

L'invention du roman en zaoum ? Sur *Quatre romans phonétiques* d'Alexeï Kroutchenykh

Eléna Galtsova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6681>

DOI : 10.4000/narratologie.6681

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Eléna Galtsova, « L'invention du roman en zaoum ? Sur *Quatre romans phonétiques* d'Alexeï Kroutchenykh », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 17 septembre 2013, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6681> ; DOI : 10.4000/narratologie.6681

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'invention du roman en zaoum ? Sur Quatre romans phonétiques d'Alexeï Kroutchenykh

Eléna Galtsova

- ¹ Les futuristes russes ont eu avec le genre romanesque un rapport assez complexe car, tout en tournant en dérision les genres traditionnels, ils y faisaient parfois recours. Tel par exemple Vassili Kamenski (1884-1961), futuriste de la première heure¹, qui appelle « romans » *Hutte* (1910), son texte en prose et en vers, et *Stépan Razine* (1915), plutôt proche du poème épique. La même tendance apparaît chez les formalistes : si le roman en tant que genre n'est pas au centre de leurs intérêts, leur réflexion touche souvent les formes romanesques et, qui plus est, certains d'entre eux écriront même des romans (Victor Chklovski, Iouri Tynianov²). Il faut tout de suite préciser que les formalistes n'analysent pas la production « romanesque » des futuristes, leur attention portant sur les romans plus traditionnels : il serait intéressant, néanmoins, de voir comment l'expérience avant-gardiste se transpose dans ces théories, et aussi comment certains futuristes ont utilisé les théories des formalistes pour créer leurs propres réflexions théoriques concernant le roman.
- ² Le futurisme russe fut très attentif au problème de la productivité verbale : non seulement l'image, mais « la parole comme telle », « la lettre comme telle » sont productrices de sens, ce qui constitue les bases d'une langue nouvelle, le « zaoum », qui signifie langue « au-delà de la raison », « trans-mentale », « trans-rationnelle ». Le poète Alexeï Kroutchenykh (1886-1968) fut l'un des représentants les plus actifs du mouvement futuriste russe dès son commencement, et son apport le plus important consista dans la « verbo-crédation » (« РЕЧЕТВОРЧЕСТВО³ »). Tout en renvoyant au rêve partagé d'une langue universelle, les poètes qui l'utiliseront adapteront le zaoum à leurs écritures spécifiques : le zaoum de Velimir Khlebnikov est différent de celui de Kroutchenykh ou d'Iliazd, etc⁴.

- 3 À la différence de l'onomatopée, le *zaoum* touche aux profondeurs de la langue, de l'existence et de l'être, et c'est pour cette raison que le moindre élément peut devenir source de toute une série d'images, et même de récits, ce qui pourrait amener à l'idée assez convenue selon laquelle la parole crée le monde ; par ailleurs, cette créativité pourrait être appréhendée dans un sens concret et littéral. Dans la préface pour le second recueil de l'almanach *Le Vivier des juges* (1913), déclarant la valeur phonique et graphique des paroles, le groupe affirme : « Nous considérons la parole en tant que créatrice du mythe, la parole, en mourant, accouche du mythe et vice versa⁵ ». C'est-à-dire que la parole en tant que telle, la lettre en tant que telle, peuvent être à l'origine d'une forme discursive qui se développe dans le temps, comme une fable qui serait à la base du récit : c'est bien dans ce sens que je propose d'analyser le célèbre article de Chklovski, « La résurrection de la parole » (1914), qui ne parle pourtant pas du récit, mais des images et de la poésie. Non seulement les futuristes font « ressusciter » les choses, mais c'est le processus même de cette résurrection qui est important : le processus, donc le mythe, la fable. Cet aspect est particulièrement intéressant, car il permet de supposer des possibilités du roman en *zaoum* où la langue transmentale ou ses éléments pourraient servir de bases pour les mécanismes du développement de l'action et de la construction des personnages romanesques. Nous ne pouvons pas affirmer que Chklovski, en écrivant sur *Tristram Shandy* de Sterne (la première version de l'article date de 1921), pensait au « roman en *zaoum* ». On pourrait toutefois déceler dans son écrit des allusions à la création de ce « genre » :

Sterne révolutionna la forme à l'extrême. Il se caractérise par la mise à nu du procédé. Aucun prétexte n'est donné à la forme littéraire, qui apparaît franchement en tant que telle. Entre un roman de Sterne et un roman du modèle courant, il y a exactement la même différence qu'entre une poésie ordinaire jouant de ses sonorités et un poème futuriste écrit en langue *zaoum*⁶.

