



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE IV
CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS (ED0020)
LABORATOIRE DE RECHERCHE EUR'ORBEM

T H È S E
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Discipline: Russe

Présentée et soutenue publiquement par:

Daria SINICHKINA
le: 10 décembre 2016

NIKOLAJ KLJUEV DE 1917 À LA FIN DES ANNÉES 1920:
TRAJECTOIRE INTELLECTUELLE ET ŒUVRE POÉTIQUE.

Sous la direction de :

Madame Catherine DEPRETTO
Professeur de l'Université Paris - Sorbonne

Membres du jury:

Madame Isabelle Després, Professeur de l'Université de Grenoble
Madame Catherine Depretto, Professeur de l'Université de Paris Sorbonne
Monsieur Michel Niqueux, Professeur de l'Université de Caen
Madame Laure Troubetzkoy, Professeur de l'Université de Paris-Sorbonne.

Position de thèse

Contemporain de la seconde génération de poètes symbolistes, Nikolaj Kljuev (1884-1937) a été l'une des figures les plus fascinantes de l'«Âge d'argent» et du modernisme russe. Alors que son œuvre a été interdite pendant près de cinquante ans, et que le poète n'a été définitivement réhabilité qu'en 1988, sa redécouverte tardive, par, d'un côté, les spécialistes de l'œuvre de Esenin et de l'autre les spécialistes du folklore, a participé à faire du poète une figure marginale dans l'histoire de la littérature de la première moitié du XX siècle. La publication, à la fin des années 1980, d'un certain nombre de documents inédits, à la fois du procès-verbal de son arrestation de 1937 et de ses poèmes narratifs tardifs, dont *Terre brûlée*, longtemps considéré perdu, a participé à ancrer l'image d'un Kljuev résistant au stalinisme et martyr, de même que auteur de longs poèmes narratifs qui déplorent la destruction de la campagne russe au moment de la collectivisation. Ces écrits tardifs, dans la mesure où ils permettent de se faire une idée précise de la relation du poète au pouvoir soviétique, empreinte de tragique, attirent en premier lieu les chercheurs, d'autant plus que l'image du Kljuev antérieur, celui de l'Âge d'argent, suscite un certain nombre de polémiques à cause de la réputation équivoque du poète. Perçu comme un «imitateur» par les uns, comme «poète populaire authentique» par les autres, Kljuev et son œuvre se trouvent extraites du processus littéraire et abordées avec des méthodes «spécifiques» pour servir des intérêts qui dépassent le champ de la littérature.

L'un de nos objectifs a été ainsi de montrer qu'il n'existait pas de réponse arrêtée à la question «qui est Nikolaj Kljuev?». Dès lors que l'on aborde la trajectoire intellectuelle du poète dans la perspective de son évolution interne et inscription dans le contexte particulier des années 1910-1920, ce type d'interrogation invoque des réponses qui ne recouvrent que partiellement la réalité multidimensionnelle et parfois contradictoire de sa personnalité littéraire. À travers la remise en question de la lecture couramment adoptée de la trajectoire de Kljuev, l'objectif de ce travail a été de revenir de manière plus systématique que cela n'a été fait jusqu'à présent sur les périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire, les plus prolifiques en termes d'écriture poé-

tique, les plus controversées en termes esthétiques et idéologiques et les plus déterminantes pour sa mythopoïèse.

