

action poétique

48

Bernard Vargaftig
Charles Dobzynski
Lionel Ray
Alain Lance

Entretiens avec VLADIMIR POZNER, LÉON ROBEL :

MAÏAKOVSKI et les **FUTURISMES**

**KHLEBNIKOV, ASSÉEV, TRÉTIAKOV,
BOURLIOUK, LIFSCHITS, KROUTCHONYKH, etc. :**

MANIFESTES FUTURISTES RUSSES

Maïakovsky : Lettre sur le futurisme, et autres...

*Présentation par Henri Deluy / Six portraits et autoportraits
Elisabeth Roudinesco : "Poétique", hommage à Jakobson*

Paul-Louis Rossi : Chronique à suivre III / Maurice Regnaut : Notes...

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

action poétique

Dans un pays sans chien : Henri Deluy	1
Entretiens avec... Vladimir Pozner	10
... Léon Robel	18
Sur V. Maïakovski (1924) : Vladimir Pozner	30
Notes : Henri Deluy	32
V. Maïakovski : Lettre sur le futurisme	34
Aux organisateurs de la Conférence du Front Gauche des Arts : V. M. ..	35
A l'Association des Ecrivains Proletariens : V. M.	36
Manifestes futuristes russes :	
La libération du mot : B. Lifschitz	39
Les voies nouvelles du mot : A. Kroutchonykh	42
Le vivier des juges : D. Bourliouk, E. Gouro, etc.	50
La trompette des Martiens : Khlebnikov, M. Simiakova, etc.	52
Les perspectives du futurisme : S. Trétiakov	55
Bonne année nouvelle, bon « Nouveau LEF » I : S. Trétiakov	61
« Poétique » 7, hommage à R. Jakobson : Elisabeth Roudinesco	65
Neuf poèmes : Bernard Vargaftig	68
Vivre ma ville : Charles Dobzynski	77
Six poèmes : Lionel Ray	84
Sept poèmes : Alain Lance	90
Chronique à suivre III : Paul-Louis Rossi	97
Notes et informations : M. Regnaut, H. Deluy	106

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy

COMITE DE REDACTION :

Claude Adelen, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6°).

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6°).

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.
Voir bulletin d'abonnement page 114.

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris (14°) : 4.294.55 Paris

Gérant responsable : H. Deluy

Dépôt légal : 3° trimestre 1971

Imprimerie Corbière et Jugain, Alençon

**Dans un pays sans chien
on ferait aboyer un chat**
(Proverbe géorgien)

Henri Deluy

« Ricaner à propos des difficultés de la révolution, semer la panique, préconiser le retour en arrière, tels sont les armes et les procédés de lutte de classe dont usent les intellectuels bourgeois. »

Lénine, « La grande initiative », 1919.

Cette citation de Lénine est de celles qui se glanent à plaisir dans les lieux de rencontre entre intellectuels français d'aujourd'hui.

Je la pose à dessein, on s'en serait douté, au début d'un numéro consacré au futurisme russe.

Afin que nul n'en ignore :

— Par la citation se trouve d'une certaine manière introduit le discours qu'elle tente ou fait mine de situer. La souligner ainsi tend à marquer les diverses interprétations qu'à la lire on peut en tirer, partant des faits incontestables qu'elle met en avant.

— A propos des futuristes russes, il est indispensable, pour la clarté du débat, de ne pas oublier les deux aspects majeurs de la lutte idéologique dont ils sont l'objet, ici et maintenant, en tant qu'écrivains et chercheurs.

1) Réduction aux seuls textes de création de quelques individualités (Maïakovski et, depuis peu, Khlebnikov). Valorisation de la répression que nombre de futuristes, amis des futuristes ou ex-futuristes ont eu à subir.

2) Réduction aux seuls textes critiques impliquant des approches théoriques ou idéologiques. Les futuristes sont pris dans leur ensemble, avec, du même coup, les formalistes. Valorisation de leur situation de classe, gros traits sous l'idéologie bourgeoise dans laquelle ils ont obligatoirement baigné : le futurisme s'inscrit dans le mouvement des avant-gardes, dans la culture bourgeoise.

Utilisation de l'avant-garde artistique contre la révolution politique, de la révolution politique contre les avant-gardes. Ce schéma fonctionne maintenant comme il se doit : dans un cas comme dans l'autre, c'est la bourgeoisie qui tire profit des réductions. Dans le premier cas, elle mène campagne contre la répression et pousse à ses conclusions : il y a incompatibilité entre la liberté de création et la révolution socialiste. Dans le deuxième, elle démontre le peu d'intérêt qu'ont les intellectuels

à rejoindre la lutte de la classe ouvrière : ils seront toujours considérés comme des ennemis, des transfuges, ils n'ont aucune possibilité de sortir de leur classe et d'ailleurs, ils seront rejetés s'ils ne se mettent pas à plat ventre.

Rien n'impose, sinon, bien entendu, les lignes de combat qui passent à l'intérieur même des couches intellectuelles, une telle légèreté d'analyse. Une étude un tant soit peu conséquente des textes et des situations, une conception dialectique des rapports entre le travail artistique et le lieu de travail, entre les couches intellectuelles et les classes sociales, devraient permettre d'accepter quelques évidences.

Les œuvres des poètes futuristes ne répondent pas de toutes leurs positions théoriques ou idéologiques et elles n'y sont pas réductibles. Si l'idéologie dominante est celle de la classe dominante, il n'en reste pas moins qu'elle ne va pas sans contradictions, sans point d'impact possible pour l'idéologie de la classe ouvrière. La question de l'hégémonie est au centre d'un débat qui se poursuit. Les réponses à cette question donnent la clé de bien des attitudes. Toute réponse dogmatique a des répercussions immédiates sur la pratique et la réflexion.

D'autre part, la répression dont les futuristes ont été les victimes, pour tragique qu'elle ait été, et l'on sait ce que nous en pensons, ne valorise pas leur travail, n'interdit pas la critique. Je renvoie sur ce point nos lecteurs à notre numéro 43. La question se pose, aujourd'hui, avec une certaine acuité, de savoir quel lien est perceptible entre le travail de création et de réflexion des futuristes et la répression. Non pas pour excuser la répression mais pour comprendre ce qui s'est effectivement passé. Car les applaudissements de la bourgeoisie devant les conclusions tirées par quelques-uns des erreurs et des crimes du stalinisme ne valorisent pas ce dernier. Par ailleurs, la réduction du travail d'élaboration critique des futuristes russes à quelques points relevant directement de l'idéologie dominante en littérature soulèvent quelques questions. Que connaît-on de ce travail en France ? A partir de quelle position s'obtient cette réduction, que signifie-t-elle ?

Sur le travail critique des futuristes, aucune hésitation, il est fort mal connu en France. Quant à la réduction envisagée, elle s'opère, la plupart du temps, à partir d'un point de vue mécaniste et gauchiste : l'être de classe commande la situation de classe et les deux commandent l'idéologie. Les futuristes sont, dans l'ensemble, des intellectuels petits-bourgeois donc ... A y voir d'un peu plus près, ces textes, c'est l'évidence, résistent à une telle analyse même si ponctuellement elle fournit des éléments non négligeables d'appréciation. Il faut pouvoir lire ces textes sans reculer ni s'indigner devant les contradictions. L'avant-garde futuriste est-elle solidaire, dans cette culture bourgeoise là, de la culture bourgeoise, est-elle à son service ? Tout intellectuel bourgeois est-il, automatiquement, au service de la bourgeoisie ? Peut-il, oui ou non, être, principalement ou secondairement, marqué par l'idéologie dominante tout en pro-

voquant sa critique ? Quel oui et quel non. « L'écrivain grand bourgeois, dit Brecht à Walter Benjamin, est en effet solidaire des intérêts du prolétariat sur un point : la poursuite du développement de ses moyens de production. Mais tandis qu'il l'est sur un point, il se trouve, comme producteur, prolétarisé sur ce même point, et cela totalement. Cette prolétarianisation totale sur un point le rend cependant solidaire du prolétariat sur toute la ligne. » (*Essais sur Brecht*, Maspero éditeur) ... Cette réponse fait problème à toute tentative de réduction. Elle fait aussi problème en elle-même, nous y reviendrons dans un prochain numéro à propos de W. Benjamin.

L'essor considérable des littératures soviétiques, remarquablement mis en lumière par Aragon dans une série d'interventions qu'il serait bon de relire, et en particulier la richesse et la diversité de la poésie russe, l'exiguité du champ des traductions en France, rendent difficile l'abord des textes qui seraient indispensables à une connaissance du phénomène. A côté du roman soviétique, pas trop mal connu, la poésie fait figure de parent pauvre malgré les efforts d'Elsa Triolet, à l'activité de laquelle nous devons une forte part de ce que nous pouvons lire. Quant aux textes critiques ou théoriques, il y a encore plus à faire. Tel est le premier objectif de ce numéro : non pas engranger des textes mais les donner à lire, premier acte d'une réflexion conséquente, en attendant la production des maisons d'édition (nous devons à l'obligeance des Editeurs Français Réunis la possibilité de publier deux des Manifestes futuristes russes qui seront dans l'important recueil traduit par Léon Robel, à paraître, collection « Petite Sirène »).

Et de les donner à lire dans les meilleures conditions d'intelligibilité possibles, en évitant l'analyse à chaud sur des textes certes vieux de cinquante à soixante ans mais qui nous parviennent aujourd'hui seulement et dans un cadre de combat tel qu'ils sont susceptibles de servir de créneaux pour les opérations les plus hâtives. Les entretiens, les notes, comme les articles à venir, soulignent assez notre volonté de ne susciter aucune polémique rapide : nous ne sommes pas à la recherche d'un modèle. Nous avons essayé de ne pas nous laisser intimider par le « format » des poètes cités et nous avons refusé les longs énoncés biographiques à quoi se réduisent trop souvent les introductions à la lecture, justement, de ces poètes-là (ce qui permet, et, bien sûr, ce « permet » là fait problème, de transformer un mince recueil de poèmes, ou d'extraits, en formulaire antisoviétique).

Ces textes se reçoivent donc aujourd'hui, ici, sur le vif, dans le contexte théorique et idéologique actuel. La tentation se fait pressante d'y puiser des pièces justificatives, de faire surgir des personnages fondamentaux de « notre » histoire en un cortège symbolique où le politique coudoierait le littéraire sous la bannière du triomphalisme. Les pièges de la légitimation.

Chacun doit assez bien connaître les poèmes pour qu'un

courant s'établisse entre eux et les manifestes. C'est nécessaire. Il est également possible maintenant de suffisamment connaître la période pour ne pas se laisser enfermer par de fausses manœuvres (voir en particulier, outre les ouvrages cités en notes, les livres d'Aragon et les histoires, de l'Union soviétique, du Parti communiste, de la littérature soviétique, le numéro « Russie années vingt » des « Cahiers du cinéma », les textes de T. Todorov dans « Tel Quel » et dans « Poétique », ceux de Léon Robel dans « Change » et dans le bulletin du Cercle Polivanov, ainsi que nos derniers numéros.

Le futurisme russe, ses prolongements, ses ramifications, son cheminement, la survie des œuvres et des problématiques après la fin du mouvement en tant que tel, tirent une actualité qui s'étale un peu partout dans les gazettes artistiques et culturelles, non pas, comme on a pu ou voulu le laisser entendre des échecs partiels du socialisme mais de son implantation à l'échelle mondiale. C'est le socialisme à l'ordre du jour, par exemple dans notre pays, qui met le futurisme en position d'actualité. Et c'est à un double titre que nous l'interrogeons et qu'il nous interroge : une fertilité qui se manifestent dans des œuvres appartenant à la culture soviétique, sa liaison avec les recherches de pointe en linguistique et en théorie de la littérature, et son insertion dans la réalité révolutionnaire, socialiste, à ses débuts. De cette conjonction mais aussi de l'actualité des problèmes qu'ils ont, directement ou indirectement, énoncé et des solutions qu'ils ont préconisées.

Maïakovski est obstinément un personnage central, avec quelques autres, de cette période. Non seulement parce qu'il est le poète que nous savons, mais parce qu'il a participé, avec son inflexion personnelle, à un travail de groupe. D'où Maïakovski et les futurismes. Il convenait d'éclairer les nuances afin de bloquer les glissements. Pasternak appartient à un groupe qui se réclamait du futurisme et il demeure un des poètes majeurs de ce temps. Mais seul le « cubo-futurisme » de Khlebnikov, Maïakovski et leurs amis, a eu cet impact théorique. Il fallait aussi aller à l'encontre de cette opinion, organisée, selon laquelle seuls compteraient les individualités créatrices. Pour les raisons précises qu'aborde Léon Robel dans l'entretien qu'il nous a accordé mais aussi, plus largement, pour démystifier à nouveau le rôle du créateur. Car s'il n'est pas concevable de nier l'appui personnel, le travail d'un poète, son propre désir et ses accents, il n'est pas admissible d'accepter l'évacuation du travail en commun, l'intervention d'une situation commune, et de rapports. Laisser le groupe dans les marges folichonnes des amitiés de cabaret, c'est, en ce cas, isoler le poète du contexte idéologique, théorique, s'interdire un aspect de l'approche scientifique du travail littéraire, de son idéologie, de ses fondements théoriques. C'est couper l'herbe sous les pieds de l'analyse à caractère marxiste. Il était également indispensable de mettre en lumière la réalité des rapports futurisme

russe / futurisme italien. Les différences fondamentales d'attitudes dans le domaine artistique (voir le texte de Roman Jakobson, « Poétique » 7, p. 289), dans les domaines politique, idéologique et théorique sont à lire dans tous les textes que nous publions. Car le rapprochement de l'article de Trotsky sur le futurisme en Russie avec la lettre de Gramsci retraçant l'évolution fascisante du futurisme italien (dans « Littérature et révolution ») peut fournir un appoint ambigu pour l'interprétation dirigée. Entre ce qu'écrivit Kalinine (qui fut du « Proletkult ») : « (le futurisme russe) a été un phénomène social de l'organisation capitaliste, une idéologie arrivée aux limites de son extrême développement, le souffle prémortel de l'esprit bourgeois, le pressentiment de la ruine » et la position, pourtant bien plus nuancée, de Gramsci sur le futurisme italien, des esprits non avertis peuvent être amenés à faire des rapprochements. D'autant que les références philosophiques confuses, à coloration mystique, et les formulations contradictoires (de la poésie comme réponse à tout et ultime promesse au refus volontariste de l'activité artistique, par exemple) ne manquent pas dans des manifestes dont la publication s'échelonnent sur une quinzaine d'années. La différence entre le fascisme latent du futuriste Marinetti (et son expression concrète un peu plus tard) et les positions politiques des futuristes russes ne nous aveugle cependant pas au point de ne pas repérer l'idéalisme qui se manifeste dans de nombreux passages des textes russes.

Claude Frioux a explicité sans difficulté, mais il fallait le faire, l'adhésion du futuriste Maïakovski à la révolution. Les raisons pour lesquelles Maïakovski devient futuriste, interviennent aussi lorsqu'il passe au service de la révolution. De plus, il est, entre temps, devenu poète et futuriste. Deux raisons de plus. Maïakovski présente également cette particularité, par rapport à la plupart de ses amis, d'avoir milité politiquement avant de se mettre à la poésie. La révolution d'Octobre est sa révolution comme le futurisme est son futurisme. Il s'engouffre dans la révolution comme il s'était jeté dans le futurisme. (Sur un plan personnel, il s'agit chaque fois, et contradictoirement même dans les textes où il gigantise son « moi » de détruire le « je », de se perdre dans les autres et, bien entendu, il se retrouve seul : les portes de salut donnent toujours dans des impasses.) Maïakovski passe tout armé, par son futurisme, au service de la révolution. Tout en continuant à rester ferme sur sa position : son terrain de combat demeure la poésie, « révolutionnariser la poésie et non poétiser la révolution ». Son évolution a sa logique. La révolution n'a jamais été pour lui « un phénomène cosmique élémentaire », la réalisation concrète de la « très belle dame ». Elle fournit l'occasion à ne pas rater, son occasion, de faire sauter ce contre quoi il s'est battu avec le futurisme : la vieille poésie, la vieille culture mais aussi et non moins la vieille société, l'ordre établi... Le futurisme n'est pas, dans la « carrière » de Maïakovski, un avatar et ce n'est sans doute pas par hasard si, sous une certaine

pression idéologique, on lui accorde rapidement une blouse futuriste avant de passer très vite au L. E. F., à l'Union des écrivains, à Jdanov, au réalisme socialiste. Il faut qu'il soit clair pour tous que l'avant-garde ne peut mener à la révolution, qu'elle est irrémédiablement entachée par l'idéologie bourgeoise. Le rebrassement en cours se doit de donner toute sa dimension à ce que fut le futurisme. Pour mieux comprendre le tout de la révolution d'Octobre et de sa littérature, mais aussi pour saisir cet instant de la critique à l'œuvre dans l'avant-garde. Critique à partir de laquelle, avec l'aide elle-même critique de la classe ouvrière et de ses organisations, l'artiste d'avant-garde *peut* se placer sur des positions révolutionnaires, socialistes.

Un examen attentif des textes manifestes et autres, du futurisme russe laisse apparaître à quel point fut difficile le travail critique de la révolution et des militants du premier état socialiste du monde face aux développements idéologiques et théoriques de l'avant-garde artistique. Il fait également apparaître les différences entre les formulations et le ton des premiers manifestes et les affirmations des derniers qui signalent une sorte de fuite en avant dans le « productionnisme », comme s'il fallait à toute force se mettre sur un terrain que la révolution a choisi ou plutôt qu'ils choisissent pour la révolution. Les différences aussi entre les futuristes ou anciens futuristes eux-mêmes. Maïakovski se révélant le mieux préparé, apparemment, pour lutter *avec* les bolcheviks. Cet examen montre également les diverses filiations, et des constantes.

Lifschitz (1913) : le mot en poésie n'a pas le même but que dans la langue comme moyen de communication (déjà la notion d'écart), il est lié par une « double détermination causale », « rapport au monde » et choix (des mots) déterminé par le « sub-conscient » (« lui-même conditionné par des causes extérieures »), c'est en libérant le mot de son rapport au sens, par le mot « autonome », que l'on atteindra la « création libre ».

Kroutchonykh (1913) : le mot est emprisonné par sa « soumission au sens », les futuristes vont « à travers le mot à la saisie immédiate » (autre forme d'une transparence qui n'est pas très éloigné de l'illusion surréaliste d'une écriture automatique en liaison directe avec la « vie de l'esprit »). « L'art marche à l'avant-garde de l'évolution psychique » (Trétiakov, en 1923, « ... une théorie de l'art comme moyen d'action émotionnelle organisatrice sur le psychisme en relation avec la finalité de la lutte des classes... »).

Le mot n'est pas seulement « logique », il est surtout lié au « transmental » (« parties irrationnelles, mystiques, esthétiques ») ... « La vie est incompréhensible, alogique, mystérieuse, comment la représenter avec la langue commune claire et nette » ... Le mot « libéré du sens » se propose ainsi de donner « une image » plus juste de la « vraie vie ». Dans sa

« Lettre sur le futurisme », 1922, Maïakovski n'hésite pas à se démarquer d'un certain nombre d'à priori futuristes des origines. Il défend la création de groupes de « communistes-futuristes » en argumentant à partir de positions sur le langage qui sont celles des futuristes depuis longtemps (la théorie de l'écart est niée bien qu'elle demeure présente dans certaines formules) mais c'est l'aspect « constructiviste », « pratique », « militant » sur lequel il insiste. L'accent est mis sur le contrat social qui lie le poète à la société socialiste. Et la dernière phrase a une curieuse résonance (voir plus tard, et aujourd'hui encore, dans les pays socialistes, la polémique autour du mot d'ordre contesté de « Il faut écrire la vérité »). C'est une sorte « d'instrumentalisme esthétique » (qu'Arvatov défendra en 1926 dans le L. E. F.) qui se trouve prôné.

Et le « productivisme », en 1922, ajoutera : « Toute activité artistique n'ayant pas pour but la production est superflue. »

O. Brik, quant à lui, poursuit d'une certaine manière le combat de ses premiers écrits. Il affirme (1923) : « Le poète est un artisan », « L'Opoiaz est le meilleur éducateur de la jeunesse littéraire prolétarienne »... « Un grand poète ne s'exprime pas lui-même mais exécute tout simplement la commande sociale »... « L'Opoiaz se propose d'aider ses camarades les poètes prolétariens à vaincre les traditions de la littérature bourgeoise en révélant, d'une façon scientifique, les éléments contre-révolutionnaires et pourris de leurs œuvres. »

La relation, l'unité d'action pourrait-on dire, entre futurisme et école formaliste se poursuit après l'Octobre. Et maintes affirmations formalistes vont dans le même sens que celles des futuristes (les formalistes étaient souvent également des futuristes et presque tous, en tous cas un grand nombre, se retrouvent dans le L. E. F., voir l'entretien avec Léon Robel). C'est ainsi que le « productionnisme » (« étude des lois de la production littéraire ») aura, pour Brik, une vertu révolutionnaire et il sera accusé, comme Maïakovski, de verser dans le « professionnalisme bourgeois » par la critique en passe de devenir officielle qui leur appliquera le diminutif péjoratif de « spec » (spécialistes). Et Chklovsky, en 1923, rejoindra les préoccupations de certains futuristes (mais pas celles de Maïakovski) en précisant : « Camarades... laissez l'art libre, pas par égard pour lui mais parce que nous ne devons pas régler l'inconnu... »

L'offensive futuriste a pris un tour nouveau avec la victoire de la révolution. L'accent porte dès lors, avec des inégalités, des retours fougueux aux origines, sur la scientificité de son travail (il s'agit là d'une constante légèrement détournée), sur la « qualification » (Maïakovski) du poète futuriste, il est un « psycho-ingénieur (Trétiakov), un « ingénieur des âmes » dira bientôt Staline, à propos du romancier.

Ils ont affaire à une opposition de plus en plus dure. Et lorsque Lounatcharski, par exemple, écrit, en 1924 (Presse et

révolution) : « Le criticisme formaliste est une forme de fuite, un produit de la classe décadente, spirituellement stérile... Le seul type d'art dont la bourgeoisie puisse se réjouir et qu'elle puisse comprendre, c'est l'art non objectif et purement formel. Avant octobre le formalisme était un légume de saison. Aujourd'hui, c'est l'opiniâtre relique du *statu quo*, le dernier refuge de l'intelligentsia non rééduquée, regardant furtivement vers l'Europe bourgeoise... », les futuristes se savent concernés. Ils retourneront le problème. Et pour défendre devant les militants marxistes, leurs points de vue, pour les faire prévaloir, les futuristes activistes du L. E. F. feront la démonstration que telle conception « passéiste » de la poésie a partie liée avec la culture bourgeoise, la bourgeoisie, la contre-révolution. Dans le Nouveau L. E. F., en 1928, S. Trétiakov pointe « l'ennemi principal » : le passéisme militant. Il revient sur l'une des positions fondamentales des futuristes et à peu de choses près des formalistes : « L'idéologie n'est pas dans le matériau que l'art utilise. L'idéologie est dans les procédés d'élaboration de ce matériau, l'idéologie est dans la forme... Changer le sujet est trois fois rien... « Seul le matériau mis en forme judicieusement peut devenir un objet à destination sociale directe » et Trétiakov accuse les « passésistes militants » de formalisme (on se souviendra de la discussion Brecht-Lukacs !). Et Trétiakov continue : Ennemi N° 2 : « L'art en tant que drogue sociale... Le transfert dans notre situation des anciennes formes de l'art et de ses anciennes conditions de consommations est réactionnaire puisqu'il maintient une ancienne fonction de l'art socialement nocive... » Il propose, par le L. E. F., une méthode d'enregistrement précis des faits (la littérature factuelle qui fera bondir Maïakovski). Ennemi N° 3 : « L'homme de la tripe... en opposition à l'homme rationnel, de l'organisation scientifique du travail. » Trétiakov se déclare « pour le militant standardisé » contre l'« effervescence de la neurasthénie, de la décadence, de la voyouterie... » et il ajoute : « Le L. E. F. a un allié. C'est le mot d'ordre de révolution culturelle » ... « sur la route où se font des objets utiles à la classe pour construire une vie belle... »

On repère, malgré les méandres, l'axe autour duquel le futurisme se transforme. Les élans mystiques du « mot autonome » s'estompent et la technique verbale elle-même est située sur un terrain plus vaste, lieu de l'idéologie où il ne s'agit plus seulement de faire l'emporter un point de vue scientifique mais aussi un point de vue de classe. Et, sur ce plan, Maïakovski va plus loin qui déclare le 4 octobre 1924 à New York : « L'erreur fondamentale du futurisme se manifeste dans sa louange enthousiaste de l'Amérique, de la technique en tant que telle... Le futurisme a eu sa fonction et il s'est inscrit dans l'histoire de la littérature mais en U. R. S. S. son rôle est terminé. Le futurisme et l'œuvre d'édification soviétique ne peuvent pas coopérer. A partir de maintenant, je suis contre le futurisme,

à partir de maintenant je vais lutter contre lui... » Cette lutte, on le sait, n'aura pas réellement lieu. Et pour cause.

Les futuristes, puis le L. E. F. proposent à la société socialiste une conception de la fonction sociale de la poésie comme « activation », « enrichissement », « diversification », de la langue, comme jeu sur la sensibilité, action sur la « personnalité », la « manière d'être » (conception qu'on peut situer, avec des nuances, chez des poètes ou chercheurs aussi différents que Mallarmé, Jakobson, Mukarovski ou Eliot). Ils se proposent d'organiser le langage comme leurs amis constructivistes l'environnement et partent du point de vue, fort bien exprimé par W. Benjamin, selon lequel : « la dépendance fonctionnelle dans laquelle la tendance politique juste et la technique littéraire progressiste se trouvent toujours. »

Cette adéquation, les bolcheviks pouvaient-ils la saisir, pouvaient-ils l'accepter ? Les communistes pour Maïakovski sont dans le domaine de la littérature et de l'art des « conciliateurs ». Là se situe, je crois, l'un des nœuds de la discussion : c'est le caractère, le contenu même de la révolution culturelle qui est en jeu. Avec la prise en charge par l'avant-garde politique puis par l'état socialiste des problématiques économiques, sociales, idéologiques et théoriques, le champ d'activité et la portée des réflexions de l'avant-garde artistique se déploient différemment. La politique culturelle de l'avant-garde artistique révolutionnaire ne peut plus être la même. Son interlocuteur n'est plus, ou ne devrait plus être, l'ennemi, il est la classe ouvrière au pouvoir, dans un pays où tout est à faire et à transformer. Une résistance se développe d'elle-même devant la pression avant-gardiste en art : une politique révolutionnaire ne peut normativer ses orientations dans le sens des avant-gardes. Les organisations de la classe ouvrière ont une théorie de la lutte des classes, une politique à mener, une écoute à avoir des besoins du peuple, des nécessités de la révolution et de l'édification socialiste. Derrière toute avant-garde, d'une façon ou d'une autre, il y a une « esthétique », une conception de l'art pour laquelle elle lutte, la conception léniniste de la révolution culturelle ne pouvait pas, à un moment ou à un autre, ne pas entrer en conflit avec la révolution culturelle conçue par les futuristes. Cette révolution culturelle défendue par Lénine l'a emporté, de la manière que l'on sait, mais contre les futuristes et les avant-gardes, avec des aspects répressifs que Lénine, lui, n'a jamais préconisés. L'avant-garde artistique ne peut envisager une participation au processus révolutionnaire exempte des difficultés du passé que si elle renonce à imposer ses propres vues au pouvoir politique. Dans la mesure, aussi capitale et sans doute encore plus décisive, où les organisations révolutionnaires sauront accepter l'activité des avant-gardes, même lorsque celle-ci soulève des problèmes idéologiques ou théoriques, et sans qu'il soit nécessaire de les masquer ou de les oublier. Nous pouvons, en France aujourd'hui, faire plus que l'espérer.

Entretiens avec...

Vladimir Pozner

En 1929, un nouveau « Panorama » venait enrichir la célèbre collection consacrée aux littératures étrangères par les Editions KRA, celui de la « littérature russe contemporaine ». L'auteur, un jeune écrivain d'origine russe, parfaitement bilingue, avait déjà traduit le « Voyage sentimental » de Victor Chklovski et des ouvrages de Tolstoï et de Dostoïevski. Son œuvre de romancier est aujourd'hui bien connue ; et son travail de traducteur s'est poursuivi au service de la littérature russe et du public français. Vladimir Pozner a été mêlé, très jeune, à l'activité littéraire et artistique russe puis soviétique. Il a, notamment, fait partie du groupe des « Frères Serapion », à Léninegrad. La plupart des poètes, des écrivains, des linguistes, des artistes, peintres ou des architectes soviétiques de cette période bouleversante furent ses amis. Quelquefois très intimes.

Nous avons longuement écouté Vladimir Pozner. L'entretien que nous vous présentons ici rassemble quelques-uns des souvenirs qu'éveillent pour lui les noms de Maïakovski et de ses camarades, quelques-unes des réflexions que nos questions ont suscitées.

Elisabeth Roudinesco, Paul-Louis Rossi, Henri Deluy.

Action Poétique : *Comment as-tu connu Maïakovski ?*

Vladimir Pozner : J'ai connu Maïakovski au mois de décembre 1920. A cette époque il vivait à Moscou et venait à Léninegrad qui était encore Pétrograd. En décembre 1920, il est venu lire à la Maison des Arts un nouveau poème qu'il avait écrit : *Cent cinquante millions*, et ce soir-là, nous étions tous présents, la salle était pleine.

A. P. : *Quel âge avais-tu ?*

V. P. : J'avais quinze ans. Mon meilleur ami, mon meilleur camarade de classe, Nicolas Tchoukovski, et moi-même, nous étions poètes ; on se considérait poètes de métier : il nous était déjà arrivé de réciter nos vers en public.

A. P. : *Maïakovski était déjà un poète connu ?*

V. P. : Oui, plus que connu ! Quelques années plus tôt, il n'était pas considéré comme un poète par les gens dits respectables. Depuis la révolution, il était devenu un grand poète.

A. P. : *Un poète public !*

V. P. : Un poète public, pour la foule. Donc, le jour de son apparition à la Maison des Arts où tant de célèbres poètes de l'époque et pas mal des plus illustres prosateurs étaient venus réciter leurs poèmes ou lire leurs nouvelles, il y avait foule.

