

Khlebnikov

Tynianov

Maïakovski

Aïgui

action poétique

Tsvetaieva

Souleïmenov

C. Frioux

L. Robel

Sloutski

Mandelstam

63

Eïkhenbaum

Akhmatova

H. Henry

Y. Mignot

H. Meschonnic

P. L. Rossi

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

63

action poétique

Ce numéro a été réalisé par Hélène Henry et Yvan Mignot avec la collaboration de Blanche Grinbaum, Claude Frioux, Léon Robel et le concours de Yveline Bonnard, Marianne Gourg, Françoise Grangeon, Eve Malleret, Irène Sokologorsky, Danielle Zaslavsky, Gilles Gache et Maurice Regnaut.

Nous remercions tous les amis soviétiques qui nous ont aidés pour la recherche et la mise en situation des textes.

RÉDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

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

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Gil Jouanard.

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris-6^e.

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. — Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. — Etranger : 72 F.
(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris-14^e — 4.294.55 Paris

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés

Gérant responsable : H. Deluy.

Dépôt légal : 3^e trimestre 1975.

IMPRIMERIE PIERRE JEAN OSWALD — HONFLEUR

Sommaire

Ouverture : <i>Hélène Henry, Yvan Mignot</i>	5
Repères	7
Indications bibliographiques : Mandelstam	14
Khlebnikov	15
Eléments pour une biographie de Mandelstam	18
Extrait d'une lettre de 1930 à sa femme : <i>Mandelstam</i>	20
Lettre à Tynianov	20
Etude de fonctionnement d'un poème de Mandelstam : <i>Hélène Henry</i>	21
Deux épopées : <i>Claude Frioux</i>	32
L'Intervalle : <i>Iouri Tynianov</i>	37
Poèmes : <i>Mandelstam</i>	
— L'or faux... ..	63
— Silentium	64
— Silentium : <i>Mandelstam/Celan</i>	64
— La profondeur immense... ..	65
— Un pauvre rayon verse... ..	67
— L'air est maussade... ..	68
— J'exècre la lumière	68
— Je suis tout grelottant... ..	69
— Tristia	70
— Parce que je n'ai su garder... ..	71
— J'ai oublié le mot	72
— Das wort bleibt ungesagt... ..	73
— 1 ^{er} janvier 1924	74
— Contemporain, jamais, non... ..	76
— Et Schubert sur les eaux... ..	76
— La terre noire (avec texte russe)	78
— Oui je suis dans la terre... ..	78
— Le jour avait cinq têtes... ..	79
— Pas de comparaisons... ..	80
— Janvier : où aller me fourrer ?	80
— C'étaient des yeux... ..	81

— Même si nos ennemis	81
— Deux poèmes facéties	82
Trois poèmes en langue russe : <i>Mandelstam</i>	83
Symbolisme, futurisme et acméisme : <i>Eikhenbaum</i>	87
Les poètes qui ont surmonté le symbolisme : <i>Jirmunski</i>	93
La poésie de l'impérialisme russe : <i>Volkov</i>	102
Remarques sur l'« Entretien sur Dante » : <i>Youvi Levine</i>	105
Le matin de l'acméisme : <i>Mandelstam</i>	110
Mandelstam sur Khlebnikov (Remarques sur la poésie) (Le Sturm und Drang)	115 116
Le mot et la culture : <i>Mandelstam</i>	117
De la nature du mot : <i>Mandelstam</i>	121
Poèmes : <i>Marina Tsvetaieva</i>	136
Voronej : <i>Anna Akhmatova</i>	138
Le poète : <i>A. Tarkovski</i>	139
Tru-lieu : le silence : <i>Guénnadi Aigui</i>	141
Les voies de la création : <i>B. Livchits</i>	143
De la poésie lyrique : <i>Lydia Guinsbourg</i>	144
Entretien avec Léon Robel	147
Le champ Khlebnikov : <i>Yvan Mignot</i>	155
Notice biographique de Khlebnikov	165
Sur Khlebnikov : <i>Iouri Tynianov</i>	167
Mémoires : <i>Ivan Bounine</i>	177
V. V. Khlebnikov : <i>Vladimir Malakovski</i>	180
Khlebnikov : <i>Grigori Vinokur</i>	185
Poèmes : <i>Khlebnikov</i>	
— Le criquet	190
— Je vois les constellations	192
Poème de K. en langue russe	193
— Sur la Nouvelle Zemble	194
— O dostoïvskriture... ..	194
— Nombres	194
— Domaine de nuit, gengiskhane !	195
— La guerre dans la souricière	196
— On me transporte	208
— Le chêne de Perse	209
— Coup d'état à Vladivostok	210
— Le chameau d'Ispahan	212
— Razine	220

— Razine, texte russe	222
— La trompette de Gol-mullah	224
— Le livre unique	236
— Tronçon, travail et traîne	238
— Je suis sorti adolescent	239
— Histriion solitaire	240
— A tous	241
— Zanguézi	242
 Prose :	
— Le chant des ténèbres	250
— Lointains blondcheveux	251
— Les scythes en soutane	253
— La chasse	257
— Les planches du destin	258
 Fables linguistiques :	
— Le tumulus de Sviatogor	261
— ! Futurien	266
— Lialia sur le tigre	269
— Thèses pour un discours	272
— So	274
— Pro domo	276
 Autobiographie	
Lettre à N. I. Koulbine	282
Notes sur Khlebnikov : <i>Vsevolod Ivanov</i>	285
Le réenterrement de Khlebnikov : <i>Boris Sloutski</i>	288
La soif : <i>Oljas Souleimenov</i>	290
 Entretien avec Henri Meschonnic : <i>Henri Deluy</i>	
291	
 Poèmes :	
— Cose naturali : <i>Paul Louis Rossi</i>	301
— A travers la mémoire karstique : <i>Gil Jouanard</i>	311
— Rêves et autres : <i>Michel Ronchin</i>	313
— La mer : <i>Jean-Pierre Balpe</i>	318

— Nus : <i>Claude Lorho</i>	321
— Calme qui clame : <i>Jeanpyer Poels</i>	323
— Trois poèmes : <i>Henri Gwilherm Kerourédan</i>	325
Notes et informations	326

ILLUSTRATIONS :

- P. 17 : Mandelstam, 1915 (dessin de Piotr Mitouritch).
 P. 66 : Manuscrit de Mandelstam.
 P. 77 : Manuscrit de Khlebnikov.
 P. 191 : Poésie de Vélimir Khlebnikov : projet de couverture (Piotr Mitouritch).
 P. 207 : Dessin de Filonov.
 P. 213 : L'encrier d'Abich.
 P. 214-219 : Razine : palindrome, illustrations de Piotr Mitouritch.
 P. 284 : K. sur son lit de mort (dessin de Piotr Mitouritch).
 P. 287 : La tombe de K. à Moscou.

En pages centrales :

1. 2. 3. Mandelstam.
3. (En bas) Autographe de Mandelstam, lettre envoyée du camp, 1938.
4. Khlebnikov lycéen.
5. K. (au centre, penché) en famille.
6. Essénine, Mariengof, K., à Kharkov, 1920.
- 7 et 8. Manuscrit de K. avec des essais de création verbale (archives V. V. Ivanov, Moscou).

A partir d'octobre
chaque vendredi, de 19 à 21 heures

PERMANENCE A. P.

Librairie

" LA RÉPÉTITION "

27, rue Saint-André-des-Arts

PARIS

Ce numéro est né d'un hasard : rencontre de deux travaux en cours sur la poésie russe (Hélène Henry, Yvan Mignot) — rencontre de deux poètes dont la dissemblance l'emporte sur la ressemblance, ou peut-être est-ce le contraire. Cette opposition inaugurale est débattue dans l'article de Claude Frioux et dans l'entretien avec Léon Robel ; et le lecteur démèlera lui-même ce qui fait la ressemblance de la différence, et la différence de la ressemblance.

Ce numéro, en même temps, ne doit rien au hasard : s'y réaffirme l'intérêt jamais démenti qu'*Action poétique* porte à la poésie moderne des pays étrangers (Pologne, avant-garde soviétique, etc.), et grâce à quoi ni Mandelstam, ni Khlebnikov ne sont pour les lecteurs d'*Action poétique* des inconnus ; on est renvoyé, pour Khlebnikov, au numéro 35, au numéro 50 pour Mandelstam. C'est dans la mesure où l'un et l'autre sont encore aujourd'hui l'objet d'un enjeu poétique, preuve, nous semble-t-il, de la vitalité de leur démarche, qu'on a tenté de donner ici un portrait plus complet de ces deux poètes là où il n'y avait eu qu'esquisse rapide.

D'abord nous avons donné des poèmes, dans un choix qui, on le comprend, ne peut être qu'arbitraire, mais s'efforce pourtant de rendre compte sinon d'un cheminement, au moins d'une diversité. Nous n'avons pu inclure certains textes, que nous avons dû renoncer à faire sonner en français.

Ensuite, un choix de textes en prose (fictions théoriques pour Khlebnikov, critique et théorie de la poésie pour Mandelstam).

Un appareil bio-bibliographique aidera le lecteur à situer chacun des poètes, en même temps qu'une chronologie retrace les grandes lignes de leur époque. On est frappé par certaines concordances (Joyce, Eliot). Enfin, nous avons tenu à établir une sorte de bilan critique. Il comporte :

— des textes sur l'époque (Tynianov, Eikhenbaum), qui replacent les deux poètes dans un contexte historico-théorique, en même temps qu'ils témoignent de l'intérêt vivant que porta aussitôt la jeune école critique des formalistes à Mandelstam et à Khlebnikov ;

— des textes sur chacun des poètes :

Pour Mandelstam, nous partons de remarques de Jirmunski sur l'Acméisme, qui mettent en scène un Mandelstam mallarméen,

« poète de la poésie » ; puis nous donnons une note du futuriste Livchits, où pointe la polémique. Nous n'avons donné qu'un exemple, le moins virulent, du destin critique de Mandelstam aux temps difficiles de la répression. Deux textes illustrent une sorte de résurrection de Mandelstam par la critique contemporaine : Lydia Guinzbourg (« De la poésie lyrique ») analyse la « poétique des associations » qui est celle de Mandelstam ; Youri Levine transcrit dans le langage de la sémiotique la théorie de la poésie inhérente à l'« Entretien sur Dante » de 1933.

Il nous a également paru intéressant de donner quelques traductions de poèmes de Mandelstam par le poète allemand Paul Celan.

Pour Khlebnikov, on trouvera ici le grand texte que Maïakovski écrivit à la mort de Khlebnikov et où il se situe par rapport à celui qu'il appelle son maître ; un texte « humaniste » de Vinokur, linguiste, membre du cercle linguistique de Moscou et spécialiste de Pouchkine ; un texte de Bounine qui fonde une certaine « critique » malveillante et anachronique ; des notes impressionnistes de Vsévolod Ivanov.

Nous avons ajouté des textes d'autres poètes soviétiques, qui par le biais de la fiction portent témoignage de la présence toujours sentie de Khlebnikov et de Mandelstam dans la poésie de ce siècle : Akhmatova, Tsvétaïeva, Tarkovski, Aigui, Soulémeïnov.

Une iconographie était indispensable, au moins pour Khlebnikov, chez qui plus que chez tout autre le tracé et l'écriture se rejoignent dans une même arabesque.

Repères

Ces points de repère ne sauraient être une chronologie exhaustive couvrant tous les événements de la période qui va de 1885 à 1938. Le lecteur voudra bien compléter notre mise en place en se reportant au n° 59 d'Action poétique.

1885

Naissance de Victor Vladimirovitch Khlebnikov.

1891

Naissance de Ossip Emiliévitch Mandelstam.

1885-1891

Effervescence sociale en Russie : 301 grèves.

1891-1892

Famine.

1894

Début du règne de Nicolas II, le dernier des Romanov.

1900

Crise économique (jusqu'en 1904).

Les premiers symbolistes (Balmont).

1902

Lénine : « Que faire ? » Blok : « Les vers de la Belle Dame. »

1904

Premier recueil d'Annenski, précurseur de l'acméisme, du symbolisme.

1905

Guerre russo-japonaise. Echéec de la Révolution.

Deuxième vague des symbolistes (Blok, Biély, Ivanov).

1907

La réaction : les « cent noirs ».

Gorki : « La mère ».

En France préludes au cubisme.

1908

Répression anti-révolutionnaire.

Exposition « Stéphanos » (les frères Bourliouk, Larionov).

Activité militante de Maïakovski au Parti Social Démocrate.

Premier texte publié de Khlebnikov : « La tentation du pécheur ».

1909

Lénine : « Matérialisme et empiriocriticisme ».

Manifestes futuristes italiens.

« Les Jalons » (Guerchenson, etc.).

Mort d'Annenski.

1910

Mort de Tolstoï.

Kouzmine : « La belle clarté » (le clarisme). Exposition « Le valet de carreau » (avec Malévitch). Stravinsky : « L'oiseau de feu ». Scriabine : « Prométhée (Poème du feu) ». Textes théoriques de l'abstraction (Kandinski...) et du dodécaphonisme (Schönberg).

« Le vivier des juges » (Khlebnikov, Kamenski, H. Gouro, D. et V. Bourliouk), prélude au futurisme. « Le studio des Impressionnistes » (avec « La conjuration par le rire » de Khlebnikov).

1911

Assassinat de Stolypine.

Exposition de l'Union de la Jeunesse (avec Tatline). Ego-futurisme d'Igor Sévérianine. Matisse à Moscou.

1912

Fusillade de la Léna. Premier numéro de la « Pravda ».

L'Atelier des Poètes.

Akhmatova : « Le Soir ».

« Une gifle au goût public » manifeste des cubo-futuristes (Bourliouk, Kroutchonykh, Khlebnikov, Maïakovski).

Khlebnikov : « Maître et élève ». Khlebnikov et Kroutchonykh : « Le jeu en enfer ». Revue acméiste : « Hyperborée ».

1913

Effervescence sociale. Grèves.

Biély : « Pétersbourg ». Maïakovski : « Le nuage en pantalon ». Stravinsky : « Le sacre du printemps ».

« Rugissement » avec des textes de Khlebnikov et Kroutchonykh : « Le mot en tant que tel », « La lettre en tant que telle ». Manifeste de l'acméisme dans la revue « Apollon ». Mandelstam : « La Pierre ».

1914

Première guerre mondiale.

« Le vivier des juges II », « Allez au diable ». Tournée des cubo-futuristes (Maïakovski, Kamenski, Bourliouk). Marinetti en Russie : violente réaction de *Khlebnikov* et des cubo-futuristes.

Akhmatova : « Le rosaire ».

1915

Les bolchevik contre la guerre.

Exposition futuriste (Pougnny, Malévitch, Tatline). Malévitch : « Du cubisme au suprématisme ». Tatline : reliefs angulaires.

Maïakovski : « La flûte des vertèbres », « Une goutte de fiel » (le futurisme a pris la Russie à la gorge). Le cercle linguistique de Moscou.

Blok : vers sur la Russie.

1916

Désorganisation économique. Désertions.

Goumiliev : « Le carquois ».

OPOIAZ : société pour l'étude de la langue poétique.

Maïakovski : « La guerre et l'univers ».

Jirmounski : « Ceux qui ont surmonté le symbolisme ».

Mandelstam : « La pierre » (2^e édition). Khlebnikov : « La trompette des Martiens ».

1917

Révolution de février. Gouvernement provisoire. Révolution d'octobre.

Seuls en tant que groupe les futuristes accueillent favorablement la révolution d'octobre.

Création du Proletkult. Pasternak : « Ma sœur la vie ». Théâtre de Meyerhold. Akhmatova : « La volée blanche ».

Khlebnikov : « L'erreur de la mort ».

1918

Armistice de Brest-Litovsk. Intervention étrangère. Soulèvement des S.-R. Révolution allemande.

Blok : « Les Douze ». Essénine : « Inonie ». Maïakovski et les futuristes : L'art de la Commune.

1919

Communisme de guerre. Blocus de la Russie soviétique. Offensives des armées blanches.

Cafés imaginistes. Chagall à Vitebsk. Théâtre juif. Maïakovski à la ROSTA.

Bauhaus à Berlin. Proust : « A l'ombre des jeunes filles en fleurs ».

Kafka : « La colonie pénitentiaire ».

Mandelstam rencontre Nadejda Khazina.

1920

Famine. Fin de la guerre civile. Congrès du Komintern.

Maïakovski : Mystère-Bouffe (2^e version).

Tzara : Manifestes dada.

Mandelstam écrit « Tristia ».

1921

Début de la NEP. Famine sur la Volga. Révolte de Kronstadt.

Mort de Blok. Maïakovski : « 150.000.000 », « J'aime ». Les frères Sérapion.

Breton, Soupault : « Les champs magnétiques ».

Roman Jakobson : « V. Khlebnikov. Première esquisse ».

Khlebnikov : « Lodomir », « La nuit dans les tranchées ».

1922

Mussolini marche sur Rome. Staline, secrétaire général.

Joyce : « Ulysse ». T. S. Eliot : « The Waste Land ».

Akhmatova : « Anno Domini ».

Mandelstam : « Tristia ». Khlebnikov : « Les planches du destin », « Le messager de Vélimir Khlebnikov », « Zanguézi ». Mort de Khlebnikov.

1923

Occupation de la Ruhr. Putsch de Munich. Première constitution soviétique.

Trotsky : « Littérature et révolution ». Maïakovski : « De ceci ». Le LEF. Zamiatine : « Nous ». Rilke : « Elégies de Duino », « Sonnets à Orphée ».

Mandelstam : deuxième livre (réédition de « Tristia »).

Khlebnikov : « Vers ».