L'originalité de notre approche a consisté en ce que nous avons choisi de traiter de l'évolution intellectuelle et poétique de l'auteur à travers l'étude de sa «personnalité littéraire» et du ou des comportement(s) qu'elle engendre, dans la mesure où, s'il a été établi que le poète était l'auteur d'un mythe biographique, la manière dont celui-ci devenait à la fois le terreau d'une radicalisation politique et la manifestation esthétique d'un certain mode de comportement n'a pas encore été étudiée. C'est en tant qu'auteur de sa «vie dans l'art» qu'émerge non seulement le Kljuev «paysan», au croisement des aspirations culturelles d'une intelligentsia néo-populiste et de la fascination esthétique du modernisme, mais aussi le Kljuev révolutionnaire et bolchevik. Dans les années 1920, lorsque le facteur politique est évacué de la réflexion de Kljuev et que le terme même de «paysan» subit, au cours de la période décisive qui va de la révolution de 1917 au tournant des années 1920, des transformations de taille, en premier lieu sous la plume de Kljuev, le poète ne garde de son déguisement que le concept et se fait un modèle d'anti-comportement, attirant les jeunes poètes soviétiques qui développent à leur tour une culture semi-clandestine de la subversion, tels Daniil Harms et Alexandre Vvedenskij, poètes de l'OBERIU.

Après avoir montré dans un premier temps comment la personnalité littéraire de Kljuev se créait dans le texte et au cours d'un dialogue avec le public, il importait de comprendre la façon dont ses diverses manifestations reflétaient sa posture pendant la révolution de 1917 et au cours des années 1920. Dans notre seconde partie, nous avons voulu mettre en lumière les mécanismes de la construction de soi de Kljuev dans le contexte précis de son engagement politique et de sa réaction à la révolution de 1917. Tout au long des années 1920, tandis qu'il poursuit un jeu de connivences avec son public, Kljuev révèle, en privé, et surtout dans le cadre du couple qu'il forme avec Anatolij Jar-Kravčenko, les rouages de sa personnalité littéraire, aux dimensions très vastes, et qui comprend aussi bien sa posture de poète «paysan» que celle de théoricien d'une «Nouvelle Culture» qui ne se conçoit pas en dehors de la *païdeïa*. La trajectoire intellectuelle de Kljuev entre 1917 et la fin des années 1920 présente certaines caractéristiques typiques de l'époque de la NEP, une époque de contradictions et

d'oscillations. En apparence, Kljuev accomplit au cours de ces années plusieurs revirements, presque volte-faces, qui le mènent à s'engager auprès des «Scythes» et d'Ivanov-Razumnik, auprès des socialistes révolutionnaires de gauche, auprès des bolcheviks. Ses multiples associations poétiques et artistiques sont à leur tour, au prime abord, dénuées d'une cohérence d'ensemble. Proche de Esenin et du groupe des poètes «paysans» au lendemain de la révolution et de la guerre civile, rapidement affilié aux imaginistes, Kljuev s'épanouit à Leningrad au sein d'un cercle de personnalités toutes très différentes qu'unit en dernière instance leur admiration du poète.

Il est possible de dégager plusieurs fils conducteurs dans cette trajectoire. D'une part un certain nombre d'engagements du poète est justifié par sa situation matérielle difficile, qui ne fait que se dégrader au fil des ans. Surtout dans la seconde moitié des années 1920, les contacts entre Kljuev et la communauté d'écrivains «officiels» se résument aux demandes répétées de subventions alors que la littérature s'institutionnalise étape par étape. D'autre part cependant, il serait faux de mettre la radicalisation de Kljuev uniquement sur le compte de son opportunisme. Cette radicalisation, qui le mène de l'Union paysanne panrusse au parti bolchevique en 1918 est justifiée dans la perspective de l'engagement politique du poète, qui a vu le jour en 1905 et qui a été augmenté, dans les années 1910, d'une réflexion à la fois esthétique et sociale menée d'une part face à Blok comme représentant de l'«intelligentsia», d'autre part avec Esenin, représentant d'un «peuple» à la fois très concret et virtuel, dans la mesure où il est un produit de la création poétique de Kljuev. Le «passage» du scythisme au bolchevisme n'est en réalité que superficiel, les engagements de Kljuev mettant en lumière l'absence de distinction véritable entre les deux mouvements dès lors que l'on distingue entre le bolchevisme «théorique» et celui professé par la «paysannerie», du moins celle perçue à travers un prisme intellectuel et certainement romantique. Militant pour des réalisations concrètes, comme le partage des terres, mais surtout versant dans la conception d'une révolution transfiguratrice et universelle, Kljuev se montre bien plus intellectuel que paysan dans son rapport à la révolution.

