

Agit-prop whitmanienne à Petrograd

DELPHINE RUMEAU

L'œuvre du poète américain Walt Whitman *Leaves of Grass* (*Feuilles d'herbe*), ne constitue pas *a priori* un matériau évident pour l'agit-prop soviétique. La première édition, publiée en 1855, contenait alors douze poèmes, précédés d'une préface qui se lit comme le manifeste poétique de l'Amérique. Pour la première fois dans la poésie de langue anglaise, Whitman revendiquait et utilisait le vers libre, forme (ou non forme) de l'individu démocratique. Le sujet se déclarait à la fois plastique et impérial, centre en expansion de l'épopée américaine : les mots « *I celebrate myself* » ouvraient le poème inaugural, qui s'intitulait ensuite « *Song of Myself* ». Une telle déclaration semble peu propice à une récupération par la propagande communiste. L'œuvre de Whitman est cependant profuse, variée, et offre davantage de prises que l'affirmation de l'individu démocratique à laquelle elle est parfois réduite. Whitman a en effet republié son œuvre pendant quarante ans, jusqu'en 1891, et cette dernière édition contient plus de quatre cents poèmes. L'œuvre a en outre été bouleversée par la Guerre de Sécession, d'abord objet d'un recueil à part (*Drum Taps*), avec des poèmes versifiés (certes rares), qui ont ensuite intégré, moyennant remaniements, l'ensemble de *Feuilles d'herbes*. Ces poèmes de guerre, notamment les tout premiers, qui galvanisent le camp *yankee*, seront particulièrement valorisés par l'agit-prop. Pourtant, ils sont loin de constituer tout le répertoire whitmanien soviétique, qui se forme en réalité dès

avant la Révolution. Whitman connaît en effet une réception extraordinaire au tournant du siècle en Europe et en Russie, où il incarne le fantasme d'une énergie primitive revigorante¹. C'est en partie dans le contexte de cette réception « primitivisante » que s'affirment des lectures politiques, tout particulièrement en Grande-Bretagne, en Allemagne et en Russie². Whitman est traduit en russe par le poète Konstantin Balmont³ et par Korneï Tchoukovski, qui, après l'exil de Balmont, deviendra le whitmanien de référence : ses essais et ses traductions façonnent la réception de Whitman de manière décisive pour l'ensemble de la période soviétique⁴. Après une première publication en brochure en 1907, Tchoukovski propose une plus large sélection chez l'éditeur Sytine en 1914, sous le titre *Poèzija grjaduščeĭ demokratii* [La poésie de la future démocratie], qui est interdite par la censure.

1. Nous nous permettons de renvoyer à Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 35-120 et, plus spécifiquement sur le Whitman russe primitif, à Delphine Rumeau, « Primitif américain et primitivisme russe. Deux cas de réception. Longfellow et Whitman », in Claire Gheerardyn & Ead. (éd.), *Les Primitivismes russes, Slavica Occitania*, 53, 2021, p. 249-276.

2. Voir Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman, op. cit.*, p. 424-478 ; plus spécifiquement pour la Grande-Bretagne, Kirsten Harris, *Walt Whitman and British Socialism. "The Love of Comrades"*, New York, Routledge, 2016 ; pour l'Allemagne, Walter Grünzweig, *Constructing the German Walt Whitman*, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, p. 151-165.

3. Uol't Uitman [Walt Whitman], *Pobegi travy* [Brins d'herbe], trad. de Konstantin Bal'mont, M., Skorpion, 1911 ; Uot Uitmen [Walt Whitman], *Poèt-anarxist Uot Uitmen, Perevod v stixax i xarakteristika* [Le poète anarchiste Walt Whiman. Traduction en vers et commentaire], trad. de Korneĭ Čukovskij, SPb., Kružok molodyx, 1907.

4. On peut mentionner les premiers essais de Tchoukovski, « Russkaja Whitmaniana », *Vesy*, 10 (octobre 1906), p. 43-45 ; « Uot Uitman. Lišnost' i demokratija v ego poèzii » [Walt Whitman. Poésie de l'individualité et la démocratie], *Majak*, 1, 1906, « Revoljucija i literatura. Poèt-anarxist Uot Uitman » [Révolution et littérature. le poète anarchiste Walt Whitman], *Svoboda i život*, 24 septembre 1906 et ses préfaces ou études accompagnant les traductions à partir de 1918 (Uot Uitmèn [Walt Whitman], *Poèzija grjaduščeĭ demokratii* [Poésie de la future démocratie], P., Izd. Parus, 1918 ; P., Izdanie petrogradskogo soveta rabočix i krasnyx deputatov, 1919 ; M. – P., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. Le livre de Maurice Mendelson, *Žizn' i tvorčestvo Uitmana* [Vie et œuvre de Whitman], M., Nauka, 1965, relaie encore assez largement les analyses de Tchoukovski et sur Whitman et sur sa réception russe.

Whitman est cependant déjà bien connu avant la Révolution de 1917, lu lors de soirées poétiques, objet de vives discussions entre Tchoukovski et Maïakovski⁵, apprécié par Anatoli Lounatcharski, l'un des principaux théoriciens, avec Alexandre Bogdanov, de l'art prolétarien. À partir de 1917, surtout d'octobre, Whitman jouit d'une grande popularité, qui déclinera quelque peu après 1923, mais qui ne sera jamais démentie non plus au cours de la période soviétique.

Nous proposons d'examiner un aspect moins connu et moins étudié de cette réception, l'utilisation de Whitman dans des spectacles qui relèvent de l'agit-prop, et notamment la mise en scène de plusieurs poèmes par le Proletkult de Petrograd. Nous n'entendons donc pas « agit-prop » au sens historique strict – « émanant du bureau d'agit-prop du Comité central du parti » – mais dans un sens un peu plus large – ce qui relève de pratiques d'agitation et de propagande, éventuellement commandé par le parti ou l'État, mais aussi simplement soutenu par ces instances sans leur être inféodé. Le Proletkult est ainsi appuyé par le nouveau gouvernement, mais n'en dépend pas complètement dans les années 1917 et 1918, demeurant indépendant du Narkompros dont Lounatcharski prend la tête en novembre 1917. Ce pan de la réception soviétique de Whitman a été occulté pour plusieurs raisons, parmi lesquelles le discrédit du Proletkult à partir de 1923, la liquidation de l'héritage de Bogdanov et la condamnation de ce théâtre plutôt symboliste, à partir de l'imposition du réalisme comme catégorie esthétique cardinale. L'hégémonie du point de vue de Tchoukovski, qui méprisait ces spectacles, dans la critique whitmanienne et dans l'étude de sa réception, a sans doute encore accentué cette lacune. Depuis les années 1990, le Proletkult a fait l'objet d'un intérêt nouveau en Russie et les spectacles Whitman ont notamment été redécouverts par Iouri Orlitski⁶, dont les travaux constituent pour nous un appui essentiel. Nous placerons ces spectacles au cœur de cette étude, en

5. Tchoukovski a beaucoup insisté sur l'affinité entre Whitman et la poésie futuriste et beaucoup documenté la relation de Maïakovski à Whitman (voir entre autres Kornej Čukovskij, « Majakovskij i Uitmen » [Maïakovski et Whitman], *Leningrad*, 2, 1941, p. 18-19.)

6. Juri Orlickij, « Poèzija Uolta Uitmena v ruskoj revoljucionnoj perspektive » [La poésie de Walt Whitman dans la perspective de la révolution russe] in *Id., Stix i proza v kul'ture serebrjanogo veka* [Poésie et prose dans la culture du Siècle d'Argent], M., Jazyki slavjanskix kul'tur, 2018, p. 858-876.

nous efforçant de le situer dans le contexte plus large d'une récupération politique de Whitman et de le mettre en regard avec d'autres formes d'agitation ou de propagande, textuelles, visuelles et cinématographiques.

Par les imprimés : une diffusion large et variée des poèmes

Après la révolution de Février, la diffusion de l'œuvre de Whitman devient possible⁷, et après celle d'Octobre, elle est même promue, Whitman devenant rapidement un classique de la littérature mondiale telle que la définit la jeune édition soviétique. Cette diffusion passe par des formes classiques (des rééditions et réimpressions de recueil), des dispositifs plus nouveaux et plus nettement politiques (des anthologies de poésie révolutionnaire), mais aussi des formes plus propagandistes : tirés à part, feuillets ou placards.

Réimpressions et nouvelles traductions

La traduction de Whitman par Tchoukovski, qui avait été interdite par la censure tsariste, est republiée dans les années qui suivent la Révolution : en 1918, 5 000 exemplaires ont été imprimés par Parus⁸. Tchoukovski a cependant apporté de nombreux changements à l'édition de 1914. Le poème « Song of the Exposition », qui en constituait l'ouverture, est à présent relégué en fin du volume. Le recueil s'ouvre ainsi sur un choix plus politique, « You, Felons on Trial in Court », dont le dernier vers (« *And henceforth I will not deny them – for how can I deny myself ?*⁹ ») est rapproché de Dostoïevski dans une note de bas de page.

