

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DE LA MASSE
DANS LA POÉSIE FUTURO-SOCIALISTE DE VLADIMIR MAĀAKOVSKI :
LE CAS DE *150 000 000*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
OLIVIER LAMOUREUX-LAFLEUR

MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, je tiens à remercier mon directeur de maîtrise, Louis Jacob, qui a su me guider au fil de l'évolution de ce mémoire. Je le remercie surtout de m'avoir appuyé dans cette démarche de recherche peu commune, très complexe et parfois peut-être trop ambitieuse. Même si à certaines occasions j'ai eu l'impression que nous nous laissions emporter par de nouvelles perspectives analytiques, nous avons été en mesure de contrôler mon appétit insatiable pour le sujet de mon mémoire.

Dans un second temps, je veux remercier de tout coeur Myriam Gaumond, qui aura elle-même changé son nom pour Lili Brik pendant ce long travail de recherche. Merci énormément pour ta présence, ta curiosité, ton écoute, ta tolérance, tes conseils et ton support.

Je remercie ma mère, qui a su m'épauler, m'agiter. Merci pour cet esprit critique que tu m'as transmis. À toi Alex, merci d'avoir cru en mon projet depuis le début et merci pour ton inspiration contagieuse. Paul, je te remercie pour ton support. À mes ami(e)s proches, je vous dis merci mille fois pour avoir osé me poser des questions sur mon sujet, me confronter, me supporter dans mon travail mais surtout pour votre présence à titre d'ami(e)s, de camarades. Un merci spécial à Colette, France, Normand, Jean-Sébastien et Marjorie pour votre lecture attentive. Je tiens aussi à féliciter tous les étudiantes et étudiants qui sont descendus dans la rue le printemps dernier pour exiger de meilleures conditions d'études. Nous avons démontré que le Québec peut se réveiller parfois et que la masse peut être dynamique.

NOTES SUR LES TRADUCTIONS

Ne maîtrisant pas la langue russe, j'ai dû travailler à partir des documents disponibles en langue française. Un défi d'envergure puisque la littérature française et anglaise portant sur Maïakovski en Amérique du Nord n'est pas abondante. Plusieurs ouvrages auxquels j'aurais aimé me référer ne sont disponibles qu'en Europe, ce qui compliqua mon travail de recherche. J'ai donc dû faire venir certains ouvrages de la France dans le but de compléter les ouvrages disponibles à Montréal. En plus du problème d'accessibilité aux ouvrages vient le problème de traduction des œuvres du poète Maïakovski. Les traductions varient grandement d'un traducteur à l'autre. Pour contrer ce problème, j'ai choisi d'utiliser majoritairement les traductions de Claude Frioux. En ce qui concerne la translittération, pour simplifier la lecture, je n'ai pas orthographié les noms russes en suivant la terminaison adjectivale russe. Par exemple, je n'écrirai pas Maiakovskii, mais Maïakovski. Je conserverai donc l'orthographe traditionnelle française des noms russes.

TABLE DES MATIÈRES

NOTES SUR LES TRADUCTIONS	iii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'EFFET MAÏAKOVSKI	9
1.1 De la première révolution russe	20
1.2 Le public giflé	23
1.3 La création d'un art futuriste et socialiste (1913-1916).....	24
1.4 1917 et ses poussières	27
CHAPITRE II	
SOLITUDE ET SPONTANÉITÉ	34
2.1 Le treizième apôtre.....	38
2.2 L'ivresse de la spontanéité.....	44
2.3 La ville : lieu de naissance du futurisme russe.....	48
2.4 Les fenêtres satiriques	54
CHAPITRE III	
L'ODYSSÉE D'IVAN.....	58
3.1 Communisme de guerre (1917-1921)	60

3.2 La Révolution : une source d'inspiration chez Maïakovski.....	65
3.3 La publication laborieuse de <i>150 000 000</i>	68
3.4 La poésie populaire au service des vers de propagande.....	72
3.5 <i>150 000 000</i> : la croisade politico-poétique de Maïakovski	76

CHAPITRE IV

LE DÉTOUR ARTISTIQUE DE MAÏAKOVSKI : L'ART DE MASSE	94
---	----

4.1 Les poètes façonnent le chêne de la tête humaine.....	101
4.2 L'art comme miroir de la réalité sociale : le regard de Lénine	106
4.3 Purification des masses par la dictature du prolétariat.....	112
4.4 Critiques trotskystes	117
4.5 La triade : Maïakovski, Lénine et Trotsky	120

CONCLUSION	131
------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	137
---------------------	-----

RÉSUMÉ

Le début du 20^e siècle en Russie aura été une période de grands bouleversements politiques, économiques, sociaux et artistiques. De la première révolution de 1905 vers la Révolution d'octobre 1917 plusieurs changements se sont opérés mais le grand tournant dans l'histoire socio-politique de la Russie se fera surtout après 1917. Vladimir Maïakovski, l'un des fondateurs du futurisme russe, un poète révolutionnaire, artiste pluridisciplinaire de l'avant-garde, participera artistiquement au projet révolutionnaire entre 1917 et 1930. J'analyserai dans ce mémoire la figure de la masse que le poète projette dans l'œuvre de circonstance *150 000 000*. Ceci, dans le but de saisir le rapport art/masses qui se dégage de cette œuvre. Pour ce faire, je tenterai de comprendre l'œuvre en la situant dans son contexte de production générale, soit la période socio-historique entourant l'année de sa publication, 1921. En lien avec son contexte de création, je présenterai une analyse littéraire du poème qui ciblera plus particulièrement les procédés stylistiques utilisés par Maïakovski. En m'appuyant sur les critiques manichéennes qui ont été adressées à Maïakovski concernant ce poème, je dresserai un portrait général des diverses positions préconisées par la critique ainsi que les hauts dirigeants bolchéviques, concernant l'art de masse et son public. Une œuvre que Lénine qualifiera de prétentieuse et stupide. De cette polémique entre Lénine et Maïakovski, il sera question de comprendre comment leur vision de la masse s'oppose. Le but premier de ce mémoire est donc de cerner la figure de la masse au travers l'épopée pathético-héroïque *150 000 000*. De cette figure se dégage le regard que Maïakovski portait sur les masses russes.

Mots-clés : Vladimir Maïakovski (1893-1930), avant-garde, futurisme russe, propagande, masse, révolution.

INTRODUCTION

Vladimir Maïakovski ce chantre des masses, a occupé en tant qu'artiste d'une part, et révolutionnaire de l'autre, une place très importante dans la société russe de 1912 à 1930. La poétique de Maïakovski du moment prérévolutionnaire, soit de 1912 avec la parution du manifeste futuriste *Gifle au goût public* jusqu'à la Révolution de 1917, s'inspire grandement du mouvement futuriste russe. Lui-même fut un acteur important de ce courant artistique. De 1917 jusqu'à son décès en 1930, on peut remarquer une seconde phase de création chez Maïakovski qui est souvent décrite par plusieurs admirateurs et analystes du poète comme étant une période de création strictement propagandiste. Comme l'exprime Efim Etkind : « Après 1917 et surtout après 1923, quoi qu'en disent les critiques soviétiques, on observe bien au contraire une chute catastrophique du talent de l'art de Maïakovski¹ ». En étant quelque peu nuancé, Wiktor Woroszyński, tout comme Etkind, exprimera lui aussi son désappointement face à la nouvelle direction artistique préconisée par Maïakovski après la Révolution de 1917 :

[...] il ne faut pas voir dans l'œuvre postrévolutionnaire de Maïakovski une simple erreur esthétique ou un appauvrissement subit du talent, mais un tournant dramatique de son destin qui le conduisit inéluctablement, quelques années plus tard, à un dénouement tragique².

Bengt Jangfeldt écrira en ce sens : « le conflit entre l'art et la politique existe dès l'origine chez Maïakovski, il va marquer son existence et précipiter sa mort³ ». Perspectives émotionnelles emplies d'une subjectivité peu éclairante ou nostalgie d'un artiste mythique qui n'aura jamais été ce que certains auraient voulu qu'il soit ? Chose certaine, il serait foncièrement réducteur d'analyser les œuvres

¹ Efim Etkind, « La poétique de Maïakovski » dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle : La révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, Tome 5, 1988, p. 320.

² Wiktor Woroszyński, « Vladimir Maïakovski » dans Efim Etkind (dir.), *op. cit.*, p. 292.

³ Bengt Jangfeldt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010, p.19.

postrévolutionnaires du poète comme de vulgaires productions propagandistes. À juste titre, voici ce que répond Claude Frioux aux critiques du corpus maïakovskien de l'après Révolution : « Tant pis pour ceux qui ne savent que voir dans la satire que la négation, dans l'ironie que l'amertume, dans la discussion que le refus, dans la fidélité aux idées généreuses que mutilation de l'esprit du goût⁴ ».

Cependant, ces polémiques entourant la valeur symbolique des œuvres de Maïakovski, créées avant et après la Révolution, ne doivent pas être balayées du revers de la main, car elles évoquent ce sempiternel débat entourant la question de la politisation de l'art et de la légitimité de l'art au service de la révolution. Un débat qui est toujours d'actualité et auquel je m'intéresserai directement dans le cadre de ce mémoire. Ce que je propose par l'entremise de ce travail de recherche n'est pas de m'interroger sur la légitimité de l'art politique et de l'art apolitique, mais plutôt d'analyser l'évolution du parcours artistique et politique de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski. Traiter de l'itinéraire emprunté par ce poète c'est, comme l'écrit avec justesse Jean-Michel Palmier, démontrer :

Comment il [Maïakovski] évolua de l'exaltation du sujet individuel au sujet collectif qu'est le prolétariat ; comment la Révolution [...] devint peu à peu le centre de toute son œuvre ; comment il s'efforç[a] de mettre son art au service de la révolution et comment il conc[eva] le rapport de l'art à la révolution⁵.

En ce sens, je prolongerai ce travail entamé par Palmier en m'attardant plus spécifiquement à l'image et au thème de la masse dans la poésie de Maïakovski. Pour le poète révolutionnaire comme pour le Parti bolchévique, les masses, suite à la Révolution de 1917, représentaient un auditoire non acquis. Un travail colossal allait être fait pour rejoindre, stimuler, activer ces grandes masses. Malheureusement, cette expérience tourna à la mobilisation totale des individus sous le régime stalinien. Or,

⁴ Claude Frioux, *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, Tome 1, Écrits 1957-1968, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, 2010, p. 44.

⁵ Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution : Volume 1 Essai sur la formation de l'esthétisme soviétique*, Paris, Payot, 1975, p. 415.

comme nous le verrons au chapitre portant sur *L'art au service de la révolution*, si les prémisses de l'embrigadement total des masses étaient déjà présentes sous Lénine, cela n'aura pas empêché Maïakovski de croire que la masse pouvait s'émanciper, se libérer de l'oppression tsariste, capitaliste et bourgeoise. Car Maïakovski, contrairement à Lénine, croyait que le citoyen russe devait être compris comme un sujet dynamique et non un sujet amorphe. La masse telle qu'idéalisée par notre poète russe, possédait une très grande charge symbolique. Il suffisait pour lui d'activer cette masse de gens, une masse trop calme, endormie, n'ayant pas l'habitude de crier, par l'entremise d'un art à contenu démocratique, un art socialiste, avec une langue sonore, hyperbolique, métaphorique, futuriste et populiste à la fois. Les masses devaient s'éduquer. Un travail qui revenait aux artistes, mais aussi au Parti bolchévique, par le biais des organes d'éducation des masses.

Voilà en quoi réside le but premier de ce mémoire : il s'agit de comprendre par l'entremise de certaines œuvres ciblées de l'auteur, plus spécifiquement la très grande épopée pathético-héroïque *150 000 000*, ce poème de circonstance dédié aux cent cinquante millions de Russes, comment Maïakovski projette son regard utopique et prométhéen sur les masses de son pays. Dans un second temps, j'analyserai la célèbre polémique qui opposa Lénine et Maïakovski à propos de *150 000 000*. Tout ceci dans le but de saisir comment la figure maïakovskienne de la masse, qui s'accorde avec le projet social, émancipateur et libérateur du temps révolutionnaire post 1917, rencontrera celle du dirigeant bolchévique Lénine. Précisément, je tenterai d'éclairer ce conflit entourant la conceptualisation du rôle de l'art et du type d'art privilégié par l'artiste et par l'homme d'État dans le cadre du processus révolutionnaire. Il ne faudrait pas oublier que toute forme d'art a un public, un destinataire. Et c'est justement sur la problématique de la réception de l'œuvre que Maïakovski et Lénine ne s'entendaient pas. Je m'attarderai, non pas à la réflexion de Maïakovski portant sur la réceptivité de son premier public, celui des salons et cafés de Moscou, mais plutôt

à la réceptivité du second public de cet artiste soit le prolétariat, les masses et plus largement : « Tous ceux qui n'en peuvent plus⁶ » !

Cette réflexion sur l'art de masse et son public, Maïakovski l'aborde dans le seul ouvrage théorique qu'il aura composé en 1926, *Comment faire les vers*. Un document très important que j'analyserai lors du dernier chapitre. Or, il se trouve que Maïakovski a écrit cet ouvrage dans le but de répondre aux critiques qui lui étaient adressées. Des critiques essentiellement manichéennes lui reprochant soit de mettre trop l'emphase sur la propagande, soit de fétichiser le mot. Je m'y attarderai lors du premier chapitre. Au cours de ce dernier, j'aborderai la question des effets négatifs entourant le processus d'hagiographisation du parcours artistique de Maïakovski. Je tenterai de démontrer que plusieurs camarades, analystes et biographes du poète révolutionnaire ont une forte tendance à canoniser l'une ou l'autre phase de sa production artistique. Malheureusement, cette perspective analytique mène vers une séparation de l'ensemble de l'œuvre du poète et on voit alors apparaître l'artiste d'avant-garde et l'artiste révolutionnaire, l'un s'opposant à l'autre. Ma position à ce sujet est très claire. Je n'emprunterai point, outre les moments où je traiterai de ce problème de réception, le discours du « premier » et « second » Maïakovski puisque ce type de postulat ne mène qu'à des généralisations abstraites et non constructives du parcours complexe de l'artiste. Maïakovski s'est construit comme sujet social au sein d'une société qui allait connaître de profonds bouleversements politiques, économiques et culturels. Chaque élément, chaque phase de création, seront considérés comme faisant partie d'une totalité : ces mêmes éléments s'expliquent seulement lorsqu'ils sont appréhendés en fonction du parcours entier de Maïakovski. Il n'y a donc pas de « premier » et de « second » Maïakovski mais qu'un seul artiste pluridisciplinaire. Du point de vue de l'interprétation sociologique herméneutique, on

⁶ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Elsa Triolet, *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 297.

doit comprendre que cette totalité, ce parcours entier de l'artiste, reste inatteignable, impossible à saisir dans son entièreté et dans sa complexité. Impossible aussi de comprendre totalement les intentions du poète.

Le second chapitre portera sur deux thèmes prégnants du répertoire maïakovskien, soit la solitude et la spontanéité. Une analyse thématique qui me permettra, à titre d'hypothèse interprétative, d'éclairer ce qui se dégage de l'articulation entre la solitude et la spontanéité chez le poète. Nous verrons comment ces deux thèmes sont directement liés au thème central de ce mémoire : celui de la masse. De plus, comme il en sera question au chapitre quatre, le thème de la spontanéité a fait l'objet d'une grande polémique entre le poète et Lénine dans la saga entourant la publication de *150 000 000*. C'est au troisième chapitre que j'analyserai directement le poème *150 000 000* publié en 1921. *150 000 000*, œuvre phare du répertoire maïakovskien dans laquelle le poète exprime, par le biais de la propagande, sa foi envers la masse russe et sa vision prométhéenne de la masse. Pour bien saisir cette œuvre de circonstance dans son contexte de création, et qui est directement liée à l'histoire de la révolution, je présenterai un résumé des événements historiques se situant entre 1917 et 1921 ainsi qu'un bilan de la production artistique de Maïakovski pendant cette même période. Ensuite, il sera question des problèmes de publication : complications, qui, comme nous le verrons, ne sont pas seulement d'ordre bureaucratique. Puis, j'analyserai l'« effet de texte », les procédés stylistiques, le style poétique et l'« effet de thèse » ainsi que le rapport à la masse que projette l'odyssée de ces cent cinquante millions de Russes. Finalement, j'aborderai les premières critiques russes portant sur le poème *150 000 000*. Plus spécifiquement, celles des critiques littéraires Axionov, Kouzmine et Briousov. Ces critiques, qu'elles soient positives ou négatives, révèlent la multidimensionnalité de l'image de la masse et celle de l'artiste. Par les tensions que suscite le poème, on peut saisir la diversité des conceptualisations du rôle de l'art dans le cadre du projet révolutionnaire russe de l'après 1917. Je présenterai par la

suite l'ouvrage *Comment faire les vers*, puis je confronterai la conceptualisation maïakovskienne de l'art de masse avec celle de Lénine. Dans le but d'enrichir cette confrontation entre l'artiste et l'homme d'État, entre le futuro-socialiste et le réaliste-socialiste, je ferai appel à la théorie socio-artistique de l'un des membres très influents de la Révolution de 1917, l'un des hauts dirigeants du Parti bolchévique, Léon Trotsky. Il sera question de ressaisir *150 000 000* dans le débat intellectuel portant sur les masses et la révolution.

Saisir la charge symbolique d'un texte littéraire afin de le comprendre comme objet social tout en ne perdant pas de vue le social inscrit en lui et cela sans mettre au rancard la matérialité même du langage littéraire propre à ce texte, n'est pas une mince tâche. Dans une perspective plus globale, une telle opération consiste à étudier la relation qui existe entre le texte littéraire et le social : une théorisation propre à la sociologie de la littérature et qui procède, selon Robin et Angenot :

[...] à la recherche de l'ensemble des déterminations et médiations qui rendraient compte non seulement de la production littéraire, de la réception, des fonctions sociales qu'elle remplirait, mais qui rendraient raison encore et du même mouvement de la spécificité de ces textes⁷.

Le courant communément appelé sociocritique, une branche de la sociologie de la littérature, serait le courant de prédilection lorsque l'on veut analyser « la teneur sociale des textes, leur poids historique, leur signification culturelle, idéologique, politique⁸ ». En ce sens, mon travail d'analyse s'accorde avec la perspective sociocritique, car j'analyserai la figure de la masse, une figure idéologique, qui se dégage dans le poème *150 000 000* de Maïakovski. La sociocritique semble offrir une gamme d'éléments intéressants lorsque l'on veut analyser une œuvre littéraire en

⁷ Marc Angenot et Régine Robin, *La sociologie de la littérature : un historique*, Québec, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, Coll. Discours social, nouv. sér., v.9, 2002, p. 3.

⁸ Jacques Pelletier, *Littérature et société : anthologie préparée par Jacques Pelletier*, Montréal, VLB éditeur, Coll. Essais Critiques, 1994, p. 10.

fonction de son espace social sans sombrer dans le réductionnisme. Lorsque j'aborderai les poèmes de Maïakovski je traiterai de la représentation sociale intégrée aux poèmes, de ce qu'ils projettent sur le social, de la forme littéraire de ces poèmes, de la fonction idéologique, de l'intention du poème et de l'inscription de celui-ci au sein même du social

En proposant un mémoire qui aborde directement l'oeuvre *150 000 000* tout en m'appuyant sur d'autres écrits du poète qui intègrent de près ou de loin la figure de la masse, je ne pourrais pas faire abstraction de ma position ou de mon orientation sociologique face à la sociologie de la littérature, puisque mon objet relève en partie de ce domaine. Ce dernier provient du champ littéraire, mais il relève de la sociologie politique. Mon analyse, à l'image de la complexité du sujet, empruntera autant à la sociologie de la littérature, à la sociologie politique, à la sociologie de l'art ainsi qu'à la sociologie générale. Je dois toutefois clarifier un fait qui semble parfois être négligé par la critique et que l'on ne peut écarter : tout texte littéraire est inépuisable car chaque lecture que l'on fait peut nous apporter de nouveaux sens, de nouvelles perceptions d'une part, et de l'autre il est clair que l'on ne peut prétendre atteindre l'original. Le sens original d'une quelconque oeuvre n'est jamais atteint, peu importe l'effort que l'on y met pour capter l'histoire inscrite dans l'histoire. Or cette analyse littéraire, ce regard sur les oeuvres de Maïakovski consistera essentiellement à les comprendre comme une marque spatio-temporelle s'articulant autour du discours social propre à ce moment tumultueux, celui des années 1910-1920 en Russie. Pour accomplir ce travail, il faut évidemment sortir du rapport analytique orthodoxe entre le texte et ses déterminations sociales. C'est ici que la sociologie de l'art de Nathalie Heinich, l'histoire des idées de Jean-Michel Palmier, la philosophie politique de Hannah Arendt, la sociocritique de Walter Benjamin, l'analyse du corpus maïakovskien de Efim Etkind, Wiktor Woroszyński et de Claude Frioux, peuvent intervenir en complétant le cadre d'analyse de la sociocritique.

À cela s'ajoute la complexité, les paradoxes et les ambiguïtés de mon sujet d'étude. Nous verrons comment il peut être compliqué de définir la notion de masse dans la conjoncture socio-historique de la Révolution de 1917. Le terme masse, très populaire à ce moment, fut utilisé pour désigner parfois la foule, la majorité du peuple, les prolétaires ou les opprimés. À l'occasion, ce terme est investi par l'idéologie bolchévique : les actions de masses, le parti de masse, la démocratie de masse. L'on comprendra rapidement que le terme masse, en cette période d'instauration de la théorie marxienne en terre russe, n'est pas monosémique : il est polysémique. Il habite plusieurs sens, quoique souvent rattaché à une seule et même idéologie, un seul projet social. Comme l'écrit Georges Labica, « Le peuple c'est souvent la foule, qui est elle-même la masse rassemblée, en telle occasion fusionnelle⁹ ». Concept hérité de Marx désignant, en quelque sorte, les acteurs de la révolution. Le penseur allemand évoque l'idée que la masse représente la force du nombre, la puissance des opprimés. Un terme qui fut remanié par Lénine, mais aussi par Maïakovski. L'un veut embrigader les foules, l'autre les dynamiser. Dans un second temps, l'on doit comprendre que la période de l'après-Révolution, marquée par l'institutionnalisation de la révolution bolchévique, fut chaotique voire anarchique. Cette période dite du communisme de guerre fut une période d'instabilité politique et de famine. Dans un troisième temps, le parcours de vie et le parcours artistique de Maïakovski comportent plusieurs paradoxes qui doivent être analysés en fonction du personnage « Vladimir Maïakovski », ce poète provocateur, insolent, satirique, ironique, lyrique, futuriste, mais aussi ce citoyen Vladimir Maïakovski, ce rêveur, humaniste, critique et révolutionnaire.

⁹ Georges Labica, *Masses, peuple, souveraineté*, consultée en ligne le 30 novembre 2011, p. 2. <http://lahaine.org/labica/b2-img/masses.pdf>

CHAPITRE 1

L'EFFET MAÏAKOVSKI

Novembre 1935, plus de cinq années se sont écoulées depuis le suicide¹⁰ de Maïakovski sans que celui-ci ne soit honoré par ses pairs. Le régime bolchévique est silencieux, mais Lili Brik, avec qui le poète aura entretenu une relation pendant plusieurs années, s'impatiente devant le manque de reconnaissance du travail artistique de son ancien partenaire.

À titre d'artiste, Maïakovski aura joué un rôle important dans le processus révolutionnaire d'après 1917, rôle qui était déjà loin dans les souvenirs des bolchéviques. C'est dans le but d'ajouter un élément manquant à la mémoire collective russe, le passage peu banal du poète avant-gardiste dans cette société en crise, que Lili Brik décida d'écrire directement à Staline. Son cri du cœur sera entendu par l'homme d'acier qui lui répondra, par l'entremise du camarade Iejov, un membre du Comité central, ce célèbre passage : « Maïakovski était et demeure le meilleur, le plus doué poète de notre époque soviétique. L'indifférence à sa mémoire et son œuvre est un crime. Veillez à ce que soient réparées toutes nos négligences¹¹ ». Maïakovski venait d'entrer dans le temple des saints écrivains alliés au régime bolchévique : son œuvre en partie canonisée par les jdanovistes sera revue et corrigée en fonction des affiliations idéologiques primées par le Parti. Dès lors, une partie de la création du poète allait devenir un exemple à suivre pour les futures générations russes. Selon le biographe Bengt Jangfeldt :

Cette canonisation entraîne la publication massive des œuvres de Maïakovski, mais à part les éditions universitaires, les anthologies sont très

¹⁰ Maïakovski s'est enlevé la vie le 14 avril 1930.

¹¹ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 556.

tendancieuses [...] l'accent est mis sur les œuvres politiquement correctes, tandis que les poèmes de jeunesse futuriste sont en principe ignorés¹².

Les Russes allaient apprendre à admirer ce nouveau Maïakovski refaçonné à l'image du Parti communiste et ils allaient partager et propager leur amour pour ce héros de la Révolution. Gloire à Maïakovski et à tous ceux qui se sont sacrifiés pour le Parti ! Cette glorification cultivée et transmise par l'appareil d'État soviétique aura permis l'émergence d'une représentation mythique du poète révolutionnaire. Mais les bolchéviques n'auront pas été les seuls à concourir à la création d'un récit hagiographique. De 1912 à aujourd'hui, les proches ami(e)s, les critiques littéraires, tout comme les admirateurs de Maïakovski auront aussi contribué à édifier plusieurs mythes entourant la vie de ce grand provocateur socialiste.

Pour bien comprendre ce phénomène lié aux multiples représentations cristallisées de Maïakovski, les modèles d'analyses inspirés de l'essai de Nathalie Heinich *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, seront appliqués au cas Maïakovski et me permettront de saisir, dans la mesure du possible, ce qui rend ce poète si mythique aux yeux de plusieurs analystes et amoureux du corpus de l'auteur, mais aussi de ceux qui se sont opposés à ses créations. Décortiquer cette problématique me mènera à repousser le spectre du Maïakovski mythique, dans le but d'ouvrir la voie à une herméneutique sociologique du poème *150 000 000* et du parcours de vie de ce poète avant-gardiste.

L'étude menée par Heinich retrace les divers motifs qui ont conduit à la construction d'une représentation mythique du peintre Van Gogh, en s'appuyant sur un ensemble de textes rédigés entre 1890 et 1990, par les critiques qui se sont intéressés au travail artistique de Van Gogh. Les premiers écrits sur Van Gogh auraient directement contribué, selon Heinich, à la naissance d'une légende autour de l'artiste. Les écrits

¹² *Ibid.*, p. 558.

suyvants l'instauration de cette légende, provenant des historiens et critiques d'art, auraient contribué à renforcer cette légende en glorifiant davantage les prétendus faits historiques entourant la vie de l'artiste, sans toutefois questionner la justesse socio-historique des mythes entourant Van Gogh. Les générations postérieures auront corroboré la légende, et ainsi de suite. Une réception non critique qui n'est pas sans rappeler celle qu'a connue Maïakovski. Il est fascinant de constater à quel point il y a similitude, entre la réception du parcours artistique de Van Gogh et celle des critiques de Maïakovski. Dans un cas comme dans l'autre, la critique tend à mettre en valeur les mêmes éléments caractéristiques et structurels du mythe de l'artiste avant-gardiste, de ce marginal incompris mais talentueux. Simple similitude du parcours singulier de ces deux artistes ? C'est en fonction de leurs actions individuelles, leurs approches artistiques, que Maïakovski et Van Gogh ont contribué à structurer le champ artistique dans lequel la critique les situe. En retour, ce même champ artistique a aussi aidé à former leurs démarches artistiques.

Voici quels sont ces éléments de similitudes et ce pour quoi ils sont symboliquement utiles pour construire une légende, un mythe. Selon Heinich, ces critères seraient les suivants : l'artiste doit être passionné, il doit se dévouer à l'art, faire preuve d'héroïsme, être martyr et connaître un destin tragique¹³.

Le coup d'œil des masses dans la haine et le coup d'œil de toute la masse de Maïakovski dans l'amour. Non seulement lui, mais aussi ses héros son épiques, ce qui veut dire anonymes¹⁴.

Il n'est pourtant pas de photographies de Maïakovski d'où soit absente une étrange expression dramatique. Toute son œuvre est parcourue de résonances tragiques¹⁵.

¹³ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1991, p. 15.

¹⁴ Marina Tsvétaïeva et Efim Etkind (ed.), *Des poètes : Maïakovski, Pasternak, Kouzmine, Volochine*, traduit du russe par Dimitri Sesemann, Paris, Éditions des femmes, 1992, p. 33.

¹⁵ Claude Frioux, *Maïakovski par lui-même*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1961, p. 91.

Est-ce la recette miracle permettant de sanctifier l'artiste de l'avant-garde ou l'histoire ne fait que se répéter ? Voyons comment dévouement à l'art, passion, héroïsme et destin tragique sont des qualificatifs qui possèdent la même charge symbolique lorsqu'utilisés pour décrire le parcours social et artistique de celui qui a façonné *les chênes des têtes humaines*¹⁶. Regardons comment le discours hagiographique s'articule autour de ces mêmes éléments constitutifs d'un Maïakovski à l'image de cette *génération qui a gaspillé ses poètes*¹⁷.

En suivant le parcours socio-artistique de notre auteur, le dévouement à l'art est le premier point fondamental que l'on peut lier à Maïakovski, puisque le poète est reconnu, à tort ou à raison, comme un poète passionné qui place l'art au-dessus de toute chose. Au-delà de son statut social, qu'il soit artiste-révolutionnaire ou révolutionnaire-artiste, ce poète provocateur fut un membre éminent du courant futuriste russe, plus particulièrement en début de carrière dans le groupe Hylée qui portera, quelques années après, le nom de groupe cubo-futuriste¹⁸. Sans trop entrer en profondeur dans sa biographie, ce que je ferai partiellement au cours du prochain chapitre, il est important de mentionner ici qu'en matière de dévouement artistique, l'entrée en scène du poète se fait avec le lancement du manifeste *Gifle au goût public* en 1912. S'ensuivra une longue collaboration avec certains membres affiliés au courant futuriste russe pendant de nombreuses années.

C'est ici que s'opère la plus grande opposition critique et hagiographique entre ce Maïakovski cubo-futuriste et le Maïakovski d'après 1917. La critique littéraire a tendance à glorifier le « premier » poète, sans toutefois distinguer avec nuance le travail propagandiste et non propagandiste de 1917 à 1930, du « second » Maïakovski, alors que le Parti bolchévique aura pour sa part fait le chemin inverse en

¹⁶ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 291.

¹⁷ Roman Jakobson, *op. cit.*

¹⁸ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 271.

rejetant les œuvres futuristes du poète, du même poète qui voulait tant lier avant-garde artistique et avant-garde politique. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette reconnaissance par les instances soviétiques viendra seulement après 1935. Avant cette date fatidique, Maïakovski n'était pas reconnu par le régime bolchévique comme un allié à part entière. La réponse de Lénine à Anatoli Lounatcharski, le commissaire du Peuple à l'Instruction publique, lorsque ce dernier lui demanda de publier aux presses de l'État le poème *150 000 000*, parle d'elle-même :

N'est-ce pas une honte de voter en faveur des 150 000 000 de Maïakovski en 5000 exemplaires ? Sottise, absurdité, extravagance et prétention que tout cela. À mon avis, il n'y a qu'un sur dix de ces écrits qui vaille la peine d'être publiée, et guère plus qu'en 1500 exemplaires pour les bibliothèques et les toqués. Quant à Lounacharski, il mérite une correction pour son futurisme¹⁹.

Nous reviendrons sur cette confrontation entre Lounatcharski, Lénine, et Maïakovski lors du quatrième chapitre.

Woroszylski, s'appuyant sur un commentaire écrit en 1966 par Ripellino, s'inscrit dans le premier discours, soit celui qui témoigne d'une grande incompréhension face au parcours de l'artiste, de ce changement de direction non souhaité par les amoureux du Maïakovski futuriste, d'un saint artiste qui ne devait pas frayer avec la politique et qui aura été englouti par ce temps révolutionnaire. Or, Woroszylski n'est pas le seul à abonder en ce sens :

Le temps est venu d'affirmer sans ambages que la part la plus précieuse de l'œuvre de Vladimir Maïakovski est celle qu'il a créée avant la Révolution et que, même après ses meilleurs vers sont ceux qui reviennent aux modèles du cubo-futurisme [...] ²⁰.

¹⁹ Lénine, cité dans Régine Robin, *Le réalisme socialiste : Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 188.

²⁰ Angelo Maria Ripellino, cité dans Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 292.

Outre Maïakovski, seuls le poète symboliste Blok et le grand metteur en scène Meyerhold répondent à l'appel du commissaire Lounatcharski. Dans certains milieux, on leur reproche de s'être "vendus aux bolcheviks"²¹.

Le 14 avril 1930, Vladimir Maïakovski se logea une balle dans le cœur [...] La grande renommée officielle, publicitaire, et le succès d'argent ne lui ont pas suffi [...] il a gâché le meilleur de lui-même dans une harassante recherche d'on ne sait quelle ligne idéologique [...] ²².

Son travail d'artiste aurait donc été, selon cette école de pensée, souillé par l'appareil soviétique. Une perspective qui a largement contribué à l'édification du mythe de l'artiste reniant son amour de la forme au côté des futuristes russes, pour emprunter la voix prescrite par les bolchéviques, soit celle d'une soi-disant paupérisation culturelle correspondant au faible niveau de compréhension culturelle d'un peuple qui savait à peine lire et écrire. Notons que le taux d'analphabétisme dans la population russe après la chute du tsar Nicolas II est estimé à 85%²³. Maïakovski fut donc étiqueté par plusieurs comme un artiste ayant vendu son âme au Parti, comme si ce « nouveau » Maïakovski ne portait plus en lui cette grande attente messianique que plusieurs collègues, dont Pasternak, lui avaient accolée. Ces admirateurs du Maïakovski futuriste ont créé une représentation, que cela ait été voulu ou non, qui fait l'apologie du poète futuriste de l'avant-Révolution. Le poète épousant le temps révolutionnaire fût en quelque sorte envoyé aux oubliettes.