Ce sont en outre ces cercles particuliers, dès lors qu'ils sont restreints aux contours du couple, qui sont propices à l'élaboration, sous la plume du poète, d'un

programme et éventuellement d'une doctrine: c'est dans l'espace privé et intime d'une communication à deux que Kljuev se révèle profondément différent de sa posture publique de poète «populaire». Toutefois, après que la révolution, en bouleversant les codes et les lois qui régissent en outre l'espace public, a fourni au poète l'occasion de se manifester dans son rôle de porte-parole d'une culture populaire «authentique», le régime qu'elle a engendré a simultanément forcé Kljuev à réserver cette posture à la sphère précisément privée ou semi-privée, celle de son appartement de la rue Herzen et des divers salons et cercles culturels qui foisonnaient à Leningrad au milieu des années 1920.

L'identité narrative de Kljuev, que celui-ci construit sur des supports divers, - correspondances privées, lettres officielles, préfaces aux recueils poétiques, «dits» à caractère autobiographique, articles, conversations en priorité avec Nikolaj Arhipov et Anatolij Jar-Kravčenko, etc. - devient posture et code de comportement à partir du moment où elle est confrontée à un public. D'abord circonscrite à l'espace du texte littéraire, dès lors que le poète fait de lui-même - et de son propre corps, à travers son vêtement, sa voix -, un véhicule de sa réflexion esthétique, cette identité narrative acquiert une dimension de création de vie, de *žiznetvorčestvo*, dans la tradition romantique et symboliste. Et si les années 1910 offrent un contexte propice à l'élaboration de telles postures à la frontière entre la vie et l'art, les années 1920 ajoutent une dimension supplémentaire à la théâtralité intrinsèque à la personnalité de Kljuev. Tandis que le champ littéraire connaît des mutations radicales, que la politique culturelle soviétique impose rapidement des impératifs politiques et idéologiques à la littérature, émergent de nouveaux modes d'être en littérature, de même que de nouveaux codes comportementaux. La distinction entre le public et le privé, l'extérieur et l'intérieur, si elle avait été cultivée par Kljuev avant la révolution, alors qu'il jouissait de sa célébrité de poète national dans les salons de Moscou et Pétersbourg tout en se montrant vindicatif et radical dans ses lettres à Esenin et, dans une moindre mesure, dans sa correspondance avec Blok, devient prépondérante au cours des années 1920, lorsque la vie littéraire non-officielle se déroule dans la semi-clandestinité des cercles et l'intimité des appartements. Dans ce cadre, alors que Kljuev continue à se produire, avec succès, en public, la manifestation de la personnalité littéraire du poète, son caractère éminem-

ment exhibé, devient la marque d'un anti-comportement, dans la mesure où son entourage proche, sympathisant et averti, est inclus dans la mise en scène. Ainsi l'espace du théâtre, l'espace carnavalesque qui s'était pour un temps très court élargi à la société toute entière au lendemain de Février 1917, s'est trouvé réduit, dès le début des années 1920, à l'espace du cercle intime et du couple. C'est désormais face à Nikolaj Arhipov, puis face à Daniil Harms, Aleksandr Vvedenski, Pavel Medvedev et d'autres que Kljuev se « met en scène ».