Cela se passait dans un ancien hôtel particulier, devenu Maison des Arts, grâce à Gorki. C'était la salle où sans doute on dansait jadis. Un piano à queue dans un coin, des lampadaires de cristal en forme de palmier, et la foule. La poésie était la grande musique de cette époque de famine, de typhus, de choléra, de guerre civile. Dans cette salle, on reconnaissait un tel, écrivain connu, un tel, académicien, et celle-là, une femme de ménage ; ça c'est un marin, ça, un étudiant, ça, un garde rouge. Il y en avait beaucoup qui ne savaient pas lire ni écrire, mais la poésie, ça oui, ils aimaient la poésie, écouter la grande voix d'un homme grand qui était un grand poète, était une chose extraordinaire. Donc, il a récité *Cent cinquante millions*, et après cela a été la folie générale. Tchoukovski et moi, nous nous étions abrités derrière le piano à queue, et quand Maïakovski, ayant fini de lire, a disparu sans attendre les applaudissements, la tempête s'est déchaînée. Battre des mains ne nous suffisait pas, on donnait d'énormes coups de poings sur le piano jusqu'au moment où des gens sont venus nous dire que nous allions casser l'instrument. Cela nous était indifférent, on voulait faire le plus de bruit possible pour que Maïakovski revienne. Il n'est pas revenu, le public commença à se disperser. Alors nous sommes partis tous les deux en courant à travers les couloirs non éclairés de la Maison des Arts, on a entendu des voix, j'ai dit : « C'est là qu'ils habitent », on a frappé à la porte, on est entré, là était Maïakovski avec Lili Brik, et c'est là que je les ai connus tous les deux. Ils étaient très gentils avec nous, nous avons essayé de persuader Vladimir Vladimirovitch qu'il devait revenir réciter d'autres poèmes — même ceux que nous savions par cœur, surtout ceux-là — il a expliqué que non, il avait assez lu, il était fatigué, c'était un trop grand effort ; avec nous il n'était pas un adulte parlant à deux enfants mais un poète parlant à des poètes. Lili et lui sont partis au bout de deux jours, et six mois plus tard je suis rentré à Paris.

A. P. : *Devais-tu revoir Maïakovski ?*

V. P. En automne 22, je suis allé à Berlin parce que Gorki se trouvait dans les environs et que tout un groupe d'écrivains russes vivaient là-bas. Il y en avait qui étaient des émigrés, il y en avait qui étaient juste de brefs visiteurs, et la plupart étaient entre les deux. L'Allemagne, à l'époque, était le seul pays délivrant des visas d'entrée aux Soviétiques. C'est à Berlin que j'ai connu Elsa Triolet, c'est là que j'ai connu Pasternak, c'est là que j'ai retrouvé Victor Chklovski, avec qui j'étais lié, et Maïakovski. Quelques mois plus tard, il allait faire

paraître à Moscou la revue *LEF - le Front gauche*. Par rapport au futurisme, c'était une autre époque qui allait commencer.

A. P. : *Par rapport au futurisme lui-même, tu as dit une fois que le futurisme c'était Maïakovski.*

V. P. : Maïakovski et Khlebnikov, c'est le futurisme tel que nous le voyons aujourd'hui. A leurs débuts, ils avaient d'autres compagnons, à présent à moitié oubliés, comme il arrive dans tous les mouvements littéraires. Mettons, les surréalistes. Le futurisme russe a donné deux grands poètes : Khlebnikov et Maïakovski.

A. P. : *Khlebnikov, c'est un peu antérieur, non ?*

V. P. : Il avait quelques années de plus, mais c'était la même époque, le même courant. Quand on vit dans la même forêt, on ne passe pas nécessairement entre les deux mêmes arbres, mais si chacun suit son sentier et tous vont dans la même direction, on appartient à la même équipe. Maïakovski, Khlebnikov et bien d'autres avançaient dans la même direction.

A. P. : *A ton avis, quelles sont les causes, quel est le contexte qui a permis la naissance du groupe futuriste autour des années 12 ?*

V. P. : Le courant littéraire précédent, le symbolisme, qui avait surgi à la fin du siècle précédent, était à présent admis, accepté, académisé, déjà démodé. Le plus grand poète de l'époque, Alexandre Blok, issu du symbolisme, s'en était éloigné parce qu'il allait de l'avant. Les jeunes, comme ça arrive partout et toujours, luttèrent contre la génération précédente pour faire non pas un pas de plus, ni un pas en avant — il peut s'agir d'un pas de côté — mais pour faire un pas.

En Russie, à l'époque, il y avait deux nouveaux courants. D'une part, les akméistes, dont Anna Akhmatova, Nikolaï Goumiliou, et ce grand poète qu'on connaît très peu en France : Ossip Mandelstam. L'autre courant, c'était les futuristes. Finie la campagne, le paysage, c'est la ville, la machine, la fabrique, c'est l'homme de la rue, c'est la langue parlée qui vient remplacer la langue dite poétique. Les akméistes, eux aussi, ont changé de vocabulaire, mais eux, ils étaient partisans d'une langue simple, sèche, sans trop d'adjectifs ; c'était plutôt un retour aux classiques, un retour à Pouchkine. Tandis que les futuristes, c'était le présent qu'ils vivaient. Il n'était pas encore admis que la poésie s'en occupe ; la poésie logeait encore dans les nuages parce que les nuages sont plus beaux. Les futuristes, eux, descendaient sur terre, pas n'importe quelle terre, pas nécessairement un champ de blé, ce champ de blé qui était admis dans la poésie russe depuis sa fondation et jusqu'à ce jour ; eux, c'était l'usine, donc l'ouvrier...

A. P. : *Le capitalisme naissant.*

V. P. : Plus que naissant à ce moment-là. Né et déjà assez développé. Quelques années se sont écoulées depuis la révolution de 1905,

on se trouve à la veille de la guerre de 14 et, sur le plan littéraire, les courants nouveaux de la veille ont repris la place des académiciens précédents ; les jeunes sont poussés non pas à s'asseoir et à imiter les gens déjà établis, mais à chercher, à aller de l'avant. Il n'y a pas que les poètes. Il y a ceux qui sont attirés par la peinture. Le mot avant-garde est bien vague, mais il suffit de penser à celui qui, au lendemain de la révolution, devait devenir dans sa ville commissaire aux beaux-arts : Marc Chagall. Et il y en avait d'autres : Gontcharova. Larionov...

A. P. : *Kandinski aussi.*

V. P. : *Kandinski, bien sûr.*

A. P. : *Et Pougny.*

V. P. : *La nuit, à Berlin, où je me suis retrouvé avec Maïakovski, c'était chez Pougny. Donc, poètes et peintres, sans oublier les architectes, les hommes de théâtre et à peine plus tard les cinéastes, les musiciens. Mais aussi les philologues, ceux de Petrograd et ceux de Moscou, Roman Jakobson et Ossip Brik, le mari de Lili, Victor Chklovski et Boris Eichenbaum, et celui qui, plus tard, devait devenir un grand écrivain : Youri Tynianov, tous ces hommes dont on ne peut pas dire qu'ils étaient futuristes, mais qui étaient extrêmement liés avec Maïakovski, Khlebnikov et les autres. Ces courants, ces arts, ces sciences divers et ressemblants en même temps, c'est ce qui devait éclater après octobre 17, et ce qu'on appelle les années 20, c'est tous ceux que j'ai nommés, mais aussi Eisenstein, Poudovkine et Dziga Vertov, Meyerhold, Vakhtangov et Taïrov, et tant d'autres. J'en parle en grand désordre, et ce n'est pas une réponse à ta question sur les futuristes.*

A. P. : *Voyons. En France, nous n'avons pratiquement pas eu de futurisme. Il y avait eu Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé et l'unanimité, même sur son propre terrain, fait petite figure. Ce qui me frappe, c'est l'impact du futurisme dans deux pays fort différents, l'Italie et la Russie...*

A. P. : *Je me demande s'il n'y a pas une confusion d'ismes. Avec le futurisme il me semble que la Russie accomplit à son tour une révolution artistique dans laquelle on décelle aussi bien des éléments qui ont trait au cubisme, que d'autres qui vont préparer le dadaïsme. C'est assez différent du futurisme italien qui venait s'inscrire dans la suite des « ismes » de l'Ouest Européen comme tentative d'esthétisation de la technique...*

A. P. : *Bien sûr et nous pourrions même insister sur ce point qui a son importance : nombre de futuristes italiens, Marinetti en tête, ont fini dans les rangs des fascistes mussoliniens alors que les futuristes russes ont massivement pris parti pour la révolution et le socialisme. On ne peut pourtant pas nier les contacts et oublier complètement le voyage de Marinetti en Russie.*

V. P. : On pourrait parler des partis politiques qui portent le même nom dans divers pays et qui se rendent visite, ce qui ne veut pas dire qu'ils se ressemblent beaucoup.

Je ne connais pas assez bien l'Italie pour en parler utilement, mais voyons la Russie, un pays qui, au début du siècle, était encore à moitié féodal et déjà à moitié capitaliste, avec une littérature extrêmement jeune qui a débuté au XVIII^e siècle et dont le réel fondateur est Pouchkine. Dites-vous que Pouchkine n'avait pas trente ans à la naissance de Tolstoï qui vivait encore à l'époque où les futuristes commençaient à écrire des poèmes. Eux vivaient en ville, mais la littérature russe vivait à la campagne. Est-ce à travers leurs propres yeux que les futuristes ont discerné le nouveau siècle ? Est-ce à travers des lectures venues de l'étranger, et non pas Marinetti, mais bien plus des romans, des romans français ou allemands, ou américains qui s'entrouvraient sur un monde, et on commençait à se dire : voici la société dans laquelle nous vivons et qui n'a aucun rapport avec ce que racontaient les symbolistes, par exemple, et c'est cela qui nous intéresse, c'est de cela que nous voulons parler.

A. P. : *Quelles te paraissent être les réflexions théoriques sur lesquelles les futuristes se sont appuyés ?*

V. P. : Les explications que l'on donne sont souvent rédigées après coup : c'est une explication de ce qu'on a déjà écrit, au lieu de le précéder comme on croit d'habitude. Maintenant que l'on a oublié les manifestes, que les mauvais poèmes sont morts et que les grands poèmes vivent, il est très difficile d'en parler. Il faudrait reprendre les vieux textes, les relire aujourd'hui et les comparer avec les œuvres de ces mêmes écrivains.

J'étais trop jeune alors pour savoir, j'avais six ans, sept ans, je savais lire mais je lisais ce qui me plaisait à moi-même. Une dizaine d'années plus tard, les futuristes étaient devenus une génération précédente. Il y avait en plus d'autres écoles, d'autres manifestes, et nous qui en étions à nos débuts, nous étions amoureux de certains vers et assez dédaigneux des idées théoriques.

A. P. : *A quel moment situes-tu la rencontre des poètes du futurisme et de ceux qui allaient devenir les « formalistes russes » ?*

V. P. : Cela remonte au début de la guerre. Je suis en train de lire le dernier livre de Victor Chklovski, paru l'année dernière, et j'en apprends des choses. C'est passionnant, extraordinaire : il faut absolument le faire paraître ici.

A. P. : *Qu'est-ce que ce livre ?*

V. P. : Il a deux titres : *La Corde de l'arc* et *De la dissemblance de ce qui se ressemble*.

A. P. : *Et c'est un ouvrage qui porte sur quoi ?*

V. P. : Sur la littérature, mais ça oscille, ça zigzague et avance en spirale. Chklovski parle de ses amis Tynianov et Eichenbaum, mais aussi de Cervantes, de Shakespeare, de Rabelais et de Dostoïevski. De la fonction du sujet et des nouveaux genres, de la convention et de l'anti-roman.

A. P. : Tu nous a dit que le futurisme russe, et en particulier le travail de Maïakovski, commence à s'élaborer dans un climat qui était un peu un climat empirique, et tu nous dis en même temps que déjà à cette époque les contacts avec les formalistes... Ils travaillaient déjà ensemble. Ce qui voudrait dire que si les poètes eux-mêmes, membres du groupe futuriste, si Maïakovski et d'autres, n'ont pas eu à ce moment-là une réflexion théorique conséquente, ils avaient déjà des points d'accord avec leurs amis formalistes.

V. P. : Il faut faire attention. Ce qui nous paraît évident au bout d'un certain nombre d'années...

A. P. : Plus de cinquante ans.

V. P. : Oui, c'est ce que j'ai dit au sujet de la marche à travers la forêt. Plus tard on se dit : ah ! mais ils allaient dans la même direction. Et sur le moment on a cru que l'un se dirigeait à droite et l'autre à gauche parce qu'on ne voyait qu'un seul arbre.

A. P. : Il me semble que l'opinion générale acquise actuellement parmi les gens qui s'intéressent à ces problèmes, avec les informations qu'on a eues en France, c'est que les futuristes russes ont donné aux formalistes russes un matériau de travail sur lequel ces derniers se sont appuyés, en partie, pour élaborer leurs théories.

V. P. : Il faudrait revoir les dates. Le fait qu'au bout de X années Chklovski ait écrit tant de choses sur Maïakovski, par exemple, n'est pas la preuve de ce que tu viens de dire. Un des textes qui a beaucoup influencé Chklovski, c'était le *Voyage sentimental*, de Laurence Sterne, et en général le roman anglais de cette époque-là. Mais ça ne prouve pas non plus que peut-être, sans avoir connu Maïakovski, il n'aurait jamais lu le *Voyage sentimental* ou vice versa. Tynianov, lui non plus, n'a pas débuté en s'appuyant sur les œuvres des futuristes, ni lui, ni Eichenbaum. Mais quelle différence ?

A. P. : Tu vois, il y a d'abord un petit détail qui me paraît assez important, tu disais que Chklovski a commencé ses travaux en s'appuyant pour une bonne part sur les grands romans du XVIII^e siècle anglais.

V. P. : Entre autres. Cervantes, aussi, par exemple.

A. P. : Bon, mais par contre, Brik, d'après ce que je sais, a commencé ses travaux directement avec la poésie moderne russe, avec les futuristes de l'époque et, si je ne me trompe pas, un des premiers travaux de Brik porte justement sur la poésie de Maïakovski.

V. P. : Je pourrais ajouter que les Brik ignoraient Maïakovski et ses vers jusqu'au moment où, pendant la guerre, ils ont fait sa connaissance parce qu'il venait rendre visite chez eux à Elsa Triolet à qui il faisait la cour depuis qu'elle avait quinze ans et qui était amoureuse de sa poésie. C'est elle qui a persuadé sa sœur et son beau-frère.

A. P. : *A première vue, si on voit les choses de loin, il semblerait qu'il y ait une certaine opposition plutôt qu'une rencontre entre ce qu'ont été pendant un certain temps les idées dominantes des formalistes russes, la littérature comme procédé, par exemple, et les positions très humanistes des futuristes. C'était très important pour les futuristes le fait qu'ils parlaient de la vie moderne, le fait qu'ils parlaient de la ville, le fait qu'ils parlaient du peuple au travail, le fait qu'ils écrivaient des poèmes liés avec un certain nombre d'événements politiques, d'événements sociaux...*

V. P. : Oui, mais de même que les futuristes s'opposaient aux symbolistes pour aller de l'avant, Chklovski et ses amis s'opposaient à la critique classique russe qui était une critique sociale. L'usage voulait de dire : bon, il écrit bien le russe, mais de quoi parle-t-il ? Et même : il n'écrit pas très bien, mais il traite des problèmes importants. L'opposition à un passé immédiat ne provoquait pas un clivage entre formalistes et futuristes ; pour ceux-ci la question de savoir quelles histoires ils allaient raconter était une question importante, mais celle de savoir comment ils allaient le faire était pour le moins aussi décisive que l'autre. Bien sûr, ils disaient : vous ne parlez que d'une propriétaire foncière et nous, on s'en fiche, ça ne nous intéresse pas. Cela étant dit, et quelles que soient les personnes dont on parle il est essentiel de savoir comment on en parlerait. Du reste, les formalistes en étaient conscients : ils étaient beaucoup moins extrêmes que certains théoriciens occidentaux actuels.

A. P. : *Quelle est ton opinion sur ce qui a permis le passage du futurisme à la LEF, parce que, pratiquement, c'est le groupe futuriste, autour de Maïakovski, qui a créé la LEF.*

V. P. : Cela s'est fait à la fin de l'hiver 1923 : le premier numéro a paru au mois de mars ou en avril. J'étais donc depuis longtemps rentré à Paris et ce que je pourrais en dire, il y a bien des personnes mieux informées que moi. Il suffirait de citer le projet de publication de la revue, soumis par Maïakovski au Comité central du P.C., et qui contient une définition de la voie communiste de l'art. On pourrait y ajouter les articles de Maïakovski parus dans le premier numéro. Tout ce que je peux ajouter c'est qu'en octobre 22, quand nous nous sommes retrouvés à Berlin, Maïakovski qui m'a entendu réciter un poème, me l'a demandé pour la LEF dont il allait solliciter la publication trois mois plus tard et qui ne devait paraître qu'au bout de six mois. C'était donc déjà plus qu'un projet, peut-être déjà une certitude. Il ne faut pas non plus oublier que depuis 1917 les futuristes — et Maïakovski avait commencé bien avant — ont participé au mouvement révolutionnaire.

A. P. : *En tant que futuriste ?*

V. P. : *Comment : en tant que futuriste ? Il n'a pas changé de style : il a continué en dépliant toujours plus l'éventail des sujets et des procédés. Il avait grandi et continuait à grandir.*

A. P. : *Je repose ma question d'une autre façon, qu'est-ce qui, à ton avis, dans le phénomène révolutionnaire, a amené Maïakovski, dans une certaine mesure, à promouvoir un regroupement différent de celui qu'était le futurisme, parce que la LEF, ce n'est quand même pas le futurisme...*

V. P. : *Oui, tu touches à un très grand problème. Il ne s'agit pas que de la LEF, qui n'est qu'un des phénomènes du vaste mouvement qui a eu lieu après octobre 17 et qui englobe l'art d'avant-garde, qu'il s'agisse de poésie, de prose, de musique, de théâtre, de cinéma, de peinture, d'architecture. A quelques rares exceptions personnelles près, toutes ces formes d'art étaient du côté de la révolution et ils étaient reçus comme alliés et amis par ceux qui avaient fait la révolution. Est-ce qu'il y a eu un malentendu ? Est-ce parce qu'il y a aussi des questions de goût, des questions de formation, des questions de générations ? Quels sont les poèmes ou la musique qui attirent le plus celui qui ne sait pas lire ni écrire et qui, de la musique, ne connaît que les chansons populaires ? La classe ouvrière russe de l'époque et l'énorme paysannerie, dans quelle mesure, pour elle, l'idéal était-ce la beauté petite bourgeoise ? Comment savoir ? On a posé la question mais on n'y a pas encore répondu, on n'a pas su y répondre. Je ne sais pas si vous avez la même impression que moi, mais lorsqu'on relit des livres de l'époque, qu'on revoit des films, on se dit : Ah ! c'est ça ! Un film d'Eisenstein, eh bien, essayez donc de faire aujourd'hui un film aussi moderne, trouvez ce que lui a trouvé. On dira : bon, il a du génie. Mais on peut citer d'autres noms, les uns avaient peu de talent, les autres en avaient davantage, mais tous allaient de l'avant, comme s'ils étaient entraînés par le courant de la révolution, entraînés vers « la patrie de la création - l'avenir » dont « souffle le vent des dieux de la parole », et ce n'est pas moi qui le dis, c'est Khlebnikov. Imaginez-vous un pays, une époque où tous les arts s'élancent. Eh bien, pourquoi ? Qu'est-ce que ça représentait ? Je crois qu'on ne le sait pas encore, je n'oserais même pas faire des suppositions. Mais c'est une question qu'à votre place je poserais à tous ceux avec qui je parlerais maintenant de Maïakovski.*

A. P. : *Et quel te paraît être, avoir été, l'impact du futurisme, alors, de la poésie futuriste sur ce qui s'est passé ensuite ?*

V. P. : *Le même impact que donne tout courant littéraire dont font partie un ou plusieurs grands poètes ; l'impact de Maïakovski et encore plus, sur un autre plan, de Khlebnikov est énorme. Lorsque j'avais quatorze ans, en Russie, Maïakovski me semblait limpide. Pour moi c'était la langue que je parle, que tout le monde parle, tandis que pour mes parents et pour d'autres parents, eh bien, ils disaient : on ne comprend pas très bien ce qu'il veut dire, qu'est-ce qu'il essaie de dire ? Et les*

adultes qui lisaient jadis Eluard ou Aragon, parlaient pareil, et leurs enfants, aujourd'hui, apprennent leurs poèmes dans les petites classes. Il y a cent cinquante ans, il y avait des gens qui trouvaient que le jeune Pouchkine inventait une langue qui n'avait rien à voir avec la poésie parce qu'avant lui on écrivait encore le russe du XVIII^e siècle, que personne ne parlait plus, et lui, il écrivait le russe simple qu'on parlait, donc qui n'était pas admis dans le domaine de la poésie. Maïakovski en a fait autant, et depuis son passage la poésie russe n'est plus ce qu'elle avait été avant son arrivée.

... avec Léon Robel

Action Poétique : Ma première question portera sur les origines du futurisme russe. Je n'ignore pas à quel point ta réponse devrait être longue et complexe pour donner une image à peu près complète de la situation. Mais les grandes lignes pourraient nous permettre à elles seules d'entrer dans le vif du sujet.

Léon Robel : Il serait même difficile de répondre à cette question d'une façon complète au point où en sont les travaux aujourd'hui. Ce qu'on peut tout de même remarquer tout de suite c'est la profonde originalité du mouvement qui porte ce nom en Russie, malgré les nombreuses connexions qu'on peut repérer avec les mouvements dits futuristes ou associés dans d'autres pays et notamment ceux d'Europe occidentale. Le futurisme, c'est là une description classique en U.R.S.S., apparaît à un moment où se casse le mouvement symboliste qui fut dominant à la fin du XIX^e siècle et pendant la première décennie du XX^e. Il ne serait pourtant pas juste de dire, comme on le fait souvent, que le futurisme n'est qu'un produit de la désintégration du symbolisme. Il serait tout aussi erroné de n'y voir qu'une greffe du futurisme italien sur le terrain de l'art et de la littérature en Russie.

Ceux qui seront les principaux animateurs de ce qu'il y a de plus important dans le futurisme russe appartiennent à un milieu bien défini, tous sont issus d'un milieu modeste, ils appartiennent tous à ce qu'on pourrait appeler l'intelligentsia radicale. Par ailleurs, on est frappé de voir à quel point la peinture, les arts plastiques, sont une chose capitale pour la plupart des futuristes russes. Il y a là un domaine d'activités et de réflexion très important pour eux. Ils sont animés par tout ce vaste mouvement qui secoue les arts plastiques en Europe depuis Cézanne. Les organisateurs du premier noyau de ce qui va être le cubo-futurisme (et le terme même utilisé est significatif à cet égard) sont les frères

Bourliouk et David Bourliouk était un peintre, c'est par lui que Maïakovski va rejoindre, en 1912, le cubo-futurisme et c'est à l'école des Beaux-Arts de Moscou qu'ils se rencontrent. Khlebnikov qui est, on le sait, le grand poète des débuts du futurisme, n'est pas peintre lui-même. Il a une formation très poussée dans le domaine des sciences naturelles, des mathématiques, de la linguistique, de la philologie slave, mais il n'a pas suivi la même voie que la plupart des autres qui est l'apprentissage du métier de peintre, à la différence de son ami Kroutchonykh qui a été professeur de dessin. Pourtant Khlebnikov dessinait et nous pouvons voir dans ce numéro un autoportrait de qualité.

Un autre élément intervient dès le départ, c'est la recherche sur le langage qui va devenir très vite une chose capitale pour les futuristes tant sur le plan théorique que sur celui de l'activité créatrice.

A. P. : Tu penses à l'influence du travail qui a suivi les recherches de Potebnia, avant les formalistes ?

L. R. : Il ne faut pas oublier que le formalisme prend figure dès 1914, en Russie, la première publication que l'on peut considérer, encore que le groupe ne soit pas constitué, comme le numéro un de l'Opoiaz c'est la brochure que Chklovski publie en 1914. 14 n'est pas la date de naissance du futurisme en Russie. On peut se mettre d'accord pour considérer que c'est en 1910 avec le premier recueil du « Vivier des juges » que naît véritablement le futurisme en Russie. Mais, c'est peu de temps après, en 1914 justement, que se place une fameuse séance consacrée à cette jeune poésie turbulente et elle est présidée par le très grand linguiste Baudoin de Courtenay, homme très ouvert et de position politique avancée, ce qui lui avait coûté pas mal de difficultés dans sa carrière et même des arrestations. A cette séance, très mouvementée, participent tous les futuristes et, par exemple, Chklovski. Jakobson lui aussi d'ailleurs se considérait à cette époque-là comme un poète futuriste ; Polivanov écrivait des poèmes futuristes, etc., Chklovski lui-même déclare « Je suis futuriste ». Il n'y a aucun doute sur la conjonction entre l'effort qui va constituer la linguistique moderne et le travail créateur des poètes futuristes.

Autre élément capital dans la formation du futurisme : les préoccupations sociales, politiques. Ces jeunes gens (ils vont tous avoir de vingt à trente ans au moment de la guerre de 14) ont des positions peut-être un peu confuses, mais très affirmées, tout particulièrement Maïakovski dont on sait que tout jeune il a milité très activement dans le Parti socialiste ouvrier de Russie.

A. P. : Après l'effacement du symbolisme et la grave crise qui suit l'écrasement du mouvement révolutionnaire de 1905, les futuristes ne sont pas seuls et le futurisme en tant que mouvement ne capte pas tous les efforts de changement, il y a aussi l'Akméisme...

L. R. : On trouve des points de rencontre entre les deux courants : une révolte contre le mysticisme, le vague, le flou, les brumes mauves... etc. Les akméistes s'élèvent contre tous ces aspects du symbolisme et veulent promouvoir un art de netteté, de retour à la chose, à l'objet

précis, à l'art énergique, ils sont curieusement, d'une manière non négligeable, influencés par le Parnasse français.

Mais il faut bien dire que les futuristes, c'est autre chose. Leur action ne se situe pas dans un cadre purement littéraire. Ils touchent à ce qu'il y a de plus brûlant dans les arts plastiques à ce moment-là mais surtout, même si cela ne va pas sans un peu de provocation juvénile, ils s'en prennent au goût régnant, ils s'en prennent très vite, avec par exemple les satires de Maïakovski, aux institutions, à la société, à la philosophie, à l'idéologie dominante. Il faut souligner que si le symbolisme, et notamment l'aile droite du symbolisme, s'est élevé contre le courant de la pensée démocrate-révolutionnaire, contre l'idéologie des années soixante (celle qui voulait que l'art soit utile au peuple) s'il a attaqué, avec pas mal de mépris d'ailleurs, les théoriciens de la démocratie révolutionnaire, Bielinski bien sûr mais surtout Dobroulioubov, Tchernichevski, Maïakovski, lui, se réclame de Tchernichevski, de même qu'il va se réclamer de Nekrassov qui pour des générations de libéraux et même de révolutionnaires russes a été le grand poète. Evidemment toute cette période, tous ces mouvements ne se classent pas dans des casiers étanches, le symbolisme lui-même est traversé de toutes sortes de courants, certains symbolistes ont soutenu la révolution de 1905, mais dans son ensemble le symbolisme se situe du côté de la réaction, contre la littérature et l'idéologie démocrate-révolutionnaire. Ce serait sans doute forcer les choses que de dire que les cubo-futuristes ont consciemment, délibérément, repris le flambeau de la démocratie-révolutionnaire mais ce qu'ils font, ce qu'ils disent, même en tenant compte des provocations et des éclats, prend un peu ce sens. L'épate n'est qu'une touche qui accentue les manifestations extérieures de leur haine des bourgeois.

Il reste que le mouvement artistique et littéraire forme un ensemble complexe et qu'à travers le symbolisme ont passé des recherches et des interrogations que les futuristes vont reprendre à leur compte. Tout un travail sur le langage poétique va servir en partie aux futuristes de même que le travail d'André Biely sur le vers russe ou celui de Brioussov.

Le futurisme se démarque également sur un autre point : leur poésie a une allure délibérément urbaniste et l'on peut pointer là une certaine influence du futurisme italien. D'ailleurs Brik dira que certaines formules du futurisme italien ont servi les cubo-futuristes russes. Il est tout de même bon de rappeler que le futurisme dans son axe principal s'est constitué en Russie avant la diffusion en Russie des manifestes de Marinetti. La position de Khlebnikov est extrêmement intéressante par rapport aux liens qui pourraient avoir existé entre les futuristes russes et italiens. Je vais y revenir. Ce que dit Brik, c'est que certaines des formules anti-passéistes, insistant sur la beauté moderne, la beauté de la machine, etc., le dynamisme, ont été utiles aux futuristes russes et ont été reprises mot à mot par ces derniers, c'est incontestable.

A. P. : *Ce qui me frappe, c'est l'absence dans les textes des futuristes russes de cette exaltation de la guerre et de la violence en elle-même qu'on trouve dans les manifestes de Marinetti...*

L. R. : Bien sûr... Ce que représente le futurisme russe, avec beaucoup de confusion certes, c'est la volonté de construire un art qui cor-

répondre à un nouvel état de l'économie et de la société en Russie, un état implicite, potentiel, que seul le socialisme permettra de développer, la société industrielle... Il y a toutes sortes de pressentiments qu'on retrouve même chez Blok, le plus grand des poètes symbolistes, lorsqu'il songe à la « Nouvelle Amérique »... Les futuristes, eux, prennent ça à bras le corps, ils veulent faire l'art et la littérature qui va remodeler le visage de la Russie.

J'en viens à la position de Khlebnikov. On sait l'intérêt passionné qu'il porte à l'exploration de la langue russe, à l'étude de la Russie ancienne. Dans ses débuts littéraires, il s'est trouvé mêlé aux symbolistes, vers 1908, il a très vite rompu et ce qui est intéressant de noter, c'est que tout en se passionnant pour l'originalité slave, l'originalité russe, en allant même jusqu'à rejeter tout ce qui est importation excessive de vocables étrangers, tout en diffusant des tracts très violents contre Marinetti au moment du voyage de ce dernier en Russie, disant : qu'est-ce que c'est que ce type qui nous prend pour des sauvages et veut nous apprendre ce que c'est que l'art et la poésie...

