans les poèmes « Le dieu du vingtième siècle » [« Bog 20-ogo veka », 1915¹³] et « La ville de l'avenir » [« Gorod buduščego », 1920¹⁴] ainsi que dans la prose de « Une falaise venue de l'avenir » [« Utes iz buduščego », 1920¹⁵]. Puis le poème long [*poëma*] « Lodomir » (1921-22) montrera comment Khlebnikov réconcilie primitif et modernité technique : Khlebnikov, tout futuriste qu'il soit, n'en est pas moins un écrivain majeur de la pastorale moderne. Il trouve sa propre formule pour un primitivisme futuriste et fournit par là la preuve qu'une vision pastorale progressiste existait déjà dans les années 1920, bien en amont de l'alliance des motifs pastoraux et prolétariens dans le roman soviétique ultérieur.

De la fourmilière au palais de Cristal : urbanoclasme et utopisme dans « Nikolai »

Écrit pendant la période la plus riche en thèmes primitivistes de Khlebnikov, « Nikolai¹⁶ » raconte l'histoire d'un chasseur solitaire, qui incarne le rejet complet de la civilisation. Le récit diffère à plusieurs égards d'autres œuvres primitivistes : les événements racontés se déroulent à l'époque contemporaine, et non à l'Âge de pierre ou dans une antiquité slave imaginaire ; il oppose de manière saisissante les valeurs de la vie industrielle et celles d'un ordre naturel menacé ; il engage une critique totale du monde technique et urbain, plus poussée que dans aucun des autres textes de Khlebnikov. C'est sans doute l'effort le plus explicite de l'auteur pour évaluer ce qu'il en coûte de réclamer une vie primitive. On ne trouvera pas dans « Nikolai » l'idéal du bon sauvage ou la valorisation de la vie

13. Velimir Xlebnikov, « Bog 20-ogo veka » in David Burliuk, Vasilij Kamenskij, Georgij Zolotuxin, Velimir Xlebnikov & Aristarx Lentulov, *Četyre ptitsy. Stixi* [Quatre oiseaux. Vers], M., Izd-vo K, 1916, p. 86. Nous citons d'après l'édition suivante, Velimir Xlebnikov, *Izbranye stixotvorenija* [Poèmes choisis], M., Sovetskij pisatel', 1936, p. 385, repris dans *Tvorenija* [Œuvres], M., Sovetskij pisatel', 1987, p. 97-98.

14. Velimir Xlebnikov, « Gorod buduščego », *Xarčevnja zor'* [Taverne des aubes], M., [s. n.], 1920, p. 14.

15. Velimir Xlebnikov, « Utes iz buduščego », *Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. IV « Proza i dramatičeskie proizvedenija », éd. Juri Tynjanov et Nikolaj Stepanov, L., Izdatel'stvo pisatelej, 1930, p. 296-299.

16. « Nikolai » a paru dans le volume *Troe* [Trio], SPb., Žuravel', 1913, qui inclut des œuvres d'Elena Gouro et d'Alexei Krouchenykh.

simple que l'on peut trouver ailleurs ; Khlebnikov nous propose bien plutôt une figure dont la forme de vie est jugée comme une menace radicale pour les relations sociales et pour la fraternité. C'est le narrateur qui juge le chasseur et qui rend compte des oppositions de valeurs qu'ils incarnent l'un et l'autre. Il établit un contraste entre sa propre « vie errante » et celle de Nikolai. Si la vie du narrateur est informée par les qualités romantiques de l'homme errant, solitaire, en quête d'une existence plus authentique, Nikolai rejette quant à lui la civilisation par inimitié envers son prochain. Il cherche à se distancier le plus possible d'eux. Le narrateur se penche sur le fait suivant : les gens prennent le chasseur pour un homme « taciturne et simple, prudent et insociable¹⁷ », sans comprendre ce qu'il en coûte de se retirer de la vie ordinaire : « Les déboires d'une vie vagabonde sont compensés par de merveilleux hasards. C'est à des hasards de ce genre que je rapporte ma rencontre avec [Nikolai]. Si vous l'aviez croisé, vous ne lui auriez sans doute pas prêté attention. Seuls son front légèrement hâlé et son menton l'auraient fait remarquer. Et ses yeux qui, trop honnêtement, n'exprimaient rien, auraient pu vous dire que, devant vous, se tenait un chasseur blasé, qui s'ennuyait parmi les hommes¹⁸. »

Nikolai est peut-être indifférent aux autres, mais le narrateur s'intéresse à lui comme à un être humain, et il note ensuite :

D'une manière générale, on peut regarder les hommes comme étant les différents éclairages d'une même tête blanche aux boucles blanches. C'est alors une infinie diversité que vous offrira la contemplation du front et des yeux sous différents éclairages, la lutte des ombres et de la lumière sur une même et seule tête de pierre, tête répétée une infinité de fois, de vieillards et d'enfants, d'affairistes et d'idéalistes¹⁹.

Même si, aux yeux du narrateur, la différence humaine n'offre guère plus de prise ontologique que l'aspect des teintes et des nuances de couleur, s'énonce aussi, de manière positive, la croyance en un ordre sous-jacent qui unifie fondamentalement toutes les formes de diversité. La menace portée par Nikolai réside dans le fait de se couper de l'humanité, en d'autres termes, de quitter le règne de l'humain pour entrer dans celui du sauvage et de l'animal.

17. Vélimir Khlebnikov, « Nicolas », in *Id.*, *Nouvelles du je et du monde*, trad. de Jean-Claude Lanne, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 212.

18. *Ibid.*, p. 208-209.

19. *Ibid.*, p. 210-211.

La description la plus fournie de Nikolai intervient peu après ce questionnement sur la possibilité de passer dans le règne du non-être. C'est alors que le narrateur voit en Nikolai l'incarnation du primitivisme au sens large :

Il était renfermé et taciturne, et le plus souvent peu loquace ; seuls, ceux à qui il montrait un peu de son âme pouvaient deviner qu'il condamnait la vie et connaissait « le mépris du sauvage » pour la destinée humaine en son entier. Du reste, on comprendra très bien cet état d'âme, si l'on dit que c'est ainsi que l'âme de la nature devait condamner la nouveauté si, à travers la vie de ce chasseur, elle devait passer du monde des condamnés dans le monde de ceux qui prennent la relève, en embrassant d'un regard d'adieu les tourbillons de canards, le désert, le monde du sang des flamants répandus sur la mer, passer dans le pays des blanches piles de pierre enfoncées dans le lit des fleuves, le pays des fines dentelles des ponts de fer, des villes-fourmilières, ce monde ténébreux, puissant mais hostile²⁰ !