7. Avant la révolution d'Octobre, des programmes de lectures de poésie incluaient déjà Whitman, dans des combinaisons parfois très éclectiques. Ainsi, lors d'une soirée de poésie à Petrograd, le 13 avril 1917, à l'école Tenichevski, sous le Gouvernement provisoire, alternaient les grands noms de la poésie russe contemporaine, Essenine, Kliouev, Akhmatova, et... Whitman, dont le « Beat, beat, drums » (un poème du début de la guerre de Sécession) s'intercalait entre « Prière » d'Akhmatova et un poème de Verhaeren. Le poème de Whitman était lu par une célèbre actrice, Lidia Iavorskaïa (la Princesse Bariatinski), surtout connue pour ses rôles dans les pièces de Tchekhov.

8. Tous les chiffres proviennent de Steven Stepanchev, « Whitman in Russia », in Gay Wilson Allen & Ed Folsom (éd.), *Walt Whitman and the World*, Iowa City, University of Iowa Press, 1995, p. 300-338.

9. Toutes les références à Whitman en langue originale viennent de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, éd. de M. Moon, New York, Norton, 2007 (désormais

L'édition comprend en outre une postface d'Anatoli Lounatcharski, désormais commissaire du peuple à l'Éducation. Celle-ci insiste sur le fait que Whitman était déjà communiste, et critique même le titre de la traduction de Tchoukovski (*Poésie de la démocratie future*) au motif qu'il aurait fallu mettre l'accent sur l'aspect collectiviste de l'œuvre de Whitman et non sur son aspect « démocratique ». Selon Lounatcharski, la puissance et la beauté grandiose du whitmanisme résident dans le « communisme », le « collectivisme », ce que Romain Rolland a appelé « unanimité ». Comme la poésie de Verhaeren, elle montre la victoire de l'union des hommes sur l'individu. Lounatcharski rejette également le terme de « sympathie » pour désigner la conception de l'amitié et de l'amour chez Whitman, et lui préfère celui de « fraternité » [*bratstvo*]. Il conclut sur une double définition du communisme, qui n'est pas seulement politique (la lutte contre la propriété privée), mais aussi spirituelle (le « désir de se débarrasser de la pitoyable coquille du "moi" », pour devenir un géant immortel et sans peur comme Whitman)¹⁰.

En 1919, 50 000 exemplaires de cette traduction sont réimprimés par la presse du Soviet de Petrograd. L'essai de Lounatcharski y figure toujours, mais dans le cadre d'un ensemble plus vaste de textes sur Whitman. Tchoukovski, en désaccord avec le commissaire du peuple, répond (dans le même volume) que le socialisme était complètement étranger à Whitman et que « démocratie » était bien un mot « titanique » qui allait de pair avec celui de « camaraderie » [*tovarščestvo*].

En 1922, pour la première fois, Tchoukovski publie le recueil de traductions sous le titre *List'ja travy* [Feuilles d'herbe], pour les éditions de la Littérature mondiale. Le titre *Poésie de la démocratie future* réapparaît brièvement pour l'édition suivante, de 1923, dont la couverture fait se rejoindre les plis du drapeau rouge et ceux du drapeau américain¹¹. Par la suite, le recueil s'intitule définitivement *List'ja travy*, un choix évi-

noté LG) ; nous traduisons ; LG 325 : « Vous criminels jugés par les tribunaux » : « Et je ne les renierai pas – car comment puis-je me renier moi-même ? »

10. Toutes les citations sont tirées de A. Lunačarskij, « Uitmèn i demokratija » [Whitman et la démocratie], in Uot Uitmèn [Walt Whitman], *Poèzija grjaduščej demokratii*, P., Izdanie petrogradskogo soveta rabočix i krasnyx deputatov, 1919, p. 116-117.

11. Uot Uitmèn [Walt Whitman], *Poèzija grjaduščej demokratii*, trad. de K. Čukovski, M. – P., Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923, illustration de couverture E. Beluxa.

demment plus proche de l'original, mais moins chargé de sens politique. En 1922 sont également rééditées les traductions de Balmont. Le titre du recueil a changé, passant de *Pobegi travy* [Brins d'herbe] en 1911 à *Poésie révolutionnaire d'Europe et d'Amérique. Whitman*¹² – un tel titre n'était peut-être pas le choix de Balmont, puisque celui-ci avait déjà quitté la Russie au moment de la publication. La sélection est nettement plus courte qu'en 1911 (un tiers des poèmes, les pièces les plus « révolutionnaires »). Dans la préface, écrite à Moscou en 1920, Balmont n'utilise pas le même lexique communiste que Lounatcharski et reste vague dans sa présentation de Whitman comme voyant et prophète, certes comparé à Shelley (un poète qu'il a beaucoup traduit et qui est aussi une référence du socialisme) et à un ouvrier « brandissant son marteau créateur ». Même si la circulation de la poésie de Whitman s'est considérablement élargie et même si certains changements ont été apportés aux recueils, la continuité entre la période tsariste et la période révolutionnaire est plus réelle que ce qu'en disent les critiques soviétiques (notamment M. Mendelson) : ce sont essentiellement les mêmes traductions qui ont été republiées et les mêmes poèmes qui ont été mis en avant. Une telle continuité est encore plus saillante dans les anthologies de poésie révolutionnaire.

L'anthologie de la Révolution : des poèmes (très) choisis

Les recueils de Tchoukovski et de Balmont sont loin d'avoir été les seuls moyens de diffusion écrite de la poésie de Whitman. Durant ces mêmes années (1918-1924), de nombreux poèmes sont publiés séparément, dans des almanachs, dans la presse ou sous forme de petits livres et de tracts. Le processus de sélection déjà à l'œuvre dans les recueils est alors beaucoup plus drastique et les choix sont très visiblement politiques. De manière attendue, les pièces qui avaient attiré l'attention de la presse révolutionnaire avant 1917 sont réimprimées et diffusées ; elles constitueront aussi largement le répertoire des spectacles d'agit-prop. Certains essais, comme celui de V. Fritche, publié en 1919, les incluent également¹³.

12. Uol't Uitman [Walt Whitman], *Revoljutsionnaja poézija Evropy i Ameriki. Uitman* [La poésie révolutionnaire d'Europe et d'Amérique. Whitman], trad. de K. Bal'mont, M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.

13. Vladimir Friče, « Uot Uitmèn [Walt Whitman] », *Vestnik žizni*, 3-4, 1919, p. 67-70.

№ 35.—1919 г.

Цена в Петр. 60 к., в Москве, пров. и на ст. ж. д. 70 к.

ПЛАМЯ

ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ОБЩЕДОСТУПНЫЙ НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ЖУРНАЛ под редакцией А. В. ЛУНАЧАРСКОГО.

**Я вижу, горизонт расступается,
Я вижу свободу в полном вооружении, надмен-
ную, как триумфатор,
А с нзю, плечо к плечу, шествуют Мир и Закон.**

У. Уитман.



Plamja, 35, 5 janvier 1919. Dessin de Sigismunds Vidbergs.
Bibliothèque nationale de Russie.

Fritche qualifie les poèmes de Whitman d'« hymnes à la fraternité de tous les peuples » et, en particulier, « Salut au monde », d'« hymne à la solidarité des nations ». La sélection qu'il propose reprend des poèmes traduits par Tchoukovski (bien que Fritche ne mentionne pas son nom), parmi lesquels « Europe », « Beat, beat drums » et « Years of the Modern » – ce sont aussi les titres mis en scène par le Proletkult dès 1918, mais il est difficile de savoir comment s'opère cette convergence, tant les poèmes sont dans l'air du temps. En 1919, un numéro du journal *Plamja* (La Flamme), que dirige Lounatcharski, affiche en première page trois vers de « Years of the Modern », dans la traduction de Tchoukovski, avec un dessin de Sigismunds Vidbergs¹⁴.

Il existe cependant quelques traductions nouvelles, soit de poèmes différents, comme « Song of the Broad-Axe » par Dmitri Maizels¹⁵, soit des « poèmes à succès », comme « Years of the Modern », traduit par Sergueï Farforovski¹⁶, plus connu pour ses travaux ethnographiques. Sa version s'intitule « À partir de Whitman » (*Iz Uitmána*) : il s'agit en effet davantage d'une adaptation, qui sélectionne treize vers et les redistribue, de manière à commencer par « *I see the frontiers and boundaries of the old aristocracies broken*¹⁷ ». Ce vers est traduit « *Vot uničtoženy vse granicy stran, čto staratel'no provodil car' i tiran* », littéralement « Je vois la destruction des frontières que le tsar et le tyran s'efforçaient de maintenir. » Farforovski place en fin de poème un vers consacré aux allégories des valeurs démocratiques (qui seront centrales dans les mises en scène du Proletkult) : « Je vois la Liberté, complètement armée, victorieuse et très hautaine, avec la Loi d'un côté et la Paix de l'autre. » Dans la version de Farforovski, la Liberté n'est pas seulement accompagnée par la Paix et par la Loi mais aussi par la Fraternité [*Bratstvo*]. Ce processus de sélection et de redistribution est

14. Sigismunds Vidbergs (1890-1970), artiste letton, a beaucoup illustré le journal *Plamja* pendant ses deux années d'existence (1920-1922). Vidbergs est plus connu pour ses dessins art déco et érotiques, ses illustrations du *Kama Soutra* ou de Pierre Louÿs.