A. P. : Quelle a été l'attitude générale des cubo-futuristes au moment de ce voyage ?

L. R. : Tout le groupe a été très violent à l'égard de Marinetti et notamment Khlebnikov qui a écrit un très beau tract (partiellement publié dans « Change »), ça n'a peut-être pas été tout à fait le cas des égo-futuristes... Mais je reviens sur cette histoire du chauvinisme, ce qui est remarquable chez Khlebnikov, c'est que tout en proclamant avec force l'originalité slave, l'originalité russe, il s'intéresse tout aussi passionnément à l'Asie dont il attend un réveil magnifique. Par la suite il y aura ses poèmes dans lesquels il exalte la rencontre et la fusion de toutes les cultures. Il faut ajouter que les cubo-futuristes ont été les seuls en tant que groupe à s'être opposés pendant la guerre à la vague de chauvinisme qui emporte toute la littérature russe. Sur ce plan également, ils sont à l'opposé de la position de la plupart des akméistes, en tout cas de Goumilov qui, lui, va chanter la guerre... Chez les égo-futuristes, Sévérianine, par exemple, va, lui aussi, sacrifier à l'élan patriotique chauvin. Pas les cubo-futuristes et il y a, on le sait, les magnifiques poèmes de Maïakovski contre la guerre.

A. P. : Cubo-futuristes égo-futuristes... pourrais-tu nous indiquer les principaux courants qui ont animé le futurisme russe ?

L. R. : Il vaut mieux parler de groupes que de courants... Il y a quatre groupes principaux : celui qui se forme le premier c'est celui des cubo-futuristes, le groupe de Khlebnikov, Maïakovski, etc., ensuite le groupe des égo-futuristes de Sévérianine, lequel n'est pas un grand poète, on a quelques exemples de sa production poétique dans l'anthologie d'Elsa Triolet, mais son rôle n'a pas été négligeable ; il a lancé la mode du futurisme, vers 1913, et il a aussi créé le genre de la déclaration publique, du poète-spectacle. Puis le groupe de la « Mezzanine », constitué en 1913 et qui ne va pas durer longtemps. C'est le groupe égo-

futuriste de Moscou. Et le dernier de ces groupes est souvent qualifié de « futuriste-moderé », c'est le dernier-né. Il regroupe des gens qui vont compter dans la littérature, principalement Asséev et Pasternak. C'est le groupe de la Centrifuge.

Il y a une courte histoire de ces groupes divers, qui se situe à peu près entre 12 et 14, 15 et qui est cependant extrêmement mouvementée avec querelles à n'en plus finir, invectives violentes, ruptures avec éclats, départs d'un groupe pour l'autre, exclusions, etc., les chartes vengeresses, les cadavres... Tout ce à quoi les surréalistes, et d'autres plus près de nous, nous ont habitués depuis. Ce ne sont pas des groupes rassemblant beaucoup de monde mais autour du groupe de loin le plus important, celui des cubo-futuristes, viennent se retrouver des mouvements qui sont en dehors de la poésie et notamment des mouvements picturaux. Ainsi vont être associés au futurisme des gens comme Malévitch, Larionov, Gontcharova et, d'une certaine façon, Kandinski (encore que Kandinski réside en Allemagne) et bien d'autres, peintres, graveurs, hommes de théâtre : Meyerhold ne fait pas partie du groupe mais il en est très proche. On voit ainsi se constituer dès avant la Révolution une sorte de nébuleuse dont sortira quelques années plus tard le mouvement du LEF, du Front Gauche de l'art.

Ce qui distingue fondamentalement les cubo-futuristes des autres groupes, outre une plus grande intransigeance, une belle rigueur de comportement, une rupture plus nette avec le symbolisme (dont on retrouve maintes idées chez les égo-futuristes), une attitude très différente devant l'art, va apparaître au grand jour dans la crise de 14, puisque seuls les cubo-futuristes vont adopter une position nette contre la guerre et l'impérialisme : et surtout au moment de la révolution de 17, puisque seuls en tant que groupe les futuristes rassemblés autour de Maïakovski se rallieront avec armes et bagages au nouveau pouvoir. Des autres groupes, certaines individualités rejoindront la révolution, mais il faut bien dire que dans son ensemble la littérature russe, dans ce qu'elle a de plus connu, à l'époque, va avoir une attitude d'hostilité marquée ou de réserve déclarée à l'égard de la révolution. La plupart des écrivains à gros tirage ont immédiatement quitté la Russie et rejoint l'émigration blanche. Aussi il y a une position singulière du futurisme après la révolution, il est le seul groupe qui vienne se mettre à son service.

A. P. : Avant d'aborder la période postrévolutionnaire, il serait bon que tu nous donnes ton opinion sur les rapports Maïakovski-Futurisme, le rôle de Maïakovski au sein du groupe cubo-futuriste, les influences des activités de groupe, de la réflexion de groupe et de la tendance de groupe sur le travail créateur et la réflexion de Maïakovski.

L. R. : Sur certains points, Maïakovski a lui-même insisté, et tout d'abord sur ce que lui a appris Bourliouk. Bourliouk n'est pas un grand poète, mais il a joué un grand rôle dans la formation du cubo-futurisme, à la fois par son activité débordante et par ce qu'il a inculqué à ses camarades qui étaient presque tous plus jeunes que lui, lui étant, dès le départ, un peintre professionnel avec une certaine réputation. Maïakovski s'est également expliqué sur tout ce qu'il devait à Khlebnikov, notamment dans l'article qu'il a écrit après la mort de celui-ci. Des

études assez poussées ont été publiées en U. R. S. S. sur cette influence. Toute une série de procédés formels qu'on retrouve dans l'œuvre du jeune Maïakovski, et même dans l'œuvre de la maturité, ont été élaborés par Khlebnikov. Entre autres la rime-calembour, certains procédés qui s'inspirent du cubisme pictural, etc. Aussi, et c'est bien connu, le jeu sur les racines des mots et la fabrication des néologismes. Maïakovski a également dit qu'elle était sa dette à l'égard d'Ossip Brik qui a beaucoup fait pour publier l'œuvre de Maïakovski quand celui-ci n'était pas encore connu, qui a surtout beaucoup contribué au développement intellectuel du poète. Brik est une figure attachante qu'il faudra essayer de mettre en pleine lumière. On sait que dans la période récente, il y a eu, en U. R. S. S., des attaques contre l'entourage de Maïakovski, attaques fort désagréables par certains côtés (l'antisémitisme par exemple) c'est le cas d'une série d'articles de fâcheuse mémoire publiée dans le magazine « Ogoniok ». On peut se réjouir d'ailleurs que dans le dernier numéro paru de la revue « Questions de littérature », on malmène à juste titre ce genre d'opération. Ce que j'en dis là n'est pas pour nous rattacher à une certaine actualité, c'est pour marquer combien il serait erroné du point de vue de la méthode même de tenter une autre opération classique qui consiste à dire qu'il y a eu un entraînement de jeunesse, de mauvaises fréquentations, et puis que le grand homme a fini par s'en détacher, qu'il a jeté sa gourme esthétique et idéologique. Je crois qu'on ne peut comprendre la nature profonde et la forme de l'œuvre de Maïakovski si on s'engage dans cette voie. Il a été futuriste décidément, il a beaucoup travaillé avec ses camarades qui ne lui ont pas donné de génie mais avec lesquels il a élaboré une attitude, une façon de travailler la langue, une façon de se servir de la poésie, etc., tout cela est parfaitement évident. Mais il faut tenir compte d'un aspect de ces problèmes qui intervient ici. Il y a eu, en raisons des circonstances particulières à la Russie, une théorisation de la social-démocratie qui a marqué une opposition brutale entre ce qui serait réalisme, ce qui serait tendance prolétarienne et populaire et d'autre part tout ce qui est classé dans la catégorie de la décadence bourgeoise, tout ce qui est « moderniste ». Si on adopte ce schéma, il faut essayer de s'en tirer : le futurisme est à situer, de manière évidente, dans la catégorie « moderniste », donc est une des « manifestations » de l'idéologie bourgeoise, etc., et pourtant il en sort quelqu'un qui est un des deux grands piliers du réalisme socialiste (cela a été pendant longtemps la conception dominante en U. R. S. S.) : Maïakovski, c'est le réalisme socialiste en poésie, comme Gorki c'est le réalisme socialiste dans la prose, tout le monde sait ça, et pourtant il a été futuriste, il faut donc neutraliser cette période : « Maïakovski a été jeune, il a été mal entouré, par des gens qui pouvait par ailleurs avoir un certain talent, et il s'en est sorti parce qu'il avait une forte santé », cette sortie est la seule façon de concilier le fait Maïakovski et le schéma « réalisme/modernisme ». Cette tentative d'explication a le mérite de ne rien expliquer et de gommer tous les problèmes. Le problème, c'est justement de savoir pourquoi le futurisme a été la voie de formation de la poésie de Maïakovski.

A. P. : *Ne crois-tu pas qu'il y a également dans un certain nombre de critiques tendant à isoler le travail d'un poète, puisque c'est le cas*

dont nous parlons aujourd'hui, la manifestation de cette idéologie du créateur seul avec lui-même et ses démons...

L. R. : L'artiste ou l'écrivain démiurge... Là, il faut quand même dire qu'avec ses limites, ses naïvetés, ses défaillances théoriques, le futurisme a fait un énorme travail, d'une grande fécondité, même si c'est une fécondité qu'on n'approuve pas toujours, pour montrer que les écrivains et les artistes ne sont justement pas des démiurges, qu'ils ont à provoquer et à subir à la fois des transformations qui sont, dans leur esprit, liées aux transformations économiques et sociales. Ils ont parlé des écrivains et des artistes-producteurs, attaqué toute l'idéologie justement du génie isolé, etc., et toute une terminologie nouvelle, aujourd'hui abondamment utilisée, notamment en France, a été inventée par eux.

Il y a d'ailleurs une actualité paradoxale des futuristes russes... doublement paradoxale, en France. Car, n'est-ce pas, ils sont fort peu connus, même Maïakovski, malgré l'énorme travail d'Elsa Triolet qui n'a pas pu tout faire toute seule, même Maïakovski ; ses articles de doctrine en particulier sont très peu connus, et dans l'ensemble on sait assez peu de choses ici sur le mouvement futuriste. Il est donc très amusant de voir que des gens, qui ont repris à leur compte, quelquefois sans le savoir, un certain nombre de positions et d'attitudes des futuristes russes, se fondant sur des sous-produits de ces schématisations dont nous parlions il y a un instant, attaquent violemment les futuristes russes sans se rendre compte qu'en fait ils en sont la grimace...

A. P. : *Que s'est-il passé après la révolution ? Le groupe futuriste ne tient finalement pas si longtemps le « haut du pavé », puis il y a la création du LEF...*

L. R. : Au lendemain de la révolution, Maïakovski apparaît comme l'animateur principal du groupe, son leader, et le groupe lui-même est dans une situation extraordinaire : il y a le vide, on a fait le vide autour du nouveau pouvoir, les hommes de culture ont disparu et ce groupe de jeunes gens, les futuristes, sont les seuls à se mettre au service de la révolution. Ils peuvent alors occuper des postes importants, ils peuvent, dès 1918, dominer dans les sections qui se créent sous l'impulsion du commissaire à l'instruction publique, Lounatcharski, dans le domaine de la littérature, de la peinture, de l'architecture, etc. Ces institutions nouvelles vont être, pendant quelques mois, animés par les futuristes et la première revue culturelle du Commissariat à l'instruction publique « L'Art de la Commune » est dirigée par Brik, animée par Maïakovski et on y retrouve un certain nombre de ceux qui vont constituer le noyau actif du LEF. Une première période, donc, qui sera décrite plus tard par les futuristes eux-mêmes comme une tentative de prise du pouvoir dans ce domaine. Leurs positions sont des positions extrémistes, et un des points sur lesquels ils vont être attaqués efficacement, c'est leur attitude vis-à-vis de la tradition classique. On sait que Lénine affirme que le communisme doit prendre en main la tradition culturelle de l'humanité : il y a les célèbres décrets sur la propagande monumentale, les mesures prises pour diffuser les classiques, etc. Or les futuristes avaient lancé le mot d'ordre de jeter par-dessus bord Pouchkine, Tolstoï, ... et

cela est repris avec virulence dans « L'Art de la Commune », avec d'autant plus de virulence qu'ils, les futuristes, sont attaqués en particulier par des tenants de l'ancien régime, des hommes des anciennes institutions culturelles ou des anciennes esthétiques. Il y a ces poèmes de Maïakovski où il est question de tirer au canon sur les monuments de l'ancienne culture, etc. La position des futuristes sur ce plan sera d'autant plus inconfortable qu'elle semble coïncider avec celle du « Proletkult » contre laquelle va s'élever avec vigueur Lénine. Il faut d'ailleurs préciser qu'un nombre non négligeable de ceux qui vont être les théoriciens du LEF travaillent dans telle ou telle institutions du « Proletkult », notamment Arvatov, Kouchner, Brik. On doit comprendre que les spécialistes dans le domaine culturel étaient fort rares, qu'il y a eu un immense appel à toutes les compétences et que d'anciens symbolistes eux aussi ont été appelés à former à la littérature les jeunes prolétaires révolutionnaires. Le groupe de Maïakovski va aller très loin dans son désir de révolutionnariser l'art et la vie. Il y a notamment cette singulière tentative de constituer des équipes de « com-fut », de « communistes-futuristes », par exemple à la section de Vyborg du Parti bolchevik. Cette tentative, dont le côté naïf est évident, demeure significative d'un climat. Et la référence à la Commune est constante, il n'est pas inutile de le rappeler cette année. Bien entendu, l'entreprise n'aura pas de suite, elle sera combattue par la direction du Parti, pour des raisons qui n'échappent à personne.

Il y a donc, comme l'indiquent les éditoriaux des premiers numéros de la revue « LEF », au début de 1923, la politique délibérée du nouveau pouvoir qui vise à rallier le plus grand nombre possible de personnalités, de techniciens et de spécialistes, dont on a le plus grand besoin, avec pour conséquence le fait que lorsque la révolution sera consolidée des gens qui ne lui sont pas très favorables décident de continuer de travailler en Russie dans les conditions nouvelles. D'où l'occupation de postes par quelques-uns de ceux qui sont, aux yeux des futuristes, des représentants du passéisme.

A. P. : Le rôle de ces « personnalités » n'est sans doute pas négligeable. Il ne paraît cependant pas possible de mettre à leur compte, pour l'essentiel, les difficultés que rencontrent les futuristes à partir, grosso modo, de 1920. Le futurisme lui-même est porteur d'une certaine idéologie avant-gardiste, avec la mise en forme théorisée d'une impatience qui s'affirme à chaque occasion (« c'est maintenant qu'il nous faut l'avenir », dit à peu près Maïakovski), un volontarisme et une tendance à l'hégémonie dans le domaine artistique ; les amis de Maïakovski ne s'en cachent d'ailleurs pas, il s'agit pour eux de « mettre la main » sur les organismes culturels et de diriger la politique communiste sur ce plan. Cette attitude ne pouvait pas manquer de soulever des problèmes et de susciter une mise au point de la part du Parti de Lénine.

L. R. : Evidemment... Sur le plan théorique, il faut signaler une réflexion poussée, et intéressante, qui se développe dans le groupe futuriste et qui tend à mettre l'accent sur le fait que l'art doit transformer les modes de vie et les mentalités. Il y a, en particulier, la position, développée surtout par Kouchner, et qui consiste à affirmer qu'il faut dépas-

ser le monde de l'objet, des choses, et que la fonction de l'art, de l'art révolutionnaire, sera de construire des ensembles, des environnements, dans le cadre quotidien, qui libèrent les hommes de l'esclavage par rapport aux choses. Mais là, ceux qui se réclament, avant la lettre, du « LEF », les constructivistes, par exemple, vont se heurter à un obstacle qui n'est pas proprement idéologique, celui de l'état, alors, de la production. Un obstacle économique. Il était utopique de penser que dans cette Russie ruinée par la guerre et que va achever de ruiner la guerre civile, les interventions étrangères, les armées blanches, les épidémies et la famine, on puisse transformer, parce que des théoriciens l'ont conçu, la production.

A. P. : Bien sûr... Mais... j'insiste : il y a, je crois, fondamentalement, sur le plan théorique, une différence de conception de ce qu'il faut bien appeler la « révolution culturelle », entre les futuristes, en tant que groupe, projet de réflexion commune, et ceux qui adoptent les prises de positions et l'orientation pratique de Lénine sur ce terrain...

L. R. : Encore faut-il voir de près ce que Lénine entend par révolution culturelle. La révolution culturelle telle que la définit Lénine n'est pas une entreprise socialiste en elle-même. Lénine dit que la révolution socialiste réalisera dans le domaine de la culture, et c'est une nécessité impérieuse pour elle si elle veut survivre, les tâches que n'était pas capable de réaliser la révolution bourgeoise de février. Révolution culturelle pour Lénine, ça veut dire liquider l'analphabétisme, mettre la culture à la portée des masses, etc. Ce sont des tâches, dans l'ensemble, démocratiques-bourgeoises, le terme est de Lénine. Or, ce que disent, d'une façon quelquefois confuse mais décidée, les théoriciens du « LEF », c'est qu'il faut aller au-delà. Leur volonté, quelque peu utopique dans les conditions de l'U. R. S. S. alors, est de mettre en place une politique culturelle socialiste et non plus démocratique-bourgeoise... et de formuler une esthétique socialiste... Cette position, longtemps ensevelie sous toutes sortes de constructions et de décombres, mérite d'être remise à jour et étudiée.

A. P. : Il me semble percevoir dans ce que tu viens de dire comme un écho, mais l'écho ici serait antérieur à l'onde qui le provoque, de la « révolution culturelle » de Mao Tsé-toung, toutes proportions gardées, évidemment... laquelle se veut une révolution socialiste dans le domaine idéologique, avec une insistance particulière sur l'art et la littérature... Y aurait-il un rapport entre ce que les futuristes et leurs amis ont prôné et les positions chinoises ?

L. R. : Nous entrons dans un terrain « piégé » ! d'abord parce que si Maïakovski était encore vivant, on ne sait pas ce qu'il serait devenu et où il en serait. Mais, il est vrai, dans des positions qui étaient raides, sectaires aussi, dues en partie à un environnement hostile, marquées par la polémique la plus rude, la plus acharnée, on peut déceler des attitudes ou des formulations qui peuvent évoquer dans notre esprit ce qu'il y a quelquefois de plus désagréable dans la « révolution culturelle » chinoise. Cela se situe du côté des limites des futuristes, de ce qui reste problématique. Ce qu'ils projetaient dans le domaine de la transforma-

tion de l'art, de l'environnement, des objets, de la vie quotidienne, et de la vie en général, je crois que c'est fondamentalement différent de ce qu'on trouve, à ma connaissance, dans la « révolution culturelle » chinoise. La « révolution culturelle » chinoise est une opération politique qui vise à révolutionnariser vers le socialisme. La façon de concevoir cette opération, le chemin à prendre, me semble tout à fait différents chez les gens du « LEF ». Car, au moment où ils vont développer ce qu'il y a de plus séduisant dans leurs théories, ils ont déjà dépassé un peu les attitudes négatrices, nihilistes si criardes avant la révolution et peu après la révolution, ils ont corrigé certaines thèses sur les classiques, sur la tradition, etc., et tenté de réaliser un nouveau programme. Ils veulent que l'activité de production culturelle soit dirigée vers la transformation des rapports humains, dans la voie de l'affranchissement, non pas de l'affranchissement « misère », de l'affranchissement « dépouillement », mais dans la voie de l'affranchissement par la fabrication et la constitution de moyens, d'instruments de vie quotidienne et d'activités culturelles nouvelles.

A. P. : *Peux-tu nous préciser la position du groupe futuriste et de ses alliés au moment de la création du « LEF », le groupe disparaît-il ? Que se passe-t-il à ce moment-là ?*

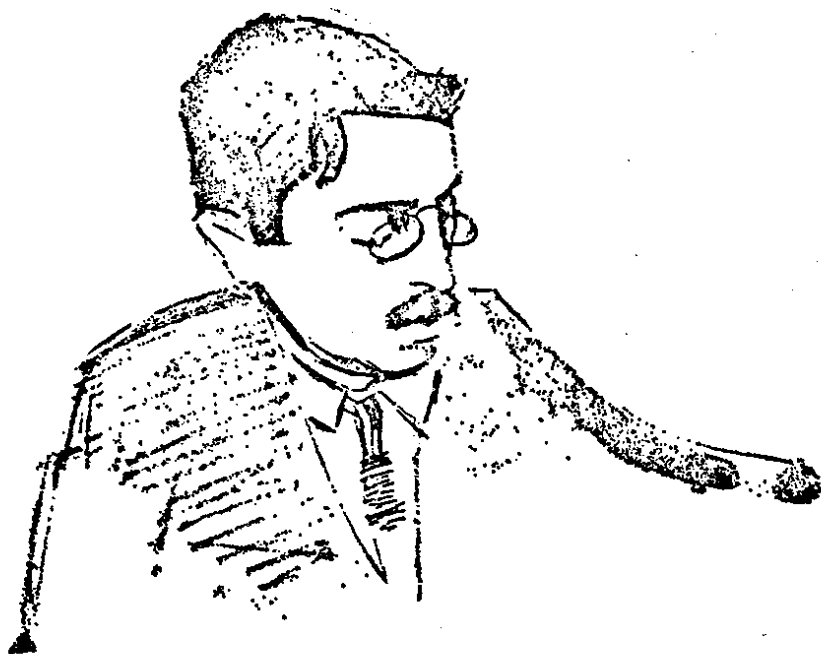
L. R. : Le groupe futuriste ne disparaît pas. Dans le « LEF », en 23, puis dans le « Nouveau LEF », en 27, qui sont les revues du mouvement qui s'intitule « Le Front Gauche de l'art », on trouve de nombreux articles qui se réclament du futurisme et qui déclarent que le « LEF » est le continuateur, dans des conditions différentes, avec des conceptions rénovées, de ce qui a été le cubo-futurisme en Russie. Nous avons déjà, à propos des positions théoriques des futuristes, indiqué les difficultés de leur combat, difficultés qui tiennent à l'environnement idéologique, à la situation économique et sociale de la Russie de l'époque, qui tiennent aussi aux limites propres à l'idéologie futuriste reprise, modifiée, dans le « LEF ». Il faut ne pas oublier l'âpreté des batailles qui se déroulent à ce moment-là dans le domaine littéraire. Le « LEF » en général, Maïakovski en particulier, sont en butte aux attaques virulentes de groupements littéraires de tous bords, attaqués par les écrivains « prolétariens » qui vont constituer le noyau du « RAPP », dont on sait qu'il a prétendu exercer une sorte de dictature en littérature, attaqués aussi par des adversaires acharnés du mouvement de la littérature prolétarienne et notamment le groupe constitué sous la direction de Voronski dont on sait qu'il avait été chargé par Lénine de fonder la première grosse revue littéraire après la révolution, Voronski, qui est un critique important, a su regrouper les meilleurs des « compagnons de route », et d'autres critiques de sa tendance, comme Polonski, par exemple, qui va animer une autre revue très importante qu'on connaît bien chez nous, du moins dans son activité plus récente, « Novy Mir », l'un et l'autre défendent une conception réaliste de la littérature dont le modèle reste Tolstoï et pour eux le futurisme n'est qu'un des avatars de la décadence bourgeoise. Dans ce climat, le « LEF » n'a pas la vie facile. Il n'a pas la vie facile non plus du côté de ses prolongements dans les arts plastiques, de l'architecture puisque si des succès remarquables sont rem-

portés par l'art de gauche comme, par exemple, la réalisation du pavillon soviétique à l'exposition de 1925 à Paris, ou les premiers films d'Eisenstein (qui avait publié ses premiers essais théoriques dans le « LEF »), s'il y a eu les succès des représentations de Meyerhold, qui fait indiscutablement partie du même ensemble de l'art de gauche, par contre les attaques n'ont cessé de se multiplier. Surtout après 1925. Le « LEF » n'a pas pu se maintenir très longtemps. A l'intérieur même du groupe se manifestent des oppositions sectaires, notamment celle de Tchoujak, personnage très singulier qui avait animé dans la république d'Extrême-Orient le mouvement favorable à la révolution et au futurisme, mais qui avait des positions extrêmement dogmatiques et qui s'en prend violemment à Maïakovski lorsque ce dernier se permet d'écrire des poèmes que lui, Tchoujak, trouve désastreusement lyriques. Cette lutte incessante qui prend des côtés spectaculaires dans l'opposition polémique des idées, mais qui a également des côtés épuisants tous les jours lorsqu'il s'agit d'obtenir des moyens de publication, d'organiser des manifestations, expositions ou autres... Le « LEF » ne va pas pouvoir subsister plus de deux ans et demi, trois ans. Une période suit où des tentatives diverses avortent, puis il y a le « Nouveau LEF », au sein duquel se retrouvent Maïakovski et ses amis. Mais après quelque temps, une crise se développe, qu'il est difficile, compte tenu de sa complexité, de décrire en peu de mots, et qui va amener Maïakovski et ses plus proches compagnons à quitter le « LEF ». Il y aura alors, la création du « REF », Front révolutionnaire de l'art, puis l'adhésion à l'Association des écrivains prolétariens. Maïakovski d'une part a pris conscience de certaines limitations théoriques des mouvements auxquels il a participé, d'autre part, et il le déclare publiquement, il a le sentiment profond, vers 28, 29, que le temps des groupes est terminé, qu'il faut aller à l'unification de tout ce que la littérature soviétique comporte de mouvements se réclamant de la révolution. Nous rejoignons ici les grands problèmes généraux de l'évolution de la société soviétique autour de 1930, évolution sur laquelle il faut encore beaucoup travailler et réfléchir.

Il convient de souligner, en conclusion, que toutes les tentatives tendant à opposer Maïakovski au futurisme, dans son axe principal, et au Front Gauche de l'art, sont des tentatives vouées à l'échec. Parce que l'œuvre de Maïakovski s'inscrit, avec son accent personnel évidemment, dans ce courant. Ce serait se condamner à ne pas approcher un travail qui, avec les réalisations de l'U. R. S. S. dans ce domaine, marque la poésie contemporaine, comme le développement de l'U. R. S. S. marque le monde actuel.

L'intérêt porté à ce qui s'est passé dans les années vingt en U. R. S. S., avec le Futurisme ou le Formalisme, par exemple, s'explique de façons diverses : il y a des recherches en paternité putative et des tentatives pour comprendre l'évolution d'un travail prodigieux et extrêmement fécond. Les motivations sont diverses, mais il est tout à fait légitime, lorsqu'on veut prendre la mesure de ces événements considérables sur le plan historique général et sur celui de la poésie en particulier, de reprendre tout cela en essayant de mettre à jour une documentation précise et de comprendre pourquoi le futurisme chez Maïakovski, pourquoi Maïakovski à travers le futurisme et le Front Gauche de l'art. Cela ne signifie pas, bien entendu, que tous ceux qui s'intéressent à cette voie et aperçoivent ce

qu'elle a eu d'exaltant dans l'effort théorique et créateur, adhérent à toutes les idées émises par le groupe en question. Si l'on considère l'importance de l'œuvre de Maïakovski et, à sa façon, de celle de Khlebnikov, sur le plan du travail créateur réalisé et sur celui des problèmes vus ou soulevés, cela suffit sans doute à balayer certaines considérations étriquées, à la fois de ceux qui pensent que le milieu qui les a nourris, les groupes auxquels ils ont ardemment donné le meilleur d'eux-mêmes, étaient des manifestations rétrogrades, et de ceux qui pensent que l'intérêt qu'on peut leur porter aujourd'hui est purement rétrospectif. C'est au contraire en réfléchissant sur la fécondité de cette voie et ses échecs, les obstacles rencontrés, qu'il sera peut-être possible de réexaminer une partie des questions qui agitent aujourd'hui encore les poètes, les écrivains et les artistes qui en appellent à la révolution et au socialisme.



O. Brik par V. Maïakovski (1916).

VLADIMIR MAÏAKOVSKY

Vladimir Maïakovsky est le plus grand des poètes russes contemporains. Il est tellement grand que même quand il est assis on éprouve l'envie de le prier de s'asseoir. En effet, il mesure 1 m 87 et pèse 88 kilos.

Maïakovsky écrit depuis 1909. Il est un des chefs de l'école futuriste en Russie. Ses principales œuvres sont : « La flûte de la colonne vertébrale », « La guerre et la paix », « L'homme », « Mystères Bouffes », « 150 000 000 », etc. Il vient de terminer un poème de 3 000 vers sur la vie de Lénine.

Je suis allé le voir dans une chambre d'hôtel tellement petite qu'elle ne peut contenir Maïakovsky et ses souliers à la fois. Les souliers sont restés à la porte, et pour que je puisse entrer Maïakovsky a dû se mettre au lit. De là, enveloppé de draps et de fumée de cigarette, il a parlé :

— Qu'est-ce que je pense de la littérature française en général ? Rien. De la littérature moderne ? Rien. Je ne parle pas français et il m'est difficile d'avoir des opinions à ce sujet. Naturellement, j'ai lu des traductions. Je m'incline devant la grande littérature française, je l'admire et je me tais.

L'écrivain français le plus représentatif ? Autrefois, je croyais que c'était Verlaine. Maintenant, je ne sais plus.

Il est inutile de parler longuement des influences françaises en Russie. C'est, vraiment, trop connu et étudié. Je pense qu'en général les tendances littéraires de ces deux pays sont contraires les unes aux autres. Les symbolistes russes ont capitulé devant les Français dont ils ont été une réplique. Le futurisme est venu comme une réaction. Il est absolument indépendant de toute influence étrangère ; il s'est développé parallèlement au futurisme italien, mais c'est tout. Quant à moi, j'ai fait la connaissance de la littérature française en 1912-13, alors que...

— Alors que votre talent était déjà formé.

— L'ignorance du français m'empêche de dire quoi que ce soit sur l'état actuel de la littérature française. Est-ce décadence ou renaissance ? A en juger par la peinture que je suis plus à même de comprendre, l'art français des dix dernières années reste stationnaire. La faute en incombe aux conditions... enfin, passons, c'est plutôt une question de politique que de littérature.

Si je passe si vite sur toutes ces questions c'est qu'il est très difficile de parler sur des sujets aussi vastes en inventant tout sur place. Vous m'avez saisi à la gorge sans avis préalable. Excusez-moi, auprès des lecteurs du (Journal Littéraire) si je raconte des bêtises ; c'est un crime sans préméditation.