- 4 Les romans de Kroutchenykh que nous allons analyser appartiennent aux années 1920. Certes, il convient de souligner que c'est une autre époque par rapport aux premiers mouvements futuristes, et que certains anciens fondateurs du futurisme ne tiennent pas particulièrement à la dénomination « futurisme » : une partie des futuristes de l'avant-guerre ont salué la révolution d'Octobre et ont formé le Front de Gauche des Arts (LEF, 1922-1928), qui a produit beaucoup de publications tumultueuses, y compris la revue *LEF* (1923-1925) et le *Nouveau LEF* (1927-1928). LEF reconnaît sa filiation avec le futurisme, mais sa situation est complexe, le mouvement étant plus ou moins obligé de se conformer aux exigences du nouveau régime.
- 5 Kroutchenykh, dans le groupe, demeure le plus fidèle au futurisme. Bien entendu, il faut reconnaître la marginalité de sa position : même s'il est très actif dans les revues, il ne peut publier ses livres qu'à son compte, à petit tirage. La création en *zaoum* reste sa préoccupation principale, mais en Russie soviétique, il y aura de moins en moins de gens capables de le lire : d'ailleurs, s'il survit à toutes les purges idéologiques, c'est tout simplement parce que personne ne prend ses *zaoum* au sérieux.
- 6 En dehors du LEF, les recherches sur le *zaoum* n'étaient pas bien perçues ; même au sein du LEF, elles donnèrent lieu à des critiques, comme par exemple Grigori Vinokour, jeune formaliste, qui aimait pourtant le futurisme⁷. Le grand défenseur du *zaoum* fut Boris Arvatov, auteur de l'article « Verbo-création », paru dans *LEF* (1923, n° 2), où il répond à la critique de Vinokour en prétendant que le *zaoum* fait partie de la culture ingénieuse (constructive) de la langue qui doit être développée dans le contexte soviétique. Pour

Arvatov, le *zaoum* est le contraire de la décadence. Arvatov propose la mention de « verbo-crédation sociale », tout en voyant en elle « la force de la création organisatrice positive ». Quant à Kroutchenykh, il publie en 1922-1923 trois recueils de manifestes en reprenant beaucoup de ses textes théoriques d'avant la révolution : *La Facture de la parole* (ФАКТУРА СЛОВА), *Le Décalement du vers russe* (СДВИГОЛОГИЯ РУССКОГО СТИХА), *Apocalypse dans la littérature russe*, où les réflexions sur le *zaoum* occupent une place très importante.

- 7 En 1923, Kroutchenykh publie le livre *La Phonétique du théâtre*, où il insiste sur le caractère « collectif » et « non individualiste » du *zaoum*, en rappelant que le Chœur antique, dans ses exclamations émotionnelles, l'utilisait souvent. Il attache une attention particulière aux valeurs expressives du *zaoum* : « Pour le comédien, le langage *zaoum* est le plus expressif et le plus émotionnel ». Et tout de suite, il pose la question des possibilités de l'expansion du *zaoum* dans la poésie au sens large, en tant que littérature : « Jusqu'à quel point le *zaoum* est possible dans la poésie (de petits mots, des vers, des poèmes entiers, drames, romans⁸) ? ». Soulignons ici l'apparition très significative du mot « roman ».
- 8 En 1925, il consacre un ouvrage à l'actualité et au problème du *zaoum* chez les prosateurs qui n'ont jamais été futuristes : *Langage zaoum chez Seïfoullina, Vs. Ivanov, Léonov, Babel, Ar. Vessely* (Moscou, 1925). C'est encore en octobre 1924 que Kroutchenykh publie sa *Déclaration n° 5* « Sur le langage *zaoum* dans la littérature contemporaine », où il affirme :

... le triomphe du *zaoum* sur tous les fronts : non seulement chez des poètes mais aussi chez des prosateurs, et non seulement chez eux mais aussi chez des pédagogues savants. La nouvelle génération est élevée sous le signe du gramophone, du cinéma et du phono-*zaoum* [...]. Dans la prose entrent les des paroles et des phrases en *zaoum* : Seïfoullina, Vs. Ivanov, Léonov, Zoschenko, Pilniak, Babel, Artiom Vessely, ce dernier travaillant plus systématiquement⁹.
- 9 En rappelant que les nouvelles réalités soviétiques ont parfois des noms proches du *zaoum*, Kroutchenykh constate qu'il est révolutionnaire en tant que forme littéraire et qu'il opère « un rajeunissement de la parole¹⁰ », en répondant peut-être ainsi au célèbre article de Chklovski, « La résurrection de la parole¹¹ » (1914).
- 10 En 1927, Kroutchenykh publie un livre d'une trentaine de pages, *Quatre romans phonétiques*, composé de ses œuvres des années 1920 : *Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manucure, Un cas dans les chambres d'hôtel, La Jalou-ousie, Dunka-la hacheuse*¹². Cet ouvrage, à notre avis, permet de formuler un certain nombre de remarques autour du genre romanesque dans la culture futuriste russe. Deux romans présentés dans le sommaire du livre de Kroutchenykh ont été publiés auparavant : *Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manucure* dans la revue *LEF* (n° 2/6, 1924), et *Dounka-la hacheuse* en 1926, en tant que livre à part, et dans le recueil *La Lutte contre les hooligans dans la littérature*, paru la même année¹³.
- 11 Le contexte du *LEF* semble correspondre à peu près aux aspirations de Kroutchenykh. Dans le même numéro 2 (1924), Tynianov publie son célèbre travail « Sur le fait littéraire¹⁴ » où il affirme que le genre littéraire est une catégorie dynamique qui change avec l'évolution littéraire considérée comme le déplacement des propriétés majeures sur la périphérie et la mise en valeur des traits marginaux. Ainsi, écrit-il, l'épos évolue au détriment de son trait majeur qui est le récit. Soulignons que Tynianov ne cite ici aucun roman d'avant-garde, mais la présence de son travail à côté du « roman » de Kroutchenykh en dit déjà long. Et si Tynianov fait tout de même allusion au futurisme, c'est à propos du *zaoum* : certes celui-ci a toujours été le langage des enfants et de certaines sectes (périphérie de culture), et s'il a fait partie du genre épistolaire russe au XIX^e siècle (périphérie de littérature), dans la situation actuelle, le *zaoum* est devenu un