15. « Stixotvorenija Uot Uitmèna. "Iz pesni plotnič'ego topora" » [Poésies de Walt Whitman. Extrait du « Chant de la grande hache »], *Plamja*, 30, décembre 1918, p. 498

16. « Iz Uitmána » [À partir de Whitman], trad. de S. Farforovskij, *Literaturnyj al'manax*, 7-8, 1918 (P.).

17. LG 410 : « Je vois défaits les frontières et les bornes des vieilles aristocraties. »

également visible dans la version du poème de Tchoukovski, même s'il est moins drastique, avec dix-huit vers. Selon toute vraisemblance, Farforovski n'a pas traduit directement Whitman, mais retravaillé la version de Tchoukovski¹⁸ afin de la rendre encore plus allégorique, comme le montre l'ajout de « Fraternité », qui n'apparaît pas chez Tchoukovski (mais constitue un mot clé de l'essai de Lounatcharski). L'autre distorsion majeure de la version de Farforovski est l'utilisation récurrente du mot « prolétaire » (pour traduire par exemple « *average man* »).

Plusieurs autres poèmes ont été publiés séparément, pour la plupart des textes datant de la Guerre de Sécession ou de la période de la « Reconstruction » qui suit. L'un des exemples les plus frappants est la publication sur une seule page, sous forme de tract, de « To the Battle We Shall Hurry », distribué sur la ligne de front à Totma, en 1918¹⁹. Il s'agit d'un poème belliciste et partisan écrit par Whitman au tout début de la guerre, visant à galvaniser le camp *yankee*. C'est également à cette époque que le poème « Pioneers, o Pioneers » commence sa carrière soviétique. Il s'agit cette fois d'un poème écrit juste après la guerre, invitant la nation américaine à déployer son énergie démocratique vers un Ouest à conquérir et à défricher. Certaines de ses strophes sont très nationalistes, d'autres, qui insistent sur la marche en avant, entrent en résonance avec les mots de l'Internationale – ce poème a de fait déjà été récupéré par les socialistes britanniques. Il est publié à part par la Coopérative Segodnja à Petrograd en 1918, dans une traduction anonyme²⁰, avec des illustrations de la peintre Vera

18. Les deux versions, de Tchoukovski et de Farforovski ont été publiées la même année, en 1918 (« Years of the Modern » ne faisait pas partie de l'édition de 1914), ce qui rend difficile l'établissement d'une chronologie. Cependant, étant donné que Tchoukovski travaillait depuis longtemps à la traduction de Whitman et que son livre a eu un grand tirage, alors que Farforovski a publié cette seule pièce, dans un almanach, il est beaucoup plus probable que ce soit Farforovski qui ait réarrangé la version de Tchoukovski.

19. Uot Uitmèn [Walt Whitman], « V boj pospešim my skorej ! », trad. de K. Čukovskij, Totma, 1918, 1 page.

20. Le livre indique seulement les initiales « M.S. » pour le traducteur ; peut-être Simon Doubnov, célèbre historien de la culture juive, qui avait pour pseudonyme Semjon Mstislavskij, et dont la fille Sofia collaborait avec la coopérative Segodnja. Une autre hypothèse est Samuel Marchak, qui allait devenir l'un des plus grands traducteurs soviétiques de l'anglais.

Ermolaïeva – le tirage est modeste pour ce livre qui est un objet artistique, mais il a néanmoins été aussi conçu comme un objet de propagande, avec un dessin stylisé et des aplats de couleurs pour les exemplaires peints. Le poème est à nouveau publié, en 1923, le premier mai, sur un feuillet, cette fois traduit par Tchoukovski. On note encore en 1922, à Bakou, la publication des poèmes pour Lincoln, dans une traduction de A. Borodine (proche de Khlebnikov, alors lecteur de Whitman)²¹. Quelques poèmes de Whitman apparaissent dans le journal de Bakou *Voemor* ; un éditorial sur « la libération du Moyen-Orient » commence par une épigraphe tirée – une fois de plus – de « Years of the Modern²² ».

Des poèmes de Whitman sont enfin inclus dans les anthologies de poésie révolutionnaire, et surtout dans les manuels (*sborniki*) de poèmes à apprendre par cœur et à réciter. Le plus souvent, sont utilisées les traductions de Balmont, versifiées et donc plus faciles à retenir. Et même si le *Whitman* de Balmont publié en 1922 a été très mal reçu par la critique²³, il a probablement contribué à une plus grande disponibilité de ces traductions (il n’y alors pas de droits d’auteur sur les œuvres considérées comme relevant du « patrimoine révolutionnaire », ni pour les auteurs ou traducteurs exilés). Alors que Tchoukovski s’est beaucoup employé à fustiger les traductions de Balmont et à décrier leur infidélité, alors que la critique soviétique les a reléguées à la préhistoire de la réception de Whitman, elles ont en réalité été très utilisées dans les années 1920, celles de « l’agitation whitmanienne ». En 1927, une anthologie, intitulée *Poésie socialiste et révolutionnaire d’Amérique et d’Europe*, propose même une sélection qui alterne les traductions de Balmont et de Tchoukovski, accompagnée par l’essai de Fritche²⁴. « Years of the Modern », dans l’adaptation socialiste de

21. *Kogda siren’ bliž’ doma v sadike cvela poslednim cvetom. Iz cykla « Pamjati Prezidenta Lincol’na »* [Quand les lilas ont fleuri une dernière fois dans la cour de la maison. Extrait du cycle « Mémoires du président Lincoln »], trad. de Aleksandr Borodin, Bakou, Rubiny, 1922.

22. Voir Sofija Starkina, *Velimir Khlebnikov*, M., Molodaja Gvardija, 2007, p. 70.

23. Ivan Aksenov se demandait pourquoi les traductions de Balmont étaient réimprimées alors qu’elles « discréditaient le vieux Walt » (Critique publiée dans *Pečat’ i revoljutsija*, 2, 1923, p. 232).

24. *Social’naja i revoljucionnaja poèzija Ameriki i Evropy* [Poésie sociale et révolutionnaire d’Amérique et d’Europe], M. – L., Gosizdat, 1927, p. 7-21. Dans la

Tchoukovski, y figure encore en bonne position : il s'agit bien de l'hymne de la *whitmania* révolutionnaire.

Le « club » Whitman : « embrasser, travailler et mourir à la manière de Whitman »

Une première forme de sortie « hors du livre » est la création d'un « club Whitman » (*keružok*) par les étudiants de l'Université polytechnique de Moscou. Tchoukovski le mentionne pour la première fois dans son journal en février 1922. Quelques semaines plus tard, il donne quelques détails sur le fondateur du club, Boris Barabanov²⁵, et insère un billet qu'il a reçu de lui²⁶. Le récit de sa visite au club donne un aperçu de la ferveur des débats intellectuels de l'époque :

Je suis allé hier au Club Whitman et j'en suis revenu honteux. En vérité, il n'y avait là guère d'esprit whitmanien : on se disputait, on criait, on s'accusait mutuellement d'insincérité. Mais quelle soit d'une « religion » absolue, quelle réserve de fanatisme. Ces dernières années, je suis devenu un pur littéraire, je n'avais jamais imaginé qu'on puisse juger Whitman selon d'autres critères, et voilà que, grâce à mon travail purement *littéraire*, les yeux des jeunes gens brûlaient, ils restaient bien après minuit à débattre de la question : comment vivre ? L'un d'eux, comme un homme de Kostroma, n'arrêtait pas de me hurler dessus : « C'est de l'esthétique ! » Comme si « esthétique » était un gros mot.

collection « Rabočaja biblioteka po literature dlja škol vtoroj stupeni » (10 000 exemplaires) dirigée par V. Fritche, on retrouve le poème de Verhaeren « Rébellion », également pièce maîtresse du répertoire du Proletkult.

25. « Il m'a rendu visite plusieurs fois. Son pardessus est complètement déchiré, en fait il est composé de trois ou quatre parties distinctes ; son visage est beau, il a des boucles brunes (mais sales), il a l'expression de quelqu'un qui a mal aux dents. Je l'ai cherché au dortoir de Basseïnaïa (le dortoir de l'Institut pédagogique) – là, les filles et les garçons se précipitent dans les escaliers, chaque pièce est pleine de monde, et tout le monde connaît Barabanov, il est très populaire, une sorte de leader, un génie – et pourtant aucune de ces filles ne pense à recoudre son pardessus. » (Kornej Čukovskij, *Dnevnik [Journal]*, 1911-1929, M., Sovetskij Pisatel', 1991, p. 193, 15 mars 1922).