Je m'arrêterais plus longtemps sur les relations que je voudrais voir établies entre les littératures française et russe. Depuis la guerre, on recevait

très peu de livres français chez nous, après la révolution toutes relations ont cessé. Elles reprennent un peu maintenant, mais il est nécessaire de les organiser. On traduit ce qu'on trouve et le plus souvent on tombe sur de mauvais livres. Les quelques bonnes œuvres qu'on a traduites ces dernières années ont passé inaperçues ? J'ai vu des traductions de l'Atlantide, de Donogoo-Tonka, deux différentes éditions de La Garçonne, etc. Nous ne savons presque rien et, quand même, nous sommes plus renseignés sur la littérature française que les Français ne le sont sur la nôtre. Qu'est-ce qu'ils savent ? Tolstoï, Dostoïevsky, Gorky. Nous en Russie, nous ne nous sommes pas arrêtés sur Victor Hugo. Dostoïevsky, pour nous c'est le passé. Et pourtant, nous avons une belle littérature, non pas celle des académiciens émigrés. C'est une nouvelle génération de poètes (Pasternak, Asséïev) ; et de prosateurs (Babel). Les Français ne s'en doutent pas.

Comment remédier à ce mal ? Venir en Russie. Ce qu'on peut traduire n'est qu'une partie minime de notre œuvre. Il faut nous voir travailler sur place. On peut exporter les livres, peut-on en faire autant pour les journaux qu'on affiche sur les murs de toutes les villes ? Ce n'est pas un événement artistique que ces journaux, mais quand on se souvient que les collaborateurs sont de simples ouvriers qui hier encore ne savaient pas lire, on comprend la portée de cette innovation. Donc il faut venir nous voir chez nous.

Ensuite, il faut lutter contre l'astuce de certains auteurs et traducteurs qui réussissent à s'infiltrer partout. Grâce à leurs relations ils publient des œuvres ignobles qu'on lit à défaut de meilleurs livres.

Il faut écrire un bouquin sur la littérature russe moderne. S'il est impossible de traduire les livres des principaux écrivains contemporains, qu'on fasse une chrestomathie de leurs œuvres les plus représentatives. Il serait utile de publier des travaux de vulgarisation — en russe sur la France et en français sur la Russie. Il est nécessaire de fonder un journal ou une revue où les représentants des deux pays pourraient échanger des articles sur des questions d'art et d'actualité.

Ce que je dis est incohérent, mais vous voulez absolument que je vous réponde sur le champ.

— Oui, absolument, car autrement vous ne répondriez jamais rien.

Maïakovsky se tait, enveloppé de nuages comme un dieu de l'Olympe. Je ne l'ai jamais vu prendre ou allumer une cigarette, elles paraissent spontanément dans la commissure de ses lèvres. On dirait qu'elles poussent comme des asperges.

Je sors. Je ferme la porte. Je me mets à genoux. J'examine.
Maïakovsky chausse du 46 !

Vladimir POZNER.

(Ce texte a été publié en 1924, à Paris, dans un journal de l'époque.)

NOTES

« Une gifle au goût public » : décembre 1912. Premier recueil des futuristes russes. Maïakovski y publie deux poèmes et signe le « Manifeste » (très bref) avec D. Bourliouk, A. Kroutchonykh, V. Khlebnikov... « L'Académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes... Jetez à la mer Pouchkine, Dostolevsky, Tolstoï, etc. hors du navire de notre époque... » Le problème du langage est posé comme fondamental pour la poésie.

Kroutchonykh A. (1886-1968) : poète, l'un des animateurs et des théoriciens du cubo-futurisme. Auteur du premier ouvrage consacré à Maïakovski (« Les poèmes de V. Maïakovski », 1914). A tenté de créer une langue nouvelle pour chaque poème. Avec Khlebnikov, fondateur du langage « Transmental » (Zaoumnü).

« Le mot est plus vaste que le sens... »

« La pensée et le discours ne peuvent suivre le processus où est revécue l'inspiration. »

« L'artiste est libre de s'exprimer non seulement avec la langue commune (concept), mais aussi avec la langue individuelle (le créateur est individuel), langue qui n'a pas une signification déterminée (congelée), mais est au-delà de l'esprit... »

Khlebnikov V. (1885-1922) : sans doute la première figure du futurisme russe. Son poème étymologique formé d'une série de dérivés fabriqués à partir du mot « smekh » (le rire) ouvre, dit Mirsky (« Histoire de la littérature russe », Fayard), la période futuriste. Voir en français : choix de poèmes, édition bilingue, traduction et présentation de Luda Schnitzer (P. J. Oswald). Et « Poétique » n° 1 et 2.

« Sans rompre le cercle des racines, trouver la pierre miraculeuse de la transformation de tous les mots slaves les uns dans les autres, faire fusionner librement les mots slaves, voilà ma première conception du mot. C'est le verbe intrinsèque, en dehors de la vie et de l'utilité vitale. Après avoir constaté que les racines ne sont pas autre chose que des fantômes qui cachent les cordes de l'alphabet, trouver l'unité générale des langues basées sur la lettre de l'alphabet — voilà ma seconde conception du mot. »

Bourliouk D. (1882-1967) : peintre et poète, publié en 1910, avec Khlebnikov et V. Kamenski, le premier almanach futuriste, « Le vivier des juges ».

Lifschitz B. (1886-1939) : poète, membre fondateur du groupe cubo-futuriste ; s'en sépare en 1914. Excellent traducteur d'une anthologie de la poésie française de Baudelaire au surréalisme (1934). A publié également un volume de souvenirs.

Brik O. (1888-1945) : écrivain, théoricien de la littérature, dramaturge, un des fondateurs de l'OPOIAZ (Société pour l'étude du langage poétique). Il dirige, avec Maïakovski, l'hebdomadaire « Art de la Commune » (décembre 1918-mars 1919) et les revues « LEF » (1923-1925), « Nouveau LEF » (1927-1928).

Textes en co-production avec Maïakovski. Voir « Théorie de la littérature », l'école formaliste russe, Seuil, Collection « Tel Quel », et « Change 4 ».

Asseev N. (1889-1963) : rencontre Maïakovski en 1913. Sert dans l'Armée Rouge en Extrême-Orient où il crée, à Vladivostok, un groupe futuriste avec Trétiakov et Tchoujak. De retour à Moscou en 1923, il travaille avec le « LEF ». Poète et critique.

Maïakovski V. (1894-1930) : voir en français « Vers et proses » choisis, traduits et commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski (Éditeurs Français Réunis), « Maïakovski par lui-même », de Claude Frioux (Seuil), le « Théâtre de Maïakovski » (Fasquelle), « Quatre poètes russes » (Seuil), « Quatre poètes de la Révolution » (Minuit), la « Poésie russe » (Seghers).

Polonski V. (1886-1932), critique. Son article de février 1927, dans les « Izvestia » aggrave la polémique entre le « Nouveau LEF » et certains milieux officiels.

Tchoujak N. (1876-1937), critique et journaliste. Participe au travail du « LEF ». Se veut théoricien. S'oppose à Maïakovski. Lénine en 1912 dans une lettre à Gorki : « T. est un fou complet avec des prétentions. »

Kouchner B. (1888-1937) : poète et critique, journaliste à la « Pravda ».

Arvatov B. (1896-1940) : théoricien de la littérature et de l'art. Quitte le « Proletkult » pour le « LEF ».

Trétiakov S. (1892-1939) : poète, théoricien de la littérature et dramaturge (l'une de ses pièces, « Hurle, ô Chine ! », fut montée par Meyerhold). Poèmes d'agitation en co-production avec Maïakovski. Ami et traducteur de Brecht. Partisan d'une « littérature du fait », antilyrique et constructiviste (voir « Literatura fakta », recueil de textes critiques où l'on retrouve Brik et Chklouski). Voir aussi Walter Benjamin « L'auteur comme producteur » (Essais sur Brecht, Maspero).

(Ces quelques notes doivent être lues en relation avec les entretiens que nous publions et l'ensemble des textes. H. D.)

Moscou, 1^{er} septembre 22.

Le futurisme, en tant que mouvement homogène aux contours bien définis n'existait pas en Russie avant la révolution d'Octobre.

Les critiques baptisaient ainsi tout ce qui était nouveau dans le sens révolutionnaire du terme.

Une cohésion idéologique n'existait que dans notre groupe futuriste, appelé (de façon malencontreuse) « cubo-futuriste » (Khlebnikov, Maïakovski, Bourliouk, Kroutchonykh, Kamenski, Asséev, Brik, Trétiakov, Kouchner).

Nous n'avions pas le temps de nous consacrer à la théorie de la poésie, nous en fournissions la pratique.

L'unique manifeste de ce groupe fut la préface du recueil « Une gifle au goût public », paru en 1913. C'est un manifeste poétique qui exprimait en mots d'ordre émotionnels les buts du futurisme. La révolution d'octobre traça une ligne de démarcation entre notre groupe et toute une série de groupuscules futuroïdes qui s'étaient détournés de la Russie révolutionnaire. La révolution nous constitua ainsi en groupe des « communistes-futuristes » dont les objectifs littéraires sont les suivants :

1) affirmer l'art verbal comme maîtrise du langage non en tant que stylisation esthétique mais comme capacité de s'acquitter de n'importe quelle tâche par le moyen du verbe ;

2) réagir à toute tâche que nous propose le temps présent — et à cet effet il faut :

- a) se livrer à un travail sur le vocabulaire (création de néologismes, orchestration des sonorités, etc.) ;
- b) remplacer la métrique conventionnelle des iambes et des trochées par la polyrythmie de la langue elle-même ;
- c) révolutionner la syntaxe (simplification des formes de combinaisons de mots et impact d'usages inhabituels, etc.) ;
- d) rénover la sémantique des mots et de leurs combinaisons ;
- e) créer des modèles pour la construction de sujets qui saisissent ;
- f) mettre en valeur le pouvoir « affiche » du mot, etc.

La réalisation, pour le langage, des tâches énoncées ci-dessus créera la possibilité de répondre aux besoins existant dans les domaines les plus différents de la mise en forme verbale (formes, articles, dépêche, poème, billet satirique, enseignes, appel, réclame, etc.).

En ce qui concerne les problèmes de la prose :

Il n'existe pas de prose authentiquement futuriste ; on trouve des tentatives isolées chez Khlebnikov, Kamenski, Kouchner (« le meeting des

palais »), cependant ces premiers essais sont moins importants que les vers des mêmes auteurs ; cela s'explique de la manière suivante :

- a) les futuristes ne font pas de différence entre les divers genres de la poésie puisqu'ils considèrent l'ensemble de la littérature comme un art verbal homogène ;
- b) avant les futuristes on pensait que la poésie avait un ensemble thématique propre et un visage particulier différent de ce qu'on nomme prose (littéraire), cette séparation n'existe pas aux yeux des futuristes ;
- c) avant les futuristes on pensait que la littérature avait ses propres objectifs (poétiques), le langage pratique ayant lui aussi ses propres tâches (non poétiques) ; pour les futuristes, rédiger des appels pour lutter contre le typhus et écrire un poème d'amour ne sont que divers aspects d'un seul et même travail de mise en forme verbale ;
- d) jusqu'à maintenant les futuristes ont fourni principalement des poèmes ; car dans cette période révolutionnaire où la vie quotidienne ne s'est pas encore fixée, on a grand besoin d'une poésie d'agitation qui aiguillonne la pratique révolutionnaire et non pas d'une façon nestorienne de résumer les résultats de cette pratique ;
- e) c'est seulement dans la période la plus récente que s'est présentée aux futuristes la tâche de créer des échantillons d'une épopée contemporaine : non pas certes sous la forme d'un compte rendu descriptif mais sous une forme active, partisane, ou même avec de l'imagination fantastique et qui ne donne pas à voir la vie telle qu'elle est maintenant mais telle qu'elle doit être et sera nécessairement.

Salut fraternel,
V. M.

Note (H. D.). — Les éditeurs soviétiques et les spécialistes étrangers n'ont pu retrouver le, ou les destinataires de cette lettre. Il est probable, pense-t-on, qu'elle ait été adressée à un dirigeant du Parti afin de défendre la tentative d'organisation « communiste-futuriste » et la notion elle-même. Elle souligne assez bien et d'une manière incisive ce qui change par rapport au cubo-futurisme des débuts et ce que sera le « LEF » quelques mois plus tard.

L'allusion à une « façon nestorienne » renvoie aux chroniques du moine Nestor (XII^e siècle).

Aux organisateurs de la « conférence du Front Gauche des Arts ».

(Moscou, 17 janvier 1925)

Adresse aux organisateurs d'une prétendue « Conférence du Front Gauche des Arts ».

Après avoir attentivement suivi et étudié pendant deux jours le déroulement monotone et stérile de cette « Conférence », je dois déclarer ceci : quelles que puissent être les décisions et les conclusions de la présente conférence, je n'ai et ne veux rien avoir à faire avec elles.

Si j'avais pensé, ne fut-ce qu'un instant, que cette conférence braillarde, qui a été convoquée sous le mot d'ordre sérieux d'un « rassemblement des forces », pût, même dans sa partie la plus « sérieuse », produire du bla-bla-bla, au lieu d'éclaircissements quant à l'organisation, et remettre sur le tapis par la bouche du collègue Tchoujak, à la place de la théorie et de la pratique militante du « LEF », une ressucée modernisée des théories aberrantes de Nadson, je n'aurais bien entendu pas perdu une seule minute à assister à ces séances.

V. M.

Note (H. D.). — La « Première Conférence moscovite du Front Gauche des arts » s'est tenue les 16 et 17 janvier 1925, à l'initiative du groupe « Jugolef » (« LEF » du Sud, Ukraine). Nadson, poète russe de la fin du XIX^e siècle (1862-1887) dont la devise était « Pourvu qu'on épanche d'une manière quelconque ce dont le cœur est plein » avec une teinte de ce rationalisme libéral propre à l'époque. Tchoujak : voir l'entretien avec Léon Robel.

A l'Association des Ecrivains prolétariens (R. A. P. P.)

(Moscou, 3 janvier 1930)

Adresse au R. A. P. P.

Dans l'intérêt de la réalisation de l'appel pour le Rassemblement de toutes les forces de la littérature prolétarienne, je demande mon adhésion au R. A. P. P.

- 1) Je n'ai et n'ai eu aucune divergence sur la ligne générale du Parti en matière de littérature, ligne suivie par le R. A. P. P.
- 2) Les différends d'ordre artistique et méthodologique peuvent être portés au sein de l'Association, dans l'intérêt de la littérature prolétarienne.

Je pense que tous les membres actifs du « R. E. F. » devraient aboutir à la même conclusion, ainsi que nous le dicte toute l'activité que nous avons menée jusqu'à maintenant.

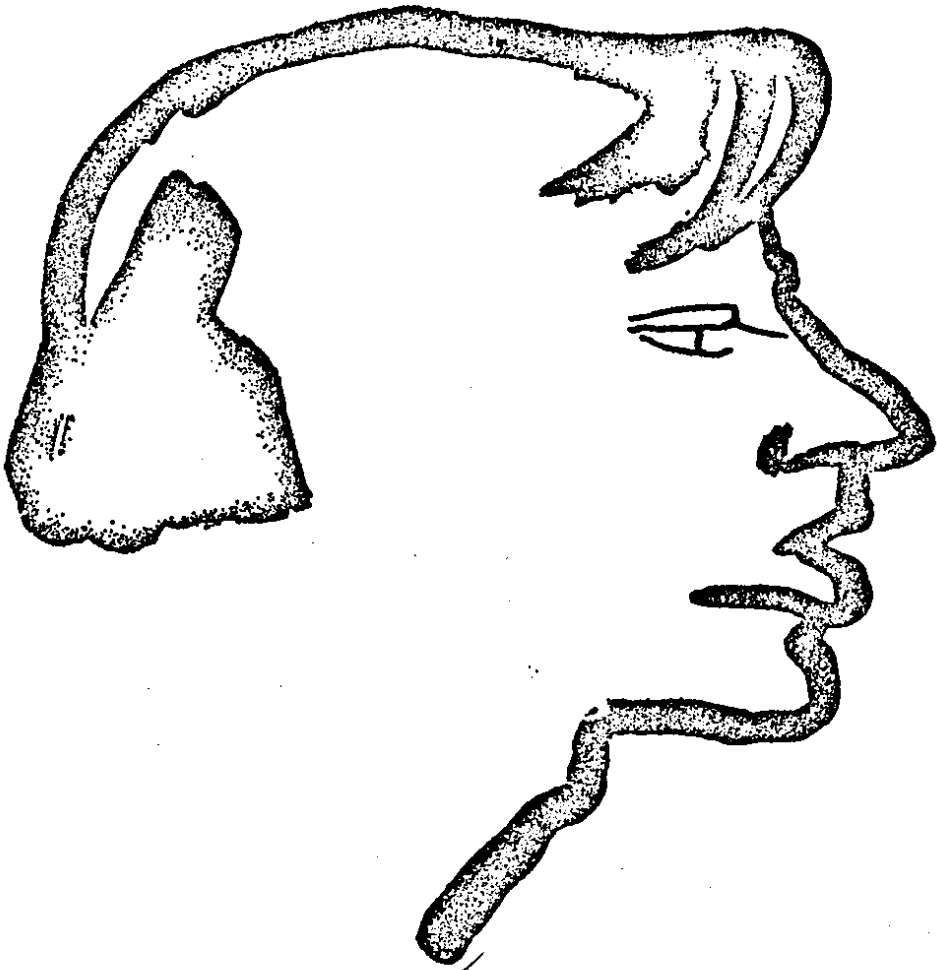
V. M.

Note (H. D.). — D'après V. Katanian, le grand spécialiste soviétique de l'œuvre de Maïakovski, cette lettre, à la suite d'une erreur, a été mal datée. Elle serait du 3 février 1930.

Le 6 février 1930 se tient à Moscou, la conférence de l'organisation moscovite (M. A. P. P., Association moscovite des écrivains prolétariens) du R. A. P. P. (Association russe des écrivains prolétariens). D'autres poètes futuristes ou constructivistes adhèrent à cette époque au R. A. P. P. L'adhésion de Maïakovski, qui

s'est longtemps violemment opposé aux prolétariens, est le résultat d'une longue évolution (voir l'entretien avec Léon Robel).

Il a quitté le « LEF » en 1928. Il dit se situer à la « gauche du « LEF » et milite, sans la force qui caractérise jusque-là ses engagements, dans le R. E. F. (Front Révolutionnaire de l'Art) où il retrouve pour s'y opposer, les « factographes ». Mais Maïakovski n'est pas accueilli chaudement par les prolétariens. De plus, certains de ses amis du R. E. F., et, par exemple, Asséev, Kirsanov, ne le suivent pas au R. A. P. P. Quelque peu isolé, Maïakovski est dans une situation très difficile. Le jubilé des « 20 années de travail » n'arrangera rien.



V. Maïakovski par Bourliouk (1931).

MANIFESTES FUTURISTES RUSSES



V. Khlebnikov par V. Malakovski.

Dans le cercle vicieux en quoi de tous temps en raison de l'ignorance traditionnelle et de la paresse d'esprit héréditaire se débat la critique littéraire de Russie, parfois s'observent de curieux phénomènes. Au milieu du tumulte provoqué dans le camp de la critique par les manifestations encore non signées de « Guiléïa » le plus comique et en même temps le plus caractéristique entre les mains des régents du goût public a été l'accusation d'épigonisme à nous adresser. Un imbécile, faites-le prier Dieu, il se brisera le front. Il est encore présent à l'esprit de tout le monde le temps où il fallait faire désapprendre à notre critique ses conceptions catastrophiques favorites de la « greffe artificielle », de « l'apport de l'Occident », etc., en lui faisant connaître d'autres conceptions, nouvelles pour elle, de caractère évolutionniste.

Hélas ! cette épreuve a été au-dessus de ses forces : comme chez tous les prématurés mentaux, la formule complexe de la détermination causale s'est transformée chez nos critiques en une autre infiniment plus simple : *post hoc, ergo propter hoc*. Il nous faut payer pour les péchés de nos pères, les propagateurs des lumières. Succession soit, mais faut-il vraiment que tout parte du symbolisme Russe ? Est-ce que vraiment le primat de la conception verbale pour la première fois mis en avant par nous, a rien de commun avec les valeurs purement idéologiques du symbolisme ? Est-ce que les symbolistes d'heureuse mémoire ne partageaient pas la fatale servile conviction que le mot en tant que moyen de communication destiné à exprimer un concept défini et la relation entre ceux-ci doit par là même en poésie aussi servir le même but ? De quelles lèvres avant nous est venue l'affirmation que si le moyen de communication n'était pas le mot mais un quelconque autre procédé, la poésie serait affranchie de la triste nécessité d'exprimer la liaison logique des idées, comme de mémoire d'homme en est exempte la musique, comme depuis hier, la peinture et la sculpture ?

Tout aussi peu fondés sont les dires de la critique selon lesquels notre façon de comprendre les tâches de la poésie serait arbitraire, sans fondement objectif aucun et qu'à notre construction pourraient en être opposées autant qu'on voudrait d'autres équivalentes. Nous existons, cela nous suffit.

Aux historiens de la littérature qui suivent notre trace et pour qui notre déclaration est bien entendu babillage de prophètes nous recommandons d'avoir recours aux hommes de main de Propper : tout est parfaitement expliqué chez eux. Mais, nous interrogeons des esprits plus profonds, où puisez-vous la certitude que votre conception est la seule possible de toutes celles qui se présentent à la conscience créatrice ? Ce n'est que dans notre patrie qu'avec une facilité qui ne suscite pas l'étonnement viennent au monde toute sorte d'ego-futurismes et d'acméismes-

éphémères corps creux — et ce n'est que dans les oreilles de nos juges assermentés qui s'efforcent en vain de saisir le sens fluctuant de ces mots d'ordre de graines volantes à tout vent que peut surgir la question. Et il faut entendre cela alors qu'on a déjà franchi le seuil de la grande libération du mot !

Il n'est guère de nouvelle tendance en art qui n'ait commencé par proclamer le principe de liberté de création. Nous aurions répété la faute méthodologique de base de la plupart de ces déclarations, si nous avions essayé de parler de liberté de création sans mettre au point préalablement notre conception des rapports entre le monde et la conscience créatrice du poète. Une création dans un « espace sans atmosphère », une création « à partir de soi uniquement » nous apparaît impossible et en ce sens chaque mot d'une œuvre poétique est l'objet d'une double détermination causale et par conséquent doublement non libre : premièrement sous ce rapport que le poète cherche et trouve consciemment dans le monde prétexte à création ; deuxièmement en ce sens que quelque libre et fortuit que ne semble au poète le choix de telle ou telle expression de son énergie poétique, ce choix sera toujours déterminé par un complexe subconscient conditionné à son tour par un ensemble de causes extérieures.

Mais si l'on entend par création libre celle *qui voit le critère de sa valeur non sur le plan des rapports entre existence et conscience mais dans le domaine du mot autonome*, notre poésie est certes libre uniquement et pour la première fois peu nous importe de savoir si elle est réaliste, naturaliste ou fantastique ; *à l'exclusion de son point de départ elle n'entretient aucune relation avec le monde, ne lui est pas coordonnée* et tous les autres points d'intersection possibles avec lui doivent être considérés à l'avance comme contraires à sa loi.

Mais pareille négation de certaine relation entre le monde et la conscience du poète en qualité de critère de la création de ce dernier *n'est en aucune manière la négation de tout critère objectif*. Le choix que fait le poète de telle ou telle forme de manifestation de son énergie créatrice est bien loin d'être arbitraire. Ainsi, avant toute chose, le poète est lié par la parenté plastique des expressions verbales. Deuxièmement par leur valance plastique. Troisièmement par la facture verbale. Puis par les questions de rythme et d'instrumentation musicale. Et enfin par les exigences générales de la composition picturale et musicale. Pour éviter toute méprise, il faut préciser que bien que certaines choses dans ce qui vient d'être énuméré (il est vrai faiblement comprises et très vulgairement tracées) aient été en certains cas un congrédient des jugements sur la valeur de l'œuvre poétique, nous seuls avons pour la première fois, en stricte conformité avec tout le système de notre attitude à l'égard de la poésie, *donné un caractère d'exclusivité* à ces moments fondamentaux du critère objectif.

En niant toute coordination de notre poésie avec le monde nous

n'avons pas peur d'aller jusqu'au bout de nos conclusions et disons : elle est indivise... Il n'y a place en elle ni pour le lyrisme, ni pour l'épopée, ni pour le drame. Laissant pour l'heure intactes les définitions de ces catégories traditionnelles, demandons : est-il possible au poète, indifférent en tant que tel à toute chose hormis le verbe créé, d'être un lyrique ? Peut-on admettre la transformation de la cynétique épique en statique épique, en d'autres termes, peut-on, sans déformer radicalement le concept d'épos se représenter le projet épique artificiellement désarticulé non pas en conformité avec la nécessité interne de la succession se développant régulièrement des phénomènes, mais en fonction des exigences du mot autonome ? Est-il possible que l'action dramatique qui se développe selon ses lois exclusives se soumette à l'influence inductive du mot ou du moins concorde avec lui ? Est-ce que ce n'est pas nier le concept même de drame que de résoudre la collision des forces psychiques qui constituent le fondement de ce dernier, non pas selon les lois de la vie psychique mais selon des lois autres ? A toutes ces questions il n'y a qu'une seule réponse : négative, bien sûr.

En conclusion : si c'est une erreur de penser que les principes ci-dessus exposés ont déjà reçu une pleine réalisation dans les œuvres des poètes qui les admettent, ce serait un bien plus grand écart par rapport à la vérité que d'affirmer que le nouveau courant se réduit en fin de compte à la verbocréation au sens étroit de ce mot. C'est vainement que des amis perspicaces et obligeants à l'excès et qui avec un zèle digne d'un meilleur sort nous aident à nous constituer, nous poussent dans cette voie. Ramenant à leur conception étroite ce qui se passe devant leurs yeux, ils laissent échapper, nous voulons le croire, avec la meilleure volonté du monde, ce qu'il y a de plus précieux dans le nouveau courant, sa base même : le changement de l'angle de vue sur l'œuvre poétique. Si « Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., sont jetés par-dessus bord du temps actuel », non pas parce que « nous sommes en proie à des thèmes nouveaux », mais parce que sous ce nouvel angle de vue, dans ce raccourci leurs œuvres ont perdu la part la plus importante de leur charme désormais illégitime, alors, ce n'est pas, de même, dans la conformité ou la non-conformité de nos néologismes avec l'esprit de la langue russe, ou de nos phrases avec la syntaxe académique, ce n'est pas dans les moyens de trouver des rimes nouvelles, ce n'est pas dans la combinaison de mots qui semblaient incompatibles qu'il faut chercher, comme le fait par exemple V. Brioussov, l'essence et l'étalon de la valeur du nouveau courant. Tout cela est à sa périphérie, tout cela n'est que moyens de notre transitoire aujourd'hui auxquels peut-être nous renoncerons demain sans dommage pour notre poésie. Mais l'abîme infranchissable qui nous sépare de nos prédécesseurs et de nos contemporains, c'est l'accent exclusif que nous mettons sur le mot créateur pour la première fois libre, libéré par nous.

B. Lifschitz, 1913.

Les voies nouvelles du mot | Kroutchonykh

(la langue de l'avenir mort au symbolisme)

nul n'objectera si l'on dit que nous n'avons pas de critique littéraire (de juges de la verbocréation)

on ne va tout de même pas prendre pour tels les vampires qui sucent le sang des « grands morts » ou les étranglements de tout ce qui est jeune et vivant

vampires fossoyeurs cosaques parasites — tels sont les seuls noms dignes de nos critiques

s'égorger mutuellement à belles dents, s'entretuer à coups de bec, se noyer « dans une cuillerée d'eau » est leur occupation constante même leur plaisir

ils aiment, nos critiques, régler leurs comptes ou s'occuper de filatures politiques ou familiales et laissent toujours les questions de *langue* de côté

les lecteurs russes (même eux !) les méprisent et repoussent avec dégoût la chique qui leur est proposée en guise de nourriture

mais il faut mettre au compte de la honte des véritables connaisseurs et amateurs de l'art le fait que nul n'a prononcé le mot nécessaire

Il ne faut s'étonner que nous autres *chant-bardes* de l'avenir soyons couverts de boue par les « criticaillons ».

Nous sommes semblables à ces guerriers qui par un matin terne se sont rués sur des ennemis oisifs — et voici que pour la joie des vainqueurs et du monde entier ils échangent des coups de pied s'empoignent aux cheveux et ne peuvent lancer à l'ennemi que *boue* et *injures*

de tels guerriers ne nous font pas peur et leur confusion est notre proie !

prenez garde, grosses lèvres !

nous montrons des armes astucieusement affûtées et de la meilleure trempe, des armes que vous vouliez luxurieusement saisir et vous n'avez fait que vous couper les mains...

avant nous il n'y avait pas d'art du verbe

il y avait de lamentables tentatives de la pensée esclave pour reproduire son genre de vie, sa philosophie et sa psychologie (ce qu'on appelait romans, nouvelles, poèmes, etc.) il y avait de petits vers à tout usage domestique et familial mais

d'art verbal

il n'y en avait pas.

étrange ? disons davantage : on faisait tout pour étouffer le sentiment primitif de la langue nationale, pour extirper du mot son noyau fertile, le châtrer et le lancer dans le monde comme « nette pure honnête har-

monieuse langue russe » encore que ce ne fût plus une langue mais un triste ennuque incapable de donner quoi que ce soit au monde. Il n'est pas possible de la guérir ou de la perfectionner et nous avons eu tout à fait raison de proclamer « jeter par-dessus bord du temps actuel Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski et autres » pour qu'ils n'empoisonnent pas l'atmosphère ! après les bylines et le « dit de la campagne d'Igor » l'art verbal est tombé et du temps de Pouchkine il était plus bas que du temps de Trédiakovski (malgré l'amélioration des « voies de communications », voir plus bas)

Une preuve claire et décisive de ce que jusqu'à présent le mot était dans les fers c'est sa *soumission au sens*

jusqu'à présent on affirmait :

« la pensée dicte ses lois au mot et non l'inverse »

Nous avons dénoncé cette erreur et donné une langue libre, transmentale et universelle.

Les artistes d'avant allaient au mot à travers la pensée, nous, nous allons à travers le mot à la saisie immédiate.

En art nous avons déjà de premières expériences de la langue de l'avenir. L'art marche à l'avant-garde de l'évolution psychique.