fait littéraire. Dans une conclusion qui se veut polémique, il mentionne une fois de plus le *zaoum* : « Tel critique littéraire stérile, qui se moque aujourd'hui des phénomènes du premier futurisme et du *zaoum*, remporte une victoire à bon compte ». Cette dernière mention est particulièrement importante en tant que reconnaissance du *zaoum* en 1926, d'autant plus qu'elle va disparaître dans des éditions ultérieures de ce travail de Tynianov¹⁵. Ainsi, l'article « Sur le fait littéraire » sert, indirectement, à prouver la légitimité générique du roman de Kroutchenykh.

- 12 La publication du roman *Dounka-la hacheuse* dans le recueil de Kroutchenykh *La Lutte contre les hooligans dans la littérature* révèle un autre aspect de la revendication romanesque, non moins important. À part le roman, ce recueil se compose de six articles de Kroutchenykh contre certains représentants de la littérature contemporaine : Fedor Gladkov, auteur du roman *Le Ciment*, Sergueï Essenine, poète de la campagne russe qui venait de se suicider, et le groupe des poètes imaginistes avançant des prétentions « révolutionnaires ». Dans ces articles, le discours de Kroutchenykh est double : d'une part, il essaie de parler des défauts de la forme littéraire prétentieuse et prétendant aux innovations linguistiques, fondées sur rien ou revenant en fin de compte à toutes les vieilleries ; d'autre part, il applique la question de la forme directement aux nécessités de la vie pratique, non sans naïveté. À l'époque, cependant, le mot « hooligan » a été appliqué aux représentants du LEF, tout comme aux futuristes d'avant la révolution. Ainsi, Kroutchenykh traite cette notion comme un signe de révolte du LEF contre le passéisme littéraire d'avant la révolution, tandis que les références aux *hooligans* chez les imaginistes ne servent à rien, et pour cette raison sont particulièrement vicieuses et dangereuses. Tout de suite après, en vrai artiste d'avant-garde, il applique à la lettre son discours sur les *hooligans* en écrivant un véritable roman policier, *Dounka-la hacheuse*, où il est met en scène une tueuse en série.
- 13 Dans une petite préface, Kroutchenykh dit qu'il voulait « révéler le côté pathologique et ordinaire du meurtre, avec tous les détails répugnants du lavage du sol, l'entassement de cadavres dans le colis à savon etc. Dounka n'est pas du tout une "femme fatale" » du roman de boulevard. Dounka est une femme prosaïque, mauvaise et rusée, qui tue ses complices-bandits pour de l'argent : « La chanson mélancolique et émouvante que Dounka chante avant le meurtre n'est que le camouflage du projet prémédité ». Kroutchenykh ne considère pas ce roman comme une simple histoire d'*hooligans* dans leur « fonderie des paroles », mais comme le portrait du quotidien banal du banditisme. Cela revient à dire qu'en publiant ce roman dans le contexte de ce livre polémique, Kroutchenykh entend présenter à Gladkov, Essenine ou aux imaginistes, l'exemple d'un bon travail littéraire.
- 14 Essayons maintenant de présenter brièvement ces quatre romans phonétiques, et de les décrire : nous constatons qu'ils ne sont pas écrits en prose, pourtant il ne s'agit nullement de vers. Cette distinction nous paraît importante car Kroutchenykh écrit en 1913 trois « poèmes épiques » (*Ermite*, *Femme-ermite*, *Un demi-vivant*) en vers assez réguliers, rappelant les chants populaires. Ni prose, ni vers : donc *zaoum* ? Dans ses romans, Kroutchenykh abandonne toute régularité de rythme et de rime pour créer un texte très dynamique, composés de phrases, de paroles et des sons pour incarner ainsi le mouvement même de l'action qui se passe dans le roman. L'action n'est pas pour autant décrite : il n'y pas de narration (à part quelques descriptions extrêmement brèves), mais la sonorité irrégulière, saccagée et brutale doit par elle-même incarner le développement rapide de l'action. Bien sûr, les onomatopées – nombreuses – ont une grande importance,

à côté d'une orchestration particulière de tout le texte où l'on peut distinguer des *leitmotive* purement sonores (« ou-ou-ou », « di-di-di », « mou-gou-gou-ou-ou », etc.).