26. Barabanov écrit dans ce billet reproduit dans le journal de Tchoukovski : « Korneï Ivanovitch. Il y a exactement une semaine, nous avons eu notre première réunion et ce jour-là a été une grande fête, sans précédent, pour nous tous. Il y avait environ vingt personnes (ce qui est beaucoup pour un groupe de travail). La réunion a duré environ quatre heures. Nous avons parlé, lu "À toi" et "La grand route" ; ma présentation "La modernité et Whitman" était prévue mais par manque de temps et à cause de la complexité du propos, elle a été reportée – d'ailleurs nous voudrions que vous soyez présent. » (*Ibid.*, p. 493).

Ils n'ont pas besoin d'esthétique – ce qui les passionne, c'est la morale. Whitman les intéresse en tant que prophète et que professeur. Ils veulent embrasser, travailler et mourir *à la manière de Whitman*. Ils ont instinctivement senti en moi un homme de lettres, et ils m'ont tourné le dos²⁷.

Tchoukovski fait un commentaire similaire sur la passion des « Whitmaniens » (vraisemblablement les mêmes étudiants) lors d'une réunion des Éditions de la littérature mondiale :

[...] et puis les Whitmaniens ont parlé. Ce sont tous des sauvages comparés à nous, mais ils expriment cette puissance sauvage [*dikarskaja sil'a*]. Ils sont naïfs, mais forts dans leur naïveté. L'un d'entre eux a dit de leur société : « Nous avons appris l'existence de Whitman par hasard. Au début, nous voulions appeler notre club [*obščestvo*] la « Société des hommes vrais ». Quand nous avons appris à connaître Whitman, nous avons compris qu'il était fait pour nous. Nous n'avions aucun repère, nous allions à la dérive. Nous avions une vingtaine de clubs et d'organisations dans notre établissement, tous en train de se déliter. Nous avons besoin d'un enseignant et d'un guide [*rukovaditel'*] comme Whitman²⁸.

C'est sur ce fond d'enthousiasme pour Whitman qu'il faut situer les manifestations qui relèvent plus directement de l'agit-prop. L'existence d'un matériau abondant et facilement accessible est en effet un préalable à des spectacles préparés et représentés dans une certaine urgence, dans un souci de diffusion dont l'efficacité est corrélée à l'immédiateté.

Hors des imprimés : fêtes, spectacles et films

À partir de ce matériau textuel très sélectif, diverses formes d'agit-prop whitmanienne se déploient entre 1918 et 1922, qui reprennent et adaptent essentiellement les mêmes poèmes. Après la mise au pas du Proletkult, cette diffusion de Whitman hors des textes décroît considérablement, même si l'on en trouve quelques prolongements cinématographiques.

Célébrer la révolution avec Whitman en 1918

D'importantes manifestations ont été organisées dans toute la Russie soviétique pour célébrer le premier anniversaire de la révolu-

27. *Ibid.*, p. 195 (18 mars).

28. *Ibid.*, p. 208 (7 avril).

tion d'Octobre. À Petrograd, encore capitale, ces festivités ont été d'une ampleur considérable : elles ont duré trois jours et ont mobilisé 170 artistes, avec une abondance de démonstrations, de canonnades, de décorations et de spectacles (comme la première du *Mystère Bouffe* de Maïakovski)²⁹. À cette occasion, une « installation » Whitman a été exposée sur le quai des Anglais (*Anglijskaja naberežnaja*), sur les rives de la Neva. Celle-ci fait certes partie d'un vaste ensemble, mais n'en est pas moins remarquable, dans la mesure où aucun autre poète étranger n'y occupe une telle place. Un portrait de Whitman par le peintre Boris Grigoriev³⁰ est accroché : il s'agit d'une version très cosmique d'une photographie du poète américain, sur fond de planète. Sous le portrait est écrit en lettres capitales « SOCIALISME ». À côté du grand portrait, des vers sont inscrits sur des cubes rouges éclairés de l'intérieur, comme des lanternes : « Mon mot de passe : démocratie ! », « Toutes les choses sont égales », « Mon grand camarade qui me manque³¹ ».

À Voronège, des célébrations sont également organisées en 1918 pour l'anniversaire de la révolution³², et notamment une pantomime, conçue par un artiste de cirque, Carlo Giovanni Faccioli (un Milanais émigré, rebaptisé Karl Ivanovitch Faccioli, qui a fondé à Voronège la

29. Voir Natalia Murray, *Art for the Workers. Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, Leyde – Boston, Brill, 2018.

30. Tatiana Victoroff voit dans ce portrait un portrait de saint (« *lik* »), « Visages de Russie. Boris Grigoriev et Ivan Bounine » in Claire Gheerardyn & Delphine Rumeau (éd.), *Les Primitivismes russes, op. cit.*, p. 167-192.

31. D'après Lev Pumpjanskij, le portrait ne rend malheureusement pas bien en grand format (« Oktjabr'skie toržestva i xudožniki Petrograda » [Célébrations d'Octobre et artistes de Petrograd], *Plamja*, 35, 1919, p. 14. La toile en couleurs (peinture à l'huile, dans des tons roses et bleu pâle) est conservée au musée de Pskov (mais ses dimensions sont de 90 x 57 cm). Les esquisses de l'installation dans son ensemble se trouvent aux archives du Musée russe de Saint-Pétersbourg (voir les reproductions dans l'ouvrage de Natalia Murray cité plus haut, p. 170-171.)

32. Voir James Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 41, et, pour un témoignage direct et circonstancié, G. S. Maljučenko, « Pervye teatral'nye sezony novoj epoxi » [Les premières saisons théâtrales de la nouvelle époque], in *U istokov. Sbornik statii* [Aux origines. Recueil d'articles] M., VTO, 1960, p. 242-331, plus spécifiquement p. 272-282.

troupe « Coopérative »)³³. Le spectacle, intitulé « Le triomphe de la révolution, ou les chaînes brisées » [*Toržestvo revoljutsii, ili sbitye okovy*], s'inspire des descriptions des célébrations de la Révolution française par Julien Tiersot³⁴. Il s'agit du « procès agitation » [*agitsud*] de l'hydre de la contre-révolution et de son autodafé [*sožženie*]. Faccioli, spécialiste de carnaval, a conçu l'hydre, une créature en carton de soixante mètres de long, huit de large et six de haut, recouverte de raphia, avec une queue en fil de fer semblable à un ressort. Elle est dotée de trois énormes têtes avec de grands yeux verts qui s'ouvrent et se ferment, et se trouve surmontée d'une petite nacelle qui peut loger quatre hommes. L'hydre est portée par quarante gardes, suivie de deux cents « contre-révolutionnaires » en cage, pleurant et gémissant, et de « tableaux vivants » traînés sur des chars. Elle est conduite au tribunal, jugée, puis amenée en place publique pour être finalement dépecée, arrosée de kérosène et brûlée. La lecture de poèmes de Whitman accompagnait la cérémonie. D'après G. Malioutchenko, ce spectacle « théâtral-circassien » rassembla dix mille spectateurs (spectateurs impliqués voire participants) et fut le plus grand succès des manifestations de ce genre à Voronège.

Le spectacle Whitman du Proletkult : « la première expérience de théâtre poétique »

– Le Proletkult de Petrograd et la poésie

La principale manifestation d'agitation whitmanienne de 1918 est cependant le spectacle du Proletkult, la « soirée Whitman » [*večer Uitmana*]. Son concepteur en est Alexandre Mguébrov, qui, avec sa femme Victoria Tchekan, était à la tête de la section théâtre du Proletkult de Petrograd (lui-même dirigé par des poètes). La presse soviétique a publié plusieurs comptes rendus de cette représentation, mais ce sont les mémoires de Mguébrov qui fournissent les indications les plus détaillées. Ces mémoires constituent au demeurant un témoignage assez extraordinaire de l'intensité et de la variété des expériences

33. De nombreux artistes de cirque italiens avaient émigré en Russie avant la révolution, comme la famille Cinizelli, qui a donné son nom au célèbre cirque de Saint-Pétersbourg (d'après Von Geldern, Faccioli faisait partie du cirque Cini-zelli).

34. Le livre de Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française* (Paris, Hachette et Cie, 1908) a été traduit en russe : *Prazdnestva i pesni francuzskoj revolucii*, trad. de K. Žixareva, P., Izd. Parus, 1917.

artistiques de l'époque, au cœur même de la violence historique et en dépit des plus grandes difficultés matérielles. Mguébrov a relaté tous ses grands spectacles, dont *La Prise de la Bastille* de Romain Rolland et *La Légende du Communard* d'Ivan Kozlov. *La Prise de la Bastille*, qui était une commande, est certes sa mise en scène la plus célèbre, mais Mguébrov a exprimé des regrets de ne pas avoir suivi exclusivement la « voie du théâtre poétique³⁵ », notamment celle que frayait le spectacle Whitman. Si de nombreux poètes ont été lus ou mis en scène par le Proletkult de Petrograd (Shelley avec *Prometheous Unbound*, mais surtout des poètes prolétariens, comme Gastev, Sadovev ou Kirillov), seuls deux d'entre eux ont eu droit à des « soirées » particulières : I. Kirillov, lui-même membre du Proletkult, et Whitman. Alors même que Whitman ne constituait pas un choix aussi évident que Kirillov, il a été le tout premier poète mis en scène par Mguébrov, qui allait manifester pour lui un enthousiasme sans faille. Un peu plus tard en 1918, Mguébrov a également adapté « La Révolte » (« *Vosstanie* ») d'Émile Verhaeren : Whitman et Verhaeren sont en effet très souvent associés par la critique de l'époque (et sont deux poètes de prédilection de Lounatcharski).