1924

Mort de Lénine.

Staline : « Principes du léninisme ». Maïakovski : « Vladimir Ilitch Lénine ». Tynianov : « Problèmes de la langue du vers ». Manifestes des constructivistes. Breton : « Manifeste du surréalisme ». Th. Mann : « La Montagne magique ».

Mandelstam : activité de publiciste.

1925

Fascisme en Italie.

Résolution sur la littérature. Eisenstein : « Le cuirassé Potemkine ».

Tynianov : « Kioukhlia ». Kafka : « Le Procès ».

Mandelstam : « Le bruit du temps ».

1926

Développement industriel.

Suicide d'Essenine. Maïakovski : « Comment faire les vers ». Platonov : « La ville de Villegrad ». Platonov travaille à « Tchévengour ». Claudel : « Le soulier de satin ». Hemingway : « Le soleil se lève aussi ». Aragon : « Le paysan de Paris ». Eluard : « Capitale de la douleur ».

1927

Congrès du Parti.

Maïakovski : « Bon ». Pasternak : « L'année 1905 ».

1928

Exil de Trotski. Retour de Gorki.

Nouveau LEF. Lorca : « Romancero Gitan ».

Kroutchonykh : « Quinze ans de futurisme russe ».

Mandelstam : « Le sceau égyptien ». Important recueil de vers (1908-1928). Nombreux articles sur la poésie.

1929

Krach de New York. Premier quinquennat. Début de la collectivisation à la campagne.

Pilniak : « Bois d'ébène ». Tynianov : « Archaïstes et novateurs », « La mort du Vazir Moukhtar ». Doblin : « Berlin. Alexander Platz ».

1930

Dékoulakisation. Procès contre le « Parti paysan » et le « Parti industriel.

Maïakovski : « A pleine voix ». Suicide de Maïakovski.

Breton et Eluard : « L'immaculée conception ».

Mandelstam : « Voyage en Arménie ».

1932

Article de Tarassenkov sur Mandelstam dans l'Encyclopédie soviétique.

1933

Hitler chancelier du Reich. En U. R. S. S. consolidation de la situation intérieure.

Mandelstam étudie l'italien et écrit l'essai sur Dante.

Khlebnikov : « Recueil des Œuvres ».

1934

Dix-septième congrès du Parti. Assassinat de Kirov.

Premier Congrès des écrivains soviétiques.

Mai : arrestation de Mandelstam.

1935-1937

Exilé à Voronèj, Mandelstam y écrit des cahiers de vers.

1936

Guerre d'Espagne. Assassinat de Lorca. Front populaire. Mort de Gorki. Nouvelle Constitution soviétique. Les grands procès.

1937

Guerre sino-japonaise. Suicide d'Ordjonikidzé. Procès.

Mandelstam rentre à Moscou.

1938

Victoire de Franco. Anschluss Munich. Poursuite des procès.

Bertolt Brecht : « Mère Courage ». Joyce achève « Finnegans Wake ».

Mai : deuxième arrestation de Mandelstam.

Décembre : mort de Mandelstam.

1940

« Khlebnikov inédit ».

1959

La publication des poésies de Mandelstam est annoncée.

1960

Khlebnikov dans la Bibliothèque du poète (petite série).

1962

Poèmes de Mandelstam dans « Jour de la poésie ».

1967

Publication de l'« Entretien sur Dante ».

1974

Publication des poésies de Mandelstam dans la Bibliothèque du poète (grande série).

Indications bibliographiques

Mandelstam

EN FRANÇAIS :

— Traductions de textes de prose et de poésie :

Le Sceau Egyptien. Traduction et postface de Claude B. Devenson. Lausanne, éditions de l'Age d'Homme, collection « classiques slaves », 1968.

Voyage en Arménie. Traduit par Claude Levenson. Lausanne, Age d'Homme, 1973.

La rage littéraire. Traduit du russe et préfacé par L. Denis. Gallimard (classiques du monde entier), 1972.

Ce recueil comprend, outre les proses « Le Bruit du temps » et « Féodossja » (sortes de fragments autobiographiques poétiques), un certain nombre d'articles témoignant de l'activité de publiciste de Mandelstam. Ce sont : « Les Mencheviki en Georgie », « Batoum », « N'Guyen Ai Quoc en visite chez un membre du Komintern », « Kiev », « L'armée des poètes ».

Le bruit du temps. Traduit et annoté par Edith Scherrer. Préfacé par Nikita Struve. Lausanne, Age d'Homme, 1972.

Dans le livre de Jean BLOT, *Ossip Mandelstam* (Seghers, « Poètes d'aujourd'hui »), on trouvera une traduction de l'un des principaux textes de théorie poétique de Mandelstam : « L'Interlocuteur ». Il n'existe pas de traduction en français des autres articles entrant dans la composition du recueil de 1928 : « De la poésie ». En général, les articles de critique et de théorie littéraire de Mandelstam n'ont pas été traduits. Nous nous sommes efforcés dans ce numéro de combler, très partiellement, cette lacune.

— Les traductions de textes poétiques sont en nombre encore plus réduit :

Le livre de J. BLOT (*ouvrage cité*) nous offre un choix de traductions de poèmes de diverses époques de l'œuvre de Mandelstam.

Anthologie de la poésie russe. La renaissance du XX^e siècle. Introduction, choix, traduction et notes par N. Struve. Bilingue, Aubier-Flammarion, 1970.

Action poétique n° 50 : une notice biographique et quinze poèmes, par Serge Andrieu.

La poésie russe, édition bilingue. Anthologie réunie et publiée sous la direction de Elsa Triolet. Editions Seghers, Paris, 1965. On y trouvera une remarquable traduction par François Kérel du grand poème de Mandelstam : « Celui qui trouve un fer à cheval », 1923.

— Ouvrages critiques (en plus des préfaces, introductions ou postfaces déjà signalées) : Nadejda MANDELSTAM : *Contre tout espoir*. Préface de Michel Aucouturier. Traduit du russe par Maya Minoutchine. Gallimard, collection « Témoins », tome I, 1972 ; tome II, 1974 : les mémoires de la veuve de Mandelstam.

Jean BLOT (*ouvrage cité*). Une étude sur Mandelstam.

Change mondial (20) : « Nella Bielski : Mandelstam et Dante ». Une étude sur « L'Entretien sur Dante ».

EN ALLEMAND :

CELAN Paul, *Notiz. O. Mandelstamm*. Gedichte. Prankurt/M., 1959.

Nous insistons sur cette remarquable traduction en allemand de poèmes de Mandelstam par le grand poète qu'est Paul Celan.

EN ANGLAIS :

BROWN Clarence, *Introduction and notes to the prose of Osip Mandelstam*. Princeton, N. J., 1965.

EN RUSSE :

Nous disposons à présent d'une édition soviétique de poèmes choisis de Mandelstam : O. MANDELSTAM : *Poésie*. « Bibliothèque du poète, grande série », Léninegrad, 1973. Texte établi et annoté par N. Khardjiev ; introduction de A. Dimchits.

L'édition la plus complète reste l'édition américaine : Osip MANDELSTAM : *Œuvres*, en trois volumes. (Inter-Language Literary associates, 1967.) Introductions de Clarence Brown, G. P. Struve et E. M. Rals.

Pour la critique en russe, nous renvoyons le lecteur au présent numéro, où nous nous sommes efforcés de donner un échantillonnage représentatif des diverses approches critiques de Mandelstam en U. R. S. S.

Khlebnikov

EN FRANÇAIS :

Anthologie de la poésie russe (Seghers), 1965. Textes traduits par Elsa TRIOLET.

Luda SCHNITZER : *Vélimir Khlebnikov, Choix de poèmes* (P. J. Oswald), 1967. Malgré un choix et surtout un découpage des poèmes contestables, ainsi qu'une traduction discutable, c'est le premier panorama de la poésie de K. en français.

Luda SCHNITZER : *Le pieu du futur* (L'Age d'Homme), 1970. Mêmes remarques avec en plus une utilisation de textes qui, dans l'édition russe de Stépanov, abondent en fautes de toutes sortes.

Change n° 6 : présentation et traduction de « Qu'on lise... », « Madame Lénine », « Principe de la langue » (Trad. Y. Mignot.)

Change n° 8 : « La Russie et moi », « La perquisition nocturne ». (Trad. Y. Mignot.)
On trouvera une partie des textes théoriques de K. dans :

Poétique n° 1 et 2 (Seuil), 1970, dans notre traduction, avec une préface de T. Todorov.
Pour les manifestes signés par Khlebnikov, on se reportera à :

Léon ROBEL : *Manifestes futuristes russes* (Les Editeurs Français Réunis), 1971.

Europe n° 552 : *Les futurismes II* (avril 1975).

Action poétique n° 48 : Maïakovski et les futurismes. Manifestes futuristes russes.

Action poétique n° 59 : Proletkult.

Claude FRIoux : *Maïakovski par lui-même* (Seuil), 1961.

Angelo Maria RIPELLINO : *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde* (L'Arche), 1965.

Sur K. :

Roman JAKOBSON : *Questions de poétique* (Seuil), 1973.

Ossip BRIK : *Sur Khlebnikov*, in *Change* n° 4.

V. V. IVANOV : *Structure d'un poème de Khlebnikov*, in *Tel Quel* n° 35.

V. V. IVANOV : *La traduction poétique à la lumière de la linguistique* in *Change* n° 14.

EN ANGLAIS :

Vladimir MARKOV : *The longer poems of Velimir Khlebnikov* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles), 1962.

Victor ERLICH : *Russian Formalism* (Mouton), 1955.

EN ALLEMAND :

Velimir Khlebnikov, Werke 1-2 (Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg), 1972.

Mentionnons qu'il existe de nombreuses éditions dans les langues slaves autres que le russe.

EN RUSSE :

Il n'existe pas à ce jour en russe d'édition complète et sûre au niveau du texte des œuvres de Khlebnikov. La seule édition extrêmement sérieuse reste celle, quasi introuvable maintenant, que Khardjiev publia en 1940.

Recueil des œuvres de Velimir Khlebnikov, rédaction Tynianov et Stépanov. 5 tomes. Léninegrad, 1928-1933.

- Vélimir Khlebnikov, *Œuvres inédites*, rédaction Khardjiev et Grits. Moscou, 1940.
- Vélimir Khlebnikov, *Poésies et poèmes*. Léningrad, 1960. Menée par Stépanov, c'est la dernière édition dont nous disposons.
- Victor GOFMAN : *Le caractère novateur de la langue de Khlebnikov*, in *La langue de la littérature*, Léningrad, 1936.
- Vassili KATANIAN : *Maïakovski. Chronique littéraire*, Léningrad, 1936.
- Nikolaï Khardjiev : *Maïakovski et la peinture*, in *Maïakovski, Matériaux et études*. Moscou, 1940.
- Nikolaï Khardjiev : *La tournée des cubo-futuristes 1913-1914. Ibid.*
- Nikolaï Khardjiev : *La culture poétique de Maïakovski*. Moscou, 1970.
- Lochtchits et Tourbine : *Le thème de l'Orient dans l'œuvre de V. Khlebnikov. « Peuples d'Asie et d'Afrique » n° 4*, 1966.
- Menchoutine et Sinlajski : *La poésie des premières années de la révolution (1917-1920)*. Moscou, 1964.
- Nikolaï Stépanov : *Vélimir Khlebnikov. « Annali dell' Istituto unversitario orientale », Sezione Slava. Napoli*, 1967.
- Iouri Tyniarov : *Archaïstes et novateurs*. Léningrad, 1929.
- Petite Encyclopédie littéraire*, tome VIII, Moscou, 1975.
- Histoire de la poésie russe*, tome II, Léningrad, 1969.
- Boris Yakovlev : *Un poète pour esthètes. « Novyi Mir » n° 5*, 1948. Un pamphlet contre le futurisme et le formalisme.
- Alexandre Parnis : *V. Khlebnikov dans le Guillan révolutionnaire. « Peuples d'Asie et d'Afrique » n° 5*, 1967.
- David Samoilov : *Livre sur la rime russe*. Moscou, 1973.
- Pantchenko et Smirnov : *Les archétypes métaphoriques dans la littérature médiévale russe et la poésie du début du XX^e siècle. « Travaux de la section de littérature vieux russe », tome XXVI*, Léningrad, 1971.
- R. Douganov : *Un bref « art de la poésie » de Khlebnikov*. Nouvelles de l'Académie des Sciences. Série de langue et littérature, tome XXXIII, n° 5, Moscou, 1974. Etude très pertinente du quatrain de K. « O dostoïevskrite... »

Nous avons également utilisé :

- James Joyce : *Finnegans Wake* (Gallimard), 1962.
- Leibniz : *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (G. F.), 1966.
- Spinoza : *Œuvres III* (Garnier-Flammarion), 1965.
- Jonathan Swift : *Voyage au pays des chevaux* (Aubier-Flammarion), 1971.
- Antonio Labriola : *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire* (Gordon & Breach), 1970.
- Henri-Irénée Marrou : *Les troubadours* (Seuil), 1971.
- Jacques Roubaud : *Enfances de la prose*, in *Change n° 16-17* (Seghers-Lafont), 1973.
- Novalis : *Œuvres complètes* (Gallimard), 1975.
- Trần Duc Thao : *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience* (Ed. Sociales), 1973.
- Claude Gaignebet-Marie-Claude Florentin : *Le carnaval* (Payot), 1974.
- Jean Paris : *Joyce par lui-même* (Seuil), 1957.

Éléments pour une biographie de Mandelstam

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937



30. H. ...

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937

Le 20 novembre 1937

Éléments pour une biographie de Mandelstam

ENFANCE ET ADOLESCENCE.

15 janvier 1891 : naissance d'Ossip Emilievitch Mandelstam à Varsovie. Famille de moyenne bourgeoisie juive marquée, du côté du père, par certaines traditions religieuses (le « chaos judaïque »). L'apport maternel est celui de la langue et de la culture russes. On sent chez Mandelstam une sorte d'ambivalence vis-à-vis de ses origines.

Mandelstam est élevé à Pétersbourg. Etudes dans l'une des meilleures écoles de l'époque, l'Institut commercial Tenychev. Il s'intéresse à la poésie, à la musique, au théâtre. En 1907 il fait un voyage à Paris, suit des cours en Sorbonne.

PREMIERS PAS EN LITTÉRATURE. LES ACMEISTES

1908 : Mandelstam commence à écrire des vers.

1909 : c'est l'année de la création de la revue « Apollon ». Mandelstam fait la connaissance de Goumiliev ; il se lie aux milieux littéraires. Il est publié pour la première fois, dans « Apollon », en novembre 1910.

1910 : deux semestres d'études à l'université de Heidelberg ; Mandelstam y suit des cours de vieux français.

Il entre à l'université de Petersbourg (études germano-françaises). Il n'ira pas jusqu'au bout de ses études.

Il fréquente la « Tour » de Viatcheslav Ivanov ; fait la connaissance de Kouzmine et de Gorodetski.

1912 : Mandelstam participe aux réunions de l'« Atelier des poètes », commence à écrire dans « Hyperborée », rédige « le Matin de l'Acméisme », qui ne sera publié qu'en 1919.

1913 : première édition de « La Pierre » (Kamen') ; une seconde édition paraîtra en 1916 (éditions de l'« Atelier des Poètes »), une troisième en 1923.

1915-1916 : Mandelstam fait plusieurs séjours en Crimée, où il se lie avec Maximilian Volochine. De cette époque date sa brève amitié avec Marina Tsvétaeva.

LA RÉVOLUTION

Mandelstam est emporté dans le tourbillon des événements :

— Travaille au Commissariat pour l'Éducation populaire (?).

— 1918 : épisode de Blumkine (membre SR de la Tchèque). M. lui aurait arraché une liste de condamnés pour la déchirer sous ses yeux. En haut lieu, on ratifie l'action du poète (?).

— Nombreux déplacements :

1919 : se trouve à Kiev, participe à la vie littéraire de la ville, rencontre Nadejda Kazine, sa future femme.

Puis il voyage dans le Sud, rencontre Erhenbourg à Feodosia. Arrêté par Wrangel, il est libéré grâce à l'intervention de Volochine (?). Poursuivant son voyage, il est de nouveau arrêté à Tiflis.

1920 : Mandelstam rentre à Petrograd où il rencontre Biok, puis il gagne Moscou.

LES ANNEES VINGT

Mandelstam exerce une activité de publiciste ; collabore à divers journaux de l'époque. Il vit de traductions : Jules Romains, W. Scott, poésie.

Il écrit et publie beaucoup :

1922 : « Tristia » (Pb-Berlin, édition Petropolls).

1923 : « Deuxième livre » (réédition augmentée des « Tristes »).

1925 : « Le Bruit du Temps ».

De nombreux articles de critique et de théorie littéraires paraissent dans diverses revues.

L'année 1928 est particulièrement féconde :

— « De la poésie » (recueil d'articles critiques).

— « Le Sceau Egyptien ».

— « Vers » : ce recueil rassemble l'essentiel de la production de M. entre 1908 et 1925.

— L'année 1930 marque le début des difficultés ; c'est l'affaire Gornfeld : Mandelstam est accusé de plagiat. Il proteste dans une lettre à la « Gazette littéraire », où il est soutenu par la majorité des écrivains soviétiques de l'époque.

Voyage en Arménie.

LE TEMPS DE LA REPRESSION

1931-1934 : Mandelstam vit à Moscou.

Rédige le « voyage en Arménie », qu'il lit à la « Maison de la Presse ».

1933 : apprend l'italien ; traduit Pétrarque ; rédige l'« Entretien sur Dante » ; passe l'été en Crimée, à Yalta ; rompt tout contact personnel avec d'anciens amis (Asséev, Livchits) ; mauvaise situation matérielle ; mauvaise santé nerveuse.

