

# Entre mythe et histoire, syncrétisme et fracture, universalité et russité: le recueil *Mednyj Kit (Baleine de bronze)* au cœur de l'esthétique révolutionnaire de Nikolaj Kljuev

Daria Sinichkina

Dans la trajectoire poétique et intellectuelle de Nikolaj Kljuev (1884-1937), les quelques années séparant les révolutions de 1917 et la fin de la guerre civile occupent une place cruciale. En termes d'écriture poétique, la période révolutionnaire a été particulièrement féconde. Près de cent poèmes ont été rédigés entre 1916 et 1918, et les années 1919-1922 sont synonymes d'une grande activité d'écriture et d'édition: en 1919 sont éditées ses œuvres complètes sous le titre de *Pesnoslov (Livre des chants)*; la même année est publié le recueil *Mednyj Kit (Baleine de bronze)*, tandis qu'en 1922 voient le jour, outre le recueil *L'vinyj chleb (Le Pain des Lions)*, deux longs poèmes, *Četvertyj Rim (Quatrième Rome)* et *Mat'-Subbota (Mère-Samedi)*. À partir de 1919, Kljuev fera paraître un grand nombre d'articles et de textes en prose dans la revue "Zvezda Vytegry" (cf. Subbotin 1984), organe du comité régional du parti bolchevique à Vytegra, dont Kljuev devient membre en mai 1918 (cf. Azadovski 2002: 158). La fin des années 1910 est enfin la période de rédaction de plusieurs textes à caractère autobiographique, dont le plus célèbre est le *Gagar'ja sud'bina (Destin du grèbe)*, composé en 1922.

Tandis que son statut de 'poète issu du peuple' (*poët iz naroda*) lui sert de gage d'authenticité aussi bien auprès de l'intelligentsia proche du socialisme révolutionnaire de gauche<sup>1</sup> que de la critique marxiste<sup>2</sup>, son engagement pour la révolution ne sera véritablement remis en cause qu'au début des années 1920, lorsque verront le jour les articles de Trockij (1922) et le pamphlet de Vassilij Knjazev, *Kljuev i kljuevščina (Kljuev et le kljuevisme)* (1923), dévastateurs pour sa réputation. La période révolutionnaire, interprétée *a posteriori* comme une étape annonciatrice de la "destinée tragique" du poète (Michajlov 1990:

---

<sup>1</sup> La collaboration de Nikolaj Kljuev avec l'almanach littéraire *Skify (Scythes)*, dirigé par Ivanov-Razumnik en est l'exemple le plus éloquent, le critique ayant déclaré que Kljuev était "le premier poète populaire de la révolution" ("первый народный поэт революции", Ivanov-Razumnik 1917: VIII).

<sup>2</sup> Le critique marxiste L'vov-Rogačevskij emploiera à son tour ce terme pour désigner Kljuev, Esenin, Klyčkov, Širjaev et Orešin dans son article *Poety iz naroda (Les poètes du peuple)*, publié le 9 juin 1918 dans la revue *Rabočij mir (L'univers du travail)*, Zacharov 2005: 128).

235) progressivement écarté de la vie publique à la fin des années 1920, arrêté pour une première fois en février 1934, exilé à Narym, puis fusillé à Tomsk en octobre 1937 à la suite d'une seconde arrestation, mérite d'être reconsidérée à part soi, et les œuvres rédigées entre 1917 et 1922<sup>3</sup> replacées dans le contexte de l'accueil spécifique que Kljuev réserva à la révolution en général et à celle d'Octobre en particulier. S'il ne fait pas de doute que le poète a perçu la révolution à travers le prisme 'paysan', le terme en question doit encore être défini, puisque les notions de 'révolution paysanne' et, plus encore, de 'paradis paysan' (*mužickij raj*), ne désignent pas les mêmes réalités poétiques chez l'ensemble des poètes dits 'néo-paysans' (cf. L'vov-Rogačevskij 1927: 317; Azadovskij 1992: 15-16). En outre, alors que le rapprochement<sup>4</sup> entre Kljuev et les poètes 'paysans' Sergej Esenin, Petr Orešin, Pimen Karpov et Aleksandr Širjaavec se concrétise en 1918, avec la publication du recueil *Krasnyj zvon* (*Carillon rouge*), leurs trajectoires respectives divergent rapidement, Kljuev se plaçant à l'écart<sup>5</sup> aussi bien de l'Artel Moscovite des Artistes du Verbe que de l'entreprise de Esenin et Sergej Klyčkov d'ouvrir une section paysanne auprès du Proletkul't de Moscou (cf. Zacharov 2005: 162-168).

Tandis que la réaction du poète aux événements révolutionnaires est loin d'être univoque, Kljuev accueillant d'une part avec exaltation ces "années de martèlement, mais qui sont aussi d'une beauté aveuglante"<sup>6</sup> (Kljuev 2003a: 251), d'autre part déclarant que la "révolution a détruit la campagne russe" (*ivi*: 247), les cycles poétiques de ces années, et en premier lieu le recueil *Mednyj Kit*, imprimé en novembre 1918<sup>7</sup> par le Conseil de Petrograd des députés ouvriers et de l'armée rouge, manifestent le rôle moteur de la révolution, à la fois comme événement historique et comme concept, dans la construction de l'univers poétique kljuevien, au centre duquel l'on retrouve inmanquablement un sujet lyrique qui ne cesse de se réinventer. À l'heure de la redéfinition des identités (cf. Fitzpatrick 2005: 3) *Mednyj Kit*, composé, en plus de la préface, de quarante et un textes rédigés entre 1905 et 1918, est conçu comme un bilan de la

<sup>3</sup> L'année 1922 marque la fin d'une période d'écriture, qui sera suivie de trois années de silence. Après cette date, et son retour à Petrograd en juin 1923, supposément après une première arrestation (cf. Subbotin 2009: 45), Kljuev ne recommencera à écrire qu'en juillet 1925 (cf. Kljuev 1999: 522).

<sup>4</sup> Dans sa lettre au jeune Alexandr Širjaavec datée du début de l'année 1917, Kljuev désigne Sergej Esenin, Pimen Karpov, Aleksej Ganin et lui-même comme "poètes-paysans" (Kljuev 2003a: 242).

<sup>5</sup> L'éloignement de Kljuev est avant tout géographique, puisque le poète séjourne davantage à la campagne qu'à Moscou et Petrograd dans ces premières années post-révolutionnaires (cf. Azadovski 2002: 196-202). En outre, les désaccords intimes entre Kljuev et Esenin, survenus au moment de la collaboration des deux poètes à l'almanach *Skify*, se sont encore aggravés à la suite de la rencontre avec Mariengof au début de l'année 1919.

<sup>6</sup> "Молотобойные, но слепительно прекрасные годы". Lettre à Sergej Goro-deckij datée de l'été 1920.

<sup>7</sup> Sur la couverture figure la date de 1919.

trajectoire révolutionnaire du poète, entamée avec sa participation aux activités de propagande politique pour le compte de l'Union paysanne pansrusse à l'été 1905 (cf. Azadovskij 2002: 29). Il s'agit aussi d'un bilan poétique, car c'est dans les poèmes d'inspiration révolutionnaire, rédigés dès 1905, que sont esquissés les principes déterminants de sa poétique ultérieure, ceux qui deviendront opératoires dans *Mednyj Kit*, c'est à dire, d'une part, la notion de communauté et, d'autre part, la notion d'espace. Ainsi, en plus de consommer la transformation de Nikolaj Kljuev – "poète paysan" (*poët-krest'janin*) en "barde Rouge" (*Krasnyj bajan*, cf. Subbotin 1984: 142), le recueil marque le franchissement d'une étape cruciale dans la poétique de Kljuev, dans la mesure où la nouvelle donne historique y est abordée à travers la notion de mythe, pierre de touche de l'esthétique kljuevienne de la fin des années 1910. Le mythe et l'histoire sont élevés, dans ce recueil, au rang de concepts complémentaires, de syncrétisme synonyme d'universalité d'une part, et de fragmentation synonyme de russité de l'autre. C'est par le biais du mythe, autrement dit à travers l'union de l'Occident et de l'Orient, que l'on accueille la révolution. C'est avec l'histoire, autrement dit à force de soubresauts et de ruptures violentes, que l'on s'y engage. *Mednyj Kit* est l'espace dans lequel convergent des éléments et concepts a priori contradictoires, abolissant les frontières géographiques et temporelles, pour faire émerger le mythe fondateur de l'esthétique 'révolutionnaire' du poète, à savoir la polyphonie de son moi poétique, celui qui assurera le passage formel de la poésie lyrique à la poésie 'épique' des années ultérieures. Depuis les mythes de la révolution, explorés dans le poème liminaire, jusqu'à la transformation de l'histoire en symbole dans le reste du recueil et au manifeste de la nouvelle 'culture populaire' qu'est le poème éponyme ultime, Kljuev élabore les prémisses d'un *epos* de la révolution.