- 15 Comme dans beaucoup de livres futuristes de Kroutchenykh, l'aspect visuel est important. Non seulement son livre *Quatre romans phonétiques* est illustré par Maria Siniakova et Gustav Klucis, et *Dounka* est illustré par ce dernier, mais les jeux typographiques servent aussi à révéler le contenu de l'action. Si dans ses « poèmes épiques » Kroutchenykh employait quelques néologismes qu'on pouvait considérer comme *zaoum*, dans ses romans phonétiques, non seulement il y a beaucoup d'inventions de mots, mais la sonorité basée sur les « lettres comme telles » et les « sons comme tels » (c'est-à-dire indépendants et pourvus de leur propre sens) transperce tout le tissu des mots de son roman. Ainsi le *zaoum* exprime à la fois l'action et les émotions des personnages.
- 16 *Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manucure* a comme sous-titre « roman criminel » et raconte l'histoire d'une jolie fille, Mercedes, dont le huitième époux travaille comme chef de la prison. Mercedes, avec une écharpe en dentelles noires autour du cou, descend dans le souterrain où est emprisonné depuis dix ans le brigand Vanka-Caïn, qui partage sa cellule avec un python à une corne, souriant dans une transe dense. Vanka rêve de s'échapper de la prison, grâce à l'aide du python. Une fois en bas, Mercedes scie les chaînes de Vanka avec ses ongles, le python avale le mari de Mercedes et Vanka reconnaît en elle son ancienne camarade Sonka. Vanka voudrait l'embrasser, mais soudain il entend toute une bande s'approcher de sa cellule : alors il tue Sonka et son mari qui, entre-temps, a ressurgi du ventre du python.
- 17 Toutes ces scènes sont « données » comme un ensemble de bribes de descriptions et de cris des personnages, pour que le lecteur ait l'impression d'une certaine simultanéité de l'action. Ayant laissé après lui un tas de cadavres, Vanka décide de s'enfuir avec la bande à la Volga qui est, ici, non seulement une allusion au refuge lointain des bandits, mais aussi un renvoi par assonance au mot « liberté » (en russe, *volia* [воля], phonétiquement proche de Volga).
- 18 Nous avons ici, aussi, à la fois un clin d'œil au roman *Stepan Razine* (1915) de Kamenski, où il est question d'un célèbre rebelle du XVII^e siècle dont les activités étaient liées avec la Volga, et au poème de Khlebnikov de 1920 consacré à ce héros. Rappelons que dans ses souvenirs, Kroutchenykh salua Razine en tant que messenger de révolte : « Stepan Razine, roman de V. Kamenski, paru à la fin de 1915 et épuisé en trois semaines, fut perçu comme un signe de révolte et offrit à l'auteur non seulement du succès mais aussi des ennuis avec la police »¹⁶.
- 19 Dans *Un cas dans les chambres d'hôtel*, on distingue l'histoire du vol de l'entrepreneur Tarakanov (ce qui signifie « cafard ») et d'un adultère. Parmi les détails les plus significatifs, un buste de Napoléon cachant un coffre-fort, et les assonances omniprésentes : entre autres, Vissarion-Kessarion, ou bien le personnage de Grigori associé, bien sûr, avec Grigori Raspoutine.
- 20 *La Jalou-ousie* est, telle que la caractérise Kroutchenykh, « une aile de roman » (évident jeu de mots autour de l'idée de la dévoration de la littérature et des présentations de la plume de l'écrivain). L'objet de l'amour de la femme jalouse s'appelle Dorian, censé fuir à Riazan, une ville russe assez isolée où l'on soupçonne qu'il veuille retrouver sa maîtresse et où, finalement il ne se rendra pas. Kroutchenykh se moque ici ouvertement du décadentisme – l'allusion à Dorian Gray est assez convenue – et du genre érotique en général ; les jeux de sons se concentrent essentiellement autour de Dorian, qui est mauvais (« drian »,

ДРЯНЬ, auquel Riazan, ville de la Russie profonde, fait écho), et des émotions de l'héroïne, qui allonge littéralement les paroles en répétant certaines syllabes a priori dépourvues d'harmonie et qui ressemblent plutôt au bruit (et les douceurs – dou-dou-dou, s'éclatent des sérénades – des-des. [И УСЛАДЫ-ДЫ-ДЫ-ДЫ ГРЕМЯТ СЕРЕНАДЫ-ДЫ-ДЫ]).