Le personnage de Nikolai constitue un catalogue de thèmes, d'images, d'attitudes, et de sous-textes, qui caractérisent la pensée primitiviste de son temps. Le « mépris exprimé par le sauvage » [« *prezrenie dikaria* »], l'opposition à l'innovation, à l'ordre industriel et urbain émergent sont autant de traits qui appellent un commentaire car ils révèlent le fonds culturel où puise Khlebnikov pour façonner Nikolai.

De manière plus générale, « Nikolai » participe de ce que Richard Stites a appelé « la tradition urbanoclaste », qui voit dans la ville l'emblème d'une « menace non-dissimulée contre un monde pastoral réel ou imaginaire²¹ ». En 1912, l'urbanoclasme est repérable dans un vaste spectre d'idées, socialistes, néo-populistes, aussi bien que libérales. La référence du narrateur à la ville-fourmilière [« *gorod-muravejnik* »] renvoie à un ensemble de textes qui ont donné à cette image sa valeur topique, à savoir les *Notes d'hiver sur l'impression d'été* et *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, et le texte auquel ce dernier répondait, *Que faire ?* de Tchernychevski²².

20. *Ibid.*, p. 212.

21. Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, *op. cit.*, p. 191. Le terme anglais est « *antiurbanism* » [N. d. T.].

22. Sur les attaques de Dostoïevski contre Tchernychevski dans les *Notes d'hiver*, sur sa critique de « l'optimisme naïf » quant à la nature humaine et les utopies socialistes, voir le chapitre « The prison of Utopia » dans

On trouve en effet dans *Notes d'hiver sur impression d'été* un avertissement sur les effets pernicioeux de la vie urbaine moderne sur l'humanité. Dostoïevski observe avec crainte et étonnement ce qu'il découvre pendant son séjour londonien :

Tout cela est si solennel, si victorieux, si orgueilleux que ça commence à vous opprimer le souffle. Vous regardez ces centaines de milliers, ces millions de personnes dont les grands flots s'écoulent ici, soumis, du monde entier – des gens venus tous avec une seule pensée, et qui se pressent, sans bruit, obstinément et sans rien dire, dans ce palais colossal, et vous sentez là que quelque chose s'est définitivement accompli, oui, accompli, terminé. C'est une sorte de tableau biblique, quelque chose sur Babylone, comme une prophétie de l'Apocalypse qui s'accomplit sous vos yeux. Vous sentez qu'il faut que l'homme puise beaucoup dans son éternel esprit de résistance et de négation pour ne pas se laisser prendre, pour ne pas se soumettre à l'impression, ne pas s'incliner devant le fait et ne pas adorer Baal, c'est-à-dire ne pas considérer ce qui existe comme son idéal²³...

Dans son utilisation de l'image de la ville comme fourmilière, « Nikolai » offre une variation radicale sur la tradition russe des écrits anti-urbains : le désir de solitude s'oppose aussi à toute forme d'organisation sociale.

Il faut cependant noter à ce stade de la réflexion que l'image archétypale du Palais de Cristal (construit pour l'Exposition universelle de 1851 à Londres par Sir Joseph Paxton) fait contrepois à cette représentation de la ville fourmilière. Tchernychevski s'est servi du Palais de Cristal comme modèle de son utopie socialiste, telle qu'elle apparaît dans le célèbre quatrième rêve de Vera Pavlovna :

Un édifice, un immense édifice, comme on voit à peine quelques-uns dans les plus grandes capitales, ou plutôt pas un seul ! Il se dresse au milieu des champs et des prés, des jardins et des bosquets. [...] À quelle architecture appartient-il ? Il n'en est point de pareille aujourd'hui ; ou plutôt si, il y a un signe avant-coureur d'une telle architecture, c'est le palais bâti sur la colline de Sydenham en fonte et en verre, rien qu'en fonte et en verre. [...] Qui donc habite cette demeure, plus somptueuse que tous les palais ?

Joseph Frank, *Dostoïevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 310-347.

23. Fedor Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impression d'été*, trad. d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995, p. 67.

« Ils sont nombreux, très nombreux, ceux qui habitent ici ; va toujours, nous les verrons²⁴ ».

Or si, dans « Nikolai », Khlebnikov reprend à Dostoïevski et à Tchernychevski les images polémiques de la fourmilière et du Palais de cristal, par la suite il incorpore des jugements plus positifs sur la ville, en particulier sur les caractéristiques architecturales des cités de verre, comme dans le rêve de Vera Pavlovna.

Dans « Nikolai », le monde urbain « rempli de tristesse et dépourvu d'amour » est plus proche de la ligne Dostoïevski. Il s'en distingue pourtant, comme de la ligne Tchernychevski, car il n'y a pas ici de modèle utopique positif, qu'il soit socialiste ou communaliste, séculaire ou sectaire. Au lieu de proposer comme les deux écrivains qui le précèdent un tel modèle, Khlebnikov exprime le « mépris éprouvé par le sauvage » avec une misanthropie qui caractérise toute la vie de son personnage, jusque dans la tombe : « [Nikolai] désirait mourir loin du genre humain. Qu'est-ce qui l'avait cruellement déçu ? Il errait parmi les hommes tout en les niant²⁵. »

Si la pensée socialiste des années 1860 constitue les racines les plus profondes du récit, les recherches sur le primitif et la valorisation de la modernité industrielle et technique qui se fait jour à l'époque de sa publication sont aussi des tendances que Khlebnikov intègre tout en s'en distinguant. Il s'écarte ainsi du concept de primitivisme tel que l'élabore l'un de ses principaux théoriciens en Russie, Alexandre Chevtchenko, dont le manifeste, *Neo-Primitivizm*, publié la même année que « Nikolai », débute par une observation pourtant similaire : « Il n'y a plus de terre-nature au sens propre. Elle est devenue fondation d'immeubles et asphalte des trottoirs et des chaussées. La terre nature n'est plus qu'un souvenir, comme un conte au sujet d'une chose merveilleuse qui n'est plus depuis longtemps²⁶. » Mais à mesure qu'avance la théorie primitiviste de Chevtchenko, l'absence de retour, sous quelque forme que ce soit, à un état d'harmonie avec la nature s'affirme comme idée essentielle : ses considérations primordiales sont en effet d'ordre esthétique :

24. Nikolai Tchernychevski, *Que faire ?*, trad. de Dimitri Sesemann, Paris, Édition des Syrtes, 2000, p. 309-310.

25. Vélimir Khlebnikov, « Nicolas », *op. cit.*, p. 213.

26. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm...*, *op. cit.*, p. 7. Traduction française par Anne Duruflé : Alexandre Chevtchenko, « Le Néo-Primitivisme », in Troels Andersen & Ksenia Grigorieva, *Art et poésie russes, 1900-1930, textes choisis*, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne, 1979, p. 71.

tique et national. La Nature est ainsi « le matériau brut qui provoque dans notre âme telle ou telle émotion que nous éprouvons lorsque nous accomplissons notre conception de la surface de l'image²⁷ ». Cette image est assez différente de ce que propose « Nikolai », qui affirme un lien essentiel entre le chasseur et la nature.