C'est dans *Pesn' Solncenosca* (*Chant de l'Héliophore*, Kljuev 1919: 8), poème liminaire du recueil, que sont formulés les mythes fondateurs de la révolution: ceux de la communauté universelle, du travail et de la parole populaire libérée. Rédigé en 1917, au moment de la révolution de Février, et publié pour la première fois dans le numéro de l'almanach des *Scythes* de juin 1917, cet 'hymne à la révolution' offre un exemple éloquent de la vision eschatologique de la révolution chez Kljuev. Traversé par des motifs apocalyptiques, nourri de références très diverses, ce poème est aussi un manifeste d'une poésie nouvelle amenée à rendre possible le bouleversement historique, d'un Verbe qui non seulement s'est fait chair, mais qui s'est fait chair dans le peuple. Désigné par un "nous" inclusif (v. 2), le peuple, communauté première, est, dans l'univers de Kljuev, un alter-ego de son moi poétique: dès les poèmes de jeunesse, et plus particulièrement dans le recueil *Bratskie pesni* (*Chants fraternels*<sup>8</sup>, 1912), le principe de communauté est lié à celui de fraternité (v. 15) et exprimé à travers le motif du rituel. La première partie du poème met ainsi en place une communa-

<sup>8</sup> Dont le poème *Bez posochov, bez zlata* (*Sans bourdon, sans or*) est inclus dans le présent recueil, et dont certains motifs font directement écho à ceux développés dans la poésie 'révolutionnaire' de Kljuev. Voir à ce sujet Makin 2010: 171.

té des “porteurs de soleil”, ou héliophores, unis dans une ronde fraternelle, sur une terre transfigurée par l’Apocalypse.

Dès l’abord, la communauté est définie par l’espace (Kljuev 1919: 9):

Trois chênes de feu sur le nombril terrestre  
 Nous en prendrons trois glands-soleils.  
 Avec celui d’azur brûlons la paille des nuages,  
 Avec celui couleur de paon illuminons le chemin vers l’avenir,  
 Et le soleil rouge, à bout de millions de bras  
 Portons-le au-dessus du monde de la douleur.  
 La baleine enflammée sillonnera l’océan,  
 Le sonneur sous-terrain frappera le Mont blanc;  
 C’est là notre cloche et sa langue gigantesque  
 Des fleuves une corde ont tissé les archanges<sup>9</sup>.

Dans la poétique de Kljuev, l’espace renvoie avant tout à la terre, dont les contours ont été formulés dans les textes des années 1904-1908: la terre est le domaine du peuple, et ses dimensions s’accordent aux aspirations de celui-ci à la liberté. Dans *Žnecy (Les Laboureurs, 1908)*, la terre (*niva*) est qualifiée de cosmique (Kljuev 1999: 136), et ses limites sont repoussées à mesure que grandit la communauté universelle. Le cœur de cet univers est l’Isba (cf. Mekš 2000), dont les dimensions cosmiques et symboliques correspondent aussi aux ‘dimensions’ implicites de la culture populaire, à la culture de la ‘Terre’ résistant à la destruction du ‘Fer’. C’est en effet dans le dernier poème du cycle *Zem’lja i železo (Terre et fer, 1916)*, publié à la suite de *Pesn’ Solncenosca* dans l’almanach *Skify*, que Kljuev dessinera l’architecture de son univers poétique, liant le concret et l’abstrait, les espaces de vie, de culture, et de la poésie (Kljuev 1999: 296):

L’isba conteuse est à l’image de l’univers:  
 Sa toiture sont les cieux, la soupente – sa Voie Lactée,  
 Où l’esprit du batelier, l’âme désespérée  
 Peuvent se reposer, bercés par le chœur du métier à tisser<sup>10</sup>.

Quant à *Pesn’ Solncenosca*, le monde y est étendu aux dimensions mythiques de l’univers, un univers évoqué en termes gigantesques. Le Mont blanc y devient un clocher titanesque, les rivières une corde, celle qui sert à faire sonner le bourdon de pierre. La transfiguration de l’univers est d’abord géographique: les pôles sont inversés et la terre, traversée de tremblements initiés par les archanges et les

<sup>9</sup> “Три огненных дуба на пупе земном / От них мы три жёлудя-солнца возьмем. / Лазоревым – облачный хворост спалим, / Павлиным – грядущего даль озарим, / А красное солнце – миллионами рук / Подыдем над миром печали и мук. / Пылающий кит взбороздит океан, / Звонарь преисподний ударит в Монблан; / То колокол наш – непомерный язык / Из рек бечеву свил архангелов лик”.

<sup>10</sup> “Беседная изба – подобие вселенной: / В ней шолом – небеса, полати – Млечный Путь, / Где кормчему уму, душе многоплачевной / Под веретенный клир усладно отдохнуть”.

démons, voit sa surface acquérir des traits anthropomorphes (*nepomernyj jazyk*). Cette transformation est d'emblée placée sous le signe de la transfiguration apocalyptique (v. 11-16), le "tremblement" (cf. Apocalypse 8, 4) puis, au retentissement de la cinquième trompette, l'ouverture des "puits de l'abîme", faisant surgir les "démons-frères" (cf. Apocalypse 9, 2). En outre, la transformation frappante de la géographie terrestre émane du soleil, celui qui incendie le ciel (v. 3) et dégage une voie vers l'avenir. Emprunté aux chants révolutionnaires, à l'*Internationale* et à la *Marseillaise ouvrière* (cf. Širjaeva 1984 : 165<sup>11</sup>), le motif du soleil appelé à briller sur un monde nouveau est augmenté ici d'une dimension apocalyptique, dimension présente notamment dans la poésie symboliste. Kljuev réinvestit en effet un motif opératoire dans la poésie de jeunesse d'Aleksandr Blok, associé chez ce dernier, et ce dès 1900, à celui de la résurgence des époques passées et plus généralement à la conception d'une histoire cyclique (Blok 1997: 33):

Le ciel est embrasé. La nuit muette comme une tombe.  
S'élève autour de moi le mur de la forêt,  
J'entends me parvenir pourtant, distinctement  
Le bruit d'une cité lointaine et inconnue. [...]  
Ainsi, distinctement, depuis le fond des siècles  
L'esprit inquisiteur prépare à faire revivre  
La clameur oubliée des villes décimées  
Et de l'histoire le mouvement inverse<sup>12</sup>.

Dans le cycle *Na pole Kulikovom* (*Sur le champ de Koulikovo*, 1908), l'horizon embrasé laisse la place à l'incendie, symbole, là encore, du "roulement de l'histoire" (Blok 1997: 172<sup>13</sup>). L'appel à brûler l'horizon pour laisser la place à l'entité féminine salvatrice deviendra l'appel à l'incendie universel de la révolution (*mirovoj požar revoljucii*) dans *Dvenadcat'* (*Les Douze*, Blok 1999: 7):

Pour le malheur de tous les bourgeois  
Un incendie mondial nous allumerons  
Un incendie mondial plein de sang  
Et que Dieu nous bénisse!<sup>14</sup>

Si l'association entre le couplet (*častuška*) révolutionnaire et la prière résonne de manière insolite dans *Dvenadcat'*, le rythme incantatoire de *Pesn' Sol-*

<sup>11</sup> "Для нас все также солнце станет / Сиять огнем своих лучей. [...] И взойдет за кровавой зарею / Солнце правды и братской любви".

<sup>12</sup> "На небе зарево. Глухая ночь мертва / Толпится вокруг меня лесных дерев громада, / Но явственно доносится молва / Далекоего, неведомого града. [...] / Так явственно из глубины веков / Пытливый ум готовит к возрождению / Забытый гул погибших городов / И бытия возвратное движение".

<sup>13</sup> "Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами степную даль"; "Я вижу над Русью далече / Широкий и тихий пожар".

<sup>14</sup> "Мы на горе всем буржуйам, / Мировой пожар раздуем / Мировой пожар в крови / Господи, благослови!".