Printemps 1934 : épisode de la gifle à Alexis Toïstoï.

Bruits selon lesquels Mandelstam aurait rédigé des épigrammes contre Staline. Le 13 mai 1934 la Guepéou fouille l'appartement de M. Il est emmené, et, malgré l'intercession de Pasternak et Akhmatova, condamné à un exil de trois ans à Tcherdyn. Grâce à l'intervention de Boukharine, sa peine est commuée, et il peut choisir Voronej comme lieu d'exil. Il y vivra jusqu'en 1937 dans des conditions difficiles (maladie de cœur, problèmes de travail). Ecrit : Cahiers de Voronej.

— Mai 1937 : M. rentre à Moscou.

— Mai 1938 : M. est à nouveau arrêté. Il est condamné à cinq années de détention « pour activités contre-révolutionnaires ».

Septembre-octobre 1938 : Mandelstam est acheminé vers Vladivostok.

Octobre 1938 (?) : dernière lettre de Mandelstam, à son frère.

Témoignages suivant lesquels Mandelstam serait devenu fou.

27 décembre 1938 : mort de Mandelstam à Vladivostok (?).

Extrait d'une lettre de 1930 à sa femme

Mandelstam

(Mandelstam travaillait alors au journal « Le Komsomol de Moscou ». Cette lettre donne la mesure de son désarroi au début des années trente. On retrouve des accents semblables dans le texte autobiographique et polémique « La Quatrième Prose ».)

(...) Je suis seul. Ich bin arm. Rien n'est réparable. La rupture est une richesse. Il faut en prendre soin. Ne pas la gaspiller. Genia s'attardera sans doute. Mais toi, mon amie, ne hâte pas ton arrivée, *elle ne changera rien*. Prends soin de ta mère. Ecris-moi ce qu'il faut que je fasse, aide-moi à trouver une ligne de conduite ferme, aide-moi à fuir le mensonge et la malhonnêteté. J'ai besoin de gens, de camarades comme ceux du Komsomol Moscovite. Nous nous trouverons encore des amis, des gens sur qui nous appuyer. Ce n'est pas indispensable d'envisager Tachkent. Nous essaierons à Moscou. Nous prendrons Maman. Qu'en penses-tu, suis-je fait pour le travail de journaliste ? Mon vieux cerveau ne finira-t-il pas par se racornir ? Mais j'ai besoin d'un travail. Et d'un travail *tout simple*. Je ne veux pas jouer à être Mandelstam. Je ne le ferai pas ! Il ne faut pas ! (...)

Lettre à Tynianov

21 janvier 1937. Voronej.

Cher Youri Nicolaevitch !

Je veux vous voir. Qu'y puis-je ? C'est une chose permise.

Je vous en prie, ne me considérez pas comme une ombre. Je suis encore un corps. Mais ces derniers temps absolument tout le monde se met à me comprendre. C'est mauvais signe. Voilà un quart de siècle que, mêlant l'essentiel au superflu, je nage à la rencontre de la poésie russe ; mais bientôt mes vers se fondront avec elle, et ils auront changé quelque chose à sa structure et à son contenu.

Il est facile de ne pas me répondre. Il est impossible de fonder le refus d'une lettre ou d'un mot. Vous agirez comme vous voudrez.

Votre O. M.

Etude de fonctionnement
d'un poème de Mandelstam

Hélène Henry

Sœurs — pesanteur et tendresse, semblables sont vos signes.
Abeilles et guêpes sucent la pesante rose.
L'homme meurt. Le sable chauffé se refroidit,
Et le soleil d'hier est porté sur une civière noire.

Ah, pesants rayons de miel et tendres réseaux !
Plus facile est de soulever une pierre que de répéter ton nom.
Il ne me reste qu'un souci sur terre :
Un souci d'or : porter le fardeau du temps.

Comme une eau sombre, je bois l'air devenu trouble.
Le soc a labouré le temps et la rose fut terre.
Dans un lent tourbillon les pesantes, tendres roses,
Les roses pesanteur et tendresse en doubles couronnes a tressées.

1920.

Siostry — tiajest' i nejnost', adinakovy vachi priméty.
Medounitsy i osy tiajolouiou rosou sosout.
Tcheloviek oumiraet. pesok ostyvaet sogrétyi,
I vtcherachneie solntsé na tchornykh nosilkakh nésyut.

Akh, tiajolyé soty i nejnyé séti !
Lekhtché kamen' podniat', tchem imia tvoio povtorit'.
Ou menia octaiotca odna zabota na svete :
Zolotaia zabota, kak vremeni bremia izbyt'.

Slovno tiomnouiou vodou, ia piou pomoutivchiica vzdoukh.
Vremia bspakhano plougom, i rosa zemliouou hyla.
V medlennom vodovoroté tiajolye, nejnye rosy,
Rosy tiajest' i nejnost' v dvojnýe venki zapléta.

1920 (Koktebel).

« Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apo théose, quelque suprême moule qui n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous glissements épors, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger (...) »

MALLARMÉ (« Solennité »).

I. — LE POÈME COMME DÉMONSTRATION ET COMME MIMIQUE.

Au premier vers le poème se donne comme une tentative pour rendre compte d'un fonctionnement : celui, conjoint, des notions de pesanteur et de tendresse à l'œuvre dans le monde. Modalité assertive (vos signes sont...), recours à un lexique de la démonstration (vos signes sont semblables) : nous avons affaire à une sorte d'exploration de deux concepts apparemment sans rapport. Le premiers vers énonce un théorème dont le poème sera la démonstration : on fera fonctionner les notions de pesanteur et de tendresse pour en reconnaître, à leurs signes, l'essence profonde identique.

Nous allons jouer sur le mot : signe. D'une part le signe est l'emblème ou le symbole, la représentation concrète d'une notion fondatrice du fonctionnement de l'univers. Ici la démonstration met en place un système de signes : les abeilles, la rose, le sable, le soleil, le miel, l'or, la pierre ; telles sont les espèces sous lesquelles les notions de pesanteur et de tendresse font émergence dans le monde. Tels sont les éléments marqués au sceau de la pesanteur et de la tendresse et dont le poème examine le fonctionnement disjoint et conjoint. Or il apparaît que le poème travaille sur des signes déjà élaborés et répertoriés par la tradition : l'abeille, la pierre, l'or figurent à leur initiale dans un dictionnaire des représentants symboliques, sont d'ores et déjà porteurs d'un sens fixé, dont il sera impossible de ne pas tenir compte dans l'élaboration d'un sens global du poème. Que l'on s'attende à une réutilisation des sens déjà constitués et à leur rencontre avec le sens que cherche à promouvoir le poème.

Mais si le signe est le symbole, il est aussi le signe linguistique : le nom. Ce n'est pas par hasard si la première figure du poème est l'invocation :

Sœurs pesanteur et tendresse, vos signes sont semblables. On sait que l'invocation, qui consiste à appeler en donnant un nom, est aussi une manière de faire surgir la chose : il y a consubstantialité essentielle entre le nom et l'objet. Le nom invoqué, c'est déjà la présence réelle. Le nom et l'objet se ressemblent.

Dès lors c'est dans le langage et par le langage que va se faire la démonstration, qui prend la forme d'une expérience faite sur la matérialité phonique de la face signifiante du signe. Le poème s'annonce comme une *preuve par le langage* d'un fonctionnement unitaire du monde. La mise en rapport des deux notions fondamentales (tendresse et pesanteur), est mise en rapport de deux signifiants — en russe : *tiajest'* et *nejnost'*. L'équivalence est mise en évidence grâce au schéma rythmique du premier hémistiche :

Siôstry — tiajest' i nejnost'
Sœurs — pesanteur et tendresse

Les trois mots ont même nombre de syllabes ; ils sont pareillement accentués sur la première de ces syllabes, cela au mépris du mètre anapestique (*υ υ /*) dans lequel est écrit l'ensemble du poème, et que l'on retrouve dans sa régularité au second hémistiche (*υ υ / υ υ / υ υ / υ*). Tout se passe comme si le premier hémistiche s'organisait en trois trochées dont chacun de ces mots serait le support.

Au-delà de l'équivalence rythmique s'installe l'équivalence phonique proprement dite : elle passe par la dominance des sifflantes, et plus précisément du groupe *-st-* qui, dans les deux cas, supporte le caractère abstrait, notionnel, du signifié (suffixation *-est/-ost*). On dirait que le poème décline l'abstraction même, dans le même temps où il la nie en lui donnant pour dénominateur commun le mot « sœurs » : télescopage des catégories de concret et d'abstrait par où s'affirme déjà une essentielle unité.

Ainsi dès le premier vers le poème s'impose comme mimique. L'équivalence notionnelle est mimée par l'équivalence rythmicophonique. Il y a une sorte de matérialité du concept même, un côté charnel de l'idée, qu'il s'agit de mettre en scène. On ne s'étonnera pas si cette chair de l'idée s'avère être le langage lui-même.

Pour cette mise en scène le poème procède, comme au premier vers, par couplage de signifiants : il s'organise selon un système d'équivalences binaires qui doit être considéré comme une sorte de bâti, comme une donnée préliminaire sur laquelle le poème doit travailler. Nous donnons ici une liste de ces associations ; sur le modèle de « pesanteur et tendresse » au premier vers, on trouvera :

— L'homme meurt, le sable refroidit (*tchéloviék oumiráet. Pesok ostyváet*).

La corespondance phonique est supportée par la morphologie et par le parallélisme syntaxique.

- Lourds rayons et tendres réseaux (tiajolye sóty i nejnye séti) : déclinaison intérieure.
- La pierre/le nom (kámen'/úmia)
- Le temps/le fardeau (vrémia/brémia)
- L'eau/l'air (vódou/vózdoukh)

Cette liste n'est pas exhaustive. Notons l'existence d'une sorte de matrice rythmique (/v) qui ne cesse de renvoyer au premier hémistiche.

Ces associations sont appelées à fonder par prolifération et contamination (progressive ou rétroactive) une sorte de réseau de signifiants qui donnera son sens au poème : le sens du poème s'engendre à partir de la matérialité du langage.

II. — ARCHITECTURE DU SENS. NOTES POUR UNE CONSTRUCTION.

1. — Nous partirons de la notion de temps.

La première strophe se situe sur plusieurs axes temporels à la fois. Il serait vain de vouloir reconstituer un point de vue temporel unique ; bien au contraire c'est par un effet de brouillage que se construit le sens et seul l'arbitraire de l'analyse isole ce que le poème maintient dans l'indistinction.

Le temps du poème peut être celui d'un vécu individuel reconstituable. Les abeilles butinent les roses ; le sable refroidit ; le soleil n'est plus : c'est la fin de l'été à Koktebel, le départ, la séparation.

Mais le temps est aussi celui de l'évocation et du souvenir. Nous devons ici nous fonder sur le témoignage de Mandelstam pour affirmer que ce poème peut être lu comme un poème sur la mort de Pouchkine (quitte à fonder autrement plus tard cette assertion) : le Pouchkine des poèmes épicuriens et du « Tombeau d'Anacréon », celui de la Crimée, de l'adieu à la mer et des « Poèmes du sud », dont c'est justement bientôt le centenaire (1821-1920).

La mémoire nous fait pénétrer dans une espèce d'ontologie du départ et de la mort : la mort de Pouchkine est la mort du poète,

elle ne cesse de se produire à chaque instant. D'où l'emploi d'un présent intemporel (l'imperfectif), qui situe le poème dans une « durée pure » (Jakobson, « La statue dans la symbolique de Pouchkine »). Temps de l'éternel retour, temps du mythe grec : dans la Crimée qui est une autre Grèce, la poésie est miel et nectar (le signifiant : miel est à extraire de la désignation de l'abeille : *med-ounitsa*), et le poète est celui qui va butinant de fleur en fleur. La mort du poète est mort du soleil (le « soleil de l'Hellade » qui pour les acméistes réchauffe et illumine de l'intérieur toute poésie authentique), et enfin la mort du soleil est l'équivalent cosmique de toute mort. Si la poésie meurt, le monde s'alourdit et meurt : la mort du poète introduit une rupture dans la succession temporelle : temps du vécu individuel, temps de l'histoire, temps cosmique sont également saisis dans un moment de passage ou plutôt de renversement : le temps bascule (Eluard, « Derniers poèmes d'amour »). Moment où d'hier il ne reste plus que la trace matérielle (le « corps » du soleil), moment où ce qui a été n'est plus et où ce qui sera n'est pas encore : le temps ne coule plus, il se fige, il devient lourd comme le sable et gluant comme le miel : moment où le *temps se fait pesanteur*.

Cette notion de pesanteur est ambiguë, dans la mesure où elle porte unis en elle à la fois les principes de la vie et les principes de la mort. La rose est pesante, lourde du pollen nourricier dont elle est chargée. (En ce sens elle est la « coupe de vie » de la symbolique traditionnelle.) Elle est gage de renaissance et de régénérescence. Mais en même temps elle est chair et, condamnée comme toute chair, elle est lourde de sa propre mort. Parallèlement, l'acte de sucer, qui porte la promesse du miel, est aussi un acte meurtrier : acte à la fois libidinal et nourricier qui fonde l'engendrement du troisième vers de la strophe à partir du second. La référence est Derjavine qui, justement, sacra Pouchkine poète :

Abeille dorée,
Abeille bourdonnante !
Je t'entends, tu soupîres,
Et tu me dis :
Je boirai le miel
Et mourrai avec lui. (« L'abeille », 1796.)

L'abeille meurt d'avoir créé la poésie ; comme Déméter dont elle est l'emblème, elle redescend au royaume des ombres dans l'attente d'une résurrection. De la même façon, le sable, matière et pesanteur, s'alourdit encore quand le principe vital, la chaleur du soleil nourricier l'abandonne. D'où le choc des signifians ostyvaet

(refroidit)/sogretyi (réchauffé). Le soleil immortel se révèle corps mortel, il pèse sur la civière au lieu d'être suspendu dans une essentielle légèreté, et le poème lui organise de funérailles mythiques qui évoquent les rites d'Eleusis de la mort et de la renaissance.

A la première strophe le poème tue la poésie, qui s'alourdit et pèse de tout le poids d'un corps matériel d'où vient de s'exaler un principe plus subtil (chaleur, vie, création).

2. — La seconde strophe nous fait assister à une sorte de résurrection. Dans cet univers alourdi s'insinue la tendresse et la légèreté, par ressemblance et correspondance phonique, par jeu linguistique sur la matière de la lettre :

Ah, lourds rayons eu tendres réseaux !
Akh, tiajólye sóty i néjnye séti !

La spontanéité de la langue s'exhale (Ah !) comme la vie renaît dans un soupir. Le monde ressuscité va se reconstruire à la manière du langage. L'expérience que livre le langage est en droit plus ancienne que toute autre expérience : le langage est modèle de la vie, pas le contraire. A sóty (les rayons de miel) répond séti (les réseaux) ; à la voyelle dure sous accent -ó- répond la voyelle molle -é-, elle aussi accentuée. Au déterminant tiajólyi (lourd) fait écho le déterminant néjnyi (tendre), les deux étant porteurs de la même opposition o/e : à la pesanteur fait écho la tendresse. Cette opération de type linguistique, où on aura reconnu une procédure proche de celle par laquelle la phonologie isole, par commutation, le phonème, est spontanée (ici ce sont les mots qui prennent l'initiative), mais elle n'est pas purement ludique : elle affirme que le langage précède et fonde toute expérience. La chose est dite avant d'être, et elle n'est que d'avoir été dite. Le mot appelle, suscite et provoque la poésie ; le langage va à la rencontre du poète.

Si les « lourds rayons de miel » redisent les abeilles, le mythe grec, la poésie, les « réseaux », en un premier temps, ne paraissent pas motivés sémantiquement. Mais cette non-motivation est signifiante : les rayons de miel, lourds et morts, engendrent les « réseaux », dont rien n'est dit, sinon qu'ils sont légers et tendres. Par là s'affirme la réversibilité des choses, le pouvoir qu'a la chose de se muer en ce qui paraît être son contraire, mais qui en fait est son double amical, de par les lois d'une consubstantialité essentielle dont la ressemblance/dissemblance linguistique est le modèle et le révélateur. Du coup, le « réseau » devient sémantiquement motivé : il est la possibilité du poème ressuscitée par la langue, il est légè-

reté du lien intérieur, tendresse de l'architecture poétique qui fonde l'amitié des choses dans l'amitié des mots.

Comme les rayons engendrent les réseaux, la pierre engendre le nom ; mais la langue complique son jeu : la corrélation phonique est aussi morphologique et s'ancre dans le recours à une sorte d'archéologie de la langue (l'apport essentiel de Khlebnikov d'après Mandelstam). Kamen' engendre imia. Ces deux mots qui appartenaient en vieux russe à une même classe morphologique et qui ont évolué différemment au cours de l'histoire de la langue se rejoignent ici, au cœur d'une « nuit de l'étymologie », dans laquelle est mise en évidence, grâce à une mise en situation dans un contexte, leur fondamentale consanguinité. Le nom s'élève de la pierre comme une essence subtile est secrétée par la matière. C'est la vocation de la poésie que d'extraire le nom qui sommeille dans la pierre, le nom ailé, légèreté essentielle au centre de la matière pesante. C'est la « pierre de Tioutchev » du « Matin de l'Acméisme ».

Mais cette opération a besoin d'une médiation, qu'elle trouve dans la poésie qui a déjà été : pour qu'un poète soit, il faut qu'un poète ait déjà été. Une première version du second vers de la strophe disait :

La pierre est plus facile à soulever que le mot « aimer »
à dire.