Il y a quelque chose de profondément idiosyncratique chez ce chasseur résolument solitaire et misanthrope, au regard à la fois de l'œuvre de Khlebnikov, de ses sources et des discours de la première avant-garde sur le primitif et la technique. Tout se passe comme si Khlebnikov avait poussé l'expérience sur cette version du primitif au point le plus radical, anticipant ce qui deviendra le point de vue dominant de la pensée moderniste sur le principe de « l'ensauvagement » : pour le dire avec Viatcheslav Ivanov, « le sauvage ne trouve nulle joie dans sa liberté sans but, pas plus que l'homme qui cède à la tentation de l'amnésie et qui se "simplifie" jusqu'à ressembler au sauvage ; il est triste et abattu²⁸ ». Ivanov a établi sa vision du sauvage dans le contexte plus large de sa réflexion sur les termes de « *oproščenie* » (simplisme) et « *uproščenie* » (simplification). Les deux termes désignent deux modes de simplification, qui sont présentés dans sa correspondance de 1921 avec Mikhail Gerchenson (*Perepiska iz dvux uglov, Correspondance d'un coin à l'autre*, essentielle dans l'histoire intellectuelle russe). Dans l'une de ses réponses à Gerchenson, Ivanov écrit :

La formule magique de notre intelligentsia, c'est l'*oproščenie* ; ce qui montre à quel point elle est déracinée. Elle pense qu'en « devenant simple » elle trouvera des racines, en aura la sensation. [...] L'*oproščenie*, c'est la trahison, l'oubli, la défection – une réaction molle et lâche. L'idée fait aussi peu sens pour la culture que pour les mathématiques, qui ne reconnaissent que l'*uproščenie*, c'est-à-dire la réduction de la complexité à une forme plus simple, plus parfaite, plus unifiée²⁹.

Même s'il fustige l'*oproščenie* et valorise l'*uproščenie*, Ivanov pose le cadre qui permet de situer l'appropriation moderniste du primitif et nous rappelle l'effort fait de concert avec l'intelligentsia pour com-

27. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm...*, *op. cit.*, p. 10 ; trad. fr., *op. cit.*, p. 73.

28. Vjačeslav Ivanov & Mixail Geršenzon, *Perepiska iz dvux uglov*, SPb., Alkonost, 1921, p. 58. Nous traduisons.

29. *Ibid.*, p. 57.

bler le fossé qui s'est ouvert entre l'homme, la communauté et la nature. Il s'agit de rechercher de nouvelles possibilités formelles et esthétiques, mais aussi, comme le note Ivanov, de résoudre les difficultés que l'intelligentsia perçoit comme la condition de la modernité dans son ensemble.

Richard Taruskin affirme que beaucoup de modernistes ont suivi cette idée de « simplification formelle radicale », qu'elle relève de l'*oproščenie* ou de l'*uproščenie*³⁰. À cet égard, il est remarquable que la forme de « Nikolai » ne soit pas aussi innovante ou « radicale » que celle d'autres œuvres de Khlebnikov ; ce qui est « radical », c'est le fond, le propos sur ce qu'en coûte le primitiviste.

Il n'entre pas dans le cadre de cet article d'examiner toute l'importance de la correspondance entre Gerchenson et Ivanov, dans son contexte intellectuel et historique, comme en rapport avec le primitivisme. Mais je pense qu'il est particulièrement pertinent de la relier à Khlebnikov, dont l'œuvre a pu constituer une source implicite, comme le montre un autre passage. Gerchenson y répond à Ivanov, qui l'accuse de préférer l'*oproščenie* à l'*uproščenie*, et cite le poème de ce dernier, « Taedium phaenomeni » (1910), qui nous renseigne sur la fonction du primitif dans sa pensée :

Кто познал тоску земных явлений,
Тот познал явлений красоту...

Кто познал явлений красоту,
Тот познал мечту Гиберорея;
Тишину и полноту
В сердце сладостно лелея,
Он зовет лазурь и пустоту.

Celui qui connaît la mélancolie des phénomènes,
Celui-là connaît la beauté des phénomènes...

30. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 2 tomes, Berkeley, University of California Press, t. 1, p. 854-855. Pour citer encore Taruskin : « L'art de Stravinski, comme celui des néo-primitifs, ses contemporains, est un art de la simplification formelle radicale ; et la question très débattue est de savoir s'il s'agit – pour reprendre la querelle d'un coin à l'autre entre Ivanov et Gerchenson d'*uproščenie* (une percée vers la simplicité des plus grandes vérités) ou de simple *oproščenie* (le renoncement réducteur à tout raffinement de la pensée et du sentiment au profit de la simplicité grossière du barbare). »

Celui qui connaît la beauté des phénomènes,
 Celui-là connaît le rêve de l'Hyperboréen :
 Le silence et la plénitude
 Qu'il berce avec volupté dans son cœur
 Il appelle l'azur et le vide³¹.

À la lumière de ces vers, on voit plus nettement comment Khlebnikov propose dans « Nikolai » (et seulement là) une antithèse du bon sauvage ; le narrateur constate, dans son ultime jugement sur le chasseur, que ce dernier ne privilégie pas « l'azur et le vide » mais plutôt un espace désolé et déserté :

Peu de gens comprenaient que cet homme, à vrai dire, n'appartenait pas au genre humain. Les yeux pensifs, la bouche silencieuse, il était, depuis déjà deux ou trois dizaines d'années, le grand-prêtre dans le temple du Meurtre et de la Mort. Entre la ville et la campagne, il y a les mêmes axes, la même différence qu'entre le diable et le démon [*meždu čertom i besom*]. L'intelligence commence dès le moment où l'on sait faire le choix entre le mauvais et le bon. Le chasseur avait tranché en faveur du démon, de la grande solitude [*velikogo bezljud'ja*]³².