*ncenosca*, qui hésite entre chant révolutionnaire et ronde mystique héritée des *Bratskie pesni*, promeut une impression d'harmonie universelle. Une harmonie atteinte en premier lieu par la 'communion' de tous les peuples: "Les strates de métal se mueront en calice / Pour que les peuples-Christ goûtent au soleil"<sup>15</sup>. L'avènement du monde nouveau, d'un monde embrasé, est une célébration marquée par l'union des contraires, à la fois géographiques et culturels: "La Chine et l'Europe, le Nord et le Sud / Se joindront au palais dans une ronde d'amies"<sup>16</sup>. La nouvelle armée d'héliophores, assimilés aux Anges de l'Apocalypse, érige une bâtisse de feu (v. 18), dont le motif rejoint aussi bien le "triomphe des élus au ciel" (Apocalypse 7, 9) que les utopistes du XIX<sup>e</sup> siècle, en premier lieu Nikolaj Černyševskij et son "palais de cristal". Le nouveau monde, dans lequel les pôles sont inversés, entraîne une disposition nouvelle des entités culturelles, et justifie le rôle-clé de la Russie, "mère" (v. 22) du changement, à la fois berceau de la révolution mondiale et patronne de l'Église universelle. C'est elle qui en son sein, en son sol, a reçu les graines des trois chênes qui symbolisent le savoir, l'amour et le labeur, assimilés, plus loin, à la trinité de la liberté, de l'égalité et de la fraternité (v. 24). En outre, c'est au vers précédent ("Pour unir le Zénith et l'Abîme"<sup>17</sup>) que se dévoile la conception ultime de la révolution: au-delà de la promesse sociale évoquée en filigrane par le biais de l'hypotexte de la *Marseillaise*, au-delà même du renouvellement de l'univers, la révolution est avant tout prise au sens concret de *revolutio*, autrement dit du retournement. Ainsi, à côté de la perception eschatologique de l'événement historique, émerge le rôle sémantique du concept de révolution, qui autorise désormais l'abolition de toutes les frontières et les substitutions entre l'abstrait et le concret. Ce dernier principe est illustré notamment par le traitement du motif du travail, sacralisé au même titre que la "Sagesse" et l'"Amour", et qui fonde un mythe à part entière. Le travail, dont les outils acquièrent des traits anthropomorphes (v. 26), et qui devient le magicien par excellence (*čudotvorec*), assure le lien entre les espaces et les époques, le Nouveau ("L'établi – Nazareth" v. 33) et l'Ancien Testament ("L'enclume – Nemrod" v. 33). Le travail est un roi mage (v. 24) qui annonce, par ses dons, l'époque nouvelle. Or il s'agit aussi du travail du peuple, évoqué à travers la *Marseillaise ouvrière* (v. 35) et *Zelen moj sad* (*Mon vert jardin*), la chanson des épouses de soldats. Ainsi s'affirme le lien entre le paysan et le soldat, mais aussi entre chant révolutionnaire et chant populaire, qui seul confère sa puissance démiurge au Labeur (Kljuev 1919: 10-11):

L'établi – Nazareth et l'enclume – Nemrod,  
 Unis par le peuple dans une même mélodie:  
 "Avance, lève-toi" et "Mon jardin verdoyant" –  
 Retentissent dans la tranchée sanglante et aux champs...

<sup>15</sup> "В потир отольются металлов пласты / Чтоб солнце вкусили народы-Христы".

<sup>16</sup> "Китай и Европа и Север и Юг / Сойдутся в чертог хороводом подруг".

<sup>17</sup> "Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать".

“Avance, lève-toi” chante la vieille,  
 Dans le noir la charrette et les gonds du portail,  
 Le bouleau au dehors et le vent dans la cheminée  
 Tentent de deviner du peuple le destin fatidique<sup>18</sup>...

La transformation du travail en langue polyphonique (“*mnogostrunnyj jazyk*”, v. 27) s’opère par le biais de la métaphore filée de la ruche comme labeur ouvrier (v. 27), dans la mesure où ce sont précisément les chants révolutionnaires, ouvriers et paysans, qui introduisent des innovations formelles et sémantiques dans la poésie de l’époque nouvelle, celle dont *Pesn’ Solncenosca* aspire à être le manifeste. L’on retrouvera cette association importante entre le travail et le chant dans le poème *Trud (Labeur)* (Kljuev 1919: 18), dans lequel Kljuev déclare non sans malice (cf. Azadovskij 2004: 23): “Botteler du foin est plus savant / Qu’écrire *Guerre et Paix*, ou une ballade de Schiller”<sup>19</sup>. Dans ce texte, qui se lit comme le manifeste d’une poésie nouvelle, Kljuev dénonce la littérature qui contemple au lieu de prendre part à l’action, le Verbe qui décrit au lieu de créer. Dans le nouveau jardin d’Eden, auquel l’accès est refusé à ceux qui n’ont jamais “courbé l’échine sous le joug” (Kljuev 1919: 18), le Verbe est un hiérophante (*slovo-žrec*), qui officie au mystère qu’est la création poétique. Dans *Pesn’ Solncenosca*, la force du vers poétique à la fois destructeur et transfigurateur est évoquée à travers l’image des “chevaux de vers” (v. 44), qui font allusion, là encore, aux chevaux de l’Apocalypse. Toujours associé simultanément à l’activité d’écriture et aux travaux des champs, dans la mesure où la libération de la parole poétique est intimement liée au ‘retour à la terre’, le labeur est l’insigne du monde nouveau, dans lequel, suivant l’élargissement des frontières du cosmos, s’accroît aussi la puissance symbolique du Verbe. Or la poésie et le chant sont indissociables du peuple, ici évoqué à travers la figure de Sadko, personnage des bylines du cycle de Novgorod, rendu célèbre par l’opéra de Rimski-Korsakov et devenu l’un des symboles de cette culture populaire à laquelle l’art et la littérature ont commencé à s’intéresser dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. Frolova 2006: 5-8). Tandis que l’on trouve dans *Pesn’ Solncenosca* plusieurs échos au poème d’Aleksiej Tolstoj, qui met en scène la confrontation entre Sadko et le roi des mers<sup>20</sup>, la formule ‘peuple-Sadko’, em-

<sup>18</sup> “Верстак – Назарет, наковальня – Немврод, / Их слил в песнозвучье родимый народ: / “Вставай, подымайся” и “Зелен мой сад” – / В кровавом окопе и в поле звучат... / “Вставай, подымайся”, – старуха поет, / В потемках телега и петли ворот, / За ставней береза и ветер в трубе / Гадают о вешей народной судьбе...”.

<sup>19</sup> “Свить сенный воз мудрее, чем создать / Войну и Мир, иль Шиллера балладу”.

<sup>20</sup> L’on trouve ainsi dans les vers “В потемках телега и петли ворот, / За ставней береза и ветер в трубе / Гадают о вешей народной судьбе” un écho à la réplique de Sadko adressée au roi des mers dans le poème d’Aleksiej Tolstoj (1872): “Богатством своим ты меня не держи; / Все роскоши эти и неги / Я б отдал за крик перепелки во ржи, / За скрып новгородской телеги!” (Tolstoj 1969: 333). De la même manière que pour le Sadko de Tolstoj le grincement de la charrue est une “musique” de sa terre

ployée dans le poème *Bez posochov, bez zlata* (*Sans bourdon, sans or*, 1912), publié pour la première fois dans la revue “Zavety”, et inclus dans *Mednyj kit* (Kljuev 1919: 60), est symptomatique de l’évolution, dans la poésie de Kljuev de la fin des années 1900, de la représentation du peuple, depuis la figure du “pauvre laboureur (*bednyj pachar’*)”, fortement marquée par la tradition littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu’à celle, plus esthétique, et qui porte la marque de l’influence symboliste, du peuple détenteur d’un “mystère (*tajna*)”. Le personnage de Sadko, et avec lui une certaine idée du peuple, traverse en fil rouge l’ensemble du recueil de 1919. L’on retrouvera ainsi dans le poème *Fevral’* (*Février*) les motifs du tsar marin empruntés à la byline (Kljuev 1919: 22), tandis que le peuple sera assimilé à “Jésus ressuscité” (v. 15).

Le chant de Sadko, marqué par la transformation progressive du tétramètre amphibrachique en vers de trois pieds, qui évoque la communauté tripartite du Labeur, de l’Amour et de la Sagesse<sup>21</sup>, est le point culminant du poème: c’est en effet dans ce chant à proprement parler qu’est construit le mythe de la parole populaire (*ivi*: 11-12):

Faites entrer le Barde – la Rus’ de Roublev,  
 Je m’asperge de mystère, et m’apprête de chant,  
 [...] Dites-donc, j’ai dû vous manquer,  
 Moi, le rouge printemps souterrain,  
 Pensiez-vous que le méchant monstre marin  
 Ait pu ébrécher le visage du chant?  
 Et moi – dans l’isba et la crèche,  
 Je tissais la parole dorée,  
 Sirine m’apportait des nouvelles  
 Des billots et des tombes sans croix.  
 [...] Le baiser des villes et des races  
 Est incarné dans mon visage,  
 Je suis le fiancé qui unit par le chant,  
 Le vers russe embelli par le luth!<sup>22</sup>

Le vers russe, doté de l’attribut spécifique de Sadko, le luth (*jarovčatyj*), est à la fois l’outil et le symbole de la communion universelle. Le chant de Sadko est celui de la délivrance, non seulement du ‘royaume des mers’, mais aussi de l’histoire et des limites qu’imposent les événements historiques. Le chant marque le passage de l’histoire comme ensemble d’événements à l’his-

---

natale, les divers éléments de la vie (*byt*) paysanne et de la nature s’animent chez Kljuev pour former un chœur symbolique.

<sup>21</sup> Ou encore de la Liberté, de l’Égalité et de la Fraternité (v. 41).