La personnalité littéraire de Kljuev se crée et se précise au contact de son auditoire, dans la mesure où il ne montre que ce qu'il désire montrer, soit pour choquer, soit pour charmer. Tandis que ceci peut paraître une évidence, cette posture particulière a une influence non négligeable sur la forme que prend son œuvre au moment de la révolution puis tout au long des années 1920. La création des poèmes longs, entamée en réalité dès le début de sa trajectoire poétique, qui correspond à la mise en œuvre de la dimension « épique » de sa poésie, révèle en réalité une constante primordiale, qui est celle de l'oralité. La « mise en voix » des textes devant un auditoire, mais aussi l'élaboration d'une œuvre désignée comme chant, correspond à la réalisation du projet esthétique principal de Kljuev, celui qui tente de résoudre la contradiction fondamentale entre littérature et vérité. L'un des paradoxes du poète consiste en ce qu'il use de la littérature pour créer des textes qu'il présente comme véritables, ou vraisemblables, tandis que la remise en doute de la véracité de la parole poétique est en même temps une constante de sa réflexion. L'espace de représentation, celui dans lequel le verbe poétique peut être actualisé en harmonie, précisément, avec la mise en scène de soi, offre une voie de sortie du dilemme.

L'œuvre poétique des années 1920, depuis le premier recueil « révolutionnaire » qu'est la *Baleine de bronze* [*Mednyj kit*], publié en 1918, et jusqu'au cycle dédié à Anatolij Jar-Kravčenko, « Murmure des cèdres gris », terminé en 1932, en passant par les « Nouveaux chants [*Novye pesni*] » (1926), est le lieu où, en dernière instance, s'élabore et se transforme le « héros lyrique » kljuevien, inscrit, tout comme celui de Blok, dans le cadre circonscrit des cycles poétiques. L'intention lyrique correspond, dans le texte poétique, à l'intériorisation du programme culturel complexe élaboré en amont de la

révolution, et transforme ainsi en profondeur l'«identité narrative» du poète. La révolution sert de catalyseur très puissant à sa poétique, tournée vers l'Orient d'une part, l'histoire russe d'avant le schisme d'autre part, la mythologie slave enfin, en même temps qu'il explore une esthétique de la violence et de l'érotisme. Les années qui suivent sont fondamentales pour l'évolution de la poésie de Kljuev, dans la mesure où l'intentionnalité de son œuvre, tantôt tournée vers un auditoire historique, tantôt, et parfois simultanément, tournée vers l'intimité, continue à déterminer sa forme et sa tonalité.

À la suite de la révolution, la culture devient prétexte à la construction de soi du sujet lyrique, dans la mesure où, paradoxalement, se tourner vers l'Antiquité et la littérature russe se présente comme un moyen pour revenir à soi. Si l'utopie est par définition une création de l'esprit, et ainsi appartient au genre de la fiction, Kljuev pousse à son comble cette conception dans la mesure où l'utopie devient dans ses textes précisément négation de la *topie*, celle du corps, celle de l'histoire, celle de la mort. La voix lyrique retrouvée dans les poèmes amoureux de la fin des années 1920 signale le retour à l'harmonie, à la suite d'un déchirement tragique annoncé dans *Baleine de bronze* mais développé surtout dans les poèmes de 1919 et 1920 qui entreront dans le *Pain des lions* et dont le texte de 1925, «Notre chien a cessé d'aboyer à la porte», marque le point culminant en dénonçant une crise des correspondances. Le mensonge et l'hypocrisie de l'histoire renvoient à un drame encore plus important, celui du mur de nouveau érigé entre l'espace réel et l'espace imaginaire, celui qui est source de vie et de création poétique, et qui prend des formes diverses chez Kljuev, depuis l'Inde blanche jusqu'au sol labouré par une charrue de diamants, en passant par Memelfa Timofeevna, l'un des avatars de la figure maternelle. Le déversement du sujet lyrique dans l'ode, tenté dans les «Nouveaux Chants», n'a pas pu donner lieu aux retrouvailles avec l'utopie. En revanche, dans un processus inverse à cette extériorisation dans l'oralité parfois grandiloquente, l'intériorisation propre au sujet lyrique kljuevien a suivi une voie nouvelle. Ce n'est plus la Russie de Kitež qui était l'objectif ultime de la quête, mais un espace tissé de réminiscences littéraires, en priorité pouchkiniennes, comme nous l'avons vu. Enfin, l'union amoureuse, synonyme, dans le texte poétique, de la tension retrouvée d'un «je» vers une altérité non plus rêvée comme l'avait été celle de l'Inde

Blanche, mais concrète, celle du «tu» amoureux, devient la voie de salut. Le lieu de l'union amoureuse est celui de la création permanente, et à l'utopie de devenir *topie*, repérable, saisissable, tangible.