La version définitive :

La pierre est plus facile à soulever que ton nom à répéter inaugure une série phonique et sémantique qui n'existait pas dans la première version, et qui in-forme la strophe entière : la série pierre/nom/temps/fardeau (Kamen'/imia/vremia/bremia). Le contexte de cette série est sans doute le poème de Khlebnikov de 1909 :

Temporaie-joncheraie
Sur de l'étang la rive,
Où les pierres sont temps,
Où le temps est pierre.
Sur l'étang de la rive,
Temporaie, joncheraie,
Sur de l'étang la rive,
Chants sacrés chuchotant.

Pour que Mandelstam soit, il faut que Khlebnikov ait été : le principe de la citation interne est ainsi motivé par la procédure

d'engendrement qui est celle de tout poème. Le poème « répète » des noms, il leur *fait écho*, et le poème naît d'un acte d'amour d'un poète pour un autre poète. C'est grâce au nom prononcé d'un autre poète (nom de Pouchkine, qui est aussi celui de Derjavine, de Tioutchev ou de Khlebnikov) que le poète va naître. Pouchkine engendre Mandelstam. « Dire ton nom », c'est, par une opération difficile, ressusciter Pouchkine, mais c'est aussi ressusciter *en* Pouchkine, c'est-à-dire se fonder soi-même comme poète. On assiste ici à l'émergence d'un auteur du poème, chargé de transcrire, comme cela a été fait mille fois avant lui, l'expérience que lui livre la sagesse du langage, de reprendre à son compte, dans un acte de maîtrise architecturale, l'activité spontanée de la langue déjà captée et appri-voisée par Pouchkine :

Il ne me reste qu'un souci sur terre,
Un souci d'or : porter le poids du temps.

Porter le poids du temps, c'est faire advenir dans la pesanteur la légèreté qui lui est consubstantielle : le temps qui est fardeau (bremia) peut devenir pesanteur (tiajest), c'est-à-dire aussi tendresse (nejnost'). Pour cela il y a l'or : la transmutation est possible grâce à l'opération qui fait entrer dans la complicité des sifflantes (zoltaia zabota ; na svete ; tiajest', nejnost') le poids de pierre du temps (kamen' imia, vremia, brémia). Cet or de l'alchimie, la pierre de l'or, la pierre philosophale, c'est aussi l'abeille d'or de Derjavine, et le signe du soleil ressuscité : la poésie est bien acte de transmutation, procédure de passage entre les règnes et les catégories, métamorphose dont les métamorphoses du mot sont le modèle. Dans le poème un seul nom est à l'œuvre d'un bout à l'autre, dans un mouvement d'intégration progressive, dans une lente mutation qui par modifications successives fait progresser le son et le sens de kamen' à imia, de imia à vrémia, de vremia à brémia, mettant, dans une ronde infinie de transformations, chacun des signifiants dans un rapport d'opposition et de ressemblance avec tous les autres, en même temps que chacun d'eux, dans l'ordre de la succession diachronique ou contre cette succession, est mis en rapport avec un autre signifiant particulier : ainsi s'amorce ce « lent tourbillonnement » sur lequel se clôt le poème, et par lequel le poème se clôt : le poème, qui est structure ouverte dans la mesure où dans le tourbillon peuvent être entraînés une suite infinie de nouveaux signifiants intégrant à l'infini de nouveaux sens ; mais aussi structure close, comme un cercle est clos dans une signification une et globalisante, commun dénominateur de tous les sens, invariant fondateur de l'acte de poésie.

3. — La métamorphose passe par l'absorbction d'une breuvage qui doit provoquer le miracle régénérateur : *je bois* ; pour la première fois le poète est présent dans le poème, à la première personne. Mais quel est ce philtre ? L'assimilation (là encore portée par la matérialité littérale) entre l'air troublé (vózdoukh) et l'eau sombre (vódou), ne se soutient que d'un troisième terme qui n'est pas dit : on le définira comme une sorte de vin : substance lourde, sombre et trouble en quoi toute légèreté et toute transparence (l'eau, l'air), se sont muées, contaminées par la viscosité pesante qui pourrait être celle de la mort. Mais ce n'est plus de mort qu'il s'agit ; ce vin lourd, qui « trouble » la netteté du monde en subvertit par là-même l'univocité figée. Le temps qui s'était arrêté (voir la première strophe) va recommencer de *couler* : ce vin est la boisson de l'ivresse créatrice, de la poésie au travail. Dans le poème il porte déjà un nom, on reconnaît en lui le miel, breuvage de l'illumination initiatique, dont la tradition grecque enivrait ses poètes. Abeille ou guêpe, plutôt abeille que guêpe, le poète est chose légère qui va de rose en rose, et le texte encore une fois paraphrase un texte antérieur.

Par la grâce du miel le temps/fardeau devient temps/terreau ; la pierre se fait terre féconde ; la charrue retourne la terre, la poésie retourne le temps. Comme la charrue, le mot est ustensile, et on sait que faire œuvre poétique, c'est faire du monde sa maison en s'entourant d'ustensiles, comme cela se passait en Grèce aux temps de l'inspiration. De la fécondation de la terre il naît la rose qui devient l'équivalent de la terre, l'équivalent du temps, l'équivalent du fardeau, mais qui ne sera plus jamais fardeau : la complicité des sifflantes a fait son œuvre : les « sœurs » sont devenues « roses », l'unité du monde est restaurée sous le signe de la tendresse.

Si le temps du poème est désormais le passé (la rose fut terre) c'est que l'acte de boire, qui inaugure l'acte de création poétique, fonctionne comme un seuil. Ce qui a déjà été dit (au présent, à la première strophe) peut être réaffirmé, mais autrement. Le poème fait retour sur lui-même — le temps redevient ce qu'il avait cessé d'être, c'est-à-dire mouvance et éternel engendrement d'un avenir. Pouchkine a été, donc il est encore à être : Pouchkine est comme le microcosme où se définit à l'avance le grand système de la poésie russe et de toute poésie en général. La poésie vit de souvenirs, qui sont aussi des « pressentiments » : le passé est toujours en avant de nous. On voit quel sens il faut donner, dans le système de Mandelstam, à la notion de tradition ; la tradition, loin d'être imitation ou influence, est création renouvelée.

Par là se fonde une nouvelle fois l'image du tourbillon : la poésie repasse infiniment par les mêmes points, ou plutôt par des

points équivalents. Le rythme anapestique du poème (qui traditionnellement dans la poésie russe mime la marche) est à nouveau rompu et déformé (/ u u u u u / u). Le poème qui jusque là gardait une sorte de raideur dans la stricte homothétie entre l'unité rythmique (le vers) et l'unité syntaxique (la phrase) inaugure une sorte de mouvance. Tout tourne. La syntaxe des derniers vers imite le vertige poétique :

Dans un lent tourbillon les pesantes, tendres roses,

Les roses pesanteur et tendresse en doubles couronnes a tressées

Quel est le sujet grammatical du verbe rejeté en fin d'énoncé ? La tendresse ? (accord avec le plus proche : trait de syntaxe gréco-latine) — La tendresse et la pesanteur considérées désormais comme une seule et même notion et, partant, refusant de porter les marques du pluriel ? C'est le plus probable. Mais le segment « roses pesanteur et tendresse » doit former un tout indissociable pour assurer le parallélisme avec le premier vers du poème ; d'autre part si le verbe « a tressées » admet un complément, ce ne peuvent être que les « pesantes tendres roses » du vers précédent ; or il est nécessaire que les deux segments, le segment présumé sujet et le segment présumé complément soient sentis dans une position d'équivalence fonctionnelle : il doit y avoir équivalence entre les roses tendres et lourdes (ordre du concret, de l'objet matériel périssable), et les roses telles que la poésie les catégorise : roses-tendresse, roses-pesanteur : on a là le passage fondamental de la catégorie du réel à celle de la réalité poétique, les deux catégories étant senties à la fois en rupture et en continuité.

On se gardera donc de lever l'ambiguïté, et on affirmera l'incertitude syntaxique comme fondatrice du sémantisme du poème. L'effet de tournoiement est aussi effet d'entrecroisement et de tressage, car le cercle est aussi celui de la couronne de roses, entrelac de l'avant-dernier vers et du dernier vers du poème, entrelac du premier et du dernier vers. Entrelac des mots, des sons et des signes. On aura reconnu ici le dernier avatar de la « tresse de mots », du « pléténié sloves » (voir le dernier mot du poème : zaplela) de l'ancienne littérature russe, et dont la définition (Likhatchev) fait étrangement écho à certains aspects des principes de construction que nous avons tenté de décrire ici. « La tresse de mots vise à produire soit une chaîne entière de notions et d'images voisines ; soit un couplage de notions et d'images ; l'une des notions peut être concrète et spécifique, tandis que l'autre (ou les autres) sont génériques et plus abstraites ; ou bien encore toutes les notions peuvent être spécifiques par rapport à une notion générique qui est seulement sous-entendue... »

Derrière cet entrelac c'est toute la tradition de la vieille poésie russe qui se profile, et qui rejoint Derjavine, Tioutchev, Khlebnikov pour former avec eux une anthologie du lyrisme russe où nous reconnaissons une ontologie de toute poésie. La double couronne ceint le front du poète grec ; il y a la couronne de sonnets de Pétrarque (que justement Mandelstam traduira dix ans plus tard). Enfin, il y a le « Tombeau d'Analcréon » de Pouchkine :

« La coupe de roses et la couronne... »

Pouchkine est présent dans le dernier vers. Et c'est la poésie, la jamais dite, qui, au féminin singulier, lui tresse une double couronne.

Mandelstam et Khlebnikov bien sûr, deux figures éloignées l'une de l'autre ; ils appartiennent à deux écoles littéraires adverses, qui, entre autres différences, accueillent la révolution de manière contradictoire. Khlebnikov meurt au lendemain de la révolution dans la grande apocalypse qui précède la N. E. P., Mandelstam lui, va traverser de façon sinueuse et complexe toute la première décennie de la période soviétique, avant d'être mis à mort par la répression stalinienne. Khlebnikov aura seulement le temps d'être désinvolte pour Mandelstam, Mandelstam au contraire saura prendre la mesure de Khlebnikov. Pour la critique officielle d'une certaine époque l'un est fou, l'autre un étranger. Le nom de Khlebnikov y garde une petite place, celui de Mandelstam est comme biffé. La réhabilitation aussi est venue différemment, au compte-goutte, mais progressivement pour Khlebnikov, et brutalement l'année dernière pour Mandelstam après un black-out total de trente années. Et là encore, on bute sur un triste exotisme : le premier recueil de Mandelstam en russe devenu une rareté est vendu aux étrangers contre devises, entre du caviar et de la vodka. Sans compter les traits spécifiques de leurs bizarreries particulières. Et pourtant que de continuités derrière ces images disparates. D'abord le sort commun qui leur est fait dans la reconstitution progressive du Panthéon de la poésie russe du xx^e siècle qui est en cours depuis le XX^e congrès. Essénine, Pasternak, Akhmatova, Tsvetaeva même, ont retrouvé un piédestal presque académique. On a effacé pudiquement les mauvaises querelles qui leur furent faites. On a fait reluire quelques endroits privilégiés où le lien vivant avec l'époque soviétique ne souffre pas le moindre doute. On a noté au passage quelques péchés mignons de type paysan, aristocratique, nationaliste ou intellectuel, légitimant une certaine distance avec l'orthodoxie bolchévique toute pure. Dans le cas de Khlebnikov et Mandelstam, on ressent une certaine gêne, une espèce de paralysie, comme un instinct qui a empêché leurs gros volumes de venir se ranger à côté des autres réhabilités qui en leur temps avaient pourtant été très maltraités. Chacun à leur façon, ils embarrassent. Aucun reproche politique à leur faire en 1918, leur probolchévisme était plutôt exalté. Mandelstam a été victime de la grande bouillie répressive sans motivation bien particulière, et un peu par hasard, sans que sa poésie soit mise en cause. Ses admirables vers sur l'exil forcé, le bruit de menottes de certaines années se sont toujours situés à un niveau de généralisation tragique nullement pamphlétaire. Et puis Akhmatova a bien écrit le *Requiem*. La gêne ne vient pas de là ; chacun des grands contemporains, à la suite des *Douzes* de Blok, s'est constitué une

lecture réfractée de la Révolution, s'efforçant de trouver au « simplisme » marxiste des supports apocalyptiques variés, la plupart du temps assez élémentaires eux-mêmes. Pour Mandelstam et Khlebnikov, le vent, la pluie, les chapelets et les petits chevaux ne suffisaient pas à éclaircir le problème. On a alors eu l'idée géniale, celle qui avait servi longtemps à les mettre out sans combat et qui plus tard devait permettre à leur réhabilitation de se produire du bout des lèvres. Ce sont des poètes difficiles, des expérimentateurs, des érudits, des phénomènes curieux pour spécialistes, des alchimistes de la forme, Maïakovski avait eu pour Khlebnikov une formule très imprudente : un poète pour producteurs et non pour consommateurs. En gros, deux orfèvres en chambre qui raffinent pour eux-mêmes l'instrument poétique et au fond dont le « contenu » est marginal, bizarre et de peu d'importance. Et ici, la mondanité occidentale est venue au secours de la ruse post-stalinienne : deux poètes ouvriers du langage, poésie et linguistique, etc. Voici Khlebnikov chanté comme un grand Isou et Mandelstam comme un petit Mallarmé. On sussure quelques échantillons de transmental, quelques morceaux de syntaxe glacée, et c'est la deuxième mort, parfumée, de Khlebnikov et Mandelstam.

Indiscutablement, ils occupent une place de premier plan dans la grande découverte russe du xx^e siècle : la vocation spécifique du matériau, la fonction et la consistance propres des langages esthétiques et pour la poésie, celle du mot, du « mot en tant que tel » sous ses espèces majeures : phonème, sème et syntagme.

Mais cette Amérique a finalement été labourée par tous les grands artistes du siècle, elle est leur bien commun. L'important est ce que chacun y a fait pousser. A ne faire que jouer avec les mottes, on revenait vite à la friche, à la collection de « coquillage sans mer ». Nombreux sont les peintres ou les poètes, qui au nom de la grande découverte formaliste ont avorté sur quelques gargarismes ou quelques gribouillis. Il serait monstrueux d'y associer de près ou de loin, Mandelstam et Khlebnikov dont le génie a été de ne pas laisser un pouce de ces zones de langage ouvertes par eux, sans fonctionnement signifiant majeur, abandonné à la gratuité ou au décoratif. Chez aucun poète la forme n'est sans doute plus totalement un outil. Et là, dans la théorie comme dans la pratique, leurs démarches sont extrêmement sœurs, jusqu'à cette influence constante, sur le Mandelstam de la fin, du rôle des affinités phonétiques.

Leurs deux poésies sont axées sur un propos fondamental : constituer l'être profond, systématique, du monde et des choses. Deux grandes entreprises démiurgiques où les phonèmes et les syntagmes

sont certes enrôlés dans toute leur force renouvelée, mais sans exclusive, et plutôt comme support ou relais pour le métaphorisme et les grands motifs thématiques que comme fins en soi. Et c'est là, que Mandelstam et Khlebnikov tranchent ensemble sur leurs grands contemporains. Leur poésie refuse d'être séparément ou complémentirement un chant lyrique, idéologique, philosophique ou politique. Elle est avant tout une ontologie totalisante.

C'est dans ce sens que Tynianov dit admirablement : « Khlebnikov est notre unique poète épique du xx^e siècle. Khlebnikov a été un nouveau regard. Un nouveau regard tombe en même temps sur différents objets... »

Et de fait, les lecteurs d'aujourd'hui commencent à percevoir l'œuvre de Khlebnikov comme une trame, une création continue qu'il est vain de vouloir intituler, découper par parties ou même par cycles. C'est une voix ininterrompue qui est en même temps une cosmologie, une recreation coordonnée et complète du monde.

On commence à comprendre qu'il en est de même pour Mandelstam, et que ces fameuses difficultés à établir les textes dépassent largement les contingences malheureuses de son destin. Les poèmes de Mandelstam souvent présentés comme des pièces indépendantes de quelques strophes plus ou moins articulées, constituent en fait une rhapsodie ininterrompue, d'où ces répétitions, ces échos, ces approfondissements en spirale.

Dès 1912, Mandelstam définissait la poésie comme la grande épopée du sens. Après avoir rappelé, comme tout le monde à l'époque, que « la réalité de la poésie est dans le « mot en tant que tel », il poursuit : « si on considère le sens comme le contenu, tout le reste doit être réduit à un simple appendice mécanique qui ne fait que rendre plus difficile la transmission rapide de la pensée. Progressivement, l'un après l'autre, tous les éléments du mot ont été attirés dans le concept de forme, seul le sens conscient — le Logos jusqu'à maintenant, de façon erronée et arbitraire est considéré comme le contenu. A cet honneur superflu, le Logos ne fait que perdre — le Logos est une aussi belle forme que la musique pour les symbolistes... »

Plus loin, Mandelstam développe toute une théorie de la poésie comme reconstruction du monde, non pas comme un système a priori, mais objet après objet, par exploration et structuration de sa structure mouvante, ou plutôt de sa « physiologie ». C'est-à-dire que tous les mécanismes du langage poétique, des sons aux méta-

phores constituent en fonctionnant le mode d'existence supérieur, dynamique, inaltérable de l'objet.