<sup>22</sup> “Пустите Божна – рублёвскую Русь, / Я тайной умоюсь, а песней утрусь [...] / Чай, стосковались по мне, / Красной поддонной весне, / Думали – злой водяник / Выщербил песенный лик? / Я же – в избе и в хлеву, / Ткал золотую молву, / Сирия мне вести носил / С плах и бескрестных могил. [...] / Чмок городов и племен / В лике моем воплощен, / Я – песноводный жених, / Русский яровчатый стих!”.

toire comme narration, symbolisée par le tissage, qui a lieu dans l'espace sacré de l'isba, traversé de motifs christiques (v. 65 – 66). En outre, le motif de la communion est ici poussé à son comble, puisque Sadko dévoile à la fin du chant sa 'véritable identité' et fusionne avec son art. Ainsi le peuple-Sadko devient le peuple-Verbe, pleinement incarné dans son chant, qui à son tour est pour Kljuev la forme ultime de l'art. En effet, la réflexion sur les relations symboliques entre le peuple pris comme concept et la langue remonte aux années 1910<sup>23</sup>. Kljuev écrit dans sa lettre à Blok du 5 novembre 1910 (Kljuev 2003b: 225):

Quant à Dieu et à l'âme du Monde, ils ne peuvent faire l'objet de descriptions artistiques d'aucune sorte, celles-ci n'apportant que confusion, engendrant des pensées mensongères sur le plus grandiose mystère du Monde. Ce mystère, on ne peut l'exprimer ni par des allégories, ni par les soi-disant "mots nouveaux", ni par des images subtiles, ni par rien d'autre encore, pour la simple et bonne raison qu'elle est indicible. Dire son âme sans prononcer une parole, ce dont rêve, comme vous dites, tout artiste, – ne peut que le Fils de la raison, – l'Homme qui aurait discerné en tout l'âme unique, qui aurait découvert que toute l'humanité ne fait qu'une, que les gens distincts qu'il contemple sont les innombrables reflets de lui-même dans le miroir de l'âme unique [...]<sup>24</sup>.

L'élan révolutionnaire offre à la poésie de Kljuev, hésitante entre le concret et l'abstrait, l'impulsion nécessaire pour faire du mythe, déjà présent dans son esthétique, non seulement l'instrument de la création de l'utopie de la communion universelle, mais aussi la solution pour résoudre le dilemme que pose la langue littéraire, autrement incapable d'exprimer pleinement "Dieu et l'âme du Monde". La forte charge figurative de la poésie de Kljuev des années 1917-1920 est notamment le résultat de sa réflexion sur le verbe poétique, celui qui prend chair dans le peuple et la chanson populaire, et dont la force performative assure le triomphe du paradis paysan. Ainsi au sens concret de *revolutio* s'ajoute celui, abstrait, de révolution comme transfiguration, entre autres de la transformation de la langue poétique, de sa libération, associée à la libération du peuple. En outre, la présence de Sadko dans *Pesn' Solncenosca*, hymne à la révolution uni-

<sup>23</sup> Pimen Karpov mène aussi, dans le recueil d'articles *Govor zor': stranicy o narode i intelligencii* (*Le discours des aubes: écrits sur le peuple et l'intelligentia*, 1909), une réflexion sur le peuple et l'apport précieux de la langue spécifiquement paysanne à la culture russe. La langue populaire, authentique, est seule capable de transformer le monde, en opposition avec la langue littéraire de la culture savante.

<sup>24</sup> "Бог же и Мировая душа не могут быть предметом каких бы то ни было художественных описаний, которые только запутывают, затемняют и порождают ложные мысли о величайшей тайне в Мире. Тайну это нельзя выразить ни аллегориями, ни так называемыми новыми словами, ни тонкостью образов, ничем, по единственной причине ее несказанности. Сказаться же душой без слова, о чем, как Вы говорите, мечтает каждый художник, – может только Сын разума – Человек, уразумевший единую душу во всем, прозревший, что весь род человеческий – одно, что отдельно видимые люди – есть бесчисленные, его же собственные отражения в зеркале единой души [...]".

verselle, est symptomatique de la conception particulière qu'a le poète du peuple après Février 1917, et qui sera renforcée après la révolution d'Octobre: non seulement entité sociale porteuse de la nouvelle réalité historique<sup>25</sup>, le peuple est conçu comme une entité culturelle, la seule à détenir le secret de la Beauté Véritable. Pour Kljuev, la révolution est annonciatrice d'une nouvelle culture (cf. Azadovskij 1990: 224), et le poète écrira dans *Medvež'ja cifir* (*Chiffre de l'ours*): "Le pouvoir ouvrier et paysan sent que la beauté sauvera le monde"<sup>26</sup> (Kljuev 2003a: 157). Or, sur le chemin du Verbe à la culture, l'histoire, et particulièrement l'histoire transfigurée en mythe, est un jalon crucial, et c'est bien cette transfiguration qui est à l'œuvre dans le reste du recueil. En effet, tandis que le mythe occupe une place grandissante dans la poétique de Kljuev de ces années, en particulier en ce qui concerne la désignation du peuple, qui adopte les traits du puissant preux Svjatogor dans *Krasnaja pesnja* (*Chant rouge*, Kljuev 1999: 351), c'est avant tout l'histoire russe, pendant 'concret' de l'abstraction que représente l'histoire mythologique relatée dans les bylines, qui constitue le cœur de *Baleine de bronze*. Les références concrètes à l'histoire russe, en particulier du Moyen Âge, permettent d'inclure la révolution d'Octobre dans une perspective historique particulière. La vision universelle de la révolution, mise en exergue de l'hymne liminaire du recueil, est doublée d'une vision spécifiquement russe, justifiée par la mise en parallèle des événements d'Octobre et de l'histoire russe du Moyen Âge. Le poème *Lenin* (*Lénine*), rédigé en 1918 (Kljuev 1919: 14), offre un exemple éloquent de la réflexion, présente dans l'ensemble du recueil, sur le caractère cyclique de l'histoire.

Kljuev discerne ainsi chez le guide de la révolution bolchevique un esprit de Kerženec, c'est-à-dire propre au fleuve sur les rives duquel s'étaient installés les vieux-croyants aux XVII-XIX<sup>e</sup> siècles, et relie intimement des événements situés à plusieurs siècles d'écart, conférant aux *Pomorskie otvety* (*Réponses des Pomores*), l'un des textes fondamentaux de la vieille foi, une valeur prophétique. Cette mise en perspective historique permet d'évacuer l'origine occidentale de la révolution d'Octobre et de revendiquer ainsi à la fois la 'russité' de celle-ci, et le caractère essentiellement 'révolutionnaire' du schisme (*raskol*), événement réinvesti d'une signification de révolte aussi bien politique que spirituelle (*ivi*: 14):

Il y a chez Lenin un esprit de Kerženec,  
Un accent d'igoumène dans les décrets,  
Comme si de la ruine l'origine  
Il cherchait dans les *Réponses des Pomores*<sup>27</sup>.

Plus encore, le renvoi à *Kazanskaja istorija* (*Histoire de Kazan*), et spécifiquement à la conquête de Kazan par Ivan le Terrible au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle,

<sup>25</sup> Au lendemain d'Octobre, l'œuvre de Kljuev est déclarée "chère à la classe ouvrière et aux paysans travailleurs" (Kljuev 2003: 570).

<sup>26</sup> "Чует рабоче-крестьянская власть, что красота спасет мир".

<sup>27</sup> "Есть в Ленине керженский дух, / Игуменский окрик в декретах, / Как будто истоки разрух / Он ищет в Поморских ответах".

apporte un éclairage original à la nouvelle réalité “rouge” et révolutionnaire, surgie, pour le poète, du brassage des peuples et des cultures survenu à cette époque (*ivi*: 14):

Nous comprenons le discours rouge:  
Il y a en lui la flamme, et du safran la floraison, –  
C’est l’insigne du Noir Esclavage  
Qu’Ivan écrasa de son pied<sup>28</sup>.

Tandis que la vieille Russie monarchique est enterrée à Smolny (strophe 5), c’est une Russie ‘tatare’ qui émerge dans un paysage ravagé, mais aussi dans les ‘mélodies’ chantées par le peuple (*ivi*: 15):

Demander aux étoiles, au nuage,  
A l’aube, qui fait rougir l’osier,  
Le cimetière est terrifiant et vide,  
Là où la robe des tsars est enterrée.

Le destin-corbeau monte la garde  
Dans les sourdes tombes souterraines...  
Que déplore donc le peuple  
Dans ses tristes mélodies aux notes tatars?<sup>29</sup>

La révolution, sans jamais être nommée directement, est présente à travers l’évocation d’éléments naturels, – le vent (*vichr*) et la tempête (*groza*), – qui relayent à leur tour le caractère élémentaire (*stichijnyj*) de l’événement historique. La révolution est ainsi assimilée aux forces élémentaires de la nature, porteuses de destruction, mais qui révèlent au grand jour ses origines ‘asiatiques’. La révolution ‘orientale’ s’inscrit dans le sillage d’un pouvoir ‘asiatique’, évoqué à travers la figure d’un Boris Godunov hérité d’Aleksandr Puškin<sup>30</sup>, et se fait porter par un peuple russe qui garde les traces de son ‘asiatisme’<sup>31</sup> dans ses chants.

<sup>28</sup> “Нам красная молвь по уму: / В ней пламя, цветенье сафьяна, – / То Черной Неволи басму / Попрала стопа Иоанна”.

<sup>29</sup> “Спросить бы у тучки, у звезд, / У зорь, что румянят ракиты... / Зловещ и пустынен погост, / Где царские бармы зарыты. / Их ворон-судьба стережет / В глухих преисподних могилах... / О чем же тоскует народ / В напевах татарско-унылых? ”.