Faudrait-il revoir certains aspects biographiques fondamentaux de la vie de Maïakovski tels que les activités révolutionnaires auxquelles il a participé avant même d'entamer sa carrière d'artiste avec ses camarades futuristes russes ? :

²¹ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 9.

²² Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*, Paris, Éditions du Seuil, 1951, p. 279.

²³ Nicolas Werth, «Alphabétisation et idéologie en Russie soviétique», page consultée le 15 juin 2013, in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, N°10, avril-juin, 1986. p. 19. en ligne, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1986_num_10_1_1541

[...] en 1908-1909, Maïakovski se consacre plus ou moins à plein temps à l'activisme politique. Il lit et diffuse des ouvrages illégaux auprès des boulangers, des cordonniers et des typographes [...] La police le surveille et, malgré ses quinze ans, il est emprisonné à plusieurs reprises²⁴.

Le procédé hagiographique est utilisé chez les auteurs qui rejettent l'idéologie révolutionnaire et les créations dites politiques du poète pour mettre l'emphase sur une partie de la vie de Maïakovski, c'est-à-dire celle qu'ils préfèrent : un récit mettant en scène un personnage imaginaire. À l'inverse, cela vaut de même pour le Parti bolchévique qui a rejeté les créations futuristes du poète pour ne retenir que les créations qui, d'une certaine façon, célébraient l'ordre politique en place. Aux yeux des bolchéviques, le héros était donc, en grande partie, ce poète agitateur, celui de l'agit-prop et des fenêtres Rosta, acronyme désignant l'Agence télégraphique russe, alors que pour certains critiques littéraires cette période correspond à la naissance du poète martyr.

Si Van Gogh fut dépeint comme un être de passion, que dire alors de Maïakovski ? C'est cette passion explosive, à l'image de ses croyances prométhéennes en l'humanité, qui l'aurait amené à redéfinir les frontières de la normativité socio-culturelle avant même que les bouleversements politiques, économiques, et culturels ne frappent la Russie en 1917. Une passion qui lui aurait permis, entre autres, de se démarquer au sein des futuristes russes. C'est ainsi que Woroszylski exprime, sans cacher son enthousiasme, l'importance qu'il accorde à la position de Maïakovski au sein de ce mouvement : « représentant le plus marquant, le plus passionné, mais aussi le plus sentimental, le plus hystérique [...] »²⁵. Les spécialistes du répertoire maïakovskien, comme ceux qui ont entouré le poète de très près, font tous écho à cette passion qui aurait habité Maïakovski :

²⁴ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 276.

Maïakovski se raccrocha avec passion au “nous” collectif, à ce “moi” multiplié. Plus tard, il comprit que le “nous” ne renforçait pas le “moi”, mais l’absorbait et l’anéantissait [...] prise de conscience qui le mena au suicide²⁶.

Pour Maïakovski, elle [Lili Brik] est d’abord une grande passion qui éclate en 1915 - le poète a vingt-deux ans - et culmine en 1923. Une vraie passion de légende avec son mélange de torture et de transport, avec l’affrontement de deux personnalités aiguës [...] Ce recueil de lettres, follement déchirantes et drôles, témoigne d’une passion amoureuse quasi surhumaine²⁷.

Nous voyons ici se dessiner un trait de caractère dominant chez Maïakovski, sa passion du jeu, sur laquelle nous aurons plusieurs fois l’occasion de revenir²⁸.

[...] le poète met tout son art, sa virtuosité imaginaire et rythmique, son sens plastique du mot et du néologisme, l’inépuisable originalité de ses rimes, sans compter la présence fervente de sa passion²⁹.

Le poète combattant sans cesse la stagnation du *byt*³⁰, condamné à l’exil du présent selon l’expression de Jakobson, aura cultivé tortueusement cet amour-haine pour la vie. Y a-t-il une communauté de destin entre Van Gogh et Maïakovski ? Tous deux eurent un destin tragique, un aspect biographique qui ne fût point écarté par la critique. Au contraire, cela constitue un autre élément très important selon Heinrich pour créer, voire solidifier, le mythe de l’artiste martyr. Encore une fois, ce n’est pas une simple coïncidence si la description de la personnalité de ces deux artistes, du moins ce que les biographes de Van Gogh et de Maïakovski ont rapporté, comporte des similitudes. D’une part, les traits caractériels, typés, institutionnalisés de l’artiste incompris, mythique et avant-gardiste, participent à la structuration du champ artistique dans lequel il s’inscrit. D’autre part, la démarche artistique, l’attitude, les habitus des artistes de l’avant-garde sont aussi façonnés par ce même champ. Des

²⁶ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 313.

²⁷ Vladimir Maïakovski, *Lettres de Maïakovski à Lili Brik, 1917-1930*, Traduites du russe par Andrée Robel et présentées par Claude Frioux, Paris, Gallimard, 1969, p. 1.

²⁸ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 17.

³⁰ “Expression russe signifiant les mœurs, la manière de vivre quotidienne, la vie quotidienne, le train-train des jours calendriers” [...] Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 375.

traits de personnalité que la critique, au nom du marché de l'art, aura bien aimé mettre de l'avant pour ajouter une valeur symbolique, mythique, et par le fait même monétaire, aux œuvres de Van Gogh : « Excès, personnalité, subjectivité, originalité, folie, mystère, marginalité : autant de signes de rareté privilégiés par la critique, qui insiste sur ce qui chez Van Gogh échappe à la critique³¹ ». La personnalité, l'attitude, le tempérament de l'artiste, sont souvent mis de l'avant dans le cas de Maïakovski pour évoquer, nous le rappelleront à coup sûr biographes et critiques, un homme d'une grande sensibilité mais plus encore, un éternel amoureux poussé par le désespoir de cette rencontre qui ne viendra jamais : « Quoi qu'il en soit, chez Maïakovski, l'amour pour une femme est toujours dramatique, malheureux et il ne saurait être autrement [...] l'amour [...] (pour La femme) devient l'incarnation et le sommet de l'amour pour l'humanité³² ».

Que l'on parle du mode de vie de l'artiste, de ses amours déçus, de son caractère explosif, de sa passion, de son dévouement pour l'art, de sa mort tragique, de sa bravoure ou du Maïakovski futuriste ou révolutionnaire, la somme de tous ces éléments biographiques sont de parfaits ingrédients pouvant mener à l'hagiographisation du poète. Que ces faits soient véridiques ou non, qu'ils s'inscrivent dans le domaine de la légende ou non, cela n'enlève rien à la portée historique du parcours et de la vie de Maïakovski. Comme nous le rappelle Heinich : « Parler de "légende" ne préjuge en rien cependant de la validité historique des récits en question, tant il est vrai qu'une histoire véridique peut être traitée comme un conte moral [...] »³³. Il se cache indéniablement des faits historiques derrière ce que l'on pourrait appeler « l'effet Maïakovski » qui méritent d'attirer notre attention. Il faut cependant faire preuve de vigilance afin de ne pas glorifier, consciemment ou inconsciemment, certains éléments attribués à la vie et au parcours du poète.

³¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 37.

³² Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 270.

³³ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 64.

Évidemment, il faut faire une sélection des sources en cernant la qualité et la pertinence de celles-ci lorsque l'on s'inscrit dans la chaîne de réception des écrits et pensées d'un auteur et c'est ce que j'ai tenté de faire.

Le parcours de Maïakovski est décrit par ses camarades artistes ou activistes, par les multiples biographes et traducteurs du poète, comme étant foncièrement tumultueux et hétérogène³⁴ :

Maïakovski, le plus direct des combattants, a été obligé de se battre allégoriquement ; ce plus combatif des combattants obligé d'emprunter des voies détournées³⁵.

Pourtant, nous sommes fondés à nous interroger sur la réalité du "futurisme" de Maïakovski et de ses compagnons. Ils avaient emprunté leur nom aux futuristes italiens, ainsi que leur pathos du refus de la culture ancienne [...] mais à y regarder de plus près, leur œuvre contredisait fondamentalement leur programme³⁶.

Mais comment parler de la poésie de Maïakovski maintenant, alors que la dominante n'est pas le rythme, mais la mort du poète, alors que (j'utilise la terminologie poétique de Maïakovski) "la peine cruelle" ne veut pas se transformer en "douleur claire et consciente"³⁷!

C'est pourquoi il est important de faire plusieurs lectures des œuvres de Maïakovski pour mieux dégager ce qui s'exprime au travers de ses créations. Dans la même perspective, nous ne pouvons pas analyser au premier degré sa biographie, puisque son parcours fut très complexe. La réception de ses œuvres et la compréhension de son évolution politique et artistique sont et resteront toujours plurielles. Le lecteur possède des habitus qui régissent d'une certaine façon l'appréhension, la

³⁴ Ses ami(e)s artistes Lili Brik, Ossip Brik, Roman Jakobson, Lounatcharski, pour ne nommer que ceux-ci, tout comme certains traducteurs tels que Elsa Triolet et Claude Frioux, ont ainsi décrit la vie de Maïakovski.

³⁵ Marina Tsvétaïeva, *op. cit.*, p. 44.

³⁶ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 274.

³⁷ Roman Jakobson, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 7.

compréhension et l'interprétation du texte qu'il lit. Ainsi, les lunettes d'analyse que j'utilise sont propres à mon être investi de sens :

Et même si nous étions capables de nous oublier, de nous nier entièrement [...] la possibilité même, dans ce cas, d'étudier serait anéantie en même temps que la distance, et nous ne ferions que dédoubler et dédoubler encore la parole d'autrui [...] ³⁸.

Une fois de plus, les diverses biographies de l'auteur ou même sa propre autobiographie *Moi-Même*, écrite en 1922 puis complétée en 1928, sont d'une grande importance lorsqu'il s'agit d'étudier la relation qui existe entre l'œuvre et son contexte de production, soit le contexte social dans lequel l'œuvre a été créée. Mais l'importance de ces biographies s'arrête ici dans la mesure où l'analyse doit aller au-delà du récit de vie de Maïakovski et en s'appuyant sur une analyse approfondie du contexte socio-historique dans lequel l'œuvre émerge. Il faut cerner les circonstances qui ont mené à la création de celle-ci.

La biographie est donc une pièce importante du casse-tête puisqu'elle éclaire le récit de vie de Maïakovski, en offrant au lecteur une possibilité d'interpréter par la somme de prétendus faits réels constituant l'univers de vie de l'auteur, l'imaginaire social propre à ce dernier. Elle permet ainsi la construction d'hypothèses interprétatives sur le mode de vie, les orientations idéologiques, l'utopie de l'art, propres à l'auteur ; ce qu'il faut bien comprendre c'est que ces hypothèses resteront toujours des hypothèses, elles ne constitueront jamais la pensée originale de l'auteur. Après avoir mentionné l'importance du contexte de production, je tâcherai, dans la prochaine section, de porter un regard sur l'univers culturel et socio-politique dans lequel Maïakovski fût plongé dans le but d'étayer les éléments qui ont contribué à édifier sa conception de la masse.

³⁸ Léonid Batkine, « Deux méthodes pour étudier l'histoire de la culture », dans Laurier Turgeon (dir.), *Les entre-deux de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 436.

1.1 De la première révolution russe

Dès 1905, Volodia, surnom utilisé par les proches du jeune homme pour désigner Vladimir, sera frappé par le contexte socio-politique de la Russie. Maïakovski, alors âgé de douze ans, tente de comprendre ce qui se cache derrière les actions violentes menées par les Cosaques et les soldats de Nicolas II. Voyant les révolutionnaires de son propre peuple, les Georgiens, se faire pendre l'un après l'autre, Maïakovski verra sa haine attisée envers le tsar. Peu de temps passera avant qu'il ne s'oppose radicalement au système autocratique dirigé par Nicolas II, de ce même tsar qui ordonna la tuerie du « dimanche rouge³⁹ » en cette année 1905. Voyant l'éveil de sa conscience politique, sa sœur aînée Ludmila lui fera lire des poèmes anti-militaristes⁴⁰. Ce geste façonnera grandement le jeune révolutionnaire en devenir. Maïakovski écrira dans son autobiographie : « Ceci était la révolution. Ceci était en vers. Vers et révolution se sont comme associés dans ma tête⁴¹ ». Au-delà de la portée hagiographique de ce passage, on peut quand même saisir l'importance de cette découverte chez Maïakovski. Quelques années plus tard, le jeune poète allait s'associer à un courant, qui selon lui, aurait pu lui permettre de créer ni plus ni moins qu'un art socialiste. Une idée et un rêve, que le poète aurait défendu corps et âme jusqu'au 14 avril 1930.

Suite à la mort de son père en 1906, Volodia décide d'offrir ses services à la faction bolchévique du Parti social-démocrate, comme activiste politique. Il veut devenir membre professionnel et pour ce faire il doit participer aux actions révolutionnaires briguées par le Parti. De 1906 à 1908, il en profite pour mener des actions sur le

³⁹ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, Paris, Presses universitaires de France, 5^e édition, coll. Thémis, 2001, p. 42.

⁴⁰ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 400.

⁴¹ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 82.

terrain, mais aussi pour acquérir des connaissances théoriques marxistes⁴². C'est en 1908 qu'il fera le grand saut en adhérant au Parti social-démocrate : « J'avais passé un examen dans un sous-rayon industriel et commercial. Reçu. Propagandiste. On m'appelait "Camarade Constantin"⁴³ ». Malheureusement pour lui, ses liens avec les militants de la faction bolchévique du Parti Social-démocrate seront aussi remarqués par la police qui lui met la main au collet la même année. Âgé de quinze ans, Volodia connaît alors sa première expérience dans le monde carcéral. Entre 1908 et 1909, le jeune homme est arrêté à trois reprises pour activité propagandiste. Lors de son troisième passage en prison d'une durée de six mois, Maïakovski décide de profiter de son temps d'incarcération pour faire la lecture d'œuvres littéraires : « Quand j'en ai eu fini avec les contemporains, je me suis abattu sur les classiques. Byron, Shakespeare, Tolstoï [...] c'est si peu compliqué d'écrire comme eux⁴⁴ ». Selon Bengt Jangeldt, ces lectures furent « sans grand enthousiasme⁴⁵ » pour Volodia. Lors de sa sortie de prison, Maïakovski sait bel et bien qu'il a un intérêt pour l'art et l'activisme politique, mais comment combiner les deux ? La même question que Tchernychevski et Lénine se sont posés lui vient alors en tête, « Que faire ? ». À ce dilemme, Maïakovski répondra dans son autobiographie, publié en 1928, en écrivant ceci :

Que puis-je opposer à l'esthétique de ces vieilleries ? Est-ce que la Révolution n'exigera pas de moi d'avoir passé par une école sérieuse ? Je suis allé voir un camarade, qui alors était pour moi un camarade de parti, Medvédev : "Je veux faire un art socialiste. " Seroja a longuement ri : "T'as les yeux plus gros que le ventre. " Je crois tout de même qu'il a sous-estimé mon ventre. J'arrêterai mon travail de militant. Je me suis mis à étudier⁴⁶.

En 1911, Maïakovski décide de mettre ses idées en pratique et il entre à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou⁴⁷. Trop intimidé par la poésie,

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ Bengt Jangeldt, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 89.

⁴⁷ Bengt, Jangeldt, *op. cit.*, p. 21.

il opte plutôt pour la peinture, mais sa rencontre avec David Bourliouk changera la donne. Si Maïakovski n'appréciait guère le style cubiste de Bourliouk, ce dernier reconnaissait toutefois le talent du jeune homme en matière de poésie. Malgré le regard critique qu'il porte envers le style de son nouvel ami, Volodia finira par se rallier à ce courant artistique russe. Peu de temps après cette rencontre avec Bourliouk en 1912, Maïakovski se lance avec les cubo-futuristes. Or, en ce début des années 1910, il n'existe pas qu'un seul courant artistique qui sera associé plus tardivement à l'avant-garde russe, mais bien une panoplie de cercles artistiques. C'est le cas de Bourliouk, l'un des fondateurs du mouvement Valet de carreau, un regroupement d'artistes appelés post-cézanniens⁴⁸, qui œuvre à la fois pour son propre mouvement et pour les cubo-futuristes. Selon Jangfeldt, cette appellation proviendrait de « cubisme en peinture, futurisme en littérature. Comme plusieurs des futuristes russes étaient à la fois peintres et poètes, cette appellation était particulièrement pertinente⁴⁹ ». Pour sa part, Woroszylski propose plutôt de comprendre ce nom ainsi :

Le jeune Maïakovski, ses amis et ses amis rivaux furent futuristes parce qu'il avaient adopté cette appellation séduisante et aussi parce que leur comportement répondait à ce qui était considéré à l'époque (à partir de 1911) comme le futurisme dans les milieux littéraires et para-littéraires russes⁵⁰.

L'on comprend donc ici que le courant ou mouvement futuriste russe fut pluriel dans la mesure où il regroupait en son sein de nombreux artistes pluridisciplinaires qui eux-mêmes provenaient parfois de cercles d'artistes distincts.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 271.

1.2 Le public giflé

Maïakovski était peu connu dans la sphère artistique russe en 1912 mais cela allait grandement changer avec sa contribution comme co-signataire du manifeste futuriste russe *Gifle au goût public*. Avec la parution de ce manifeste, le jeune groupe avant-gardiste innovait artistiquement en proposant de nouvelles avenues stylistiques. Leurs propositions très provocatrices de revitalisation du domaine artistique n'allaient pas passer inaperçu :

Nous sommes seuls à représenter le visage de notre temps. C'est par nous que le cor de l'époque sonne dans l'art du mot [...] Il faut jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc, par-dessus le bord du Paquebot Contemporain [...] Du haut des gratte-ciel, nous contempions leur nullité⁵¹!

En adoptant l'esprit du manifeste qui reflétait très bien le caractère du poète futuriste, provocateur et insolent, Vladimir Maïakovski allait connaître la gloire lors de ses multiples récitals de poésie dans les cafés et bars de Moscou et ce, même s'il effrayait ses spectateurs et même s'il crachait au visage de son public. Ce dernier aura quand même réussi à se démarquer de ses comparses futuristes puisque chez Maïakovski, il ne s'agissait pas seulement de choquer l'auditeur, mais bien de le faire tout en présentant « des potentialités inexplorées de la langue poétique⁵² ». C'est donc en repoussant avec finesse la forme littéraire avec les futuristes russes et en propageant son style, non seulement de poésie, mais bien de poète, que Maïakovski réussit à saisir les foules qui assistent à ses prestations.

Il faisait donc partie de cette nouvelle génération de poètes qui donnaient vie à leur poésie en public. Comme le rapporte Elsa Triolet « Maïakovski récite ses poèmes devant une foule déchaînée, hurlant de rage ou d'enthousiasme. [...] La poésie de

⁵¹ *Gifle au goût public*, dans Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 272.

⁵² Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 272.

Maïakovski a gagné l'U.R.S.S. comme un feu de forêt⁵³ ». Le moins que l'on puisse dire, c'est que son public aimait être giflé par Vladimir et il leur rendait bien ce service. Comme le démontre brillamment Wiktor Woroszylski :

L'époque de la culture de masse commençait et la foule n'était plus désintégrée, "solitaire", mais accessible à une perception collective des images et des rythmes. À côté du poète réservé aux élus "devait" sortir le poète-idole des foules [...]⁵⁴.

Avec la propulsion du manifeste futuriste et l'entrée en scène fracassante de Maïakovski, le poète avait tout en sa faveur pour incarner ce *poète-idole des foules*. On peut alors se poser la question : au delà du récit biographique, s'agissait-il d'un moment charnière dans le parcours de Maïakovski ? Son rapport à la foule venait-il de changer ?

1.3 La création d'un art futuriste et socialiste (1913-1916)

Le public de Saint-Pétersbourg allait connaître, en 1913, la première tragédie écrite par Maïakovski. La pièce *Vladimir Maïakovski*, dans laquelle le poète joue son propre rôle, présentait un « Maïakovski réel qui entrait en scène pour affronter la cruauté du monde⁵⁵ ». Exploitant sa perception lyrique de la société par l'entremise de ses doubles, en intégrant son propre regard désenchanté sur le monde et tout en parlant à la première personne, Maïakovski évoque dans cette pièce, plusieurs questions existentielles. Le poète occupe une place capitale dans cette oeuvre, car il représente, en quelque sorte, le Christ : « Le poète est un bouc émissaire, un sauveur – seul, rejeté par la masse, il endosse ce fardeau justement parce qu'il est poète⁵⁶ ». Cette tragédie, qui aura grandement ému Pasternak⁵⁷, évoque la révolte d'un

⁵³ Elsa Triolet, *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 25.

⁵⁴ Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 274.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁶ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 75.

Maïakovski voulant saisir son public par la tête pour lui faire comprendre l'importance de la place du poète dans la société. Le poète serait ainsi condamné à travailler pour la masse en lui proposant, par sa prose et ses vers, la voie à suivre pour atteindre une vie sans souffrance. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale en 1914 n'arrêtera pas l'essor des futuristes en terre russe. Au contraire, ceux-ci partent en tournée à travers les grandes villes de Russie et Maïakovski est de la partie⁵⁸. Les futuristes russes sont contre la guerre, contre la militarisation, et ils profiteront bien du passage en Russie de Filippo Tommaso Marinetti, fondateur du futurisme italien, pour souligner leur désaccord face à la position militariste, voire fasciste, de Marinetti :

Les futuristes russes, soucieux de souligner leur indépendance, ont beau tout faire pour perturber et saboter les interventions de Marinetti, ils n'ont rien contre la publicité qu'apportent ces scandales [...] ⁵⁹.

Marinetti glorifiait la guerre – “la seule hygiène du monde”, le militarisme, le patriotisme –, tandis que Maïakovski amoncelait les horreurs et les souffrances dans ses poèmes contre la guerre⁶⁰.

Marinetti et Maïakovski, s'étaient engagés dans des directions tout à fait opposées : Marinetti dans son soutien au fascisme italien ; Maïakovski dans sa campagne pour une culture populaire bolchévique⁶¹.

Alors installé à Pétersbourg, Vladimir écrira en cette même année son premier long poème *Le Nuage en pantalon* qui sera publié, grâce à son collègue et ami Ossip Brik, l'année suivante. Reconnue comme une œuvre importante du répertoire futuriste russe, la forme littéraire du poème incarne ce rejet d'une certaine « poésie classique et conventionnellement romantique, incapable d'exprimer la colère, le désespoir ou l'exaltation de la foule contemporaine⁶² ». Le poète-révolutionnaire avait donc réussi, en quelque sorte, à utiliser la prose comme arme d'agitation des foules. Évidemment,

⁵⁷ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁸ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁹ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 275.

⁶¹ Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Montréal, Lux Presse/Les prairies ordinaires, 2009, p.143.

⁶² Efim Etkind, *op. cit.*, p. 310.

l'on parle ici de ses foules, de son public, des amateurs de poésie bien plus que des prolétaires puisqu'il n'avait pas encore commencé, à ce moment, à réciter ses poèmes devant ceux des grands centres urbains. Il ne faudrait toutefois pas oublier le fait que le rebelle Maïakovski aimait bien réciter ses poèmes, haut et fort, dans les bars et cafés, mais aussi dans la rue. Comme nous le fait remarquer Efim Etkind, « son auditoire, ce sont les foules des rues et des places⁶³ ». L'œuvre typique du courant futuriste russe, *Le Nuage en pantalon* exprimerait bien, selon les dires de certains biographes et de Maïakovski lui-même, l'état d'esprit dans lequel l'auteur était plongé : « Tout en travaillant au *Nuage en pantalon*, Maïakovski est persuadé de l'approche imminente de la Révolution⁶⁴ ». Cela se remarque très bien dans ce passage :

Là où s'arrête l'œil camus des hommes,
à la tête des hordes affamées,
couronnée des épines des révolutions,
advient la neuf-cent-seizième année⁶⁵

La même année, Maïakovski écrira un autre grand poème de son répertoire futuriste, *La flûte de vertèbres*, qui sera encore une fois publié l'année suivante. 1915, c'est aussi l'année où Vladimir sera mobilisé puis relâché selon Bengt Jangelfdt, « pour cause d'«opinions politiques douteuses»⁶⁶ ». C'est à l'automne 1915 que les autorités russes revoient leur décision ; Maïakovski devra servir sa nation auprès de l'armée russe⁶⁷. Si *La flûte de vertèbres* constitue une des multiples œuvres où le poète s'adresse à la femme qu'il aime, Lili Brik, et au genre féminin en général, ce poème aborde aussi les effets pervers de la guerre, ses atrocités et sa cruauté. Dans *La Guerre et le monde*, écrit en 1916, Maïakovski s'acharne encore sur le thème de la guerre ; « Il évoque à nouveau l'absurdité des combats, leur cruauté, les assassinats commis

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 402.

⁶⁵ Vladimir Maïakovski, *Le Nuage en pantalon ; Tétraptique*, traduit du russe par Wladimir Berelowitch, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998, p. 25.

⁶⁶ Bengt Jangelfdt, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

contre tous ceux qui tombent au front et il proteste contre cette hécatombe⁶⁸ ». Ce poème sera publié dans la revue pacifiste *Annales* de Gorki⁶⁹. Pour mettre fin à la guerre, la solution est bien simple pour Maïakovski ; l'auteur propose ni plus ni moins que la paix. Il commencera aussi, en l'an 16, selon le calendrier évoqué dans l'autobiographie de Maïakovski, le poème *L'Homme* dans lequel il critique l'esprit bourgeois, pour le publier en 1917. En cette même année où Raspoutine fut assassiné et où Lénine publie *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme*, un vent de changement balayera la politique archaïque et tsariste de cette Russie en mode révolution. Le *Zeitgeist* était porteur de changements sociaux, politiques, économiques et culturels et c'est ce que 1917 était sur le point d'offrir aux Russes.

1.4 1917 et ses poussières

Février 1917, la décision des autorités de Pétrograd de mettre en place des cartes de rationnement pour la population russe mènera à la grogne générale dans le pays. Du 23 au 27 février, les ouvrières rejointes par les ouvriers, iront protester dans les rues du pays non sans heurt. Le 26 février les soldats abattent cent cinquante personnes. Le président de la Douma, Rodzianko supplie le tsar de mettre fin au carnage⁷⁰. Selon les dires de Maïakovski, il se serait présenté ce jour même à la Douma pour dialoguer avec Rodzianko et Milioukov : « Me suis introduit dans le cabinet de Rodzianko. Je regarde attentivement Milioukov. Il se tait. Au bout d'une heure, je les avais assez vus. [...] Il est clair pour moi que, doivent inévitablement arriver les socialistes. Les bolchéviks⁷¹ ». Maïakovski avait-il à ce point autant d'importance dans le processus révolutionnaire à ce moment-là, ou est-ce ce qu'il veut nous laisser croire en écrivant

⁶⁸ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 413.

⁶⁹ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁰ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, *op. cit.*, p. 85.

⁷¹ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 96.

ce passage dans son autobiographie ? On pourrait certainement émettre l'hypothèse démontrant que le poète aurait volontairement glorifié son propre parcours de vie. Le 2 mars, le tsar Nicolas II abdiquait et le gouvernement provisoire voyait le jour. Au cours du mois de février, Maïakovski écrit le poème *La Révolution* et fait plusieurs conférences portant sur le lien entre les bolchéviques et l'art. Nous reviendrons sur les réflexions politiques et artistiques du poète au chapitre quatre.

Dès le mois de mars, Maïakovski s'empresse de rejoindre la nouvelle Union des travailleurs culturels où il sera nommé directeur. La devise du groupe ? « Vive la vie politique russe et vive un art indépendant de l'État⁷² » ! Le tsar chassé, toutes les possibilités s'offrent maintenant à Maïakovski, du moins c'est ce qu'il espérait. Confiant des changements socio-culturels à venir, l'idée d'être élu à la tête de cette nouvelle république lui passa par la tête : « Qui sait ! Avec l'époque que nous vivons, imagine qu'on m'élise président [...] ⁷³ ». Son euphorie sera de courte durée puisqu'il prendra conscience, dès la fin de l'été, que le nouveau gouvernement de Kerenski ne répondait en rien aux demandes faites par les divers soviets : « Peu à peu la Russie se *kérenskise*. Le respect est perdu⁷⁴ ». La décomposition graduelle du gouvernement en place allait grandement favoriser l'organisation d'une nouvelle révolution russe mais cette fois-ci sans le soutien de la population. Peu de temps après la Révolution d'octobre les bolchéviques se considéraient déjà comme les nouveaux victorieux de l'année 1917. Le 25 octobre, Lénine prononça un discours au Soviet de Petrograd qui indique clairement le rôle, selon lui et à ce moment précis, des masses dans le processus révolutionnaire : « La révolution des ouvriers et des paysans, dont les bolchéviks n'ont cessé de montrer la nécessité, est réalisée...Les masses opprimées

⁷² Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 104.

⁷³ Vladimir Maïakovski, cité dans Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁴ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 96.

créeront elles-mêmes le pouvoir⁷⁵ ». Un point très important sur lequel je reviendrai au chapitre *L'art au service de la révolution*.

Somme toute, que l'on le qualifie d'anarchiste, de socialiste, de bolchévique ou de sans-parti, Maïakovski, n'a pas hésité une seconde à s'associer, comme acteur et sur le front de l'art, au mouvement révolutionnaire instauré par les bolchéviques suite à la Révolution d'octobre. Accepter ou critiquer les événements d'octobre ? C'est ainsi qu'il y répondra dans son autobiographie : « Faut-il y adhérer ou pas ? Cette question ne se posait pas pour moi (ni pour les autres futuristes moscovites). C'était ma révolution à moi. [...] Je vais à Moscou. J'interviens ici et là en public⁷⁶ ». Pour le poète futuro-socialiste, selon l'expression de Marjorie Gaudemer⁷⁷, cela ne faisait aucun doute, l'époque tsariste ne serait à jamais qu'une épave dans l'histoire de la Russie et il fallait commencer le nettoyage. C'est dans cet état d'esprit que le poète écrit *Notre marche* et *Ode à la révolution*.

Quelque temps après le mois d'octobre, Lounatcharski, le commissaire du peuple à l'Instruction publique, invite Maïakovski à travailler pour lui. Le refus catégorique de Lounatcharski d'officialiser le courant futuriste comme seul représentant de l'art soviétique, même s'il était sympathisant à leur cause, déplaira énormément à Maïakovski. Le temps passera, puis l'année suivante il acceptera d'annexer la revue qu'il avait fondée avec ses camarades futuristes, *L'Art de la commune*, au commissariat de Lounatcharski. Elle devint ainsi un organe du commissariat ce qui provoqua la critique de plusieurs artistes futuristes : « Dans certains milieux, on leur

⁷⁵ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, op. cit., p. 126.

⁷⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », op. cit., p. 97.

⁷⁷ Marjorie Gaudemer, *Le théâtre politique de Maïakovski, d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918-1921)*, mémoire de maîtrise en études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle, p. 17.

reproche de s'être "vendu aux bolcheviks"⁷⁸ ». Certains ne voyaient peut-être pas d'un bon œil cette alliance entre les artistes chevronnés Blok, Meyerhold, Maïakovski et le gouvernement soviétique. Les poèmes publiés par Maïakovski dans cette revue témoignent d'un nouveau style d'écriture qui est foncièrement plus politique, voire plus propagandiste que futuriste. *La Marche de gauche, Ordre à l'armée de l'art, Trop tôt pour se réjouir* ainsi que *Le poète c'est un ouvrier* reflètent bien cette direction politico-artistique. Cependant, Maïakovski n'intègre pas directement le Parti et il garde une certaine distance par précaution. Il écrit en 1918 :

La R.S.F.S.R. a la tête ailleurs qu'à l'art. Et moi c'est justement à l'art que je l'ai. [...] Pourquoi ne suis-je pas au parti ? Les communistes travaillaient sur divers fronts. Dans l'art et l'éducation, c'étaient des conciliateurs⁷⁹.

L'alliance de l'art, de la politique et de la masse émerge concrètement chez Maïakovski à ce moment. Mais le poète veut réaliser cette alliance sur le front de l'art et non pas à l'intérieur du Parti bolchévique, d'autant plus qu'il n'appréciait guère les conciliateurs. Selon son camarade de l'époque, Roman Jakobson :

Le poète refuse la substitution du compromis, de la réconciliation mécanique des contraires, à la dialectique. Les cibles de sarcasmes féroces de Maïakovski sont le conciliateur (*Mystère-Bouffe*) et, derrière, la galerie pittoresque des bureaucrates-accordeurs dépeints dans les tracts de propagande, Pobédonossikov [...] ou directeur principal de la gestion de la conciliation (*Les Bains*)⁸⁰.

Comme le démontre bien Woroszylski, le poète utilisait sa plume pour projeter sur papier les idéaux de la Révolution :

[...] le contenu révolutionnaire et les sentiments étaient déjà donnés et il ne restait plus qu'à les mettre professionnellement en forme pour les besoins de la propagande et de la mobilisation des masses. Telle était la mission du "poète-ouvrier"⁸¹.

⁷⁸ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁹ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 97.

⁸⁰ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 31.

⁸¹ Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 290.

Mais avant d'agiter les masses, Vladimir devait persuader les prolétaires de ne pas remettre en cause l'importance de la place du poète dans le processus révolutionnaire, ce qui s'exprime très bien dans *Le poète c'est un ouvrier*. En ce sens, les tâches des artistes ne devaient pas être perçues comme étant inférieures à celles imposées aux ouvriers. L'équation est simple ; l'un ne serait donc pas moins important que l'autre et les prolétaires et les poètes doivent travailler ensemble à la construction de cette nouvelle société soviétique :

Nous sommes des égaux.
Camarades d'une masse ouvrière.
Prolétaire du corps et de l'esprit.
Unis seulement⁸²

Au-delà de la représentation égalitaire entre le poète et l'ouvrier, ce passage évoque aussi un point fort important qui aide à comprendre la conceptualisation de la masse chez Maïakovski. Le principe de solidarité et d'égalité semble être conjointement lié à la représentation de la masse chez le poète. L'idée est très claire pour Vladimir, car la masse occupe une place très importante dans le projet révolutionnaire dans la mesure où ceux qui la composent (ici il évoque les prolétaires et les ouvriers des villes) doivent faire front commun tout en étant conscients des enjeux socio-politiques évoqués par le Parti bolchévique. Or, l'on doit comprendre que le fait d'évoquer la masse depuis la Révolution de 1917, est devenu la norme dans la République socialiste fédérative soviétique de Russie, connu sous l'acronyme R.S.F.S.R. Cette règle à suivre est bien appliquée au sein même du Parti ainsi que dans les milieux révolutionnaires.