Alors, « l'éloquence muette de la matière émeut... La voix de la matière résonne comme un discours articulé... Cette « pierre » qui semblait assoiffée d'un autre mode d'être, le poète a révélé en elle une capacité potentielle de dynamisme... »

Notre-Dame devient une « fête de la physiologie », son « déchainement dyonisiaque ». Et la poésie est définie comme la « souveraineté de la loi d'identité » $A = A$. Cela veut dire un approfondissement de l'être par la manifestation interne de son fonctionnement. « Aimez l'existence de la chose plus que la chose elle-même et votre être plus que vous-même. » C'est ainsi que la poésie peut être posée comme « complot contre le vide et le non-être » de l'existence non révélée dans sa mouvance. La voix de la matière « lance un défi auquel on ne peut répondre que par l'architecture »... « Construire signifie lutter avec le vide, hypnotiser l'espace »... Cette pensée rejoint un thème familier de Khlebnikov, celui de la transfiguration et de l'éveil animé de l'objet élémentaire par le grand jeu des signes. Ainsi cette stèle anthropomorphe dite « Bonne femme de pierre » dont l'énigme dressée plane encore sur les steppes du Midi de la Russie.

Et les ailes bleues du papillon (babotchki)
Étaient comme les lunettes de deux femmes idoles (bab otchki)
Grisâtre elle
Est condamné à rester ici
Comme un havre pour les insectes
Sans peigne et sans épingle
Montrant d'une main grossière
La pierre-charte d'amour
Ses yeux — comme des planches grises
Sont frustes et plats
Et les ailes du papillon s'y sont posées
L'immense papillon est couvert de ses ailes
Du ciel bleu de ses ailes battantes...
Les points de suspension de cette flamme ont donné à la
bonne femme de pierre
La raison et des yeux
Des yeux qui ont bleui, une raison qui a grandi
Sur l'ordre aérien du vagabond.

Chez Mandelstam comme chez Khlebnikov, le décryptage poétique est démiurgique, et inversement, les éléments du monde ne sont

appréhendés que par référence au fonctionnement poétique, y compris l'actualité politique intensément présente chez deux poètes que l'on s'obstine à faire passer pour des rêveurs désincarnés ou même réactionnaires.

On sait que tous les grands poètes soviétiques de l'époque ont habillé la révolution à leur façon, mais le plus souvent par contamination idéologique assez banalement philosophique : fantasmes de la régénérescence par le chaos, de l'expiation, du vivant, etc.

Chez Khlebnikov et Mandelstam, elle est totalement intégrée dans le monumentalisme poétique qui leur sert de vision du monde, dans le système d'échos et de signification par lesquels ils ont généralement « hypnotisé » le temps et l'espace. Ce qui conduit Mandelstam par exemple à développer un sens aigu de l'époque contemporaine mais selon une périodisation nullement axée sur la date de 1917 et, chose plus curieuse, à côté de tant de vers admirables sur la condition vécue de l'homme exilé, non pas « brisé, mais assourdi » par une époque fauve, une étrange fascination pour le profil de l'âge stalinien perçu précisément comme monumental. Sa veuve, Nadiéjda Mandelstam raconte le mal qu'elle a eu à l'empêcher d'écrire spontanément un poème dithyrambique à la gloire de Staline et comment il s'est résolu à prendre part à un vote qu'après avoir eu l'assurance qu'aucune contingence volontariste ou démocratique ne viendrait déranger l'ordre naturel d'un état monolithique. Il y a là bien sûr une situation limite, proche de l'absurde qui met en lumière la particularité commune de Mandelstam et Khlebnikov : avoir assumé leur époque dans toute sa pureté et selon la dynamique littérale de leur cosmogonie poétique. C'est ainsi qu'à travers des textes tels que *Ladomir* ou les *Stances*, nous avons sur la révolution soviétique les témoignages les plus libres, les plus organiques, et une figure exemplaire du continuum poésie et politique.

On peut penser que cette exceptionnelle réussite est la raison de l'aura craintive et réticente qui entoure les deux poètes et qui pousse si souvent à les enfermer dans l'image d'enfants bizarres ou déphasés. Leur existence met à nu les compromis ou les stylisations par lesquels tant d'autres et non des moindres ont résolu le problème de l'époque. C'est dans leur philosophie absolutiste de la poésie que se sont naturellement moulés les gestes du siècle les plus essentiels et les plus aigus. Ils restent un défi insoutenable pour tous ceux qui s'obstinent à mener à des abreuvoirs différents, le fond et la forme.

Essénine — Khodassévitch — Kazine — Akhmatova —
Maïakovski — Selvinski — Khlebnikov — Pasternak —
Mandelstam — Tikhonov — Asseev — Bezymenski

Ici vécutrent les poètes...

BLOK.

I

Ecrire sur les vers est aujourd'hui presque aussi difficile que d'écrire des vers. Quant à écrire des vers, c'est presque aussi difficile que d'en lire. Tel est le cercle vicieux dans lequel nous vivons. Les vers se font de plus en plus rares, et ce qui existe en fait, ce ne sont pas des vers, mais des poètes. Et c'est beaucoup plus qu'on ne croit.

Il y a trois ans la prose a sommé la poésie de quitter les lieux. Les prosateurs ont envahi la place que les poètes, paniqués, ont déserté. Il s'ensuivit une extraordinaire diminution du nombre des poètes, et une augmentation du nombre des prosateurs. Parmi ces derniers, beaucoup ne méritaient pas encore le nom de prosateur, ce qui ne les empêchait pas pour autant de se faire passer pour tel, et par la suite ils le devinrent réellement. Tout fut précipité, on accoucha prématurément, à la hâte. Les « Sérapions » par exemple furent traduits en espagnol bien avant d'avoir écrit quelque chose en russe. Nous l'avons tous parfaitement remarqué : la prose avance, la poésie recule. Tous nous nous en sommes, je ne sais pourquoi, réjouis (hier on en avait vraiment assez des poètes). Mais le fait est que nous n'avions pas la moindre idée de ce qui sortirait de cette victoire, ni jusqu'où reculerait la poésie. Aujourd'hui la poésie a définitivement « reculé », et le phénomène n'est pas des plus simples.

Un fait reste un fait : la prose a gagné. Lorsque le lecteur d'hier avait entre les mains un almanach ou une revue, il se jetait d'abord sur les vers, et ce n'est qu'après s'en être quelque peu étourdi qu'il parcourait la prose. Le lecteur d'aujourd'hui aborde les vers avec précaution, comme s'ils étaient de trop vieux camarades, et se jette sur la prose. A la place des poétesses sont apparues des prosatrices. (Tout récemment il semble que le lecteur se soit mis à aborder les vers aussi bien que la prose. C'est un lecteur encore timide, novice en la matière ; mais il n'est pas des moins curieux : il va immédiatement à la chronique, à la critique, à la polémique, — à ces arrière-cours de revues d'où est en train d'émerger un nouveau type de revue.)

On assiste donc ici à une « éclosion de la prose ». C'est, comment dire, un fait établi, et que je n'ai même pas l'intention de contester. Si l'on en juge d'après la critique, on peut écrire sans peine un récit aussi

bien que Léon Tolstoï. Et c'est indéniable : la prose grandit, la production poétique tombe. Les montres des prosateurs et des poètes ne marchent pas au même rythme. Le temps des vers n'est pas déterminé aujourd'hui par le jour de leur apparition ; le temps de la prose est déterminé à l'avance. Et pourtant je le répète les rapports entre vainqueurs et vaincus sont loin d'être simples.

La prose se meut aujourd'hui avec une extraordinaire force d'inertie. Cette inertie a pu être parfois surmontée, non sans effort, dans les détails, mais il semble que cela devienne de plus en plus difficile, et apparemment sans aucun succès. On a parfois l'impression que ce n'est pas l'écrivain mais l'inertie elle-même qui a écrit le roman dont la fin se solde toujours par la mort du héros principal, ou tout du moins, de l'Europe. Pour la poésie, il n'y a plus d'inertie. Rien ne sauve le poète : pas plus son passeport poétique que son appartenance à une école. Les écoles ont disparu, les tendances ont pris fin, normalement, comme sur commande. Elles ont grandi selon une progression géométrique, se sont diversifiées, puis ont périéclité ; ensuite l'autodétermination des petites nationalités poétiques s'est mise à s'exercer dans l'espace d'un appartement, et finalement, chacun fut abandonné à son propre sort. Maintenant tout cela est déjà bien vieux ; il y a deux ans, même les sentimentalistes, professant qu'il n'y avait rien au monde de mieux que l'amour et quelques autres sentiments plus ou moins agréables, même eux ne se considéraient déjà plus, semble-t-il, ni d'un courant ni d'une école.

Que des individualités se substituent aux écoles, cela est caractéristique de la littérature en général. Mais l'impétuosité du changement, la férocité de la lutte et la rapidité de la chute, voilà qui est propre à notre siècle. Nous n'avons pas de poètes qui n'aient pas survécu à la substitution de leurs tendances : la mort de Blok a été une conséquence *trop* normale.

L'inertie poétique a pris fin, les groupements se sont confondus et le panorama s'est considérablement accru. Des poètes totalement différents s'unissent, et en marge quelques noms de l'ancien temps subsistent : les individualités survivent.

La poésie joue aujourd'hui un jeu de haute voltige. Le vers est du langage transformé : c'est le langage humain se dépassant lui-même. Le mot acquiert dans le vers mille nuances sémantiques inattendues, le vers donne au mot une nouvelle dimension. Le vers nouveau est une nouvelle vision. Et ces phénomènes nouveaux n'apparaissent que durant l'intervalle où l'inertie cesse d'agir. C'est alors seulement que nous avons conscience de l'inertie, et cet intervalle durant lequel l'inertie cesse d'agir nous apparaît, selon les lois optiques de l'histoire, comme une impasse. (En fin de compte chaque novateur travaille pour l'inertie, chaque révolution se fait pour la canonisation.) En histoire il n'y a pas d'impasse. Il n'y a que des intervalles.

Un poète isolé me disait que « chaque heure changeait la situation ». Le vers lui-même est devenu le thème que les poètes affectionnent le plus. La meilleure moitié de la poésie de Pasternak traite du vers, Mandelstam écrit sur « la série des sons maternels », Maïakovski sur « les œillères poétiques ».

Il est difficile de parler des « écrits », des vers et encore plus des livres, de « l'intervalle ». Parler des poètes qui traversent l'intervalle, c'est plus facile.

II

UNE MAUVAISE RENOMMÉE PASSAIT

Durant l'intervalle le régionalisme littéraire n'est absolument pas respecté. Commençons par Essenine. Il est l'un des poètes les plus caractéristiques de l'intervalle. On ne voit vraiment clair que lorsque les combats cessent. Lorsque l'inertie prend fin, la première exigence est d'ajuster sa propre voix. Essenine l'essaie sur la résonance, sur l'écho. C'est courant.

Lorsque la littérature est en difficulté, on commence à parler du lecteur. Lorsqu'il faut réaccorder une voix, on parle de résonance. Cette démarche est parfois fructueuse, et le *lecteur* introduit dans la littérature apparaît comme le catalyseur littéraire qu'il manquait justement pour faire bouger le mot de son point mort. C'est comme si l'on trouvait des « arguments » pour sortir de l'impasse. En poésie cela se traduit parfois par un changement d'intonation : toute la structure d'intonation se trouve transformée par un appel au « lecteur ». En prose c'est le « dit », le « skaz », que l'on fait intervenir sur le lecteur, c'est le dit qui l'oblige à « jouer » tout le discours. Et une telle intervention « interne » sur le lecteur est d'un précieux secours dans les périodes de crise (Nékrassov).

Mais il existe une autre manière de s'adresser au lecteur : on peut faire du vers un cliché, transformer la langue en habitude. Cette manière de faire est appauvrissante.

Essenine est en train de reculer irrémédiablement.

A ses débuts la poésie lyrique d'Essenine était, bien sûr, profondément traditionnelle ; elle venait de Fet, du « populisme » poétique conventionnel et d'une fruste compréhension de Blok passant par Kliouev. Au fond Essenine ne brillait ni par sa nouveauté, ni par sa position à gauche, ni par son indépendance. Sa parenté avec les imaginistes était des moins convaincantes ; ceux-ci d'ailleurs n'étaient pas non plus ni la nouveauté, ni l'indépendance, et l'on se demande même s'ils ont jamais existé. Fort il l'était par le ton émotionnel de sa poésie lyrique. C'est sur cette émotion naïve, vieille de tous les temps, et par là-même extrêmement vivante, que joue Essenine. C'est dans la recherche constante d'ornements pour cette émotion toute nue que constitue le travail poétique d'Essenine. D'abord vieux termes de slavon d'église, ton rustique précautionneusement mesuré, et « Christ paysan » tout aussi traditionnel ; puis mots d'injures venant de la pratique des imaginistes, mots qui n'étaient dans le fond pour l'émotion esseninienne qu'un procédé d'ornementation, au même titre que le slavon d'église.

Un art qui repose sur cette émotion éternellement forte est toujours étroitement lié à la personnalité. Le lecteur voit l'homme derrière les mots, devine l'intonation « personnelle » derrière celle du vers. Voilà pourquoi, dans ses poèmes, la personnalité littéraire de Blok (non pas le Blok vivant, « biographique », mais un Blok d'un tout autre ordre, d'un tout autre plan, le Blok des vers) était in habituellement forte. Voilà pourquoi est remarquable le « Pougatchev » d'Essenine où cette émotion habillée de neuf et jouant sur un thème lointain, le rendait extrêmement vivant et proche.

— Mes très chers, mes bons amis !

La personnalité littéraire et poétique d'Essenine fut gonflée jusqu'aux limites de l'illusion. Le lecteur aborde ses vers comme des documents, comme une lettre qu'il aurait reçue d'Essenine lui-même. Cela est bien sûr fort et

nécessaire. Mais c'est également dangereux. Il peut se produire une rupture, une cassure : la personnalité littéraire s'échappe des vers indépendamment d'eux ; et les vers abandonnés se révèlent pauvres. La personnalité littéraire d'Essenine qui va du « gentil moine » vêtu de la bure de Kliouev jusqu'au « personnage obscène et faiseur de scandales des cabarets de Moscou », cette personnalité est profondément littéraire. Sa personnalité, — qui est presque un emprunt — semble parfois être un Blok singulièrement schématisé, appauvri, un Pouchkine parodié ; même un mauvais chien de village aboie contre Essenine à la Byron. Et pourtant cette personnalité liée à l'émotion fut assez convaincante pour masquer les vers, pour se transformer en un fait littéraire original situé hors des mots. Dans les derniers poèmes d'Essenine c'est la « personnalité » qui a joué le dernier acte. Ce n'était ni « le moine vêtu de bure », ni le poète « s'enfilant de l'alcool ». « Le faiseur de scandales » se repentait des « scandales », la tension dramatique s'était affaiblie. La personnalité ne recouvre plus les vers. Si l'acteur ne retient plus l'attention du spectateur, le drame en tant que Lese-Drama devient douteux ; que l'on retire au tableau son titre et on a l'impression d'être devant un chromo. Le poète si cher aux admirateurs de la « tripe » qui déplorent que la littérature soit devenue un « métier » (c'est-à-dire un art — comme si elle ne l'avait pas toujours été) découvre que la « tripe » est beaucoup plus littéraire que le « métier ». C'est par une force émotionnelle primitive, par la spontanéité presque importune de sa personnalité littéraire qu'Essenine a étouffé la littérarité de ses vers. Aujourd'hui on a parfois l'impression d'ouvrir une anthologie « de Pouchkine à nos jours » :

... J'ai visité les lieux où je suis né...
 ... Oui ! C'est maintenant décidé. Sans retour
 J'ai quitté les champs où je suis né.
 ... Ah, quelle perte ridicule...
 ... Au loin les lointains d'or...

Mais après tout, cela n'est peut-être pas si mal ? Il se peut que ce soient des banalités nécessaires ? La banalité est permise au poète de l'émotion. Les mots rebattus sont forts justement parce qu'ils sont rebattus et utilisés à tout instant. Et c'est de là que vient la force attractive du folklore tzigane. C'est de là que viennent les banalités de Polonski, d'Annenski, de Sloutchevski, les plaintes apoukhtiniennes que l'on trouve chez Blok. Mais le problème est qu'en voulant mettre le lyrisme au niveau de l'émotion la plus simple, la plus éternelle, Essenine le traduit en fait en traditions décevantes : celles qui sont usées (comme peut être usée aujourd'hui pour nous la tradition de Blok). Il y a des lieux communs qui ne feront jamais des vers, il y a des vers qui sont devenus des vers « en général » et qui ont cessé d'être des vers en particulier. Décevant fut (et il l'est toujours) Rosenheim (on l'a jadis pris pour Lermontov) ; décevante est la tradition de Rosenheim : c'est la platitude du vers. Essenine prend précisément le chemin des vers en général :

Et les tristes paroles pleurèrent
 A chaudes larmes sur la poussière des feuilles

Cette banalité est trop épique, trop circonstanciée pour pouvoir être mise sur le même plan que les précédentes. Ici l'intonation ment, ici on ne « s'adresse » à personne, et l'intonation du vers est complètement figée. C'est un recul vers la platitude du « vers en général » (en fait, le vers aplani de la fin du XIX^e siècle). La résonance a trompé Essenine. Ses vers sont des vers d'une lecture facile, mais ils ont pour une grande part cessé d'être des vers.

III

AU-DESSUS DE LA MÊLÉE

Il existe une autre manière de reculer.

On peut s'efforcer de reculer et rester à l'écart. C'est une position dans une certaine mesure majestueuse et séduisante.

De la même manière qu'Essenine recule sur le terrain du lecteur, le rôle de Khodassévitch est de reculer sur le terrain de la culture littéraire.

Mais finalement on s'aperçoit que Khodassévitch s'appuie lui aussi sur la représentation qu'a le lecteur de la culture poétique.