<sup>30</sup> La caractérisation de Boris Godunov, “prince de la Horde d’Or” (*zlatoordnyj murza*) fait écho à celle de Puškin dans sa pièce du même nom: “Вчерашний раб, татарин, зять Малюты, / Зять палача и сам в душе палач” (Puškin 2010: 820).

<sup>31</sup> La composante ‘asiatique’, autrement dit élémentaire, de la révolution russe, a été critiquée par Gorki en 1918, qui dénonçait l’*aziatščina* du paysan russe, celle qui mettait en péril l’entreprise révolutionnaire dans son ensemble. Il faut se rappeler, prévenait Gorki dans le numéro du 13 décembre 1918 de “Novaja žizn’”), “que la révolution a été amorcée par les soldats de Pétrograd et que, lorsque ces soldats, ôtant leurs capotes, retourneront dans leurs villages, le prolétariat se retrouvera dans un iso-

La revendication du caractère ‘oriental’ du peuple russe et de son histoire s’inscrit dans une esthétique particulière qui voit le jour avec la révolution, celle d’un syncrétisme entre l’Orient et l’Occident<sup>32</sup>, portée par un sujet lyrique qui se définit comme polyphonique.

L’histoire se lit ainsi dans le chant, à la fois concret (la chanson populaire) et abstrait, dans la mesure où émerge chez le poète une réflexion sur la musique de l’histoire. Au motif de la communion de personnes incarnée dans *Pesn’ Solncenosca* s’ajoute celui de la communion des voix, et le verbe poétique devient à son tour ‘choral’ grâce à l’interpénétration de l’Orient et de l’Occident, à l’œuvre dans le texte programmatique de 1921, *Zurna na zyrjanskoj svad’be* (*La Zourna à la noce zyriane*, Kljuev 1999: 479):

Ses entrailles, le nouveau-né les tiendra de Mikola  
Des cordes sa parole, de l’aube son visage...  
A l’écoute de la clameur de tous les peuples,  
Je compose un air souterrain<sup>33</sup>.

La musique dont le poète est à l’écoute est un chœur de toutes les races, prémisse à la création d’un nouvel *epos* international (*ivi*: 479):

S’entrecroisent les vers-coraux,  
Îles non encore révélées,  
Où les futurs Kalevala  
Cueilleront les mots de la tempête<sup>34</sup>.

Le poète, à l’origine de ce nouvel *epos*, tout aussi ‘élémentaire’ que la révolution elle-même, et émergeant des profondeurs de la terre, est celui qui recueille la musique des peuples et de l’histoire. Cette notion de musique, chez Kljuev, rejoint de manière explicite la réflexion sur le verbe poétique, et l’emploi qui est fait, dans son œuvre, du chant populaire, véritable incarnation de

---

lement fort peu confortable. Il serait naïf et ridicule d’exiger du soldat redevenu paysan qu’il adopte comme religion l’idéalisme du prolétaire et qu’il implante le socialisme prolétarien dans son mode de vie campagnard [...] la Révolution s’avérera impuissante et périra [...] si nous ne détruisons pas, ou du moins si nous ne réduisons pas la cruauté et la hargne qui enivrent les masses et dégradent l’ouvrier révolutionnaire russe” (Werth 2007: 46). L’on perçoit comment l’affirmation de l’asiatisme du peuple russe comme d’un trait intrinsèque à son histoire particulière soutient une vision de la révolution comme d’une révolution avant tout paysanne, dont les aspirations sont dès l’abord éloignées des objectifs du coup d’État d’octobre 1917.

<sup>32</sup> Le poème *Ja posvjaščennyj ot naroda* (*Je suis consacré par le peuple*) est représentatif à cet égard: “Все племена в едином слиты: / Алжир, оранжевый Бомбей / В кисете дедовском защиты / До золотых, воскресных дней” (Kljuev 1919: 35).

<sup>33</sup> “Быть приплоту нутром в Микулу, / Речью в струны, лицом в зарю. / Всеплеменному внемля гулу, / Я поддонный напев творю”.

<sup>34</sup> “И ветвятся стихи-кораллы, / Неявленные острова, / Где грядущие Калевалы / Буревые пожнут слова”.

cette culture et esprit de la paysannerie. L'histoire, ainsi, se lit dans le chant, et se transforme aussi par le Verbe, et Kljuev d'endosser un rôle de chroniqueur à la manière du moyenâgeux Nestor. Ce principe musical est à l'origine de la création d'un espace poétique dont les limites sont à l'Extrême-Orient. La représentation de l'Orient, consignée dans la formule tardive *Tatarščina i Vizantija* (*Le Tatare et le Byzantin*, 1932), dans laquelle se trouvent associés des événements et des toponymes selon des conventions qui ne sont autres que celles des consonances musicales, est particulièrement représentative de l'idée d'une musique de l'histoire. Celle-ci assure le lien entre les différentes époques, le Moyen-Âge russe, la Russie de la révolution d'octobre, mais aussi l'Antiquité, évoquée à travers la figure de Socrate dans *Gagar'ja sud'bina* (1922), son "autobiographie poétique". Mentionnant deux figures symboliques du monastère de l'île des Solovki, berceau de la culture russe, Kljuev écrit (cf. Azadovskij 2004: 104): "La lueur de leur musique <de Lazar et Afanasij de Murom> – enseignement de Socrate – éclaire la meule de pierre, les bols artisanaux faits d'argile, les lourdes chaînes de l'ascète dont jusqu'à nos jours les paysans d'Onéga sont les gardiens, de par leur zèle et leur dévotion"<sup>35</sup>. D'une manière similaire à Blok, pour lequel l'histoire, conçue en termes "d'événements qui riment" (*rifmujuščiesja sobytija*, Isupov 1991: 16-20), transparait dans la musique du vers (cf. Blok 1999: 49), et qui invite en 1918 à écouter la "musique de la révolution" dans son article *Revoljucija i intelligencija* (*Révolution et intelligentsia*, 1918), la musicalité de l'histoire<sup>36</sup> est un concept réalisé chez Kljuev à travers la charge sémantique du terme '*musikija*', dont l'on retrouve plusieurs mentions aussi bien dans les textes en prose que dans la poésie. De la même façon que chez Blok, "l'essence musicale du monde" désigne de manière large la culture humaniste (cf. Kiseleva 2012<sup>37</sup>), et renvoie, chez Kljuev, à la fois à la poésie classique russe du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>, et à la culture antique, autrement dit à l'art des Muses (cf. Murray 2004:

<sup>35</sup> "Теплится их <Лазаря и Афанасия Муромских> мусикия – учеба Сократова – в булыжном жернове, в самодельных горшечках из глины, в толстоцепных веригах, что до наших дней онежские мужики раченьем церковным и поклонением оберегают".

<sup>36</sup> En termes formels, l'influence de la réflexion de Blok sur la 'musique de la révolution' n'est que peu perceptible chez Kljuev, à l'exception du *Chant Rouge*, qui reprend le schéma sonore des chants révolutionnaires ("За землю, за Волю, за Хлеб трудовой" (Kljuev 1999: 351), à la manière dont Blok avait intégré le mètre du couplet populaire dans *Les Douze*.

<sup>37</sup> Comme l'explique L. Kiseleva, "по убеждению Блока, прекращение 'музыкального времени' означает не просто 'крушение гуманизма' (и даже не конец культуры, из которой 'ушла музыка'), но конец самой стихии, творческой первоосновы бытия. 'Ложесна бытия иссякли', – писал Ключев в 1921 г."

<sup>38</sup> Notamment par le biais de Tjutčev. Sur l'emploi du terme archaïque de *musikija* chez Tjutčev voir Tynjanov 2002: 293. Kljuev dénoncera en 1928 l'absence de cette "musique" chez Nekrasov, dont il stigmatise le "socialisme à quatre sous (*dešěvyj socializm*, Kljuev 1999: 903). En outre, déjà dans *Baleine de bronze* Nekrasov est qualifié de "бумажный лгун" (Kljuev 1919: 31).

2). À la fin des années 1920, le terme servira à désigner la culture en péril, en particulier dans le texte programmatique *Nerušimaja stena* (*Rempart inébranlable*, Kljuev 1999: 542), dans lequel la formule du titre désigne la culture russe, celle qui a vu s'associer les sources populaires et la littérature. Tandis que la musique est absente dans la nouvelle époque (“De carmin, et non de musique et colorée la bouche de la sorcière”<sup>39</sup> v. 9-10), l'unique moyen de résister à la destruction est de réaffirmer l'association entre l'écriture poétique et le travail de la terre: “Décidant de l'élévation de la Mère, / Nous, derrière la charrue et les vers, / Le visage de l'Orante, comme la figure de gloire, / Appelons le Rempart Inébranlable” (Kljuev 1999: 543)<sup>40</sup>.