Une autre création très importante en cette année 1918 fut la pièce *Mystère-Bouffe*. Alliant avant-garde artistique et avant-garde politique, cette pièce représente le désir de Maïakovski de créer un art socialiste. L'année suivante, le poète présentera cette

⁸² Vladimir Maïakovski, « Le poète c'est un ouvrier », dans *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 168.

pièce dans les usines de la R.S.F.S.R. même si « les critiques affirment qu'elle est incompréhensible pour eux comme pour les masses⁸³ ». Maïakovski, convaincu de la pertinence d'œuvrer artistiquement pour la cause révolutionnaire, mettra son art au service de la Rosta. En cette première année d'instauration du communisme de guerre, Vladimir travaille d'un côté pour le comfut, un regroupement d'artistes communistes futuristes. D'un autre côté, il crée des affiches de propagande ou d'agitation comme il le mentionne lui-même pour l'agence Rosta⁸⁴. Maïakovski voulait profiter du contexte révolutionnaire et s'activer pour servir le temps présent en écrivant des vers qui allaient servir la révolution :

Je suis avant tout un homme qui a mis sa plume au service (je vous prie de bien noter ce mot), au service de la minute présente, de la réalité présente et de son conducteur : le gouvernement soviétique et le parti⁸⁵.

En 1920, la R.S.F.S.R. est grandement fragilisée par la guerre civile, mais aussi par la famine. La tension politique est grandissante à l'intérieur des conseils, des soviets et autres instances. Le Proletkult, que l'on pourrait traduire par organisation de la Culture prolétarienne, constitue à ce moment un des regroupements d'artistes soviétiques directement soutenu par l'appareil d'État soviétique, et qui critiquera sévèrement le travail artistique des futuristes. Ce qui prime désormais dans la nouvelle littérature soviétique, ce n'est pas l'expression poétique mais l'illustration de la révolution. Le germe du réalisme socialiste se développe et le système autoritaire soviétique prend de plus en plus d'ampleur. C'est ainsi que les artistes devront composer avec de nouvelles variables. Maïakovski, pour sa part, ne réalise pas encore la gravité du changement qui s'opère graduellement et il en prendra conscience l'année suivante. En 1921, cela fait maintenant pratiquement trois ans qu'il travaille sur le poème *150 000 000*. L'œuvre est terminée depuis un an, mais Maïakovski rencontre énormément de problèmes avec l'instance de censure Lito le département

⁸³ *Ibid.*, p. 164.

⁸⁴ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 98.

⁸⁵ Vladimir Maïakovski, dans Claude Frioux, *op. cit.*, p. 11.

de littérature du Commissariat du peuple à l'Instruction publique, ainsi que les éditions d'État. À ses problèmes d'édition pour *150 000 000* s'ajoutera le cas de la seconde édition de *Mystère-Bouffe*. Une fois de plus, personne ne veut publier l'œuvre de Maïakovski. Le poète devra se battre à nouveau pour voir la nouvelle version de cette pièce : « L'an 21. Jouant des coudes à travers la bureaucratie, les haines, les paperasses et les stupidités – je mets en scène une deuxième variante de *Mystère*⁸⁶ ». Suite à ce conflit, la *Pravda* publiera les commentaires virulents du chef du bureau de propagande du Parti, Lev Sosnovski : « Espérons que ce sera bientôt le tour des maïakovskeries de se retrouver sur le banc des accusés⁸⁷ ». Notons que *150 000 000* et *Mystère-Bouffe* sont des œuvres qui font l'éloge de la Révolution, qu'elles ont pour objectif de conscientiser la masse et de lui donner des armes pour mener à bien la lutte des classes surtout en cette année d'instauration de la Nouvelle Économie Politique.

En ce sens, *150 000 000* représente l'un des poèmes les plus pertinents du répertoire de Maïakovski en ce qui concerne son rapport à la masse puisque le titre évoque directement les « Cent cinquante millions de personnes, l'immense population de la Russie, voilà les auteurs de cette épopée [...] ⁸⁸ ». C'est donc dans cet état d'esprit et après un parcours artistico-politique bien complexe que Maïakovski aura travaillé sur le poème *150 000 000*, entre 1919-1921 et dans lequel « l'auteur ne signa même pas son nom, préférant se faire le haut-parleur d'un " Ivan " collectif⁸⁹ ».

⁸⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 98.

⁸⁷ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁹ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 287.

CHAPITRE 2

SOLITUDE ET SPONTANÉITÉ

Après avoir observé à vol d'oiseau le parcours de vie de Maïakovski entre 1905 et 1921, date de création du poème qui, comme nous le verrons dans ce prochain chapitre, glorifie le rôle de la masse dans le projet révolutionnaire. Il semble pertinent de porter une attention particulière sur deux thèmes prégnants du répertoire maïakovskien, soit la solitude et la spontanéité. Une analyse thématique me permettant, à titre d'hypothèse interprétative, d'éclairer ce qui se dégage de l'articulation entre la solitude et la spontanéité chez le poète. Nous verrons comment ces deux thèmes sont directement liés à un autre thème du corpus maïakovskien, soit celui de la masse. De plus, comme il en sera question au chapitre quatre, le thème de la spontanéité a fait l'objet d'une grande polémique entre le poète et Lénine dans la saga entourant la publication de *150 000 000*.

La solitude et la spontanéité représentent un axe de tensions qui auraient, non seulement coloré le corpus pluridisciplinaire de l'artiste, mais plus encore, qui auraient habité l'homme jusqu'au plus profond de son être :

Moi,
Créateur de tout ce qui est fête,
Je n'ai personne pour partager ce jour.
Je vais tout de suite m'écrouler⁹⁰

À en croire le poète et une poignée de biographes qui ont traduit sa vie, l'on pourrait résumer ces tensions ainsi : la solitude aurait effrayé Maïakovski et la spontanéité, utilisée pour repousser le quotidien, représenterait un moyen et un outil permettant de vaincre cette solitude. Or, il se trouve qu'à l'opposé de la solitude et du solitaire, l'on retrouve le groupe, la collectivité, et ultimement, en ce qui nous concerne, la masse.

⁹⁰ Vladimir Maïakovski, « La flûte des vertèbres », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 118.

Le lien entre la crainte de l'homme seul, exprimé par Maïakovski, et ce désir de voir naître une masse solidaire et rassembleuse, semble grandement occuper l'esprit du poète. Cette utopie repousserait le spectre de la solitude, tout en se conjuguant à merveille avec le projet social émancipateur de 1917, soit ce projet qui appelait dans la forme, les masses à joindre le mouvement révolutionnaire. L'hypothèse interprétative que je présente ici est en quelque sorte marginale dans la mesure où le thème de la solitude n'est pas abordé, outre par Wiktor Woroszyński et par les spécialistes du corpus de Maïakovski. Qu'ils empruntent une perspective hagiographique ou non, le thème de l'amour est constamment abordé par les biographes du poète. C'est un thème qui semble être, pour certains d'entre eux, la pierre angulaire permettant d'éclaircir son récit de vie :

Le premier de ces thèmes est l'amour. On comprend aisément les proportions que peut acquérir cette expérience passionnelle privilégiée chez un poète sans cesse *épuisé de lyrisme*⁹¹.

Maïakovski, Lili [...] vont vivre ensemble une des plus curieuses et légendaires relations d'amour et d'amitié qu'ait connue l'histoire de la littérature russe [...] ⁹².

Or, je dois spécifier ici que je n'utiliserai pas la thématique de l'amour comme angle d'analyse pour comprendre la vision de la masse chez Maïakovski. D'une part, puisque cette perspective me semble être trop subjective et de l'autre, faire l'étude du comportement amoureux de Maïakovski n'apporterait en rien à mes hypothèses interprétatives. Ce qui me semble plus éclairant est de constater, comme le mentionne avec justesse Efim Etkind, que « Même lorsqu'il s'adresse à la femme qu'il aime, il dialogue avec les masses par-dessus la tête de sa bien-aimée⁹³ ». Pour bien saisir les raisons qui ont poussé Maïakovski à vouloir « dynamiser » la masse, il serait plus opportun d'analyser le thème de la solitude plutôt que celui de l'amour, même si dans une perspective lyrique l'un n'est pas très loin de l'autre. Chez Maïakovski, la masse

⁹¹ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 67.

⁹² Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 11.

⁹³ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 311.

unifie les individus qui la composent, et ce, en offrant une stabilité d'union beaucoup plus rationnelle que sentimentale, ce qui n'est pas le cas du couple qui oscille entre l'idylle et la crise.

En ce sens, comme le présente Wiktor Woroszyński, la masse serait à même d'offrir un réconfort à l'homme seul :

L'accueil enthousiaste que Maïakovski fit à la révolution s'explique également, entre autres facteurs, par le fait qu'il y voyait enfin le moyen de rendre l'homme plus héroïque, de mettre fin à sa solitude dans la masse, de remplir l'existence individuelle d'un sens général [...]⁹⁴.

Ce qui est très intéressant ici, c'est bien de comprendre comment Maïakovski a articulé son rêve de jeunesse qui était de révolutionner la société russe ainsi que de combattre la solitude. Tout en incorporant dans mon analyse son apparente conception de la masse ainsi que le rôle qu'il lui octroya, du moins, les efforts qu'il aura fait pour l'agiter, notamment par l'entremise de l'agit-prop. Comme le mentionne Régine Robin en traitant des œuvres théâtrales d'agit-prop de Maïakovski : « Il s'agit en divertissant par le spectacle de dénoncer, de décaper, de s'emparer d'un problème, et de rendre par là la masse active et non plus passive, de révolutionner les esprits en même temps que de renouveler les formes⁹⁵ ».

Dans un premier temps, il sera donc question d'analyser la notion de solitude chez Maïakovski par l'entremise du registre lyrique, que nous appellerons le lyrisme maïakovskien. Ce qui est capital est de saisir comment Maïakovski met en scène le thème de la solitude dans sa poésie et pourquoi cette crainte de l'homme seul semble déranger l'esprit du poète. Par la suite, j'aborderai l'outil de prédilection du poète futuriste pour combattre le *byt*, intimement lié au caractère impulsif de Maïakovski, soit la spontanéité. Mon hypothèse est la suivante : pour bien saisir la portée

⁹⁴ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 286.

⁹⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 260.

symbolique que le poète attribua à la masse, on ne peut faire fi de son rapport à la solitude et de son enthousiasme face à la spontanéité, tout en prenant en considération que sa vision prométhéenne de la masse reste intimement liée à son désir de révolutionner la société russe. Pour ce faire, j'analyserai la solitude chez Maïakovski telle qu'exprimée dans ses oeuvres sous l'angle de la représentation christique. Dans la seconde section de ce chapitre, je tenterai de cerner la portée symbolique attribuée à la spontanéité, en lien avec le futurisme russe, le théâtre d'agitation, l'image maïakovskienne de la ville moderne et ultimement la tension entre la vie et la mort qui fut bien prégnante chez le poète révolutionnaire. Au cours de ce chapitre, l'œuvre de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, me sera bien utile pour comprendre la solitude et la spontanéité maïakovskienne, dans la mesure où Benjamin tente de présenter *l'expérience baudelairienne de la masse* en liant celle-ci à la solitude et à la *grande ville*. L'on doit comprendre que pour Benjamin, le flâneur n'est ni un révolutionnaire ni un sauveur, mais son expérience de la vie urbaine moderne évoque l'ivresse de la foule, l'indépendance de l'artiste, le plaisir de se laisser emporter par les mouvements de la ville, en d'autres mots, d'aller à l'encontre de la stagnation, du *byt*. Certes, Benjamin n'est pas Baudelaire et Baudelaire n'est pas Maïakovski, mais il n'en demeure pas moins que Benjamin cible de façon perspicace la notion de masse qui se dégage du corpus baudelairien et plus encore, « l'irréremédiable détresse du solitaire au sein des foules⁹⁶ ». Si, comme le prétend Benjamin, au milieu du 19^e siècle, la foule est devenu un sujet nouveau dans la poésie lyrique, Maïakovski, considéré par plusieurs comme « l'inventeur du "poème lyrique"⁹⁷ » en Russie, aura, à sa façon, incorporé ce sujet dans une période où les masses, les foules, étaient grandement interpellées par de multiples groupes politiques avant la Révolution de 1917, puis par un seul groupe politique après la Révolution, le Parti bolchévique.

⁹⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 321.

2.1 Le treizième apôtre

Le lyrisme maïakovskien confère à la notion de solitude un nouveau sens lorsqu'il prend une avenue christique. Les multiples références symboliques à Dieu ou au Christ, opérées par le poète, confirment la puissance de la solitude dans l'œuvre de Maïakovski. Comme nous l'avons vu précédemment, Maïakovski se projette dans sa poésie comme un sauveur de l'humanité, car seul, il affronte la *détresse humaine*⁹⁸ en se crucifiant lui-même tel un martyr ou tel le treizième apôtre :

Et moi, pour vous, je suis son Jean-Baptiste ;
partout où ça souffre, je suis présent.
Sur chacune des gouttes de la coulée des larmes ;
je me suis à chaque instant crucifié⁹⁹.

Dans le dernier passage de *La flûte des vertèbres* il écrit :

Colorez de fête la date d'aujourd'hui.
Qu'elle naisse
la magie pareille à la crucifixion.
je suis cloué au papier
avec les clous des mots¹⁰⁰.

Un double de Vladimir dans la pièce tragique *Vladimir Maïakovski* lui répond ceci :

Et je vois : dans toi sur la croix du rire
le cri torturé est crucifié¹⁰¹.

À cela, le chœur répond en s'exclamant :

Allons
Là où pour sa sainteté
Le prophète a été crucifié¹⁰².

Utilisée ainsi, la notion de solitude renforce cette image christique du martyr maïakovskien. Maïakovski est seul, torturé ; le cri qu'il lance ne représente pas un cri

⁹⁸ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 281.

⁹⁹ Vladimir Maïakovski, *Le Nuage en pantalon ; Tétraptique*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁰ Vladimir Maïakovski, « La flûte des vertèbres », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰¹ Vladimir Maïakovski, *Vladimir Maïakovski*, dans Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰² *Ibid.*, p. 280.

à l'aide, mais il représente plutôt cette « lutte entre le moi lyrique et le moi social du poète¹⁰³ ». Il affirme que son sacrifice est porteur d'espoir et qu'il le fait pour le bien de tous. Cette incarnation rédemptrice du poète évoque, pour emprunter à Palmier, le fait que Maïakovski alimente lui-même le mythe du poète martyr :

Il est à la fois un grand poète et un prophète, les hommes lui tapisseront des sentiers de fleurs, les prostituées le porteront en triomphe à travers l'incendie du jugement dernier. Parfois il se prend pour le Christ et appelle à lui tous ceux qui souffrent et qui pleurent¹⁰⁴.

Au-delà de la querelle entre certains biographes à savoir si Maïakovski était croyant ou non, l'utilisation du langage christique dans l'œuvre du poète semble condamner la solitude lorsqu'elle est vécue en silence. Pour Maïakovski, la solitude doit être vécue de manière héroïque ou sinon elle doit disparaître, puisque l'homme seul, même au milieu de la masse, reste une *goutte fondue dans la masse*¹⁰⁵. La solitude vécue dans l'anonymat ne représenterait pas un type de solitude héroïque. Comme en témoigne ce passage précédemment cité, la solitude représenterait un point négatif allant à l'encontre du processus révolutionnaire, puisque seul, l'homme ne peut renverser la structure sociale :

Unis seulement
Seulement ensemble nous saurons parer l'univers,
l'accélérer sur un rythme de marche¹⁰⁶.

La solitude pousse les individus à se retirer du corps social ; dans un sens très durkheimien, l'on pourrait constater que cet isolement social ne mène certainement pas vers l'harmonie sociale, mais plutôt vers l'anomie. Maïakovski n'a probablement pas réfléchi à la question ainsi, mais son rapport à la solidarité sociale évoque, en quelque sorte, le fait qu'il croyait foncièrement dans l'union des citoyens russes, que ce soit au travers d'un projet politique ou non. Il serait intéressant de développer ce

¹⁰³ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 278.

¹⁰⁴ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 415.

¹⁰⁵ Expression retenue par Claude Frioux et provenant de Maïakovski, Claude Frioux, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ Vladimir Maïakovski, « Le poète c'est un ouvrier », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 168.

sujet provenant de la tradition sociologique, or je me contenterai de cerner son rapport à la solitude.

Le poète révolutionnaire prônait tout sauf la désintégration sociale. Il a décrié la solitude, s'est proclamé en faveur de l'union des grandes masses, même s'il fût l'un des rares poètes futuristes russes à utiliser, à de nombreuses reprises, les pronoms à la première personne. Comme le remarque Palmier, « L'un des mots qui reviennent le plus fréquemment sous sa plume est "je"¹⁰⁷ ». Or, on pourrait envisager une multitude d'avenues possibles pour comprendre cette utilisation de pronoms personnels. Cela pourrait-être fait par orgueil, comme cela pourrait témoigner, comme nous l'avons mentionné précédemment en empruntant à Etkind, d'un dédoublement du « moi » dans un « nous » collectif. Marina Tsvetaïeva propose d'aborder le « moi » du poète sous un autre angle : « Maïakovski a beau proclamer : "Moi, c'est tous ! Moi c'est nous !", il n'en reste pas moins un camarade solitaire, inégal parmi les égaux, chef de bande, de la bande qui n'existe pas ou dont le chef est un autre¹⁰⁸ ». Vladimir, éclaireur des masses dans la pénombre, aurait donc porté, selon ce qu'il a bien voulu projeter dans ses oeuvres et selon ce que les spécialistes en ont retenu, le fardeau de la détresse humaine sur ses épaules.

Le « moi » de Maïakovski évoque aussi le caractère explosif du poète à l'image de ses sentiments les plus révoltés, et qui repousse, en quelque sorte, l'éveil de la solitude :

Et je sens
que « moi »
est trop petit pour moi.
Quelqu'un veut en sortir obstinément¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 415.

¹⁰⁸ Marina Tsvetaïeva, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁹ Vladimir Maïakovski, *Le Nuage en pantalon ; Tétraptique, op. cit.*, p. 15.

Dans ce cas-ci, le « moi » du poète ne représente pas nécessairement le « moi » psychologique de Maïakovski, il évoque le combat intérieur qu'il mène contre la stagnation, contre le *byt*, contre l'indifférence du temps vécu. Son ami Roman Jakobson écrira de ces vers qu'ils évoquent « L'angoisse, l'étouffement derrière une limite posée, la volonté de surmonter les barrières statiques [...] Le moi du poète est un bélier qui cogne le Futur interdit [...] ¹¹⁰ ». Celui qui veut s'échapper de Maïakovski, cette bombe à retardement, c'est aussi le créateur-prophète, chantre des masses, qui baigne dans le flot incessant de la grande ville. Somme toute, lorsque Maïakovski évoque la solitude, il le fait dans bon nombre de cas, en lui accolant une aura christique. Contrairement à Van Gogh qui fut selon Heinich, un saint innocent ou « martyr malgré lui dans la théologie catholique, martyr d'avant les martyrs, ne sachant pas encore qu'il souffre et meurt pour une cause qui après lui, grâce à lui, deviendra cause commune, cause sacrée ¹¹¹ », Maïakovski savait très bien ce pourquoi il cultivait cette image du martyr, ce pourquoi il voulait rallier tous ceux « qui étouffent et n'en peuvent plus ¹¹² » et ce pourquoi il écrivit :

Gloire à l'homme,
dans les siècles des siècles gloire et vie à l'homme !
À chaque vivant
sur terre,
gloire,
gloire,
gloire ¹¹³!

À en croire ses écrits et ce que les biographes racontent, Maïakovski aurait bel et bien eu une vision idyllique, prométhéenne de la société russe et de l'Homme. Ici, on doit comprendre que le poète utilise son médium artistique, la poésie, pour projeter son utopie citoyenne. Comme nous le verrons lors de l'analyse du poème *150 000 000*, Maïakovski réitère fréquemment sa foi en l'Homme et il croit dans le potentiel

¹¹⁰ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

¹¹¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 77.

¹¹² Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 16.

¹¹³ Vladimir Maïakovski, « La guerre et l'univers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 140.

illimité de l'Homme et des masses. En incarnant la parole des solitaires oubliés, qu'ils soient révolutionnaires, paysans, prolétaires ou soldats, Vladimir se représente lui-même comme le porte-parole de ceux-ci, tout en prétendant incarner le martyr avec un lyrisme libérateur au nom du futurisme russe et du temps révolutionnaire. Un point qui est fort important et qui évoque une distinction flagrante avec notamment, le flâneur de Baudelaire. La grande différence entre le flâneur de Baudelaire et Maïakovski pourrait se résumer ainsi : Maïakovski se présentant lui-même comme un solitaire dans sa poésie, projette l'idée qu'il aimerait s'émanciper de cette solitude en emportant avec lui tous les autres solitaires russes si l'on peut dire. Alors que chez Baudelaire, le flâneur n'a aucun intérêt à entrer en contact avec la foule, il est seul et désire rester seul. Au-delà de cette dialectique entre le solitaire et la foule qui est divergente entre un et l'autre, l'on peut toutefois remarquer qu'il existe des points communs entre Baudelaire et Maïakovski. Selon Benjamin, le flâneur « s'entendait à manifester sa nonchalance, en certaines circonstances, sous une forme provocatrice¹¹⁴ ». Autre parallèle intéressant, Maïakovski tout comme Baudelaire, évoque aussi le « caractère inhumain¹¹⁵ » de la foule, notamment dans le poème *Tenez !* où il écrit :

La foule va se frotter à moi,
la bestiale en délire,
la vermine aux cent têtes montrera ses pattes dressées¹¹⁶

Une strophe qui demeure essentiellement très provocatrice et qui est représentative du rapport à la foule que Maïakovski entretenait dans la mesure où le poète aimait bien déranger cette foule qui se tenait devant lui lors de ses récitals. Cette foule, il voulait l'agiter. Contrairement au flâneur, Maïakovski veut transformer ce « caractère inhumain » de la foule : il veut la dynamiser.

¹¹⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 174.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Vladimir Maïakovski, « Tenez ! », dans Efim Etkind, *op. cit.*, p. 312.

Voulant allier avant-garde artistique et avant-garde politique, il n'est pas étonnant de voir que le premier poète des masses, selon l'expression de Marina Tsvétaïéva, a décidé non seulement de joindre le mouvement des futuristes russes, mais de l'adapter en fonction de ses propres états d'âme, de ses propres convictions et de son désir de façonner une nouvelle société où la masse deviendrait unie sans toutefois être homogène.

Comme nous venons de le voir, lorsque Maïakovski aborde la solitude, ce thème revêt souvent une aura christique. Le poète incarne le sauveur qui veut mettre fin à la solitude. Pour Vladimir, le problème ne s'arrête pas seulement au fait d'être seul dans son quotidien, l'idée est plus complexe. La vie quotidienne en elle-même comporte son lot de problèmes. Lorsque la lourdeur du quotidien s'agence avec la solitude, la qualité de vie du solitaire en est grandement touchée. Pour remédier à cela, le poète propose de combattre la stagnation du quotidien par la spontanéité d'action. Une spontanéité d'action qui reste toutefois très peu définie. La spontanéité se présente chez Volodia comme une voie émancipatrice permettant de combattre le *byt*. Un remède à la solitude qui ne vient heureusement ou malheureusement pas avec un guide d'utilisation. Comme en témoignent Claude Frioux et Roman Jakobson, le thème du *byt* semble avoir été très important non seulement dans la vie du poète mais aussi dans sa poésie :

L'engourdissement résigné dans la sclérose mécanique et décolorée des habitudes qui, sous le nom de "byt", hante la culture russe [...] et dont Maïakovski a fait un véritable mythe diabolique est alors à la fois l'ennemi déclaré de la révolution et le démon contre lequel, depuis ses premiers vers, la sensibilité du poète est en inlassable révolte [...]¹¹⁷.

A chaque pas se fait plus aiguë la conscience de l'inutilité du combat singulier contre l'existence quotidienne. Le fer des supplices a imprimé sa marque.

¹¹⁷ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 97.

Aucune possibilité de victoire avant terme. Le poète est condamné à “l’exil du présent”¹¹⁸.

Dans le poème *De ceci* le poète combat le quotidien de la vie en général :

même ici, ma très chère,
ravageant de mes vers l’horreur quotidienne,
protégeant le nom bien-aimé¹¹⁹

Et voici ce que Maïakovski a écrit dans sa lettre d’adieu :

le canot de l’amour
s’est brisé contre la vie quotidienne¹²⁰.

Une spontanéité de vie, un renouveau sans cesse renouvelé de jour en jour, la stabilité mise au rancard, voilà ce que propose Maïakovski pour repousser l’apparition du *byt* dans sa forme la plus négative. Or, ce type de postulat n’est pas étranger aux futuristes russes et Maïakovski n’a pu faire autrement que de s’inspirer du mouvement pour en venir à incarner littéralement le mouvement. Pour bien comprendre comment la solitude et le *byt* doivent être combattus par la spontanéité, il semble capital de s’arrêter sur la notion de spontanéité, un thème qui est propre aux futuristes italiens et russes. La spontanéité est intimement liée chez Maïakovski à la ville, et la ville, pour le poète révolutionnaire, a tous les outils nécessaires pour faire émerger une masse unie et active. Nous verrons comment.

2.2 L’ivresse de la spontanéité

Le culte de la spontanéité, de la rapidité incessante que l’on retrouve chez Maïakovski, reflète en grande partie un des thèmes utilisés fréquemment par les futuristes italiens, puis rattrapés par les futuristes russes : celui de la vitesse. Un amour, une fascination de la vitesse qui est développée de façon très différente tant

¹¹⁸ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁹ Vladimir Maïakovski, « De ceci », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 210.

¹²⁰ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 375.

chez les futuristes italiens, chez les futuristes russes, que chez le poète révolutionnaire Vladimir Maïakovski. Pour celui qui craignait le *byt*, qui prônait le *mot-nouveauté*, qui a fait de la spontanéité un remède contre la solitude et la stagnation, qui aura tenté à de multiples reprises d'agiter les foules, qui vouait un amour-haine à la ville, de ce monstre à la fois hideux et stimulant, qui aura été attiré et repoussé par la mort, la notion de vitesse semble occuper une place très importante. Pour bien capter cette image de la rapidité, tout en saisissant ce pourquoi la spontanéité constitue pour le poète une échappatoire louable à la lenteur, il me semble approprié de faire un petit détour dans l'univers du futurisme russe de l'avant-Révolution. Ainsi, cela me permettra d'analyser brièvement la fonction de la vitesse et de la spontanéité chez les futuristes russes afin de mieux saisir l'utilisation de telles figures et symboles chez Maïakovski. Se revendiquant du mouvement futuriste russe, l'on doit comprendre que le thème de la vitesse n'est certainement pas une idée propre à Maïakovski, même si celle-ci est développée de façon distincte par le poète. En lien avec le courant futuriste russe et la notion de spontanéité maïakovskienne, j'aborderai par la suite la représentation maïakovskienne de la ville moderne russe, pour ensuite aborder les fenêtres Rosta, ces affiches créées et pensées en grande partie par Maïakovski qui avaient pour but d'agiter, de réveiller et de convaincre la masse de la légitimité du processus révolutionnaire. Comme nous le verrons, l'utilisation du thème de la ville ainsi que la création des affiches Rosta éclairent grandement le rapport qu'aura eu Maïakovski envers la masse russe.

Si le futurisme russe de l'avant-Révolution a connu plusieurs tendances, il n'en demeure pas moins que l'on peut identifier deux grandes avenues dans lesquelles les artistes russes auront pris part, soit l'égo-futurisme et le cubo-futurisme. Je présenterai ici succinctement les deux courants du futurisme russe en m'appuyant sur l'interprétation qu'en font Ripellino, Khardzhiev et Trénine. Ces trois spécialistes du corpus maïakovskien offrent une interprétation analytique très riche en ce qui

concerne le parcours de l'artiste ainsi que le mouvement futuriste russe. Trois auteurs qui sont passionnés par le travail des futuristes russes et par les oeuvres de Maïakovski. Leur passion pour le poète et ses œuvres nuit parfois à la légitimité de leurs critiques.

Le manifeste égo-futuriste portant le nom *Prologue égo-futuriste*, écrit par Igor Sévérianine en 1911, évoquait l'impatience du poète face à l'arrivée du futur dans le temps présent. Sévérianine et sa bande — mentionnons Olimpov, Ignatiev et Gniédov — ne proposaient ni plus ni moins, de façon poétique et métaphorique, que d'accélérer le présent pour atteindre plus rapidement le futur tout en repoussant le passé. Au-delà du fait que plusieurs cubo-futuristes n'appréciaient guère la poésie des égo-futuristes en raison du style d'écriture jugé prétentieux — à cet égard voici les propos de Khlebnikov recueillis par Ripellino : « Sévérianine, que Khlebnikov appelle dans ses notes "Igor Oussyplianine" (Igor l'Hypnotiseur), écrivait des poèmes précieux, farcis de mots étrangers claironnants, d'expressions du "beau monde", de termes de coiffeur¹²¹ » — , les cubo-futuristes étaient tout aussi fascinés par le futur et surtout l'avènement de celui-ci. D'une tendance à l'autre, le futur devait s'accomplir dans le temps présent. Le courant égo-futuriste n'aura pas obtenu la même popularité que les cubo-futuristes et aura dû à de multiples reprises s'associer avec plusieurs autres groupes d'artistes partageant les mêmes désirs en matière d'art tels que *Mezzanine de la Poésie* en 1913 et *Centrifuge* en 1914¹²². Remarquons, selon les propos de Ripellino, que les égo-futuristes auront quand même été une source d'inspiration pour Maïakovski : « Et Maïakovski lui-même, qui le dénigrait [Sévérianine] inlassablement, connaissait beaucoup de ses poèmes par cœur [...] ¹²³ ».

¹²¹ Angelo Maria Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, traduit de l'italien par Mario Rossi et Antoine Vitez, Paris, L'Arche, 1965, p. 14.

¹²² Nicolai Khardzhiev et Vladimir Trénine, *La culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 54.

¹²³ Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p.15.

En ce qui concerne le terme même de cubo-futurisme, celui-ci aurait été créé par les critiques d'art russe au courant de la décennie 1910 et il évoque essentiellement le fait que les artistes associés à ce courant se sont grandement inspirés des peintres cubistes¹²⁴. Comme l'exprime Ripellino : « Beaucoup d'éléments lexicaux de la poésie des cubo-futuristes viennent tout droit du répertoire des peintres cubistes¹²⁵ » et de l'autre, nombreux auront été les peintres à s'inspirer des poètes futuristes. Tout comme Maïakovski s'est intéressé à la peinture, le peintre Malévitch a aussi écrit des poèmes. Ce partage de techniques artistiques empruntées à divers médiums artistiques, voire cette transposition des techniques propre à un univers artistique singulier, que ce soit les techniques cubistes de Picasso ou celles de Chagall, a enrichi le futurisme russe autant dans le domaine de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la danse, du théâtre, que du cinéma.

La technique cubiste développée en peinture a certainement influencé les poètes futuristes russes puisque certains d'entre eux ont directement reproduit les effets picturaux utilisés par les peintres cubistes. Par exemple, la technique cubiste consistant à décomposer « les formes en facettes tout en respectant leur situation dans l'espace¹²⁶ » a été réapproprié par les futuristes russes, notamment lors de l'expérience du « langage transmental zaoum » où certains cubo-futuristes ont investi davantage le mot, l'image et la forme. Les adeptes du zaoum proposaient de renouveler la langue, de dépasser la littérature du passé en instaurant une nouvelle langue rythmée par la sonorité des mots et la force expressive de ceux-ci. Encore une fois, le futurisme russe « aboutissait à la négation totale des valeurs antérieures, suivant là aussi un cheminement semblable à celui de la peinture¹²⁷ ». Comme le prétend Ripellino, on trouverait « des fragments zaoum chez tous les cubo-futuristes,

¹²⁴ Nicolai Khardzhiev et Vladimir Trénine, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁵ Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 39.

même chez Maïakovski, qui avait d'ailleurs le goût des jeux de mots, des pirouettes verbales, des associations sonores gratuites¹²⁸ ». Qu'importe le médium artistique et les diverses tendances du futurisme russe, le questionnement du temps présent se fait par l'instauration de la nouveauté qui critique sévèrement tout ce qui représente le passé. Ce que les futuristes russes proposaient c'était ni plus ni moins que la destruction, parfois haineuse, du passé dans le but de devancer la réalisation du futur dans le temps présent et ainsi de faire advenir l'avenir. Maïakovski lui-même fut un fervent défenseur du temps futur :

Le grand chambardement entrepris par nous dans tous les domaines de la beauté au nom de l'art de l'avenir, de l'art des futuristes, ne s'arrêtera pas [...] ¹²⁹.

L'on doit cependant comprendre que l'idée très provocatrice présentée par les futuristes russes (le passé représenterait la nullité littéraire) est directement liée au fait que ces artistes prenaient un grand plaisir à scandaliser l'opinion publique. Ils étaient tous bien conscients que l'application dans la sphère publique de ce leitmotiv allait fortement contribuer à l'instauration d'une « sorte de "reconnaissance négative"¹³⁰ » de leur courant/mouvement artistique et c'est ce qu'ils voulaient. Pour maximiser les scandales, les futuristes russes devaient absolument œuvrer dans la grande ville, là où ils se sont pratiquement tous rencontrés, c'est-à-dire à Moscou. Cette ville moderne, ainsi que Saint-Pétersbourg allaient entrer dans l'imaginaire collectif des divers groupes futuristes, non sans être écorchées au passage.