- 21 Dans *Dounka-la hacheuse*, la cruelle femme tue tour à tour neuf hommes et finalement est emprisonnée dans la Boutirka : chaque crime est une sorte de spectacle que le lecteur écoute grâce aux effets sonores, et qu'il peut imaginer, visuellement, à travers une série de détails pittoresques.
- 22 *Vanka-Caïn* est précédé d'une petite préface où le fouiste Boris Nesmelov propose une réflexion théorique sur le genre romanesque. Tout d'abord se pose la question du *zaoum* :
 Oo-ou, ou ou – a, o o i i, ou-ou-ou-ou... Voici la rangée principale des sons, cette croissance des voyelles sourdes qui se résout en un meurtre, en krach et tonnerre. Cette phonétique meurtrière est posée comme toujours dans les paroles de *zaoum*, dans ce *zaoum* extrêmement expressif, car l'argot, cette langue des voleurs et des bandits [...] ce n'est bien sûr ni le folklore, ni la vie quotidienne [...] c'est le pur *zaoum* [...] malgré un petit vocabulaire fourni par l'auteur.
- 23 En effet l'auteur, prévoyant les difficultés des lecteurs, fournit un lexique de l'argot des criminels, qui est loin d'être exhaustif. Selon Nesmelov, l'attention du lecteur « est complètement absorbée par le son-image, si uni et dynamique dans le roman », mais ce *zaoum* n'empêche pas *Vanka-Caïn* d'être un vrai roman. Nesmelov affirme que « tout en restant une écriture de sons pure et artiste, *Vanka-Caïn et Sonka-la manucure* est un roman dans le sens le plus authentique de terme : c'est une œuvre possédant entièrement un sujet et bien plus qu'une fable ; c'est, en effet, un roman criminel, policier, héroïco-aventurier, et même un peu parodique (*Les Aventures du brigands Tchourkine*¹⁷) ». Nesmelov relève également un certain psychologisme dans le roman, ce qui le rend assez dramatique.
- 24 Tout en proclamant sa liberté, Kroutchenykh ouvre la voie pour un nouvel épos, dit Nesmelov : en effet, Kroutchenykh essaie dans ses romans de rendre son *zaoum* communicable, il le met au service du roman « criminel » (c'est le terme employé par Nesmelov), genre populaire et accessible, en ajoutant un peu de sentimentalisme. Le choix du roman policier (et non pas de l'épos populaire, comme chez Khlebnikov ou Kamenski) se rapproche aussi des publications de Chklovski dans *LEF*, où il fait paraître son travail *Le Roman des mystères* (*LEF*, 1923, n° 4).
- 25 Kroutchenykh publie sous la même couverture, en même temps que ses romans, *La Déclaration n° 6 : Sur les arts d'aujourd'hui* (octobre 1925) où il formule entre parenthèses les principes de son roman. Il recourt aussi aux formules de Chklovski à propos de la mise à nu du procédé, et à celles de Boris Eikhenbaum concernant l'oralité¹⁸ étroitement liée à l'idée même de « roman phonétique » : « Le récit même est dévoilé par la mise à nu du procédé ; et *LEF* a aussi affirmé le dispositif oratoire, la contraction des images (omission de l'inessentiel), la simultanéité des plans, la matérialisation industrielle de la parole ».
- 26 Cette déclaration révèle tout le caractère paradoxal de l'entreprise de Kroutchenykh : si, dans un roman soi-disant traditionnel, le texte se développe d'une manière plutôt extensive, il se passe littéralement ce que Chklovski appela le « déploiement du sujet » (« РАЗВЕРТЫВАНИЕ СЮЖЕТА »). Kroutchenykh propose, en revanche, son resserrement, son rétrécissement maximal, pour que finalement chaque mot et chaque son, de par cette concentration, puissent jouir de forces extraordinaires.

- 27 Le « roman-contraction » de Kroutchenykh doit être également simultanément : ne revient-il pas à l'idée du *zaoum* complètement herméneutique, décalé du lecteur ? Mais comme nous le savons, son intention dans ces romans est exactement inversée – il essaye d'aller vers le lecteur en lui offrant plusieurs moyens pour la compréhension du texte : histoire policière, histoire érotique, mots grossiers, mots inventés très expressifs, donc directement accessibles, dans le truchement du signe. Dans la logique de Kroutchenykh, ce caractère concentré du roman sert à assurer le maximum de l'expressivité. J'avancerais même que c'est ce désir d'expressivité qui permet à Nesmelov de voir dans le roman de Kroutchenykh une certaine « psychologie », ce qui peut paraître paradoxal au premier point de vue.
- 28 Pour mieux évaluer la portée de ce paradoxe, nous pourrions proposer un autre exemple, assez analogue, de tentative d'écriture d'un roman en *zaoum*, présenté par Iliazd, l'un des camarades et collaborateur de Kroutchenykh avant et juste après la révolution. Déjà immigré à Paris, Iliazd tente d'écrire en 1923-1926 *Les Parigots*, un roman d'une centaine de pages, à la forme plutôt moderniste, donc relativement traditionnelle (au moins par rapport aux romans de Kroutchenykh), construit sur l'idée de confusion totale, et ce à tous les niveaux du récit : au centre du roman l'idée d'errance, physique, mentale et verbale. Tout en rappelant Sterne, ce roman se révèle au contraire très difficile à lire : on arrive difficilement à saisir le sens des constructions verbales (qu'on peut considérer comme une sorte de *zaoum*), et tout y est introversion développée dans l'espace et le temps.
- 29 La différence des impressions, après la lecture des romans de Kroutchenykh et d'Iliazd, paraît grande. Les romans-comprimés de Kroutchenykh, n'occupant que quelques pages, possèdent une grande force expressive et émotionnelle, tandis qu'Iliazd, tout en proposant une forme apparemment plus conventionnelle, et longue, paraît rester dans un jeu purement intellectuel. Kroutchenykh essaye de capturer le grand public, alors qu'Iliazd est tout enfermé dans sa condition d'exilé physique et moral¹⁹.
- 30 Revenons à la *Déclaration n° 6*, où Kroutchenykh s'exprime de manière très vive sur le style de la littérature contemporaine, qu'il considère débile [УБЛЮДОЧНЫЙ] : « la littérature est un mélange du chamanisme avec la sacralisation de l'eau, du métalliste avec Merejkovski, de l'usine avec l'église », écrit-il, une confusion « du socialisme avec du sexualisme », « un mélange de style tzigane et de messe chrétienne », « de dandysme parfumé ». Il blâme Pilniak, Ehrenbourg, Gladkov, Essenine, Leonov, Fedine, A. Tolstoï, et donne ainsi un intéressant panorama de la vie littéraire de l'époque. Les classiques ne sont pas épargnés, et à ce propos il parle de « métissage de la propriété à la campagne hydrocéphale de Tourgueniev, des tentatives de réchauffer du rôti d'hier dans le haut-fourneau très chaud par L. Tolstoï et Boborikine ».
- 31 Seul le cinéma, pour Kroutchenykh, correspond aux exigences du futur. Ses éloges sont pleins de références aux travaux de Chklovski, surtout à *l'Art comme procédé* :
- Le cinéma en tant qu'art est encore devant tout. Mais seulement là où il utilise des procédés du LEF (la rapidité, le décalage, la superposition d'images, le double tournage, le montage inattendu). Le cinéma muet bat les bègues. Le procédé triomphe. L'affaire de l'art consiste dans l'invention et l'application [...] du procédé nécessaire, et le matériel est toujours donné, en abondance, par toute la vie qui nous entoure. C'est seulement le procédé (forme, style) qui forme le visage de l'époque²⁰ ».