L'affirmation du caractère cyclique de l'histoire se traduit dans la composition du recueil, préfacé d'un texte dans lequel le verbe populaire est annoncé comme étant à la fois l'écho et le créateur d'une histoire qui prend sa source dans le mythe (Kljuev 1919: 5):

Une fois tous les cent ans seulement l'Oiseau-Straphyle descend de l'arbre du tonnerre pour chanter le Destin-Harpon au peuple baptisé. Et seulement à la quarantième aurore, incandescente, l'aurore du veau marin, s'épanouit dans les terribles broussailles de Solovets la massue de Svjatogor – la merveilleuse Herbe-pic, qui fait tomber les murs et brise les fers. Mais encore plus rarement, encore plus secrètement parcourt le monde le tintement enneigé du verbe chantant du peuple, celui du vers issu des profondeurs paysannes. À vous, hommes, je porte ce son – les éclaboussures de la Baleine de Bronze, sur lequel, selon l'ancien conte lapon, repose le Chant Universel<sup>41</sup>.

Placé d'emblée sous le signe de l'histoire cyclique et sous celui de la parole prophétique, le recueil se veut l'incarnation d'une idée de la révolution synonyme de la révélation du “verbe chantant du peuple”, celui qui transcende le recueil et recrée l'histoire, à commencer par celle du poète lui-même, qui se veut porteur de cette parole. La composition du recueil est éloquente à cet égard. L'on comprend dès l'abord, en remarquant la présence de nombreux textes qui

<sup>39</sup> “Кармином, не музикией – подведен у ведьмы рот”. Remarquons à ce propos le remplissage sémantique différent que subit la couleur rouge à la fin des années 1920. Tandis que dans les textes de *Baleine de bronze* le rouge est la couleur du sang versé à l'occasion de la naissance d'une nouvelle Russie et d'une nouvelle culture, le rouge carmin de 1928 renvoie exclusivement à la destruction.

<sup>40</sup> “Вознесенье Матери правя, / Мы за плугом и за стихом / Лик Оранты как образ славий / Нерушимой Стеной зовем”.

<sup>41</sup> “Только во сто лет раз слетает с Громоваго дерева огнекрылая Естрафиль-птица. чтобы пропеть-провещать крещенному люду Сульбу-Гарпун. И лишь в сороковую, неугасимую, нерпячью зарю расцветает в грозных соловецких дебрях Святогорова палица – чудодейная Лом-трава, сокрушающая стены и железные засовы. Но еще реже, еще потайнее проносится над миром пурговый звон народного песенного слова, – подспудного, мужицкого стиха. Вам, люди, несую я этот звон – отплески Медного Кита, на котором, по древней лопарской сказке, стоит Всемирная Песня”.

datent des années 1905-1910, que ce ‘chant populaire’ dont il est question dans la préface est aussi celui créé par Kljuev lui-même depuis le début de sa trajectoire, qui coïncide avec les événements de la première révolution russe de 1905. La volonté de bilan explicite dans les choix de composition du recueil indique qu’il s’agit pour le poète d’inclure la révolution dans son œuvre à la fois comme événement politique et comme événement esthétique.

Plusieurs lignes de construction majeures émergent dans *Mednyj kit*. Il s’agit d’une part d’un cycle qui prend au mot la notion même d’histoire cyclique, et qui rapproche, de ce fait, les révolutions de 1905 et de 1917. L’année 1917 voit ainsi triompher les aspirations caractéristiques de la poésie de jeunesse de Kljuev, dans une démarche caractéristique aussi de son œuvre ultérieure: en 1925, le poète reviendra sur l’expérience révolutionnaire de 1905 pour dénoncer l’impossibilité de voir se réaliser les anciens idéaux: “Ces nouveaux chants sont aigris – / Les loups aboient et les oiseaux crient... / A Moscou sur la sanglante Presna / La Chine du verbe ne naîtra pas”<sup>42</sup> (Kljuev 1999: 522). L’on retrouvera dans ce poème, *Ne budu pisat’ ot serdca* (*Je n’écrirai plus du cœur*), la fusion entre les concepts de révolution, d’Orient et de parole poétique. Parmi les poèmes de jeunesse repris dans *Mednyj kit*, deux sont particulièrement éloquents, dans la mesure où ils témoignent de la réactualisation d’une posture poétique propre aux années 1905-1910, d’un poète qui se définit avant tout comme paysan, défenseur de la paysannerie et de sa culture. Il s’agit de *Bezotvetnym rabom* (*En humble esclave*, 1904) et *Paxar’* (*Laboureur*, 1911), qui symbolisent le passage d’une poésie paysanne à dominante plaintive, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, à une poésie nouvelle, marquée par la radicalisation violente du sujet poétique. La mise en parallèle de ces deux poèmes de jeunesse et de leurs pendants ‘révolutionnaires’, à savoir *Ja posvjaščennyj ot naroda* (*Je suis consacré par le peuple*, Kljuev 1919: 35) et *Menja Rasputinym nazvali* (*On m’appela Raspoutine*, *ivi*: 87), est essentielle pour saisir la place qu’occupe *Baleine de bronze* dans la redéfinition de l’identité du poète, notamment dans son rapport au peuple, au lendemain de la révolution. *On m’appela Raspoutine*, qui se lit comme une réponse au *Mužik* (*Paysan*) de Nikolaj Gumilev (cf. Lekmanov 1996), est central dans la mythopoïèse kljuevienne. En effet, alors que la figure de Raspoutine acquiert une charge symbolique au lendemain de la révolution, Kljuev s’identifiera pleinement à elle dans le poème *Quatrième Rome*<sup>43</sup> (1921, Kljuev 1999: 638-639): “C’est moi qui dansait devant le trône / Dans ma chemise ailée et mes bottes féroces. / C’est moi, sinistre hibou, / Qui vola dans la maison des Romanov”<sup>44</sup>. Or, à la figure de Raspoutine, symbole à la fois de spiritualité déchaînée et de destruction, s’ajoute celle du protopope Avvakum, le célèbre

<sup>42</sup> “Это новые злые песни – / Волчий брѣх и вороний грай... / На московской кровавой Пресне / Не взрастет словесный Китай”.

<sup>43</sup> Sur la transition entre le poème *Baleine de bronze* et *Quatrième Rome* cf. Kiseleva 2002.

<sup>44</sup> “Это я плясал перед царским троном / В крылатой поддевке и злых сапогах. / Это я зловещей совою / Влетел в Романовский дом”.

opposant à Nikon lors du Schisme de l'Église russe dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'est immolé par le feu à Pustozersk, symbole, lui, plutôt de résistance que de révolte. C'est ainsi sous le double patronage, paradoxal, de Raspoutine et d'Avvakum que le sujet lyrique de Kljuev se définit au lendemain de la révolution. Le lien qui existe entre eux est d'ordre poétique. D'une part, la voie d'Avvakum est celle de la poésie 'réelle', du Verbe créateur. La voie du poète véritable, celui qui a fait fusionner sa vie et son art, est la voie du sacrifice, de la transfiguration ultime de la parole en acte (*ivi*: 340-341):

Quand rangerai-je ma cordée  
De mots cybéliens, d'ursines pensées?  
"Dès l'aube préparez-vous au bûcher!" –  
Mon aïeul Avvakum tonnait.  
Brûler dans Pustozersk enneigé  
Ou bien me noyer dans l'encre?  
Misérable adorateur du verbe,  
J'ignore où est le chemin des aigles<sup>45</sup>.

D'autre part, le parallèle entre poésie et révolution est rendu explicite dans la fin du poème consacré à la figure de Raspoutine: "Des millions de Griška enchanteurs / Me suivent sur le chemin de la poésie"<sup>46</sup> (Kljuev 1919: 89). La poésie est non seulement porteuse de révolution, mais elle est elle-même devenue à la fois la révolution ("Avec la corde de Pugačev / J'ai bottelé le foin de l'art"<sup>47</sup>, *ivi*: 87), et son vecteur (*ivi*: 90):

Tonnerre rouge dans mes ailes,  
Ressacs dans la gorge insatiable,  
Et dans les villages de mon pays  
On connaît le vol et le cri de l'aigle<sup>48</sup>.

Enfin, l'avant dernier poème du recueil, *Poddonnyj psalom* (*Psaume souterrain*), rédigé en 1916, consomme non seulement la transfiguration du verbe populaire en verbe révolutionnaire, mais encore la sacralisation de ce dernier (*ivi*: 101):

Ô Dieu délicieux, se pourrait-il qu'en cet instant,  
J'eusse saisi le mystère de ma langue natale,  
J'aie vu que dans ma langue bafouée

<sup>45</sup> "Когда сложу свою вязанку / Сосновых слов, медвежьих дум? / "К костру готовьтесь спозаранку!" – / Гремел мой прадед – Аввакум. / Сгореть в метельном Пустозерске / Или в чернилах утонуть? / Словопоклонник богомерзкий, / Не знаю я, где орлий путь".

<sup>46</sup> "И миллионы чарых Гришек / За мной в поэзию идут".

<sup>47</sup> "Я пугачевскою веревкой / Перевязал искусства воз".

<sup>48</sup> "Красный гром в моих крылах, / Буруны в немолчном горле, / И в родимых деревнях / Знают лет и клекот орлий".