2.3 La ville : lieu de naissance du futurisme russe

De toutes les contradictions que nous pouvons retrouver chez les futuristes russes, leur rapport à la ville moderne, exprimé notamment dans le programme, voire le

¹²⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁹ Vladimir Maïakovski, *Théâtre, Cinématographe, Futurisme*, dans Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁰ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 273.

manifeste des futuristes russes, reste l'une des plus belles démonstrations d'incohérence du mouvement artistique. Leurs « manifestes glorifiaient la civilisation moderne, mais leurs poèmes exprimaient la même révolte désespérée contre cette civilisation que chez les décadents de la génération précédente¹³¹ ». De ces mêmes Pouchkine, Dostoïevski et Tolstoï qui furent jetés *par-dessus le bord du Paquebot Contemporain* pour cause de nullité littéraire. Pour Frioux, on peut clairement lire dans le programme des futuristes russes que l'homme nouveau c'est celui de la ville, il est le fruit de la ville contemporaine, de cette même ville qui est le berceau des futuristes russes :

La poésie du futurisme, c'est la poésie de la ville [...] La ville a enrichi nos expériences et nos impressions d'éléments nouveaux qu'ignoraient les poètes du passé. La ville elle-même est devenue un élément dans les profondeurs duquel naît un homme nouveau, l'homme de la ville [...] Nous voyons plus souvent des réverbères électriques que la vieille lune romantique¹³².

Selon Claude Frioux, cette prise de conscience des futuristes russes serait le fondement même de leur programme. Un programme qui témoignerait du triomphe de la ville moderne. Notons toutefois qu'à titre de mouvement artistique de l'avant-garde, les futuristes russes n'ont pas été les seuls à s'inspirer de la ville. Comme Raymond Williams l'exprime, « il est désormais établi que des liens décisifs unissent les pratiques et les idées des mouvements d'avant-garde au XX^e siècle, aux conditions et relations sociales propres à la métropole du XX^e siècle¹³³ ». Les futuristes russes se sont directement inspirés de l'esprit des grandes villes russes, des mouvements incessants, de cette fascination pour les réverbères, de la rapidité des moyens de transport et des bruits ambiants pour concevoir leur renouveau artistique. Peut-être est-ce l'un des seuls points qu'ils partageaient avec les futuristes italiens, comme en témoigne ce passage tiré d'une lettre collective, ayant comme signataires certains futuristes russes dont Maïakovski et qui fut envoyé au journal *Terre Vierge*

¹³¹ *Ibid.*, p. 274.

¹³² Claude Frioux, *op. cit.*, p. 22.

¹³³ Raymond Williams, *op. cit.*, p. 153.

lors du premier passage de Marinetti en Russie : « Refusant toute filiation avec le futurisme italien, nous revendiquons un parallélisme littéraire : le futurisme est un courant engendré par la ville¹³⁴ ». Toujours selon Frioux, le fait que les grandes villes de Russie, dans les années 1910, n'avaient pas la même ampleur que celles de l'Occident, aurait poussé les futuristes russes à s'inspirer des autres villes modernes, celles de l'Europe en grande partie, mais aussi de Chicago et de New York : « La Russie, où les machines et la concentration urbaine ne jouaient pas encore un rôle aussi spectaculaire qu'en Occident, n'offrait pas une base suffisante pour étayer ces idées¹³⁵ ». Frioux n'est cependant pas seul à avancer cette hypothèse, il en est de même pour Wiktor Woroszyński qui va plus loin en affirmant qu'en 1912, « Il n'y avait pas alors de gratte-ciel en Russie et les *budetljane* (néologisme inventé par ces mêmes futuristes qui russifiaient ainsi leur titre) devaient les gravir en pensée, car ils n'en avaient jamais vu¹³⁶ ». Force est de constater que les futuristes russes ont traduit poétiquement l'univers urbain dans lequel le mouvement a pris naissance tout en s'inspirant des grandes infrastructures urbaines et de l'avancement technique provenant de pays étrangers. En voici un exemple qui démontre comment Maïakovski s'est réapproprié cette idée :

Et c'est moi qui coule sous le pont, je suis la Seine,
je t'appelle,
je montre mes dents pourries¹³⁷.

Dans le poème *La guerre et l'univers* il écrit :

De l'Amérique sans limites je t'apporte la force,
la puissance des machines¹³⁸!

Dans *150 000 000* il traite de l'immensité des villes américaines :

¹³⁴ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 274.

¹³⁵ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁶ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁷ Vladimir Maïakovski, « La flute des vertèbres », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁸ Vladimir Maïakovski, « La guerre et l'univers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 138.

À Chicago,
 les acrobates d'acier des routes
 galopent
 dans le ciel
 sur des kilomètres¹³⁹.

Comme évoqué précédemment, si les futuristes russes ont fait l'éloge de la ville moderne dans leur programme, ce que l'on retrouve dans leur poésie n'abonde pas toujours en ce sens. À commencer par Maïakovski qui écrira dans son poème *L'Énorme Enfer de la ville* en 1913 :

Les fenêtres avaient brisé l'énorme enfer de la ville
 en mini-enfers tétant avec leurs lumières.
 Diables roux, les automobiles se cabraient
 Faisant éclater leurs klaxons dans l'oreille¹⁴⁰.

Il peut sembler étonnant de lire ce passage seulement un an après la sortie du manifeste des futuristes russes *Gifle au goût public*, dans lequel le sommet des gratte-ciel représente, de façon métaphorique, une tour d'observation d'où les futuristes russes s'élèvent pour *contempler la nullité* de tous ces artistes russes qu'ils ont mis au banc des accusés, de tous ceux qui n'ont pas réussi à joindre le *Paquebot Contemporain*. Inévitablement, l'on ne peut faire abstraction du ton extrêmement provocateur d'une telle déclaration, mais revenons-en à Maïakovski. Le rapport à la ville chez Vladimir évoque un leitmotiv très ambigu; la ville est peut-être un monstre hideux, il n'en demeure pas moins que le poète croit en son potentiel global. La pièce de théâtre *Tragédie Maïakovski* montée en 1913 à Saint-Petersbourg, Vladimir étant âgé de 18 ans à ce moment, nous rappelle, selon Palmier, le désir qu'aurait eu le poète de transformer la structure voire l'image de la ville russe: « *La Tragédie Maïakovski* a quelque chose de désespéré et on sent dans la révolte de Maïakovski contre cette ville qui le fascine, qui l'émerveille et l'épouvante par sa misère, le sentiment

¹³⁹ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, Paris, Messidor, 1985, p. 311.

¹⁴⁰ Wiktor Woroszyński, *op. cit.*, p. 274.

d'impuissance à la transformer¹⁴¹ ». En ce sens, il est difficile de capter ou de présumer ce qu'aurait été la vision de la ville chez Maïakovski. En effet, il critique sévèrement *l'enfer de la ville* de façon très claire, mais il démontre aussi avec beaucoup d'espoir qu'il y a moyen de faire de la ville un endroit magnifique, réjouissant, bref, une ville à l'image de l'euphorie des futuristes russes :

Mon cerveau,
joyeux et sage
constructeur,
construis des villes¹⁴²!

La capitale manque de lèvres pour sourire.
Tous,
hors des maisons,
sur les places,
dehors !
De capitale en capitale,
comme des ballons d'argent
jetons la joie,
les rires
et les cloches¹⁴³!

Ici, Maïakovski évoque clairement une des nombreuses fonctions de la ville ou pour être plus juste des capitales. La ville, cet agglomérat, possède une structure urbaine facilitant le rassemblement des citoyens. Ce que Maïakovski projette dans ce passage est l'idée très utopique de voir descendre dans les rues des capitales cette masse de gens tous unis dans le rire et la joie. À titre d'hypothèse interprétative, ce désir très prégnant dans son répertoire de voir la masse des gens rassemblée *sur les places* témoigne d'une grande phobie de Maïakovski : la solitude et plus largement le *byt*. Or, si les citoyens des villes étaient capables de cultiver l'esprit rassembleur que projette la ville, une idée qui revient souvent chez Maïakovski, mais aussi chez plusieurs futuristes italiens et russes, la solitude devrait disparaître graduellement puis le *byt* ne serait plus associé à un temps mort, mais plutôt à un temps actif, un temps

¹⁴¹ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 415.

¹⁴² Vladimir Maïakovski, « La guerre et l'univers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 141.

de fête, un moment où la spontanéité deviendrait reine. *Ipsa facto*, pour Vladimir, la ville représente un terreau fertile favorisant l'émergence et la mise en pratique d'actions spontanées de tous types. La spontanéité semble être un outil que Maïakovski propose métaphoriquement et poétiquement pour combattre la stagnation mais aussi, comme nous l'avons vu précédemment, pour rendre l'homme plus héroïque dans la mesure où la spontanéité permettrait aux individus de s'émanciper à court terme du *byt*, de la solitude, et pour éventuellement s'émanciper socialement dans et par le groupe. Si certaines grandes villes russes, en l'occurrence Saint-Pétersbourg et Moscou, permettaient effectivement l'émergence de cette dite spontanéité d'action, de rassemblements, de fêtes, cela est dû en grande partie au fait que ces dernières étaient les seules villes modernes de Russie. En ce sens, comme l'aurait laissé sous-entendre Baudelaire, selon l'analyse de Benjamin, « la "modernité" ne repose pas seulement et d'abord sur la sensibilité. Une extrême spontanéité s'exprime en elle [...] »¹⁴⁴. C'est peut-être cette même spontanéité, bien spécifique et intimement liée à la modernité, qui fascinait Maïakovski. Somme toute, l'on doit comprendre que la représentation maïakovskienne de la ville est parfois teintée par ses sentiments et sa situation de vie, car si ce dernier évoque dans *La guerre et l'univers*, le potentiel unificateur et exaltant de ville, à plusieurs reprises, entre 1912 et 1917, le poète évoquera aussi le côté le plus sombre de la ville. Comme l'évoque Frioux :

[...] le jeune poète pauvre et persécuté évoque la grande ville tentaculaire sous les traits d'un cauchemar torturant, d'une gigantesque prison où les réverbères *ont des yeux d'espions*, où les fils télégraphiques sont *autant de nœuds coulants*¹⁴⁵.

Que Maïakovski magnifie la ville moderne ou qu'il la critique radicalement, il n'en demeure pas moins que le poète ne semble jamais remettre en question l'immense potentiel de la ville, puisque celle-ci posséderait les ingrédients parfaits pour rendre la

¹⁴⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁵ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 92.

masse active. La ville offre un éventail d'outils permettant d'entrer en communication avec la masse, d'unifier cette masse. Pour sa part, Maïakovski rivalisera d'originalité en communiquant avec la masse par l'entremise d'affiches accolées sur les devantures de certains magasins de Moscou. Le but d'une telle action était d'entrer en contact avec la masse et surtout l'agiter.

2.4 Les fenêtres satiriques

C'est deux ans après la révolution bolchévique, dans « une Russie bouleversée par la guerre civile, les épidémies et les révoltes, épuisée par les attaques répétées des armées blanches et la désorganisation économique¹⁴⁶ » que Maïakovski allait travailler à la Rosta. Il est à noter que les affiches Rosta avaient aussi pour but d'informer la population du développement de la guerre civile et des décrets. L'affiche, un médium artistique que le poète avait peu exploité avant la Révolution, permettra à Maïakovski de créer, d'immiscer son travail artistique dans les grandes villes et de façon spontanée, car l'affiche doit témoigner de la minute présente, de l'actualité et d'un nouveau type d'art futuro-socialiste. La Rosta, connue aussi sous le nom de fenêtre Rosta et de fenêtre satirique Rosta, allait être placardée à même les vitrines des magasins abandonnés dans le but de conscientiser, de convaincre les cent cinquante millions de Russes de la légitimité de la révolution de 1917, mais aussi des tâches à faire pour mettre en place la nouvelle société russe¹⁴⁷. J'insiste ici sur le terme de nouvelle société russe qui me semble beaucoup plus juste dans le langage maïakovskien puisque Maïakovski ne s'est jamais borné à utiliser un langage strictement marxiste ou bolchévique pour expliquer ou exprimer ses multiples perspectives sociales. Pour le faire, il a plutôt utilisé au niveau de la forme les armes

¹⁴⁶ Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁷ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 163.

de la poésie tels que l'hyperbole, la métaphore, ainsi que la litote comme l'exprime si bien Efim Etkind :

L'hyperbole et la litote sont des phénomènes de même nature ; l'un comme l'autre apparentent la poésie de Maïakovski à l'art de *l'affiche*, fruit de son caractère de masse, car elle s'adresse aux foules urbaines¹⁴⁸.

Les affiches artisanales produites à l'Agence télégraphique russe (Rosta) dans un premier temps, pour être ensuite éditées par la Direction des Administrations politiques éducatives du Commissariat du peuple à l'Instruction publique (Glavpolitprosviet), étaient bel et bien créées pour la masse, pour ce qu'Elsa Triolet appelle *le front et l'arrière*¹⁴⁹. Maïakovski et une poignée de peintres et de poètes auront produit, entre septembre 1919 et janvier 1922, plusieurs milliers de ces affiches dans les grandes villes russes, en grande partie à Petrograd ainsi qu'à Moscou. En ce qui concerne Maïakovski, à lui seul il en aurait fait 1300 selon Elsa Triolet et 400 selon Douvakine. Au-delà de ce très grand écart de chiffre, tous les spécialistes du corpus de Maïakovski s'entendent pour dire que le poète fut le porte-étendard des fenêtres satiriques Rosta :

Maïakovski et deux peintres avait produit à lui seul 1300 affiches. Maïakovski en donnait presque toujours le thème, écrivait les légendes et faisait parfois aussi les dessins¹⁵⁰.

Maïakovski se montrait le plus ardent de tous [...] Maïakovski a écrit 80% des textes et dessiné au moins quatre cents affiches¹⁵¹.

Maïakovski est parvenu à dessiner une chronique étonnamment vivante de tous les événements et l'on comprend l'immense succès que connurent ces "fenêtres Rosta"¹⁵².

On peut remarquer ici, une fois de plus, que le ton hagiographique de ces auteurs n'est jamais très loin lorsqu'il est question du travail « remarquable » de Maïakovski.

¹⁴⁸ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 312

¹⁴⁹ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁰ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵¹ Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵² Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 464.

En ce qui concerne les thèmes exploités par Maïakovski, ils furent multiples, mais dans tous les cas ils reflétaient l'actualité de cette Russie en mode révolution :

Qu'il s'agisse de la guerre civile, de l'engagement dans l'Armée Rouge, du travail à l'usine, de la famine, de l'alphabétisation, les affiches de propagande ne cessent de refléter tous ces thèmes, de les rendre accessibles aux masses¹⁵³.

[...] ils commentaient les faits au jour le jour comme les annalistes d'autrefois [...] Dans les scènes colorées de ces "fenêtres", les prolétaires et les bouffons s'affrontent [...]¹⁵⁴.

Aujourd'hui, on peut étudier l'histoire d'après les "fenêtres Rosta", qui répondaient au jour le jour à tout ce dont dépendait la vie du pays¹⁵⁵.

Un travail de propagande qui amenait du pain sur la table, mais qui servait aussi grandement les idéaux de Maïakovski puisque ces affiches avaient, comme il l'exprima lui-même, un *pouvoir d'agitation*. Un pouvoir permettant aux masses de s'élever contre l'Armée blanche pour mieux rejoindre le mouvement révolutionnaire. Le Parti bolchévique voulait rallier la population de son côté et pour se faire il a dû être convaincant et rassurant en cette période de crise. C'est d'ailleurs en raison de cette crise socio-économique que la Rosta est née. La crise du papier s'abattant en Russie en ce début des années 1920 ne laisse pas le choix aux propagandistes bolchéviques. Pour rejoindre la masse, les messages transmis par le biais du papier doivent être succincts et frappants. L'affiche devient alors le meilleur moyen de convaincre une large partie de la population russe de la nécessité du processus révolutionnaire : « La pénurie de papier, l'absence de journaux, renforçaient le style de l'affiche, capable de ramasser en une image ce qu'une série de tracts politiques n'auraient pu faire¹⁵⁶ ». Maïakovski participe fermement à cette « littéralisation des rues », selon l'expression de Brecht, en dessinant des affiches aux couleurs du futurisme russe. La ville russe est en pleine métamorphose et elle fera naître un nouvel homme russe. Comme en témoigne Palmier :

¹⁵³ *Ibid.*, p. 462.

¹⁵⁴ Angelo Maria Ripellino, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁵ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵⁶ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 450.

La révolution modifie spontanément le visage des rues, car elle modifie les rapports entre les hommes. La rue se trouve investie de significations nouvelles par rapport à ce qu'elle était avant [...] elle devient lieu de rencontre, d'attroupement, de combat, mais aussi de fête. Les rues de Moscou et de Petrograd voient apparaître cet "homme collectif" [...]¹⁵⁷.

Un nouvel « homme collectif » avec un *byt* complètement refaçonné allait voir le jour en Russie. C'est dans cette perspective que Maïakovski, avec l'aide des affiches Rosta, a contribué d'une certaine façon à l'émergence de ce nouvel Homme soviétique. Je reviendrai sur ce point lors du quatrième chapitre car nous verrons que l'Homme soviétique, tel qu'idéalisé par le Parti, ne correspondait pas entièrement à l'Homme nouveau idéalisé par Maïakovski. La création des fenêtres Rosta aura grandement stimulé le poète révolutionnaire. En 1923, il écrira : « Les fenêtres Rosta sont une chose fantastique. Une poignée de peintres desservait, à la main, un peuple de cent cinquante millions¹⁵⁸ ». La Rosta, cette aventure qui dura de 1919 à 1922, témoigne de ce désir de communion avec la masse qui habitait grandement Maïakovski à ce moment et elle évoque aussi l'état d'esprit dans lequel le poète fut plongé lorsqu'il a composé *150 000 000*, ce poème dédié aux 150 000 000 de têtes russes, ce poème offert à la masse. Cette fois-ci, pour faire suite à la première section de ce chapitre, Volodia ne se représente plus comme le treizième apôtre qui guidera les masses dispersées. Au contraire, comme l'exprime avec justesse Palmier :

Dès la *Tragédie Maïakovski*, il se fait le défenseur de tous les pauvres, mais il est seul, rédempteur et prophète, face à la masse. À présent, c'est cette masse qui parle à travers lui. Telle est l'étonnante métamorphose qui le conduit au poème sans auteur : *150 000 000*¹⁵⁹.

Nous verrons que ce n'est pas nécessairement la masse qui parle à travers Maïakovski, mais plutôt Maïakovski qui fait parler la masse à travers lui. La nuance est très importante.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 451.

¹⁵⁸ Vladimir Maïakovski, « L'affiche révolutionnaire », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁹ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 420.

CHAPITRE 3

L'ODYSSÉE D'IVAN

La très grande épopée pathético-héroïque *150 000 000* est considérée comme l'une des plus importantes de Maïakovski. Elle fut publiée en 1921. Œuvre de circonstance, car le poète révolutionnaire a transposé dans son poème l'exaltation du temps révolutionnaire, cette frénésie révolutionnaire qui habitait la Russie. L'œuvre fut créée dans une conjoncture politique, économique et sociale bien particulière, celle de la Russie en mode révolution. C'est durant cette période fortement idéologique que Maïakovski écrira cet hymne, ce texte de circonstance, nettement plus politique et propagandiste. *150 000 000* est une main tendue vers les Russes. Le temps presse car le processus révolutionnaire est déjà en branle.

Ne serait-ce que par son étendue, le poème comporte 1700 vers, ou par le temps consacré à sa création, plus de deux années, et ce malgré les troubles d'édition, de distribution et de redevances rencontrés par Maïakovski, *150 000 000* reste une œuvre capitale du répertoire maïakovskien. Une œuvre qui aura fait couler énormément d'encre de la part des admirateurs, et plus encore, de ceux qui se seront farouchement opposés à cette création. Qu'ils soient amis, collègues futuristes, bolchéviques ou menchéviques, tous auront réagi à la publication tardive de *150 000 000*. L'engouement suscité par cette œuvre, cet amour-haine que certains peuvent ressentir en faisant la lecture de *150 000 000*, n'est pas symptomatique d'une époque révolue. Au contraire, depuis sa parution, le poème n'a cessé d'attiser de nombreux débats sur la question, notamment, de l'accessibilité à l'art, de la démocratisation de l'art, mais aussi, de la politisation de l'art. Encore aujourd'hui, plusieurs analystes du corpus de Maïakovski ne s'entendent pas sur la valeur de cette œuvre. Certains tels que Jangfeldt, Etkind, Woroszylski ou autres commentateurs, évoqueront l'idée que *150*

000 000 est le fruit d'une certaine pression établie dans le domaine culturel par le régime bolchévique en place à ce moment, qu'elle doit-être mise au rancard en raison de son esprit propagandiste. Pour ma part, j'essaierai plutôt de démontrer que le poème 150 000 000 est une œuvre phare du répertoire maïakovskien dans laquelle le poète exprime, par le biais de la propagande, sa foi envers la masse russe, sa vision prométhéenne de la masse. Un poème qui fait place à une juxtaposition de techniques typiquement avant-gardistes, associées aux couleurs du futurisme russe, et de techniques provenant de la poésie populaire russe. Tout cela dans le but d'agiter ces cent cinquante millions d'Ivan, cette masse russe.

Ce poème composé entre 1919 et 1920, puis revu et corrigé en 1921, a été écrit, pour emprunter à Elsa Triolet, « dans la période la plus difficile de la jeune République Soviétique [...] Malgré la faim et le froid, et le travail intense à la Rosta [...] »¹⁶⁰. C'est dans ce contexte de communisme de guerre, de ce que Werth qualifie « d'années de survie et de formation du bolchévisme¹⁶¹ », de la rencontre entre la « terreur rouge et la terreur blanche¹⁶² », que Vladimir Vladimirovitch Maïakovski travaillera sur 150 000 000. Un climat de tension qui a influencé le travail de composition du poète révolutionnaire. C'est pourquoi il me semble capital de mettre brièvement en lumière les événements politiques, culturels et économiques de cette période très instable. Le but d'une telle approche est de remettre le poème dans sa propre conjoncture, de le lier aux faits sociaux qui auraient pu influencer le poète dans sa création, puisqu'il ne faut pas oublier que 150 000 000 est une œuvre de circonstance. Maïakovski lui-même fait état de cette situation en écrivant à la fin de son ouvrage théorique *Comment faire les vers*, plus précisément au onzième point de son résumé sur l'ambiance générale entourant le travail poétique : « L'ambiance

¹⁶⁰ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶¹ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶² Enzo, Traverso, *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, Découverte, 2011, p. 79.

poétique quotidienne influe aussi sur la création d'une œuvre authentique, comme tous les autres facteurs¹⁶³ ». Dans un second temps, il sera question d'analyser directement le poème épique *150 000 000* en fonction des procédés stylistiques et des genres utilisés par Maïakovski, tels que la tchastouchka, la byline, le raïochnik, l'hyperbole, la métaphore, la rythmique du poème, l'exploitation du pathos héroïque et de la satire. Ceci sera accompagné d'une analyse interprétative de la vision prométhéenne de la masse qui se dégage du poème.

3.1 Communisme de guerre (1917-1921)

Il n'aura fallu qu'un mois avant que la guerre civile ne se déclenche en Russie après la Révolution d'octobre 1917. Le temps de réjouissance fut de courte durée, d'autant plus que les bolchéviques auront dû combattre la garnison du Kremlin pendant plusieurs jours suite à l'insurrection. Les élections suivant le coup d'État, en décembre, allaient témoigner d'un autre grand coup à venir du parti de Lénine. Le résultat n'avantageant pas les bolchéviques — « Sur 41 millions de suffrages exprimés [...] les SR [Parti socialiste révolutionnaire] recueillirent 16,5 millions de voix, les partis socialistes modérés [...] 9 millions, les minorités nationales 4,5 millions, les KD 2 millions, les bolcheviks 9 millions¹⁶⁴ » —, ceux-ci allaient se reprendre à l'assemblée du 18 janvier 1918. Les membres du Parti bolchévique allaient dissoudre l'assemblée constituante pour s'octroyer à eux seuls les pouvoirs exécutif et législatif. Outre quelques membres du Parti socialiste-révolutionnaire de gauche, l'assemblée et les soviets seront purgés par le Parti bolchévique. Dès lors, tous les groupes considérés comme anti-bolchéviques seront interdits en Russie. Comme l'exprime Werth, pour Lénine « le succès de la Révolution constituait le

¹⁶³ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 364.

¹⁶⁴ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, *op. cit.*, p. 138.

“droit suprême”, supérieur à l’idéal du suffrage universel¹⁶⁵ ». Or l’application de ce principe politique par les bolchéviques allait mener la Russie tout droit vers la guerre civile. Plusieurs fronts anti-bolchéviques se dresseront dès 1918 à l’intérieur comme à l’extérieur du territoire contrôlé par les bolchéviques. Les ennemis du Parti étaient nombreux et provenaient de tous les horizons. La guérilla n’était pas seulement urbaine, elle fut en grande partie rurale. Les politiques agraires défendues par Lénine étaient bien loin de satisfaire les agriculteurs. La nation russe était plus divisée que jamais. « [Ce] conflit était celui des campagnes contre la ville, de la ville contre la campagne. Il y eut autant de révoltes agraires après Octobre qu’avant¹⁶⁶ ».

La signature du traité de Brest-Litovsk en 1918 a suscité énormément de débats et de divisions au sein du Parti bolchévique. Plusieurs membres du SR de gauche, dont Boukharine, y voyant un pacte avec l’impérialisme, quitteront le Parti après que Lénine eût signé le traité. Peu de temps après, les SR de gauche seront considérés par le Parti comme des ennemis. La même année, un SR de gauche tentera d’assassiner Lénine. Un an seulement après la Révolution, l’assemblée nationale ne comptait désormais plus qu’un seul parti, un parti unique, un parti-État : le Parti bolchévique. Pour se maintenir en place dans un tel climat de guerre, le Parti aura créé l’Armée rouge. Une armée qui servait à combattre l’Armée blanche. Mais plus encore, Trotsky, le commissaire du peuple à la Guerre et président du Conseil suprême de la Guerre, voulait faire de l’Armée rouge un lieu où les soldats et les officiers russes allaient apprendre à lire, à penser selon la ligne du Parti, à incorporer les valeurs communistes, et naturellement à devenir membre du Parti. Entre 1918 et 1921, il y aurait eu plus de 500 000 recrues de l’Armée rouge qui auraient adhéré au Parti¹⁶⁷. L’Armée rouge fut le principal employeur du pays entre 1919 et 1920¹⁶⁸. En ce sens,

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 151.

il est juste de parler d'instauration du communisme de guerre. C'est une période qui se caractérise notamment par l'instauration de la dictature politique. Dictature puisque d'une part toutes les instances politiques créées pendant l'année 1917, soient les soviets, les comités d'usine et les syndicats, furent graduellement éliminées ou subordonnées aux bolchéviques¹⁶⁹. D'autre part, tel que mentionné précédemment, tous les partis non bolchéviques furent éliminés. Quelques années plus tard, toujours dans une période de paranoïa politique, le Parti radicalisera sa quête d'homogénéité idéologique en interdisant les factions au sein du Parti. Dès la fin de l'année 1917, tous ceux et celles qui n'étaient pas membres ou sympathisants du Parti bolchévique furent surveillés de près par la Tcheka, la police politique. La jeune R.S.F.S.R était plongée dans un climat de suspicion, de terreur où même la neutralité politique était condamnable. Selon Lénine, pour réaliser la volonté du prolétariat, il fallait aller encore plus loin dans le nettoyage interne des éléments anti-communiste en créant la Vetcheka, la Commission extraordinaire panrusse de lutte envers la contre-révolution, la spéculation et le sabotage. Une commission qui a mené aux premières grandes purges soviétiques. Selon les chiffres avancés par Conquest, la Vetcheka aurait fait plus de 140 000 victimes entre 1917 et 1922¹⁷⁰. Le Parti, voulant légitimer son statut de parti unique, a tenté de convaincre la masse des bienfaits entourant le processus révolutionnaire en imposant par la terreur l'idéologie bolchévique. Pour plusieurs dirigeants bolchéviques, dont Lénine, instaurer la terreur fut une des solutions permettant d'éradiquer toute forme de contestation sociale. Citons Lénine à cet effet : « Il faut encourager l'énergie et la nature de masse de la terreur¹⁷¹ ». Inévitablement, ce qui était capital pour les bolchéviques était de finaliser la conquête révolutionnaire dans le but d'anéantir les foyers de contestations. Comme le mentionne Maïakovski en 1918, employant un ton sarcastique :

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷¹ Lénine, cité dans Nicolas Werth, dans *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, op. cit., p. 162.

La R.S.F.S.R. a la tête ailleurs qu'à l'art. Et moi c'est justement à l'art que je l'ai. Pourquoi ne suis-je pas au parti ? [...] Dans l'art et l'éducation, c'étaient des conciliateurs. On m'aurait envoyé pêcher du poisson à Astrakan¹⁷².

En mars 1918, le Parti bolchévique prendra le nom de Parti communiste puis en juillet une nouvelle Constitution fut adoptée dans laquelle on peut lire : « le Parti communiste dirige, commande et domine tout l'appareil d'État¹⁷³ ». L'année 1919 marque le début de la fin de la guerre civile. L'Armée rouge l'ayant emportée sur l'Armée blanche, à une exception près, celle de la dernière Armée blanche dirigée par le baron Wrangel, en Crimée. La guerre civile se terminera en 1920 par la victoire des rouges. Si en 1921 la guerre civile est définitivement terminée, il n'en demeure pas moins que la division politique est bien présente en Russie même au sein du Parti bolchévique. Encore une fois, étant toujours brimés par les politiques agraires engendrées par le communisme de guerre, plusieurs paysans auront tenté de poursuivre leur révolte contre le maintien de la politique des réquisitions. Les réquisitions « rapportaient à l'État 80% de ses ressources, mais [...] représentaient, pour la paysannerie, une ponction économique insupportable [...]»¹⁷⁴. Le 18 mars 1921, un des symboles de la Révolution d'octobre allait être anéanti par les bolchéviques. Les marins de Kronstadt, qui réclamaient notamment la réélection des soviets, la fin du travail obligatoire, le retour de la liberté d'expression pour les paysans, les ouvriers, les anarchistes et les SR de gauche, seront tous assassinés par les troupes bolchéviques de Léon Trotsky. 1921, c'est aussi l'année où les Russes devront composer avec la famine. Une famine engendrée, entre autres, par les réquisitions abusives du Parti et par les destructions occasionnées par la guerre civile. Une guerre qui causa plusieurs millions de morts. La famine, la guerre civile et la Première Guerre mondiale auront fait plus de 8 millions de victimes. À ce titre, voici

¹⁷² Vladimir Mařakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 97.

¹⁷³ Nicolas Werth, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

le témoignage d'Elsa Triolet concernant les conditions de vie à Petrograd en 1918 : « C'était au mois de juillet 1918 [...] Petrograd crevait de faim et de choléra. Les gens mourraient par paquets tous les jours [...] Lili et Maïakovski étaient à la campagne dans les environs de Petrograd, j'allais leur dire adieu¹⁷⁵ ». Devant cette grande crise, le Parti se devait de repenser ses politiques économiques. C'est ce que les membres du 10^e Congrès du Parti feront à Moscou le 8 mars 1921. La NEP, la Nouvelle Économie Politique, allait alléger les conditions de travail des paysans notamment par l'abolition de la politique de réquisitions et elle allait aussi permettre la « coexistence de formations économiques différentes¹⁷⁶ ». Si le Parti reviendra sur ses politiques économiques lors de ce Congrès, en instaurant des politiques de libéralisation de l'économie, cela n'aura pas été le cas en matière de démocratisation politique. Bien au contraire, les dirigeants communistes auront fait adopter plusieurs lois qui légitimaient la dictature du Parti. Suite au Congrès, une nouvelle purge des membres allait être accomplie. Les motifs menant au rejet d'un membre du Parti furent les mêmes qu'en 1919 : « passivité, carriérisme, faible niveau politique, corruption, ivrognerie, pratique religieuse¹⁷⁷ ». Il est à noter que plusieurs quitteront de leur plein gré, trouvant dans la NEP des principes favorisant la réapparition de la bourgeoisie. À ce moment là, on ne parlait plus des bourgeois mais bien des *nepmens*. Bref, ces années de combats contre l'ennemi extérieur et l'ennemi intérieur, cette période d'instauration du communisme et d'institutionnalisation du bolchévisme, auront fait naître un nouvel Homme soviétique. Un fait qui, pour Malia, fut constitutif du devenir soviétique :

Par-dessus tout, le Parti créait un être humain d'un nouveau type à partir de la matière première fournie par la structure de classes de l'époque prérévolutionnaire : l'ouvrier et le paysan qui entraient au Parti acquéraient une nouvelle identité sociale, ils appartenaient désormais à une race spéciale, celle

¹⁷⁵ Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁶ Nicolas Werth, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 182.

des communistes, des hommes du Parti, combattants animés d'un courage rebelle à toute autre autorité¹⁷⁸.

Voilà, en partie, le contexte socio-historique dans lequel Maïakovski a difficilement composé l'œuvre *150 000 000*. Du contexte socio-historique, passons maintenant au contexte général de la production artistique du poète entre 1918 et 1921.

3.2 La Révolution : une source d'inspiration chez Maïakovski

En 1918, première année sous le régime soviétique, Maïakovski allait être extrêmement créatif. Le souffle révolutionnaire aura donné énormément d'inspiration à cet artiste pluridisciplinaire. Il fonda en 1918 la revue *L'Art de la Commune*¹⁷⁹. Il composa plusieurs poèmes dont *Ode à la révolution*, *Marche de gauche*, *Le poète est un ouvrier*. Il a tenu des rôles importants au cinéma notamment dans le film *Pas né pour l'argent* et *La Demoiselle et le voyou*. Sa pièce de théâtre *Mystère-Bouffe* fut montée par Meyerhold et présentée à Petrograd¹⁸⁰. Pour la première et la dernière fois, les futuristes russes seront mandatés pour décorer Moscou pour les festivités entourant le premier anniversaire de la Révolution. Voici ce qu'exprime Palmier à cet effet :

Pour les fêtes, Moscou est décoré de toiles et de panneaux peints par [...] les futuristes. Les immeubles les plus pauvres sont entièrement peints, les hôtels particuliers, les vieux édifices sont recouverts de carrés et de losanges multicolores [...]¹⁸¹.

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est en 1919 que le poète s'affaire à écrire *150 000 000* d'une part, et de l'autre, qu'il travaille à l'Agence télégraphique russe, en créant les affiches Rosta. Maïakovski écrit à propos de l'année 1919 :

¹⁷⁸ Martin Malia, *La tragédie soviétique, Histoire du socialisme en Russie : 1917-1991*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 197.

¹⁷⁹ Journal du Commissariat de l'Éducation nationale qui paraissait à Petrograd en 1918-1919.

¹⁸⁰ Claude Frioux, *op. cit.*, p. 188.