Nous avons une riche culture du vers (infiniment plus riche que notre prose).

Nous avons une mémoire plus profonde du XIX^e siècle que celle que les gens du XIX^e siècle avaient du XVIII^e siècle. En 1834 dans les « Réveries littéraires » Biéliniski s'est permis d'écrire une absurdité sur le XVIII^e siècle ; c'est avec fierté et même avec enthousiasme qu'il a montré son ignorance, et ceci dans le seul but d'arriver à la conclusion nécessaire (alors aussi fausse que maintenant) : « Nous n'avons pas de littérature. » Nous ne sommes pas encore dans les années trente, mais il est certain que la découverte de cette Amérique négative ne se poursuivra pas dans les années trente. Cela nous est interdit. Nous avons une des plus grandes cultures du vers ; elle a été un mouvement, mais, selon les lois optiques de l'histoire elle nous renvoie avant tout ses objets. A l'époque de Pouchkine on livra la même bataille autour du mot poétique qu'aujourd'hui ; et le vers de cette époque fut un puissant levier. Nous recevons ce vers comme un caillot, comme un produit fini, et nous avons besoin du travail des archéologues pour découvrir dans le caillot le mouvement passé.

Ainsi le courant furieux, se congelant,
Pend au-dessus de l'abîme, béant,
Il a perdu son rugissement menaçant
Mais garde l'apparence du mouvement.

La démarche la plus simple est d'aller vers l'objet. Il est clos sur lui-même et peut faire un très bon cadre (si on en supprime le centre).

Les idées d'aujourd'hui entrent mal dans le vers « consacré par les siècles ». Si Pouchkine et Baratynski vivaient à notre époque, ils auraient probablement conservé leurs principes de construction, mais ils auraient vraisemblablement rejeté leurs formules de vers, leurs caillots. Le marché de Smolensk dans les iambes à deux pieds de Pouchkine et Baratynski, et nouveauté de l'interaction entre tous les aspects du vers, nouveauté qui appartient à notre époque, mais en tant que produit en vers, il ne nous appartient pas.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas chez Khodassévitch de « bons » et même de « très beaux » vers. Il y en a, et il est possible que dans vingt ans un critique écrira que nous avons sous-estimé Khodassévitch. Les « sous-estimations » des contemporains constituent toujours un point douteux. Leur « cécité » est parfaitement consciente. (Cela concerne même les sous-estimations du genre de celle qui frappa Tioutchev au XIX^e siècle.) C'est consciemment que nous sous-estimons Khodassévitch, parce que nous voulions voir son vers, et nous en avons le droit. (Je ne parle pas d'un nouveau

mètre en soi. Le mètre peut être nouveau et le vers vieux. Je parle de la nouveauté de l'interaction entre tous les aspects du vers, nouveauté qui engendre un nouveau sens du vers.)

D'ailleurs on a l'impression que Khodassévitch lui-même n'a pas écouté certains de ses vers. C'est par exemple sa « Ballade » (« Je suis assis, éclairé d'en haut ») où le vers est d'une sinistre maladresse et d'une intentionnelle gaucherie. C'est également sa notation en vers « Franchis la barrière, saute », notation presque rozanovienne aux rimes ménagères marmonantes, notation étonnamment courte : on dirait l'irruption soudaine d'un calepin dans la chambre merveilleuse de la plus haute poésie lyrique ; la « Ballade » et la « notation en vers » sont étrangères à ses canons. La voix habituelle de Khodassévitch, sa voix la plus pleine, est pour nous anachronique. Son vers est neutralisé par la culture du vers du XIX^e siècle. Le lecteur qui ne voit dans cette culture que des caillots exige que le poète ait une meilleure vue que lui.

IV

LE VENT SE LEVA. JE L'INVITAI A ME SUIVRE D'UNE PETITE VOIX SOUDAINE

Kazine, malgré la fraîcheur dont il fit preuve dans le « Mai ouvrier », n'a pu se défaire d'une culture éclectique du vers, et suivre sa propre voie. Le chemin qu'il emprunte est plus primitif. (Un poème comme « L'accordéoniste » nous laissait pourtant quelque espoir.) Le registre de Kazine est extrêmement restreint. Il s'efforce de reprendre les intonations canoniques de Tioutchev :

O, vie, es-tu mère ou marâtre ?!
Qu'au moins dans cette ivresse printanière,
Qu'au moins dans cette inspiration humide
Nous nous comprenions enfin l'un l'autre !...

(Dans le même style on trouve : « Que l'épuisement du corps est agréable », « Printemps automnal », etc.) Il est vrai qu'il a aussi introduit dans l'assortiment des traditions Balmont :

Les hauteurs s'assombrissent.
Les foules sombres se sont réunies
Et ont allumé
Promptement,
Chaleur étouffante,
Les creusets des éclairs
Et ont d'un coup retentissant
Ebranlé l'espace de l'usine.

(« L'Usine céleste »), ainsi que le jeune Blok (« Chansonnette ») et Maïakovski (« Dithyrambe destructible »), mais cela n'a fait que rendre son traditionnalisme éclectique.

Ce traditionnalisme était racheté dans le « Mai ouvrier » par une émotion naïve et par là même précieuse. La poésie de Kazine semblait être la poésie de la naïveté (« L'Oncle ou le Soleil »). Mais cette naïveté qui nous touche par sa soudaineté est de plus en plus remplacée chez Kazine par ce thème bien connu de la « joie » (« Pouchkine »). De là le caractère extrêmement abstrait de Kazine : il suffit que tous les assortiments

du « Mai ouvrier » — la hache, la scie, l'usine, l'eau-de-vie — tombent dans ce traditionalisme égal et ronronnant pour sombrer dans l'indifférence du « vers en général ».

L'usine dans les mètres de Balmont, de même que les « Héros de la Commune » sur la musique de la Tosca, sont dangereux, parce que c'est précisément de cette manière que fonctionne la parodie poétique.

V

ET LES PIEDS RAPIDES ADHÉRÈRENT A LA TERRE

Il existe un autre danger : percevoir ces propres écrits comme des caillots, devenir prisonnier de sa propre culture du vers.

Ici il s'agit en premier lieu des thèmes. L'histoire nous l'enseigne : des courants entiers sont devenus prisonniers de leurs propres thèmes. Comme nos écoliers seraient surpris d'apprendre que les thèmes du « sentimentalisme » comme « l'amour », « l'amitié », « les torrents de larmes » ne sont absolument pas caractéristiques du courant lui-même (et par conséquent le « sentimentalisme » n'est absolument pas du sentimentalisme). Oui, l'amour, l'amitié, la tristesse que cause la jeunesse perdue, tous ces thèmes ont surgi dans le processus du travail pour constituer le ciment de principes de construction originaux, la justification du style intimiste de Karamzine et la résistance « de chambre » aux thèmes élevés et grandioses de leurs aînés. Par la suite c'est le thème lui-même qui est devenu la loi, le moteur : Karamzine s'est soumis à Chalikov.

Nous avons un exemple plus proche de nous : le symbolisme. Ce n'est qu'à la fin qu'il a compris ses thèmes comme l'essentiel, le moteur, et il a suivi ses thèmes et est sorti de la poésie vivante.

Même phénomène avec les poètes isolés. Notre époque qui parle beaucoup et volontiers de Pouchkine en a tiré en fait peu d'enseignement. Et ce qui fait entre autres la caractéristique de Pouchkine c'est d'avoir abandonné les vieux thèmes et d'en avoir saisi de nouveaux. De « Rouslain et Lioudmila » à « Boris Godounov » la ligne d'évolution est immense, et pourtant cinq ans seulement séparent ces deux œuvres. Ce type de transition a toujours été chez Pouchkine un acte révolutionnaire. De même qu'à la fin de sa vie, lorsqu'il passa à l'histoire, à la prose, au journalisme, il le fit avec des thèmes nouveaux. Nous comprenons mal la hardiesse de ses transitions. Nous préférons nous en tenir à nos propres thèmes. Notre époque préfère apprendre chez Gogol — chez le Gogol de la deuxième partie des « Ames mortes », dans laquelle le thème est le fil conducteur ; les poètes errent, tête baissée, captifs de leurs propres thèmes.

Ils ne se souviennent pas du joyeux exemple de Heine qui se libéra du canon de ses thèmes personnels, de la « manière de Heine », comme il l'écrivit lui-même. Et de quels thèmes ! De l'amour qui était devenu le canon de tout le XIX^e siècle. Comme Pouchkine, il n'a pas craint les trahisons. En poésie il n'est pas payant de rester fidèle à ses propres thèmes.

Akhmatova est aujourd'hui captive de sa thématique personnelle. Le thème la conduit, le thème lui dicte ses images ; le thème recouvre sans bruit tout le vers. Mais curieusement lorsqu'Akhmatova débuta, elle était nouvelle et sa valeur ne résidait pas dans ses thèmes, mais se percevait malgré ses thèmes. Presque tous ses thèmes étaient « proscrits » par les acméistes. Et le thème était intéressant non point en soi : il était rendu

vivant par un certain type d'intonation et une sorte de vers nouveau qui le traduisait ; le thème était rendu obligatoire par une syntaxe presque chuchotée, par l'imprévu d'un lexique ordinaire. Son style intimiste, son expression maladroite un peu ménagère, tout cela était nouveau, et le vers lui-même se mouvait dans les limites de la chambre : ce n'est pas un hasard si le mot d'Akhmatova est organiquement lié à la culture spécifique du mot métriquement mis en évidence (à laquelle on a donné cette appellation horrible et fautive de « vers tonique »).

Il existait un lien naturel entre le vers et le registre restreint des thèmes, les « petites émotions » qui semblaient offrir une perspective nouvelle et conduisait Akhmatova au genre du « récit » et de la « conversation », genre qui jusqu'alors n'était ni figé ni canonisé ; ces « récits » étaient regroupés dans des recueils-romans (Eïkhenbaum).

Le thème ne vivait pas en dehors du vers, le thème était un thème appartenant au vers et c'est pour cela qu'il nous surprenait par ses nuances. Le vers c'est comme les gens, ça vieillit ; lorsque du vers disparaissent les nuances et la complexité, lorsqu'il s'aplanit et qu'au lieu de poser des questions il donne des réponses, c'est que le vers est vieux. Cela se faisait déjà parfaitement sentir dans le remarquable « Quand dans l'angoisse du suicide » (1). Et il est également significatif que le vers d'Akhmatova se soit peu à peu éloigné du mètre qui était au départ organiquement lié à son langage. Les vers se sont nivelés, la maladresse a disparu ; le vers est devenu « plus joli », plus posé, les intonations plus fades, le langage plus élevé ; la Bible posée sur la table, jadis accessoire de la chambre, est devenue la source des images :

Elle a regardé et, cloués par la douleur mortelle
Ses yeux n'ont pu contempler plus longtemps ;
Son corps est devenu sel transparent
Et ses pieds rapides ont adhéré au sol (2).

Ce thème, qui est le thème principal d'Akhmatova, essaie de se diversifier et de se renouveler aux dépens d'Akhmatova elle-même.

VI

SANS ÉPIGRAPHE

Le thème n'a pas non plus intérêt à emprisonner le poète, car il ne reste alors qu'un thème ; il perd sa nécessité et finit par se désagréger tout seul.

Le frétilant Viazemski attaquait ainsi Joukovski : « Joukovski plus que tout autre doit se garder de la monotonie : c'est terrible comme il cède facilement à l'habitude. Il fut une époque où, obsédé par l'idée de la mort, il terminait chaque poème par ses funérailles. Le pressentiment de la mort frappe lorsqu'il fait brutalement irruption ; mais si nous voyons un homme attendre chaque jour sa mort tout en se portant à merveille, ce pressentiment finit par nous divertir... Evdokim Davydov raconte qu'Evgraf Davydov, mutilé, lui disait qu'il ne pensait qu'à la mort : « Tu sais, on se dit qu'on va mourir ce soir ; tu sais, l'ami, on se fait apporter du thé, et on le boit

(1) Poème de 1917.

(2) « La femme de Loth », poème de 1924.

en se disant qu'on va mourir, mais tu sais, l'ami, on ne meurt pas ; on se fait servir le souper, on soupe et on se dit qu'on va mourir ; puis on finit de souper, l'ami, et on ne meurt pas ; on va se coucher, on s'endort, l'ami, en pensant qu'on va mourir ; on se réveille le lendemain matin, l'ami et on n'est toujours pas mort ; et on redemande que l'on apporte du thé, l'ami. »

Même un thème aussi à l'abri de la parodie que la mort peut, apparemment, susciter une joyeuse parodie et en même temps une interprétation diamétralement opposée. Tous les thèmes, qu'ils soient intimistes ou cosmiques, ont la même dimension ; ils sont indispensables tant qu'ils ne sortent pas de l'œuvre et acquièrent un tout autre sens lorsqu'ils s'en extraient.

VII

CE THÈME VIENDRA, ORDONNERA :

Le thème opprime également Maïakovski et s'échappe de lui. Le futurisme russe a rompu avec la culture moyenne du XIX^e siècle. A travers son âpre lutte, au travers de ses conquêtes, semblables à celles du XVIII^e siècle, il lui tend la main, en passant par-dessus le XIX^e siècle. Khlebnikov s'apparente à Lomonossov. Maïakovski à Derjavine. Les déplacements géologiques du XVIII^e siècle nous sont plus proches que l'évolution tranquille du XIX^e siècle. Mais nous ne sommes tout de même pas le XVIII^e siècle, et c'est pourquoi il nous faut d'abord parler de notre Derjavine avant d'aborder Lomonossov.

Maïakovski a repris l'image grandiose, quelque part enfouie depuis l'époque de Derjavine. Comme Derjavine il savait que le secret de l'image grandiose ne réside pas dans « l'élevé », mais seulement dans l'extrême des plans mis en liaison, le noble et le trivial, dans ce que l'on appelait au XVII^e siècle « le rapprochement de mots de niveau inégal » ou « l'association d'idées éloignées ».

Son vers de meeting, son vers-cri, conçu pour résonner sur la place publique (de même que le vers de Derjavine était conçu pour résonner dans la salle d'un palais) ne s'apparentait pas au vers du XIX^e siècle. Ce vers engendra un système particulier du sens du vers. Le mot occupait tout le vers, le mot se détachait et c'est pourquoi la phrase (occupant également tout le vers), ramenée au même niveau que le mot, se rétrécit. Le poids du sens fut redistribué : c'est en cela que Maïakovski se rapproche de la poésie comique (on trouve également dans la fable cette nouvelle distribution). Le vers de Maïakovski est toujours sur le tranchant du comique et du tragique. La familiarité, le « burlesque » a toujours été un complément, un procédé stylistique de la poésie « noble », et les deux courants, le noble et le trivial, furent l'un comme l'autre ennemis du « style moyen ».

Mais si un style intimiste, chuchoté, est menacé par le danger d'une voix moyenne, la trivialité est menacée par une voix de fausset.

Les derniers écrits de Maïakovski ne sont pas exempts de ce danger. La justesse de sa visée poétique, ce lien qui unit les deux plans, le noble et le trivial, tout cela se perd de plus en plus. Le trivial s'en va vers la satire (« La galerie de Maïakovski ») (3) et le noble vers l'ode (« Aux

(3) Série de portraits d'hommes politiques dans les pays capitalistes : Poincaré, Mussolini, Pilsudski, etc. (1923).

ouvriers de Koursk ») (4). Dans la simple satire, comme dans l'ode, l'acuité ainsi que la dualité de plans maïakovskiennes disparaissent. Le chemin de la satire mène tout droit à Demian Biédny, quant à l'ode pauvre et nue elle s'est déjà rapidement convertie pour Maïakovski en « vers de troupiers ».

Il n'y a que le théâtre de Chambre qui puisse soutenir un cri du début à la fin de la pièce.

Le thème qui pousse Maïakovski dans cette voie distincte flotte aujourd'hui au-dessus de ses vers au lieu d'être dedans, et l'incite à la répétition.

Ce thème viendra

exigera :

La vérité !

Ce thème viendra

réclamera :

La beauté ! (5)

Le thème l'emporte sur le vers. Et le vers de Maïakovski bat par intermittence. D'un vers au départ minuscule où chaque mot était mis en valeur, était un cri, avait son poids, Maïakovski est passé subrepticement, ici ou là, au mètre traditionnel. Et bien qu'ouvertement il parodie ce vers, il s'en rapproche imperceptiblement :

Dans ce thème

personnel

et prosaïque

Rebattu cent

si ce n'est mille fois,

Je tourne, écureuil poétique,

Et veux encore tourner, ma foi.

Et déjà sans parodie :

Il fuyait les Allemands,

redoutait les Français,

Dont l'œil

louchait

ce morceau hors cours,

Jusqu'à ce qu'il se traîne,

essoufflé sous le faix,

Au cœur de la Russie pour s'y cacher,

près de Koursk.

Dans ses derniers écrits le vers minuscule est devenu pour Maïakovski le moyen de souder des mètres différents. Maïakovski cherche une issue à son vers *en jouant sur la parodie*. (Cette voie s'est avérée heureuse dans les 150.000.000 aux lignes koltsoviennes inattendues.)

Dans « De ceci » il refit une tentative et semble avoir essayé tous les systèmes de vers, tous les genres figés, comme s'il se cherchait une issue. Il y fait écho à « La flûte des vertèbres » et dresse le bilan de ses premiers vers ; il s'y efforce de faire bouger le quotidien enlittérarisé, de faire coller le mot à la chose, mais il est difficile de se défaire de la voix de fausset, et plus l'ornière en poésie est profonde, plus il est difficile d'empêcher la roue de patiner. Maïakovski dans ses tout premiers poèmes lyriques intro-

(4) Poème de 1923.