Mguébrov souhaitait que le théâtre soit ouvert à tous, comme la table de Whitman³⁶, et que les spectacles soient entièrement gratuits. Le public était varié, et les acteurs eux-mêmes souvent des ouvriers, conformément aux principes du Proletkult. Les portraits que brosse Mguébrov des participants sont souvent détaillés et incluent des enfants (comme Lenotchka Stepanova, fille d'un ouvrier âgée de treize ans)³⁷. Pour la mise en scène des poèmes (mais aussi de la prose non

35. Aleksandr Mgebrov, *Žizn' v teatre* [La vie dans le théâtre], M. – L., Akademia, 1932, vol. 2, p. 408.

36. Mguébrov commence par une citation de « Song of Myself » (LG 41), « This is the meal equally set, this is the meat for natural hunger » (« C'est le repas également réparti, c'est la viande qui assouvit la faim naturelle »), qui, dans la traduction de Tchoukovski, se lit comme une invitation à une « table ouverte » (« *Ètot stol, nakrytyj dlja vsech, dlja tex, kto po-nastojščemu goloden* »).

37. Le fils d'Alexandre Mguébrov et de Victoria Tchekan, Kotia Mguébrov-Tchekan, est devenu un mythe : il a joué, enfant, dans *La Prise de la Bastille* et *La Légende du Communard*, avant de mourir tragiquement à l'âge de neuf ans dans un accident de tramway alors que la troupe était en tournée sur le front de la guerre civile. Il a été enterré sur le Champ de Mars à Petrograd et a fait plus tard l'objet de récits ainsi que d'un film (*Byl nastojščim trubačom* [C'était un vrai trompettiste],

dramatique), le Proletkult recourt à ce qu'il appelle « *incenirovka* », une forme d'adaptation assez libre.

– La « soirée Whitman »

La première a eu lieu le 10 juillet, au Palais de la culture prolétarienne, qui est le centre du Proletkult à Petrograd³⁸, en présence de Meyerhold, avec une présentation de Lounatcharski³⁹. Le spectacle était composé de trois parties et de huit extraits de poèmes, déjà connus et souvent publiés à part, essentiellement dans les traductions de Tchoukovski. On peut y voir une solution de facilité, mais aussi un souci d'efficacité : ces textes ont déjà été sélectionnés pour leur sens politique et constituent un répertoire révolutionnaire. On retrouve ainsi « Europe », « Beat! beat! drums! » et « Years of the Modern », en ouverture du spectacle, qui comprenait ensuite des pièces moins évidentes et un extrait de « Song of Myself », poème plus complexe et beaucoup moins directement politique : dans ce cas, c'est précisément la capacité du poème à surprendre qui constitue un atout (Mguébrov évoque l'étonnement des soldats de l'Armée rouge au premier rang).

La soirée débutait par le poème « Europe », l'un des rares que Whitman ait écrits avant la première édition de *Leaves of Grass*, en 1850. Il présente de nombreuses qualités pour la propagande révolutionnaire : le thème (les victimes de la répression pendant les révolutions de 1848), le message (le poète ne « désespère » jamais de la liberté), et même l'utilisation d'un calendrier différent, commençant avec la naissance de la démocratie américaine. La description de Mguébrov dans ses mémoires fournit un commentaire utile de ces photographies publiées dans le journal *Plamja* :

en 1970). À ma connaissance, il n'avait pas de rôle important dans les « soirées Whitman », mais sa participation n'est pas exclue.

38. Le Proletkult de Petrograd s'est vu attribuer un grand bâtiment, qui abritait auparavant un club pour la noblesse, près de la perspective Nevski (la rue s'appelait alors rue du Proletkult).

39. Dans sa critique, Alexandre Kugel note : « Il y avait, à n'en pas douter, quelque chose d'extrêmement original et d'inhabituel dans le fait que le "commissaire du peuple", disons, "à la manière bourgeoise", un ministre en manteau et chapeau, se soit tenu sur l'avant-scène et ait précisé au public qui était le poète Walt Whitman. Cela suggérait une certaine simplicité démocratique, tout à fait dans l'esprit du poète américain. (Homo novus [pseud. de A. Kugel], « Zametki » [Carnets], *Teatr i iskusstvo* 26-27, 14 août 1918, p. 268).



Mise en scène de « Years of the Modern » par le Proletkult de Petrograd, 1918,
photographies de Steinberg, *Plamja*, 21 (1918), p. 13.
Bibliothèque nationale de Russie.

Imaginez un pont de feu. Ce pont se découpe sur un arrière-plan de flammes en carton, comme s'il symbolisait le chemin de l'humanité dans sa lutte pour l'avenir. À la droite du spectateur, sur une estrade, au premier plan, se tient l'Europe – une image symbolique de celle-ci – signifiant la lutte révolutionnaire passée. Des silhouettes de filles et de garçons occupent toute la scène, sur une estrade étagée, à diverses hauteurs. Elles forment, pour ainsi dire, un tableau vivant, un début d'extase, tendues vers quelque chose de grand et de brillant, qui éclate soudain. Les filles portent des vêtements blancs, les garçons sont en blouse de travail de fête. De la musique est diffusée au loin, derrière la scène. Une voix masculine profonde rompt soudainement la solennité de l'extase et du silence et, dans un geste pointé vers l'Europe, prononce le premier vers⁴⁰.

Des chœurs de voix se font ensuite entendre, d'hommes d'abord, puis de femmes. Le rythme s'accélère au fur et à mesure que les répliques sont prononcées par les acteurs, qui courent, et sont parfois découpées entre eux : un acteur dit un mot, un autre le mot suivant. Ce tempo très dynamique est destiné à « renforcer l'impression de solidarité des masses ». Il est soutenu par l'éclairage : une lumière « rouge sang », qui s'intensifie par moments, notamment lorsque les figures du mal énumérées dans le poème se tordent et se contorsionnent sur scène (formant selon les mots de Mguébrov, une « danse macabre »), suivie d'une quasi-obscureté et, à la fin, d'une lumière intense, au moment où des dizaines de jeunes gens vêtus de teintes claires envahissent la scène, avec des branches de laurier et de palmier. L'ensemble du poème occupe quinze minutes, et Mguébrov insiste sur le fait que le succès du résultat, le ravissement du public, justifient largement les efforts considérables de cette adaptation pour la scène. À ses yeux, il s'agit de la toute première expérience de théâtre poétique⁴¹, qui a joué un rôle important dans le développement ultérieur du genre et dont il est extrêmement fier.

Le poème « Europe » était suivi par « Years of the Modern », grand succès de l'année 1918 comme on l'a vu, mais sous un titre très différent (« *Serty rubeži* », littéralement « Les Frontières effacées »). Même si le journal *Plamja* indique que les trois photographies sont celles de la mise en scène d'« Europe », on peut penser, au vu des personnages et surtout de la pancarte « *Zakon* » (la Loi) qu'il s'agit plutôt

40. Aleksandr Mgebrov, *Žizn' v teatre, op. cit.*, p. 339.

41. *Ibid.*, p. 346.



Mise en scène de « Years of the Modern » par le Proletkult de Petrograd, 1918, source <https://photochronograph.ru/2019/02/05/rossiya-v-1917-1919-godax/>

de la représentation de « Years of the Modern » que de « Europe ». Dans la traduction de Tchoukovski, « *Zakon* » est en effet le dernier mot du poème. Le même décor est utilisé.

Mguébrov a également mis en scène un poème moins attendu, « *The City Dead-House* » [La morgue municipale], dans lequel Whitman évoque le cadavre d'une prostituée à la morgue. Dans ce cas, la mise en scène n'était pas chorale : il s'agissait d'un monologue dit par Mguébrov lui-même, agenouillé devant le cadavre recouvert d'un drap. Mguébrov souligne qu'Ada Corvin (plus connue comme danseuse) aimait jouer le rôle du cadavre et ne le laissait à personne d'autre. Au cours de la tournée du Proletkult dans les pays baltes, Corvin tomba malade du typhus et fut abandonnée par la troupe alors que les Blancs étaient sur le point d'entrer dans Riga ; elle mourut là, « aussi seule qu'elle l'était sur la scène pour jouer le cadavre de la prostituée », ce qui, aux yeux de Mguébrov, constituait une coïncidence assez extraordinaire, un exemple de cette confusion entre l'art et la vie (en l'occurrence la mort) que le Proletkult appréciait. Mguébrov décrit plus brièvement la mise en scène de « *Song of the Banner* » [Chant de

la bannière], seul poème monté dans la traduction de Balmont⁴², avec quatre « acteurs », dont lui-même et sa femme. Il évoque encore plus rapidement celle de « We Two Boys » [Nous deux garçons]. Il demeure intéressant qu'il en parle comme de poèmes « dansés » plutôt que « récités ». Victoria Tchekan indique également dans ses Mémoires que le « Chant de la bannière » était accompagné en musique par *L'Internationale*⁴³.