¹⁸¹ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 452.

Dans la région de Viborg se crée un *comfut*, nous faisons paraître *L'Art de la Commune*. Les académie[s] craquent. Au printemps, je déménage à Moscou. La tête est prise par *150 000 000*. J'entre dans le travail d'agitation de la Rosta¹⁸².

Le pouvoir d'agitation que la Rosta offrait à Maïakovski a été grandement enivrant pour cet artiste révolutionnaire. Si, comme il l'écrit lui-même dans son autobiographie, Maïakovski avait *la tête prise par 150 000 000* en 1919, plusieurs commentateurs critiques dont Ripellino, Frioux et Trénine s'entendent sur une chose: la Rosta a définitivement influencé le travail artistique du poète.

Lors de l'analyse du poème en question, je démontrerai, par l'entremise des théories avancées par Trénine, que la création d'affiches Rosta aura directement eu des répercussions sur l'élaboration du poème *150 000 000*, particulièrement avec l'intégration de nouveaux types de vers plus accessibles à la masse, des vers projetant des images. Cette position que prend l'auteur vis-à-vis la masse sous-entend qu'il conçoit, tout comme Lénine, que les individus qui la composent n'ont certainement pas le même niveau de connaissance en matière politique et culturelle que lui. Ils n'ont pas la même reconnaissance sociale que l'auteur. En se dégageant de la masse, cela laisse transparaître un paradoxe fort important en ce qui concerne le regard qu'il porta sur celle-ci et le rôle qu'il lui octroya. Je reviendrai au prochain chapitre sur la question de la démocratisation culturelle chez Maïakovski pour mieux cerner son rapport à la masse. L'auteur parle au nom des cent cinquante millions de Russes, tout en étant conscient que ce n'est pas la masse qui parle au travers lui mais plutôt lui qui fait parler la masse.

Toujours en 1919, Maïakovski publia un recueil de vers intitulé *Toute la production de Vladimir Maïakovski*. Ce dernier rassemble l'œuvre poétique de Maïakovski de l'avant-Révolution et des deux premières années du régime soviétique. La publication

¹⁸² Vladimir Maïakovski, « Moi-même », *op. cit.*, p. 98.

du recueil était aussi une façon pour Maïakovski de faire un bilan de son travail poétique. Plus encore, cela annonçait un changement de direction artistique qu'allait entreprendre l'artiste révolutionnaire. Voici un extrait de l'avant-propos du recueil, écrit par Maïakovski, suivi d'un commentaire de Trénine :

“En laissant aux écoles tout ce que j'ai écrit, je me détache de tout cet acquis, et ce n'est qu'en me dépassant que je produirai un nouveau livre”. En faisant cette déclaration, il prenait un grand engagement qu'il chercha à tenir en travaillant au poème 150 000 000¹⁸³.

Dès 1920, le Parti bolchévique déclara dans un décret que le futurisme serait désormais considéré comme « absurde et pervers¹⁸⁴ ». Maïakovski et les futuristes n'étaient plus les bienvenus et c'est pourquoi en 1921, le poète futuriste révolutionnaire allait créer avec plusieurs collègues dont Lili et Ossip Brik, un *comfut*. Recherchant des alliés futuristes, Maïakovski s'était lié d'amitié avec le groupe futuriste *Tvortchestvo* que l'on pourrait traduire par *Création*. En prenant contact avec eux, Maïakovski tenait à partager non seulement son poème mais aussi ses craintes face à l'émergence d'un front anti-futuriste au sein du Parti. Les liens tendus entre Maïakovski et le Parti furent le principal facteur qui poussa Maïakovski à se distancier de la grande métropole. Ceci dans le but de trouver un climat plus propice à la création. Il songea à rejoindre ses camarades futuristes du groupe *Création* à Tchita, en Extrême-Orient russe. Étant dans une situation précaire et habitant Moscou à ce moment-là, le poète finira par abandonner ce projet. Chose certaine, les membres du *comfut* de Moscou et le groupe *Création* étaient bel et bien conscients que le futurisme russe était désormais considéré comme une maladie infantile de l'art. À cet effet, voici un extrait rapporté par Jangfeldt, d'une lettre envoyée par Maïakovski et certains futuristes de Moscou au groupe *Création* concernant leurs préoccupations artistiques et politiques :

¹⁸³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸⁴ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 169.

[...] des individus à la psychologie sclérosée s'interposent entre l'art nouveau et les masses, et cherchent d'en haut [...] à leur inculquer leur conception archaïque de l'art et par des moyens bureaucratiques à les préserver de l'art nouveau¹⁸⁵.

L'opposition sans cesse grandissante entre Maïakovski et la nomenklatura du Parti mènera le poète à écrire le poème *Cinquième Internationale*, très critique des chemins de la révolution en cours, dans lequel on peut y lire :

Communards !
 Préparez une nouvelle révolte
 dans la future
 satiété communiste [...]
 une autre révolution –
 la troisième révolution
 celle de l'esprit¹⁸⁶.

Une troisième révolution, qui, comme l'exprime Jangfeldt à titre d'hypothèse interprétative, était proposée dans le même esprit que les revendications des marins de Kronstadt. De surcroît, pour le biographe, la raison pour laquelle Lénine aurait critiqué si violemment *150 000 000* pourrait être liée au climat de tension dans lequel il baignait à ce moment : « Au moment où Maïakovski envoie *150 000 000* à Lénine, la révolte de Kronstadt bat son plein, et il est vraisemblable que l'agressivité exagérée de sa réaction soit liée à son inquiétude face à la situation en train de lui échapper¹⁸⁷ ». Ceci reste une interprétation libre du biographe Jangfeldt. Passons à la présentation du contexte de production de *150 000 000*.

3.3 La publication laborieuse de *150 000 000*

L'ouvrage de Khardjiev et Trénine, traduit du russe par Gérard Conio, *La culture poétique de Maïakovski*, est l'un des rares documents disponibles dans lequel on

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.172

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 177.

retrouve une analyse détaillée du poème *150 000 000*. Ce livre me sera grandement utile pour la richesse de l'information qui y est présentée, la précision de celle-ci et pour le souci des auteurs de remettre la poésie de Maïakovski dans un contexte « naturel » comme le dit Conio. Le chapitre « Sur l'histoire du poème 150 000 000 », écrit par Trénine, ne pourrait mieux tomber dans le cadre de mon mémoire puisque l'auteur présente l'histoire du poème et il propose également une analyse des procédés stylistiques dudit poème.

Selon les recherches effectuées par Trénine, Maïakovski aurait signé un contrat avec le VTSIK, l'Agence centrale du Parti, le 11 juillet 1919 concernant la publication de *150 000 000*. Ce dernier poème portait alors le nom de *La Byline d'Ivan*¹⁸⁸. À titre informatif, les bylines sont généralement chantées même si leur forme traditionnelle provient de la poésie russe. Plus précisément, elles dérivent du folklore russe et elles évoquent généralement des épopées légendaires. La première lecture publique du poème a eu lieu le 5 mars 1920 lors de l'ouverture du club de l'*Union des poètes de toutes les Russies* à Moscou. La revue *Le Messager du théâtre* publie alors une chronique de l'événement dans laquelle on peut lire : « Ce poème, parfait du point de vue technique, a produit une impression profonde sur les auditeurs¹⁸⁹ ». Des commentaires positifs qui mèneront à la publication partielle du poème en octobre de la même année, anonymement comme le souhaitait Maïakovski, dans le périodique *Le langage littéraire*. Cette publication était contrôlée par la section de littérature du Narkompros, soit le Commissariat du peuple à l'Instruction publique. Après plusieurs lectures publiques à Moscou et à Saint-Petersbourg l'anonymat du poème ne pouvait perdurer très longtemps comme le mentionne Trénine « en raison des particularités du style qui trahissaient Maïakovski [...]»¹⁹⁰. En cette année 1920, le poète écrit dans

¹⁸⁸ V. Trénine, « Sur l'histoire du poème *150 000 000* », dans N. Khardjiev et V. Trénine, *La culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe par Gérard Conio, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, coll. Slavica, 1982, p. 210.

¹⁸⁹ La revue *Le Messager du théâtre*, no.55, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁰ V. Trénine, *op. cit.*, p. 211.

son autobiographie « *150 000 000* est terminé. Je le fais imprimer sans nom d'auteur. Je veux que chacun le parachève et le bonifie. Il n'y a eu personne pour le faire, mais le nom, tout le monde le connaissait. Tant pis. Maintenant, je le signe¹⁹¹ ». En 1920, le poème fut admis à l'impression des éditions littéraires Lito, instance de censure du Narkompros. Or, *150 000 000* sera publié un an plus tard sans même qu'on y retrouve le nom de l'auteur. Lounatcharski, étant alors à la tête du Narkompros, sera fortement réprimandé par Lénine lui-même pour avoir publié ce poème, polémique qui fera l'objet du prochain chapitre. Si Maïakovski ouvre son poème par le vers suivant : « *150 000 000* est le nom de l'artisan de ce poème¹⁹² », le poète admitra en 1922 qu'il fut le seul ouvrier créateur du poème¹⁹³.

Ceci étant dit, deux questions se posent par rapport à l'anonymat du poème. À savoir, pourquoi Maïakovski a attendu si longtemps avant de signer son poème et pourquoi l'a-t-il finalement signé ? Inévitablement, les multiples lectures publiques du poème faites par Maïakovski n'ont certainement pas contribué à ce que l'œuvre reste anonyme. Encore une fois, c'est la spontanéité, constitutive du parcours de vie de Maïakovski, mais aussi de son corpus artistique qui a eu raison de ses désirs de conserver l'anonymat de *150 000 000*. Pour son collègue Axionov, poète futuriste, cela ne fait aucun doute :

[...] le poème a attendu si longtemps avant d'être édité, et son créateur impatient l'a lu si souvent et dans de si nombreux endroits qu'on peut considérer que son anonymat est officiellement levé¹⁹⁴.

Ajoutons à cela que tous les critiques littéraires qui ont rendu compte du poème, avant sa publication intégrale, ont toujours divulgué le nom de l'auteur. Pour Trénine

¹⁹¹ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹² Vladimir Maïakovski, « *150 000 000* » dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 147.

¹⁹³ V. Trénine, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹⁴ I. Axionov, dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 212.

« Ces nombreuses atteintes à l'anonymat du poème décidèrent Maïakovski à en assumer enfin la paternité¹⁹⁵ ».

Revenons-en au contexte de production. Comme nous l'avons vu précédemment, la guerre civile ainsi que la famine auront grandement perturbé le contexte de l'après-Révolution. Maïakovski ne fut pas épargné par ce climat de tensions sociales, même s'il avait la tête à l'art. Le moins que l'on puisse dire c'est que les membres du Parti bolchévique n'avaient pas la tête à l'art durant cette période d'extrême instabilité politique, et encore moins à toute forme d'art se rapprochant de près ou de loin au futurisme russe. Comme nous le verrons, la publication laborieuse de *150 000 000* témoigne d'un changement de direction au sein du Parti bolchévique en matière de contrôle culturel. Un dur moment pour Maïakovski qui aura dû être patient avant de voir son poème publié. Comme il l'exprime en 1921 dans son autobiographie « [...] je joue des coudes à travers la bureaucratie, les haines, les paperasses et les stupidités [...] »¹⁹⁶. En effet, selon ce que rapporte Bengt Jangfeldt, Maïakovski a déposé son manuscrit au Commissariat du peuple à l'Instruction publique en avril 1920 et ne sera publié qu'en avril 1921. Entre temps, Maïakovski aura dû contacter à de nombreuses reprises la maison d'édition d'État, Gosizdat, pour « se plaindre des tracasseries bureaucratiques et demander la restitution du manuscrit si la publication n'était pas envisagée¹⁹⁷ ». La troisième tentative pour faire accélérer le processus de publication sera la bonne. Cette fois-ci Maïakovski contacta directement le bureau de presse du Comité central du Parti le 21 avril. *150 000 000* allait finalement être publié une semaine après en 5000 exemplaires plutôt que 25 000 comme cela était prévu¹⁹⁸. Abordons maintenant un aperçu du parcours de Maïakovski entre 1918 et 1921, cette phase pendant laquelle il a élaboré le poème *150 000 000*.

¹⁹⁵ V. Trénine, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁷ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹⁸ *Ibid.*

Dans un premier temps, il a été question de synthétiser le contexte socio-politique de l'après-Révolution jusqu'à l'instauration de la NEP, soit la période de 1917 à 1921. Ce contexte de communisme de guerre témoigne d'une nouvelle phase historique très importante en Russie : en quelques années, la société soviétique allait émerger dans ce pays anciennement tsariste. L'Homme soviétique allait naître de ce climat de détresse sociale, de tensions, de terreurs, d'espoirs et de rêves. Il est important de prendre en considération ce contexte socio-politique puisque c'est dans ce même contexte que Maïakovski rédigea l'épopée *150 000 000*. Dans un second temps, j'ai présenté un aperçu des activités artistiques de Maïakovski entre 1918 et 1921, me permettant de dégager certains traits généraux de l'esprit créatif dans lequel le poète aura baigné lors de la création de *150 000 000*. J'ai ensuite fait état des problèmes encourus par la publication du poème aux éditions d'État. Avant d'entamer l'analyse formelle du poème qui portera notamment sur l'ajout dans la poésie de Maïakovski de vers populaires, il est important de comprendre les raisons qui ont poussé Maïakovski à intégrer le style populaire dans le poème *150 000 000*. Ce nouvel apport poétique est directement lié au contexte socio-historique, le contexte global de la production artistique du poète, le contexte de production de l'œuvre, bref, un apport poétique qui est le fruit des circonstances du moment.

3.4 La poésie populaire au service des vers de propagande

N'étant pas membre du Parti bolchévique à cet époque, Maïakovski écrit dans son autobiographie, concernant la Révolution d'octobre 1917, qu'il n'a pas hésité à joindre le mouvement révolutionnaire instauré par les bolchéviques : « Faut-il y adhérer ou pas ? Cette question ne se posait pas pour moi (ni pour les autres futuristes moscovites). C'était ma révolution à moi¹⁹⁹ ». Si je reviens ici une fois de plus sur ce passage de *Moi-Même*, c'est qu'il me semble y avoir un élément très important qui

¹⁹⁹ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 97.

témoigne de l'implication singulière de Maïakovski dans le processus révolutionnaire. *C'était ma révolution à moi*, exprime bien comment le poète révolutionnaire allait diriger son travail artistique, comment il allait servir la révolution. Certes, il aura œuvré à la propagation du communisme dans une période où il n'était plus question d'entrevoir les chemins de la révolution mais plutôt le chemin de la révolution, celui du Parti bolchévique. Jusqu'à sa mort en 1930, Maïakovski souhaitera la venue d'une troisième révolution, celle de l'esprit. Pour révolutionner l'esprit des masses, Maïakovski devait aller chercher un large public et non plus seulement les camarades futuristes, les artistes et les penseurs.

L'expérience de la poésie satirique de Maïakovski avait préalablement capté l'attention des habitants de Petrograd avant même l'avènement de la Révolution d'octobre. Selon Trénine, Maïakovski, ayant trouvé écho avec la production de vers satiriques chez un large public, aurait choisi de continuer dans cette voie. Il était bien conscient des répercussions directes que ce style poétique pouvait avoir sur la masse, surtout qu'il savait qu'un de ses distiques avait été chanté par les matelots qui avaient pris d'assaut le Palais d'hiver dans les premiers jours de la Révolution²⁰⁰. Voici le distique en question qui fut publié le 24 décembre 1917 dans la revue *Le Rossignol* :

Mange tes ananas, mâche tes cailles,
Ton dernier jour est venu, ô bourgeois²⁰¹!

Ceci a certainement influencé le poète, car ce dernier intégra pour la première fois en 1918, dans le poème satirique *Héros et Victimes de la révolution*, la forme du couplet populaire communément appelé en russe la tchastouchka²⁰². Dans son ouvrage théorique *Comment faire les vers*, écrit en 1926, le poète propose des outils qu'il juge indispensable pour l'apprenti poète qui souhaite en apprendre davantage sur les

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 191.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Forme de quatrain de la poésie populaire orale russe, de caractère lyrique, le plus souvent satirique et divertissant, que l'on fredonnait sur un air approprié, selon V. Trénine, *op cit.*, p. 191.

tâches du poète dans la révolution. On y retrouve, particulièrement, la tchastouchka comme style primé par l'auteur : « Le procédé – la tchastouchka rimée²⁰³ ». Maïakovski intégra des procédés stylistiques qu'il n'avait pratiquement jamais employés auparavant dans le but de démocratiser ses vers mais aussi pour propager le communisme. Après avoir intégré la tchastouchka dans sa poésie, Maïakovski allait emprunter une nouvelle avenue poétique en ajoutant une couleur populaire avec l'intégration du raïochnik, une forme de poésie « qui se caractérise par la très grande souplesse de son intonation parlée²⁰⁴ ». Voici un exemple de vers présenté avec la version originale pour mieux comprendre cette *intonation parlée* où le poète utilise le raïochnik :

Messieurs les bourgeois ! Approchez-vous de la ROSTA !
 Abandonnez vos espoirs !
 Lisez attentivement.
 C'est très intéressant²⁰⁵.
 Grajdanie bourjoui ! Podoïdite k Roste !
 — Nadejdy broste !
 Tchitaïte vniimatel'no,
 Otchen' zanimatel'no !

Selon Trénine, l'utilisation de ces procédés stylistiques, liés au travail de propagandiste à la Rosta, évoque l'esprit dans lequel le poète était plongé lorsqu'il créa *150 000 000* : « L'élaboration d'un vers nouveau qui agisse directement sur les masses et le recours de Maïakovski aux genres populaires (tchastouchka), de la chanson et du raïochnik influencèrent aussi son travail sur le poème *150 000 000*²⁰⁶ ». Si pour Maïakovski l'emploi de la tchastouchka et du raïochnik relève de la nouveauté, il n'en demeure pas moins que ces procédés littéraires ne sont pas nouveaux bien au contraire. Le poète exprime qu'il est possible de renouveler la

²⁰³ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 341.

²⁰⁴ V. Trénine, *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁵ Vers provenant d'une affiche Rosta produite par Maïakovski, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 194.

²⁰⁶ V. Trénine, *op. cit.*, p. 196.

poésie tout en empruntant certains procédés stylistiques provenant de la poésie populaire russe :

Si des vers sont faits avec de vieux déchets verbaux, la quantité de ceux-ci doivent être calculée en proportion avec le nouveau matériel employé. C'est la quantité et la qualité du nouveau matériel qui décideront si le mélange est utilisable²⁰⁷.

Cela même si Maïakovski, sur un ton très provocateur, exprime son dégoût pour les *vieux déchets verbaux* qu'il veut jeter *par-dessus le bord du Paquebot Contemporain* des classiques de la littérature russe tels que Pouchkine, Dostoïevski et Tolstoï. Il prétend rejeter du revers de la main toute forme de littérature bourgeoise. Le poète futuriste appréciait, tout de même, ces classiques de la littérature russe. Dans ce cas-ci, Maïakovski évoque des procédés stylistiques provenant de la poésie populaire et non des procédés provenant des classiques de la littérature russe. On peut très bien rejeter les classiques et puiser dans le populaire ou le folklore, sans que cela soit paradoxal. Toutefois, il ne faudrait pas simplifier et caricaturer sa pensée. Maïakovski fait parfois preuve de nuance :

Les enfants (et aussi les jeunes écoles littéraires) veulent toujours savoir ce qu'il y a à l'intérieur d'un cheval en carton. Après le travail des formalistes, on connaît parfaitement l'intérieur des chevaux [...] Si les chevaux en ont un peu souffert, excusez-nous ! Quant à la poésie d'autrefois, il n'y a pas lieu de se disputer avec elle – c'est pour nous une matière à étudier²⁰⁸.

C'est brièvement ainsi que Maïakovski légitime l'utilisation de tels vers servant à l'agitation des masses et qui sont intégrés à la poésie futuriste-propagandiste du poète révolutionnaire. Ces procédés stylistiques ouvraient la porte à un large public, un nouveau public pour Maïakovski, et allaient être intégrés à *150 000 000*. Cette strophe du poème résume bien cet esprit :

²⁰⁷ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 339.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 334.

Nous,
 pour construire du nouveau, il nous faut non seulement
 déborder d'imagination,
 mais encore dynamiter le vieux²⁰⁹.

Ici, « dynamiter le vieux » exprime bien le rejet du poète face au principe de canonisation d'un unique style de la littérature russe, en l'occurrence celui employé par les classiques. Chez le poète révolutionnaire, toute œuvre qui ne fait que prolonger le style littéraire classique ne représente pas la nouveauté et n'est aucunement originale. Or répéter les classiques est une chose, utiliser les formes populaires qu'elles soient empruntées aux classiques ou au folklore en est une autre. Nous reviendrons au prochain chapitre sur le rapport maïakovskien aux formes populaires en lien avec sa conceptualisation de la notion d'accessibilité à l'art. Pour le moment, passons directement à l'analyse formelle de la plus grande œuvre de poésie créée par Maïakovski : *150 000 000*.

3.5 *150 000 000* : la croisade politico-poétique de Maïakovski

À des fins pratiques, je dois spécifier ici que j'analyserai la version française de Claude Frioux, puisque c'est la seule traduction intégrale en langue française du poème. Encore une fois, la traduction des œuvres de Maïakovski est toujours teintée non seulement des compétences linguistiques des traducteurs mais aussi du regard qu'ils portent sur l'œuvre. Dans le cas de *150 000 000*, ce poème composé de 1700 vers, s'ajoute au problème de traduction le problème de publication intégrale du poème. Plusieurs commentateurs de l'œuvre intègrent seulement certaines sections du poème sans toutefois mentionner que l'œuvre n'est pas présentée dans son intégralité. Tel est le cas, à titre d'exemple, chez Elsa Triolet qui présente dans *Maïakovski : Vers et proses*, seulement trois sections du poème. Qui plus est, afin de bien illustrer la rythmique du poème ainsi que certains procédés stylistiques tels que

²⁰⁹ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921, op. cit.*, p. 311.

exploits du héros Ivan. L'auteur veut que l'on admire le héros populaire du récit. Le registre épique prend place dans ce poème et emprunte la forme des contes populaires russes, un poème qui « comporte des parties féériques et humoristiques²¹² » selon l'expression d'Elsa Triolet. Les deux premières sections du poème sont écrites dans un style directement influencé de la poésie populaire russe. Maïakovski y intègre l'image épique d'un personnage de conte populaire largement répandu en Russie, Ivan, ce représentant des masses révolutionnaires mais aussi, à un niveau plus important, du peuple russe, de cette grande masse. Ivan a droit à une glorieuse entrée dans le poème:

La Russie
 tout entière
 ne forme qu'un seul Ivan.

La Néva
 est son
 bras,
 et ses talons
 les steppes de la Caspienne²¹³.

Россия
 всг
 единый Иван,
 и рука
 у него —
 Нева,
 а пятки — каспийские степи.

Ici à la fin de la seconde section, Ivan est propulsé par le souffle révolutionnaire:

et les gouttes ont giclé plus loin que le pays des contes,
 quand Ivan
 dans le croulement de ses pas
 est parti
 de son orage stupéfaire l'univers²¹⁴.

²¹² Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 146.

²¹³ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, *op. cit.*, p. 319.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 321

Dans le but de créer une image héroïque, empruntant à un pathos glorifiant de la Révolution russe, Maïakovski, influencé alors par son travail à la Rosta, a transposé dans son poème des images dynamiques de la révolution. *150 000 000* avait pour but de convaincre la population de la pertinence du mouvement révolutionnaire. Maïakovski aura épuré son style futuriste pour ne pas nuire à la portée de l'œuvre. D'autant plus qu'à cette période, la population russe était majoritairement analphabète. Ce qui ne veut pas dire pour autant que le poète révolutionnaire n'a pas osé faire de place pour des vers et des strophes futuristes :

au meeting venaient des légions de lumières,
marchant en colonnes de réverbères²²⁰.

на митинг шли легионы огня,
шагая фонарными столбами.

Nous engammerons le ciel
de mille arcs-en-ciel²²¹.

Тысячу радуг
в небе нагаммим.

Pour Trénine, Maïakovski aurait limité « le nombre de métaphores excentriques qui caractérisent, d'habitude, ses poèmes, et introduit des images visuelles dynamiques qui rendent le mouvement de la spontanéité révolutionnaire²²² ». Comme nous l'avons vu au chapitre deux, cette spontanéité a eu plusieurs couleurs dans la vie du poète ; elle s'est développée de façon différente, parfois pour repousser le *byt*, et parfois comme dans ce cas-ci, pour donner un élan à la révolution. C'est justement cette spontanéité révolutionnaire que Maïakovski propage par ce poème qui choquera grandement Lénine.

Dans la troisième section du poème, le lecteur fait la rencontre d'un personnage symbolisant le capitalisme : le vingt-huitième président des Etats-Unis, Woodrow

²²⁰ *Ibid.*, p. 303.

²²¹ *Ibid.*, p. 315.

²²² V. Trénine, *op. cit.*, p. 197.

Wilson. Ce dernier fut d'ailleurs reconnu pour son pacifisme puisqu'il a réussi à repousser de trois ans l'entrée en guerre des États-Unis lors de la Première Guerre mondiale. Maïakovski présente la section ainsi :

Maintenant

tournons la roue de l'inspiration.

La mesure du rythme est nouvelle.

Dans cette partie, le personnage principal est Wilson.

Le lieu d'action l'Amérique²²³.

Теперь

повернем вдохновенья колесо.

Наново ритма мерка.

Этой части главное действующее лицо — Вильсон.

Место действия — Америка.

Le poète nous propose un voyage dans l'univers de Wilson, dans un pays lointain qu'est l'Amérique, plus précisément à Chicago, cette ville où *les acrobates d'acier des routes galopent dans le ciel sur des kilomètres*²²⁴. Encore une fois, l'on remarque la grande influence de la Rosta dans cette section du poème puisque Wilson tout comme l'Amérique bourgeoise y sont dépeints de façon très grotesque, exagérée, sans nuance. Au même titre que les affiches satiriques de Maïakovski, cette section du poème n'est que satire. Quoi de mieux que l'hyperbole, un procédé stylistique que le poète futuriste connaissait très bien à ce moment puisqu'il l'a abondamment utilisé dans ses œuvres précédentes pour présenter l'image du bourgeois capitaliste ? L'hyperbole était aussi un moyen pour le poète d'explorer la langue poétique²²⁵. Chaque fois qu'il est question de Wilson ou de l'Amérique on peut s'imaginer une affiche soviétique produite par l'Agence télégraphique russe qui représenterait ces personnages. La Rosta offrait une image hyperbolique d'un thème de l'actualité, il en est de même pour la présentation du monstre se dressant devant le preux chevalier, de Wilson devant Ivan, la masse américaine devant la masse russe. En voici un exemple :

²²³ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, op. cit., p. 323.

²²⁴ *Ibid.*, p. 325.

²²⁵ Wiktor Woroszyński, op. cit., p. 272.

On y trouve une ville dressée
 sur une seule vis,
 tout entière électro-dynamo-mécanique²²⁸.

Город в ней стоит
 на одном винте,
 весь электро-динамо-механический.

Le rythme change, la narration des vers aussi, et le pathos héroïque fait place à la satire mais aussi au merveilleux. Une autre nouveauté stylistique que l'on retrouve dans l'entièreté du poème, mais de façon plus accentuée dans cette section de l'œuvre, est celle de l'intégration du vers « en escalier ». Pour Frioux, cette nouvelle formule de vers « [...] sera la norme de toute son oeuvre ultérieure. Il ne va plus à la ligne pour chaque segmentation interne du vers [...] il opère par décalage graphique dans la continuité de la ligne même [...] »²²⁹.

Maïakovski fait la démonstration poétique dans cette troisième section que Chicago peut-être à la fois merveilleuse et grotesque. Il exprime un amour-haine pour cette ville mais au final, son émerveillement pour la grande ville américaine n'est qu'ironie et sarcasme. L'on n'est pas loin du mythe d'Adam et Ève, la pomme représentant la ville, le serpent représentant le capitalisme, Adam et Ève représentant les citadins. La ville américaine semble belle et attirante. Or, c'est un piège créé par le capitalisme. C'est Wilson et ses amis, les *Lincolns*, *Whitmans*, *Edisons*, qui contrôlent la ville dans laquelle le rêve y est magnifié, un rêve illusoire²³⁰. Les citadins ne sortiront plus jamais des griffes de Wilson. C'est ainsi que l'on voit apparaître ce genre de vers :

il y a tant de marches
 que la semelle ne saurait les compter,
 des marches
 à n'en plus finir.
 Si on veut les monter à pied,
 il faut partir jeune,

²²⁸ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, op. cit., p. 323.

²²⁹ Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, op. cit., p. 292.

²³⁰ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, op. cit., p. 335.

et encore
 on est pas sûr d'y arriver dans sa vieillesse²³¹.
 сколько в ней ступеней
 и не счесть ступне —
 ступеней этих самых
 до чертиксв!
 Коль пешком пойдешь —
 иди молодой!
 Да и то
 дойдешь ли старым!

La quatrième section du poème est, pour sa part, très expéditive. Ici la narration de Maïakovski rend l'arrivée d'Ivan en terre américaine bien perceptible. Le récit tout comme le rythme témoigne de l'état de panique général dans lequel le continent est plongé.

Le dollar tombait.
 On s'arrachait les valises.
 Panique à la Bourse.
 Dans la rue
 des inconnus
 arrêtaient des inconnus²³²
 Доллар пал.
 Чемоданы нарасхват.
 Биржа в панике.
 Незнакомого
 на улице
 останавливали незнакомые —

Le capitalisme tremble à l'idée de voir apparaître Ivan et c'est ce que l'auteur veut nous faire comprendre. Dans son commentaire précédant cette section du poème, Maïakovski invite le lecteur à s'appropriier les scènes en se les imaginant.

²³¹ *Ibid.*, p. 329.

²³² *Ibid.*, p. 345.

Dans votre esprit
vous dessinez clairement
l'Amérique.

Nous passons
aux évènements principaux,
à l'essentiel incroyable
et gigantesque²³³.

Теперь
довольно смеющихся глав нам.

В уме
Америку
ясно рисуете.

Мы переходим
к событиям главным.

К невероятной,
к гигантской сути.

Mais Ivan n'est toujours pas arrivé sur le continent capitaliste. C'est dans la section suivante que se fera la rencontre entre le personnage du capitalisme et celui du communisme.

Le rythme quasi militaire de la cinquième section rend la rencontre entre Ivan et Wilson très épique. Une rencontre qui symbolise le combat ultime entre le bien et le mal, les opprimés contre les oppresseurs, les rouges contre les blancs. La narration de Maïakovski est, encore une fois, très explosive ; le croisement entre le pathétique et le satirique y est toujours présent. Plus Ivan progresse vers l'Amérique, plus les images hyperboliques sont fortes.

Il avance
chargé d'explosif par la colère universelle²³⁴.

Идет,
всемириой злобою взрывчат.

Pendant ce temps, Wilson se prépare à une attaque imminente à Chicago mais cela ne le fait point trembler. Le grand combat arrive, Maïakovski nous décrit ce

²³³ *Ibid.*, p. 341.

²³⁴ *Ibid.*, p. 357.

*championnat de la lutte des classes mondiales*²³⁵. Wilson, enfonçant son sabre de quatre kilomètres dans l'épaule d'Ivan, s'attendait à le voir s'effondrer ; or, une surprise l'attendait.

Wilson s'arrête et attend,
 le sang devait jaillir, mais
 de la blessure
 soudain
 un homme surgit²³⁶.

Встал Вильсон и ждет —
 кровь должна б,
 а из
 раны
 вдруг
 человек полез.

La Troie du Nord avait envoyé
 un homme-cheval farci de révolte²³⁷!

Прислали из северной Трои
 начиненного бунтом человека-коня!

Le régime soviétique, déjouant par la ruse Wilson et son armée, fait son entrée en Amérique en propageant l'esprit communiste, le spectre bolchévique. Cette épopée d'Ivan représente bien l'intégration des procédés stylistiques populaires, notamment de la byline, à l'intérieur du poème épique *150 000 000*.

Le registre pathétique et le registre héroïque sont aussi utilisés dans l'avant-dernière section dans laquelle Mařakovski décrit les longues années de lutte, de combat contre l'ennemi numéro un des communistes transposé ici dans l'image de Wilson. Le combat est laborieux mais sera inévitablement victorieux. Avant d'entamer la section, Mařakovski précise qu'il imagine comment pourrait se dérouler, dans un avenir rapproché, le mouvement historique de la lutte des classes.

²³⁵ *Ibid.*, p. 363.

²³⁶ *Ibid.*, p. 367.

²³⁷ *Ibid.*

Camarades journalistes,
 ne cherchez pas à savoir trop précisément
 où a eu lieu cette bataille
 et si elle a eu lieu un jour.

Dans ce chapitre
 sont concentrées
 des années de batailles réelles et imaginaires²³⁸.

Товарищи газетчики,
 не допытывайтесь точно,
 где была эта битва
 и была ль когда.

В этой главе
 в пятиминтѣ всредоточены
 бывших и не бывших битв года.

Puis, il ouvre cette section avec une strophe dans laquelle l'auteur offre une vision de la masse qui est essentiellement prométhéenne. Fait à retenir, l'auteur tient à préciser que le poème ne s'adresse pas à Lénine mais bien à la masse, cette masse que Maïakovski veut convaincre de la pertinence du mouvement révolutionnaire.

Ce n'est pas sur Lénine que mon vers s'attendrit.
 Dans le combat,
 ce sont des millions d'hommes que je glorifie,
 des millions que je vois²³⁹

Не Ленину стих умиленный.
 В бою
 славлю миллионы,
 вижу миллионы,

Une fois de plus, l'on voit apparaître dans cette strophe ce Maïakovski chante des masses qui, paradoxalement, s'élève au dessus de la masse pour mieux la guider. Ceci, même si Maïakovski affirme que c'est la masse qui est l'artisan de ce poème. Nous y reviendrons au prochain chapitre. Ce que vit l'Amérique capitaliste dans cette section du poème n'est ni plus ni moins que sa destruction idéologique. Les millions de Russes font reculer Wilson sur le terrain et les bactéries et la faim ont raison de lui.

²³⁸ *Ibid.*, p. 369.