- 32 L'image du cinéma apparaît du reste dans le final d'*Un cas dans les chambres d'hôtel*, où il est question d'« un petit ciné-cristal ».
- 33 Tous les procédés de cinéma énumérés par Kroutchenykh correspondent à son idée d'un roman concentré et simultanée²¹, toutefois cette comparaison avec le cinéma aurait été trop banale si Kroutchenykh n'avait pas essayé, à peu près à la même époque, d'écrire pour le cinéma. En 1928, il publie son « Premier livre de poèmes sur le cinéma : scénarios, cadres, livrets. Production n° 150 ». Tout en se plaignant du caractère encore silencieux du cinéma, il « essaie de mettre ensemble le Grand Muet avec la Grande Bavarde, la poésie ». Il lui paraît que ces formes sont homologues, « un cadre entre dans un vers, et la strophe devient un épisode du film²² », sauf que la parole poétique ne doit ni illustrer, ni commenter, ni sonoriser le film. Elle produit un scénario ou un *libretto* alternatif, en formant ainsi, ensemble avec le film, une unité toute nouvelle et inouïe : peut-être un nouvel art ? En étudiant de près ses poèmes écrits pour les films, nous avons constaté une certaine similitude avec ses romans : ici comme ailleurs, nous retrouvons le caractère resserré de l'expression, le rythme saccadé, la simultanéité. Le *zaoum* y est omniprésent, permettant ainsi – en même temps que les images cinématographiques – d'entendre et de voir le monde autrement.
- 34 En guise de conclusion, il convient de revenir encore une fois à l'édition sous forme de livre des *Quatre romans phonétiques*, et surtout à ses aspects visuels. Comme nous l'avons déjà mentionné, le *zaoum* pour Kroutchenykh n'est pas un langage secret : il compte non pas sur la reconnaissance de la langue, mais sur sa force de créer des visions immédiates et denses. Il ne faut pas oublier que cet ouvrage est illustré, comme la plupart des productions livresques de Kroutchenykh. Cette fois-ci, Kroutchenykh fait appel à deux artistes : les dessins de Siniakova, dans un style quelque peu naïf et comique, jouent le rôle d'illustrations et servent à renforcer le caractère expressif des textes. Ce qui paraît surprenant, toutefois, c'est la couverture, en style constructiviste par Klucis qui l'intitule « Gratte-ciel à quatre dimensions ». Si le constructivisme doit évoquer l'art de l'avenir, une sorte d'analogie extrême-contemporaine du futurisme d'avant la révolution, cette « quatrième dimension » a des sens multiples et, certes, il s'agit d'une évocation des idées de « La Déclaration du mot en tant que tel » que Kroutchenykh a faite en 1913, avec une référence implicite à *Tertium Organum, clé pour les énigmes du monde* (1911) de Piotr Ouspenski, ouvrage qui a beaucoup intéressé les futuristes russes (et surtout Matiouchine). Bien que Kroutchenykh ne soit pas du tout un mystique ou un théosophe, il est évident qu'ici il joue avec l'idée de la quatrième dimension : aux quatre dimensions du gratte-ciel de Klucis correspondent les quatre romans phonétiques – en vérité ils ne sont que trois dans le recueil, malgré les indications fournies dans le sommaire. Et si l'on peut se permettre un petit glissement verbal, nous nous demandons s'il ne faudrait pas rapprocher le genre policier conçu par Kroutchenykh – que Chklovski appelle « le roman des mystères » – d'« énigme », le terme utilisé par Piotr Ouspenski : Kroutchenykh, ne songe-t-il pas, en 1927, à un roman absolument inouï, voire impossible, mais toujours conçu comme une quête ou comme une révélation ?