Actuellement nous avons trois unités de vie psychique : la sensation, la représentation, le concept (et l'idée) et commence à se former une quatrième unité : « l'intuition supérieure » (le Tertium Organum de P. Ouspenski)

En art nous avons déclaré

LE MOT EST PLUS LARGE QUE LE SENS

le mot (et les sons qui le composent) n'est pas seulement une courte idée, non seulement de la logique, mais, principalement, du transmental (parties irrationnelles, mystiques et esthétiques)...

gladiateurs et sabristes

la pensée est une, mais les mots sont divers et à tel point que je dirai plutôt : riristes et sabristes ont le même sens mieux que sabristes et gladiateurs parce que la composition sonore du mot lui donne couleur vie et le mot n'est perçu, n'agit vivement sur vous que lorsqu'il a cette couleur.

Gladiateurs est terne gris étranger, sabriste éclatant coloré et nous donne l'image d'hommes puissants couverts de bronze et de réseaux

à la Bourse et dans les bureaux de Metzl il faut se servir, comme d'un boulier, du premier mot, mort incolore comme un signe télégraphique, mais pour l'art c'est un cadavre dans un banquet

Lermontov a défiguré la barderie (poésie) russe en y introduisant ce cadavre puant et en faisant des grâces dans l'azur...

morgue est comique et fait songer à un allemand gras et à de la bière, *cadavrier* nous donne la sensation de la salle mortuaire

université, est bon à faire enrager les chiens, scientifique nous convainc de l'importance de ce qui est désigné, etc.

Chaque lettre compte, chaque son !

A quoi bon emprunter aux « muétrangers » sans langue quand nous avons la nôtre admirable ?

Les lecteurs russes sont accoutumés aux mots châtrés et voient désormais en eux des signes algébriques résolvant mécaniquement le problème des petites idées, cependant tout ce qu'il y a de vivant de supraconscient dans le mot, tout ce qui le rattache aux sources de l'existence passe inaperçu.

L'art ne peut avoir affaire qu'au vivant, il n'a cure des défunts !

Et les écrivains eux-mêmes étaient dans l'angoisse, ils comprenaient eux-mêmes combien ce qu'ils avaient créé était inutile. « Ah ! si l'âme pouvait s'exprimer sans paroles ? » (Fet) « *Pensée proférée est mensonge* » (Tiouttchev)

ils ont trois fois raison !

Mais alors pourquoi ne pas s'écarter de la pensée et écrire non avec des mots-concepts, mais avec des mots librement formés ?

Car si l'artiste est impuissant c'est qu'il n'a pas maîtrisé le matériau !...

Des hommes d'une exclusive honnêteté — les membres des sectes religieuses russes — en ont eu l'audace.

Emportés par l'inspiration religieuse (et l'inspiration est toujours élevée) ils se sont mis à parler dans la langue du « saint esprit » (selon leur propre expression magnifique), ils buvaient « l'eau vivante ».

C'est ainsi que fut obtenu un *nouveau* mot qui n'était plus mensonge mais véritable profession de foi « révélation des choses invisibles ».

« namos pamos bagos »...

« guérézone drovolmiré zdrouvoul
drémilé thérezondro fordey »

(paroles du flagellant Chichkov)

Il est remarquable que certains membres des sectes (les particularistes) d'origine paysanne se mettaient soudain à parler non seulement dans une langue transmentale de ce genre *mais en un grand nombre de langues étrangères qu'ils ignoraient jusqu'alors !*

Et c'est à côté de pareils prophètes en vérité que passent les spécialistes du langage (les critiques aussi bien) !... Mais ne pensez pas que nous ne soyons que des initiateurs de « particularistes ».

L'artiste remarque des couleurs étonnantes sur un vieux mur, elles lui donnent un choc et il crée une œuvre d'art aussi éloignée de la nature que la mer blanche l'est de la noire !...

Nos écrivains sont étonnamment insensés qui tant poursuivent le *sens*.

Voulant représenter l'incompréhensible l'alogique de la vie et son horreur ou bien représenter le mystère de la vie ils ont recours à la même (comme toujours, comme toujours !) langue commune « claire et nette ».

C'est tout comme nourrir un affamé de pavés ou essayer d'attraper des planants dans un filet pourri !

Nous avons été les premiers à dire que pour représenter le nouveau et le futur il fallait *des mots tout à fait nouveaux et une nouvelle combinaison de ces mots.*

Ainsi résolument nouvelle peut être la combinaison des mots selon leurs lois internes qui se découvrent au verbocréateur et non pas selon les règles de la logique ou de la grammaire, comme cela se faisait jusqu'à nous.

Les peintres contemporains ont saisi ce mystère : 1) que le mouvement donne le relief (nouvelle dimension) et qu'en retour le relief donne le mouvement ;

et 2) la fausse perspective donne une nouvelle et 4^e dimension (essence du cubisme).

Quant aux bardes contemporains ils ont découvert : que la fausse construction des phrases (du point de vue de la pensée et du ciselage) donne *le mouvement et une nouvelle perception du monde* et inversement : le mouvement et une transformation du psychisme donnent naissance à d'étranges et « absurdes » combinaisons de mots et de lettres.

Aussi avons-nous disloqué la grammaire et la syntaxe, nous avons reconnu que pour représenter la vie étourdissante d'aujourd'hui et celle encore plus galopante de demain il fallait combiner de manière nouvelle les mots et que plus nous apporterions de désordre dans la construction des phrases et mieux cela vaudrait.

Les symbolistes léchés ont horriblement peur de n'être pas compris du public (de l' « Ogonioniok » et de la « Rousskaïa Mysl' », quant à nous, nous nous en réjouissons ! ces benêts de symbolistes ont tous peur de dire des bêtises, des absurdités (du point de vue des mêmes lecteurs).

Il est connu que les bizuths se donnent beaucoup de mal pour avoir l'air intelligent et mûr !

Déjà, Dostoïevski observait : « chaque écrivain a son style et par conséquent son orthographe aussi » mais lui-même n'a « porté la main » que sur la virgule et le signe mou !...

Et je me suis dit tout à coup : si je renversais
chaises et divan pattés en l'air ?
culbuter l'horloge ?
ce serait le début d'un nouveau temps
la découverte de pays.
ici même dans la chambre se cachait la fin
du peloton des choses,

évincée par le mauvais jour d'hier
 par l'ordre des jours
 ici même dans la chambre elle était !
 j'ai soudain cru qu'ainsi
 il n'y avait rien du tout à redouter
 mais qu'il fallait chercher le secret signe.

« L'orgue de barbarie » de E. Gouro.

Les incorrections dans la construction du discours sont possibles :

1) incorrection — surprise — grammaticale :

a) non-concordance des cas, nombres, temps et genres du sujet et du prédicat du déterminant et du déterminé : le lac était parcouru de blanc volants

b) omission du sujet ou d'autres parties de la phrase, omission des pronoms prépositions, etc.

c) novation verbale arbitraire (néologisme pur) : à lui tout est punal (Vivier des Juges, I), dyr boul chtchyl, etc.

d) surprise sonore :

éouy, rlmktjg... (« Maugréons »).

Il ne sera pas superflu de faire référence ici aux drilles de « Michen' » qui se sont ces derniers jours manifestés dans la presse et nous ont emprunté notre langage tantôt de voyelles seules tantôt de consonnes, tantôt éparpillement de lettres et de mots et qui brouillent la piste en indiquant 1912 comme date de rédaction (!) de leurs initiations ! (comme c'est original !)

e) formation de mots inattendue :

Endoubts et tristailonnets
 Appelle le sanglotesque apitois
 Pour ce qu'un jour ils sifflaient
 Dans le plomb est absent le promissois
 Des canons est-ce tonnante le son le tonnerre est-ce
 Mais au front se collera le morturier-baisis
 Et quelqu'un tombera face au sol
 « Mon ramassin » indiquera le camard
 Dans le naguère adolescent reconnaissant
 Qui s'est fait guéret des blés de plomb
 Qui devant lui face au sol git.

Grâce à ces surprises l'impression de la guerre parvient à l'illusion des sens.

Voir également des échantillons de néologisme chez E. Gouro, Le Vivier des Juges, II.

2) incorrection sémantique

a) dans le développement de l'action :

j'ai oublié de me pendre
je vole chez les Américains
sur le navire étant a-t-il grimpé
quelqu'un
bien qu'il fût devant le nez

« Plosion » cf. également « Le coq de sagesse »
dans le Vivier des Juges, II

b) inattendu de la comparaison :

ils frappent avec le feu du tisonnier

(nondubout)

Ces types n'épuisent pas toutes les incorrections et surprises possibles : (ce n'est pas pour rien que ce sont des incorrections), on peut par ex. évoquer le caractère inhabituel du mètre, de la rime, du trait, de la couleur et de la disposition des mots, etc.

Notre but n'est que d'indiquer le moyen même de l'incorrection, de montrer sa nécessité et son importance pour l'art.

Notre but n'est que de souligner l'importance extrême pour l'art de toutes les violences, discordes (dissonances) et d'une pure primitive brutalité.

Lorsque l'homme chétif et pâlichon voulut se rafraîchir l'âme par le contact avec la force mal dégrossie des dieux de l'Afrique, lorsqu'il s'éprit de leur langue libre et sauvage et du ciseau et de l'œil animal (par l'acuité) de l'homme primitif, aussitôt trente gouvernantes se mirent à hurler et elles veulent à toute force protéger l'enfant égaré : tu vas t'enfoncer dans la cruauté, l'égoïsme, crie A. E. Red'ko (cf. « Rousskoé' Bogatstvo » de juillet), ta voie mène à l'abîme, crie malignement A. Benoît, ne dis pas des absurdités, prévient Briousov, d'autres se contentent de glousser, siffler et cracher.

Et tous prodiguent leurs conseils, leur philosophie anémique et phty-sique et ne se doutent pas qu'elle n'est que mauvaise poésie (ce que savent bien les anciens prophètes !)...

Avant nous il y avait un récit ennuyeux languissant (3 000 pages !) qui répugne à l'âme impétueuse d'aujourd'hui, laquelle saisit le monde vivement et immédiatement (intuitivement), comme pénètrent les choses et les phénomènes, ce qui transcende en moi et ce qui est mien, et non une âme assise à l'écart et écoutant seulement descriptions et récits.

Nos nouveaux procédés apprennent à saisir le monde de manière nouvelle en brisant la misérable construction de Platon et Kant et autres « idéalistes » où l'homme n'était pas au centre du monde, mais derrière une clôture.

Avant, le monde des artistes était comme bidimensionnel : longueur et largeur ; maintenant il a reçu profondeur et relief, mouvement et poids, couleur du temps, etc.

Nous nous sommes mis à voir *l'ici* et le *là-bas* : l'Irrationnel (le transmental) nous est tout aussi bien donné immédiatement que le mental.

Nous n'avons pas besoin d'intermédiaire, symbole, pensée, nous donnons notre propre vérité nouvelle et ne servons de reflet à quelque soleil (ou bûche).

L'idée de symbolisme présuppose, nécessairement, la limitation de chaque créateur et une vérité cachée quelque part chez quelque *honnête monsieur*.

Bien entendu avec pareille prémisse d'où pourrait venir la joie, la spontanéité et la force de persuasion de la création ? Il n'est pas étonnant que nos aigres symbolistes dépérissent et aillent chercher pâture dans la « Niva » et « Ogoniok »...

Nous avons été les premiers à trouver le fil du labyrinthe et nous y promenons sans contrainte.

Le symbolisme ne résiste pas à l'examen de la gnoséologie contemporaine et de l'âme droite. Plus la vérité est subjective plus est objective la subjective objectivité : notre voie. Il ne faut pas craindre la liberté complète : si on n'a pas confiance en l'homme mieux vaut ne pas avoir affaire à lui !

Nous avons scindé l'objet !

Nous nous sommes mis à voir le monde de part en part.

Nous avons appris à pister le monde du bout, ce mouvement inverse nous réjouit (relativement au mot nous avons remarqué qu'on peut le lire à partir de la fin et qu'alors il reçoit un sens plus profond !)

Nous pouvons changer le poids des objets (cette éternelle *attraction terrestre*), nous voyons des édifices suspendus et la pesanteur des sons.

De la sorte nous donnons un monde à contenu nouveau...

La création est toujours inspirée, un dieu peut être noir et blanc et à plusieurs bras — *il est mystère*, mais non *zéro*, mais s'il est répété cent fois de suite.

Les futuristes italiens qui « s'amuse » avec leurs infinis ra ta ta ta ressemblent à ces héros de Maeterlinck qui pensent qu'une porte répétée cent fois se transforme en révélation.

Ces raffinements mécaniques — sans âme monotones mènent à la *mort de la vie et de l'art*.

Ce n'est pas dans le but de faire enrager le lecteur avec un vide de crécelle et des abois lassants mais en recherchant des moyens toujours nouveaux de représenter les voies entrecroisées qui nous jettent, nous autres chercheurs de l'avenir dans les marécages et les vides que nous

choisissons des chemins *perfides* qui désarçonnent par l'inattendu de leurs montées et descentes les petits nouveaux. En art il doit y avoir discord (dissonance) mais il ne doit pas y avoir grossièreté, cynisme et insolence (ce que prônent les futuristes italiens) — car on ne saurait confondre la guerre et la bagarre avec la création.

Nous sommes sérieux et solennels, et non pas brutalement destructifs...

Nous avons une haute idée de notre patrie !

Ne nous laissez pas entraîner à imiter ce qui est étranger.

N'employez pas de mots étrangers dans les œuvres littéraires, ils ne conviennent que dans un seul cas : lorsqu'on veut donner aux mots un sens mesquinement offensant.

Souvenez-vous : Pouchkine interrogé sur l'esprit d'une personne avec laquelle il avait longuement conversé, répondit : je n'en sais rien, je n'ai parlé avec elle qu'en français !

Créez de nouveaux mots de la langue maternelle !

Un nouveau contenu, *n'est mis à jour* que lorsque sont obtenus de nouveaux procédés d'expression, une nouvelle forme.

Du moment qu'il y a une nouvelle forme c'est qu'il y a un nouveau contenu, ainsi la forme conditionne le contenu.

Notre verbocréation est suscité par *un nouvel approfondissement* de l'esprit et jette sur toute chose une nouvelle lumière.

Ce ne sont pas les nouveaux objets de la création qui déterminent sa véritable nouveauté.

La nouvelle lumière projetée sur le vieux monde *peut donner le jeu le plus capricieux*.

Ceux qui ne possèdent pas de nouvelle lumière se cramponnent convulsivement aux objets nouveaux, mais leur situation en est d'autant plus déplorable ; le vin nouveau crève instantanément les vieilles outres : c'est ainsi que se sont terminées les tentatives de Briousov-Verbitskaïa, de Balmont l'éternel joueur de balalaïka, de Sologoub-tarte-à-la-crème, d'Andréev le sous-off' en retraite et des ego-futuristes-badauds, I. Sévérianine, I. Ignatiev, Vassilisk Guédov et autres.

Et je ne parle pas de M. Gorki, Kouprine, Tchirikov et autres « peintres de mœurs » ou des « classiques » que personne ne lit.

Peut-on comparer à l'allégresse d'exister dans les nouvelles dimensions quelque pauvre joie que ce soit des terres d'autrefois ?

Ne vous laissez pas impressionner par les reproches et les « bons conseils » des âmelettes poltronnes qui ont toujours les yeux tournés vers l'arrière...

A. Kroutchonykh, 1913.

Le Vivier des juges

Préface

Trouvant tous les principes ci-dessous exposés exprimés de manière cohérente dans le premier « Vivier des Juges » et ayant mis en avant les futuristes auparavant fameux et riches, au sens seulement que donnent à ces mots Metzl et C^{ie}, *Nous*, cependant, considérons cette voie comme dépassée pour nous et laissant le soin de développer ses thèmes à qui n'a pas de tâches plus neuves, nous utilisons certaine forme d'orthographe pour concentrer l'attention générale sur de nouvelles missions qui déjà s'offrent à nous.

Nous avons pour la première fois mis en avant de nouveaux principes de création qui nous apparaissent clairement dans l'ordre suivant :

1. — Nous avons cessé de considérer la structuration et la prononciation des mots selon les règles grammaticales, ne voyant dans les lettres que des *discours orientants*. Nous avons disloqué la syntaxe.

2. — Nous nous sommes mis à conférer sens aux mots *selon leur caractère graphique et phonique*.

3. — Le rôle des préfixes et suffixes a été reconnu par nous.

4. — Au nom de la liberté du fait individuel nous nions l'orthographe.

5. — Nous caractérisons les substantifs non seulement à l'aide des adjectifs (comme on faisait essentiellement avant nous), mais encore des autres parties du discours et également de divers lettres et nombres :

a) considérant comme partie inhérente de l'œuvre ses marques et vignettes d'attente créatrice

b) voyant dans le tracé des lettres une composante de l'impulsion poétique

c) c'est pourquoi ont été publiés par nous à Moscou des livres (d'autographes) d' « écrit par soi ».

6. — Nous avons supprimé les signes de ponctuation grâce à quoi le rôle de la masse verbale est pour la première fois mis en avant et compris.

7. — Nous comprenons les voyelles comme temps et espace (caractère de la visée), les consonnes sont couleur, odeur, son.

8. — Nous avons abattu les rythmes. Khlebnikov a mis en avant le mètre poétique de la langue vivante de la conversation. Nous avons

cessé de chercher des mètres dans les manuels, tout mouvement donne naissance à un nouveau rythme libre pour le poète.

9. — Les rimes initiales (David Bourliouk), médiane, retournée (V. Maïakovski) ont été élaborées par nous.

10. — La richesse de vocabulaire du poète est sa justification.

11. — Nous considérons le mot comme créateur de mythe, le mot en mourant donne naissance au mythe et réciproquement.

12. — Nous sommes en proie à de nouveaux thèmes : l'inutilité, l'absurdité, le mystère de la nullité puissante sont chantés par nous.

13. — Nous méprisons la gloire ; nous connaissons des sentiments qui n'existaient pas avant nous.

Nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle vie.

David Bourliouk, Elena Gouro, Nikolaï Bourliouk,
Vladimir Maïakovski, Ekaterina Nizen, Viktor
Khlebnikov, Bénédict Lifschits, A. Kroutchonykh,

1914.

Les hommes

Le cerveau des hommes jusqu'à présent encore sautille sur trois pattes (les 3 axes du lieu). Nous collons, travaillons le cerveau de l'humanité comme des laboureurs, à ce chiot une 4^e patte à savoir l'axe du temps.

Chiot boiteux. Tu ne nous tourmenteras plus l'ouïe de tes méchants abois. Les hommes du passé ne sont pas plus intelligents que soi qui supposent qu'on ne peut construire les voiles de l'état que pour les axes de l'espace.

Nous, revêtus de la cape des seules victoires, entamions la construction de la jeune union avec la voile autour de l'axe du temps, prévenant à l'avance que notre dimension est plus grande que Chéops et la tâche contagieuse, grandiose et sévère. Nous sévères charpentiers nous jetons de nouveau, nous, et nos noms, dans les chaudrons bouillonnants des magnifiques tâches.

Nous croyons en nous et repoussons avec indignation le murmure vicieux des hommes du passé qui rêvent de nous frapper du bec le talon. Car nous sommes Pieu (erreur de consonne). Mais nous sommes beaux dans la trahison inflexible à l'égard de notre passé dès qu'il est parvenu à l'âge de la victoire et dans l'implacable rage à brandir un nouveau maillet au-dessus du globe terrestre qui déjà commence à frémir au bruit de nos pas

Bruissez, voiles noires du temps.

Viktor Khlébnikov, Maria Siniakova
Bojidar, Grigori Pétnikov, Nikolaï Asséev.

QUE LA VOIE LACTÉE SE SCINDE EN VOIE LACTÉE DES INVENTEURS
ET VOIE LACTÉE DES POSSESSEURS

Voici les paroles de la nouvelle hostilité sacrée

Nos questions dans l'espace vide où l'homme n'a pas encore été — nous les imprimerons aussi impérieusement au fer rouge sur le front de la Voie Lactée et sur la divinité ronde des marchands, comment libérer le moteur ailé de la grasse chenille du train de marchandise des âges aînés. Nous avons fait sauter les scellés sur le train derrière notre locomotive d'audace, il n'y a rien là que des tombes de jeunes gens.

Nous sommes sept. Nous voulons un glaive du pur acier des jeunes

hommes. Eux qui sont noyés dans les lois des familles et les lois du mercantilisme, eux qui ne connaissent qu'un discours : « je mange », ne sauraient nous comprendre qui ne pensons ni à l'une, ni à l'autre, ni au troisième.

Droit des alliances mondiales selon l'âge. Divorce des âges, droit à l'existence et à l'activité séparée. Droit à tout à part jusqu'à la Voie Lactée. Arrière, bruits des âges. Que règne le carillon des temps interrompus, casiers noirs et blancs et pinceaux de la destinée. Que ceux qui sont plus proches de la mort que de la vie, que de la naissance, se rendent. Ils tomberont sur les omoplates dans la lutte des temps sous notre poussée de sauvages. Et nous, nous, ayant exploré le sol du continent du temps, nous avons trouvé qu'il est fertile. Mais les doigts crochus de *là-bas* nous ont saisis et nous empêchent d'accomplir notre belle trahison envers l'espace. Fut-il rien de plus ivre que cette trahison ? Vous. Pas quoi répondre au péril d'être né mâle. Si ce n'est par le *rapt du temps* ? Nous appelons au pays où parlent les arbres où sont les associations Savantes semblables à des ondes, où sont les armées printanières de l'amour, où *le temps fleurit comme le sureau*, et ment comme une bielle, où l'outre-homme en tablier de charpentier scie les temps en planches et se comporte en tourneur à l'égard de ses lendemains... (O vous êtes équations des baisers. O, rayon de la mort tué par le rayon de la mort posé sur le plancher de l'onde). Nous allons là-bas, jeunes gens, et soudain quelqu'un de mort, quelqu'un d'osseux nous empoigne et nous empêche de muer les plumes de l'absurde aujourd'hui. Est-ce bien, cela ?

Etat de la jeunesse, mets les voiles ailées du temps ; devant toi est le second enlèvement de la flamme des possesseurs.

Hardiment. Arrière, mains osseuses, hier, avant le coup de Balachov. Que soient réduites en miettes vos hideuses prunelles. Ceci est un nouveau coup en plein dans les yeux de la gent grossièrement spatiale. Qu'est-ce qui fait plus : votre « eur » ou le nôtre ? les possesseurs se sont toujours traînés en troupeaux à la suite des inventeurs, maintenant les inventeurs écartent d'eux les abois des possesseurs qui suivaient en meutes l'inventeur solitaire.

Toute l'industrie du globe terrestre contemporain du point de vue des possesseurs eux-mêmes est volée (langue et mœurs des possesseurs) au premier inventeur à Ganss. Il a créé la science de l'éclair, mais durant sa vie il n'avait même pas 150 roubles par an pour ses travaux de savants. Vous vous efforcez par des statues et des articles élogieux de sanctifier la joie du vol accompli et de modérer les grondements de la conscience qui se loge de manière suspecte dans votre diverticule vermiforme. Votre soi-disant drapeau Pouchkine et Lermontov ont été autrefois abattus par vous autrefois hors des murs dans un champ comme des chiens enragés. Vous avez contraint Lobatchevski à l'exil d'un maître d'école

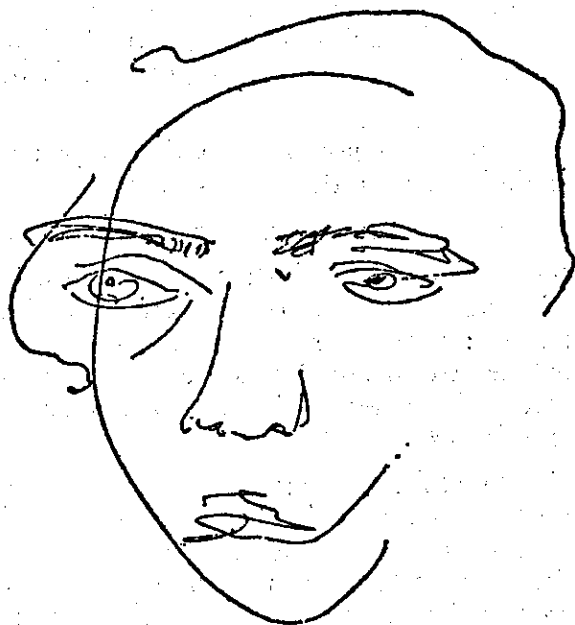
paroissiale. Montgolfier a été aux Petites maisons. Et nous ? Le groupe de combat des inventeurs ?

Voilà vos exploits. On en pourrait remplir de gros volumes.

Voilà pourquoi nous les inventeurs, ayant pleine conscience de notre race particulière, de nos mœurs différentes et de notre ambassade distincte, nous séparant des possesseurs pour former l'état indépendant du *temps* (dépourvu d'espace) et mettre entre nous et *eux* des barreaux de fer.

L'avenir montrera qui des inventeurs ou des possesseurs se trouve dans la ménagerie. Et qui rangera le tisonnier de ses dents.

V. Khlebnikov, 1916.



В. Хлебников
Автопортрет (1910 г.?)

V. Khlebnikov : *autoportrait.*

L'esthétique métaphysique, de même que l'esthétique formelle qui parle de l'art comme d'une activité suscitant des émotions d'un genre particulier (la récréation esthétique) doivent être remplacées par une théorie de l'art comme moyen d'action émotionnelle organisatrice sur le psychisme en relation avec la finalité de la lutte des classes. La séparation et l'opposition des concepts de « forme » et de « contenu » doit être ramenée à la théorie des procédés d'élaboration des matériaux pour en faire l'objet voulu, de la destination de cet objet et de ses modes d'appropriation.

Le terme même de « destination » ou bien de « contenu » est déjà donné dans les écrits des futuristes. L'acceptation de l'art comme processus de production et de consommation d'objets émotivement organisants, mène à la définition suivante : la forme est un projet réalisé dans un matériau stable et le contenu est l'action socialement utile qui produit l'objet consommé par la collectivité. La prise en compte consciente de l'action utile de l'œuvre en opposition à la prolifération purement intuitive et la prise en compte de la masse des consommateurs au lieu de l'ancienne expédition de l'œuvre « dans le monde pour l'usage universel », voilà les nouveaux modes d'action organisée des travailleurs de l'art. Bien entendu, tant que l'art existe sous sa forme antérieure et reste un des instruments de classe les plus fins pour agir sur le psychisme, les futuristes doivent mener la bataille à l'intérieur de ce front de l'art en utilisant la consommation par les masses des résultats de la production esthétique (combat pour le goût) et en opposant le point de vue matérialiste à l'idéalisme et au passéisme. Sur l'échine de chaque œuvre, même construite esthétiquement, il doit y avoir dans la conscience du consommateur le maximum de contrebande sous l'espèce de nouveaux procédés d'élaboration de la matière verbale, sous l'espèce de ferments de propagande, sous l'espèce de nouvelles sympathies et joies combattives, hostiles aux vieux goûts baveux qui quittent la vie ou la suivent en rampant sur le ventre. Lutter à l'intérieur de l'art avec ses propres moyens pour sa disparition, pour que le vers dont la destination semble être « d'alanguir doucement et délicieusement » explose comme un bâton de pyroxilène dans l'estomac du consommateur.

Ainsi donc il y a deux tâches fondamentales qu'accomplit le futurisme :

- 1) Ayant acquis jusqu'à l'extrême limite la maîtrise de l'arme de

l'expressivité et de la persuasivité esthétique contraindre Pégase à porter les lourds fardeaux des tâches pratiques de la propagande et de l'éducation idéologique. A l'intérieur de l'art mener un travail de Sape de sa position autarcique.

- 2) Grâce à l'analyse et à la prise de conscience des possibilités motrices de l'art en tant que force sociale, mettre l'énergie qui lui donne naissance au service de la réalité et non de la vie reflétée, colorier de la maîtrise et de la joie de l'art chaque mouvement productif de l'homme.

Et dans la première et dans la seconde de ces tâches ce qui s'extériorise c'est la lutte pour une structure particulière des émotions, sentiments et caractéristiques des actions de l'homme ; pour son organisation psychique. Ici se développe une lutte nécessaire contre les mœurs de la vie quotidienne.

Le « quotidien » autrement dit la vulgarité (au sens étymologique du mot russe qui signifie « ce qui est établi ») est le nom qu'au sens subjectif nous donnons à la structure des sentiments et des actions, automatisés par répétition, en application à une base socio-économique définie, qui sont entrées dans les habitudes et sont douées d'une extrême aptitude à la survie. Même les coups les plus puissants de la révolution sont incapables de démolir sensiblement ces mœurs intérieures qui sont le frein exclusif empêchant les gens d'admettre en eux les tâches dictées par le bouleversement des rapports de production. Et nous appellerons « quotidien » aussi au sens objectif l'ordre stable et le caractère des choses dont l'homme s'entoure et sur lesquels il transfère, indépendamment de leur utilité, le fétichisme de ses sympathies et de ses souvenirs pour finir par en devenir littéralement l'esclave.

En ce sens le « quotidien » est une force profondément réactionnaire qui aux moments responsables des bouleversements sociaux gêne la volonté de la classe dans l'effort d'organisation en vue de porter le coup décisif. Le confort pour le confort ; la vie douillette comme fin en soi ; toute la chaîne des traditions et du respect des choses qui perdent leur signification pratique à commencer par la cravate et à finir par les fétiches religieux, voilà le marais du quotidien qui tient et ne lâche pas non seulement la petite bourgeoisie mais encore une bonne partie du prolétariat — en particulier en Occident et en Amérique. Là-bas la formation d'une existence non critique est déjà devenue un moyen de pression sur le psychisme du prolétariat de la part des classes dirigeantes. Songeons à l'activité d'organisations opportunistes sentimentales comme par exemple la célèbre Y. M. C. A. dans les pays anglo-saxons !