Vit la voix du Sinaï et le grondement des célestes trompettes;  
 Que le chant du paysan: *Dans les prés verdoyants*  
 Le son a fait surgir, et la crainte de la révélation?!<sup>49</sup>

L'on assiste à la résolution ultime du dilemme auquel Kljuev a fait face au début de sa trajectoire poétique: celui de savoir comment rendre le Verbe Vrai, Authentique, et Transcendant.

Cette transformation ne se fait pas sans violence, car la nouvelle époque caractérisée par l'union et le syncrétisme est aussi celle de la destruction des liens anciens. Tandis que l'esthétique de l'opposition (entre passé et présent, passé et avenir, la ville et la campagne, le peuple et l'intelligentsia, l'Orient et l'Occident), caractéristique de la poésie de Kljuev des années 1910, et présente encore dans *Pesn' Solncenosca* est en partie contrebalancée par la volonté de syncrétisme, *Mednyj kit* rassemble des textes dans lesquels est soulignée d'une part la violence de l'histoire elle-même, repérable par exemple dans la désignation de l'isba, point nodal de l'univers poétique de Kljuev, comme "Isba-Karfagen" (*ivi*: 108) d'autre part la violence du peuple, dont la révolte est sans pitié. Cette violence populaire, pendant de la violence du sujet lyrique d'un poème comme *Paxar'*, est affirmée dans *Svjataja byl'* (*Le Saint récit*, *ivi*: 62), poème rédigé en 1912, et inclus dans le recueil sans doute pour les deux vers suivants, dans lesquels le jeu de mots homonymique *ljud / ljut*, 'peuple / terrible' est particulièrement suggestif (*ivi*: 63): "Le saint peuple russe est sombre d'esprit / Effrayant d'inertie, terrible par ses coutumes"<sup>50</sup>.

À cette violence historique s'ajoute la violence qui accompagne la naissance dans la souffrance d'un monde dans lequel les notions de vie et de mort se sont inversées. Le sacrifice héroïque, la mort au combat, deviennent synonymes de vie, et se font héritiers d'une tradition révolutionnaire héritée des socialistes révolutionnaires terroristes du XIX<sup>e</sup> siècle (*ivi*: 54, 46):

Champ de Mars – rouge tumulus,  
 Temple de la victoire et du sang innocent...  
 Pour régner sur les pays d'azur  
 Nous sommes oints du sang des aigles<sup>51</sup>

Jeunes hommes, jeunes filles russes, garçons,  
 Souvenez-vous de Razin et de Sofia Perovskaja!  
 Faites-vous baptiser dans la rouge foi des lions,

<sup>49</sup> "О, Боже сладостный, ужель я в малый миг / Родимой речи таинство постиг, / Прозрел, что в языке поруганном моем / Живет Синайский глас и вышний трубный гром, / Что песню мужика «Во зеленых лузях» / Создать понудил звук и тайнозренья страх?!"

<sup>50</sup> "Святорусский люд темен разумом, / Страшен косностью, лют обычаем".

<sup>51</sup> "Поле Марсово – красный курган, / Храм победы и крови невинной... / На державу лазоревых стран / Мы помазаны кровью орлиной".

Célébrez dans la mort la fiancée-Russie<sup>52</sup>.

Au contraire, les ennemis de la révolution et, plus généralement, les ressortissants du monde ancien, sont assimilés à des morts-vivants, et la mitrailleuse fait l'objet d'un hymne<sup>53</sup> (*ivi*: 45):

L'Ahurissement rôde dans les ténèbres, –  
 Déjà des millions de couteaux sont aiguisés,  
 Contre vous, striges de tombeaux<sup>54</sup>.

C'est portée par la même vague de violence que la nouvelle culture "rouge, paysanne" s'affirme dans le dernier poème du recueil, intitulé, symboliquement, *Mednyj kit* (*ivi*: 107), incarnant la réalisation de la prophétie annoncée dans la préface. Il s'agit là du manifeste ultime du triomphe, dans le sang, de la nouvelle époque historique, portée par le Verbe populaire. La poésie paysanne, non seulement celle de Kljuev, mais aussi de ses "frères Esenin et Čapygin", est assimilée à une force de la nature, victorieuse du monde ancien et de la littérature artificielle (*ivi*: 109):

Je crois en vous, mes frères, Esenin, Čapygin, –  
 Aux récits des bas-fonds et au vent-poème [...]   
 Non dans les livres, mais dans les Casernes Rouges  
 S'éveillera l'heure cosmique, créatrice d'Adam<sup>55</sup>.

La poésie populaire est celle dont naît le temps nouveau, et les poètes-paysans sont ses géniteurs et prophètes: "Ils sont nos membres (*Oni – naši udy*)", écrit Kljuev à propos des utopies poétiques de Esenin et d'Aleksej Čapygin, respectivement *Inonija* (1918) et *Belyj skit* (*L'ermitage blanc*, 1912). La communion devient alors non seulement géographique, historique et spirituelle, mais aussi érotique, un motif développé plus avant dans le poème *Četvertyj Rim*, rédigé en 1921 et publié en 1922. Après que *Mednyj kit* a sonné le glas de la Russie, ce poème, consacré à la rupture avec Esenin, tente aussi de retrouver la 'recette' de la nouvelle culture russe qui marquera sa transfiguration (Kljuev 1999: 638):

"[...] Pour cuisiner le chant – Matrones de tous pays,  
 Unissez-vous!" – l'appel est désormais lancé...

<sup>52</sup> "Русские юноши, девушки, отроки, / Вспомните Разина и Перовскую Софию! / В львиную красную веру креститесь, / В гибели славьте невесту-Россию".

<sup>53</sup> "Пулемет – окончание – мед..." (Kljuev 1919: 41).

<sup>54</sup> "И рыщет Оторопь во мраке, – / Уж отточены миллионы ножей, / На вас, гробовые вурдалаки".

<sup>55</sup> "Я верю вам, братья, Есенин, Чапыгин, – / Трущобным рассказам и ветру-стиху. [...] / Не в книгах дозреет, а в Красных Казармах / Адамотворящий, космический час".

Le chaudron est immortel, sur les rives de Ščanyj  
 Rougit l'ambre – Quatrième Rome:  
 Encore un peu et dans de neuves contrées  
 Nous offrirons à la Terre la graine du cœur.  
 Dans nos paumes vivotera en chêne  
 Le gland cordial, les yeux-feuillage...  
 Offriront le suaire aux cheminées d'usine  
 Les sables de la grande Asie<sup>56</sup>.

Si l'on retrouve ici le motif du chêne présent dans *Pesn' Solncenosca*, l'emploi du futur indique un changement de ton essentiel: pour Kljuev, qui se désigne dans ce poème comme “*rodnoj mužickij poët*”, l'internationalisme propre à la révolution reste encore à mettre en œuvre. En effet, le poème se présente comme la construction, dans l'espace poétique, d'une utopie, celle de la Russie – Quatrième Rome, mais aussi d'un espace poétique et historique dans lequel la violence fait place à l'union amoureuse, seul gage de la Beauté, entre la terre et le fer, de même qu'entre tous les hommes (Kljuev 2003a: 53):

C'est uniquement dans l'union avec la terre que le fer, béni par l'amour, cessera d'être un démon et deviendra le serviteur et le frère dans la souffrance de l'homme. Ce dernier chant est l'ordre juste et le triomphe du paradis<sup>57</sup>.

En affirmant la création d'une quatrième Rome dans sa poésie, Kljuev nie à la fois la Troisième Rome du moine Philatée et la Troisième Internationale communiste (cf. Niqueux 2003: 25), et place tout son espoir dans la création d'un espace poétique qui se situe en dehors de l'histoire. Ainsi *Četvertyj Rim* marque la fin et l'aboutissement de la tentative de recréer l'histoire russe par le mythe dans le recueil *Mednyj kit*: si le verbe populaire désigné comme le porteur du changement historique est impuissant face à l'histoire réelle, il se transforme pour donner lieu à une écriture “historique”, celle de l'épopée, formellement incarnée dans la longueur de *Četvertyj Rim*, un genre dont le poète redéfinira les termes dans les années suivantes.

En conclusion, l'approche de la révolution chez Kljuev se fait au croisement de l'histoire et de la poésie, autrement dit dans la perspective du mythe. Il s'agit d'une histoire ‘musicale’, dont les événements et les acteurs sont élevés au niveau de symboles, et dont le sens est à considérer avant tout d'un point de vue esthétique. Dans son traitement des événements de 1917, Kljuev rejoint

<sup>56</sup> “[...] Для варки песен – всех стран Матрёны, / Соединяйтесь!» – несется клич... / Котел бессмертен, в поморьях щаных / Зарезет яхонт – Четвертый Рим: / Еще немного и в новых странах / Мы желудь сердца Земле вручим. / В родных ладонях прозябнет дубом / Сердечный желудь, листва-зрачки... / Подарят саван заводским трубам / Великой Азии пески”.