²³⁹ *Ibid.*

Wilson laisse échapper un gémissement –
Il est battu sur le front des maladies et de la nourriture²⁴⁰,

Вырывается у Вильсона стон, —
и в болезнях побит и в еде,

Le futur allait advenir repoussant l'enfer capitaliste et faisant émerger un nouveau soleil, celui *d'une autre existence*²⁴¹.

Digne d'un poème épique, la dernière section de *150 000 000* transporte le lecteur vers une fête glorieuse, celle du *centième anniversaire de la Révolution d'octobre*²⁴². De nouveau le style pathétique prend place et Maïakovski propose par cette fin de poème un nouveau monde, une société emplie d'espoir où les inégalités sociales disparaîtront, où la famine sera enrayée, où les femmes auront davantage de liberté, où les peintres, les chanteurs et les poètes pourront s'émanciper artistiquement sans contrainte, où les animaux redécouvriront le goût de l'avoine. Comme le mentionne Trénine, cette section très forte en émotions offre un requiem qui ne passe pas inaperçu :

Vers vous tous montent les paroles de glorification qui ne
pourront se taire,
qui fleuriront chaque année et ne faneront jamais,
gloire à vous, qui pour nous avez souffert le martyr,
millions d'Ivan vivants,
d'Ivan de brique,
de tous les autres Ivan²⁴³!

Вам неумолкающих слова,
ежегодно расцветающие, вовеки не вянув,
за нас замученные — слава вам,
миллионы живых,
кирпичных
и прочих Иванов.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 379.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 387.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 391.

Pour Trénine, ce *requiem* « mérite d'être porté au nombre des plus grandes réussites de la poésie universelle²⁴⁴ ». Pour une dernière fois, Maïakovski s'adresse au lecteur, aux cent cinquante millions de Russes, en terminant le poème avec la strophe suivante :

Elle est pour toi
 l'Iliade sanglante des révolutions,
 pour toi l'Odyssée des années de famine²⁴⁵.
 (1919-1920)

Это тебе
 революций кровавая Илиада!
 Толодных годов Одиссея тебе!
 [1919 — 1920]

Une strophe finale dans laquelle l'auteur glorifie l'action révolutionnaire. Il démontre que c'est un acte d'héroïsme collectif puisque la révolution ne s'accomplira pas sans sacrifices. Maïakovski ouvre son poème avec un commentaire s'adressant directement à la grande masse russe et il le termine de la même façon. Non seulement il dédie ce poème à la masse, qu'il glorifie, mais en plus, il lui attribue un rôle capital : celui d'acteur principal du mouvement révolutionnaire. *150 000 000* est un dialogue ouvert avec les masses : « 150 000 000 résume, sous une forme épique monumentale, l'expérience du travail de Maïakovski sur une poésie de propagande qui s'adresse directement au public des masses²⁴⁶ ».

Somme toute, comme l'exprime avec justesse Trénine : « Maïakovski a lui-même défini *Mystère-Bouffe* comme une représentation héroïque, épique et satirique de notre époque. On peut [...] appliquer cette définition au poème *150 000 000*²⁴⁷ ». L'inventeur de la poésie lyrique russe, selon les mots d'Efim Etkind, aura mis de côté ce style poétique pour faire place à la poésie épique populaire. D'un style populaire,

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 393.

²⁴⁶ V. Trénine, *op. cit.*, p. 210.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 208.

la byline allait jouer un rôle important dans ce poème adressé aux Russes. Le double registre exploité par l'auteur, soit d'une part, le pathos héroïque représentant symboliquement la révolution et les acteurs de celle-ci, et de l'autre, l'exploitation d'images satiriques décrivant le monde bourgeois, aurait contribué, selon Trénine, à la création de nouveaux procédés littéraires²⁴⁸. Les métaphores sont féériques lorsqu'elles sont intégrées aux passages noblement pathétiques. Maïakovski reprend énormément d'images traditionnelles typiquement liées au conte poétique populaire, s'inspirant parfois directement des contes de fées :

Parcourez vous-mêmes l'Amérique
avec les bottes de sept lieues des vers²⁴⁹!

в стихах-сапогах
исходите Америку сами!

Les hyperboles sont une richesse du poème et elles portent bien cette poésie populaire que l'auteur veut transmettre aux Russes même si elles ne constituent pas dans le répertoire maïakovskien une nouveauté : « Le procédé poétique essentiel de Maïakovski est son recours aux *contrastes* et, inséparables d'eux, aux *hyperboles*, qui s'expriment aussi bien dans l'exagération que dans la minimisation²⁵⁰ ». Des hyperboles qui permettent au lecteur d'imager clairement les scènes du récit. C'est dans le but de rejoindre un large public que Maïakovski a intégré des « locutions de la langue parlée des masses²⁵¹ ». En voici un exemple :

Tu vas perdre tes sandales,
Vanka !
Bourre-les de billets de Kerenski²⁵²!

Спадают!
Ванька!
Керенок подсунь-ка в лапоть!

Maïakovski fait référence au nom de la monnaie sous le gouvernement de Kerenski.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921, op. cit.*, p. 327.

²⁵⁰ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 312.

²⁵¹ V. Trénine, *op. cit.*, p. 208.

²⁵² Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921, op. cit.*, p. 297.

150 000 000, transmet la passion révolutionnaire de Maïakovski et cela est dû, en grande partie, à la rythmique du poème. Parfois le rythme soutient des mètres classiques, parfois il soutient des couplets populaires, de la tchastouchka, parfois il amène le lecteur à chanter. À d'autres moments, le rythme transmet l'impérativité des mots d'ordre :

Allons !
 Allons, marchons !
 Ne marchons pas, volons !
 Ne volons pas, soyons l'éclair²⁵³,

Идем!
 Идемидем!
 Не идем, а летим!
 Не летим, а молньимся,

Bref, le rythme occupe une très grande place dans le poème, un procédé poétique qui représente beaucoup pour Maïakovski :

L'effort d'organiser le mouvement, d'organiser les sons autour de soi, en définissant leur caractère, leurs particularités, est un des côtés principaux et constants du travail poétique – ce sont là les réserves rythmiques. [...] Le rythme est la force essentielle, l'énergie essentielle du vers²⁵⁴.

L'apport de tous ces procédés poétiques, que ce soient la tchastouchka, la byline, le raïochnik, l'hyperbole, la métaphore, la rythmique, tout ceci étant soutenu par un registre pathétique et un registre héroïque, évoque bien cet effort de démocratisation poétique que l'auteur aura entrepris en créant l'épopée des cent cinquante millions d'Ivan. Pour Etkind, il est clair que le poète révolutionnaire n'a pas voulu abaisser son art pour rejoindre la masse ; mais il a plutôt utilisé des outils poétiques lui permettant de composer un poème dédié aux cent cinquante millions de Russes. Dans ce passage, Etkind résume les réflexions qui auraient pu mener Maïakovski à changer de style poétique : « Il faut donc créer une nouvelle langue poétique pour elle, pour cette rue atteinte de mutisme. Cette langue [...] doit être sonore, naturelle,

²⁵³ *Ibid.*, p. 319.

²⁵⁴ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 359.

démocratique (non pas tant accessible que de contenu démocratique), colorée, même hyperbolique comme l'art de l'affiche²⁵⁵ ». Cette nouvelle direction artistique aura pour effet de faire émerger une grande polémique chez les futuristes qui trouveront son travail d'agitateur non conforme à l'esprit du futurisme russe. *150 000 000*, ce poème d'agitation, cette glorification de la marche vers le communisme, cette œuvre propagandiste, ne plaira pas davantage à Lénine et à Trotsky qui voyaient d'un mauvais œil que Maïakovski se lance dans l'éducation des masses. Comme je l'ai précédemment souligné, j'éclairerai, au prochain chapitre, la notion d'accessibilité et de démocratisation de l'art chez le poète. *150 000 000*, ce poème de circonstance, se veut un poème inclusif, une œuvre collective. Maïakovski, paradoxalement, se dégage de la masse tout en parlant en son nom.

²⁵⁵ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 310.

CHAPITRE 4

LE DÉTOUR ARTISTIQUE DE MAÏAKOVSKI : L'ART DE MASSE

Lors du premier chapitre, il a été question des effets négatifs entourant le processus d'hagiographisation du parcours artistique de Maïakovski. J'ai démontré que plusieurs camarades, analystes et biographes du poète révolutionnaire ont une forte tendance à canoniser la phase artistique de l'avant-Révolution et celle de l'après-Révolution. Malheureusement, cette perspective analytique mène vers une séparation de l'ensemble de l'œuvre du poète ; on voit alors apparaître l'artiste d'avant-garde et l'artiste révolutionnaire, l'un s'opposant à l'autre. Le point de rupture se serait opéré à la Révolution de 1917. Pour plusieurs critiques du poète, c'est précisément à ce moment que Maïakovski, tentant de lier avant-garde artistique et avant-garde politique, aurait sombré dans l'art de propagande. En ce sens, comme l'exprime très bien Claude Frioux, trop nombreux sont les analystes/commentateurs du parcours de Maïakovski qui ont tenté de discréditer le travail d'agitation du poète : « Partout des commentateurs sont à l'affût de l'indice caché qui révélera un Maïakovski sanglotant sur la vocation gâchée ou sur "la culbute de sa foi"²⁵⁶ ». Ce débat, cette confrontation dialectique entre l'art et la société, s'est bien exprimé, suite à la parution de *150 000 000*, chez les artistes russes comme chez certains dirigeants du Parti bolchévique.

Ces critiques, qu'elles soient positives ou négatives, révèlent la diversité de compréhension de l'art de masse. Par les tensions que suscite le poème, on peut saisir la diversité des conceptualisations du rôle de l'art dans le cadre du projet révolutionnaire russe de l'après 1917. Que la publication de *150 000 000* aux éditions d'État ait suscité une réaction de dégoût chez Lénine m'amène à vouloir comprendre

²⁵⁶ Claude Frioux, *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, op. cit., p. 44.

les raisons qui ont poussé cet homme d'État à rejeter catégoriquement le poème de Maïakovski. Une confrontation sur le sens de la culture et son rôle mais aussi sur la place de l'artiste dans la révolution, qui exprime bien le rapport à la masse entretenu par Lénine et celui entretenu par Maïakovski.

Déjà, peu de temps après la première parution partielle du poème, sans nom d'auteur, dans le périodique *Langage littéraire*, Maïakovski recevait ses premiers commentaires des critiques littéraires russes. Dans la revue *Livre et Révolution* parue en 1920 à Petrograd, on retrouve une remarque sur le poème qui, comme le mentionne Trénine, ne passe pas inaperçu : « [...] Certains vers ne contiennent pas plus d'un ou deux mots, mais cela permet de rendre la lecture plus expressive [...] À l'époque actuelle, il [Maïakovski] est le plus important des poètes modernes²⁵⁷ ». C'est dans cette même revue qu'Ivan Axionov, artiste et critique littéraire, a rendu ce commentaire très glorifiant : « Il faut rendre justice à l'auteur : il a rempli sa tâche ; il a soutenu le collectivisme du premier au dernier vers de son poème et cela sans aucune longueur²⁵⁸ ». Axionov poursuit en abordant la façon dont Maïakovski jongle avec les personnages qu'il présente tout au long du poème. Pour lui, l'auteur aurait facilement pu tomber dans le piège d'une généralisation à outrance des personnages tels que Lloyd Georges et Wilson puisque, comme l'écrit Axionov, ces personnages « étaient devenus depuis longtemps des sortes de noms communs et d'allégories du capitalisme²⁵⁹ ». Les personnages Lloyd-Georges et Wilson représentent des symboles qui sont ancrés dans une période socio-historique bien précise et ils sont dépeints par Maïakovski dans un temps-espace qui témoigne d'un même *Zeitgeist* : celui des premières années de la Révolution. Selon Axionov, Maïakovski, en abordant la genèse des personnages plutôt que de s'attarder à la description de ceux-ci, aurait

²⁵⁷ Paru sans nom d'auteur, « Poésie des images et du rythme », *Livre et Révolution*, numéro 6, Petrograd, 1920, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 222.

²⁵⁸ Ivan Axionov, *Presse et Révolution*, numéro 2, 1921, p. 205, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 222.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 223.

réussi à ne pas caricaturer à outrance ces mêmes personnages.

Autre point important de la critique d'Axionov, il fut le premier, selon Trénine, à faire le lien entre le style poétique de *150 000 000* et le style de composition des affiches Rosta. Axionov prétend que Maïakovski a transposé la rythmique énergique des vers que l'on trouve dans les affiches Rosta dans son poème *150 000 000*. Ce qui lui aurait permis d'éviter que son poème, long de 1700 vers, soit monotone. Toutefois, pour le critique littéraire, le poème comporte plusieurs problèmes de structures tels que « le morcellement typographique du vers et la régularité métrique des vers du poème²⁶⁰ ». Ce qui a pour effet, selon lui, de rendre la lecture difficile.

Pour le poète symboliste russe Valéry Brioussov, signataire du recueil des *Symbolistes russes* paru en 1894, la production artistique de Maïakovski entre 1917 et 1921 témoigne d'un travail poétique qui est digne de l'un des plus grands poètes de la modernité. Il aura même envoyé une lettre aux éditions d'État pour témoigner de son appréciation du travail artistique de Maïakovski. Voici un extrait de cette lettre où Brioussov glorifie le poète révolutionnaire, tout en rappelant l'influence du travail à la Rosta dans la production générale de l'artiste :

Les vers de Maïakovski appartiennent au nombre des événements les plus magnifiques du quinquennat : leur style rigoureux et leur parole hardie ont été un ferment vivifiant pour notre poésie [...] Maïakovski a assimilé le style des affiches : lignes accusées, couleurs violentes²⁶¹.

Le poète et critique littéraire Kouzmine souligne dans son article « Les Broussailles du Parnasse », publié en 1923 dans la revue *Demain* sous la direction de Zamiatine²⁶², un très long commentaire hagiographique dans lequel il louange en grande partie le

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 224.

²⁶¹ Valéry Brioussov, *Presse et Révolution*, numéro 7, 1921, p. 56, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 225.

²⁶² Ivgueni Zamiatine est un auteur russe qui a écrit en 1920 le roman dystopique *Nous autre* dans lequel l'auteur fait une virulente critique de la dérive autoritaire du Parti bolchévique.

travail de Maïakovski. Plutôt que de citer un passage où l'auteur magnifie l'œuvre de Maïakovski, je présenterai ici son commentaire critique :

150 000 000 aussi bien que *Mystère-Bouffe* sont animés seulement par l'exploitation des procédés des feuilles satiriques dissimulée sous la manière pseudo-russe des *raïochniks*²⁶³.

Pour sa part, le critique littéraire Gornfeld ne ménagea pas ses commentaires à l'égard de l'œuvre et des prétentions de son créateur. Cet extrait provient de l'article « Culture et culturaille » :

Maïakovski a beau se démener en criant, étaler ses grossièretés de carrefour, faire le complaisant envers les polissonneries de la rue, lui-même n'appartient ni au carrefour, ni à la rue, mais au salon [...] ²⁶⁴.

Ce type de commentaire à l'égard de la grande différence entre le capital culturel que possède Maïakovski et celui de l'immense majorité des Russes, rappelle ce paradoxe que j'ai déjà évoqué. C'est en fonction de son statut particulier, celui d'un artiste ayant acquis une notoriété très importante dans la sphère artistique russe, un artiste de l'intelligentsia russe, que Maïakovski prétend s'élever au-dessus de la masse et envisage de la transformer, de l'éduquer et de la guider. Avec un taux d'analphabétisme de près de 85% suite à la chute du Tsar Nicolas II, l'on peut en déduire que peu de Russes auraient pu écrire, voire même lire, un tel poème. En ce sens, Maïakovski peut parler au nom de la masse mais il n'a certainement pas les mêmes conditions de vie que les ouvriers ou les paysans, ni le même mode d'être. Toujours selon Gornfeld, même si *150 000 000* s'adresse à la masse, le réel destinataire ne serait pas ces cent cinquante millions de Russes : « Son public n'est pas celui des meetings, mais celui des amateurs, ce n'est pas Ivan qui apprécie son talent, mais l'intelligentsia²⁶⁵ ». À ce commentaire Trénine répond, non sans afficher

²⁶³ Kouzmnine, *Demain*, numéro 1, Berlin, 1923, p. 17, cité dans V. Trénine, *op. cit.*, p. 226.

²⁶⁴ Arcadi Gornfeld, *Annales de la Maison des gens de lettres*, numéro 1, 1921, p. 4, V. Trénine, *op. cit.*, p. 228.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 229.

ses couleurs, qu'une telle critique a pour but de « neutraliser l'importance révolutionnaire que la poésie de Maïakovski avait pour les masses²⁶⁶ ».

Dans sa recension des articles critiques sur l'œuvre *150 000 000*, Trénine remarque que la grande majorité des critiques ciblent deux points essentiels du poème, soit le « caractère merveilleux du poème et le style original de la narration²⁶⁷ ». Toutefois, Trénine n'aborde pas la question qui suscita davantage de polémiques, telle que présentée au chapitre portant sur l'hagiographisation du parcours maïakovskien, concernant les effets propagandistes de l'œuvre. Il n'aborde pas ce changement de direction artistique chez le poète. Maïakovski a voulu servir la révolution en transformant l'esprit et le style de sa poésie, ce qui lui aura valu plusieurs critiques.

Boris Pasternak, collègue futuriste de Maïakovski, s'est distancié du poète révolutionnaire suite à la Révolution de 1917 jugeant que Maïakovski avait la tête à la révolution et non à l'art. Dans son autobiographie, Pasternak écrit :

Je ne comprenais pas son zèle de propagandiste, l'intégration par la force, de lui-même et de ses camarades dans la conscience sociale [...] cette soumission à la voix de l'actualité²⁶⁸.

Pasternak amèrement déçu du tournant pris par Maïakovski critiquera sévèrement le processus de démocratisation des vers entamé par le poète suite à la Révolution de 1917. Il se distancie aussi de Maïakovski sur le principe de la création d'un art socialiste, d'un nouveau courant qui allierait l'avant-garde artistique et l'avant-garde politique. Dans sa critique très acerbe Pasternak considère que l'œuvre de Maïakovski de l'après-Révolution demeure inaccessible :

[...] le Maïakovski de la dernière période [1918-1930] m'est inaccessible. Je reste indifférent à ces modèles d'écriture maladroitement rimés, à ce vide

²⁶⁶ V. Trénine, *op. cit.*, p. 229.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁶⁸ Boris Pasternak, *Essai d'autobiographie*, traduit du russe par Jacqueline de Proyart, Milan, Gallimard, coll. Idées, 1958, p. 100.

alambiqué [...] À mon point de vue c'est là un Maïakovski nul, inexistant. Et il est étonnant que l'on tienne pour révolutionnaire ce Maïakovski inexistant²⁶⁹.

Maïakovski fut sévèrement critiqué par certains de ses collègues artistes pour avoir opté pour cette nouvelle direction politico-artistique. Voici ce que rapporte l'écrivain polonais Wiktor Woroszylski à ce sujet :

En 1922 [...] D'autres anciens futuristes, tels que Bénédict Livchits, Sergueï Spasski, Ékatérina Nizen s'étaient écartés de Maïakovski, sans doute parce que, comme Boris Pasternak, ils avaient "buté sur les limites de la compréhension"²⁷⁰.

Il est à noter que, suite à la Révolution de 1917, Maïakovski a conservé voire consolidé ses liens avec plusieurs camarades artistes de l'avant-Révolution tels que Lili et Ossip Brik, Meyerhold, Chkolovski, Pounine, Malévitch, pour ne nommer que ceux-là.

Certes, Maïakovski voulait être l'interprète des masses et pour ce faire il n'a pas eu d'autre choix que d'adapter son style littéraire, de le simplifier. Créer une œuvre en mettant les procédés stylistiques de l'avant allait susciter de fortes réactions négatives de la part des diverses instances politico-culturelles du Parti bolchévique et créer une œuvre en mettant à l'avant-scène les valeurs communistes, allait grandement décevoir certains de ses collègues futuristes. C'est dans le but d'accorder valeurs communistes et richesse des procédés stylistiques que Maïakovski et ses collègues essayèrent de trouver une nouvelle formule de création. En ce sens, comme le mentionne Woroszylski :

Cherchant à se justifier, et avant tout à leurs propres yeux, Maïakovski et ses amis d'alors firent passer au premier plan la technique poétique : en quelque sorte, le contenu révolutionnaire et les sentiments étaient déjà donnés et il ne restait plus qu'à les mettre professionnellement en forme pour [...] la mobilisation des masses²⁷¹.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁰ Wiktor Woroszylski, *op. cit.*, p. 292.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 290.

Cette tentative d'incorporer des procédés techniques tels que l'hyperbole ou la métaphore dans ses poèmes d'agitation n'aura pas plu à l'intelligentsia du Parti bolchévique. J'y reviendrai dans la dernière section du chapitre en présentant la critique de Lénine et celle de Trotsky sur le futurisme russe et plus directement sur l'œuvre *150 000 000*.

Ces grandes questions fatidiques à savoir si l'art doit-être au service de la révolution, si la simplification des procédés stylistiques appauvrit la puissance de l'œuvre, si l'art peut éduquer les masses, Maïakovski y répond sommairement dans son œuvre théorique *Comment faire les vers*. Un ouvrage très riche dans lequel Maïakovski explique ce pour quoi il est important d'agiter la masse par les mots et les vers d'agitation. Il démontre que l'artiste doit se faire interprète des masses, qu'il doit éduquer et secouer ces mêmes masses de gens tout en leur proposant un art à contenu démocratique : un art socialiste. Mais au premier niveau, *Comment faire les vers* se veut un moyen littéraire que Maïakovski utilise pour entrer en contact avec son public. Le titre de l'œuvre ne doit évidemment pas être pris au premier degré, car il ne s'agit pas seulement d'apprendre aux poètes soviétiques l'art du maniement des mots mais bien de leur transmettre cette utopie maïakovskienne d'un art éducateur et émancipateur. Une utopie représentative du contexte de la révolution bolchévique. En empruntant à Kant, l'on pourrait décrire cette utopie de l'art comme étant « une utopie de la communication possible, une utopie du “communisme culturel”, ou du moins de la communauté culturelle²⁷² ». Une utopie qui critique, autant chez Kant que chez Maïakovski, la pensée conservatrice qui prétend que l'écart entre le peuple et l'élite ne pourra jamais se rétrécir. Plus spécifiquement, comme l'exprime Rancière, « [...] Kant refuse *politiquement* “l'absolution de l'écart entre la “nature” populaire et la “culture” de l'élite²⁷³ ».

²⁷² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, cité dans Yves Michaud, *op. cit.*, p. 237.

²⁷³ Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, cité dans Yves Michaud, *op. cit.*, *Ibid.*

4.1 Les poètes façonnent le chêne de la tête humaine

Cet essai théorique est l'un des rares documents où Maïakovski a directement écrit sur le rôle du poète, sur sa contribution au projet révolutionnaire. C'est après avoir fait plusieurs conférences sur ce thème que le poète décida d'écrire *Comment faire les vers*, en 1926. Même si la théorie socio-artistique que développe Maïakovski dans cet essai est le fruit d'une conjoncture historique bien précise, celle de la Russie soviétique du milieu des années 1920, il n'en demeure pas moins que l'information que l'on y trouve nous éclaire grandement sur la conception maïakovskienne de la création poétique et sur la création d'un art de masse. Toujours incompris, tant de la part de ses anciens camarades futuristes que des dirigeants bolchéviques, Maïakovski a certainement senti le besoin d'expliquer sa position sur ce thème et de se justifier. C'est pourquoi il écrit en ouverture : « Il me faut écrire sur ce thème²⁷⁴ ». À plusieurs reprises Maïakovski aurait été confronté à l'incompréhension de son public lorsque celui-ci abordait le thème de la création poétique. Son auditoire, toujours acquis, comme il se plait à le dire, lui demandait souvent d'avoir des règles de création poétique plus précises : « Donnez-nous les *règles* de votre poétique ! Donnez-nous des manuels²⁷⁵ » ! À cela, Maïakovski répond, à titre de *praticien* et non à titre de *pion*, qu'il est impossible de créer des règles qui « ferai[en]t d'un homme un poète, qui ferai[en]t qu'un homme se mette à écrire des vers²⁷⁶ ». Pour Maïakovski, les règles ne s'imposent que par les situations que la vie apporte :

Les situations qui demandent à être formulées, qui demandent des *règles*, sont mises en avant par la vie. Les moyens de formulation, le but des règles, sont définis par la classe, par les exigences de notre lutte²⁷⁷.

Ici, le poète révolutionnaire défend un type de poésie de circonstance qui reste foncièrement propagandiste dans la mesure où les règles poétiques devraient être

²⁷⁴ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 333.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 335.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 337.

définies et imposées par la classe et les exigences de la lutte. Une lutte qui est prise en charge par le Parti-État. Puis, Maïakovski ajoute :

Ce n'est pas assez que de donner des [...] règles d'action par le mot sur les foules de la révolution ; il faut aussi calculer cette action, de façon à ce qu'elle apporte un maximum d'aide à sa classe²⁷⁸.

Maïakovski évoque l'importance de fournir les valeurs permettant à la masse de s'émanciper en tant que classe unie et solidaire dans un même projet social. La transmission d'un tel type de valeurs présuppose que le poète voulait agiter cette masse pour lui faire prendre conscience des enjeux sociaux en cours et de l'importance de joindre le mouvement révolutionnaire. Comme le mentionne Régine Robin à propos du théâtre agitka de Maïakovski :

[...] il lui faut constamment mettre l'accent sur l'agitation, la propagande au plus quotidien des préoccupations, agir donc sur le mode de vie, tout en ne se réduisant pas à un publicisme de propagande, et ce, sans "belletriser" son message²⁷⁹.

Cela résume bien la manière dont Maïakovski a tenté de transmettre le souffle révolutionnaire aux masses russes. Dans le même sens que ce commentaire de Robin, Maïakovski aura défendu la légitimité du poème d'agitation. Pour ce dernier, ce style poétique nécessite un important travail réflexif : « [...] les poèmes d'agitation, qui sont considérés comme faciles, demandent en réalité un grand effort et beaucoup d'ingéniosité, qui remplacent le manque de temps²⁸⁰ ».

Maïakovski offre ce qu'il appelle les *données indispensables* pour mener à bien le travail de l'apprenti poète. De façon très succincte, le poète nous offre cinq données pouvant aider le travail de création du poète apprenti. Premièrement, l'œuvre poétique doit absolument répondre à un problème existant dans la société. Un principe quelque peu évasif puisque Maïakovski n'explique pas la nature de ces

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 338.

²⁷⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 256.

²⁸⁰ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 357.

problèmes sociaux. Deuxièmement, il faut intégrer dans ledit poème « les désirs, les sentiments de notre classe sociale ou du groupe que vous représentez²⁸¹ ». Fait important, lorsque Maïakovski écrit : « ou du groupe que vous représentez », il ouvre la porte à la pluralité des groupes sociaux qui composent la Russie de Lénine. J'y reviendrai à la fin de ce chapitre. Le troisième point concerne « [...] la matière. Les mots. Un continuel enrichissement des réservoirs, des granges de votre crâne par des mots nécessaires, expressifs, rares, inventés [...]»²⁸² ». En ce qui concerne la quatrième *donnée indispensable*, Maïakovski se permet, avec un ton très moqueur, d'énumérer plusieurs items importants que le poète doit posséder dans son lieu de travail : « Plume, crayon [...] costume pour visiter un asile de nuit [...] un parapluie pour écrire sous la pluie [...] et même la pipe et les cigarettes²⁸³ ». Cinquièmement, le poète doit maîtriser plusieurs procédés tels que « [...] les rimes, les mesures, les allitérations, les images, le style, l'emphase, la terminaison, le titre, la forme imprimée, etc²⁸⁴ ».

Si générales que soient ces règles, Maïakovski juge qu'elles permettraient de définir la qualité d'une œuvre poétique. Un mode d'emploi, créé par Maïakovski, qui pourrait même être utilisé par le Komintern, aussi connu sous le nom de l'Internationale communiste, pour juger de la valeur monétaire d'une œuvre, de la somme d'argent que le poète récolterait pour son œuvre. Voici ce que le poète futuriste propose : « La commande sociale existe ? Oui. Deux unités. La tendance vers un but ? Encore deux unités. C'est rimé ? Encore une unité [...]»²⁸⁵ ». Maïakovski poursuit en partageant avec le lecteur ce qui pour lui représente, globalement, la parfaite œuvre poétique :

²⁸¹ *Ibid.*, p. 341.

²⁸² *Ibid.*, p.342.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

De mon point de vue, la meilleure œuvre poétique sera celle qui est écrite d'après une commande sociale du Komintern, avec pour but la victoire du prolétariat, transmise avec des mots neufs et compréhensibles pour tous [...] ²⁸⁶.

Inévitablement, une telle prise de position artistique laisse sous-entendre un changement de direction très important dans le parcours artistique de Maïakovski. Le rapport à l'art chez Maïakovski a certainement changé après la Révolution de 1917. C'est pourquoi il écrit : « Comme un homme qui en son temps a porté et abandonné la blouse jaune [...] ²⁸⁷ ». Le poète a porté la blouse jaune dans les années 1910, puis dans les années 1920, c'est « l'humanité ouvrière, et la joie de la plus difficile des marches : celle vers le communisme ²⁸⁸ » qu'il porta sur ses épaules. Un changement de direction qui ne présuppose pas une rupture dans le parcours de l'artiste mais plutôt une évolution qui s'inscrit en continuité avec ses idéaux artistiques et idéologiques de l'avant-Révolution.

Comme nous l'avons vu avec l'œuvre *150 000 000*, Maïakovski met l'emphase sur la rythmique du poème. Pour lui, le rythme est gage de succès ou d'échec et c'est ce même rythme qui porte l'esprit général du poème. C'est grâce à la rythmique poétique que s'organise le mouvement des sons, qui eux révèlent l'énergie des vers. La création d'une forme de rythme poétique reste un travail personnel : le poète peut s'inspirer des mesures rythmiques classiques mais il doit en modifier la structure, le sens. Le rapport au rythme chez Maïakovski est ni plus ni moins que transcendantal, dans la mesure où le poète doit-être habité par lui. C'est ce qu'il appelle le *rythme-rumeur de fond* : « D'où vient ce rythme-rumeur de fond ? Impossible à dire. Pour moi, c'est chaque répétition en moi d'un son, d'un bruit [...] ²⁸⁹ ». Un autre procédé technique auquel Maïakovski accorde beaucoup d'importance est la rime. Même si pour le poète-révolutionnaire la rime constitue la façon la plus grossière de lier les

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 343.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 348.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 353.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 358.

mots, c'est grâce à ce jeu d'homophonie que le lecteur est obligé de réfléchir à la consonance des vers. Au-delà du rythme et des rimes, l'image représente chez Maïakovski l'un des meilleurs moyens de rendre une œuvre poétique, expressive. Comme dans la Rosta mais à un degré moindre, l'image suggère, elle est, comme il l'écrit, *tendancieuse*²⁹⁰. Pour Maïakovski, l'image a donc une fonction poétique ; elle porte les mouvements mais elle peut aussi servir pour la lutte. Ainsi, elle devient un procédé de l'agitation révolutionnaire.

Maïakovski conclut son ouvrage en résumant par plusieurs points ce que l'apprenti poète doit savoir sur le domaine de l'écriture. Au premier point, Maïakovski est très clair : « La poésie est une industrie. Des plus compliquées, mais industrie quand même²⁹¹ ». Le poète doit comprendre les rouages de cette industrie et ainsi il pourra contribuer à dynamiser cette même industrie par l'apport de nouvelles pratiques poétiques. Un autre point très important pour Maïakovski est celui de la commande sociale. Il rappelle que le poète doit « prendre la plume » seulement lorsque celui-ci est habité par la commande sociale. Nul ne peut répondre à la commande sociale, digne de ce nom, autre que les poètes qui sont assoiffés de connaissance. Pour que la commande sociale soit encore plus riche « il faut être à l'avant-garde de sa classe, il faut, avec cette classe, mener une lutte sur tous les fronts. Il faut briser en mille morceaux la fable de l'art apolitique²⁹² ». Un dévouement pour la commande sociale que l'on doit comprendre selon Frioux, comme étant représentatif du rapport à la vie qu'entretenaient Maïakovski et ses camarades au début des années 1920 :

Aussi bien poursuivaient-ils d'une hostilité militante toute forme d'art décorative, désintéressée, qui décrivait la vie au lieu de la construire. Ils se voulaient "factographes" ou "fabricants de choses" répondant de façon matérielle à la "commande sociale" du monde socialiste, des "producteurs" parmi les autres²⁹³.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 361.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 362.

²⁹² *Ibid.*, p. 363.

²⁹³ Claude Frioux, *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, op. cit., p. 47.

Somme toute, cet ouvrage théorique propose plusieurs *moyens techniques du travail poétique* que l'apprenti poète doit connaître selon Maïakovski. Il conseille son destinataire, l'apprenti poète qui veut se porter à la défense de sa classe sociale, en lui proposant des formules poétiques favorisant l'agitation littéraire. Mais tout cela n'est pas suffisant selon l'auteur : « Il faut que les organes d'éducation des masses secouent l'enseignement de la vieillie esthétique²⁹⁴ ». Or, la philosophie culturelle que prônait le Parti à ce moment là n'abondait pas en ce sens. Pour Lénine, il ne fallait pas rejeter l'héritage culturel mais plutôt prolonger cet héritage, prolonger le réalisme tout en *rougissant* les classiques de la littérature²⁹⁵. La littérature devait suivre l'esprit du Parti, la *partijnost*, les masses aussi.

Voyons comment cet esprit du Parti, un principe capital dans la philosophie de la culture chez Lénine, a pu entrer en collision avec la philosophie culturelle de Maïakovski. L'idée étant d'éclairer la critique de Lénine sur le poème *150 000 000* dans le but de cerner comment Maïakovski et Lénine ont réfléchi à la dialectique entre l'art et la société dans le cadre d'un processus révolutionnaire. Un regard analytique qui me permettra d'émettre des hypothèses sur le rapport à la masse entre Lénine et Maïakovski. L'un privilégiant l'instrumentalisation des masses à des fins politiques alors que l'autre prônait l'émancipation des masses à des fins politiques, mais aussi humanistes.