NOTES

1. Il fait partie des « *boudetliané* » (« les futuriens », avec Vélimir Khlebnikov, Elena Gouro, David et Nikolaï Bourliouk, etc.) qui en 1910 publient le premier almanach commun, *Le Vivier des juges*. Pour l'histoire de la littérature futuriste russe voir, par exemple, l'ouvrage d'Agnès Sola, *Le Futurisme russe*, Paris, PUF, 1989. En ce qui concerne le zaoum et l'œuvre de Kroutchenykh, voir le recueil d'articles de Marzio Marzaduri, *Scritti sul futurismo russo*, Bern-Berlin-Franfurt-a.M. etc., Peter Lang, 1991 (notamment ses articles « Suoni i sensi nella zaum di Krucenych », p. 13-40, « Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale », p. 41-89).
2. Victor Chklovski a publié en 1923 deux proses qu'on peut rapprocher de l'écriture romanesque : *Zoo, ou Lettres qui ne parlent pas d'amour* ; *Le Voyage sentimental*. Youri Tynianov a écrit des romans-biographies des grands écrivains russes : *Kukhlia*, connu en France sous le titre *Jeunesse de Pouchkine* (1925) et *La Mort de Vazir-Moukhtara* (1928).
3. C'est lui qui signe les manifestes concernant surtout la verbo-crédation dans le groupe des futuriens Guiléa : « La déclaration de la parole comme telle », avec Nikolaï Koulbine en 1914, « La parole en tant que telle » et « La Lettre en tant que telle » en 1913 avec Velimir Khlebnikov, « Nouvelles voies de la parole » (1913), etc. En 1918, il formera, avec Ilya et Kirill Zdanévitch, Igor Terentiev, le groupe du 41 à Tiflis, qui durera jusqu'à 1920 et qui continuera les recherches dans le domaine de la verbo-crédation.
4. À propos de différents zaoum cf. Régis Gayraud, « Promenade autour de *Ledentu Le Phare* » in Iliazd, *Ledentu Le Phare*, Paris, Aléa, 1995, p. 113-119. Sur le zaoum de Khlebnikov, voir Jean Claude Lanne, *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 1983, vol. 1, 2. Parmi de nombreux travaux généraux concernant le futurisme russe et le zaoum, mentionnons le recueil : *Zaoumni futurism i dadaïsm v russkoï kulture*, Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Daniela Rizzi (éd.), Berne, 1991.
5. Les Frères Bourliouk, Gouro, Vladimir Maïakovski, Benedicte Lifchits, Alexeï Kroutchenykh etc.
6. Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Guy Verret (trad.), Paris, L'Age d'Homme, 1973, p. 211. Nous avons légèrement modifié la traduction.
7. ГРИГОРИЙ ВИНУКОВ, «ФУТУРИСТЫ - СТРОИТЕЛИ ЯЗЫКА», ЛЕФ, 1923, т 1, р. 204-213.
8. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ, *ФОНЕТИКА ТЕАТРА*, МОСКВА, ТИПОГРАФИЯ ЦИТ, 1923, р. 7, 42.
9. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ, *К ИСТОРИИ РУССКОГО ФУТУРИЗМА*, М. ГИЛЕЯ, 2006, р. 308-309.
10. *Ibid.*, p. 309-310.
11. Victor Chklovski, *Résurrection du mot et Littérature et cinématographe*, suivi de Alexeï Kroutchenykh, *Les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Levobici, 1985. Nous considérons que la traduction « la parole » est meilleure que « le mot » étant donné qu'il s'agit surtout de l'oralité.
12. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ, *ЧЕТЫРЕ ФОНЕТИЧЕСКИХ РОМАНА. РАЗБОЙНИК ВАНЬКА-КАИН И СОНЬКА-МАНИКЮРЩИЦА, СЛУЧАЙ В «НОМЕРАХ», РЕВНЮЧЕСТЬ, ПРИЛОЖЕНИЕ - ДУНЬКА-РУБИХА*. ПРОДУКЦИЯ, № 142. МОСКВА, ИЗДАНИЕ АВТОРА, 1927. Cette édition existe aussi en ligne : www.bibliophika.ru/index.php?id=3543. Nous nous référons à la réédition de ce livre de 1990, en russe : Alexeï Kroutchenykh, *Quatre romans phonétiques*, Moscou, 1990. Le roman *Dunka-la hacheuse* n'y figure pas, nous le citons d'après l'édition de 1926.
13. Cf. ce livre en ligne <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-huliganstvo/kruchenih-huliganstvo.html>
14. Cf. l'édition française, Iouri Tynianov, *Formalisme et histoire littéraire*. Catherine Depretto-Genty (éd., trad.), Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.