Ainsi, la campagne correspond au démon et la ville au diable. Dans une lettre adressée à Alexei Kroutchenykh en 1913³³, Khlebnikov se livre à des remarques de démonologie, reliant « démon » [*bes*] et le « diable » [*čert*] à d'autres mots par des chaînes de paronomases. Dans la mesure où « *bes* », le démon, appartient au royaume des « émeutes » [*bujstvo*], des « batailles » [*bitvy*], des « malheurs » et des « catastrophes » [*bedy*], et enfin du « blanc » [*belyj*], il est bien plus fort que le « diable » « *čert* », qui, pour sa part, relève du domaine du « noir » [*černyj*]. En préférant le « démon » et la « campagne », Nikolai fait le choix de l'extrême. Dans ces lignes, le narrateur répond par l'affirmative à la question de savoir s'il est possible de franchir la frontière de l'humain. Ce jugement tranche avec d'autres visions primitivistes de Khlebnikov, dans lesquelles,

31. Cité dans Vjačeslav Ivanov et Mixail Geršenzon, *Perepiska iz dvux uglov*, *op. cit.*, p. 59-60. Nous traduisons.

32. Vélimir Khlebnikov, « Nicolas », *op. cit.*, p. 214.

33. Velimir Khlebnikov, Lettre du 16 octobre 1913, in *Id.*, *Collected Works of Velimir Khlebnikov*, trad. de Paul Schmidt, t. IV, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 84.

comme on va le voir, il cherche à définir une place pour un primitif qui rectifie la vie urbaine, tout en évitant de choisir la voie du démon et donc de rejeter entièrement la civilisation par « mépris de sauvage ». Il reste alors à comprendre s'il peut y avoir pour Khlebnikov un compromis entre rejet et valorisation de la ville ainsi que de la civilisation, entre un primitivisme critique de la civilisation et un autre, modèle de misanthropie et, enfin, entre *oproščenie* et *uproščenie*, pour reprendre les termes d'Ivanov.

Les dieux du XX^e siècle

« Nikolai », démontre que l'on ne peut résoudre les contradictions entre humanité, nature, industrie et civilisation. Le primitif y constitue la marque de la supériorité de la nature. Il nous faut alors examiner d'autres œuvres de Khlebnikov dans lesquelles la pastorale constitue un fonds permettant à l'auteur d'entreprendre une critique plus subtile de l'industrie, et même d'esquisser un rapprochement avec celle-ci. Avant la Révolution, le poème de 1915 « Le Dieu du vingtième siècle » [*Bog 20-ogo veka*] indique la valeur potentielle de la vie urbaine et industrielle. Khlebnikov convoque dans le poème, non sans ambivalence, l'image d'un berger de fer, dont le sens est interrogé dans une apostrophe : « Berger de fer, que faisait-il paître ? » [*Pastuk železnyj, čto on pas?*]. Si les multiples thèmes du poème ainsi que sa matrice narrative sont tronqués, un ensemble de motifs se dégagent de la scène principale :

Как А,
 Как башенный ответ — который час?
 Железной палкой сотню раз
 Пересеченная Игла,
 Серея в небе, точно Мгла,
 Жила. Пастух железный, что он пас?
 Прочтя железных строк записки,
 Священной осению векши
 Страну стадами пересекши,
 Струили цокот, шум и писки.
 ...
 И грозы стаями летали
 В тебе, о, медная леса.
 Утеса каменные лбы,
 Что речкой падали, курчавясь,
 И окна северной избы —
 Вас озарял пожар-красавец.

...
 Здесь возник, быстер и резв,
 Бог заводов — самозванец.
 Ночью молнию урочно
 Ты пролил на города,
 Тебе молятся заочно
 Труб высокие стада³⁴.

Comme A,
 Comme la réponse d'une tour-horloge à la question : quelle heure
 [est-il ?
 La flèche, traversée cent fois par
 Un rayon de fer
 Grisonnant dans le ciel, comme la Brume,
 Vivait. Le berger de fer, que gardait-il ?
 Après avoir lu les notes des portées de fer,
 Par un automne sacré, les écureuils,
 Ont traversé le pays en groupes.
 Le cliquetis, le bruit, les couinements affluaient.

Et les tonnerres volèrent comme des nuées
 En toi, ô fil de cuivre,
 Les fronts pierreux des falaises
 tombèrent comme des cascades, roulant,
 Et les fenêtres de la hutte du nord –
 La beauté de feu t'illumina.

Là surgit, rapide et joueur,
 Le dieu des usines, l'imposteur.
 La nuit tu déversais les éclairs à l'heure dite
 Sur les villes,
 En l'absence d'un autre, c'est toi
 que les grands troupeaux de tuyaux prient.

Le berger champêtre et sa flûte sont absents de ces vers, remplacés par un « berger de fer », qui n'est autre que la tour elle-même, avec son bruit infernal³⁵. Le poème de Khlebnikov se déroule pendant

34. Velimir Khlebnikov, *Tvorenija, op. cit.*, p. 97. Nous traduisons.

35. Il y a là convergence avec un vers de « Zone » d'Apollinaire (1913) : « Bergère ma Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ». Entre Apollinaire et Khlebnikov, il a pu exister de nombreux intermédiaires comme

un « automne sacré », qui voit le monde pastoral éclipsé par l'industrie. De manière significative, le monde nouveau de la métallurgie et de la manufacture s'élabore à partir de motifs pastoraux, transformés en métaphores de la vie industrielle, comme « le berger de fer » et « le troupeau de grands tuyaux ». Les emblèmes de la pastorale et du primitivisme (les troupeaux, les dieux païens) subsistent à titre de métaphores, qui se greffent sur la représentation du paysage industriel. La superposition de ces deux ordres, traditionnellement incompatibles, génère une tension palpable. Il est assez difficile de savoir quel sens accorder à ces tropes qui informent ce moment ambivalent de transition vers l'utopie technique, à cette transposition de paradigmes anciens sur la scène industrielle. C'est sans doute pourquoi Khlebnikov introduit le thème de l'imposture [« *samožvanstvo* »] dans le vers : « Dieu des usines, imposteur » [*Bog zavodov – samožvanets*]. La disparition des métaphores traditionnellement attachées à l'industrie remet en question la légitimité de cette dernière. À ce stade de l'œuvre, l'ordre industriel est représenté de manière ambivalente : son potentiel libérateur est inséparable de son statut d'usurpateur, qui détrône la nature au profit du changement technique. L'usage de la pastorale dans le poème relève alors de ce que Leo Marx a décrit comme « le résidu abstrait du rêve pastoral se déposant sur le monde industriel³⁶ », perceptible dans les discours sur l'industrie de la littérature américaine du XIX^e comme du XX^e siècle.