Non pas le « quotidien » dans sa médiocrité intrinsèque, et sa dépendance de l'ordre des choses banalisé, mais l'être, réalité dialectiquement éprouvée, engagée dans un processus de constante formation. La réalité, on ne l'oublie pas un seul instant, est le chemin de la conscience. Voilà

les tâches du futurisme. Doit être formé un homme travailleur, énergique, inventif, solidaire dans la discipline, sentant sur lui le vouloir de la classe créatrice et qui livre aussitôt toute sa production à la consommation collective. En ce sens, les futuristes doivent être moins que toute chose les propriétaires de leur production. Leur lutte va à l'encontre de l'hypnose du nom et des certificats de priorité qui y sont liés. L'affirmation de soi petite-bourgeoise, à commencer par la carte de visite sur la porte d'entrée et jusqu'à la carte de visite en marbre sur la pierre tombale leur est étrangère ; leur affirmation de soi est dans la conscience d'être un rouage important de la collectivité productrice. Leur immortalité réelle ne réside pas dans la possible conservation de leur propre groupement de lettres, mais dans l'appropriation la plus large et la plus pleine possible de leur production par les hommes. Peu importe que l'on oublie leur nom, ce qui compte c'est que leurs inventions entrent dans le circuit de la vie et y donnent naissance à de nouveaux perfectionnements et à un nouvel entraînement. Non pas la politique des crânes bouclés à double tour, du gardiennage patenté de toute pensée, de toute découverte ou projet, mais la politique des crânes ouverts à tous ceux qui veulent chercher ensemble les formes de dépassement de l'encroûtement et du « spontané » au nom de l'être organisé au maximum. Et en même temps assauts vigoureux et décidés dans la lutte pour une nouvelle personnalité, ceci lié à la plus grande souplesse de manœuvre. N'est-ce pas auprès du P. C. R. qu'il faut apprendre cette géniale dialectique pratique qui crée une morale nouvelle de la victoire à tout prix au nom des succès extrêmes, stables comme l'étoile polaire !

Aujourd'hui, dans la période de la N. E. P., doit plus nettement que jamais être livré le combat pour l'âme de la classe. La N. E. P. vue sous l'angle socio-économique est une lutte muette à qui tiendra bon le dernier entre la production bourgeoise et la production prolétarienne. La N. E. P. sous l'angle culturel est la retrempe de l'élan spontané des premières années de la révolution en une tension bien entraînée et pleine de sens pratique, qui l'emporte non par le cœur au ventre et les ailes de l'inspiration mais par l'organisation et la maîtrise de soi. « L'esprit comptable », le strict contrôle et l'inventaire de chaque milligramme d'action utile, l'« américanisation » de la personnalité, parallèlement à l'électrification de l'industrie dictent la nécessité de retremper l'ardent tribun capable par une brusque explosion de produire un bouleversement « spontané » en un mécanicien-contrôleur, calculateur et au sens pratique développé de la nouvelle période de la révolution. Et la haine essentielle qui habite ce nouveau type d'homme doit être la détestation de tout ce qui est inorganisé, encroûté, « purement spontané » bien posé sur ses fesses, cul-lourd à la manière campagnarde. Il lui est difficile d'aimer la nature de l'ancien amour du paysagiste, du touriste ou du panthéiste. Lui répugnent les forêts infranchissables, les steppes incultes, les cascades inemployées, les pluies et les neiges qui tombent quand ça leur chante

et non quand on leur en donne l'ordre, les avalanches, grottes et monts. Est beau ce qui porte les marques de la main organisatrice de l'homme, est admirable chaque produit de la production humaine visant à surmonter, dominer et maîtriser les éléments et la matière brute.

A côté de l'homme de science, le travailleur de l'art doit devenir un psycho-ingénieur un psycho-constructeur. Ce n'est pas uniquement par le retour au vomissement idéaliste, l'aspiration aux bonnes vieilles mœurs et le mysticisme (stigmaté de l'incapacité organisationnelle) qu'est redoutable la nep, et d'ailleurs pas la nep seule, mais toute la réalité actuelle en dehors de la R. F. S. S. R. Chaque geste, chaque pas de gens, leur inaptitude au travail collectif, et même leur inaptitude à marcher convenablement dans la rue, à entrer dans un tramway, à sortir d'une salle de cours sans se bousculer, sont autant de signes de la contre-révolution des longues fourches des pieds qui s'emmêlent, de l'absence d'entraînement. Ce sont là des facteurs très menaçants qui réclament un grand travail. Et l'on est heureux de constater que jusque dans les rangs de la poésie prolétarienne il y a des hommes comme Gaster avec sa propagande de l'entraînement à la production qui vaut un brillant poème : les gens ne savent pas parler, ils perdent un temps infini à grommeler les choses les plus simples, mais si on leur pose la question de la langue en temps que phénomène devant être soumis à une action consciente, aussitôt ce sont des hurlements sur le thème de la langue russe, cette langue « grande, libre, admirable » (et fumée, avant tout, ajouterions-nous pour notre part).

Et la question d'un vêtement rationnel : est-il possible de porter la main sur les revues de mode qui dictent à la masse la volonté des manufactures capitalistes ? N'allons pas plus loin, la question des formes de l'inertie socio-psychologique est un sujet assez riche non seulement pour une encyclopédie ou un système, mais même pour un bon décret. Ayant une conscience claire de cela et s'orientant d'une manière résolument tendancieuse vers les objectifs communistes, le futurisme doit distinguer les objets de ses sympathies et de ses antipathies, de ses élaborations et de ses démolitions.

Et si le programme maximum des futuristes est la fusion de l'art dans la vie, la réorganisation consciente de la langue en application aux nouvelles formes d'existence, la bagarre pour l'entraînement émotionnel du psychisme du producteur-consommateur, le programme minimum des futuristes verbistes c'est la mise de leur maîtrise verbale au service des tâches pratiques de l'heure. Tant que l'art n'est pas jeté au bas du piédestal qu'il s'est dressé lui-même, le futurisme doit l'utiliser en opposant sur son propre terrain : à la peinture de mœurs, l'action de propagande ; au lyrisme, la mise en forme énergique de la matière verbale ; au psychologisme des belles-lettres, le récit d'aventures inventif ; à l'art pur, le billet satirique, l'art de propagande ; à la déclamation, la tribune de

l'orateur ; au drame bourgeois, la tragédie et la force ; au vécu, les gestes de la production.

Le travail de propagande contre l'ancienne esthétique qui affaiblit la volonté, doit rester, dans la même mesure qu'avant, une tâche des futuristes, car pour eux, en dehors de la tendance combative il ne peut y avoir d'art agissant. Où est le point d'appui de ce travail ? Où est le milieu de consommateurs nouveaux, au lieu du mur stupide de terre battue auquel se heurtait le futurisme en 1913 ? Il existe, c'est l'auditoire ouvrier qui pousse fougueusement dans la conscience de soi, et en particulier la jeunesse ouvrière à qui dans une plus large mesure qu'aux ouvriers d'âge moyen est étrangère cette croûte de paresseuse et prudente accoutumance qui est propre aux ouvriers d'âges moyens, lesquels se trouvent sous l'influence petite-bourgeoise de la campagne et de l'artisanat urbain. Et, bien entendu, c'est vers cette jeunesse-là et non vers les auditoires d'intellectuels que mènent les sémaphores du futurisme.

C'est seulement dans le travail quotidien avec les masses ouvrières et cette jeunesse qu'est possible la marche en avant du futurisme, en tant que perception du monde pleine d'inaltérable jeunesse, de moqueuse vaillance et d'obstinée fermeté, tel qu'il s'est affirmé par chacun de ses vers fracassants en apposant cette marque qui lui est propre sur toute la littérature — pas tout à fait bégueule — de ses dix ans d'existence.

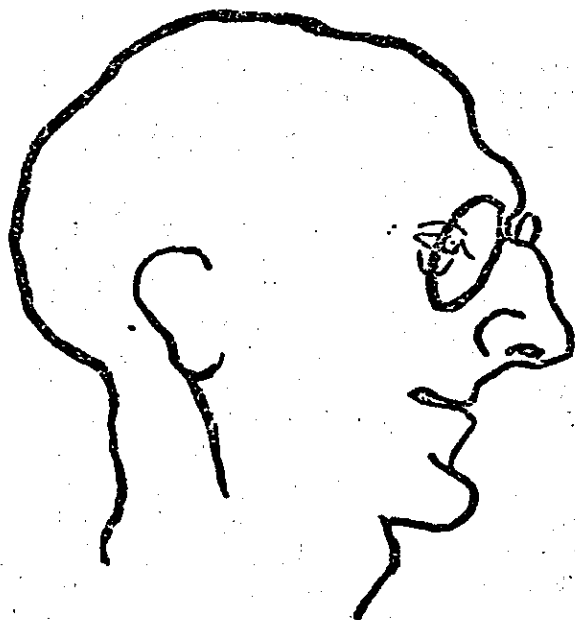
Le travail du futurisme est parallèle et identique au travail du communisme ; le futurisme se bat pour cette organisation dynamique de la personnalité sans laquelle la marche au communisme est impossible.

Et dans la mesure où dans son immense travail, dépassant les forces ordinaires de l'homme, pour déblayer le terrain de l'existence socio-économique, le communisme n'a pas encore suffisamment défini et mis sur pied sa ligne dans le domaine de l'organisation de la perception du monde individuelle et sociale, le futurisme est un courant qui porte son nom particulier. Une seule dénomination pourra en fin de compte remplacer le mot de « futurisme », c'est celle de « perception du monde communiste, art communiste ». Le matérialisme dialectique appliqué aux problèmes d'organisation du psychisme humain à travers les émotions devra inévitablement amener au moment où le futurisme, en tant que mouvement, en tant qu'un des secteurs de combat socio-révolutionnaire, sera absorbé et assimilé par le front d'organisation du monde communiste, deviendra perception du monde communiste. Et posant les jalons de sa marche en avant, le futurisme devra dans le proche avenir avoir le sentiment d'être non seulement une association qui remplace, et remplace continûment, par ses constructions nouvelles les anciens goûts esthétiques. Le futurisme ne pourra dans sa lutte contre le quotidien se limiter aux lettres, aux souhaits et aux appels. Il devra dans le quotidien lui-même être senti comme un bataillon de sape infatigable et joyeux.

L'homme nouveau dans la réalité, dans les actes quotidiens, dans la structure de sa vie matérielle et psychique, voilà ce que devra montrer le futurisme. Et s'il n'est submergé par les flots des « généraux » de la littérature, il y parviendra car il est la religion de la jeunesse et du renouvellement éternels dans un travail acharné sur la tâche qui lui est assignée.

S. Trétiakov, 1923.

С. Третьяков
Шарж Марии Синяковой



С. Третьяков.

S. Trétiakov par Marie Sintakova.

**Bonne Année nouvelle !
Bon nouveau Lef !**

S. Tretiakov

La première année du « Nouveau Lef » s'est achevée.

Nous avons tenu un an dans nos tranchées bien que du front du **passéisme militant** se déverse comme d'un *volcan* baveux la gluante sucrerie des normes d'avant-guerre dans le domaine de l'art et de la vie quotidienne.

Non seulement nous avons tenu bon sans céder un pouce de terrain, **mais** nous avons colmaté certains secteurs de notre front.

Nous inscrivons à notre actif la prise de position nette et sans compromis du Lef pour la photo et la littérature factuelle.

L'offensive du front de droite se poursuit et se renforce.

Nous indiquerons les directions dans lesquelles se dérouleront nos batailles dans la suite.

Le passéisme militant, voilà l'ennemi principal.

Nous disons que l'idéologie n'est pas dans le matériau que l'art utilise. L'idéologie est dans les procédés d'élaboration de ce matériau, l'idéologie est dans la forme. Seul un matériau mis en forme *judicieusement* peut devenir un objet à destination sociale directe. Changer le sujet est trois fois rien. Un changement de titre ne fera pas des paysannes d'Arkhipov des militantes des comités de femmes.

Mais les passésistes militants ne sont pas d'accord. Ils conservent **entièrement** aux artistes leur forme d'avant la révolution, leur « âme » intacte. Ils se contentent de ce compromis : le changement de thème.

C'est ainsi que se constitue le refus le plus formaliste de l'actualité. Les peintres d'icônes collent sous le casque de Saint-Georges le visage d'un garde-rouge ou écrivent sous des bonnes femmes en sarraux au lieu de « jeunesses », « jeunes communistes ». Les compositeurs glissent des paroles de communards dans les mélodies de café-chantant ; les écrivains présentent la guerre civile ou la reconstitution du potentiel industriel en demi-teintes tchékhoviennes ou dans la manière dostoïevsko-hystérico-criminalo-romanesque, les théâtres triturent toujours la même « Iarovaïa » en diverses variantes dans un style poncivo-constructivo-décoratif. Le cinéma rêve de « pickfordiser » la vie quotidienne des ouvriers au lieu de la « fordiser », inventent de vaillants « sordug » et de suaves « sovmary ».

Les passésistes militants, sous prétexte d'apprentissage, nous tirent au cimetière vers les tombes des classiques, oubliant que Pouchkine a aujourd'hui 129 ans d'âge et qu'il est insupportablement édenté ; et dans le même temps les passésistes s'efforcent de toutes les manières de

passer sous silence le fait que Pouchkine était de son vivant l'un des plus ardents futuristes, décarénisateurs, profonateurs de tombe et mal-appris.

En parler ne fait pas l'affaire des passésistes. Au lieu de cela, se glissant par toutes les fentes dans les journaux et revues, ils en mettent plein la vue aux masses par leurs articles et comptes rendus, faisant passer la bouillie rosâtre des membres de l'A. K. et de l'A. P. R. R. pour une vraie révolution.

Le second ennemi, de fondation, toujours attaqué par nous, mais qui aujourd'hui se dresse à une hauteur menaçante, haussé qu'il est sur les épaules du passéisme militant, *c'est l'art en tant que drogue sociale.*

L'attention et le feu du Lef se dirigent du côté où poussent les chiffres définissant la place de l'art dans le budget de la société. Le Lef redoute que ces chiffres ne croissent pas au détriment, mais à l'instar des narcotiques physiologiques (l'alcool, la cocaïne, la dilapidation du fond sexuel).

Il reviendra au Lef d'expliquer encore et toujours que la fonction de narcotique social est caractéristique de l'art des périodes féodale et capitaliste et que le transfert dans notre situation des anciennes formes de l'art et de ses anciennes conditions de consommation, est réactionnaire puisqu'il maintient une ancienne fonction de l'art socialement nocive.

Les passésistes affirment (et beaucoup le font même sincèrement) que leur art montre la vie, stimule l'activité spontanée. En réalité cet art abrutit fatalement les cervelles, éteint l'intellect, déchaîne les éléments de l'instinct, éloigne de la vie, fabrique de l'exotisme, c'est-à-dire de l'irréel là où doit être visible le réel, partage la réalité en deux moitiés : l'une pratique-ennuyeuse-prosaïque, l'autre imaginaire-entraînante-poétique.

Le Lef met au-dessus des belles-lettres inventées la littérature non esthétique-endormantes.

Le Lef est pour la mise au point de méthodes d'enregistrement précis des faits.

Le Lef met au-dessus des belles-lettres inventées la littérature non-inventée du fait et, notant la croissance de la demande en ce qui concerne les mémoires et les choses-vues dans les couches actives des lecteurs, proteste contre le fait que jusqu'à présent dans les maisons d'éditions un bon reportage qui exige un voyage, le choix et l'étude de matériaux, est payé deux fois moins que la plus ordinaire nouvelle d'un homme de lettres laquelle ne réclame pour sa réalisation que le-petit-doigt-qui-me-l'a-dit.

Le troisième ennemi, c'est l'attraction des passésistes pour l'homme « de la tripe », des élans spontanés, des émotions, en opposition à l'homme rationnel, l'homme du calcul, de l'organisation scientifique du travail, de l'intellect.

La recherche de « l'homme harmonieux », les lamentations sur « l'inculture artistique », sur ce que le militant de la construction est un béotien qui ne s'intéresse pas ni ne désire s'intéresser aux nuances musicales, aux rythmes du vers, aux combinaisons de couleurs des tableaux, les sorties contre les rationalistes de l'O. S. T., tout cela est une croisade contre le militant standardisé, véritablement nécessaire à la construction du socialisme, c'est son remplacement par un personnage des plus suspects, et n'est guère éloigné de l'effervescence de la neuras-thénie, de la décadence, de la voyouterie.

Nous sommes catégoriquement en faveur du camarade Komsomol Fridman qui écrit dans le « Komsmolskaïa Pravda » du 18/12/27 : « UN seul technicien est bien plus utile qu'une dizaine de mauvais poètes. »

Nous sommes même d'accord pour supprimer le mot « mauvais ». Il est inacceptable et intolérable qu'il y ait chez nous dans les organisations d'écrivains de l'U. R. S. S. 12 000 (douze mille) poètes et prosateurs alors que nos journaux manquent d'essayistes et de reporters qualifiés.

Les passésistes qui faisaient semblant autrefois d'être offensés par les « coups interdits » des futuristes, qui autrefois de toute leur délicatesse intellectuelle poussaient des exclamations offusquées en voyant qu'on s'en prenait aux cadavres vénérés, disposent aujourd'hui d'un arsenal complet de coups de toute espèce, montrent une dextérité sans limite et un goût prononcé pour le croc-en-jambes.

Bien mieux, les passésistes ont appris à jurer par Marx et par Lénine.

N'est-il pas caractéristique que Lénine, le plus antifétichiste des hommes, Lénine qui répondait aux questions sur l'art moderne par des paroles prudentes (je ne suis pas spécialiste en la matière), les Polonski veulent le faire passer (la « Krasnaïa gazeta » en est un exemple) pour une espèce de pourfendeur de Lef implacable ? Et puis après ! Des « Souvenirs » ça n'est pas du papier, ça supporte n'importe quoi.

Mais le Lef a un allié. C'est le mot d'ordre de révolution culturelle. C'est là une directive qui a un énorme retentissement social et avec laquelle coïncide point pour point en sa formulation de principe, le travail idéologique réalisé par le Lef en cinq ans.

Lorsque le camarade Boukharine dit son écœurement de l'exotisme chauvin des russes à tous crins de la littérature,

lorsque le camarade Boukharine parle du type dont nous avons besoin de constructeurs formés à l'O. S. T. et l'oppose à celui du « rude gail-lard » spontané,

lorsque le camarade Boukharine parle de ce que « si un beau jour disparaissaient les matériaux et documents sur notre révolution et ne subsistait que la littérature on en pourrait tirer une fausse image de notre temps » dans tous ces cas nous saluons un coup porté au passésisme militant et qu'exige notre actualité.

Nous le savons bien, les plumitifs du camp des passésistes militants adaptent déjà en toute hâte le mot d'ordre de « révolution culturelle »

à leurs petites idées : recueillir l'héritage, se réfugier dans les salvateurs « retours à... » ; et toute espèce de « retentissez tonnerre de la victoire il-lons » sont prêts déjà à jurer par ce nouveau mot d'ordre sur chaque trémoussement de ballerine, sur chaque « Kamarinskaïa » radiodiffusée. Cela ne nous trouble pas. Il faut se battre pour ce mot d'ordre, sa juste réalisation doit être une conquête. Cette pensée, correctement prise et mise sur les rails de l'action écrasera ces argousiers à deux pattes pour lesquels tout le système d'idées n'est rien autre qu'un certificat de résidence dûment tamponné pour les goûts empetitbourgeoisés, d'avant-guerre, intacts. Nous autres, Lefs, nous tirons notre origine de la « Gifle au goût public ».

Nous sommes prêts, comme alors, à appliquer d'une furieuse main une gifle à la stabilisation esthétique d'aujourd'hui, mais nous tendrons une main fraternelle à ceux qui suivent joyeusement avec nous la route où se font des objets utiles à la classe pour construire une vie belle dans sa réalité et non concoctée par des artistes, pour organiser des hommes véritables et non pas des hommes de papier inventés par les « gens de lettres ».

S. Trétiakov,

« Nouveau Lef », 1^{er} janvier 1928.

Tous les manifestes futuristes russes de ce numéro ont été traduits par Léon Robel. Un important recueil de ces manifestes, avec un choix bien plus large et plus complet que ce qu'il nous a été possible de faire, est en préparation aux Editeurs Français Réunis, dans la collection « Petite Sirène ». Copyright Léon Robel et E. F. R.

« Poétique » 7 : Hommage à R. Jakobson

Le dernier numéro de la revue « Poétique » (Seuil) est consacré précisément à la poétique de Roman Jakobson. On sait que pour ce linguiste la poétique est l'étude de la fonction poétique du langage, cette dernière ayant pour caractéristique de mettre l'accent sur le message pour lui-même, sur l'expression en tant que telle. Selon les thèses d'une linguistique largement inspirée des travaux de Saussure, de ceux du groupe des formalistes russes dont Jakobson fut un des membres importants avant de collaborer aux recherches du Cercle de Prague, cette fonction est inhérente au langage lui-même et peut donc se rencontrer dans n'importe quel énoncé qu'il soit ou non désigné par la tradition ou la renommée comme poétique. C'est ainsi que les calembours, les slogans publicitaires, voire les erreurs typographiques peuvent relever au même titre que les poèmes de Mallarmé ou de Klebnikov de la fonction poétique du langage. On peut également établir une distinction entre la prose des prosateurs et celle des poètes, entre la poésie des poètes et celle des prosateurs, et montrer à quel point est simpliste la classification prose/poésie des manuels scolaires. Cette extension du terme « poétique » hors du contexte idéologique dans lequel il était habituellement employé permet sans doute une approche plus scientifique des textes littéraires que la critique thématique ou psychologique qui domina le XIX^e siècle. Cette extension est en même temps une restriction puisqu'elle vise à l'aide de concepts forgés par la linguistique à définir un champ autonome de l'expressivité en dehors des catégories du « réel » et du « sens ».

La Poétique cherchera à déceler une « poéticité » invariante, indépendante de la notion de poésie, qui elle, se transforme avec le temps. Cette « poéticité » échappe au domaine de la poésie comme « la littéarité » des formalistes échappe à la littérature. Elles tendent dans l'œuvre de Jakobson à se confondre en une grande poétique qui prend pour objet, non les œuvres, mais les procédés employés, consciemment ou non, par les écrivains ou les poètes.

Une revue qui se veut de théorie et d'analyse littéraires ne pouvait pas à un moment donné de son histoire ne pas faire ce retour aux sources d'une linguistique dont semble dépendre son avenir. A travers l'hommage à Jakobson, on discerne tout autre chose qu'un simple rassemblement de textes illustrant une doctrine. La question est de savoir si le formalisme véhiculé, revu, corrigé et théorisé par les travaux de la linguistique structurale (issue de Saussure) est capable ou non de rendre compte de l'existence d'un objet littérature ou poésie. Entendons-nous, il n'y a pas de formalisme pur — à cet égard l'œuvre de Jakobson est exemplaire, qui lie intrinsèquement linguistique et poétique. L'accusation portée par certains contre tout énoncé

cherchant à déterminer la spécificité du fait littéraire ou poétique repose sur un leurre auquel les formalités échappèrent à savoir la dichotomie forme/fond posée comme préalable à toute analyse de langage.

Mais le refus d'une polémique inutile à propos du « formel » ne doit pas nous faire oublier le problème fondamental. Le projet d'une poétique succédant aux études littéraires traditionnelles et devant conduire à la constitution d'une sémiologie générale (sémiotique-symbolique) repose sur une conception de la langue et du langage aujourd'hui mise en question. Ici encore il faut faire référence à Saussure ; car c'est sur sa théorie du signe, sur son élaboration de la langue comme système, sur son articulation des rapports associatifs et syntagmatiques que s'appuient les travaux de la linguistique structurale. Or si Saussure sépare radicalement le référent du signifié et du signifiant, si par sa théorie de la valeur, il « casse » la signification, par contre, bon nombre de linguistes s'inspirant de sa pensée réintroduisent le sens dans le signe par le biais d'une fonction sémiotique, redorant ainsi le blason d'une sémantique pleine et présente et d'une théorie de la représentation où les signes sont les reflets palpables et matérialisés du monde. La sémiologie, vivement projetée puis rejetée par Saussure serait l'un des avatars de cette restitution du sens, où il suffirait de classer, suivant la méthode taxinomique, les éléments d'un système pour en donner une interprétation. A cet égard l'idée d'un texte littéraire ou poétique comme somme des procédés qui le composent appartient au mode de pensée taxinomique ainsi qu'à la notion jakobsonnienne de fonction du langage. Absente du discours saussurien, comme celle de hiérarchie, une telle notion, même si elle a le mérite de mettre en cause la simpliste thèse de l'instrumentalisme (le langage n'a pas pour seule raison la communication) suppose l'idée d'une nature non ambiguë du langage naturel, lequel serait pourvu d'une hiérarchie de significations (connotation, dénotation, métalangage, etc.).

En son temps sans doute, l'idée d'une fonction poétique permet de comprendre que le langage n'était pas un instrument transparent de la pensée, qu'il possédait son « ars poetica » qu'il était opacité, artifice, que les jeux sur les signifiants laissent prévoir une « autre scène » que celle immédiate de la communication, mais malgré les apparences, toute poétique s'appuyant sur cette idée se condamne à ne jamais saisir une spécificité du poétique hors d'une théorie de l'écart. Enfin il faut souligner l'intérêt que présente le tout récent article de Jakobson Structures linguistiques subliminales en poésie (1), intérêt et impasse tout à la fois dans la mesure où Jakobson reprend les thèmes majeurs de l'analyse saussurienne sur l'anagramme et semble introduire, dans sa conclusion du moins, à

(1) Reproduit dans ce n° de « Poétique » qui contient aussi, de R. Jakobson, « La nouvelle poésie russe » (1921), « qu'est-ce que la poésie » (1933-34), « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak » (1935).

cette idée largement exploitée — dans un sens différent — et par la linguistique moderne et par la psychanalyse, que « l'intuition peut jouer comme le principal et même comme le seul créateur des structures phonologiques et grammaticales compliquées dans les écrits des poètes individuels ». Impasse dans la mesure où restant tributaire à la fois d'une idéologie psychogiste du sujet et de l'hypothèse des fonctions, il perpétue cette question dépassée de l'intentionnalité de l'auteur. Saussure se demandait déjà si le poète était ou non conscient de la répétition d'un même terme dans son poème, autrement dit si le procédé était ou non intentionnel. Ni une théorie de la littérature, ni une science du langage ne sont en mesure de répondre à une telle question ; celle-ci n'ayant pas de sens. Car ce n'est pas dans une dichotomie conscient/non conscient que réside la clé du travail créateur mais du côté d'un « entre-deux » qui abolit la fonction même de la conscience dans sa traditionnelle définition et met à jour le rôle de la répétition inconsciente, ni individuelle ni collective, qui loin d'échapper au sujet, le fonde en son discours. Or c'est précisément ce rapport du sujet au langage que néglige la linguistique structurale — et par là même la Poétique et la Sémiologie. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir ressurgir, dès qu'il est question de l'analyse des procédés poétiques, la vieille problématique de la conscience du créateur.

Je soulignerai ici l'importance du texte de Jacques Roubaud Mètre et vers. Cette application de la métrique générative de Halle-Keyser au décasyllabe lyrique des trouvères et au vers d'Arte Mayor montre qu'en s'appuyant sur les notions chomskyennes de compétence, performance, structure profonde et structure superficielle, il est possible d'évacuer toute théorie de l'écart et d'abandonner le terrain boueux de l'intention d'auteur (au profit de la compétence métrique) sans toutefois poser le statut du sujet (qui relève d'un autre ordre).

Parler de poétique aujourd'hui, c'est faire le point sur les travaux de Jakobson, situer et saisir le sens de sa théorie mais aussi proposer la lecture de travaux qui tout en rappelant l'importance de ceux du grand linguiste peuvent s'orienter sur une voie différente (Zumthor, Ruwet, Scholes, Browne). Ce peut être aussi comme le souligne aimablement T. Todorov dans sa présentation, promouvoir une « morale pour le jeune poéticien : il faut vivre la poésie de son temps ».

Elisabeth ROUDINESCO.