15. Nous citons Tynianov d'après la traduction de Catherine Depretto, avec modifications, p. 218.
16. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ, *ПАМЯТЬ ТЕПЕРЬ МНОГОЕ РАЗВОРАЧИВАЕТ. ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КРУЧЕННЫХ*. СОСТ., ПУБЛ. Н. ГУРЬЯНОВОЙ, Berkeley, Calif. : Berkeley Slavic specialties, 1999 [Alexei Kroutchenykh, *Mémoires*, inédits], p. 109.
17. La série de romans concernant le brigand Tchourkine est écrite par N.I. Pastoukhov dans les années 1880 : elle a été très populaire en Russie et en URSS.
18. Voir les réflexions d'Eikhenbaum sur le « skaz » dans son article « Comment est fait le Manteau de Gogol », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.
19. Voir à ce propos notre article : Eléna Galtsova, « Exil et écriture d'avant-garde : Les Parigots d'Iliazd », in *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 39-52.
20. Alexeï Kroutchenykh, *Quatre romans phonétiques*, op. cit., p. 23-24.
21. Il faut préciser qu'ici Kroutchenykh a sa vision spécifique du lien existant entre la rapidité, la concentration et les procédés de cinéma. Pour Chklovski, la situation est différente, car la psychologie est exclue : « La littérature peut emprunter au cinéma [...] absence de motifs, de l'action, sa rapidité, le défaut de psychologie ». Victor Chklovski, « Littérature et cinématographe », in Victor Chklovski, *Résurrection du mot*, Andrée Robel (trad.), Paris, Champs libre, 1985, p. 121. Le livre des poèmes sur le cinéma développe, très probablement, les réflexions de Kroutchenykh sur le langage zaoum de cinéma (kino-zaou-langage, КИНО-ЗАУ-ЯЗЫК) entamées dans son livre *La Phonétique du théâtre*.
22. АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ, *СТИХОТВОРЕНИЯ, ПОЭМЫ, РОМАНЫ, ОПЕРА*, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ, 2001, p. 425-426.

RÉSUMÉS

En 1927, Kroutchenykh publie le livre *Quatre romans phonétiques*, qui se compose de ses œuvres des années 1920 : *Le Brigand Vanka-Caïn et Sonka-la manucure*, *Un cas dans les chambres d'hôtel*, *La Jalou-ousie*, *Dunka-la hacheuse*. Dans ces « romans » créés dans le cadre du Front de Gauche des Arts (LEF), Kroutchenykh poursuit les recherches développées par le mouvement futuriste d'avant la révolution d'Octobre. Il serait difficile d'appliquer à ces « romans » des critères d'analyse narrative : Kroutchenykh propose une vision tout à fait personnelle et marginale du genre romanesque, en opérant une fusion entre le roman et le zaoum. C'est-à-dire que la conception futuriste de « la parole en tant que telle » et de « la lettre en tant que telle » est appliquée au « macro » – niveau de la narration, ce qui implique des changements dans l'idée même de la narrativité. Au lieu d'être un développement ou déploiement du sujet (au sens de Chklovski), la narration doit, d'après Kroutchenykh, se serrer, devenir une sorte de « comprimé » de roman. Par ailleurs, cette tentative de créer des romans en zaoum s'attache à l'idée du renforcement de la communicabilité du texte, qui se traduit dans le fait de repenser le genre policier, avec quelques références aussi au roman érotique, ainsi que par l'appel global à l'esthétique cinématographique à laquelle Kroutchenykh donne une interprétation tout à fait personnelle.

In 1927 Kruchenykh publishes the book *Four phonetic novels*, composed from his works written in 1920-s: *Robber Vanka-Kain and Sonka-Manicurist*, *Happening at hotel rooms*, *Jealousy-ousy* and *Dunka-the-Chopper*. In those novels written at times of LEF (Left Front of the Arts) Kruchenykh continues

creative quest which Russian futurists had started before the October Revolution. It is very difficult to apply narrative analysis criteria to these novels. Kruchenykh presents absolutely personal and marginal vision of the novel aggregating novel and *zaum*. Here he uses futuristic concept of “the word as such” and “the letter as such” on the macro level of narration thus meaning changes in the whole idea of narration. Instead of unraveling the plot Kruchenykh states that the narration should draw together, contract, turn to some sort of a compressed novel. On the other hand, this attempt to write a novel using *zaum* language is attached to the idea of increasing communicativeness of the text. This is achieved by means of rethinking crime fiction, association with a sexy novel and references to the aesthetics of cinema, for which Kruchenykh gives his personal specific understanding.

INDEX

Mots-clés : futurisme, Alexeï Kroutchenykh, formalisme, Victor Chklovski, Iouri Tynianov, verbo-création, zaoum, roman, littérature, cinéma

Index géographique : Russie

Index chronologique : 1920-1930

AUTEUR

ELÉNA GALTSOVA

Eléna Galtsova, docteur habilitée *es* lettres, professeur à l'Université d'État des Sciences Humaines RGGU (département de la littérature comparée), directrice de recherches à l'Institut de littérature mondiale Gorki de l'Académie des sciences de Russie, traductrice. Domaines de recherche : culture des avant-gardes (France, Russie), littérature et théâtre français des XIX^e-XXI^e siècles, transferts culturels, liens culturels entre la Russie et l'Europe au XX^e siècle. Auteur de plusieurs articles de recherche, de la monographie *Le Surréalisme et le théâtre. Pour l'esthétique théâtrale du surréalisme français* (Moscou, RGGU, 2012, 524 p.), directrice ou co-directrice d'ouvrages collectifs, de numéros spéciaux de revues et d'actes des colloques. Elle a traduit en russe des œuvres d'André Breton, de Louis Aragon, Georges Bataille, Albert Camus, Marguerite Duras, Jean-Luc Nancy, etc.