Un trait est commun à l'ensemble: il s'agit d'une poésie dans laquelle le moi poétique de Kljuev, apparemment toujours égal à lui-même, ou du moins inscrit dans une continuité historique, se renouvelle sans cesse. Son «je» est constamment en tension: vers l'autre, qui est son contraire, et parfois son amant; vers le monde, qui, transformé au creux du texte poétique, participe à son tour à la transformation du «moi». L'identité narrative de Kljuev recouvre une réalité multiple. Il se plaît à changer de masque, à jouer des rôles, à se montrer d'un côté ou d'un autre à son auditoire, à s'adapter aussi souvent à celui-ci. Cependant, si ce jeu est justifié dans le contexte de la trajectoire intellectuelle du poète, par le choix d'une tactique comportementale qui le porte à divers engagements politiques tout au long des années 1910, il serait réducteur de voir en sa poésie l'expression, sous une forme différente, de cette même tactique. Le contexte dans lequel évolue Kljuev a certes une influence immense sur ses textes, plus précisément sur leur mode d'écriture, sur leur intention. Mais au-delà du contexte, même lorsque celui-ci fait irruption dans sa poésie au point d'en constituer le noyau, comme pendant la révolution puis lors de la collectivisation des campagnes, le poète revient toujours à lui-même, et son «je» est immuablement placé au centre de son univers poétique. C'est à travers lui, dès lors qu'il se confronte à l'altérité, que sont formulés les motifs majeurs de l'œuvre de Kljuev: la révolution comme immolation de la Russie en vue d'une résurrection du peuple et du poète populaire, la culture, à la fois mythe, histoire et utopie.

« Ni dans la vie, ni dans la littérature, que je connais très peu, je ne suis un secrétaire. J'accepte tout, tant que c'est beau¹ », aurait déclaré Kljuev en 1916. Ce passage est révélateur de l'unique caractéristique peut-être immuable et constante de son itinéraire poétique et intellectuel et, par là, de sa personnalité littéraire. Certes, la Beauté prend chez Kljuev des formes très différentes, et parfois étonnantes: conçue d'un point

¹ B. Lavrov, «Beseda s N.A. Kljuevym», N. Kljuev, *Slovesnoe drevo*, Saint-Petersbourg, «Rostok», 2003, p. 423.

de vue spirituel, elle épouse les contours d'une Beauté christique, et devient synonyme de l'indicible et des angoisses qui accompagnent le jeune Kljuev au moment de son entrée en littérature; perçue à travers le prisme de la pensée utopique, la Beauté n'exclut pas la violence, en particulier à la période révolutionnaire; du point de vue, enfin, intime, la Beauté rejoint l'érotisme esthétique. Dans toutes ses manifestations, néanmoins, la Beauté est harmonie, et l'on peut déceler dans la construction de soi du poète un souci de cohérence qui dépasse toutes les contradictions, dans la mesure où le jeu, la représentation, dans la vie comme en poésie, deviennent ses vecteurs essentiels.

Ce travail se veut ainsi non seulement une étude de la trajectoire intellectuelle Nikolaj Kljuev inscrite dans son époque, mais a aussi pour ambition de contribuer à réévaluer la place qu'occupe le poète dans le processus littéraire de la première moitié du XX siècle. Notre étude sur l'œuvre lyrique de Nikolaj Kljuev, précisément des années 1920, a en outre pour visée de s'inscrire, *a fortiori*, dans une considération plus large de la production poétique de la période, des poètes dits «néo-paysans» d'une part, et des jeunes poètes soviétiques de l'autre.