Le bruit s'enfonce dans chaque mot

est-ce

Ma propre solitude

solennelle

dérisoire

Où les choses sont égales

les échelles se retournent

les

[fontaines vont devant

voici

tes gants

interminables

A peine peur (comme une tache)

la mort bancaire
autour du puits

l'herbe avec

Son tic d'horloge

Qui traverse les photos

le sommeil défiguré

champ de tôle
[et de citernes

Où le temps est solitaire

Réalité sans équilibre

les choses

Se couvrent de poils

de miroirs inexplicables (avec leur canne et la
[maison pluvieuse)

Crin et eau dans l'immobile

Leurs cortèges d'ascenseurs

pierres

Perruques silencieuses

il n'y aura

ni route

Ni début

Les portes font les mêmes gestes

la fixité

au fond de nous

Vrai sans désordre solitaire

voleur de robe ! chaud sur

[les portes !

si le vide

s'écrasait

peur identique

l'immobile

Défaisant (chacun) sa mort

Ce qui ne cesse

d'avec les mots

Un seul geste répété

(l'ordinaire

désir de vivre)

O parole quand l'enfance

Va plus vite que les histoires

ici les mots sont toujours doubles

[ceux

Des bêtes qui descendent

la maison toujours la même

comme

[si nous cherchions

D'où

Vivre
Vivre irréductible

Socle et pain
Soif sans mémoire

Même les falaises
D'où on se jette

Paroles les
Dernières venues

Un arc
Au fond de l'eau

Pourtant les mots vont s'écraser
les routes n'exigeaient rien
Ni les torches muettes devant la porte
(Banc de pierre
et mouches
tout au fond de ce silence)

on
[allait on

Reviendrait
L'immobile

humidité

Rien que l'oubli

comme une main

elle-aussi réalité

Tous ces mots superposés

je me tais

Je parle pour

(imiter)

La mort des autres

Encore l'espace désassemblé

les mains muettes

Le temps qui parle sous les arbres

oh lointain d'orge et de

[roues notre enfance

Va s'étendre

il ne faudrait

que quelques pierres

Le sommeil sur ton passage

des ressemblances (tour à tour)

Quand la ville apprend à parler toutes les langues
l'enveniment celles des blasons et des barri-
cades à bouche-que-veux-tu les trèfles et les
flaques Le petit horizon claudicant du malheur
n'est pas la pente de son lit ni les belles
manières vivre et croupir dans les pla-
cards les plâtres les bureaux dans les
lézardes de l'attente

il suffit

d'enlever la robe la carnation de la ruse et de
l'usure aussitôt le sang apparaît la racine
mutinée la mère-ruine qui s'entend à ronger de
ses rouilles processionnaires le seul espace qui nous
reste pour connaître l'accord des feuilles
et du peu de vent qui respire encore en nous
déjà soumis au balancier du silence

Ciel à plein gaz

éperonné de périscopes
qui dressent hors-champ

leur cou de gazelle
pour capter

des codes

nappes de rêve électrifié

Un ordinateur manipule

la caresse des arcades

le clavier des verticales

la vigne violette qui rampe

au secret des gares

les ponts phrases interrompues

charpentes

accouplement de panthères

Notre-Dame

des incandescences

l'œil radar du cyclone

résorbe la vie raréfiée

l'air éteint

l'ozone

opaque câpres de rosée pourriture
de bétons fardés
 éboulis
 de roues et de rues
dans la glu des fanaux fourmillements
rauque le temps rauque la terre
 l'oubli sodium
 de mes marais

Je fus candélabre éclairant diffus les lambris les
abeilles au raz du désir le lierre luisait à ma
bouche et Danube étendait mes mains vers les
corps ligneux toujours disloqués une lecture
lacunaire entre les canaux l'affleurement des
édifices un carroyage de lumière sans verrou
 je m'innerve aux enseignes J'émerge des
effondrements à l'amble du bleu dans le
minium de septembre où le vin coupé d'ambre
exulte les acidités la pluie paresseuse à peine
sortie du cocon

 la ville
sournoise assaille une contrée d'écorces des
silos à betteraves des présages de pommeraies
que la verveine tient en ses ventouses
 dans la buée des bidonvilles qui la cernent
elle serpente éclipse vers l'orée des couleurs encore
en friche le frai des graminées le duvet d'une
fraîcheur aux ailes pâles l'ablution du seigle
avant la fauchaison

 le vert
est à réinventer pour vivre et voir
 et par la ville je me noue dans le tissu des
solitudes

Je cherche
 mes yeux dans l'espace
 en charpie

ma chair meuble
 sous les alluvions les vies rémanentes
 dérivé du vent du langage
 navigant à l'estime
 d'un soir de tweed
 à l'estuaire
 du boulevard périphérique
 où la lumière gerce
 ma vie verglas
 me fait glisser vers les mobiles
 des banlieues en fuite le cuir
 des rues sauriennes
 je prends le silence
 de vitesse j'arpente
 la puanteur
 pneu du soleil
 crevé dans l'orage
 ma ville m'investit me verse
 à son cloaque d'inquiétude
 Eclotions obscures
 des murs en contrebande
 mutilés
 dépeuplements d'arbres d'alvéoles
 géologie à l'envers des pensées
 foliations
 de métal
 d'une archéologie d'antennes
 ameutant élytres d'un jour improbable
 les preuves
 de nos songes parmi les meules
 des échos morts

Ville je te broie ville je te noie je te
 hais je te herse je force tes nuits et tes
 jours je te détisse à mes pas

Vous vivrez entravés dans vos traces infinitésimales
dans vos mailles dans vos travaux de termitière
un remugle parfois vous conduit vers le fleuve
une flottaison de voix dépareillées copeaux
d'étoiles que vos regards rendent poudreuses
et toute la ville
est friable à vos pas une dispersion d'épeautres
vous vivrez dans les dépôts dans cette absence
qui n'est plus de vous que cette seiche sur le sable
et la ville vous poursuivra dans vos
poussières vos départs déjà magnétisés vous
êtes en creux dans la pierre et la ville gagne
sur vous comme une lèpre sur les murs

Je m'étends

sur l'étain bleui de l'automne

sur les claies

des couleurs cloques

je dérape au delta

des tuiles

paupières poreuses d'une transparence

sans traversée vers les frémissements

la lune hévéa

la saignée

d'un songe à l'épais des résines

pertuis

d'un lierre habité

d'un passé

que drainent les érosions

(une lampe à branchies respire

épuisant une pharmacie)

Black-out sur les pollens (les places tombereaux se renversent)

Black-out sur les berges

(un domino de lucarnes

s'écroule dans la débâcle

des lueurs banquise)

J'écris
sur les rails
les écrous
les grues trouant de leur grappin
la coque du temps
(les trains me jettent
paysage
dans le gris)

Rapides
hérissés d'arcs
harpes artésiennes
crispant à résonner les joncs (l'aube en jabot crêpe un clocher)
J'écris
crépitant
la grappe des poutrelles
et des vitraux

Je vis la fonte de l'été
d'étage en étage
Ma ville exclue
aveugle
dans les écluses de l'éclair
qui la traverse et la vide
de sa mémoire

Tel est le sens

*à San-Francisco une voix me parle du roi
Soliman bruissant des ailes une voix me parle
de Le Nain à Montréal un paquet de cartes me parle
une eau cachée une absence me parlent un vin
un mot un œil une maison dont voici les murs
un ciel dont voici le silence (et j'inventais
le sud orageux) un cri dont j'étais la gorge
un prénom dont voici la lèvre une porte dont
j'étais le gond — mais aucune clé ne me parle
dites quel est ce parfum de peau ce poison
d'herbes cette nuée la fille à qui naguère
je disais « la douleur est fidèle comme une source
le chemin où tous s'assemblent et la maison
restée grande ouverte depuis le 26 mai »
je vous invoque nuits mais quel masque m'aveugle ?*

Procès du dérisoire ou dialectique de ce détour

_____ c'était au cadran lointain au
cratère du lac lorsque la parole prend
la direction des enseignes _____
ce qui respire dans l'éclair au ventre de
rossignol suivant la baie le mur diffamé
explorant le retour et le vide à midi
crypte arche qui devient morsure bouche habillée
de velours ombre sans fenêtre qui défie
le temps et la limite ô lézarde _____

_____ ce qui respire dans
la page qui m'engloutit à chaque voyelle
qui la consume à tout tracé de promenade
cette frappe de mon nom : chaque mot sera
mon identité _____ le
parcours du bleu qui résume la mort et l'annule
ce qui respire en lueurs _____
dérision des chaînes des brouillages de quoi ?

Au château de quelques interrogations

*rôle rêvé rien qui surpasse une certaine distance
du suicide comme slogan aux dentelles de quelque phrase
« des bouches nerveuses comme l'apparence de milliers ! »*

————— *messieurs des escales fidèles au chant
rendez au soleil les îles d'autrefois* —————

————— *messieurs des colombes fourvoyées
voici des insomnies pour vos chiens les plus chauves
des horizons mortels pour vos façons flatteuses
messieurs des objets d'automne rédigez vos
incertitudes et Renés de gala avec des
lenteurs de paraphes de poèmes épiques
excusez nos brûlures, habillerez-vous vos noces
au trente-septième étage de la mélancolie ?
sachez que ruines seront votre confort (galop
des songes) votre héritage allaité d'un lait
amer, fils à jamais vierges de la mémoire en
ce cirque de nos tempêtes (mais la terre dévote)*

Projet d'alliance d'une déchirure à la douceur du blanc

soleil emporte au bois mes ombres ces signes de
la pluie (elle marchait _____ à
dos de phrase dans le rouge de l'eau et la
respiration du chiffre 9) _____
imprima ses lointains dans nos regards des hymnes
dans l'envol des jacinthes (et les fils impalpables
du parfum étonnèrent les araignées) ouvrez
vos granges à l'avenir accompli vos bras
à la brume de ces moissons _____ elle est
le dieu-vautour l'alpha le rite _____
et frêle je la donne à l'écho des pas perdus
à l'apparence franchie aux façades les plus graves
tandis qu'un éclair se prépare à ce détour
_____ préférant le feu éparpillé
_____ la rage lyrique

Même les arbres sont inconvenants

« mais où donc en sommes-nous Sésame cher oiseau »
sur un rocher ce soir-là il rabat sa fraise
se frotte le plantoir fait des kilomètres sur
des seins succulents (allusion au nœud de
papillons noirs) c'est le moindre talisman les yeux
veufs comme voilines retour attente et choc
tandis qu'il charbonne et va transpire escarmouche
les charmes animaux penché sur le chapitre
il renifle ce fumet ô tige ô pensée
fidèle ô devanture fluante outil en écharpe
et verruqueux il s'exclame sur une pointe :
« cette robe s'ouvre d'étonnement et tonne
chienne garde-feu fumure des fosses » lui caché
dans ses pétales drap funèbre aux cheveux flottants
jouait l'asphyxie du texte ou la marche de Ruth
route au pourquoi pas comme relique à l'agneau lent
l'averse en exercice déplaçait le cri
(ce don est passé dans les foins) dame d'Amen
la mort ouvre son arche pour tant de passereaux !
« Alice rendez-moi ce promontoire la mer
en botte » moquerie des girls acheminées aux
célibataires, elle ——— étourdie s'effondre
et coule était la porte oraison du défi
————— la parole enfin

La vérité est imperceptible

*la route faisait des réflexions l'air bâilla
levant son petit poing « il y a un parfum
sur le bord du panier » vie grimaçante comme
une péniche, ah il veut de l'éloquence et du
pince-nez ! l'eau bouillonne et voguait saupoudrant
le sable scrupuleux : regardez Almidan
au puissant pantalon (l'autrefois d'une maison
de halte) déchiffrant la réclame qui vibre
(l'approche engageante du déjeuner repose
l'exquis) mais la tunique fut _____
_____, il pleura élégamment devant
sa glace bien meublée avec l'intuition d'une
lueur ou moitié de baiser _____*

si le froid demeure ça ira peut-être
je ne veux pas qu'ils me trouvent trop
abîmé roidi dans cette cave blanche

plus tard dans la vallée ils seront muets fourbus
leur premier désir sera un lit sans femme
autour les radios auront tissé leurs mailles

*dans l'économie de la nature l'avalanche
est un phénomène normal : la masse croulante
se grossit de toutes les neiges pierres et
broussailles qu'elle rencontre ; l'air,
comprimé latéralement, forme une trombe qui
emporte tout*

j'entends l'hélicoptère brasser le bleu sans hâte

couches moyennes sur un plateau provisoirement abandonné
par les machinistes

alors à quoi sommes-nous servis serfs de qui pour quelle
compagnie accompagnés de beurre fondu légèrement revenus
de tout ça en plus fines tranches avec râclures et sans
chapelets gardés chauds

décortiquer la langouste dans les ourlets des plaines
sous les poutres face aux pitres de l'intelligentsia avec
les nervis en poste aux bretelles de sortie est-ce un
autre monde pour moi de toute façon

on dit qu'il y en a cinq mille

moi j'en suis arrivé aux poings où le seul mot de car ce
qu'il conviendrait d'entreprendre systématiquement s'y
mettre une bonne fois la seule question qui baille ce qu'ils
peuvent récupérer et de qui nous faisons le jeu alors vous
ne m'avez toujours pas répondu

le grand film commence tout de suite après

d'une foule délirante venue accueillir sa majesté impériale rézah pahlavi qui conserve son sourire malgré la bousculade alors qu'au plus profond des abysses marines la lutte pour l'existence a repris tous ses droits face à l'implacable adversaire qui veut lui porter un coup fatal la pieuvre exécute une voluptueuse danse de mort dissimulée derrière les nuages d'encre les longues tentacules ondoient guettant l'instant où les armées du führer subissent leurs premiers revers tandis qu'à Londres sous les bombes au phosphore l'homme de la rue ne se départit pas de son flegme légendaire voici que la sentinelle a donné l'alerte et de toutes les anfractuosités de la falaise les mouettes accourent poussant des cris stridents pour effrayer l'intrus qui menace leur progéniture une fois de plus l'instinct millénaire a joué et tout le petit peuple des rochers se retrouve solidaire car jamais cette paisible région n'avait connu semblable catastrophe ces vues prises de l'hélicoptère de la gendarmerie montrent toute l'étendue du désastre la détresse des troupeaux abandonnés à eux-mêmes n'est pas le spectacle le moins désolant quand on pénètre sous la mareuse d'où s'écoule la torrentielle falbaison aucune labelangue ne vient égayer ce parcours si ce n'est un pichebraque auquel de cruels passants ont arraché — mais cela suffit pour le rendre méconnaissable — la simulette ventrale du pape rendu sur les lieux du sinistre pour assurer les paysans d'une journée de détente complète loin des soucis de la maison-blanche le président n'hésite pas à mettre la main à la pâte manches retroussées portant jeans et bottes le voici fort affairé auprès d'un gigantesque barbecue et des dizaines de morts encore dénombrés sur les routes rançon sanglante de ce week-end où le printemps était en avance sur le calendrier mais au plus profond des abysses marines un nouvel art de vivre mais dans le désert quand la nuit va tomber de nouvelles explosions mais au cœur de la jungle mais dans les plantations mais dans les mines mais dans les favelas mais dans les quartiers des banques et des assurances mais dans les usines mais

à l'heure la mer oh retirée demeurent les méduses alors
et le vent évasif évacuant des boîtes de yaourt c'est bien
d'ailleurs ce bruit aigre hoquet titubant sur les galets ah
si j'avais eu ton magnétophone pour combiner un montage avec
le boucan des oiseaux non pas des choucas oh les noms moi
oui c'est cela journée blanche c'est le mot des seiches des
coquilles ensablées des traînées d'algues incendiées entre
nous toute une série de désaccords à prévoir ça là où les
vagues elles aussi laissent tomber grondement impossible à
situer elle parlait je parlais le soleil a changé

fumées tuiles fauves
un chien file
ombre du linge

il y a un petit drame
c'est un bol que l'on fêle
sentier qu'un homme dévale

des grimpeurs étrangers
sur les promontoires
se hèlent

plus haut les trains du vent
passent en trombe
s'évanouissent

la gorge est remplie par deux merles

le bruit des sandales atteint le village

la radio répète l'ultimatum

tordu sans mots sommé par
l'homme qui patiente à la porte
(cigarettes, garrot)

j'émerge enfin du mauvais songe
(comme sauvé par l'entremise de lingères)

et je passe au « jour d'abeille »
« sous les hautbois du vent »
(comme disent les amis installés dans les arbres)

je vous trouve bien muet bien mûr je vous trouve
très mal à vrai dire je vous donne mon ventre et
ceci est mon sein mais vous quoi ces mots cette
cendre

journal pas du jour dehors les bruits roulent vers
d'autres vous allez voir qu'au bout du compte
téléphone caillot de silence

encore tourner parmi les caméras et tous ceux qui
veulent troquer tergal contre tunique ah épargnez
nous cette survie chantaient les rats juchés sur les
pylônes

« Il dit qu'on devait sacrifier ou bien sa personne et ses livres ou bien ses enfants, de même que l'agriculteur (ajoutais-je) ayant à choisir entre le chanvre et le lin doit réserver un mauvais accueil à l'une de ces deux plantes. »

Jean Paul.

La notion de culture

Nous nous en tiendrons cette fois (j'expliquerai pourquoi) à cette définition de la Culture comme « ensemble des modèles de comportements qui se réalisent dans une société définie » (3). C'est-à-dire en choisissant l'instant où ce qui est nommé Culture transparait dans le plus banal des événements quotidiens : « ce camp de baraques » sur la Mer Adriatique, les sandales et les beaux jambarts des Achéennes, les pierres en alvéoles posées à perte de vue au bord des champs et des chemins de l'extrême Ouest de l'Europe, et l'ingénieux système des irrigations, LE GESTE ENFIN, celui par exemple des femmes vietnamiennes remontant l'eau par des paniers d'un niveau inférieur à l'autre (4).

La Culture à se stade serait cette somme imperceptible d'indices par quoi le passé se devine alors qu'il se trouve investi dans l'élocution de la parole, la trame des chants, les rêves et les outils, les objets usuels, et jusqu'à la manière de marcher qui distingue si sûrement les peuples habillés de cette Culture — je veux dire les peuples qui savent s'habiller de leur corps. Car si la proposition qui dit que « l'homme ne naît pas dans la nature, mais dans la culture » demande d'être réévaluée (voir Robert Jaulin : La Paix Blanche — Ed. du Seuil), nous dirons malgré tout avec E. Benveniste que :

(3) Nous nous servons de la première proposition formulée par Claude Prévost : « Lénine et la notion de Culture ». *L'Humanité* du 20-6-69.

(4) Je pense au film de Joris Ivens : « ... tandis que des forteresses volantes — production d'une autre technique — se profilent menaçantes dans le ciel, dirigées par des hommes que l'on imagine dénués de culture ».

« La culture est inhérente à la société des hommes, quelque soit le niveau de civilisation. Elle consiste en une foule de notions et de prescriptions, mais aussi en des interdits spécifiques ; ce qu'une culture interdit la caractérise au moins autant que ce qu'elle prescrit... » (Emile Benveniste : Problèmes de Linguistique générale — Ed. Gallimard.)

Devant cet investissement de la Culture dans le geste même quelle attitude faut-il prendre. Face aux vestiges des civilisations disparues, de ce passé qui se manifeste dans la pose hiératique des statues, dans le mouvement brisé encore solennel des colonnes et la forme déjà ossifiée des temples détruits, de ce passé trouble où se retrouve à la fois le geste fraternel de la simple vie et ce regard aveugle d'autres croyances à jamais disparues, que pouvons nous comprendre, refuser ou admettre ?

Entre le geste symbolique et cruel des peuples congédiés de l'Histoire et ce geste auguste des vivants encore chargé de cette mémoire, que doit-on retenir ? Et peut-être ne faut-il pas choisir mais regarder ces visages dans la pierre défigurée, ces formes tant épurées qu'elles semblent affranchies de toute durée, ou songer encore à l'entrelacs fantastique de l'allée de Gavr'inis... Laisser donc ce qu'il faut d'espace à la méditation pour s'accomplir, et poser enfin cette question un peu brutale, qui déborde cette méditation sur le Passé, et formule cette interrogation : qu'est-ce qu'une Culture vivante face à ce passé de la Culture dont nous avons parlé ? Par ceci nous entendrons une Culture susceptible d'intégrer à la fois ce Passé dans ce qu'il a de plus archaïque (donc de plus profond) et dans ce qu'il peut produire de plus neuf (de plus baroque) et de le porter à une forme supérieure d'expression (de pratiquer donc une révolution formelle). Mais voici formulés les premiers éléments d'une réponse : une Culture vivante est une Culture capable de puiser en elle-même (dans sa propre tradition) et dans le consensus social la force qui lui permet de résister à la fossilisation de ses objets (le folklore), et à leur sacralisation (les musées), nous voulons dire l'esprit qui confine la Culture dans la limite préservée des musées...

A cette question les Marxistes ont apporté pour leur part plusieurs sortes de réponses. Et d'abord une réponse de principe qui consiste à défendre LA CULTURE — à l'inverse du fascisme.

« Possédé par une peur mortelle de la révolution prolétarienne, le fascisme s'attaque à la culture, il fait retourner l'humanité aux périodes les plus barbares et les plus sinistres de l'histoire, il brûle sur les bûchers, il anéantit sauvagement les productions des plus grands esprits. »

dira A. Jdanov en 1934. Attitude qu'il faut prendre pour ce qu'elle est, c'est-à-dire — et je me répète — une question de

principe, mais qui ne peut manquer de déboucher immédiatement sur d'autres questions, car ce discours précisément de 1934 débouche quant à lui sur l'attaque idéologique déclenchée contre « les célébrités de la littérature bourgeoise » :

« Le déchaînement du mysticisme et du cléricalisme, l'engouement pour la pornographie sont caractéristiques du déclin et de la corruption de la culture bourgeoise... »

discours *aux termes* duquel cette défense générale de la Culture se trouve dans les faits contestée par des classifications qui tendent à éliminer tels aspects de la Culture. Cette affirmation donc reste une insuffisante garantie qui ne spécifie pas concrètement quelles attitudes pratiques — quelles orientations — seront adoptées par rapport aux produits de la Culture — je pense en particulier à la Littérature.

Questions donc sur le choix et la détermination des objets de Culture que nous n'aborderons pas ici, parce qu'il nous faut revenir d'abord à notre réflexion initiale... Car nous voyons que cette réponse de principe ne comble pas l'importance de la question posée. Car la réflexion marxiste oscille entre cette réponse affirmative et la capacité d'en apercevoir les limites, donc de se remettre en cause à ce sujet... Ce qui pourrait s'exprimer comme suit : quelles sont les limites de l'optimisme quant à la sauvegarde de la Culture dans le cadre d'une Révolution socialiste, et que devient cette défense de la Culture dans la perspective d'une Révolution culturelle... Ce champ de la réflexion — et de la pratique — pouvant être circonscrit entre la formule de F. Engels :

« La tradition est une grande force retardataire, elle est la *vis inertiae* de l'histoire, mais comme elle est simplement passive, elle est sûre de succomber... »

et celles développées en 1967 par Edouard Goldstücker devant les étudiants tchèques :

« ...leur donner la conscience qu'ils sont un anneau dans la chaîne des générations, car l'homme qui prend conscience de ses traditions ne peut tomber dans la barbarie. Ou du moins, il est protégé dans une grande mesure d'un tel danger. La barbarie et la bestialité y compris dans leurs variétés modernes, prennent naissance là où les gens rompent avec leurs traditions morales... »

Nul ne peut trancher ce dilemme, car c'est la Société elle-même qui aura ou non la capacité de le surmonter. C'est *la singularité dans la forme, dans l'ordre et le développement* de la Révolution sociale qu'il faut interroger pour savoir ce qui

peut (et doit) être brisé de traditions (le poids de l'habitude) pour révolutionner le corps social tout entier sans succomber à la barbarie, ce qu'il faut préserver de ce Passé sans risquer de figer le mouvement tout entier dans « cette contemplation de la Culture humaine », et ce qu'il faut promouvoir comme éléments d'une Culture nouvelle pour aider au développement de la Société... Enfin c'est seulement dans cet espace que nous pourrions lire ici la Révolution culturelle chinoise et nous interroger sur ce qui est arrivé du point de vue artistique dans le cours de cette Révolution...

Et comme éléments d'une possible réponse nous pourrions de nouveau citer Lénine. Car ajoute-t-il après avoir dit que le Socialisme pouvait devoir se frayer un chemin à travers des destructions massives de valeurs culturelles et de moyens de production :

« Car, si grande que soit la destruction des valeurs culturelles, celles-ci ne pourront pas être rayées de l'histoire : il sera difficile de les reconstituer, mais jamais aucune destruction ne les anéantira complètement. Dans telle ou telle de ses parties, dans tels ou tels de ses vestiges matériels, cette civilisation est indestructible, la difficulté sera seulement de la reconstituer... » (Œuvres Tome 27.)

C'est donc cette phrase d'une si remarquable profondeur que nous livrons pour le moment ici, non point pour fermer un débat qui ne peut être clos tant que dure la lutte d'une Société pour une totale mutation et pour une prise de conscience plus aiguë de ses échecs et de ses grandeurs, mais bien pour montrer que c'est dans ce regard jeté sur le Passé et sa possible destruction que se fonde aujourd'hui la plus grande espérance de construire une Culture proprement neuve...

Prolétaires

« ... une œuvre qui, au moment où je la couche sur le papier, telle un ours nouveau-né, n'est pas plus grande qu'un rat, je la lèche avec le temps aux dimensions d'un vigoureux ours rustique. »

Jean Paul.

Confronté à ce geste séculaire de la Culture et aux figures préservées de ce Passé : « Les prolétaires ne sont pas des barbares campant dans la Cité... » a-t-on pu affirmer. Il apparaît que cette phrase répond à une autre question possible : les pro-

létaires sont-ils des barbares campant dans la Cité ? Ou plutôt « aux portes de la Cité », et je pourrais dans une courte digression évoquer cette zone si longtemps fréquentée aux frontières de la Ville, entre les décharges publiques et les rails, près des usines de locomotives où s'entasse encore dans des maisons de bois un prolétariat international, pour tenter d'expliquer que cette question n'est pas tout à fait superflue. Mais il faut dépasser ce populisme là pour oser dire justement que le prolétariat peut encore aujourd'hui être présenté, à ce stade de son évolution, comme une Classe sans culture. Nous voulons dire une Classe dépossédée de son passé et de ses croyances qui n'est en mesure d'adopter spontanément, par rapport à cette notion de Culture, que l'idéologie bourgeoise de l'Art et ses déviations (l'esthétique de la petite bourgeoisie par exemple).

Ce qui signifie que pour la partie même la plus consciente et la plus avancée de cette Classe, pour celle qui possède déjà son histoire et ses traditions, la transplantation « hors de la circulation matérielle entre l'homme et la terre » est encore trop récente pour être transposée en termes de Culture. A ce niveau donc, comme nous l'avons déjà formulé, la Culture du prolétariat, c'est son passé de Classe révolutionnaire, c'est-à-dire la mise en forme, en actes et en écrits de ses luttes et de son histoire.

De ce simple constat nous pouvons déjà tirer quelques conclusions. D'une part cette absence de Culture du prolétariat lui donne en quelque sorte une liberté d'appréhender les autres formes de cultures. De les comprendre, de les critiquer, comme éventuellement de les transformer. Bref — comme il s'empare d'un système de production pour le transformer — le Prolétariat doit avoir la faculté de faire sienne les Cultures qui l'entourent et de les transformer à son usage.

Mais en contre-partie, s'il est la Classe même qui vit « au cœur de la production », cette position « à l'extérieur de la Culture », cette liberté donc qui n'est pas conquise entraîne une sorte d'incapacité pour ce Prolétariat de choisir réellement — spontanément — parce qu'il ne le conçoit pas comme une nécessité, les formes de culture qui lui conviennent le mieux. Ce qui peut amener le Prolétariat à suivre sur ce terrain les idéologies dominantes et à cautionner (plus ou moins d'ailleurs) une série d'attitude par rapport à l'Art que nous pourrions ainsi dénombrer :

L'Iconoclasie : c'est-à-dire la tentation de nier purement et simplement l'héritage culturel pour promouvoir spontanément une Culture révolutionnaire. C'est l'attitude des tenants du « Proletkult ».

« Au nom de notre avenir nous brûlons Raphaël, nous détruirons les musées et nous piétons les fleurs de l'Art » (A. A. Bogdanov.)

La Révolution Culturelle : soit la tentative d'organiser contre l'ensemble des formes du passé une action révolutionnaire

pour briser et détruire le poids millénaire des habitudes. Nous parlons cette fois de certains aspects de la Révolution culturelle telle qu'elle semble avoir été expérimentée en République Populaire de Chine, en marquant bien la différence que cette expression revêt dans la pensée de Lénine, qui dit en 1923 (et je cite volontairement un texte limite car cette différence mérite d'être approfondie) :

« Voilà ce que devraient bien se mettre dans la tête les Russes ou simplement les paysans qui pensent : du moment qu'il fait du commerce, c'est qu'il sait le faire. C'est absolument faux. Il fait du commerce, mais de là au savoir-faire d'un marchand civilisé, il y a très loin. Il fait du commerce à la manière asiatique ; tandis que pour être un vrai marchand, il faut faire du commerce à l'europpéenne. Or, il en est éloigné de toute une époque... » (De la Coopération — Janvier 1923.)

(et si je puis me permettre d'ouvrir une nouvelle parenthèse, j'ajouterai qu'il semble que pour Lénine, du moins dans ces années qui vont de 1918 à 1923, le problème — pratique — soit de faire de la Russie « une nation civilisée », c'est-à-dire de faire pénétrer massivement dans le nouvel Etat socialiste la culture des grandes nations industrielles, sous toutes ses formes y compris la production et le commerce) :

« Nous n'imaginons pas d'autre socialisme que celui qui se fonde sur les leçons découlant de la grande civilisation capitaliste. Le socialisme sans poste, sans télégraphe, sans machines, est une phrase absolument creuse. Mais il est impossible de balayer d'un seul coup le milieu bourgeois et les habitudes bourgeoises, car nous avons besoin de l'organisation sur laquelle reposent toute la science et la technique moderne. Parler à ce propos de fusil, c'est la plus grande des sottises... »

(Séance du Comité Exécutif Central de Russie — 29 avril 1918.)

On voit donc que le dessein — dans cette conjoncture — est absolument inverse de celui de la Révolution Culturelle Chinoise. Mais il faudrait pour le confirmer posséder une information précise et complète sur le déroulement et les buts de cette Révolution Culturelle.)

Le Respect de l'Art : le prolétariat passant justement de cet état d'ignorance « à l'extérieur de la Culture », à l'état de possesseur et de garant des cultures précédentes peut se trouver à ce sujet en proie à toutes les mystifications qui lui sont suggérées par les théoriciens de l'Art. Elles vont du conservatisme à ce culte de l'Art auquel renvoient infailliblement les idées de E. Fischer et R. Garaudy :

« S'inspirant d'un mot imprudent de Gorki..., « l'esthétique est l'éthique de l'avenir », il propose, pour libérer l'homme, qu'on revienne de la religion à l'art, sans voir que l'art, ainsi sollicité, n'est qu'une religion appauvrie. »

dira Pierre Macherey de Roger Garaudy (Pour une Théorie de la Production Littéraire. Ed. François Maspero).

Ce respect de l'Art trouve d'ailleurs son corrélat immédiat dans une forme de dénégation, d'une origine différente que *l'iconoclasie*, et qui se trouve ainsi formulée par Jean Dubuffet :

« C'est à cause, sans doute, que le mythe de la culture est si bien accrédité, qu'il survit aux révolutions. Les états révolutionnaires, dont on aurait pu attendre qu'ils dénoncent ce mythe, si intimement lié à la caste bourgeoise et à l'impérialisme occidental, le conservent au contraire et l'utilisent à leur profit. A tort, semble-t-il, car il ne manquera pas de ramener tôt ou tard la caste bourgeoise occidentale qui l'a forgé. On ne se débarrassera de la caste bourgeoise occidentale qu'en démasquant et démystifiant sa prétendue culture. Elle est en tout lieu son arme et son cheval de Troie. »

(Culture et Subversion.)

Même si cette idée n'est pas dénuée de fondements, alors qu'elle s'insurge d'avance contre toute forme d'acquiescement, elle énonce pourtant une position petite-bourgeoise (à cause même de son anti-conformisme et de ce primat accordé malgré tout à la notion de Culture de la bourgeoisie) qui confine à *ce respect de l'art* dont nous avons parlé. Car dans l'avenir le prolétariat ne peut manquer de choisir une autre voie — qu'on en soit heureux ou non — qui sera d'utiliser ce qu'il y a de progressif dans chaque culture pour aider et renouveler l'ensemble du mouvement artistique.

Enfin pour terminer, et puisque nous parlons de dénégations, je devrais faire une place à part à *une forme* d'arguments qui sont avancés comme suit :

« Depuis deux siècles de capitalisme, les artistes se sont ingénies à dire merci et *amen*, mais aimer, en ce sens, ce n'est que la résignation à l'empirisme du sentiment, l'aveuglement devant les réalités économiques et sociales de l'art, dans sa production comme dans toutes pratiques qu'il provoque (4). »

Mais si nous questionnons cette pensée qui oscille entre une tautologie : « la traduction d'une nature morte de Chardin c'est la nature morte même », et la négation hyperfuturiste

(3) Denis Milhau : Pour une Science de l'Art. *L'Humanité* du 13-6-39.

de son objet, désigné d'avance comme devant mourir — mais quand ?