(5) « De ceci », 1923.

duisait dans le vers la *personnalité* ; ce n'était pas celle du « poète » effacé, ni du « moi » flou, ni du « moine » traditionnel et du « faiseur de scandales », mais celle d'un poète qui a une adresse précise. Cette adresse prend chez Maïakovski de plus en plus d'ampleur ; sa biographie, sa vie privée, ses mémoires s'insèrent dans le vers (« De ceci »). L'image la plus hyperbolique de Maïakovski, où le plan élevé dont la tension frise l'hystérie est lié à la rue, est Maïakovski lui-même.

(Encore un peu et cette image hyperbolique sortira sa tête des vers, les rompra et se mettra à leur place.) Dans « De ceci » Maïakovski prouve encore une fois que son langage est l'ennemi d'une poésie à sujet, et que l'originalité de sa grande forme vient, comme par hasard, du fait que ce n'est pas une « épopée », mais une « grande ode ».

Maïakovski se trouve dans une situation particulière. Il ne peut s'en tenir à son canon, que se sont déjà approprié les éclectiques et les épigones. Il sent parfaitement les secousses souterraines de l'histoire parce qu'il a lui-même été une de ces secousses. Et c'est pourquoi, lui qui est un poète ayant si peu théorisé, il est si conscient durant cet « intervalle ». C'est à dessein qu'il revient à ce thème « personnel et *prosaïque*, rebattu cent, si ce n'est mille fois » (et il le rend aussitôt grandiose à l'ancienne) ; c'est consciemment qu'il mutile son vers pour le libérer enfin des « œillères poétiques » :

Quand bien même sans mètre,
Quand bien même sans rime.

Et finalement se sentant impuissant, il sort dans cette vieille rue bien connue, indissolublement liée au jeune futurisme. Ses réclames pour le Mosselprom qui se justifiaient habilement par une participation à la production, lui permettent de reprendre son souffle. Lorsque la canonicité commence à peser sur le poète, celui-ci s'enfuit avec son art dans la vie quotidienne : Pouchkine se mit à écrire des poèmes pour album, mi-épigraphes, mi-madrigaux. (Quel « gaspillage » de talent, sommes-nous tentés de déplorer ! Mais l'apparent « gaspillage » est, en fait, un enrichissement.) Les problèmes que la vie quotidienne pose au vers sont tels qu'ils font sortir, bon gré mal gré, le vers de son assise ; et tout le problème est là.

On ne fait pas, de nos jours, des compliments à tout bout de champ. La réclame est devenue pour nous un madrigal. Il se peut que les madrigaux de Maïakovski pour le Mosselprom soient une « débauche poétique » nécessaire. Mais :

Et le vers,
Et les jours sont autres.

La rue aussi a changé. Le futurisme s'en est écarté (on pourrait même dire qu'il n'y est plus du tout). Et la rue n'a que faire du futurisme ou des vers.

Cueillant le fruit tardif de terribles expériences,
Ils se hâtent d'équilibrer leurs comptes :
Ils n'ont pas le temps de plaisanter...
ni de discuter de vers.

Et s'ils en discutent c'est en hommes pratiques, avec projets et devis à l'appui, où tout a été calculé d'avance, « comme chez le pharmacien ». Maïakovski tirera-t-il autant de profit de l'insensible Mosselprom qu'il en a tiré des impétueuses affiches de la Rosta ?

VIII

MÉZIGUE, TU PIGES, LA VIE, SI J'Y TIENS !

Cette sortie dans la rue est intéressante à un autre égard encore. Chaque *nouveau* phénomène poétique se traduit avant tout par quelque chose de *nouveau dans l'intonation*. De telles intonations se faisaient sentir chez Akhmatova ; chez Maïakovski elles étaient différentes, mais tout aussi nouvelles. Quand les intonations vieillissent et cessent d'être perçues, ce sont les vers eux-mêmes qui perdent de leur impact. Maïakovski sort dans la rue et s'efforce de changer d'intonation. Un nouveau poète qui laisse percer une intonation tant soit peu nouvelle vient de se faire connaître : Selvinski. Il introduit dans le vers l'intonation des truands, l'intonation de la romance tsigane ; Selvinski dans la « poésie lyrique des truands », c'est du Babel en vers :

Et moi je m'en vais, fier comme Artaban,
Je jette ma deffe et fais un clin d'œil :
« C'était pas ton jour ptit' Madam' la Mort ?
A demano donc — et à la prochaine ! » (6)

Ce qui importe ici dans son « Voleur », ce n'est pas l'argot des truands qui est introduit dans le vers ; grâce au dictionnaire de Trakhtenberg on peut facilement le traduire en russe. (De même que l'on peut facilement déchiffrer les écrits des autres auteurs du « Change de tous », grâce à « L'introduction à la linguistique »).

L'intonation tsigane a déjà eu le temps de se littériser : il existe une poésie lyrique tsigane *élevée*. Selvinski nous donne une intonation tsigane nouvelle qui garde encore toute sa fraîcheur :

Je regarde et je vois, froid brûlant,
Couteau frappant, vos caresses de femme.
Vous rongez votre frein, vole la poussière.
Vous. Mes. Etalons. Obolenskiens.

Le vers devient *presque* une scène ouverte. Pour son bonheur Selvinski a une très mauvaise tradition ; des traditions aussi mauvaises donnent parfois des choses vivantes. Pourvu que cette tradition ne se révèle pas une mauvaise tradition *littéraire* ordinaire ; ses « poèmes en couronnes de sonnets » sont précisément une tradition littéraire mauvaise, mais tout ce qu'il y a de plus ordinaire.

Quant à sa « valse tsigane à la guitare » c'est bien une valse tsigane, et il ne faut pas la lire, mais la chanter en plein air. Ceci n'apporte rien à la poésie, de même que cela ne lui enlève rien. Selvinski saura-t-il échapper à la mauvaise littérature et à cette authentique scène ouverte pour devenir un phénomène vivant, l'avenir nous le dira.

Dans ses « fuites », le *xx^e* siècle se cramponne instinctivement à la culture poétique du *xix^e* siècle, il s'efforce instinctivement de lui succéder, les vers se rachètent aux yeux des ancêtres. Nous continuons à nous excuser auprès du *xix^e* siècle. Et cependant le pas est franchi et nous sommes plus près de nos aïeux que de nos pères, qui luttèrent contre nos aïeux. Nous nous souvenons très vivement du *xix^e* siècle mais, en réalité, nous en sommes déjà très loin.

(6) Extrait de « Selvinski », Gallimard, traduction Eve Malleret et Jean Marcenac.

Qu'auriez-vous pu dire devant cette tentation ?
Notre siècle vous offense en offensant vos vers.

La lutte silencieuse que menèrent Khlebnikov et Goumiliev rappelle celle que menèrent Soumarokov et Lomonossov. L'une comme l'autre furent vraisemblablement menées avec amour. L'activité de Khlebnikov se situa entre deux éléments poétiques. Velimir Khlebnikov est mort, mais il reste un fait vivant. On pouvait dire encore, il y a deux ans, lorsqu'il est mort, que c'était un versificateur à moitié fou. Aujourd'hui, on ne le dit plus, le nom de Khlebnikov est sur les lèvres de tous les poètes. Khlebnikov est aujourd'hui menacé par un autre danger : celui de sa biographie personnelle. Elle est un modèle de rareté, c'est la biographie d'un fou et d'un chercheur, mort de faim. Et la biographie, à commencer par la mort, efface l'activité d'un homme. On se souvient du nom, pour l'avoir vu, mais on oublie avec une rapidité étonnante, ce que l'homme a fait.

Il y a toute une série de « grands hommes » dont on ne se rappelle que le portrait. On prit pendant très longtemps l'étude de Pouchkine pour celle de son duel. Comment apprécier alors le rôle joué par tous les discours et les vers qui se sont dits, se disent et se diront pour son anniversaire ?

Sans le nommer, et même parfois sans le connaître, les poètes se servent de Khlebnikov. Il existe en tant que système, en tant que ligne. Comme théoricien, cependant on le confond avec le « zaoum » et comme poète, il « n'est pas à lire ». (De tels poètes ont déjà existé. Le jeune Lomonossov « n'avait que faire des lauriers de pacotille d'un écrivain à la mode », selon l'expression diplomatique de Pouchkine.)

Très rapidement, on a collé sur la théorie linguistique de Khlebnikov l'étiquette de « zaoum », et l'on s'est tranquilisé en disant que son écriture n'avait pas de sens. Le fond de la théorie khlebnikovienne est tout autre. Le problème poétique central de la sonorité a rejoint, chez Khlebnikov, celui du sens. Il fit revivre, dans un même mot, ses différents sens voisins, depuis longtemps oubliés, ou bien, *rendit* proche deux mots éloignés l'un de l'autre. Et ceci, il y parvint en posant le vers comme *système*. Si l'on fait rentrer dans une *série*, dans un système, des mots différents mais de sonorité semblable, ces mots deviennent proches. De là vient la « déclinaison » khlebnikovienne (Bog-dieu, Bieg-la fuite), de là ces nouveaux « radicaux », raillés aujourd'hui tout autant que ceux de Chichkov jadis. Et pourtant, Khlebnikov n'a jamais donné sa théorie pour vérité scientifique (comme naguère Chichkov), mais il en a fait un principe de construction. Il ne se considérait pas comme un savant, mais comme « un ingénieur du langage littéraire ».

« Il n'y a pas d'ingénieur du langage, écrivit-il. Qui ira de Moscou à Kiev en passant pas New York ? Existe-t-il une ligne de la littérature contemporaine qui soit à l'abri de tels voyages ? La raison en est que, dans le mot, le sens le plus courant voile tous les autres sens, tout comme le jour fait disparaître tous les astres de la nuit étoilée. Mais pour l'astrophysicien, le soleil est un grain de poussière, au même titre que toutes les autres étoiles... »

Le langage quotidien, c'est, pour Khlebnikov, « de faibles visions de nuit », « des nuits de vie ». Le langage livresque est, parce qu'il suit le langage quotidien, une roue qui tourne sur place. Il prône « la rupture du silence linguistique, l'explosion des couches sourdes—muettes du langage ». L'explosion, produite avec méthode, est une révolution et, en même temps, un système. (Il fit de sa théorie un système. De là ses séries sémantiques et ses habituelles oppositions mot-nombre, et ses poèmes chiffres.)

Les dernières œuvres de Khlebnikov publiées dans le LEP, « Lodomir » et « La barque de Razine » constituent, en quelque sorte, le bilan de toute sa poésie. Elles auraient pu être écrites aujourd'hui.

Une phrase, presque dénuée de sens, peut sembler presque compréhensible dans une strophe onéguinienne. En effet, cette phrase, presque compréhensible, prend une tournure nouvelle dans un système du vers variable, dans lequel l'iambe devient chorée et le chorée iambe. Une banalité dans un langage élevé devient originale et fantastiquement complexe.

Voici une image dont la nouveauté réside justement dans le fait qu'elle est familière à tous : l'hôtel de Kchesinskaïa

La mer se souviendra et fera ce récit
Dans son verbe de tonnerre :
Fut le chastel de dentelles par la fille acquis
Par la danse, devant le trône, de la fille légère.
La mer se souviendra et fera ce récit
Dans son grondement de tonnerre :
Le palais fut par la danse acquis
Devant celui qui de cent peuples fut le tormenteur.

Un archaïsme, lancé aujourd'hui, ne nous fait pas revenir en arrière mais nous rend proche le passé, en lui donnant une teinte nouvelle. Les thèmes de notre réalité ont presque une sonorité lomonossovienne mais, fait étrange, ils n'en paraissent que plus neufs.

Constellation des mortels fend l'air
Loin, dans l'immensité, plus loin
Et fond les dialectes de la terre
En un discours unique des humains.
... Après avoir du commerce débarrassé la terre
Et jeter bas des marchands les citadelles
Tu construiras avec les blocs stellaires
Un toit, cloche de verre des capitales.

Mais ce ne sont pas les thèmes auxquels Khlebnikov « a rendu la vie » qui le font important. Khlebnikov est tout de même, et avant tout, un poète théoricien. Ces vers font apparaître au premier plan une construction. C'est un poète pionnier.

La poésie ne possède aucune théorie de la construction qui soit vraie, elle n'en possède pas non plus qui soit fautive. Il n'existe pas de théories historiquement nécessaires ou historiquement inutiles, de théories valables et d'autres qui ne le soient pas. De même, dans la lutte littéraire, il n'y a pas de fautive, il n'y a que des vaincus.

Khlebnikov oppose à la culture poétique du XIX^e siècle des principes de construction qui ressemblent fort à ceux de Lomonossov. Ce n'est pas un retour au passé, simplement une lutte contre le père dans laquelle le petit-fils ressemble au grand-père. Soumarokov lutta contre Lomonossov avec l'arme du rationalisme, il démasqua le mensonge de la construction, et fut vaincu. Il fallut attendre Pouchkine pour déclarer que Lomonossov « faisait fautive route ». La victoire de Pouchkine est le fait de l'existence même du poète. Nous voyons se dérouler devant nous la longue zone d'influence de Khlebnikov, son long cheminement avec le XIX^e, sa pénétration dans la tradition de ce dernier, mais jusqu'au Pouchkine du XX^e siècle, le chemin est encore long. (N'oublions pas, à ce propos, que Pouchkine n'a jamais été pouchkiniste.)

... LES OBJETS ARRACHENT LEUR MASQUE

La révolte de Khlebnikov et de Maïakovski a fait bouger le langage littéraire, et lui a fait découvrir une nouvelle possibilité.

Mais en même temps, cette révolte a relégué le mot extrêmement loin. Khlebnikov s'exprime avant tout par son principe. Le mot, révolté, s'est arraché, il est tombé de la chose. (Ici, le mot « autotressé » de Khlebnikov rejoint le « mot hyperbolique » de Maïakovski.) Le mot est devenu libre, mais il est devenu trop libre et a cessé d'émouvoir. De là vient le penchant de l'ex-noyau futuriste pour l'objet, pour l'existence du simple objet, de là vient « la négation du vers » en tant qu'issue logique. (Trop logique : plus la logique est appliquée à des objets en mouvement, et c'est le cas de la littérature, est infaillible, plus elle est linéaire, plus elle est juste, plus elle est sûre de se tromper.)

De là vient également un autre penchant : réajuster le mot à l'objet, c'est-à-dire, retourner le mot et la chose, pour que le mot ne soit plus en l'air, et la chose dénudée, pour tenter de les réconcilier et de les faire cheminer ensemble. Cette soif est, en même temps, la seule qui éloigne de l'hyperbole, en se plaçant d'emblée sur une nouvelle couche de la culture poétique : le XIX^e siècle est utilisé comme matériau, et sans en faire une norme, on ne nie plus la relation paternelle.

C'est là que se situe la mission de Pasternak.

Pasternak écrit depuis longtemps, mais il ne s'est haussé dans les tous premiers rangs que depuis deux ans. Le besoin s'en faisait extrêmement sentir. Pasternak apporte à la littérature quelque chose de nouveau.

D'où l'extrême nécessité de ses thèmes. Son thème ne ressort absolument pas, il est si fortement motivé qu'on le passe presque sous silence.

Quels sont les thèmes qui font rentrer en collision le vers et la chose ?

C'est d'abord l'aventure même du vers, la naissance elle-même du vers parmi les choses.

Les pousses de l'averse s'engluent dans les grappes
Et vont longtemps, longtemps, jusqu'à l'aube,
Tombant des toits, concocter leur acrostiche
Et faire, à la rime, des bulles.

Le mot s'est confondu avec l'averse (l'averse est l'image favorite et le paysage de Pasternak) le vers s'entremêle au paysage environnant, s'entremêle aux images reliées entre elles par les sons. On a presque ici « des sons dénués de sens », et l'on se trouve pourtant devant une logique implacable ; ici, la syntaxe joue les faux-semblants, et pourtant, elle est irréprochable.

Cette opération poétique d'alchimiste transforme l'averse en vers, « et la nuit de mars et l'auteur » marchent côte à côte, se déplaçant à droite du carré « hexamètre à trois voiles » et l'objet commence à revivre :

Obliques tableaux tombant en abîme
De la chaussée qui la bougla a soufflé
Des crochets et des murs à foncer à la rime

A battre la mesure ne déshabitueraï.
Qu'importe qu'un loup cache l'univers
Qu'il n'y ait de largeurs si gigantesques
Dont on se propose pour l'hiver
De clore la bouche au mastic.
Mais les objets leur masque arrachent,
Perdent leur pouvoir, leur honneur dispersent,
Quand ils ont des raisons pour le chant
Quand il y a prétexte à averse.

Non seulement les choses arrachent leur masque, mais « elles perdent l'honneur ». Ainsi se sont créées chez Pasternak les « Variations Pouchkiniennes ». Le descendant du « Chamite lippu » errant parmi les sens, a remplacé « l'adolescent basané » devenu chromo :

Mais interrompant le murmure des grappes,
Un grondement se mourrait, torturant.

Le Pouchkine de Pasternak est, comme toutes ses œuvres en vers, pareil à un grenier qui « déclame », arrache son masque et commence à errer, comme les sons.

Quels sont les thèmes qui permettent le plus facilement de plonger dans l'objet et de lui donner vie ? La maladie, l'enfance, bref, tous ces signes *fortuits*, et par là même intimes, que l'on passe au vernis et qu'habituellement l'on oublie.

On commence ainsi : vers deux ans
Des bras de sa nourrice on vole
En des méandres mélodieux,
Et l'on gazouille, et la parole
Vient quand on va sur ses trois ans.