Mguébrov donne au contraire une description circonstanciée de la mise en scène de « Song of Myself », poème beaucoup moins évident pour ce répertoire, en raison de sa longueur et de sa complexité. Mguébrov précise que ce texte est bien trop philosophique pour supporter d'être lu à haute voix par un seul lecteur. Or il juge scandaleux, « offensant » [*obidno*], que de nombreux chefs-d'œuvre restent ainsi inaccessibles aux masses, qui en bénéficieraient grandement pour mener à bien leurs luttes. C'est effectivement un des principes du Proletkult : plutôt que de créer une culture prolétarienne de toutes pièces, il s'agit de rendre accessible et de redistribuer un patrimoine culturel. La mise en scène est donc aussi une question de pédagogie, et Mguébrov explique longuement ses propres solutions, qu'il estime généralisables. Le plus important est de ne jamais laisser l'attention se relâcher, d'où l'importance de rythmes variés, avec des séquences musicales, des regroupements de vers et un mouvement constant. Mguébrov fournit de nombreux exemples, détaillés, parmi lesquels on retiendra ces vers : « *I will not have a single person slighted or left away, / the kept-woman, sponger, thief, are hereby invited, / The heavy-lipp'd slave is invited, the venerealee is invited; / There shall be no difference between them and the rest*⁴⁴. » Chaque terme

42. Lyn Mally souligne qu'une spécialité du Proletkult de Petrograd était le théâtre allégorique (dans *La Légende du Communard*, les héros s'appelaient « Sagesse » et « Vérité »). Le « Chant de la Bannière » pourrait avoir attiré Mguébrov parce qu'il se prête à un tel théâtre (Lyn Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 114).

43. Viktorija Čekan-Mgebrova, *Zapiski* [Notes], cité par David Zolotnickij, *Zori teatral'nogo Oktjabrja* [Les débuts d'Octobre au théâtre], L., Iskusstvo, 1976, p. 305.

44. « Je ne laisserai pas une seule personne se faire insulter ou abandonner / La femme entretenue, le parasite, le voleur, sont donc invités, / l'esclave lippu est invité, le vénérien est invité / Il n'y aura aucune différence entre eux et les autres. » (LG 41).

de l'énumération (dans la traduction plutôt libre de Tchoukovski : « le voleur, le parasite, la femme entretenue ») était prononcé par un acteur différent, tandis que le dernier vers l'était en chœur. Mguébrov explique qu'il ne faut jamais s'appesantir sur un concept philosophique, mais toujours maintenir l'ensemble du poème dans un tourbillon musical. Le metteur en scène et les acteurs doivent chercher à provoquer l'« extase », un mot qui revient souvent sous sa plume, comme celui d'« enthousiasme ». Ce sont des termes que Bogdanov et Lounatcharski ont beaucoup utilisés ; comme le dit James Van Geldern, Mguébrov « partageait le style de nombreux leaders du Proletkult : cosmique et extatique⁴⁵ ». L'adaptation de Whitman en constitue un excellent exemple.

Dans ses mémoires, Mguébrov commence son chapitre sur la naissance du théâtre du Proletkult par une épigraphe, une « périphrase de Whitman⁴⁶ ». « *Perifraza* » peut se traduire de plusieurs façons, mais le terme comporte nécessairement l'idée de reformulation. La mise en scène de Mguébrov constitue en effet une *perifraza* maximale.

– En tournée sur le front

Mguébrov estime que son entreprise a été un immense succès (les soldats se levant avec enthousiasme à la fin du dernier poème, « To You »), tout en regrettant qu'elle n'ait pas été menée à son terme, parce que la guerre civile a réclamé beaucoup d'énergies et privé le spectacle de nombreux spectateurs. Toutefois, la soirée Whitman a été jouée à plusieurs reprises lors des célébrations d'octobre 1918 à Petrograd, toujours au Palais de la culture prolétarienne. Une brochure a été imprimée à cette occasion, avec des indications qui confirment les mémoires de Mguébrov. Le spectacle a également fait l'objet d'une tournée – nous avons mentionné la représentation à Riga, mais Mguébrov en énumère beaucoup d'autres : à Kronstadt, à Krasnoïe Siélo, à Gatchina, à Louga (où faute de temps pour installer le théâtre, la soirée s'est déroulée en plein air, au clair de lune). À propos de son

45. James Von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920*, *op. cit.*, p. 31.

46. La « périphrase » se lit littéralement comme suit : « Les jours vinrent où l'on se rendit compte qu'un tas de briques sur une route n'était pas moins digne d'éloges que la rose la plus délicate et la plus parfumée. » (Aleksandr Mgebrov, *Žizn' v teatre*, *op. cit.*, p. 318).

séjour à Moscou (pour la « Conférence de l'union des prolétaires russes » en septembre 1918), Mguébrov écrit :

Quoi de comparable avec le moment où, au Kremlin, dans la salle où ont été prononcées les plus terribles condamnations à mort, sur la table même où ces condamnations ont été signées, Tchekan, vêtue d'une robe rouge et d'un bonnet phrygien, portant une bannière de combat rouge, a lu le « Chant de la bannière au lever du jour », devant une cohorte de rudes Lettons, les combattants de l'avant-garde, sur les fronts les plus dangereux de cette époque. Ces moments et d'autres de ce genre valent la peine de sacrifier, peut-être, toute une vie⁴⁷.

Après cette première tournée, la troupe part sur la ligne de front, où elle commence les représentations à la veille de 1919, dans des endroits frappés par la famine : Pskov, Valk, Yuriev et Riga (où mourut Corvin). La tournée se poursuit pendant une année supplémentaire, avec un programme qui alterne principalement des poèmes de Kirillov et Whitman avec *La Prise de la Bastille*. Une brochure de la soirée Whitman est imprimée en 1920 par « la direction de l'agitation politique du district militaire de Belomorsk », avec un prologue. L'Armée rouge avait en effet son propre bureau d'agit-prop⁴⁸, qui cautionne ici le spectacle du Proletkult. Elle fait apparaître quelques différences avec la représentation de Petrograd, notamment le chant de l'*Internationale* à la fin de « Europe » : l'accent allégorique et propagandiste est encore plus fort pour la mise en scène de ce poème sur la mer Blanche.

– Un accueil mitigé

Il est difficile d'apprécier la réception de tels spectacles. Mguébrov regrette qu'en dehors de Meyerhold, l'intelligentsia n'y ait pas assisté. Il explique que les masses y ont en revanche été sensibles, et que si elles n'ont pas laissé de « mots imprimés », elles ont bien laissé des « actes imprimés ». En l'absence de traces de ces « actes imprimés », reste à se tourner vers les critiques et leurs « mots imprimés », qui sont loin d'être unanimement enthousiastes. La soirée Whitman a fait l'objet d'un accueil globalement favorable lors de sa première en juillet 1918

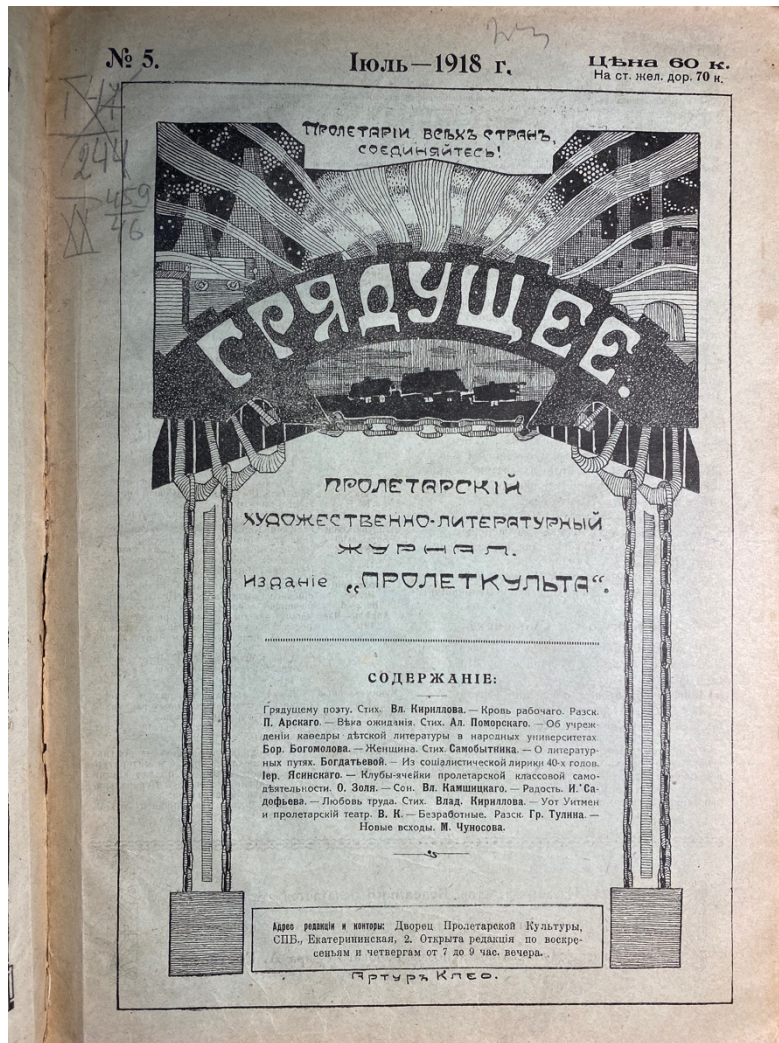
47. *Ibid.*, p. 402.