« Pourquoi savoir ? Pourquoi la sécheresse de la science là où régnait l'ineffable enchantement du miracle ? ... Parce que si les hommes ont si longuement élaboré et pratiqué, consciemment ou non, cette production particulière qu'est l'art, dont la science nous dira les caractères relatifs, idéologiques, historiques et même éphémères, c'est que la béatitude devant le réel les laissait insatisfaits...

c'est qu'elle ne semble pas saisir ce qui l'apparente aux autres formes de dénégations : interprétation de la notion universelle de Culture dans le sens de Culture bourgeoise, surestimation ou sous-estimation de l'objet artistique qui se trouve en quelque sorte déplacé pour servir de cible à des traits qui ne lui sont pas réservés. Enfin c'est toute l'étendue de la relation de l'Art — et de la Science elle-même — avec l'Idéologie qui est mal donnée (4). Car dans cette perspective, ce n'est pas « l'ineffable enchantement du miracle » que nous saisissons chez Bosch, Granach ou Goya, mais outre ce terrible regard sur le Monde et l'histoire, un rapport subtil avec la Science et les connaissances du temps. Ce n'est donc pas seulement l'Art que nous devrions interroger pour connaître l'histoire des Sciences, c'est aussi ce rapport de la Science avec sa propre Idéologie, pour savoir quelles réponses celle-ci — la Science — est en mesure de donner — à chaque époque — aux questions qui lui sont posées. Quant au caractère éphémère de l'Art — comme de toutes choses — relatif comme celui de la Science, et de l'Homme lui-même : et « jamais mort n'a été annoncée avec une telle joie » (5), nous voulons le considérer comme la phase cachée de son énergie — et je suis sûr que la lumière de Rembrandt connaît qu'elle doit vivre contre la mort — donc comme une relation nouvelle au Monde que nous cherchons justement à dévoiler.

Et puisque nous avons seulement critiqué ce qui était donné au Prolétariat comme éléments d'une possible « théorie de l'Art », nous pourrions suggérer maintenant et très rapidement le sens d'une démarche progressive concernant les relations — le commerce — de la Classe ouvrière avec la production artistique. C'est-à-dire préciser le passage qui va de la consommation des objets de culture à la connaissance de ces objets, à la critique, puis à la création possible de nouveaux objets. Soit la chaîne :

(4) « Seule une conception idéologique du monde a pu imaginer des sociétés sans idéologies, et admettre l'idée utopique d'un monde où l'idéologie (et non telle de ses formes historiques) disparaîtrait sans laisser de trace, pour être remplacée par la science... » Louis Althusser : Pour Marx.

(5) « Notes sur Michel Foucault », M. R.

consommation — connaissance — critique — création

Il faut entendre par *consommation* le geste optimiste qui embrasse spontanément les objets artistiques — parce qu'à ce sujet aucun forme d'à-priori raisonné ne peut remplacer ce contact avec l'objet — et par *création* le mouvement qui permet à une Classe sans culture comme le Prolétariat d'appréhender rapidement les phénomènes culturels pour favoriser l'éclosion d'une Culture nouvelle.

Nous pensons évidemment à la conjoncture possible d'une révolution sociale et d'une révolution artistique. A ce stade, ce n'est sans doute qu'une UTOPIE. Mais au moins pouvons-nous fixer les prémisses d'une sorte de programme maximum, en nous réservant d'espérer qu'en ce lieu privilégié s'annoncerait une pratique neuve aussi bien dans l'appréciation des problèmes de la Culture que dans la conduite des Sociétés...

(A suivre.)

action poétique

Recueils publiés par « action poétique » :

« **Cet oblique rayon** », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 50 F.

« **Un poète dans la ville** », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Malrieu et Jean Todrani : 5 F.

Notes et Informations

LIONEL RAY : Les métamorphoses du biographe (Gallimard). Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité (EFR).

Ensemble et suite de pas, de cette heure-ci à ce lieu-là, partout, sans trêve, innombrable réseau d'horizontales, espace-temps parcouru par nécessité, trajets d'êtres livrés à l'existence : la marche.

Enchaînement, accord de pas, figure d'elle-même et pour elle-même, ivresse de l'être délivré, n'existant plus que « pour l'escalade de l'enthousiaste tourbillon », seule et toute en sa vérité verticale : la danse.

Breton : « On détourna le mot de son devoir de signifier. » Breton encore : « Abandonnées les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir ». Autant convenir que, légitime ailleurs, la question du sens (liée à la notion de texte) ne se pose pas à la poésie.

Ici la poésie est danse — elle dit la perte de l'identité d'une existence et l'établissement, par là même, d'une pure identité de l'être.



On a commenté le « JE est un autre », on a recherché « tous les sens », mais que dit-il « littéralement » ?

Le célèbre divorce entre l'être et l'existence qui lui est faite, entre le poète et la société, entre le moi et l'autre, ne date pas de Rimbaud. Mais jusqu'à lui, dans son opposition au monde, le poète s'établissait comme une conscience totale et une et la ligne de rupture passait entre le monde et cette conscience — non à l'intérieur de celle-ci. Rimbaud dit le moment où la scission s'opère, non plus entre le monde et la conscience, mais à l'intérieur de la conscience même, où la rupture entre le moi et l'autre s'intériorise. En se réfléchissant, l'image s'inverse : l'autre, le moi le reconnaît en lui et le nomme JE, l'autre du moi devient ainsi le JE de l'être — et la part restante du moi, le moi soustrait du JE, subsiste comme faux moi, comme « apparence actuelle » de l'existence. La déclaration rimbaldienne, inaugure l'ère de la conscience double et le poète, établi dans son dédoublement, échappe à la fois à la malédiction et à la folie : il aura pour tâche en effet, pour salut, de les explorer, de dévoiler entièrement leur « système ». Entre lui et le monde, entre l'être et l'existence, le conflit déclaré comme tel cesse : il est vécu désormais comme conflit intérieur au poète, opposition entre ses deux identités — identité non poétique de l'existence, identité poétique de l'être.

Un tel statut de délivrance à l'égard de l'objectivité aura quelques incidences importantes :

- la transmutation de la « bataille d'hommes » en « combat spirituel », de la pratique sociale en expérience poétique,
- la destination de la révolte de l'être contre l'existence à la castration et au suicide,
- la vocation du poète à « posséder la vérité » dans la seule conscience poétique,

— l'attribution à toute parole, onirique autant que politique, d'une toute-puissance magique.

Refus total de l'existence, volonté de « changer la vie », de créer une nouvelle existence selon l'être, existence poétique, « Vie harmonieuse », on sait l'échec de cette tentative, depuis Rimbaud tant de fois reprise — en vain : échec de toute magie à refaire réellement l'unité de la conscience, échec auquel Lionel Ray fait écho : « la soif n'a pas changé les déserts de nos réalités ».

Reproduire cette tentative en la laissant dans son site originel, mais en sauvegardant l'être de toute existence, en confiant l'être à la seule parole et la parole à l'être seul, c'est mimer l'expérience et c'est alors la réussir. Si la fonction poétique est depuis le « JE est un autre » d'assurer le triomphe de l'identité de l'être sur celle de l'existence, il s'agissait de libérer la parole poétique de toute réalité, ou de lui conférer la seule réalité, pour que l'échec se transforme en victoire. Ce refus d'exister, « cette chasse à l'identité » de l'existence, cette perte du double à travers le labyrinthe à la rencontre du monstre, du sacrifice définitif et du définitif triomphe de l'être poétique, de l'être seul et un, telle est l'entreprise, et la réussite, de celui qui s'est délivré d'un « nom lointain Lorho mon double » en Lionel Ray :

« Du moins vers la victoire joyeusement vers le monstre
Confus il va vers lui dans les fourches les caves
L'à-pic des épreuves (si lasse d'attendre son visage
Le corps passif non pour effacer de la terre
Cette insupportable identité mais se perdre
Où le fil s'est rompu si près du dieu multiple)
Il descend des hautes royautés relie son texte
Traverse les pages non point théâtre mais la danse et
La scène et soudain la césure au centre du voile
Projet de sa moisson par autant d'éclairs lue
Au sommet de l'errance (la voici dans le marbre
Je unique »



Rayon, lumière et gloire, unité poétique de l'être — et métaphore du texte. Ici le labyrinthe est vertical, la danse heureuse vers le monstre est ascension de la lumière vers « midi poète capable de tous les risques », capable seul du sacrifice entier de l'existence, ici la parole à la fois « guide au cœur » et gagne « plus haut la source », origine et but, le soleil. Vertige, ivresse de la consommation, bonheur parfait à chaque degré, flamme joyeuse de chaque dit, « lieu du voyageur toujours total ». Ni en ce monde, le voyage, ni hors de lui, mais autour, « PERIPLE DE MAGELLAN ». Souveraine joie, aventureuse liberté de la pure diction poétique.



A différents niveaux :

- la référence au poétique (Aragon : La mise à mort, Blanche ou l'oubli),
- l'inscription dans la fable poétique (Goethe, Hölderlin, Le Greco),

- le rattachement du vécu personnel à la lignée poétique (« c'était au temps de Keats mon cousin malade comme je fus »),
- la citation non identifiable,
- la déréalisation-poétisation de l'emprunt (« Robert vous guide au cœur » : auteur du dictionnaire et prénom du double),
- l'annexion poétique du hasard,
- l'exclusion de la discursivité « rationnelle ou émotionnelle »,
- la « vitesse » d'énonciation, que Leopardi louait chez Horace, à rapprocher de ce que Rimbaud nommait « la terrible célérité »,
- et fondamentalement l'absolue composition rythmique : énonciation non pour l'énoncé mais pour elle-même et réduction de l'énonciation à son mouvement, à son acte pur, comme à la fin chez Hölderlin la parole, en sa remontée vers le dieu, se réduit à son essence, à son élément — le rythme — « et tout homme est un rythme unique »,

tels sont les principaux moyens par quoi s'accomplit le sacrifice de l'existence et le triomphe de l'être.

Univers totalement poétique, culturel, « littéraire », redoublement du seul rythme de vie et par là même abolition, métamorphose algébrique du vivant, « ô mathématiques purifiantes » : la « Vie harmonieuse » n'est plus que celle de la parole et le seul rythme est conducteur de l'énergie et de la danse. Une victoire, un bonheur, dû au fait donc que la réalité est toute conférée non à la parole qui dit l'être existant, mais à celle qui dit l'être en le délivrant de son existence, non à ce qui était jusqu'ici la poésie, mais, plus libre qu'elle, plus heureuse, à sa parodie, en quoi nécessairement s'achève la dualité, la scission de l'être et de l'existence. Et moi qui parle pour être sans exister, « la dernière phrase sera ma parodie » et ma parole entière, mon périple accompli, le mime réel de l'irréalisable unité. Triomphe du poème où « nos signes sont couchés pour le mime des moissons » plus sûr que les moissons elles-mêmes.



« Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. » Le mime poétique est ici parent de cette impulsion (de l'« imagination transcendante » aussi, reprise à Kant par Garelli) et le moyen, oubli et « mortification », parent de la méthode rimbaldienne (et de la « dépossession » propre à Garelli). La parole poétique étant la source vraie, la source unique d'énergie, débrancher du réel tous les mots, les remettre en circuit sur le rythme seul : fonction du mime. Est-ce au lecteur de rebrancher les mots sur le réel ? Le poème pour lui est-il « texte polysémique » ? Le poète l'affirme : « Nous sommes situés à moi le vertige à vous l'accomplissement. » C'est oublier :

- que le poète et lecteur, dans leur rapport à la parole, ont des fonctions identiques,
- que le « vertige » est lui-même « accomplissement » de ce programme : être le poète qui n'existe pas.



La scission radicale entre être et existence, entre poétique et non-poétique, permet l'accomplissement. Ce qui existe n'étant pas, ce qui est n'ayant pas d'existence, plus le poète est et moins il existe. Et plus la parole poétique, en son vertige, approche de la haute source, plus elle se sépare d'une existence de plus en plus étrangère à elle. A terme, il y a deux univers, deux réalités aussi absolues l'une que l'autre : celle de l'être dit, celle de l'existence muette. Et le poète est l'un, l'inexistence en sa parole de l'autre étant sa propre inexistence :

« ah que les chanteurs de musique tournent ailleurs leur
miroir j'aime les choses comme elles sont les choses visibles
indépendantes des paroles un fauteuil de cuir rouge

un téléphone un livre qui parle et ne parle pas
comme cela s'appelle ? je me tais maintenant
et dites oh dites à tous que je n'existe pas »

La victoire est acquise à cette réversibilité : toute poésie de l'existence est contradiction dans les termes, comme tout silence de l'être, et non-poétique codemeurent intacts, non contaminés l'un par l'autre, non compromis. Ne s'est inscrit poétiquement que le voyage ascensionnel, le pur périple, en perpétuel oubli de l'identité d'existence jusqu'au sacrifice accompli. Le mime est la contestation totale de ce qui jusqu'ici a constitué le poétique :

« (j'appris à franchir des seuils ô vos niaiseries vos élégances
vos rhétoriques quel théâtre convenu ».

On est tout près d'un Denis Roche — l'établissement dans le langage en moins. La parodie, ici comme là, est refus de cette poésie qui « n'existe pas ».



Accomplissement d'une tradition par son refus, refus nécessité par l'échec de toute la multiple expérience d'une conscience qui, n'acceptant pas la dualité, a cherché à la résoudre magiquement, à réconcilier l'être et l'existence par la parole poétique. Un constat d'échec est partout :

« dire que l'avenir n'existe plus ! »
« un zéro arabe équilibre le monde en miettes... »
« et si tu entends la mélancolie ne lui réponds pas siècle finissant
texte dévasté... ».

Mieux vaut donc accepter cette dualité : d'un côté « nos réalités », la parole poétique de l'autre. Ici aussi la poésie se fonde sur la scission de l'être et de l'existence, mais ce malheur se tourne en chance, en liberté, mais ce qui menaçait d'impuissance permet à présent que se posent les « questions originelles » de l'impulsion créatrice, et le principe de désespoir se fait principe de joie.

Et la scission est-elle le fait de la seule conscience poétique ? Et la perte de l'identité d'existence, perte totale du réel non seulement hors de nous mais en nous, ne se retrouve-t-elle pas dans toute conscience d'aujourd'hui ? « Nous ne sommes pas au monde » et le monde n'est pas à nous, ainsi peut se dire ce qu'Octavio Paz appelle « la perte de l'image du monde ». Alors le constat d'émiettement, d'inexistence, alors l'irréalité poétique est vérité — la nôtre. Entre le

mime et l'actuelle impossible existence, entre le mode d'être par la parole et le mode d'être par le monde, il y a donc analogie et « le grand jeu du temps réel cet en-dessous cet en-dedans impossible de tricher », ce jeu est même que celui de la parole « vertige ». Et c'est en quoi est réalisme aujourd'hui le silence réel. La méthode du poète reproduit le moyen, l'aventure de l'être en quotidienne et perpétuelle sauvegarde et le poète, en affirmant absolument sa condition, définit celle, nécessité et chance, de l'être même de la modernité. Lui qui accepte d'être et de n'exister pas, sa parole a fonction d'anéantir l'identité et de l'en délivrer, sa poésie alors n'est-elle pas mime de notre vie elle-même ? Ces figures, ces formes, ces rythmes qu'elle propose, en lesquels, par lesquels nous sommes mais n'existons pas, n'est-ce point là le poème de nos apparences, la fable accomplie de notre impossible monde ? « J'en vins tout naturellement à découvrir identiques le bon usage des textes et celui de la réalité. » Chaque lieu de notre aujourd'hui n'est-il pas en effet le « lieu du voyageur toujours total », où à la fois il est et ne peut, de fait et de droit, exister ? Comme si la poésie enfin, le rejoignant joyeusement, lucidement par le mime, acceptait d'accomplir notre destin — et d'habiter l'inhabitable.



Breton : « L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. » Il n'y a pas de père poétique : à l'entrée du labyrinthe au sommet duquel l'attend le monstre, l'être déjà quitte l'existence, mais il ne trouve jamais à terme, existence morte, être vainqueur, que lui-même, l'être qui parle, mère, enfant de lui-même. Et si la poésie est négation de l'identité de l'existence, elle est affirmation de l'identité de l'être. Ainsi répond Whitmann :

« Que tu es ici — que la vie existe et l'identité,
Que le spectacle puissant se poursuit, et tu peux y donner un poème. »

De plus en plus « lointain », le double est oublié, disparu, mais au bout du poème, la parole fait qu'un poète est : plus la parole délivre et plus elle dit un être — à tout présent, dans son identité toujours plus purifiante (« je n'injurie que fausse figure ne s'érigeant pas en feu capable »), dans son actuelle éternité. Le paradoxal de la parodie est qu'en ramenant la poésie à ce qui est son origine : non pas l'existence, mais l'être même, principe d'univers, d'imaginaire, de parole, elle soit fondement nouveau de l'ode.

Maurice REGNAUT.

PROVERBES D'ELSA, textes d'Elsa Triolet choisis par Jean Marcenac, préface d'Edmonde Charles-Roux, avec 4 variations sur le thème d'Elsa par Henri Matisse.

(E. F. R., collection « la petite sirène ».)

« Une mise en image d'Elsa » selon la formule d'Edmonde Charles-Roux.

EUROPE consacre un important numéro spécial à Elsa Triolet (juin 1971) avec des textes d'Aragon, Seghers, Neruda, Joël Bousquet, Jean-Pierre Faye, etc., un poème de Voznessenski traduit par Robel, une bibliographie précise des œuvres en russe et des œuvres en français.

Dans ce même numéro Jean Marcenac justifie son travail : « Qu'on puisse chez un écrivain dont la langue maternelle n'est point le français, isoler une telle multitude de formes si évidemment proverbiales, c'est apporter la certitude et la preuve que cet écrivain s'est approprié totalement une langue et se situe désormais, plus loin qu'en elle, à ses commencements mêmes, puisqu'il a su retrouver ce qui en fait à la fois la structure et la durée. »

**« UNE ENQUÊTE
DE L'UNION DES ÉCRIVAINS
SUR L'ÉDITION ET LA DIFFUSION
DE LA POÉSIE »**

« Le groupe poésie de la Commission Professionnelle de l'Union des écrivains entreprend un travail d'enquête sur la situation de l'édition et de la diffusion de la poésie en France, aujourd'hui. Nous entendons réunir notamment un matériel important sur les contrats d'édition. Faites-nous parvenir le double ou la photocopie de ceux qui vous ont été proposés. Donnez-nous votre opinion sur la situation d'ensemble faite aux textes poétiques, en particulier à ceux des nouveaux poètes. »

Union des écrivains, 6, passage Dallery, Paris, 11°...

PAUL-LOUIS ROSSI - GASTON PLANET : *Élévation enclume.*

Quelques grandes pages que se partagent la typographie des textes de Paul-Louis Rossi et les dessins de Gaston Planet. Traits biffures et ratures ponctuent le désordre mis en place dans ces textes et ces dessins où se manifestent, aigu, jusqu'en ces bouts de lignes sans rejets, ces taches et ces traits d'un pinceau qui tournent dans les tons, « l'éloquent refus de parler trop fort ».

Le peintre a su donner, comme dans un même texte, une organisation serrée aux jeux élégants de son écriture.

MARIE ROUANET : *Occitanie 1970 les poètes de la décolonisation. Anthologie bilingue (Oswald).*

Ce volume inaugure une nouvelle collection « Poésie d'oc » (avec un bel optimisme P.J. Oswald crée une collection tous les six

mois !) et il en donne le ton. La préface de Marie Rouanet comme la plupart des poèmes qu'elle a choisis soulèvent toute une série de problèmes de fond, dans plusieurs domaines, Nous y reviendrons, avec la collaboration de nos amis occitans. Mais il fallait signaler la sortie de ce recueil, d'ores et déjà.

JEAN-PIERRE DUPREY : La forêt sacrilège et autres textes. Préface d'André Breton. Illustration de Toyen. (Le Soleil Noir).

Après « Derrière son double » et « La fin et la manière », ce nouveau recueil (conçu il y a vingt ans) rassemble tous les textes de J.-P. Duprey qui ne figuraient pas encore en volume. On y retrouve des pages bien connues, notamment celles qu'A. Breton avait retenues pour son « Anthologie de l'Humour Noir », et d'autres, presque toutes au même point, l'un des plus chauds de ce surréalisme d'un deuxième après-guerre.

GUY CHAMBELLAND : La mort la mer, précédé de L'œil du Cyclone - Courtoisie de la fatigue.

Beaucoup de blessures que colmatent, dans le poème, la verdure d'un langage. Les textes de Guy Chambelland tracent, en filigrane, le programme de sa maison d'édition : il est un de ses meilleurs poètes.

Parce qu'il est un tendre, et qu'il aime la chanson, Chambelland met le rut en page et cela donne cette écriture où ça fermente et coule pourtant en douceur et cela pousse, bien sûr, au poème en prose. Souvent d'une haute qualité.

ABDELLATIF LAABI : La poésie palestinienne de combat. (Oswald).

Premier travail d'ensemble consacré, en français, à une poésie maintenant largement diffusée dans le monde arabe. Les raisons du choix d'Abdellatif Laâbi, lui-même écrivain-militant marocain, sont clairement énoncées dans la présentation : « Cette anthologie, nous n'avons jamais cessé de la concevoir, tout au long de son élaboration, comme une tâche militante, c'est-à-dire, en tant que partie prenante, comme une contribution à chaud à la connaissance de la cause du peuple palestinien en lutte. » C'est ainsi, me semble-t-il, qu'il convient de lire ces poèmes.

ALAIN BOSQUET et PIERRE SEGHERS : Les poèmes de l'année 1971 (Seghers).

Cette anthologie, qui portent sur la production de l'année 1970, étend ses choix sur tous les pays où le français s'écrit et tend à donner une image aussi complète que possible des multiples tendances « en exercice ». Tous comptes faits, la gageure est tenue et les poèmes sont nombreux, dans ce recueil, qui méritent la lecture.

L'entreprise, qui se poursuit depuis dix ans, a le mérite, entre autres, d'aller à contre-courant et de s'inscrire, par son principe même, dans ce que d'aucuns qualifient, avec ce mépris que la réduction cultive, « l'éclectisme ».

action poétique n^{os} disponibles

26. — **INÉDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE** (Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin)...
27. — **POEMES ESPAGNOLS DE COMBAT** et Tzara, Lowenfels, Volker Braun, Paul Chamberland...
30. — **NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R. D. A.**, et Sten, Mairieu, Zili, Venaille..
31. — **UMBERTO SABA** (traductions et étude de Georges Mounin) et Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar...
- 32-33. — **VLADIMIR HOLAN** et Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre...
34. — **OU EN EST LE ROMAN?** par René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas...
35. — **POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV** et J. Rousselot, C.-M. Cluny...
36. — **LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE** et A. Liehm (Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques) et A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille...
38. — (Formule « poche ») : **POETES POPULAIRES CHINOIS**, trad. et prés. par M. Loi, quatre poètes tchécoslovaques, Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye...
39. — **POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI**, trad. et prés. par A. Lance, et A. Adamov, Biermann, Bialik, Frénaud, M. Regnaut, Michel Vachey, F. Venaille...
40. — **PROSES POETIQUES**, et Celaya, Kirsanov, Bouritch.
- 41-42. — « **TEL QUEL** » et les problèmes de l'avant-garde, et Regnaut, Vargaftig, Deluy, Ritsos.
43. — **MAI 68** : Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen, Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaut...
44. — (Nouvelle formule) **DU REALISME SOCIALISTE** et Ismaël Kadare (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...
45. — **POESIE YIDICH**, trad. et prés. Ch. Dobzynski, et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leyris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).
46. — **SPECIAL BERTOLT BRECHT** : M. Regnaut, V. Braun, P. Schütt, A. Lance, J. Tailleur, H. Deluy, M. Gansel, E. Roudinesco, H. Roussel. — Poèmes : Gyorgy Somlyo, Vassilis Vassilikos, Lionel Ray, Maurice Regnaut.
47. — **QUEVEDO, ESPRIU SNYDER - ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX**, et P. L. Rossi, M. Regnaut, A. Garcia, V. Feyder, G. Le Gouic, G. Jouanard, J. Poels, M. Ronchin, B. Govy, C. Peloux, A. Cru, P. Lagrue, J. Cadenat, Gunter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente.

Jusqu'au 44 : le n^o : 3,90 F — numéro double : 6,30 F

A partir du 44 (inclus) : le n^o : 9 F — Quatre n^o : 34 F (France) — 38 F (Etranger)

Titres disponibles dans la collection « Alluvions » :

Yves Broussard : Du jour au lendemain / Pierre Guidi : Stricte vérité / Gérard Neveu : Les 7 commandements / Luc Boltanski : Poèmes Galil : Le maître-mué / Michel Flayeux : Fenêtres ouvertes / André Portal : On peut vivre / Denise Miège : Gestuaire.
Chaque volume : 2,50 F — 8 volumes : 16,00 F

action poétique

bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : _____ Prénom : _____

Profession (si vous désirez la préciser) : _____

Adresse : _____

— Je m'abonne pour _____ an (s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n ^{os})	France	30 F.	Etranger	36 F.
2 ans (8 n ^{os})		60 F.		72 F.
Soutien (4 n ^{os})		100 F.	(8 n ^{os})	200 F.

— Je désire également recevoir :

- Le ou les volumes suivants parmi ceux publiés par **Action Poétique** :
- Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de _____ F. par (1) :

- | | |
|-------------------|-----------------|
| - chèque postal | - mandat postal |
| - chèque bancaire | - mandat-lettre |

Action Poétique, 4.294.55 Paris, 19, rue E.-Dubois, Paris (14^e).

A _____ le _____

Signature :

P.-S. — Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

(1) Rayer les mentions inutiles.

LES LETTRES *françaises*

ARAGON

dirige

LES LETTRES *françaises*

**l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes
de jeunes poètes et d'une manière permanente
la critique de poésie de René Lacôte.**

Abonnement d'essai de 3 mois : 25 F

**Les Lettres françaises, 5, rue du Faubourg-Poissonnière, PARIS (9^e).
C.C.P. 152 25 Paris.**

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, 75 - PARIS-V°

Tél. : 326-84-29 — C. C. P. : Paris 10.865.02

Vient de paraître :

- David DIAMANT
Les Juifs dans la Résistance française (1940-1944).
Préface d'Albert OUZOULIAS et postface de Charles
LEDERMAN, Président de l'U. J. R. E. 29,00 F
- E.-N. DZELEPY
Le secret de Churchill.
(Vers la Troisième Guerre mondiale ? 1945-1948. Genèse
de la guerre froide.)
Préface du Pr. Henri LAUGIER, Membre de l'Institut,
Ancien Secrétaire Général Adjoint de l'O. N. U. 33,00 F
- ACTION POÉTIQUE N° 48
(Maïakovski et les futurismes) 12,00 F

Rappel :

- Vladimir JANKELEVITCH, professeur à la Sorbonne
Pardonnez ?
Avec deux lettres, en postface, de Pierre ABRAHAM et de Jacques
MADAULE 9,00 F
- Jean PREVOST
Apprendre seul (Guide de culture personnelle)
Préface d'Henri FAURE, Président de la Ligue de l'Enseignement et
de l'Education permanente. Lettre de Michel PREVOST 14,00 F
- André WURMSER
L'Eternel, les Juifs et moi
Avec une lettre liminaire de Roland LEROY 12,00 F
- Charles FOURNIAU
Le Vietnam de la guerre à la victoire
Préface de Bernard LAVERGNE, professeur honoraire à la Faculté de
Droit de Paris 9,50 F
- Gilles PERRAULT (auteur de « L'Orchestre Rouge »)
Du service secret au gouvernement invisible (La C. I. A.) 7,50 F
- Jean-François LE NY
Psychologie et matérialisme dialectique 9,00 F
- Henri GUILLEMIN
Madame de Staël et Napoléon
ou Germaine et le Caid Ingrat 14,80 F

Diffusion pour MM. les Libraires :

ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, 75 - PARIS-VI° - Tél. 033-77-95

LES ÉDITEURS FRANÇAIS REUNIS

COLLECTION PETITE SIRÈNE

Chaque volume 10 x 13, tirage limité, exemplaires numérotés, relié, toile 13,00

ARAGON, Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas.

Jean-Louis BORY, Va dire au lac de patlenter. Chantefable.

Marc DELOUZE, Souvenirs de la maison des mots. Précédé de
« Par manière de testament » d'Aragon.

Jacques GAUCHERON, Cahier grec (Poèmes dédiés à Ritsos).

GUILLEVIC, Encoches.

Jean MARCENAC, Les Petits Métiers

Pablo NERUDA, Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée. Traduit et adapté de l'espagnol par A. Bonhomme et J. Marcenac. Préface de Jean Marcenac.

Lionel RAY, Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité.

Pierre SEGHERS, Les mots couverts. Grand sigle d'or au Festival du Livre de Nice 1971.

YEVI, Au diable la guerre ! Traduit de l'hébreu par Ilan Halevi et adapté par Pierre Gamarra. Préface de Amos Kenan.

LE CHANT CONTINU, Poèmes d'enfants vietnamiens. Préface et adaptation de Françoise Corréze.

Proverbes d'ELSA, Textes d'Elsa Triolet choisis par Jean Marcenac. Préface d'Edmonde Charles-Roux.

édition nouvelle en volume de poche.

LA POESIE RUSSE

anthologie bilingue
dirigée et présentée par

ELSA TRIOLET

Un panorama unique du patrimoine poétique russe depuis 1711. Traductions nouvelles d'Elsa Triolet, Aragon, Charles Dobzynski, Claude Frioux, Guillevic, François Kérel, André Libérati, Jean Marcenac, Léon Robel. Textes de Lamonossov, Derjavine, Krylov, Pouchkine, Baratynski, Lermontov, Nekrassov, Blok, Essenine, Maïakovski, Pasternak, Akhmatova, Mandelstam, Kirsanov, Sourkov, Tvardovski, Sosnora, Sloutski, Voznessenski, Evtouchenko, Akhmadoulina, et soixante-quinze autres poètes. Notes préliminaires de Roman Jakobson.

EDITION BILINGUE : 15 F

chez le même éditeur

COLLECTION "POETES D'AUJOURD'HUI" :
63. **BORIS PASTERNAK** • 179. **ANNA AKHMATOVA**
• En préparation : **MAIAKOVSKI** • **MANDELSTAM**

HORS COLLECTION : **LE POEME SANS HEROS**, d'Anna Akhmatova, édition bilingue établie par Jeanne Rude

COLLECTION "CINEMA D'AUJOURD'HUI" : 23. **EISENSTEIN**
• 40. **PODOVKINE** • 42. **DONSKOI** • 60. **DOVJENKO**

*Catalogue complet sur demande : 118, rue de Vaugirard
Paris 6°*

Seghers