4.2 L'art comme miroir de la réalité sociale : le regard de Lénine

En prenant en considération les dires de Lounatcharski, Lénine aurait eu un intérêt marqué pour l'art. Voici ce que Lénine lui aurait dit à ce sujet en 1905 :

²⁹⁴ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 364.

²⁹⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 188.

Quel captivant domaine que celui de l'histoire de l'art. Que de travail ici pour un communiste [...] j'ai regretté de ne pas avoir le temps et je ne l'aurai probablement jamais, pour m'occuper des questions artistiques²⁹⁶.

Or, à l'exception des écrits de circonstances sur Tolstoï, parus entre 1908 et 1911, et du texte *L'organisation du parti et la littérature de parti*, Lénine a peu réfléchi à la question artistique, au rôle de l'artiste dans la société. Somme toute, il est clair que chez Lénine la littérature représente une arme, un moyen, très efficace pour diffuser l'idéologie communiste aux masses élargies. Comme le mentionne Palmier : « Comme pour Marx et Engels, la littérature constitue pour Lénine, non seulement l'expression idéologique d'un univers social, mais une puissance critique²⁹⁷ ».

L'analyse léniniste des œuvres de Tolstoï, qui, comme le rappelle Régine Robin, relève d'une critique politique et idéologique du texte littéraire, évoque les contradictions tolstoïennes. Pour Lénine, ces contradictions résideraient dans le fait que les œuvres de Tolstoï ne représentent pas adéquatement la réalité sociale de la Russie de la fin du 19^e siècle²⁹⁸. Des contradictions qui représentaient pour Lénine « des fissures, des écarts idéologiques, des écartèlements, des divagations, voire des dérives²⁹⁹ ». Les faits littéraires proposés par Tolstoï n'étaient pas le miroir de la réalité selon Lénine mais plutôt le miroir d'une réalité déviée par l'idéologie d'un grand seigneur, d'un *muzhik*. Réalité façonnée mais qui cible avec adresse les injustices que vivait à cette époque la classe exploitée. Voici ce que Lénine écrit dans son article, qui a un titre très évocateur, *Léon Tolstoï, miroir de la Révolution russe*, à propos des points positifs évoquant la critique sociale de Tolstoï :

²⁹⁶ Anatole, Lounatcharski, *Lénine tel qu'il fut*, Moscou, Éditions de l'Agence de presse Novosti, 1981, p. 144.

²⁹⁷ Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 162.

²⁹⁸ Régine Robin, *op. cit.*, p. 184.

²⁹⁹ *Ibid.*

[...] la critique impitoyable de l'exploitation capitaliste, la dénonciation des violences exercées par le gouvernement, de la comédie de la justice et de l'administration d'État [...] de la sauvagerie et des souffrances des masses ouvrières³⁰⁰.

Pour Robin, force est de reconnaître que Tolstoï a un style d'écriture qui favorise l'inscription idéologique de l'auteur, notamment par la place qu'occupe le narrateur dans ses œuvres et par ses nombreuses descriptions imagées de la réalité quotidienne. Une inscription idéologique qui va de pair avec un processus d'esthétisation, l'un soutenant l'autre. Malheureusement, c'est ici que s'arrête la critique de Lénine ; il ne critique aucunement l'esthétique des œuvres de Tolstoï, il ne s'aventure pas dans l'analyse des procédés stylistiques employés par l'auteur.

Chose certaine, Lénine n'acceptait pas le rejet de l'héritage culturel, une attitude propre aux futuristes. Il croyait que le socle discursif des réalistes classiques russes du 19^e siècle devait être prolongé et adapté. Pour Lénine :

Un communiste qui n'aurait appris que les slogans communistes, étudié que les brochures d'agitation, et qui ne connaîtrait pas dans toute l'ampleur la science et l'art que nous a légués le passé offrirait un triste spectacle³⁰¹.

La critique sociale entamée par les classiques de la littérature russe, tels que Tchernychevski, Nebrassov et Tolstoï, pour ne nommer que ces auteurs, doit être analysée et comprise par le prolétariat. Ceci puisque les classiques ont traité, à divers degrés, du servage et de la lutte d'émancipation des paysans. Lénine écrit à ce sujet dans l'article *À la mémoire du Comte Heiden*, que les écrivains du 19^e siècle ont « enseigné à la société russe à déceler la rapacité du propriétaire foncier féodal sous son extérieur éduqué, soigné et pommadé³⁰² ». Il était important pour lui non pas seulement de prolonger les classiques mais bien de les remanier et ultimement de les dépasser, dans le but de créer une littérature strictement progressiste. Choisir dans la

³⁰⁰ Lénine, *Léon Tolstoï, miroir de la Révolution russe*, cité dans Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 163.

³⁰¹ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 122.

³⁰² Lénine, *À la mémoire du Comte Heiden*, cité dans Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, p. 163.

« vieille culture » les outils permettant de consolider, de propager l'idéologie communiste, voilà une des tâches de l'intelligentsia du parti. Selon Lénine, il s'agissait d'aller chercher dans les contradictions de l'idéologie fictionnelle chez Tolstoï, les points qui concordent le plus avec la réalité idéologique prônée par le Parti. Ceci dans le but de créer une théorie littéraire marxiste, de repenser l'image du paternel, du héros, en résumé : de rougir Tolstoï. Créer une littérature à l'image de l'esprit du parti, utiliser des thèmes, des images non hétérogènes, anticiper la nouvelle société révolutionnaire : c'est ce à quoi Lénine réfléchissait dans ses thèses sur Tolstoï et de façon plus définie dans le texte *L'organisation du parti et la littérature de parti*. Le style populiste des classiques aura permis de comprendre les grands enjeux socio-économiques de la Russie tsariste. La nouvelle littérature doit, dans une perspective léniniste, aborder davantage les questions sociales, politiques, économiques et éveiller la conscience de classe.

L'art ne devait donc pas rester en dehors de l'entreprise communiste. Il fallait que les artistes deviennent davantage idéologues. Comme le raconte Lounatcharski, peu de temps après la Révolution de 1917, Lénine demanda que l'art soit utilisé pour convaincre les masses de la nécessité du processus révolutionnaire : « Dès 1918, Vladimir Ilitch me fit venir et me déclara qu'il fallait utiliser l'art comme moyen de propagande³⁰³ ». Lénine proposa deux moyens artistiques permettant de rejoindre dans la sphère publique les masses. Le premier étant l'affiche et le second les monuments en hommage aux grands révolutionnaires. Dans le cadre du projet révolutionnaire et dans le même sens que le travail de Maïakovski à la Rosta, l'on doit comprendre que l'affiche « [...] n'est donc pas qu'une activité de création formelle ou esthétique ; c'est avant tout une production discursive majeure dans le champ de la communication³⁰⁴ ». Au-delà de cet intérêt commun pour l'affiche,

³⁰³ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 145.

³⁰⁴ Diego Zaccaria, *op. cit.*, p. 20.

Lénine n'appréciait guère le travail des futuristes russes. Maïakovski s'est buté à l'incompréhension et à la critique sévère de Lénine par rapport à son travail artistique. Cela même si Lénine aurait dit à Lounatcharski en 1924, concevoir l'artiste comme « le grand organisateur du bonheur humain³⁰⁵ ». Une critique très générale adressée aux futuristes qui ne fut jamais développée par Lénine. Par exemple, il n'a jamais expliqué pourquoi la littérature du Parti devrait prôner une esthétique plutôt qu'une autre. Ce qui comptait avant tout pour Lénine c'était que l'art serve à démystifier le rapport exploité/exploiteur aux yeux de la masse russe. De même, lorsqu'il critique le poème *150 000 000* de Maïakovski, Lénine ne développe aucunement sa critique. Il se contente de dire : « [...] Foutaises, stupidités, idiotie crasse et prétentieuse. À mon avis, il ne faut imprimer les choses de ce genre qu'une fois sur dix, et pas à plus de 1500 exemplaires, c'est bien assez pour les bibliothèques et les tordus [...]»³⁰⁶. Puis il dira à Lounatcharski, à propos du poème, qu'il le trouvait « affecté, que cela visait à épater³⁰⁷ ». L'on peut en déduire que pour Lénine, le style poétique formaliste de Maïakovski anéantirait toute possibilité de peindre, avec justesse, un portrait de la réalité sociale.

À ce moment-là, les futuristes n'étaient pas appréciés par le Parti. En décembre 1920, le Parti allait déposer un décret stipulant que le futurisme serait désormais considéré comme étant « absurde et pervers³⁰⁸ ». L'année suivante, suite à la demande de publication de la pièce *Mystère Bouffe*, écrite par Maïakovski, la *Pravda* écrit en première page de son journal « Assez des maïakovskeries ! [...] Espérons que ce sera bientôt le tour des maïakovskeries de se trouver sur le banc des accusés³⁰⁹ ». Lénine, n'ayant pas le temps d'investir la question culturelle, aurait certainement pu suivre la tendance du Parti, qui elle, désapprouvait le futurisme pour son penchant formaliste.

³⁰⁵ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 126.

³⁰⁶ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 167.

³⁰⁷ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 148.

³⁰⁸ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 169.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.166.

En 1924 à Moscou, lors d'une présentation de projets artistiques visant à remplacer une statue d'Alexandre III, Lénine, selon ce que rapporte Lounatcharski, n'aurait pas apprécié les créations futuristes présentées dans le cadre de cet événement : « Il s'arrêta avec une grande surprise devant un spécimen du genre futuriste, mais quand on lui eut demandé de donner son avis, il répondit : "Je n'y comprends rien, demandez à Lounatcharski."³¹⁰ ». Lounatcharski expliqua alors à Lénine qu'aucun monument ne méritait une attention particulière. Enjoué, Lénine lui répondit : « Tiens et moi qui croyais que vous feriez élever quelque épouvantail futuriste³¹¹ ».

Malgré ses postulats très négatifs concernant le futurisme russe, Lénine n'a pas rejeté l'ensemble des œuvres de Maïakovski. Elsa Triolet et Lounatcharski évoquent un poème que l'homme de la Léna, Lénine, appréciait bien. Elsa rapporte ce qu'il a dit en 1922 au congrès des métallurgistes, suivit des souvenirs de Lounatcharski sur le poème *Les enragés des réunions* :

Il y a longtemps que je n'ai éprouvé un pareil plaisir du point de vue politique et administratif. Dans son poème il tourne complètement en dérision les réunions et se paye la tête des communistes [...] Je ne sais pas pour ce qui est de la poésie, mais pour ce qui est de la politique je garantis que c'est tout à fait juste³¹².

[...] le petit poème de Maïakovski sur les lenteurs de la bureaucratie avait beaucoup amusé Vladimir Ilitch et il en savait même quelques vers³¹³.

Une fois de plus, Lénine réitère qu'il ne maîtrise pas la question de la littéralité du texte. Ce qui l'intéresse réside dans l'aspect idéologico-critique du poème.

Somme toute, la philosophie de la culture chez Lénine ne comporte pas un volet d'analyse de la technicité créative. À titre d'idéologue, Lénine a tenté d'utiliser la

³¹⁰ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 144.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 48.

³¹³ Anatole Lounatcharski, *op. cit.*, p. 148.

culture à des fins propagandistes. Sa philosophie de la culture est intimement liée à l'éducation des masses. Nous verrons comment sa critique du poème *150 000 000* témoigne grandement de ses a priori face à la masse. Maïakovski invite les cent cinquante millions d'Ivan à se rebeller contre les exploiters capitalistes, il les invite aussi à agir spontanément. Pour Lénine, surtout en période de communisme de guerre, il fallait plutôt « subordonner toute "spontanéité" sociale à la "conscience" du Parti³¹⁴ ». Lénine a réfléchi grandement à la relation entre le Parti et les masses russes. Voici un résumé de sa théorisation du rapport aux masses.

4.3 Purification des masses par la dictature du prolétariat

Si Lénine définit clairement le rôle des masses dans le processus révolutionnaire, il définit moins spécifiquement le terme masse. Autant chez Lénine que chez Maïakovski, le mot peuple est souvent employé au même titre que le mot foule. Lorsque la foule est rassemblée, elle forme ainsi la masse. Toutefois, Lénine a une plus grande tendance à traiter de la masse plutôt que de la foule. S'adressant au Parti lors du deuxième Congrès de l'Internationale communiste en 1920, Lénine stipule que les bolchéviques doivent convaincre « l'ensemble des travailleurs et des exploités du capital, en particulier les moins organisés et les moins éduqués, les plus opprimés et les moins sensibles à l'organisation³¹⁵ ». Dès lors, le terme masse désigne l'ensemble du corps social, si l'on exclut la classe bourgeoise. En ce qui concerne la masse populaire, celle-ci regroupe les prolétaires, les semi-prolétaires ainsi que les paysans pauvres. En résumé et comme il l'écrit « l'immense majorité du peuple³¹⁶ ». Les masses ouvrières, très importantes pour Lénine, représentent l'avenir de la société soviétique car elles portent le prolétariat. La classe prolétaire est dotée d'une mission

³¹⁴ Martin Malia, *op. cit.*, p. 165.

³¹⁵ Lénine, *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale Communiste*, cité dans Georges Labica, *op. cit.*, p. 2.

³¹⁶ Lénine, *Œuvres ; tome 24*, cité dans Georges Labica, *op. cit.*, p. 2.

peu banale. Celle d'éduquer et de propager la conscience de classe en infiltrant l'ensemble des masses russes. Pour sa part, Maïakovski ne fait pas de distinction lorsqu'il écrit, traite ou conceptualise le terme masse. Lorsqu'il évoque la masse ou les cent cinquante millions de Russes, le poète évoque toujours la même unité transcendante. Maïakovski ne distingue pas les classes au sein des masses ou des foules. Il défend la grande masse des exploités mais le mot masse représente aussi une hyperbole, une métaphore, lui permettant d'utiliser le langage poétique pour parler au nom de tous ces Yvan. Revenons-en à la théorie de Lénine sur les masses.

Dans *Le gauchisme, maladie infantile du communisme* Lénine explique clairement la relation entre le Parti et ses diverses instances. Il y présente la structure du pouvoir telle qu'établie en 1920 dans la Russie des Soviets :

La relation chefs, parti, classe, masses, en même temps que la relation entre la dictature du prolétariat et celle de son parti, est organisée chez nous de façon suivante : La dictature est exercée par le prolétariat organisé dans ses Soviets, que dirige le parti communiste bolchévik [...] Aucune question [...] ne se décide par aucune institution de notre république sans directive du C.C. [Comité central] de notre parti³¹⁷.

Donc, toute décision politique ou organisationnelle doit être approuvée par le Comité central du Parti. Une structure de pouvoir qui est, comme Lénine le mentionne lui-même, oligarchique. Une structure autoritaire et pyramidale que Hannah Arendt présente ainsi : « [...] le centre du pouvoir se situe au sommet, d'où l'autorité et le pouvoir filtrent jusqu'à la base, de façon que chaque couche successive possède quelque autorité, mais moins que la précédente [...] le foyer commun est le sommet de la pyramide [...] »³¹⁸.

³¹⁷ Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, Paris, Éditions Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 1963, p. 164.

³¹⁸ Hannah Arendt, « Autorité, tyrannie et totalitarisme », *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, dir. Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, 2002, p. 888.

Pour revenir à la dialectique spontanéité/conscience, la spontanéité maïakovskienne pourrait être perçue comme une forme d'action spontanée et non organisée. Or pour Lénine, il fallait que la spontanéité soit subordonnée à la conscience. Comme nous l'avons vu précédemment, le poème *150 000 000* incite ces millions d'Ivan à agir de façon spontanée plutôt qu'organisée, ce qui a certainement déplu à Lénine. Maïakovski, sous un mode impératif, ordonne à la population de s'élever spontanément contre l'opresseur bourgeois. Ce qui est inadmissible pour le Parti car toute action politique doit être approuvée ultimement par le Comité Central. En ce sens, *150 000 000* va à l'encontre de l'autoritarisme bolchévique. Maïakovski laisse sous-entendre dans son poème que la Russie, les cent cinquante millions d'âmes russes regroupées, feront avancer la révolution plus rapidement que l'appareil d'État :

Mais toi
 quel nom te donner,
 Russie, tout entière nouée en colonne par le tourbillon ?!
 Le Conseil des commissaires du peuple
 n'est qu'une parcelle de son cerveau,
 les décrets ne peuvent devancer son galop.
 Son cœur est si colossal
 que Lénine pouvait à peine le remuer³¹⁹.

Premièrement, on peut implicitement comprendre ici que l'aspect législatif, juridique et bureaucratique de l'État bolchévique ne peut rien contre le *galop* de la Russie. Deuxièmement, Maïakovski laisse sous-entendre que Lénine ne serait pas à même de maîtriser le *cœur* de cette Russie. À titre d'hypothèse interprétative, ce que Maïakovski prétend dans ce passage est que cette masse russe, chaleureuse et solidaire, cet énorme *cœur*, ne peut être totalement contrôlée par un chanfre des masses ou par des instances bolchéviques. Ceci même si une partie du cerveau d'Yvan, image symbolisant le peuple russe, est contrôlée par *Le Conseil des commissaires du peuple*. Ce que projette Maïakovski dans ce passage c'est qu'il croit dans le pouvoir émancipateur des masses. Il a une vision prométhéenne de la masse

³¹⁹ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921, op. cit.*, p. 319.

russe. Il veut lui inspirer confiance en exprimant que seule la masse réunie pourra mener à terme le combat contre l'opresseur. Une perspective qui est bien différente de celle de Lénine.

Certes, pour Lénine la masse est très importante, voire capitale, dans le processus d'édification du socialisme. En 1920, Lénine écrit très clairement la façon dont il appréhendait les masses dans le texte *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale communiste*. Premièrement, croire que le prolétariat, les travailleurs, les ouvriers et les masses exploitées peuvent être tacticiens de la révolution, qu'ils peuvent développer une conscience socialiste par eux-mêmes est une idée trompeuse instaurée justement par les bourgeois capitalistes. Ceci parce que chez Lénine, la masse, si elle n'est pas purifiée par la classe révolutionnaire, sera condamnée à reproduire systématiquement les vieilles valeurs instaurées par le système capitaliste. La masse a besoin d'être purgée et c'est par la dictature du prolétariat que la classe révolutionnaire, sous la direction exclusive du Parti communiste, accomplira ces grandes tâches : « l'organisation des grandes masses des travailleurs et des exploités réunies autour du prolétariat, sous son influence et sa direction, leur affranchissement des tares de l'égoïsme, de la désunion, des vices [...] ³²⁰ ». La meilleure école pour combattre dans un premier temps l'analphabétisme c'est celle des Soviets. Apprendre à lire et écrire aux Russes pour qu'ils puissent ainsi saisir les failles du système capitaliste, de la bourgeoisie et des exploités, c'était avant tout le rôle des Soviets. De ces Soviets naîtront des cellules communistes qui infiltreront la masse pour la purifier de ses vices en s'implantant dans toutes les sphères de la société : « dans toutes les organisations, toutes les ligues, toutes les unions de la masse prolétarienne en premier lieu, et ensuite dans la masse

³²⁰ Lénine, *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale Communiste*, cité dans Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, op. cit., p. 176.

travailleuse et exploitée, non prolétarienne aussi [...]»³²¹ ». Voilà, en résumé, ce qui constitue la représentation léniniste du rôle, de l'avenir et de l'utilité des masses.

Ainsi présentée, la conception léniniste de l'art et des masses est essentiellement différente de celle de Maïakovski. Grossièrement, l'un voulait faire de la littérature un outil de propagation des valeurs définies et encadrées par le Parti bolchévique, tout en remaniant les classiques de la littérature russe et en subordonnant la spontanéité par la conscience. L'autre encense la révolution de l'esprit, la spontanéité créatrice et concevait qu'il fallait allier l'avant-garde artistique et l'avant-garde politique. Contrairement à Lénine qui a condamné le futurisme russe sans même y avoir accordé une attention particulière, Trotsky a tenté pour sa part d'analyser avec sérieux ce courant artistique. Pour Trotsky « traiter le futurisme comme l'invention charlatanesque d'une intelligentsia décadente³²² », c'est faire preuve d'un sérieux manque de connaissance en matière artistique. Le postulat de base pour Trotsky — l'un des artisans très importants de la Révolution de 1917, Commissaire du peuple aux affaires étrangères jusqu'en 1918, Commissaire à la guerre entre 1918 et 1925 et membre du bureau politique de 1919 à 1927 — est le même que celui de Lénine : le socle discursif de la littérature soviétique doit s'inspirer directement du réalisme classique. L'art doit être le miroir de la réalité sociale. Un rapport à l'esthétique qui guidera l'art soviétique durant de nombreuses décennies.

³²¹ *Ibid.*, p. 180.

³²² Léon Trotsky, *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank, Claude Ligny et Jean Jacques Marie, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1974, p. 164.

4.4 Critiques trotskystes

La philosophie de la culture chez Trotsky répond à des questions laissées en suspens par Lénine concernant le rôle de l'art dans la révolution. Quoique distinctive, notamment sur ce principe : « liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art³²³ », sa philosophie culturelle témoigne d'un prolongement des réflexions de Lénine sur le thème de la culture. Trotsky critique aussi sévèrement les futuristes russes qui rejettent spontanément les classiques de la littérature russe. Pour lui, proposer au prolétariat le rejet de l'héritage du passé est un non-sens puisque les prolétaires ne connaissent tout simplement pas les classiques de la littérature russe. Si les futuristes russes ont la prétention de dépasser les classiques, c'est parce qu'ils ont pu étudier cesdits classiques. La classe ouvrière doit aussi avoir la chance de se familiariser avec les classiques et ainsi elle pourra par la suite réinventer ces mêmes classiques. Cette attitude bourgeoise et bohème des futuristes russes aura grandement dérangé le Parti. Il en fut de même pour Trotsky :

Dans le rejet futuriste exagéré du passé ne se cache pas un point de vue de révolutionnaire prolétarien, mais le nihilisme de la bohème, Nous, marxistes, vivons avec des traditions et ne cessons pas pour cela d'être révolutionnaires³²⁴.

Comme le mentionne Trotsky, la Révolution de 1917 a réussi à ébranler ce courant juvénile en lui inspirant de nouveaux horizons artistiques mais malheureusement les futuristes russes ont conservé leur attitude de bohème bourgeois.

Trotsky a analysé sommairement le travail artistique de Maïakovski. Même s'il a critiqué sévèrement certaines des œuvres du poète, Trotsky appréciait le travail de Maïakovski : « Maïakovski est un grand talent ou, comme Blok le définit, un énorme talent [...] Il possède ses propres conceptions, sa propre représentation, son propre

³²³ *Ibid.*, p. 19.

³²⁴ *Ibid.*, p. 152.

rythme et sa propre rime³²⁵ ». Le problème résiderait globalement dans son tempérament bohème rebelle et son arrogance individualiste mais encore là, Trotsky affirme que le poète a su universaliser son ego en le portant au service de la révolution, au service du collectif³²⁶. Le réel problème avec les poèmes d'agitation de Maïakovski réside dans la richesse des procédés stylistiques. Non seulement parce qu'ils déforment la représentation de la réalité mais parce qu'ils ne sont pas accessibles au prolétariat. Maïakovski, en opérant des *miracles athlétiques dans le domaine des mots*, offre à ses lecteurs des images erronées de la réalité. Maïakovski sombre alors dans l'image pour l'image et c'est ainsi que l'effet du discours perd toute forme de crédibilité aux yeux de Trotsky. L'image, Maïakovski la porte poétiquement par l'hyperbole ou la métaphore. Trotsky, au-delà de sa critique de l'insertion d'images métaphoriques en poésie, était bel et bien conscient que l'hyperbolisme était très populaire à ce moment. Pour cet homme d'État, cela « ne justifi[ait] pas son emploi à la légère dans l'art³²⁷ ».

Trotsky, s'inspirant de Lénine, qualifie l'imaginisme maïakovskien, tout comme son trop grand amour pour le son, de *maladie infantile de gauchiste*. L'utilisation abusive des images chez Maïakovski anéantirait le mouvement poétique à l'intérieur de ses œuvres. Trotsky explique cela ainsi : « Une œuvre d'art doit montrer la croissance graduelle d'une image, d'une idée, [...] jusqu'à son sommet, et non balloter le lecteur d'un horizon à un autre, même si elle le fait à l'aide des images [...]»³²⁸. Selon Trotsky, le poète aurait dû modérer l'utilisation du style pathétique et cesser de *crier trop fort* sans arrêt.

³²⁵ *Ibid.*, p. 170.

³²⁶ *Ibid.*, p. 172.

³²⁷ *Ibid.*, p. 174.

³²⁸ *Ibid.*, p. 175.

Sa critique de *150 000 000* poursuit dans la même direction que celle des œuvres créées entre 1912 et 1923. Encore une fois, Trotsky est très clair en ce qui concerne son appréciation générale de l'œuvre :

150 000 000 devait être le poème de la Révolution. Or, il ne l'est pas. L'œuvre, grande dans son dessein, est minée par la faiblesse et les défauts du futurisme [...] le poème est profondément personnel, individualiste [...] Il contient trop d'arbitraire gratuit [...]³²⁹.

Trotsky critique les formules poétiques qui sont démagogiques et manichéennes. Par exemple, lorsque le poète écrit : « Wilson nageant dans la graisse », Trotsky rétorque en expliquant que Wilson n'était pas à ce point corpulent. Puisque Trotsky se revendique de l'école réaliste, il refuse de reconnaître la pertinence de l'hyperbole, de la métaphore et de la fantaisie. Pour le dirigeant de l'Armée rouge ces procédés stylistiques déforment la réalité. Malgré que certains critiques ont grandement apprécié les images offertes par Maïakovski dans cet hymne-épopée, le degré symbolique des images maïakovskiennes reste très faible selon Trotsky :

En dépit de leur hyperbolisme tonitruant on sent dans ces images gratuites et primitives, un certain zézaiement, semblable à celui que des adultes emploient avec les enfants [...]³³⁰.

Trotsky repère, de la même façon que Lénine dans ses thèses sur Tolstoï, tout ce qui semble être contradictoire dans le poème *150 000 000*, en stipulant qu'un bon caricaturiste doit connaître le monde qu'il décrit. Bref, pour le Commissaire à la guerre, il semble très évident que :

[...] les futuristes, y compris Maïakovski, sont les plus faibles sur le plan de l'art là où ils apparaissent le mieux comme communistes [...] Les poètes futuristes n'ont pas suffisamment maîtrisé les éléments [...] du communisme³³¹.

³²⁹ *Ibid.*, p. 176.

³³⁰ *Ibid.*, p. 176.

³³¹ *Ibid.*, p. 168.

4.5 La triade : Maïakovski, Lénine et Trotsky

Somme toute, malgré ses critiques acerbes adressées à Maïakovski, Trotsky admirait le talent artistique du poète mais aussi son talent d'orateur. En ce qui concerne Lénine, le chef de l'État bolchévique, il ne croyait pas que Maïakovski avait un quelconque talent artistique. Il n'a pas plus cru au Maïakovski chantre des masses. Était-ce, comme le prétend Efim Etkind, parce que Lénine craignait que le poète révolutionnaire puisse réellement soulever les masses :

[...] Lénine avait une opinion ironique et négative sur Maïakovski. Sans doute cela s'explique-t-il par le fait que les chefs de la Révolution craignaient par-dessus tout le déchaînement révolutionnaire spontané qui signifiait pour eux l'impossibilité de gouverner la Russie. Or Maïakovski était justement devenu le chantre de ce déchaînement [...] ³³².

Que Lénine ait été conscient de cela ou non, Trotsky croyait que Maïakovski possédait les qualités requises : un caractère dynamique et un esprit révolutionnaire, pour être apprécié des masses. Comme le mentionne Trotsky au début des années 1920, le subconscient de la Russie soviétique était, ne serait-ce qu'à un degré très minime, teinté de l'esprit maïakovskien. Voici ce qu'il écrit à ce sujet : « [...] notre poète est maïakomorphe, peuplant de sa personnalité les places, les rues, et les champs de la révolution ³³³ ». En ce sens, Maïakovski représentait une forme de danger pour le Parti, puisque le poète parlait au nom de la révolution alors qu'il ne faisait partie d'aucune organisation contrôlée et appuyée par le Parti.

Pour ce qui est du rapport au futurisme russe chez Lénine et Trotsky, il est clair qu'il existe entre l'un et l'autre, une grande différence d'appréciation et de compréhension du mouvement artistique. Partant du point de départ prétendant que l'art devrait être le miroir de la réalité, Lénine désapprouve totalement les *pirouettes esthétiques* du

³³² Efim Etkind, *op. cit.*, p. 309.

³³³ Léon Trotsky, *op. cit.*, p. 172.

futurisme russe. Il désapprouve ce qui constitue l'essence même du courant, c'est-à-dire sa richesse stylistique. En ce sens, Lénine considère que le futurisme ne pourrait être le courant officiel du prolétariat. La critique de Trotsky abonde aussi dans cette direction mais les motifs de sa désapprobation du futurisme russe comme courant officiel de la Révolution ne sont pas exactement les mêmes. Trotsky est conscient de la grande qualité artistique de certaines œuvres futuristes russes. À propos du poème de Maïakovski *Le Nuage en Pantalon*, il écrit : « n'est-il pas son œuvre la plus significative sur le plan de l'art, la plus audacieuse et la plus prometteuse sur le plan de la création³³⁴ » ? Le problème ne réside donc pas dans le style de création du futurisme russe. Il réside dans la compréhension générale des masses d'un tel type d'art :

Au reproche que leurs œuvres sont inaccessibles aux masses, les futuristes n'ont pas tort de répondre que *Le Capital* de Marx est également inaccessible aux masses. Il est évident que les masses manquent encore de culture et de formation esthétique, et qu'elles ne s'élèveront que lentement³³⁵.

Comme il en a été question précédemment, Maïakovski, à titre d'artiste révolutionnaire futuriste russe, était pleinement conscient de ce problème. Mais il n'a pas pour autant voulu simplifier son style poétique. Pour Etkind, la langue chez Maïakovski « [...] doit être sonore, naturelle, démocratique (non pas tant accessible que de contenu démocratique), colorée, même hyperbolique comme l'art de l'affiche³³⁶ ». Au contraire de Lénine, Trotsky est conscient que la classe prolétaire doit pouvoir jouir d'une diversité artistique et qu'elle devra ultimement lire certaines œuvres indispensables du courant futuriste russe. Lorsque Trotsky écrit ce texte en 1923, il comprend très bien que la classe ouvrière doit s'investir dans la lutte politique et non dans la lutte culturelle. Dans un contexte de communisme de guerre

³³⁴ *Ibid.*, p. 181.

³³⁵ *Ibid.*, p. 183.

³³⁶ Efim Etkind, *op. cit.*, p. 310.

et de famine, les Russes étaient préoccupés par autre chose que l'éducation. La question d'une culture prolétarienne reste donc essentiellement superflue en temps de crise, mais elle devient très importante « après le triomphe de la révolution internationale³³⁷ ». Or, pour Lénine, l'art doit servir les intérêts révolutionnaires même en temps de lutte contre l'ennemi impérialiste. En matière de culture le principe de *partijnost*, défendu farouchement par Lénine, était imposé par le Comité central et devait être respecté par toutes les instances subalternes. La *partijnost* devait habiter le conscient comme le subconscient des Russes: « cette *partijnost* s'étendit automatiquement à toute cette société, et s'assujettit tous les aspects de la vie sociale, en particulier l'aspect culturel, artistique et littéraire³³⁸ ».

À titre d'hypothèse interprétative, il me semble évident que cet esprit du Parti soit entré en collision avec l'esprit révolutionnaire de Maïakovski qui lui, ne répondait pas aux intérêts directs du Parti mais plutôt aux intérêts de la classe. L'esprit révolutionnaire du poète était mis de l'avant pour servir les exigences de la lutte. Un esprit anarchiste qui ne correspondait en rien à cette dictature organisationnelle imposée par le Parti.

Dans son œuvre théorique *Comment faire les vers*, Maïakovski a voulu répondre à ceux qui ont critiqué ses poèmes d'agitation dans le but d'expliquer sa position sur la politisation de son art. Le principe essentiel du texte : la commande sociale. La commande sociale chez Maïakovski représente un style artistique. Elle guide l'écriture du poète et sa raison d'être réside dans les intérêts de la masse. Même s'il est conscient que les intérêts de la classe sont pris en charge par le Parti, ce qu'il propose c'est d'écrire pour cette classe, cette masse, pour les intérêts de celle-ci et non pour les intérêts du Parti. C'est ici que réside la grande différence entre

³³⁷ Vittorio Strada, « La Révolution et la littérature », traduit de l'italien par Janine Busso, in *Histoire de la littérature russe*, Efim Etkind (dir.), Paris, Fayard, 1988, p. 36.

³³⁸ *Ibid.*, p. 38.

Maïakovski et Lénine. Chez Lénine, la société soviétique doit se doter d'éducateurs qui auront comme rôle premier d'enrayer l'analphabétisme dans le but de rehausser le niveau général des connaissances. Le prolétariat doit développer son analyse critique de la bourgeoisie et du capitalisme. C'est dans cette voie que l'éducation doit être mise de l'avant. Pour Lénine, la liberté individuelle doit être combattue car le seul type de liberté légitimé par le Parti réside dans la liberté de la classe. La notion d'égalité comme celle de liberté implique l'abolition des classes :

L'idée d'égalité, qui reflète les relations qui résultent de la production des marchandises, est transformée par la bourgeoisie en un moyen de lutte contre la destruction des classes [...] Le sens réel du mot d'ordre d'égalité ne peut consister que dans l'abolition des classes³³⁹.

Alors que chez Maïakovski, ce bohème révolutionnaire pour reprendre l'expression de Trotsky, l'homme doit s'accomplir en étant libre. Libre de l'oppression des tsars, du capitalisme et de la bourgeoisie mais aussi de la dictature du Parti.

Et lui,
le libre,
que je clame,
l'homme –
il viendra,
croyez-le
croyez-moi³⁴⁰!

Comme nous venons de le voir, Maïakovski ne fait pas l'éloge du Parti mais de la classe. Regroupé en trois points, que je présente à nouveau ici, voici comment le poète exprime son appui inconditionnel à la classe. Premièrement, il écrit très clairement dans *Comment faire les vers* : « Les moyens de formulation, le but des règles, sont définis par la classe, par les exigences de notre lutte³⁴¹ ». Deuxièmement,

³³⁹ Lénine, *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale Communiste*, cité dans Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, *op. cit.*, p. 168.