C'est une chose cependant d'introduire une harmonie et un ordre pastoral dans ce qui est habituellement décrit comme chaos industriel, et c'en est une autre d'établir un paradigme de valeurs durable : la pastorale donne forme à cela même qui devrait la supplanter. Si « la machine dans le jardin » est une image topique de l'irruption de l'industrie dans la pastorale, il s'agit ici d'un jardin de l'ère industrielle, mêlant les âges de la civilisation, image dont on sent la poussée dans tout le poème. Le trope de l'électricité brandie par un dieu imposteur rappelle ainsi le passage des *Notes d'hiver* de Dostoïevski, qui distingue au cœur de la modernité industrielle un scénario similaire de résurgence du culte païen. Comme nous l'avons vu, lorsque Dostoïevski associe le Palais de Cristal à Baal, il

Alexandra Exter, Larionov et Gontcharova même s'il semble qu'en 1915 Apollinaire n'avait pas encore été publié en russe.

36. Leo Marx y voit l'un des « lieux communs littéraires de l'époque », dans *Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideals in America*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 17.

implique que la modernité construit tout un panthéon de faux dieux. Ses idoles (comme le dieu des usines de Khlebnikov) sont engendrées par la terreur atavique que l'on peut ressentir face à l'industrie. Khlebnikov va plus loin : ce sont les « troupeaux de grands tuyaux » [*trub vysokie stada*] qui vénèrent le dieu de l'industrie. L'apostrophe au dieu et au « fil de cuivre » [*O, mednaja lesa*] anime toute la scène industrielle : « Et la nuit tu déversas les éclairs sur les villes à l'heure dite. » Quand on considère l'usage que fait Khlebnikov de la pastorale et du paganisme dans l'ensemble du poème, on comprend qu'il ne s'agit pas ici de figures de style, mais d'images essentielles dans ce scénario mental qui tend à naturaliser, voire à mythologiser les inventions techniques.

On clarifiera la relation entre ces deux pôles de l'utopie, pastorale ou technique, qui prédomine dans l'œuvre tardive en se penchant sur deux textes, le long poème « La ville de l'avenir » [*« Gorod buduščego »*, 1920] et dans la nouvelle « Le roc qui vient du futur » [*« Utes iz buduščego »*, 1921]. Tous deux révèlent la distance prise avec l'urbanoclasme de « Nikolai », que dominait l'image de la fourmilière. Ici, c'est le Palais de Cristal qui s'impose comme modèle dominant. Le début de « La ville de l'avenir » décrit une cité lumineuse, *Solntsestan*, le Soleilstan :

Здесь площади из горниц, в один слой,
 Стеклою страницу повисли,
 Здесь камню сказано «долой»,
 Когда пришли за властью мысли.
 Прямоугольники, чурбаны из стекла,
 Шары, углов, полей полет,
 Прозрачные курганы, где легла
 Толпа прозрачно-чистых сот,
 Раскаты улиц странного чурбана
 И лбы стены из белого бревна —
 Мы входим в город Солнцестана,
 Где только мера и длина³⁷.

Ici les places faites d'une seule couche de cambras
 pendent comme une page de verre
 ici à la pierre on a dit « à bas »
 quand les pensées sont venues prendre le pouvoir

37. Velimir Khlebnikov, *Tvorenija*, op. cit., p. 118-119.

Rectangles billots de verre
 globes envolée des angles des plaines
 tumuli transparents où était couchée
 une foule de rayons de miel à la pureté transparente
 grondement des rues de l'étrange billot
 et fronts du mur en poutres blanches –
 nous entrons dans la ville du Soleilstan
 où il n'y a que mesure et longueur³⁸.

Si, par les progrès techniques, chaque époque devient le primitif de ce qui la suit, alors il en va de même pour l'Âge de verre et l'Âge de pierre. Plutôt qu'oblitérer les règnes plus anciens, le progrès technique les transforme : les immeubles comme les tumulus (*kourgan*)³⁹, qui sont les principaux sites archéologiques exprimant la subsistance du passé dans la topographie du présent) sont en verre, le matériau qui incarne par excellence les aspirations de la modernité à une vie éclairée. L'emblème central de cette nouvelle ville est le palais de verre :

Железные поля, что ходят на колесах
 И возят мешок толп, бросая общей кучей,
 Дворец стеклянный, прямой, чем старца посох,
 Свою бросает ось, один на черных тучах.
 Ремнями приводными живые ходят горницы,
 Светелка за светелкою, серебряный набат,
 Узнавшие неволю веселые затворницы,
 Как нити голубые стеклянных гладких хат⁴⁰.

Champs de fer qui avancent sur des roues
 et transportent le sac des foules les jetant tous en un tas
 le palais de verre plus droit que le bâton d'un sage

38. Vélimir Khlebnikov, « La ville de l'avenir », in *Id., Œuvres, 1919-1922*, trad. d'Yvan Mignot, Paris, Verdier, 2017, p. 271.

39. Ce sont les principaux sites archéologiques qui expriment la subsistance du passé dans la topographie du présent. Je me permets de renvoyer au chapitre que je consacre aux *kourganes* (à leur redécouverte, aux interprétations qui en sont faites, à leur place dans l'imaginaire littéraire de l'époque) dans mon ouvrage *“Our Native Antiquity”: Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism*, Boston, Academic Studies Press, 2015 (« A Cultural Poetics of the Kurgan », p. 62-106).

40. Vélimir Xlebnikov, *Tvorenija, op. cit.*, p. 118-119.

jette son axe seul sur les nuées noires
 par le biais de courroies de transmission les vivantes
 chambres avancent
 claire chambre après claire chambre tocsin argenté
 joyeuses recluses qui ont connu la servitude
 comme les fils bleus des chaumines lisses de verre⁴¹.

Il faut ici se souvenir de la flèche (*igla*) qui grisonnait dans le ciel nocturne, dominant le monde pastoral en train de disparaître dans « Le dieu du vingtième siècle », pour comprendre comment évoluent les conceptions de l'industrie et de l'urbanisation qu'exprime Khlebnikov. Même les emblèmes de l'industrie que l'on trouve dans cette scène s'intègrent à une vision harmonieuse de la ville, comparable à d'autres cités idéales de la période post-révolutionnaire.