48. Sur la direction politique de l'Armée rouge et ses bureaux d'agit-prop, voir Mark von Hagen, *Soldiers in the Proletarian Dictatorship. The Red Army and the Soviet Socialist State, 1917-1930*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

№ 5.

Июль—1918 г.

ЦЕНА 60 к.
На ст. жел. дор. 70 к.



Couverture du numéro 5 de *Gryadushchee*, journal « prolétarien-artistique », organe du Proletkult, dans lequel on trouve le compte-rendu enthousiaste de la soirée Whitman par V. Kirillov. Bibliothèque nationale de Russie.

mais non sans réserves. Un critique apprécie particulièrement les expériences du chœur, même si le travail de mise en scène lui semble inachevé⁴⁹. Sergueï Proskurnin apprécie sa nouveauté et sa « fraîcheur » (*svežest*) mais le trouve boiteux sur certains aspects⁵⁰. La seule critique dithyrambique est celle du poète Vladimir Kirillov, membre du Proletkult et très proche de Mguébrov. Son essai « Walt Whitman et le théâtre prolétarien », publié dans la revue du Proletkult, *Grjaduščee* [L'avenir], confirme l'enthousiasme du public⁵¹. Kirillov se réjouit de cette adaptation, jamais conçue auparavant aux États-Unis ou en Europe, et estime que les camarades présents ont éprouvé une émotion très profonde, une « extase religieuse », en écoutant les paroles de Whitman, « prophète de l'avenir commun et de la fraternité de tous ». Les mots-clés sont de nouveau « extase », « *dux* » [âme, esprit] et « *radost* » [joie]. Le spectacle constituait une rupture majeure avec la vulgarité sans frein [« *pošlost* »] des cabarets ou des cinémas, toutes formes d'une culture petite-bourgeoise, et, par là même, une étape importante dans le grand processus de libération que la Russie était en train d'accomplir.

Au contraire, Alexandre Kugel, célèbre critique de théâtre et satiriste, est consterné par l'esprit « décadent » et « moderniste » de l'adaptation⁵². Mikhaïl Guerassimov, un poète prolétarien, se montre plus sévère encore⁵³. Il voit dans le pont de feu une « fournaise ardente⁵⁴ dans un style cubiste-futuriste », un mélange de registres répugnant. Mais ce que Guerassimov déplore par-dessus tout, ce sont les « cris hystériques » [*isteričeskie vykriki*] ponctués d'interjections qui créent un « pathos strident ». La scène « bouillonnait et éructait » [*burli-la i klokotola*] alors que la mise en scène de Whitman exigeait de la « simplicité ». Guerassimov insiste sur ce terme [« *prostota* »] : seule la

49. « Večer Uot Uitmena » [La soirée Walt Whitman], *Krasnaja gazeta* 147, 23 juillet 1918, p. 3. Une autre critique très positive se lit dans « Teatral'noe èxo » [Écho théâtral], *Novaja Petrogradskaja gazeta*, 23 juillet 1918, 153, p. 4.

50. Milij Stremïn [Sergej Proskurnin], « Večer tovarišča Uitmena » [La soirée du camarade Whitman], *Večernie ogni*, 77, 22 juillet 1918, p. 4.

51. V. K[irillov], « Uot Uitmen i proletarskij teatr » [Walt Whitman et le théâtre prolétarien], *Grjaduščee*, 5, juillet 1918, p. 12.

52. Homo novus [Alexander Kugel], « Zаметки », art. cit., p. 266-268.

53. Mixail Gerasimov, « O večere Petrogradskogo Proletkul'ta » [Sur la soirée du Proletkult de Petrograd], *Gorn*, 1, 1918, p. 56-57.

54. « Peč' ognennaja » fait référence à l'iconographie religieuse.

simplicité est source d'inspiration et c'est avec *simplicité* que les ouvriers meurent sur les barricades et les champs de bataille. L'affectation de Mguébrov [« *manernosť* »] est étrangère à l'esprit de l'ouvrier, elle véhicule l'esprit de l'intelligentsia petite-bourgeoise. Guerassimov apprécie la poésie de Whitman, la « passion » qu'elle porte et qui lui donne parfois envie de pleurer ou même de « beugler comme un buffle ». Mais une telle passion n'est pas facile à transmettre sur scène et un pathos excessif anéantit la force originelle du poème. Ce qui manque à l'interprétation de Mguébrov, c'est l'élan artistique [« *poryv* »] et la force intérieure⁵⁵. Plus tard, les critiques soviétiques n'ont guère eu d'indulgence pour les mises en scène de Mguébrov. Dimitri Chtchlegov est particulièrement critique à l'égard de celle de « La morgue municipale » :

Une femme était allongée sur la scène sous un drap. C'était la danseuse Ada Corvin. Un « chœur collectif » se tenait auprès d'elle, et un Mguébrov neurasthénique lisait : « Oh sainte, oh femme ! / Tu es morte de passion ! » Il y avait quelque chose d'insipide, de décadent et de... provincial dans cette « philosophie » et dans la *manière* dont elle était présentée⁵⁶.

L'historien du théâtre David Zolotnitski reconnaît que les thèmes étaient révolutionnaires, mais déplore que l'esthétique n'ait pas été à la hauteur : les dames vêtues de blanc, les poses de statues, les lumières, la *danse macabre*, tout cela demeurerait imprégné d'un symbolisme dépassé. La réconciliation du religieux et du révolutionnaire, autrefois prônée par Lounatcharski (l'« extase » faisait partie de son lexique), était obsolète en 1918. Zolotnitski conclut : « Les spectacles de Mguébrov ont sans aucun doute joué leur rôle en encourageant les sentiments héroïques. Mais ils ont vite fait leur temps⁵⁷ ». De même, Boris Alpers estime que ces « expériences imparfaites n'ont eu qu'une très faible

55. Une note des éditeurs a été ajoutée pour dire qu'ils n'étaient pas d'accord avec tous les commentaires sévères de Guerassimov, mais qu'ils les avaient publiés parce que la « critique fraternelle » (!) était utile à la culture prolétarienne.

56. Dimitri Ščeglov, *U istokov*, op. cit., p. 33-34.

57. David Zolotnickij, *Zori teatral'nogo Oktjabrja*, op. cit., p. 308.

notoriété » et qu'« aucun professionnel du théâtre ne les a prises au sérieux⁵⁸. »

Même si la tournée a cessé après 1919, le spectacle continue d'être joué par le Proletkult de Petrograd. De passage dans l'ancienne capitale, Tchoukovski le découvre. Son récit est plutôt sommaire et son jugement sans appel :

Il se trouve que Mguébrov (un acteur) m'a invité dans le bâtiment du Proletkult, rue Ekaterininskaïa, pour voir une production de Walt Whitman, mise en scène par des ouvriers. Dès que la répétition a commencé, les acteurs ont installé de gros et luxueux fauteuils de cuir – pris au Club de la noblesse – et ont sauté dessus avec leurs bottes. J'ai demandé à Mguébrov pourquoi ils faisaient cela. « C'est l'ascension dans les airs », a-t-il répondu. J'ai pris mon chapeau et je suis parti. Je ne peux pas assister au gâchis des matériaux. Je les respecte. Et sans inculquer ce respect aux artistes, on n'arrive à rien. L'art commence par le respect. Je suis parti, et je ne suis jamais revenu. Ils se sont complètement trompés sur Whitman⁵⁹.

Le fait que Tchoukovski ait connu tardivement et un peu par hasard le spectacle, sa désapprobation, son dégoût même, semblent confirmer la conclusion de Boris Alpers. Il reste cependant difficile d'évaluer la popularité des spectacles de Mguébrov. Les études de Zolotnitski et d'Alpers sont toutes deux extrêmement bien documentées et fournissent un matériel très précieux, mais elles sont aussi, surtout dans leurs conclusions, marquées par l'idéologie soviétique des années 1970, bien éloignée de l'esthétique de « l'extase ». Même si le travail de Mguébrov n'a guère été salué ou reconnu par les critiques et les intellectuels, il a certainement contribué à la vogue Whitman dans les premières années de la Russie soviétique.

Coda : Eisenstein et Vertov réconciliés

Si la scène était le lieu de prédilection de l'agit-prop whitmanienne, la poésie de Whitman apparaît aussi, quoique plus discrètement, dans le cinéma – l'art le plus adapté à l'agit-prop selon Lénine.