<sup>57</sup> “Только в союзе с землей благословенное любовью железо перестанет быть демоном, становясь слугой и страдающим братом человека. Это последняя песнь – праведный строй и торжество рая”.

ainsi le discours métaphorique sur la révolution porté par ses contemporains, tels Blok dans l'article *Revoljucija i intelligencija* (1918), et Andrej Belyj dans *Revoljucija i kul'tura* (*La révolution et la culture*, 1917). Les événements historiques auxquels il est fait référence dans *Mednyj kit*, du Schisme de l'Église russe aux révolutions de 1917 et à la guerre civile, servent à l'élaboration d'une œuvre qui, tout en étant ancrée dans l'actualité historique par le biais de la revendication de la violence révolutionnaire, élabore une poétique de l'utopie. On a vu ainsi comment, tout au long du recueil, les limites intrinsèques aux notions de mythe et d'histoire ont été dépassées, les deux concepts ayant été réinvestis d'une signification qui dépassait la problématique du syncrétisme et de la fragmentation. Le concept de révolution, qui s'intègre à l'esthétique kljuevienne selon les mêmes principes que les autres composantes de son univers, dans la mesure où il est abordé à travers ses aspects à la fois concrets et abstraits, est élaboré en lien avec la formulation d'une certaine idée du peuple et d'une certaine représentation de son espace. La révolution est ainsi avant tout poétique, destinée à porter au grand jour la Verbe performatif de la poésie populaire. La poétique 'révolutionnaire', qui voit le jour au lendemain de 1917, consiste à reprendre, pour les augmenter et transfigurer, les thématiques, motifs et constructions de l'œuvre de jeunesse et des années 1910, à la fois pour en faire un bilan personnel et inclure dans son univers poétique cette nouvelle donne historique: le bouleversement de 1917 et la guerre civile. L'histoire, telle qu'elle sera traitée dans les recueils et poèmes des années 1917-1920, est à la fois l'histoire nationale de la Russie et l'histoire personnelle du moi poétique, ce dernier se trouvant toujours au centre de l'espace esquissé, aux limites changeantes. Enfin, le passage de l'histoire, même mythologique, à l'utopie, se concrétise dans *Četvertyj Rim*, un poème qui ouvre la voie à l'écriture épique des années 1920. Les œuvres ultérieures illustreront la volonté de création d'une histoire nouvelle dans la poésie, car les événements du passé seront évoqués par l'entremise de la citation ou de la genèse littéraire. L'histoire du présent, traitée dans l'œuvre de Kljuev des années 1920, sera non plus la création du seul verbe populaire, mais de toute la littérature, intégrée ainsi à son œuvre polyphonique. Les années 1920 et 1930 seront ainsi marquées par la réintégration, dans la poésie de Kljuev, des éléments de la culture russe classique, de Puškin à Blok, dont son univers poétique se fera le gardien.

### **Bibliographie**

- Azadovskij 2002: K. M. Azadovskij, *Žizn' Nikolaja Kljueva: dokumental'noe povestvovanie*, Zvezda, Sankt-Peterburg 1990.
- Azadovskij 1992: K. M. Azadovskij, *Novokrestjanskije poëty*, Stavropol' 1992.

- Blok 1997: A. A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 t., I*, Moskva 1997.
- Blok 1999: A. A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 t., V*, Moskva 1999.
- Fitzpatrick 2005: Sheila Fitzpatrick, *Tear off the Masks! Identity and Imposture in the Twentieth-Century Russia*, Oxford: Princeton University Press, Princeton 2005.
- Frolova 2006: A. V. Frolova, *Chudožestvennaja aksiologija novokrest'janskoj poëzii pervoj treći XX veka*, Thèse de Doctorat, Voronež 2006.
- Isupov 1991: K. G. Isupov, *Istorizm Bloka i simbolistskaja mifologija istorii: (Vvedenie v problemu)*, in: *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy*, Leningrad 1991, pp. 3-21.
- Ivanov-Razumnik 1917: R. V. Ivanov-Razumnik, A. Belyj, *et alii, Skify. Almanach*, août 1917, 1.
- Kiselëva 2002: L. A. Kiselëva, *Na Mednom Kite k Četvertomu Rimu: Zametki o logocentričnosti chudožestvennogo mira N.A. Kljueva*. Stat'ja pervaja, *Rusistika: Sbornik naučnych trudov*, II, Kiev 2002, pp. 69-77.
- Kiselëva 2012: L. A. Kiselëva, *Tatarščina i Vizantija... (Ob odnoj poëtičeskoj formule Nikolaja Kljueva)*, in: P.E. Poberezkina, M.V. Skorohodov, O.V. Paško éds, "Sozvučij žito". *Sb. rabot po russkoj literature 1910-1930 godov v čest' 70-letija Sergeja Ivanoviča Subbotina*. 2012, <<http://kluev.org.ua/collegium/sbornik/kiseljova.pdf>>.
- Kljuev 1919: N. A. Kljuev, *Mednyj Kit*, Petrograd 1919.
- Kljuev 1999: N. A. Kljuev, *Serdce Edinoroga: Stichtovorenija i poëmy*, A.I. Mihajlov, V.P. Garmin éds, Sankt-Peterburg 1999.
- Kljuev 2003a: N. A. Kljuev, *Slovesnoe drevo*, A.I. Michajlov, V.P. Garmin éds, Sankt-Peterburg 2003.
- Kljuev 2003b: N. A. Kljuev, *Pis'ma k Aleksandru Bloku: 1907-1915*, K.M. Azadovskij éd, Moskva 2003.
- Knjazev 1923: Vassilij Knjazev, *Kljuev i kljuevščina*, Petrograd 1923.
- L'vov-Rogačevskij 1927: V. L'vov-Rogačevskij, *Novejšaja russkaja literatura*, Moskva 1927.
- Lekmanov 1996: O. A. Lekmanov, *Ešče odin mužik (k teme: "Gumilev i Kljuev")*, "Russian Studies. Ežekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury", II, 1996, 1, pp. 136-141.
- Makin 2010: M. Makin, *Nikolai Klyuev: Time and Text, Place and Poet*, Northwestern University Press, Evanston 2010.

- Mekš 2000: E. B. Mekš, *Az Bog Vedaju Glagol Dobra: ("Izbjanaj kosmos" kak buduščnost' Rossii v "Poddonnom psalme" N. Kljueva)*, in: *Slavjanske čtenija*, I, Daugavpils 2000, pp. 171-185, <<http://kluev.org.ua/collegium/meksh.htm>>.
- Michajlov 1990: A. I. Michajlov, *Puti razvitija novokrest'janskij poëzii*, Leningrad 1990.
- Murray, Wilson 2004: P. Murray, P. Wilson (eds), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford 2004.
- Niqueux 2003: M. Niqueux, *Kljuevskaja utopija "Četvertogo Rima"*, in: E.B. Mekš éd., *Russkaja poëzija: God 1922*, Daugavpils 2003, pp. 22-32.
- Puškin 2010: A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome*, Moskva 2010.
- Širjaeva 1984: P. Širjaeva, P. Vychodcev, *100 pesen russkich rabočich*, Leningrad 1984.
- Subbotin 1984: S. I. Subbotin, *Proza Nikolaja Kljueva v gazetach "Zvezda Vytegry" i "Trudovoe slovo" (1919-1921 gody). Voprosy atribucii*, "Russkaja literatura", 1984, 4, pp. 136-150.
- Subbotin 2009: S. I. Subbotin, *Nikolaj Aleksevič Kljuev (1884-1937): chronologičeskaja kanva žizni i tvorčestva*, Moskva 2009.
- Tolstoj 1969: A. K. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, I, Moskva 1969.
- Trockij 1922: L. Trockij, *Vneoktjabr'skaja literatura*, "Правда", 1922, 224.
- Tynjanov 2002: Ju. Tynjanov, *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva 2002.
- Werth 2007: Nicolas Werth, *La terreur et le désarroi, Staline et son système*, Paris 2007.
- Zacharov 2005: A. N. Zacharov éd, *Letopis' žizni i tvorčestva S. A. Eсенина v 5 t*, II, 1917-1920, Moskva 2005.

**Abstract**

Daria Sinichkina

***From history to myth and vice versa: the aesthetics of revolution in Nikolai Klyuev's Medny Kit***

After he first greets the February revolution with *Pesn' Solncenosca*, an enthusiastic hymn to the “sun-bearers” who unite all things precedently separated, Klyuev soon turns to an aesthetic of violence and disruption, one that will be mostly reflected in the poetic cycle *Medny Kit* (1918). The utopian vision of revolution as the realization of a “peasant paradise” stems from the apocalyptic destruction of old Russia, a process that overwhelms the poetic text. Nevertheless, although old links are destroyed, new ones are formed, simultaneously within the cycles of Russian history and within the personal history of the lyrical subject, as he too comes transfigured out of the “red” baptism, and manages to identify himself simultaneously to Rasputin and Avvakum. The article proposes not only to read *Medny Kit* as a manifest of the peasant revolution, but also to explore its metapoetic value, as it is precisely in these texts that Klyuev's new aesthetic is elaborated, albeit still within the always expanding frame of the poetic universe created in the 1910's. As the cycle captures the brutal melody of the times, the lyric genre is pushed to its limit – polyphony, which announces the transition to narrative and epic poetry.

*Keywords:* Mythopoetics, History, Lyric and Epic poetry, Nikolay Klyuev, Revolution, Peasant poetry.