Comme « La ville de l'avenir », la nouvelle « Le roc qui vient du futur » commence par la description d'une cité de verre suspendue dans les airs. Ce qui lui donne tout son intérêt, c'est qu'il identifie la cause du malheur humain et préconise des solutions pour y remédier. Il ne procède pas pour ce faire d'une logique narrative qui sous-tendrait l'enchaînement des scènes ; il est plutôt propulsé par un mouvement lyrique, peut-être même calqué sur la logique hallucinatoire d'une expérience narcotique : « Je fume à présent une admirable pensée au parfum enchanteur⁴². » Le narrateur semble par moments associer très librement les motifs qu'il distingue dans les nuages ou dans les bouffées de fumée et le style architectural de la cité de verre : « La falaise droite en verre, d'une rue verticale de huttes, falaise qui se dresse en angle dans l'air, revêtue de vent, c'est le cygne de cette époque⁴³. » La vision du narrateur s'éloigne ensuite de cette utopie aérienne et se fait méditation sur le bonheur humain, reprenant l'opposition familière entre la ville et la campagne :

Percevoir le bruissement de l'oseraie, reconnaître les yeux et l'âme d'un ami dans un crabe de mer qui, les pinces levées, s'enfuit obliquement, sans oublier le règlement militaire, cela donne un plus grand bonheur que tout ce qui fait la gloire et la brillante renommée, disons d'un capitaine. C'est pourquoi les enfants des villes,

41. Vélimir Khlebnikov, « La ville de l'avenir », *loc. cit.*, p. 273.

42. Vélimir Khlebnikov, « Le roc qui vient du futur », dans *Id.*, *Nouvelles du Je et du monde*, *op. cit.*, p. 392.

43. *Ibid.*, p. 391.

séparés de la nature, sont toujours malheureux, tandis que le bonheur est toujours familier aux enfants de la campagne et ne les quitte pas, il est aussi inséparable d'eux que leur ombre [...]»⁴⁴.

C'est cette unité perdue avec la nature que le narrateur décrit ensuite en détail :

L'homme a confisqué la surface du globe terrestre à la sage communauté des animaux et des plantes et il est devenu solitaire : il n'a personne avec qui jouer à cache-cache ; il est entouré par l'obscurité du non-être ; pas de jeu, pas de camarades. Avec qui pourrait-il s'amuser ? Tout autour règne le néant du non.

Les âmes des animaux, chassées de leur corps, se sont jetées sur l'homme et ont introduit leur loi dans sa demeure. [...]

Son bonheur était une presse où, pour le calcul, il manquait les signes de nombreux chiffres, des deux, des trois ; et un très beau problème ne pouvait pas être écrit sans ses chiffres. En partant, les animaux les avaient emportés avec eux, ces chiffres personnels de leur espèce.

Des parties entières du calcul du bonheur disparaissaient comme des pages arrachées à un manuscrit. L'obscurité se faisait menaçante⁴⁵.

Les traits stylistiques de ce passage rappellent le lien qu'établissaient les premiers futuristes entre l'art des primitifs et celui des enfants⁴⁶. L'état de grâce est un état de l'enfance ; l'aliénation de l'homme coupé du monde, lorsqu'elle est exprimée en termes de jeu, rend poignant le dilemme métaphysique sous-jacent : le « néant du "non" » [« *pustoe net* »] qui résonne autour de l'homme formule de

44. *Ibid.*, p. 393-394.

45. *Ibid.*, p. 394-395 [*Tvorenija*, *op. cit.*, p. 567.]

46. Markov remarque l'attrance des futuristes russes pour l'enfance : « le futurisme primitiviste recoupe ici une phase impressionniste, par exemple lorsqu'Elena Gouro s'intéressait aux processus de la vie mentale de l'enfant. Gouro préconisait, comme Kamenski, de préserver la part d'enfance en l'homme. Dans la période du groupe Hyléïa, Khlebnikov en fait la base d'une méthode artistique, avant de chercher à se fonder sur un vocabulaire enfantin pour ses poèmes. Khlebnikov comme Kroutchenykh s'intéressaient à la poésie et la prose écrites par des enfants et cherchaient à la publier » (Vladimir Markov, *Russian Futurism*, *op. cit.*, p. 36). Voir aussi Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2012), p. 52. Gurianova voit déjà cette réévaluation de l'enfance chez Tolstoï.

manière laconique l'expérience de l'aliénation comme le ferait un enfant. Les dernières lignes renforcent l'idée d'une coupure avec la nature, en suggérant, dans un passage particulièrement sombre, que l'homme et la nature ne peuvent s'accorder que sur le mode purement négatif d'un crépuscule menaçant [« *grožil sumrak* »].

L'œuvre s'achève sur la restauration miraculeuse de tout ce dont le narrateur avait auparavant regretté la perte :

Mais un miracle s'accomplit : des esprits audacieux réveillèrent, dans la glaise grise sacrée qui recouvrait en couches la terre, son âme sommeillante de pain et de viande. La terre devint comestible, chaque ravin devint une table de banquet. Magnifique cadeau, le droit à la vie fut rendu aux animaux et aux plantes⁴⁷.

Il y a quelque chose d'insatisfaisant dans ce *deus ex machina* qui résout les dilemmes posés en amont : le miracle est mentionné de manière très succincte, comme l'œuvre « d'esprits courageux », sans donner lieu comme ailleurs chez Khlebnikov à des développements approfondis sur les effets positifs de la technique, des mathématiques, de la science. La manière dont l'accord avec la nature est restauré, le langage utilisé pour évoquer dons et miracles n'en sont pas moins significatifs. Le monde idéal qui est recréé en conclusion – l'éveil de l'âme « du pain et de la viande » – est au centre de la pensée du primitif depuis l'antiquité : Lovejoy et Boas remarquent que l'idéal primitiviste postule souvent un Âge d'or agraire, au cours duquel la terre produit du lait et du miel sans effort, spontanément. On peut comparer cette vision utopique avec les divers modèles de « restauration » que proposent les Romantiques d'Europe de l'Ouest. Selon M. H. Abrams, la restauration de l'Âge d'or pour les Romantiques, « au lieu de constituer un état simplement échoué à l'homme, doit être acquise de haute lutte, en parcourant un chemin escarpé et sinueux. L'idéal romantique par excellence, loin de constituer un mode de primitivisme culturel, exige un effort intense sur la route difficile de la culture et de la civilisation⁴⁸ ». Il n'est pas évident de déterminer de quelle sorte de miracle il s'agit dans « Le roc qui vient du futur », mais il semble que « l'effort intense » requis par l'idéal romantique relève du travail technique, qui autorise en retour la restauration de l'état idéal pri-

47. *Ibid.*, p. 395 [*Tvorenija*, *op. cit.*, p. 566-567].

48. Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York, Norton, 1973, p. 185.

mitiviste. Cela ne signifie pas toute absence de primitivisme dans le passage, mais il ne s'agit pas d'un simple retour à un état de grâce.

« Lodomir » : la technique pour faire renaître un monde

En 1923, est publié à titre posthume dans la revue *LEF* le long poème [*poème*] de Vélimir Khlebnikov « Lodomir », dont provient la citation qui donne son titre à cet article. « Lodomir » est considéré comme une pièce centrale de l'œuvre de Khlebnikov, quels que soient les débats critiques qui se sont cristallisés sur ses qualités esthétiques⁴⁹. Iouri Tynianov y voit la « somme totale de la poésie de Khlebnikov⁵⁰ », qui rassemble son enthousiasme pour la technique, son intérêt constant pour le primitif, et le retour des dieux païens dans l'utopie qu'il imagine. Pour Vladimir Markov, le poème exprime la préférence finalement accordée à la veine primitive et pastorale : « L'idylle primitiviste est l'idéal ultime de Khlebnikov et dans "Lodomir", le cosmisme industriel se résorbe finalement en pastorale, peuplée par une bergère et des libellules⁵¹ ». Comme l'indique le titre, « Lodomir », un néologisme créé à partir des racines qui signifient « harmonie », « paix », « concorde⁵² », propose une vision qui met la technique au service du retour de la pastorale. L'harmonie de cette vision ne cesse d'interroger pourtant : comment un poème sur la Révolution, publié dans *LEF*, peut-il promouvoir la pastorale comme idéal politique ? Pourquoi célébrer la bergère plutôt que l'ouvrier ? Comment l'oisiveté [*« len' »*] peut-elle être mère de l'invention ? « Lodomir » pose à nouveaux frais les contradictions entre la ville et la campagne, l'usine et le champ, l'ouvrier et le berger, les tuyaux et la flûte de roseau, l'avenir et le passé.

49. Un critique de l'époque remarque « l'union du labeur et de la science, l'évacuation de la contradiction entre l'homme et la nature » dans l'œuvre, alors que, dans un jugement beaucoup plus sévère, le critique A. Lejnev dit : « J'aimerais trouver l'homme courageux » qui « lira ce conte du début à la fin, comprendra ce dont il est question, et prouvera qu'il y a là une œuvre d'art achevée, et non un conglomérat de mots décousus, de rythmes, de métaphores ». Pour plus d'exemples, voir Vladimir Markov, *The Longer Poems, op. cit.*, p. 147-148.

50. Cité par Markov, *ibid.*, p. 146.

51. *Ibid.*, p. 152.

52. Yvan Mignot propose comme titre français « Laccormonde » [N. d. T.]

Malgré le désordre que les critiques ont pu juger regrettable dans « Lodomir », le poème se déploie sous l'impulsion d'une forte poussée narrative, liée à la révolution et au prolétariat, qui mène à la future utopie décrite dans la conclusion de l'œuvre. Celle-ci est marquée par l'énergie de l'en-avant, comme le montre « la répétition insistante », selon le mot de Markov, des verbes aller et marcher [« *idët* », « *šagaet* »], et l'itération « là-bas, là-bas » [« *tuda, tuda* »]. Ce mouvement offre des aperçus sur l'utopie qui adviendra après la mise à bas des deux maux jumeaux que sont le capitalisme et l'oppression tsariste. Cette « succession babylonienne d'images », selon les mots sévères du critique Angelo Maria Ripellino⁵³, s'achève sur une scène qui récapitule beaucoup des thèmes et des visions que nous avons rencontrés :

И властный озарит гудок
Великой пустыни молчания
И поезд - проворный ходок
Исчезнет созвездья венчаннее,
Построив из земли катушку,
Где только проволока гроз,
Ты славишь милую пастушку
У ручейка и у стрекоз⁵⁴,

Un sifflet impérieux illuminera
les mutismes du grand désert
et le train marcheur agile
disparaîtra plus couronné qu'une constellation
Après avoir fait de la terre une bobine
où ne reste que le câble des orages
tu glorifies la tendre bergère
près du ruisseau des libellules⁵⁵.

L'industrialisation est ici représentée par son héraut traditionnel, le train, dont l'effet sur le paysage est rendu spectaculaire par la fusion synesthésique du son et de la lumière dans les premiers vers. Khlebnikov renverse en effet le scénario habituellement associé à l'émergence du chemin de fer, c'est-à-dire la rupture de l'idylle pas-

53. Cité par Markov, *ibid.*, p. 147.

54. Velimir Khlebnikov, *Tvorenja, op. cit.*, p. 292.

55. Vélimir Khlebnikov, « Laccormonde », in *Id., Œuvres, 1919-1922, op. cit.*, p. 237.

torale, ou d'une scène de quiétude, par le sifflet du train. De plus, « la bergère » perturbe autant les attentes génériques créées par le train que ne le faisait le train pour l'idylle. Ce renversement ne signifie pas la négation d'un monde par l'autre, mais plutôt une foi dans la capacité de la transformation technique à restaurer l'idéal pastoral.

Cette bergère digne de louanges génère un long discours sur l'opposition de valeurs entre le labeur et l'oisiveté [« *len'* »]⁵⁶ :

И будут знаки уравниенья
Между работами и ленью
Умершей власти без сомненья
Священный жезел вверен пенью.
И лень и матеръ вдохновенья
Равновеликая с трудом
С нездешней силой упоенья
Возьмет в ладонь державный лом⁵⁷.

Il y aura les signes égalitaires de l'équation
entre travaux et langueur
Le sceptre sacré du pouvoir mort
– pas de doute – sera confié au chant.
La langueur et la mère de l'inspiration
ayant même valeur que le travail
avec la force réelle de l'ivresse
prendront dans leurs paumes la souveraine pince-monseigneur⁵⁸.