58. Boris Alpers, *Teatral'nye očerki* [Essais sur le théâtre], M., Iskusstvo, 1977, vol. 1, p. 35.

59. Kornej Čukovskij, *Dnevnik*, *op. cit.*, p. 197 (21 mars 1922). La rue Ekaterininskaïa est bien la rue du Proletkult ; il s'agit toujours du spectacle au Palais de la culture prolétarienne.

Whitman n'est certes pas l'objet de citations dans les films de Sergueï Eisenstein, mais il est une référence très régulière dans ses écrits théoriques. Sans entrer ici dans les détails, on notera que Eisenstein a développé toute une pensée de « l'extase », terme-clé du Proletkult et lexème whitmanien, auquel il donne des prolongements et d'autres significations, en l'articulant à un autre concept, celui de « pathos ». Dans un essai du recueil précisément intitulé *Pathos*, Eisenstein voit dans les poèmes de Whitman des « hymnes pathétiques », fondés sur l'expérience extatique, c'est-à-dire l'expérience de « l'unité dans la diversité⁶⁰ ». Le poème que cite constamment Eisenstein est étonnamment le « Chant de la grande hache » (« Song of the Broad-Axe »), poème de « la hache primitive du pionnier⁶¹ ». Il revient à ce poème, qu'il cite longuement (dans la traduction de Balmont), dans la version non publiée de *Montage* (1937). Il s'agit ici pour Eisenstein de montrer comment Whitman transforme un objet en emblème, en fragmentant un « plan général » en de nombreux éléments qui montrent tout ce que la hache peut faire (la longue citation du poème qu'il donne contient en effet de très nombreux verbes)⁶². Whitman est ainsi à la fois un exemple de poésie du « pathos » (qui réunit le divers en une expérience extatique) et du montage (qui déplie l'objet pour le transformer en une série d'outils).

Dans le cas de Dziga Vertov, il ne s'agit pas seulement d'une réflexion sur Whitman, mais de citation et de récupération idéologique. Vertov, lui-même poète, reconnaît avoir apprécié la poésie de Whitman⁶³, et le critique Naum Kaufman écrit en 1929 à propos de *L'Homme à la caméra* (*Čelovek s apparatom*) que Vertov est « le Whitman soviétique⁶⁴ ». *Un sixième du monde* (*Šestaja čas' mira*), réalisé en 1926,

60. Sergej Èjzenštejn, « Pafos », in *Id.*, *Neravnodušnaja priroda* [La nature non-indifférente], M., Muzej Kino, Èjzenštejn Tsentr, 2006, t. 2, p. 97.

61. *Ibid.*, p. 98.

62. Sergej Èjzenštejn, « Montaž » [Montage] (1937) in *Id.*, *Izbrannye proizvedenija* [Œuvres choisies] en 6 tomes, M., Iskusstvo, 1964, t. 2 (suppléments), p. 423-424.

63. Voir Ben Singer, « Connoisseurs of Chaos: Whitman, Vertov and the "poetic survey" », *Literature Film Quarterly*, 15/4, 1987, p. 247-258. Singer se réfère à un entretien avec Mikhaïl Kaufman, opérateur de Vertov, selon qui Whitman a effectivement constitué une influence décisive.

64. Naum Kaufman, « Čelovek s apparatom » [L'homme à la caméra], *Sovetskij èkran*, 5, 1929, p. 5. Jacques Rancière note quant à lui que « le montage de

présente une séquence de plans, principalement du vaste territoire soviétique, mais aussi du monde occidental, rappelant la vision panoramique et les énumérations de « Salut au Monde⁶⁵ » et de « Song of Myself ». L'ouverture du film montre un avion en vol et tout le paysage est vu de cette hauteur, comme si le survol imaginaire de Whitman dans la section 33 de « Song of Myself » était devenu une réalité technique. Le film se caractérise par un grand nombre d'intertitres, qui n'ont aucune nécessité informationnelle – le film n'a pas d'intrigue, pas de dialogue. Mieux encore, les intertitres ne sont pas destinés à donner des détails référentiels, sur un lieu particulier par exemple. L'intertitre le plus récurrent consiste simplement en un mot, « *Viz'u* » [Je vois], écrit en très grosses lettres : il peut se lire comme la traduction de l'anaphore « I see » dans « Salut au monde ». D'autres intertitres sont des apostrophes au public (tantôt « *vy* », tantôt « *ty* » – le pluriel ou le singulier de la deuxième personne). Une autre séquence est ponctuée par l'anaphore « *gde tam* » (là où), rappelant encore la section 33 de « Song of Myself ». L'alternance de plans larges et de plans rapprochés sur des détails est également très caractéristique de l'appréhension métonymique du monde de Whitman. Les critiques de l'époque ont remarqué cette dimension littéraire, qu'ils ont parfois déplorée (notamment Victor Chklovski et Hippolyte Sokolov⁶⁶, qui

L'Homme à la caméra qui emporte les soins de la manucure, les tours des prestidigitateurs et le travail à la chaîne dans le même rythme accéléré, doit plus au *Chant des occupations* ou au *Chant de la double hache* qu'au *Capital*. » Rancière rapproche également Eisenstein de Whitman : « Et la dialectique de *La Ligne générale* ne gagne sa puissance démonstrative que dans les torrents de lait ou la frénésie des faucheurs emportés par le rythme whitmanien. » (*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 100).

65. Le poème n'a pas joui en Russie de la même renommée qu'en Europe occidentale, mais il est bien inclus dans la traduction de Balmont en 1911 (sous le titre « *Privet miru* »), ainsi que dans son anthologie de « poésie révolutionnaire » en 1922. On a vu que V. Fritche le tenait en haute estime. Le poème était par ailleurs très connu en traduction yiddish et souvent cité par les bundistes.

66. Gippolit Sokolov, « O fil'me *Šestaja čast' mira* » [Sur le film *La Sixième partie du monde*], *Kino-front*, 2, 1927, p. 11. Le film fut très controversé, notamment parce qu'il ne présentait pas les qualités d'un documentaire (les lieux et les sources n'étaient pas précisés), mais aussi parce que Vertov, qui empruntait des séquences aux actualités occidentales, fut accusé de plagiat.

parlent d'un style « Whitman-Derjavine⁶⁷ » anti-cinématographique. Le film dans son ensemble semble développer les évocations de la Russie ou des steppes asiatiques dans « Salut au monde⁶⁸ », tout en dépassant, comme Whitman, les frontières nationales. Il ajoute une dimension propagandiste à ces incursions, qu'il s'agisse de dénoncer les pays capitalistes ou de rendre hommage aux mouvements socialistes de l'Ouest.

L'appropriation de Whitman par l'agit-prop soviétique constitue un cas à la fois ordinaire, sinon typique, et un cas singulier. Il est typique dans la mesure où il révèle à quel point l'agit-prop fait feu de tout bois et recycle des éléments de nature diverse, parfois contradictoires. Qu'il s'agisse de la toile de Grigoriev exposée lors de l'anniversaire de la révolution d'Octobre à Petrograd, qui retravaille la peinture d'icône, ou des accents symbolistes de la mise en scène des poèmes de Whitman par le Proletkult, l'agit-prop récupère très directement des esthétiques pré-révolutionnaires. C'est aussi un cas d'école en ce qui concerne la réception des écrivains étrangers dans la période révolutionnaire et la décennie qui suit : certains écrivains qui avaient été censurés sont à présent largement diffusés, mais cette rupture ne doit pas masquer un élément de continuité que la critique soviétique a ensuite minoré. Ce sont en effet les poèmes les plus cités avant la Révolution, dans les mêmes traductions, qui constituent l'essentiel du répertoire d'agit-prop (« Europe » ou les poèmes de la Guerre de Sécession et de la Reconstruction), même si l'on note quelques nouveautés (parfois attendues, comme l'entrée des « Pionniers », déjà enrôlés par les socialistes britanniques, parfois beaucoup plus surprenantes, comme le poème sur la morgue municipale). C'est un cas original pourtant dans la mesure où peu de poètes étrangers (à l'exception peut-être de Verhaeren) ont fait l'objet d'une telle diffusion et d'un tel traitement. Dans les pages des revues du Proletkult, *Plamja* ou *Griždušče*, Whitman côtoie les poètes paysans (Kliouev) et les poètes prolétariens (Kirillov, Guerassimov). L'agit-prop a ainsi contribué à

67. À propos de « l'ode », voir Michael Kunichika, « “The ecstasy of breadth”: the Odic and the Whitmanesque style in Dziga Vertov's *One Sixth of the World* 1926 », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 6/1, 2012, p. 53-74.

68. « You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia! » (LG 124) et « I see the steppes of Asia, / I see the tents of Kalmucks and Bashkirs / I see the nomadic tribes with oxen and cows » (LG 122). »

établir la place de Whitman dans le canon révolutionnaire et dans le canon de la littérature mondiale que vont définir les Soviétiques.

UMR Litt&Arts
Université Grenoble-Alpes

**II. EXPORTATIONS :
L'AGIT-PROP À L'ÉTRANGER**