³⁴⁰ Vladimir Maïakovski, « La guerre et l'univers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 143.

³⁴¹ Vladimir Maïakovski, « Comment faire les vers », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 337.

l'une des règles ou *données indispensables* pour employer le terme de Maïakovski, qui permettrait à l'apprenti poète de créer un poème de qualité, est qu'il doit exploiter « une connaissance précise, ou plutôt un sentiment, des désirs de votre classe (ou du groupe que vous représentez) [...] »³⁴². Puis, dans un troisième temps, la classe doit trouver les moyens de s'agiter par elle-même car « il faut être à l'avant-garde de sa classe, il faut, avec cette classe, mener une lutte sur tous les fronts »³⁴³. Il est donc évident que Maïakovski ne souhaitait pas qu'il y ait une concentration du pouvoir dans les mains du Parti. Ce qu'il encourage avec ses trois principes, c'est l'initiative des masses populaires, de la classe. Certes, Maïakovski s'adresse aux apprentis poètes dans son œuvre mais, à titre d'hypothèse interprétative et en m'inspirant d'Efim Etkind, j'avancerais ceci : lorsqu'il s'adresse à l'apprenti poète, il dialogue avec les masses par-dessus la tête des apprentis poètes. *Être à l'avant-garde de sa classe* c'est aussi une façon de démontrer que les individus qui composent la classe, formant une masse lorsqu'ils sont réunis, doivent être capables de réfléchir par eux-mêmes. Les sujets de la classe doivent mettre en branle de nouvelles actions. Ils doivent expérimenter et stimuler leur classe. Pour Maïakovski, la masse devrait être vivante et multiple. Au contraire de Lénine qui considère que la masse doit plutôt faire place à des individus massifiés. Notons qu'à ce moment, sous la gouvernance de Lénine, les individus n'étaient pas encore embrigadés dans la mobilisation totale. Ce qui adviendra rapidement dans les années 1930 sous Staline.

En ce qui concerne le rapport dictature/masses, il me semblerait juste d'avancer que, à titre d'hypothèse et en empruntant à Rosa Luxemburg, Maïakovski aurait pu croire en une « dictature *de classe*, non d'un parti ou d'une clique, dictature *de classe*, c'est-à-dire dans la publicité la plus large, avec la plus active participation, sans entraves, des masses populaires, dans une démocratie sans limites »³⁴⁴. Pour Luxemburg, le

³⁴² *Ibid.*, p. 341.

³⁴³ *Ibid.*, p. 363.

³⁴⁴ Rosa Luxemburg, cité dans Paul Frölich, *Rosa Luxemburg, sa vie et son œuvre*, traduit de

processus révolutionnaire doit mener vers une démocratie active et agissante. Les masses auraient dû, selon elle, être administrées par elles-mêmes et non pas par le Parti. La critique de Luxemburg concernant le bureaucratisme étatique, cette sclérose de l'appareil d'État, évoque certaines critiques de Maïakovski sur ce même thème. Elle concevait que la bureaucratisation de l'État bolchévique allait anéantir toute possibilité de mettre en place une société socialiste :

[...] en étouffant la vie politique dans tout le pays [...] Sans élections générales, sans liberté illimitée de la presse et de réunion, sans lutte libre entre les opinions [...] où la bureaucratie est le seul élément qui reste actif. La vie publique entre peu à peu en sommeil [...] c'est donc, au fond, un gouvernement de coterie [...] ³⁴⁵.

Chez Luxemburg, il est clair que le processus de bureaucratisation de l'État soviétique fut l'une des plus grandes erreurs de ce régime. C'est pourquoi elle s'attarda longuement sur le sujet. En ce qui concerne Maïakovski, sa pénible expérience avec la bureaucratie soviétique commença en 1919. Tel que mentionné précédemment, la publication du poème *150 000 000* fut ardue pour le poète. À ce sujet, il écrit en 1921 qu'il joue : « [...] des coudes à travers la bureaucratie, les haines, les paperasses et les stupidités [...] ³⁴⁶ ». C'est à partir de cette expérience amère que le poète critiquera, sous le chapeau de la satire et par le biais de la poésie, la bureaucratie soviétique. Sa pièce de théâtre *Les Bains*, présentée en 1929, représente l'apogée de sa critique envers l'appareil bureaucratique : « Les Bains lavent (ou simplement, lessivent) les bureaucrates ³⁴⁷ ». Un appareil tyrannique qui, dans la pièce, freine l'émancipation de l'esprit humain et nuit à la spontanéité créatrice de la jeunesse soviétique. Maïakovski conclut sa pièce avec un dialogue entre Mésalliansova, une collaboratrice culturelle, et Pobedonossikov, chef principal de la « Direction de la Coordination », un bureaucrate soviétique, qui est bien révélateur de la critique maïakovskienne :

l'allemand par Jacqueline Bois, Paris, Maspéro, 1965, p. 305.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 307.

³⁴⁶ Vladimir Maïakovski, « Moi-même », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 98.

³⁴⁷ Vladimir Maïakovski, « Les bains », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 430.

MÉSALLIANSOVA. – [...] Vous avez su organiser ni le socialisme, ni une femme. Ah ! quel homme impo-sant, laissez-moi rire !

POBEDONOSSIKOV. – Et elle, et vous, et l'auteur, qu'avez-vous voulu dire par là ? Que moi-même et des comme moi, nous sommes inutiles pour le communisme³⁴⁸ ?

Une nouvelle classe qui était aux yeux de Maïakovski et Luxemburg non seulement inutile mais nuisible pour le communisme. Ils avaient compris que cette bureaucratisation de l'État soviétique allait mettre en branle un processus d'atomisation des masses. Un processus freinant l'initiative des masses et l'action directe des masses. Le poème *150 000 000* témoigne justement de cette liberté d'action des masses, de son autonomie, de sa propension à se diriger elle-même dans le but de faire avancer la marche vers le socialisme. Maïakovski veut saisir cette masse. Il ordonne son réveil : « Debout ! Nous avons assez dormi³⁴⁹ ». Le rythme qu'il impose n'est pas celui du Parti mais bien métaphoriquement celui de la balle : « La balle son rythme³⁵⁰ », la masse doit donc agir rapidement, puisque le poète est impatient de voir naître cette nouvelle société idyllique. Une masse vivante qui ne comporte pas seulement les sympathisants du Parti, les ouvriers ou les paysans :

Tous !
Tous !
Tous !
Tous ceux
qui n'en peuvent plus !
Tous ensemble,
sortez
et marchez³⁵¹ !

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 496.

³⁴⁹ Vladimir Maïakovski, « 150 000 000 », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 301.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 295.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 297.

Pour Maïakovski, communisme rime avec union. Une union qui doit exister non pas seulement entre les bureaucrates mais entre les paysans, les ouvriers, les femmes et les enfants. Il faut alors instaurer de nouvelles valeurs, renforcer le lien social et redonner confiance aux masses pour qu'elles puissent s'émanciper par elles-mêmes. Chez Arendt « La principale caractéristique de l'homme de masse n'est pas la brutalité ou le retard mental, mais l'isolement et le manque de rapports sociaux³⁵² ». Ce qui évoque la crainte de la solitude qui habitait Maïakovski et que nous avons abordée au second chapitre. Maïakovski voulait combattre la solitude de l'homme, vécue autant à l'extérieur de la masse qu'à l'intérieur de celle-ci. C'est pourquoi il redoutait que l'individu ne soit qu'une *goutte fondue dans la masse*³⁵³. Comme le mentionne Arendt : « Pour être confirmé dans mon identité, je dépends entièrement des autres ; et c'est la grâce salutaire de l'amitié pour les hommes solitaires qu'elle fait à nouveau d'eux un "tout" [...]»³⁵⁴. À titre de poète et de chantre des masses, c'est ce à quoi Maïakovski s'affairait : créer un univers du possible permettant aux solitaires de s'émanciper individuellement par la masse, le groupe, la collectivité. Maïakovski a tenté d'instaurer un dialogue avec les masses russes :

Je veux être compris par mon pays.
Et sinon –
quoi ?
Je passerai en marge
au-dessus du pays
comme passe une pluie oblique³⁵⁵.

Sa vision de la masse porte Maïakovski à croire que les cent cinquante millions de Russes possèdent en eux une force inébranlable qui ne demande qu'à être réveillée.

³⁵² Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Levy, Paris Éditions du Seuil, 1972, p. 39.

³⁵³ Expression retenue par Claude Frioux et provenant de Maïakovski, Claude Frioux, *op. cit.*, p. 17.

³⁵⁴ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, *op. cit.*, p. 228.

³⁵⁵ Vladimir Maïakovski, « Je rentre ! », dans Efim Etkind, *op. cit.*, p. 305.

C'est pourquoi il prêcha pour l'ingéniosité des poèmes d'agitation prenant en considération qu'il ne fallait pas abaisser la qualité de l'art de masse :

De toute mon âme, de tout mon corps et de tout mon cerveau, je suis pour l'art de masse [...] Mais cette masse de 150 millions manque de culture, il faut inlassablement la transformer, l'éduquer³⁵⁶.

Comme le rappelle Frioux, Maïakovski était bel et bien conscient que ses poèmes étaient difficilement accessibles pour le public mais il refusait de croire que la masse n'était pas digne de ce type de poème. Maïakovski désirait ardemment passer le flambeau à la masse car il concevait qu'une seule étincelle était nécessaire pour stimuler et activer cette masse de gens. Mais il resta conscient jusqu'à son décès en 1930 du faible niveau de connaissance générale de la population russe. Un peuple qui n'était pas près de recevoir le flambeau. Pour Arendt, « La victoire étonnamment facile de la révolution d'Octobre eut lieu dans un pays où une bureaucratie despotique et centralisée gouvernait une masse de population amorphe³⁵⁷ ». Maïakovski, même s'il prétendait parler au nom de la masse, savait pertinemment qu'il ne provenait pas de cette masse. Le privilège de Maïakovski est d'avoir vécu, d'avoir eu accès à la littérature et à l'école des Beaux-Arts, d'avoir dialogué avec des artistes chevronnés, d'avoir voyagé en France comme aux États-Unis, d'avoir entretenu des relations avec certains dirigeants haut placés du Parti bolchévique et de s'être permis de croire en un monde merveilleux.

Pour aider sa classe, pour transmettre son utopie de l'art/utopie citoyenne, Maïakovski a utilisé la propagande. Peu surprenant pour Michaud car « La première réalisation de l'utopie [de l'art] débouche donc brutalement sur la propagande³⁵⁸ ». Puis, l'auteur décrit la réalisation de cette propagande ainsi : « La communication

³⁵⁶ Claude Frioux, *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, op. cit., p. 47.

³⁵⁷ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, op. cit., p. 41.

³⁵⁸ Yves Michaud, op. cit., p. 238.

esthétique tourne à la communion révolutionnaire organisée³⁵⁹ ». Il ajoute que cette forme de propagande se met au service du pouvoir, qu'elle favorise la communion autour de lui. Il y a, à ce moment, politisation de l'esthétique. Comme le résume Zaccaria, chez Arendt, et pour compléter la définition du terme propagande utilisé par Michaud, la propagande « se fait l'endoctrinement à l'intérieur des frontières de l'exercice du pouvoir [...]»³⁶⁰. Or, comme nous l'avons vu, nous ne pouvons catégoriser la propagande maïakovskienne comme étant premièrement, une propagande pure et deuxièmement, une propagande homogène. Car, la propagande maïakovskienne ne peut se comprendre dans un tout, puisqu'elle est fractionnée, multiple et complexe. De façon générale, les affiches de la Rosta étaient créées pour endoctriner la population russe, pour lui transmettre les valeurs du Parti. Plusieurs œuvres de Maïakovski, créées après la Révolution de 1917, pourraient être considérées comme des œuvres de propagandes, mais à quel degré ? Comment *150 000 000* peut être compris comme étant de la pure propagande alors que c'est une œuvre à caractère fantastique ? Avec *150 000 000*, Maïakovski ne veut pas endoctriner ou embrigader la population russe en lui imposant une avenue, une seule vérité ou un seul chemin à prendre. Il veut agiter sa classe, gifler son public pour qu'il se réveille et comprenne les possibilités qui s'offrent à lui. La propagande chez Maïakovski n'est jamais pure. Elle n'est pas directe et elle n'emprunte pas un style réaliste. Elle s'intègre par la satire, l'ironie, la métaphore et l'hyperbole. Pour reprendre l'essence de la *Congregatio de propaganda fide*, la propagande maïakovskienne n'est pas fondée sur la foi dans le Parti mais plutôt sur la foi en sa classe. Des nuances qui sont très importantes et qui permettent de passer outre la simple condamnation des poèmes écrits par Maïakovski suite à la Révolution de 1917. Il me semble très clair que le poète futuro-socialiste voulait dépasser la simplicité enfantine de la pure propagande. Chez Maïakovski, il ne s'agit pas tant de créer des œuvres de propagandes que de « favoriser l'éducation et le raffinement, de

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Diego Zaccaria, *op. cit.*, p. 83.

créer les conditions esthétiques d'une culture de l'âme et de la civilisation de l'humanité³⁶¹ ». Rejoignant une fois de plus l'utopie moderne de l'art telle que définie par Kant et Schiller.

Bref, la polémique entourant Maïakovski et Lénine concernant l'oeuvre *150 000 000* m'a amené à cerner, de façon synthétique, les points de rupture et de continuité en matière de philosophie culturelle entre le poète et l'homme d'État. Une analyse qui permet de comprendre comment Maïakovski et Lénine ont réfléchi à la dialectique entre l'art et la société dans le cadre du processus révolutionnaire en branle à ce moment. Certes, ils conviennent de l'importance de politiser l'art mais il faut pour l'un, que l'art soit compréhensible pour les masses, qu'il s'ajuste avec le niveau de connaissance générale de la population russe, alors que pour l'autre, l'art doit s'élever en transportant avec lui les masses. Lénine ne croyait pas en l'autodétermination, ce qui explique pourquoi il concevait que la masse russe pouvait s'activer mais seulement sous l'égide et le contrôle du Parti. Contrairement à Lénine, Maïakovski avait une vision prométhéenne de la masse caractérisée par un idéal à atteindre : la révolution de l'esprit. Regard prométhéen car le poète avait foi dans la condition humaine. Il chérissait l'utopie d'un monde où le peuple russe ne serait plus un peuple martyr.

Histoire,
dans ce chapitre
ta course est visible comme sur la paume de la main.
Affamées et douloureuses,
les villes s'écartent,
et au-dessus de la poussière des avenues,
se lève le soleil d'une autre existence³⁶².

³⁶¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 239.

³⁶² *Ibid.*, p. 387.

CONCLUSION

Comme on dit,
l'incident est clos.
Le canot de l'amour
s'est brisé à la vie quotidienne³⁶³.

Vladimir Maïakovski, le treizième apôtre de la Révolution, chanteur des masses, poète futuro-socialiste, acteur, peintre, affichiste, scénariste, qui a repensé la poésie russe par le lyrisme, mais aussi par l'hyperbole et par la métaphore, qui a combattu le *byt* par la spontanéité dans le but de combattre la solitude de l'homme, ce passionné de la nouveauté, ce provocateur aux tendances anarchistes qui aura dû composer avec de nombreuses critiques venant de part et d'autre, autant de la sphère artistique que de la sphère politique russe, se suicida le 14 avril 1930. Je me contenterai de faire parler Maïakovski : *l'incident est clos*.

De 1917 à sa mort, le poète, qui a tant souhaité que la révolution de l'esprit advienne, a travaillé ardemment à entretenir un rapport communicationnel avec son auditoire. Ce lien privilégié qu'il entretenait difficilement avec son public, Maïakovski voulait le consolider. Car le poète révolutionnaire voulait stimuler son public, la foule, la masse et l'agiter en lui transmettant par l'art les valeurs communistes, des pistes d'analyses, un regard nouveau sur la future société soviétique. Pour Régine Robin, le discours social déployé par le Parti sous ses diverses instances étatiques ne suscitait pas la réflexion des masses russes : « Communion. Adhésion. Identification. Registre qui permet de soulever les foules, mais ne leur donne aucune arme pour analyser le monde social, les tensions qui s'y font jour et les solutions possibles et pensables³⁶⁴ ». Pour sa part, Maïakovski aura tenté de dépasser ce registre même s'il concevait que la tâche était grandement ardue. Lors d'une conférence à l'Institut d'économie

³⁶³ Vladimir Maïakovski, « Lettre d'adieu de Maïakovski », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 328.

³⁶⁴ Régine Robin, *op. cit.*, p. 24.

Plekhanov le 9 avril 1930, Maïakovski, devant un public d'étudiants et de prolétaires, aura dû une fois de plus justifier sa position face à l'art de masse :

On dit : Le véritable art soviétique, prolétarien, doit être compréhensible pour les larges masses [...] L'art n'est pas un art pour les masses dès sa naissance, il le devient comme résultat d'une somme d'efforts [...] plus la qualité du livre est haute, plus il devance les évènements³⁶⁵.

À cela, le poète stupéfait par son public ajoutera : « Si le prolétaire ne comprend pas cela, c'est simplement parce qu'il manque de culture, il lui faut s'éduquer³⁶⁶ ». Maïakovski constatait alors, pour la dernière fois, que malgré le travail d'instruction de la population russe entamé par le Parti bolchévique sous Lénine, l'analphabétisme était toujours présent dans la Russie de Staline :

L'illettrisme de l'auditoire m'afflige. Je ne m'attendais pas à un niveau culturel aussi bas dans un établissement aussi respectable³⁶⁷.

Force est d'admettre que les futuristes russes n'ont pu s'imposer aux coté des tenants du réalisme classique : ils ne les auront que dérangé pendant une courte période. Et pourtant, cette révolution russe n'aurait-elle pas dû prolonger la frénésie artistique qui existait dans les années 1910 en Russie ? Il est clair pour moi que l'art « face à une grandiose expérience historique, [...] aurait dû, continuant ses traditions, illuminer selon des perspectives critico-créatives variées une grande réalité humaine³⁶⁸ ». Comme le conçoit Hollier, la philosophie artistique des avant-gardes de cette époque pourrait être résumée ainsi :

L'art n'est rien s'il n'est pas un complot contre la sécurité de l'esprit. Les avant-gardes partagent le même projet de le soustraire au domaine de l'agréable et de l'agrément [...] En découle une esthétisation de la contrainte qui inspire les nombreuses rêveries autour du droit d'imposer la jouissance, d'imposer à quelqu'un un plaisir qui n'aurait pas son agrément [...] ³⁶⁹.

³⁶⁵ Claude Frioux, *Maïakovski, op. cit.*, p. 38.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 506.

³⁶⁸ Vittorio Strada, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁹ Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1993, p. 196.

Ce passage évoque très bien l'attitude et la philosophie des futuristes russes entre 1912 et 1921, année où le Parti condamnera officiellement le courant artistique. En considérant la complexité de cette période de l'après-Révolution, que l'on pense au communisme de guerre, à la famine, aux réquisitions alimentaires, aux multiples factions politiques, à la régression économique, l'on peut comprendre ce pourquoi le Parti-État n'a pas opté pour le futurisme russe. Puisqu'en temps de crise, pour reprendre la citation de Hollier, il n'était certainement pas temps de faire jouir la population russe avec les moyens de l'art, la provocation, la contrainte et le désagréable. Ceci tout simplement parce que les Russes étaient en mode survie et que la grande majorité d'entre eux ne savaient toujours pas lire et écrire. Bien évidemment, nous devons condamner le rejet imposé par les bolchéviques du futurisme russe. L'impatience du Parti et le manque de compréhension face aux créations futuristes russes, témoigne d'un manque de sensibilité vis-à-vis l'univers du possible qu'offrait alors l'avant-garde.

Dans une perspective marxienne, le futurisme russe aurait dû être accepté voire toléré, dans la mesure où le père du projet communiste, Karl Marx, croyait lui-même que la poésie devait s'abreuver du futur et non du passé. Il écrit en 1852 dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* : « La révolution sociale du XIX^e siècle ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir. Elle ne peut pas commencer avec elle-même avant d'avoir liquidé toute superstition à l'égard du passé³⁷⁰ ». Les révolutions à venir, selon Marx, devaient construire un nouveau langage, propager de nouvelles valeurs, repenser l'idéal de la révolution, anticiper la nouvelle réalité sociale : en résumé construire du nouveau pour éclairer l'avenir. L'imaginaire s'émancipant alors de toute forme d'aliénation. Chez Marx, comme le rappelle brillamment Régine Robin, lorsque le prolétariat s'affranchit à titre de classe, l'imaginaire, fruit de la dialectique entre l'infrastructure et la superstructure, acquiert

³⁷⁰ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, cité dans Régine Robin, *op. cit.*, p. 98.

un nouveau sens : « Il a désormais, non plus un rôle d'occultation, mais un rôle d'éclaireur. Il ne mobilise plus dans l'aliénation, mais dans l'univers des possibles auxquels il faut donner figuration concrète³⁷¹ ». L'application de cette autorité idéologico-politique déjà présente peu de temps après la Révolution de 1917 et qui est dans un degré moindre toujours présente en Russie, a grandement contribué à purger l'imaginaire, la faculté d'imaginer cet univers du possible chez les Soviétiques. Ces conditions autoritaires dans le domaine de l'art auront fait émerger une littérature clandestine en URSS. L'imaginaire, celui qui n'est pas circonscrit à suivre la ligne du Parti, a donc migré vers la clandestinité.

Avec l'arrivée au pouvoir de Staline, en 1922, vient la fin de l'utopie de l'art telle que Maïakovski la concevait et la fin de l'utopie citoyenne. L'utopie des masses, celle de Maïakovski et de bien d'autres, ne se concrétisera jamais : « Contrairement aux prédictions, les masses ne furent pas le produit de l'égalité croissante des conditions, ni du développement de l'instruction générale [...]»³⁷². La Révolution a emprunté un seul chemin, l'imaginaire aussi. Une dérive autoritaire qui aura anéanti dans les années 1920 les rêves et les espoirs d'une génération complète d'artistes chevronnés :

Exécution de Goumilev (1886-1921), longue agonie spirituelle, tortures physiques insupportables, mort de Blok (1880-1921), privations cruelles et mort dans des souffrances inhumaines de Khlebnikov (1885-1921), suicides prémédités de Essenine (1895-1925) et de Maïakovski (1894-1930). C'est ainsi que les années 20 de ce siècle ont vu mourir, à l'âge de trente à quarante ans, les inspirateurs d'une génération, et pour chacun d'eux, la conscience d'une fin irrémédiable, avec sa lenteur et sa précision, fut intolérable³⁷³.

Au début des années 1920 certains militants, sympathisants et artistes auront tenté d'exprimer leurs avis et leurs souhaits concernant la future société soviétique. Peu nombreux sont ceux qui auront été entendus mais tous l'auront fait avant que la

³⁷¹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 98.

³⁷² Hannah Arendt, *Le système totalitaire, op. cit.*, p. 39.

³⁷³ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 10.

tcheka ne sévisse en étant pleinement convaincu que leur position était la meilleure. Il en est de même pour Maïakovski. Dans l'introduction de la deuxième version de *Mystère Bouffe*, œuvre de circonstance pour célébrer le premier anniversaire de la Révolution d'octobre 1917, Maïakovski écrit : « Mystère Bouffe est un chemin. Le chemin de la révolution³⁷⁴ ». Il est complexe de déchiffrer cet énoncé puisque Maïakovski en présentant sa pièce de théâtre de la sorte pourrait bien critiquer l'autorité suprême du Parti bolchévique. À ce moment-là, ce fut bel et bien les bolchéviques, et seulement eux qui décidèrent de l'avenue de la révolution. L'énoncé serait alors satirique ; Maïakovski se moquerait directement de ceux qui croient en un seul chemin de la révolution. Mais comme Maïakovski aime parfois incarner le prophète sauveur des masses, l'énoncé pourrait être compris comme tel sans deuxième degré. L'énoncé serait alors héroïque, épique.

Le mélange des registres épiques, héroïques et satiriques aura certainement permis au poète de critiquer certaines politiques du régime bolchévique sans que cela lui coûte la vie. Ces flèches, que Maïakovski lance au régime, elles sont présentes dans plusieurs de ses œuvres. Parfois elles sont bien dissimulées, parfois elles le sont moins. Tel est le cas du poème *La Cinquième Internationale*, publié en 1922, auquel j'aurais aimé m'attarder davantage. Maïakovski écrira dans son autobiographie concernant ce poème d'anticipation : « C'est une utopie. Il y sera montré l'art dans cinq cents ans³⁷⁵ ». Cette fois-ci, les intentions de l'auteur ne sont pas cachées. Le sous-titre de l'œuvre évoque clairement le ton employé par le poète : *Lettre ouverte de Maïakovski au Parti communiste russe expliquant quelques façons d'agir dudit Maïakovski*. Un poème très audacieux, provocant, qui aurait pu être fatal pour Maïakovski. Le poète y compare Lénine à une vulgaire statue, symbole de paralysie et de stagnation chez Maïakovski. Il y évoque l'idée que la révolution de l'esprit

³⁷⁴ Vladimir Maïakovski, « Mystère Bouffe », dans Claude Frioux, *Poèmes 2*, op. cit., p. 23.

³⁷⁵ Vladimir Maïakovski, « Moi-Même », dans Elsa Triolet, op. cit., p. 99.

supplantera la Troisième Internationale et il conçoit que la vie culturelle des communistes russes est très critiquable :

Les communistes
 en foule
 vont se pâmer à l'opéra :
 Eugène Onéguine,
 Sylvia,
 le prince Igor.
 Vous retournez aux gorilles !
 Au réduit spirituel³⁷⁶!

Il aurait été pertinent de développer davantage sur la question de cette troisième révolution, celle de l'esprit à laquelle Maïakovski fait souvent référence, mais aussi sur le terme « satiété communiste ». Un terme qui ne passe pas inaperçu dans ce poème utopique *La Cinquième Internationale*. Que voulait-il évoquer ? Un moment où les Soviétiques vivraient comme des bourgeois, dans l'abondance, dans la satiété des richesses ? Le moins que l'on puisse dire c'est que le corpus de vie du poète futuro-socialiste, son parcours artistique et politique, suscite énormément de questions, de réflexions auxquelles nous ne pourrions jamais répondre définitivement. Et pourquoi voudrions-nous réellement trouver réponse à toutes ces questions, ces ambiguïtés, ces paradoxes ? Chez Maïakovski, ce n'est pas tant les réponses qui comptent que les réflexions. Maïakovski ne prend pas par la main son lecteur : il lui secoue la tête, le provoque, veut le réveiller et stimuler sa conscience. Le poète futuro-socialiste incarnant le prophète, ce chantre des masses, aura tenté jusqu'à sa mort d'agiter les Russes en utilisant les mots-tocsin.

Je sais la force des mots, la force des mots-tocsin.
 Pas de ceux-là, qui savent ravir les foules.
 Des autres, qui de terre feraient sortir les morts,
 et les cercueils défilent d'un pas de chêne sonore³⁷⁷.

³⁷⁶ Vladimir Maïakovski, « La Cinquième Internationale », dans Bengt Jangfeldt, *op. cit.*, p. 173.

³⁷⁷ Vladimir Maïakovski, « Poésie posthume », dans Elsa Triolet, *op. cit.*, p. 327.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Vladimir Maïakovski

« 150 000 000 », dans Claude Frioux, *Poèmes 2, 1918-1921*, Paris, Messidor, 1985, p. 295-393.

Le Nuage en pantalon ; Tétraptique, traduit du russe par Wladimir Berelowitch, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998, 70 p.

Lettres de Maïakovski à Lili Brik, 1917-1930, traduites du russe par Andrée Robel et présentées par Claude Frioux, Paris, Gallimard, 1969, 319 p.

Tirés de Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle : La révolution et les années vingt*, tome 5, Paris, Fayard, 1988.

« Tenez ! », p. 312.

« Je rentre ! », p. 305.

Tirés de *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957 :

« 150 000 000 », p. 147-159.

« Le poète c'est un ouvrier », p. 167-168.

« La flute des vertèbres », p. 117-127.

« Les bains », p. 430-496.

« Comment faire les vers », p. 333-364.

« L'affiche révolutionnaire », p. 163-164.

« La guerre et l'univers », p. 131-143.

« Moi-même », p. 77-102.

« Lettre d'adieu de Maïakovski », p. 327-329.

« De ceci », p. 192-218.

Analystes du corpus maïakovskien

Etkind, Efim, « La poétique de Maïakovski » dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle : La révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, Tome 5, 1988, p. 308- 321.

Frioux Claude, *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, tome 1 : *Écrits 1957-1968*, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, 2010, 273 p.

Frioux, Claude, *Maïakovski par lui-même*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1961, 190 p.

Frioux, Claude, *Poèmes 2, 1918-1921*, Paris, Messidor, 1985, 401 p.

Gaudemer, Marjorie, *Le théâtre politique de Maïakovski, d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918-1921)*, mémoire de maîtrise en études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 115 p.

Jakobson, Roman *La génération qui a gaspillé ses poètes*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Paris, Éditions Allia, 2001, 70 p.

Jangfeldt, Beng, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, traduit du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010, 589 p.

Khardzhiev, Nicolai et Vladimir Trénine, *La culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, 378 p.

Pasternak, Boris, *Essai d'autobiographie*, traduit du russe par Jacqueline de Proyart, Milan, Gallimard, coll. Idées, 1958, 124 p.

Ripellino, Angelo Maria, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, traduit de l'italien par Mario Rossi et Antoine Vitez, Paris, L'Arche, 1965, 333 p.

Tsvétaïeva, Marina, et Efim Etkind (dir.), *Des poètes : Maïakovski, Pasternak, Kouzmine, Volochine*, traduit du russe par Dimitri Sesemann, Paris, Éditions des femmes, 1992, 219 p.

Trénine, Vladimir, « Sur l'histoire du poème 150 000 000 », dans N. Khardjiev, V. Trénine, *La culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe par Gérard Conio, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, coll. Slavica, 1982, p. 190-230.

Triolet, Elsa, *Vers et proses : Choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, 498 p.

Woroszylski, Wiktor, « Vladimir Maïakovski » dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe, Le XX^e siècle : La révolution et les années vingt*, tome 5, Paris, Fayard, , 1988, p. 271-308.

Critiques littéraires (Tirés de l'Histoire de la littérature russe de Trénine) (1982)

Axionov, Ivan, *Presse et Révolution*, numéro 2, 1921, p. 190-230.

Brioussov, Valéry, *Presse et Révolution*, numéro 7, 1921, p. 190-230.

Kouzmnine, *Demain*, numéro 1, Berlin, 1923, p. 190-230.

Gornfeld, Arcadi, *Annales de la Maison des gens de lettres*, numéro 1, 1921, p. 190-230.

Écrits politiques

Frölich, Paul, *Rosa Luxemburg, sa vie et son œuvre*, traduit de l'allemand par Jacqueline Bois, Paris, Maspéro, 1965, 378 p.

Lénine, *Deux tactiques de la social-démocratie dans la révolution démocratique*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1970, 168 p.

Lénine, *L'État et la révolution*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, 158 p.

Lénine, *Thèses sur les tâches essentielles du deuxième Congrès de l'Internationale Communiste*, cité dans Serge Oldenbourg, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, Paris, Éditions Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 1963, 310 p.

Lounatcharski, Anatole, *Lénine tel qu'il fut*, Moscou, Éditions de l'Agence de presse Novosti, 1981, 186 p.

Littérature et société

Angenot, Marc, et Régine Robin, *La sociologie de la littérature : un historique*, Québec, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, Coll. Discours social, nouv. sér., v.9, 2002, 97 p.

Arendt, Hannah, « Autorité, tyrannie et totalitarisme », dans *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Pierre Bouretz (dir.), Paris, Gallimard, 2002, p. 880-895.

Arendt, Hannah, *Le système totalitaire*, traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Levy, Paris Éditions du Seuil, 1972, 313 p.

Batkine, Léonid, « Deux méthodes pour étudier l'histoire de la culture », dans Laurier Turgeon (dir.), *Les entre-deux de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 425-453.

Heinich, Nathalie, *La gloire de Van Gogh essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1991, 257 p.

- Hollier, Denis, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1993, 196 p.
- Labica, Georges *Masses, peuple, souveraineté*, consultée en ligne le 30 novembre 2011, 7 p. <http://lahaine.org/labica/b2-img/masses.pdf>
- Malia, Martin, *La tragédie soviétique, Histoire du socialisme en Russie : 1917-1991*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 686 p.
- Matvejevic, Predrag, *La poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A.-G. Nizet, 1971, 184 p.
- Oldenbourg, Serge, *La révolution bolchéviste : Écrits et discours de Lénine, de 1917 à 1923*, Paris, Éditions Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 1963, 310 p.
- Palmier, Jean-Michel, *Lénine, l'art et la révolution*, vol. 1 : *Essai sur la formation de l'esthétisme soviétique*, Paris, Payot, 1975, 550 p.
- Pelletier, Jacques, *Littérature et société : anthologie préparée par Jacques Pelletier*, Montréal, VLB éditeur, Coll. Essais Critiques, 1994, 446 p.
- Robin, Régine, *Le réalisme socialiste : Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- Serge, Victor, *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*, Paris, Éditions du Seuil, 1951, 439 p.
- Strada, Vittorio, « La Révolution et la littérature », traduit de l'italien par Janine Busso, in *Histoire de la littérature russe*, Efim Etkind (dir.), Paris, Fayard, 1988, p. 7-38.
- Traverso, Enzo, *L'histoire comme champ de bataille : interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, Découverte, 2011, 299 p.
- Trotsky, Léon, *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank, Claude Ligny et Jean Jacques Marie, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1974, 502 p.
- Werth, Nicolas, «Alphabétisation et idéologie en Russie soviétique», page consultée le 7 décembre 2011, in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, N°10, avril-juin, 1986. p. 19-36, édition électronique, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1986_num_10_1_1541

Werth, Nicolas, *Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à la communauté des États indépendants, 1900-1991*, 5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. Thémis, 2001, 586 p.

Williams, Raymond, *Culture et matérialisme*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Montréal, Lux Presse/Les prairies ordinaires, 2009, 248 p.