On serait en peine de trouver une utopie post-révolutionnaire qui donne le même statut au travail et à l'oisiveté, et, de manière plus radicale encore, qui considère les deux comme sources d'inspiration d'égale valeur. La rime entre « *len'ju* » [oisiveté] et « *pen'ju* » [chant], ainsi que le faisceau de mots qui les entourent

56. Dans la traduction d'Yvan Mignot, « *len'* » est traduit par langueur (N. d. T). « Oisiveté » nous semble préférable parce qu'il renvoie à la notion pastorale d'« *otium* », tantôt valorisée, tantôt dénigrée dans la tradition. Voir Brian Vickers, « Leisure and idleness in the Renaissance: the ambivalence of *otium* I », *Renaissance Studies* 4/1 (1990), p. 1-37 ; et la seconde partie dans le numéro suivant, *Renaissance Studies* 4/2 (1990), p. 107-154.

57. Velimir Xlebnikov, *Tvorenija*, *op. cit.*, p. 292-293.

58. Vélimir Khlebnikov, « Laccormonde », in *Id.*, *Œuvres, 1919-1922*, *op. cit.*, p. 237.

[« *uraven'ja* », l'égalité, « *vdoxnoven'ja* », l'inspiration, et « *uproen'ja* », l'extase], accumulant les valeurs positives, dissipent les doutes que pourrait soulever le parti-pris de l'« oisiveté⁵⁹ ». On peut même penser que la déclinaison de ces deux mots à l'instrumental révèle ici le statut de l'oisiveté et du chant, qui sont les *moyens* par lesquels on peut créer un monde nouveau, et qui sont dotés d'une autorité propre, égale à celle du labeur [« *trud* »].

Le discours du poète sur l'oisiveté pastorale repose largement sur le terme « *uraven'ja* », que l'on peut ici traduire par « *égalité* », mais qui, dans un autre passage de « *Ladomir* » décrivant en amont une scène agraire similaire, dénote les équations mathématiques :

Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.
Как узел облачный идут гужи,
Руна земного бороны,
Они возрастут, колосья ржи,
Их холят неба табуны.
Он не просил: «Будь добр, бози, ми
И урожай густой роди!» —
Но уравниьям вверил озими
И нес ряд чисел на груди.
А там муку съедобной глины
Перетирали жерновами
Крутых холмов ночные млины,
Маша усталыми крылами⁶⁰.

Au printemps précoce le guérisseur des envolées
a traversé les nuages
la main a semé la céréale
le laboureur se balançait sur les nuages
Comme un nœud de nuages s'avancent les mancelles
les herses de la toison terrestre
ils lèveront les épis de seigle

59. Khlebnikov revisite ici la tradition pastorale russe, en particulier dans sa revalorisation de *len'*. Pour des points de comparaison, voir Thomas Newlin, *The Voice in the Garden: Andrei Bolotov and the Anxieties of Russian Pastoral, 1738-1833*, Evanston, Northwestern University Press, 2001, p. 105.

60. Velimir Khlebnikov, *Tvorenija, op. cit.*, p. 291.

les hordes des chevaux du ciel en prennent soin
 Il n'a pas demandé : « Sois bon ô dieu pour moi
 enfante une moisson épaisse ! »
 mais a confié les blés d'hiver aux équations
 et portait une série de nombres sur la poitrine
 Là-bas les moulins de nuit des collines abruptes
 agitant leurs ailes fatiguées
 sous leurs meules ils ont écrasé
 la farine de glaise comestible⁶¹

Ces vers proposent une sorte de résumé de ce dont il a été question au fil de cet article : le « sorcier des ailes » rappelle la mythologisation de la technique opérée par Khlebnikov avec le « Dieu du vingtième siècle » ; la « glaise comestible » nous renvoie à la vision édénique dans « Le roc qui vient du futur » ; l'obsolescence du culte divin signale que les dieux ont été renversés par les mathématiques et l'utopie technique. Dans « Le roc qui vient du futur », l'image de la glaise fertile était présentée comme un « miracle » [*soveršilos' čudo*], et ce thème est ici approfondi : le miraculeux est un raccourci pour formuler la promesse mathématique. En d'autres termes, Khlebnikov présente moins un *deus ex machina* que ce que Stephen Baehr a appelé une *machina ex machina*, pour décrire la fonction des machines dans la culture russe⁶².

Revendiquer comme le fait Khlebnikov l'oisiveté comme « mère de l'inspiration » [*mater' vdoxnovenija*]⁶³, c'est retrouver l'un des grands principes de la pastorale. Ainsi que Renato Poggioli l'a remarqué :

l'illusion pastorale et ses équivalents sont profondément enracinés dans la nature humaine ; ceci explique la récurrence ou permanence de leurs manifestations et la survivance de la pastorale dans un Âge de fer comme le nôtre. On pourrait même aller jusqu'à dire que l'on rencontre une veine pastorale dans toutes les formes de poésie ; et c'est ainsi que l'on découvre des oasis pastorales même

61. Vélimir Khlebnikov, « Laccormonde », in *Id.*, *Œuvres, 1919-1922*, *op. cit.*, p 234-235.

62. Stephen Baehr, « The Troika and the Train: Dialogues Between Tradition and Technology in Nineteenth-Century Russian Literature », in *Issues in Russian Literature before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Columbus, Slavica, 1989, p. 85.

63. « *Mater'* » est plus archaïque, plus hiératique, que « *mat'* » pour dire « mère » en russe.

dans des textes n'ayant rien à voir avec ce genre. En un sens, et dans sa force la plus pure, la pastorale représente idéalement l'Âge d'or de la poésie⁶⁴.

Dans le contexte des années 1920 et 1930, je pense que nous pouvons voir dans les dernières lignes de « Lodomir » une sorte de méditation, non seulement sur la pastorale, mais aussi sur la nature et le but de la poésie elle-même. L'ambivalence de la pastorale est aussi celle de l'activité poétique, naissant non pas du travail (comme le voudraient les valeurs de la Révolution socialiste) mais plutôt de l'oisiveté (qui peut sembler menacée par les valeurs de la Révolution socialiste). C'est pour cette raison, je pense, que la pastorale – en tant que forme de primitivisme doux – fait une apparition fulgurante ici. Celle-ci autorise en effet Khlebnikov à présenter une fiction accueillante pour la créativité poétique elle-même, dont les valeurs, dans le sillage de la Révolution, sont soumises à d'énormes pressions et contestations. Khlebnikov ménage une place pour le poète et chanteur, apparenté aux bergers au sein du nouvel ordre instauré par l'âge de la machine.

Amherst College

Traduit de l'anglais par Claire Gheerardyn et Delphine Rumeau

64. Renato Poggioli, *The Oaten Flute*, *op. cit.*, p. 41.