... Qu'au lieu des maisons vont s'ouvrir,
Planant par-dessus les clôtures,
Soudaines comme des soupirs, —
Des mers, Que naîtra la mesure

... Que l'on commence à vivre en vers.

La plus étrange définition de la poésie que l'on ait jamais donnée, se fait alors comprendre :

Poésie, je vais me mettre à jurer
Par toi, pour, la voix cassée, dire enfin :
Tu n'es pas du suave aède la prestance,
Tu es l'été, une place de troisième classe
Tu es villégiature et non refrain.

Cette définition, seul peut-être Verlaine, poète confusément attiré vers les choses, aurait pu la donner.

L'enfance, non pas « l'enfance chrestomatique », mais l'enfance-révolution du regard, mêle la chose et le vers, et la chose nous devient proche et le vers palpable. L'enfance justifie et rend nécessaires les images qui relient entre elles les choses les plus éloignées et les plus différentes :

Noël a un regard de jeune choucas.

L'originalité de Pasternak est liée à l'extrême précision de son difficile langage ; c'est une conversation intime, un tête à tête avec l'enfance. (L'enfance est aussi indispensable à la poésie de Pasternak, qu'elle l'est à la prose de Tolstoï. Ce n'est pas pour rien, que « Ma sœur, la vie », est en fait, un journal dans lequel les lieux sont désignés avec précision (« Balachov ») et qui comporte des notes utiles (au départ pour l'auteur, et ensuite pour le lecteur) à la fin de chaque rubrique : « Ces distractions cessèrent, lorsqu'en partant, elle remit sa mission à une autre », ou : « Cet été là, nous partîmes de la gare Paveliétski. »

Voilà pourquoi Pasternak possède le langage prosaïque, pratique et familier de l'enfance :

Le ciel dans l'abîme des prétextes
Pour faire des siennes.

Les exagérations de langage lui viennent également du langage enfantin :

L'orage, à tout jamais instantané.

Dans ses premiers écrits, ce prosaïsme intime était différent, et rappelait Igor Sévérianine :

Ma bien-aimée, sans tarder
Sans laisser l'aube avec le voyage se dissiper
Réponds dès le jour avec son porteur
Dis où en est ton procès.

De là cette étrange perspective optique, propre au malade, cette attention aux choses les plus proches au-delà desquelles se trouve l'espace infini :

Partant de la fenêtre sur une coudée
Pénétrant la laine du burnous
J'ai juré sur les glaces des sommets :
Dors, ma compagne, en avalanche reviendrai.

De même la maladie projetant l'« amour » à travers « les yeux des fioles médicinales ».

De même que toute vision accidentelle :

Dans le trumeau s'évapore une tasse de cacao
Le tulle s'agite, et tout
Droit, dans le jardin, le chablis, le chaos
Vers la balançoire court le trumeau.

La particularité des images de Pasternak vient du fait qu'elles surgissent par hasard, les choses n'y sont pas étroitement liées, elles ne sont que voisines, elles ne sont proches que par la contingence (le deuxième élément de l'image est toujours abstrait et quotidien) et le hasard s'avère être un lien beaucoup plus fort que le lien logique le plus étroit :

Une pluie fine piétinait à la porte
Et flottait une odeur de vin et de bouchon.
Odeur de poussière. Odeur d'ivraie.
Et à y bien réfléchir,
Odeur de calligraphies de nobles
Sur l'égalité et la fraternité.

(Ces « calligraphies » à demi-abstraites en tant que membres de la comparaison, sont à mettre chez Pasternak au même plan que tout un

vocabulaire d'abstractions semblables : « prétexte », « droit », « extrait », il est curieux de voir comme ici, Pasternak se rapproche de Fet, chez lequel on trouve également des « prétextes », des « droits », « l'honneur », associés de la manière la plus inattendue aux choses les plus concrètes.)

Il existe un phénomène que l'on pourrait appeler celui de la « mémoire trompeuse ». On vous parle, et vous avez l'impression que tout cela a déjà eu lieu, que vous avez déjà été assis à cet endroit, que votre interlocuteur vous a déjà dit ce qu'il est en train de vous dire, et que vous savez à l'avance ce qu'il va vous dire. Et votre interlocuteur dit comme par hasard, ce qu'il doit dire. (En fait, c'est, bien sûr, le contraire qui se passe : votre interlocuteur parle, et c'est à ce moment qu'il vous semble qu'il a déjà dit quelque chose de semblable.)

Les images de Pasternak donnent un peu la même impression. Vous ne voyez pas le lien qu'il vous donne entre les choses, ce lien est contingent, mais une fois donné, il vous semble vous en souvenir, comme s'il avait déjà existé, et l'image devient alors nécessaire.

L'image et le thème sont nécessaires parce qu'ils ne sont pas extraits de quelque chose, parce qu'ils sont une conséquence spontanée, et non la cause du vers. Le thème ne s'extrait pas du vers, il existe dans ses corps les plus spongieux, dans ses aspérités. (Apre et spongieux, telles sont les caractères d'une étoffe neuve ; la vieillesse est lisse comme une boule de billard.)

Le thème ne pend pas dans les airs. Le mot a une clef. La clef se trouve dans ce vocabulaire « accidentel », dans cette syntaxe « monstrueuse » :

Des gouttes prudentes
La jeunesse dans le bonheur nageait, comme
Dans un doux ronflement d'enfant
Une taie d'oreiller froissée par le sommeil.

Et même le mot que l'on dit « libre » ne pend pas dans les airs : il donne vie à la chose. Et pour cela, le mot et la chose doivent se percuter et le choc se produit sur la base de l'émotion. Ce n'est pas l'émotion simple et quotidienne d'Essénine qui nous est donnée pour thème, et qui nous est proposée dès le début du poème, mais c'est une émotion qui ne devient claire que sur la fin, qui erre à travers tous les mots, émotion musicale dans toutes choses qui s'apparente à celle de Fet.

C'est pourquoi les traditions, ou plutôt, les points sur lesquels Pasternak s'appuie de manière avouée sont les poètes de l'émotion : « Ma sœur la vie » est dédiée à Lermontov et l'épigramme qui la précède est tirée de Lénau, de Verlaine ; c'est pourquoi dans les variations de Pasternak transparaissent les thèmes du Démon, d'Ophélie, de Marguerite et de Desdémone. On trouve même chez Pasternak une romance apouchktnienne :

Mon siècle dément, lorsque j'aurais amené à la raison
Le rythme assombri du passé sans fond.

Mais on y trouve surtout l'écho de Fet :

Une barque bat dans la poitrine endormie
Les saules sont penchés, embrassent les clavicules
Les coudes, les tolets : o, attends donc,
On sait bien que cela peut arriver avec tout le monde !

On n'a pas très envie de coller des étiquettes historiques sur des hommes vivants. On compare Maïakovski à Nékrassov. (J'ai moi-même commis le péché encore plus grand de le comparer à Derjavine, et Khlebnikov à Lomonossov.)

C'est ma faute, mais cette mauvaise habitude provient du fait qu'il est difficile de prévoir, mais qu'il faut quand même s'orienter. Je m'appuie sur Pasternak lui-même (et en même temps sur Hegel) :

Un jour Hegel a par mégarde
Et sans doute au hasard
Nommé l'historien un prophète
Qui prévoit en arrière.

Je ne partage pas la prophétie de Pasternak. Le temps est aujourd'hui responsable et je ne sais pas où Pasternak ira. (Et c'est bien. Ça ne l'est pas quand le critique connaît à l'avance le chemin du poète). Pasternak fermente, et sa fermentation en touche d'autres : ce n'est pas pour rien que l'on rencontre du Pasternak dans les vers des autres poètes. Non seulement il fermente, mais il est lui-même ce ferment, ce levain.

X

J'AI OUBLIÉ UN MOT QUE J'AURAIS VOULU DIRE

Un autre poète nous arrive, en apparence proche de Pasternak, mais qui lui est en réalité fort étranger : Mandelstam.

Mandelstam est un poète étonnamment avare : deux minces recueils, quelques poèmes par an. Et pourtant le poète a du poids, et les recueils sont vivants.

L'avarice est un trait déjà rencontré chez d'autres poètes ; la parcimonie des vers, c'est un phénomène qui se rencontre à différentes époques. Tioutchev en est, comme on le sait, l'exemple type. Ce n'est toutefois pas probant, car Tioutchev n'est en rien un poète avare ; la compacité de sa poésie n'est pas due à l'avarice, mais à la fragmentation ; ce caractère fragmentaire vient d'un dilettantisme littéraire. Il existe une autre sorte d'avarice, celle de Batiouchkov qui travaillait sur le langage poétique à l'époque où commençait une nouvelle culture poétique. Ce type d'avarice est plus caractéristique.

Mandelstam résoud l'un des problèmes les plus ardues du langage poétique. On trouve déjà chez les vieux théoriciens ce concept difficile d'« harmonie » : « L'harmonie exige une plénitude des sons, en étroite relation avec le sens », comme s'ils pressentaient déjà notre époque, les vieux théoriciens demandaient que l'on ne confonde pas « l'harmonie » avec la « mélodie ».

Léon Tolstoï, qui comprit bien Pouchkine, écrivit que l'harmonie de ce dernier provenait d'une « hiérarchie des objets » particulière. Chaque œuvre artistique place en ordre hiérarchique des objets d'égale valeur. Des objets de valeur différente peuvent se trouver sur un même plan ; chaque construction réorganise le monde. Ceci se voit clairement dans le vers. C'est par la contrainte sémantique elle-même, par l'équivalence d'un vers à l'autre, par la mise en relief ou non dans le vers, que les mots acquièrent un poids nouveau. C'est dans cette hiérarchie particulière des objets que réside l'im-

portance de Pasternak. Il opère sur les objets de nouveaux regroupements, et déplace la perspective réelle.

Mais le vers, en tant que système, ne se borne pas à une réorganisation, à des regroupements ; le système est doué d'une propriété ornementale, d'une force *propre*, il engendre *ses propres* nuances du sens au niveau du vers.

Nous avons vécu une époque où seuls, le mètre ou la rime pouvaient représenter la nouveauté, et où la « musicalité » était conçue comme ornement. En revanche, nous sommes devenus très sensibles à la musique du sens dans le vers, à cet ordre, à ce système qui transforme les mots dans le vers (là se situe la base de la nouvelle culture du vers, et l'importance de Khlebnikov). Le rôle de Mandelstam se développe précisément dans ces *nuances* singulières des mots, dans cette musique singulière du sens. Mandelstam a repris du XIX^e siècle son vers musical, la mélodie de son vers est presque batiouchkovienne :

A la ronde des ombres piétinant le tendre champ
Avec un nom chantant je me suis mêlé,
Mais tout a fondu et seul un faible chant
Dans ma mémoire embrumée est resté.

Mais cette mélodie lui est nécessaire (comme elle l'était à Batiouchkov) pour atteindre des objectifs particuliers. Elle lui permet d'unir, de construire de façon particulière des nuances sémantiques. Les mots nivelés par une mélodie unique et familière, sont habillés d'une même émotion, et leur ordre étrange, leur hiérarchie, deviennent nécessaires.

Chaque restructuration de la mélodie est avant tout chez Mandelstam, un change de la structure du sens.

Et j'ai pensé : pourquoi éveiller
Les sonorités allongées l'essaim
Dans cette éternelle zizanie attraper
Le merveilleux ordre éolien.

La structure du sens, chez Mandelstam, est telle qu'une *seule* image acquiert pour tout le poème le rôle décisif, qu'une seule série linguistique teinte imperceptiblement toutes les autres : elle sert de clef à toute la hiérarchie des images :

... Combien je hais les *pleurs* des antiques *poutrelles*,
... Avec ses dents la lime *mord* dans les parois
... Et la *hache* de feu n'a pas encore haché le bois
... Aux cloisons la *résine* a perlé toute en larmes
Et la ville a senti son *squelette de bois*...
... Et tombe flèche à flèche une *averse de bois*
D'autres montent de terre *ainsi que coudrier*.

Cette clef réorganise également l'image du sang :

... Nul moyen que *du sang* cesse le *sec bacchanal*
... Mais le *sang* à l'assaut a bondi aux *échelles*.

Ce phénomène devient encore plus net lorsque Mandelstam change une mélodie « allongée » pour une structure courte :

Je ne sais depuis quel temps, quelle heure
Cette *chansonnette* a début, commence,

N'est-ce pas sur son bruit que s'avance le voleur
 Que tinte des moustiques le prince.
 ... *Frotter* une allumette, d'un coup d'épaule
 Bousculer la nuit : l'éveiller.
 Soulever comme un foin étouffant
 L'air, oppressant bonnet,
 Secouer en tous sens le sac,
 ... Pour que le lien du rose sang,
 Bruit de ces herbes desséchées, son,
 Lien dérobé, soit trouvé enfin
 A travers siècle, fenil et songe.

Le siècle, le fenil et le songe, sont devenus très proches dans ce bruissement du vers, et se sont couverts de nuances particulières. La clef, nous la trouvons dans le poème suivant :

A l'échelle je suis monté,
 J'ai grimpé au fenil, dans sa tignasse,
 J'ai respiré des étoiles la vermoulure lactée
 J'ai respiré la plique de l'espace.

On n'a même pas besoin de clef : il y a toujours chez Mandelstam « un lien dérobé ». Il se crée d'un vers à l'autre ; la teinte, la nuance du mot, ne se perd pas à chaque vers, elle se renforce dans le vers suivant. On trouve dans son dernier poème (1^{er} janvier 1924) une association presque délirante entre une « Underwood » et une arête de brochet. Comme si cette association avait été inventée pour ceux qui aiment parler d'« absurdité ». (Ceux-ci se caractérisent par le fait qu'ils s'efforcent d'ouvrir avec leur clef des domaines qui ne sont pas les leurs et qui sont déjà ouverts.)

Cependant, ces sens étranges sont justifiés par le cours du poème tout entier, cours qui va de nuance en nuance, et nous amène finalement à un sens nouveau. La majeure partie du travail de Mandelstam consiste en la création de ces sens singuliers. Les sens qu'il crée ne sont, semble-t-il, que des sens figurés : il ne peuvent surgir que dans le vers, et seul le vers les rend nécessaires. Mandelstam ne crée pas des mots, mais des ombres de mots.

Chez Pasternak, le mot devient presque un objet poétique palpable ; chez Mandelstam, l'objet devient une abstraction poétique.

Voilà pourquoi il excelle dans l'ode philosophique abstraite, dans laquelle, comme chez Schiller, « de simples concepts exécutent une danse bacchique » (Heine).

C'est également pour cela que le thème du « mot oublié » est pour Mandelstam, caractéristique :

J'ai oublié un mot que j'aurais voulu dire.
 ... O, retrouver les doigts craintifs et clairvoyants
 Et la joie pleine des retrouvailles
 J'ai si peur des sanglots des Aonides
 Des échos, des béances et des brouillards.
 ... Ombre, elle parle toujours d'autre chose.

C'est aussi la raison pour laquelle il sait plus que n'importe quel autre poète contemporain, la force de la teinte lexicale ; il aime les noms propres parce qu'ils ne sont pas des mots, mais des nuances de mots. Pour Mandelstam, une langue importe par ses nuances :

Plus douce que le chant du discours italien
Est pour moi la langue de mes pères
Car secrètement son murmure détient
La source des harpes étrangères.

Voici une « harpe étrangère » construite *presque* sans mots étrangers :

J'ai étudié la science des séparations
Dans les plaintes nu-tête de la nuit.
Les bœufs ruminent, dure l'attente,
Dernière heure des nocturnes *vigiles*.

En voici une autre :

Allons là-bas où sont des sciences les divers arts
Et le métier : *brochettes* et *cardamome*
Où l'enseigne portant un pantalon à brocarts
Nous permet de comprendre ce qu'est l'homme.

Il suffit, pour cette culture poétique réceptive, d'une petite greffe étrangère pour que « séparation », « tête nue », « attente » deviennent du latin dans le genre de « vigiles » et que « arts » et « homme » deviennent des « Cardamome ».

Caractéristique également, la confession de Mandelstam :

Et le sang plein de chaux, pour un peuple étranger
Ramasser des herbes nuiteuses...

Son travail est presque le travail d'un étranger sur le langage poétique.

C'est pourquoi Mandelstam est un vrai lyrique, un poète qui affectionne les formes courtes. Ses expériences chimiques ne sont possibles que sur un espace restreint. Le lyrisme comme issue lui est étranger (voir son amour pour l'ode). Ses nuances n'ont pas de sens dans l'espace de l'épopée.

Il n'y a pas chez Mandelstam de mot « en espèces ». Il n'y a que des nuances, du papier-monnaie qui passe d'une ligne à l'autre. Pour le moment, là réside sa force. Pour le moment, car dans la période de l'intervalle, l'argent en espèces s'avère presque toujours faux. Ceci, nous l'avons vu à propos d'Essenine.

XI

BALLADE, VITESSE PURE...
... ET DANS L'ÉPOPÉE UN DÉTACHEMENT FUT ENVOYÉ...

« La mode des ballades n'est pas très jeune » ; ou plutôt, elle a déjà vieilli deux fois. La ballade, comme genre, est épuisée depuis moins de deux ans. Pourquoi ?

Nous nous comportons encore envers les genres, comme envers des objets finis. Le poète se lève, ouvre une sorte d'armoire et en retire le genre dont il a besoin. Chaque poète peut se servir. Et des genres, de l'ode au poème, ce n'est pas ça qui manque. Il y en a bien assez pour tout le monde.

Mais voilà, « l'Intervalle » nous enseigne autre chose. Il est Intervalle parce qu'il (1) n'y a pas de genres achevés, que ces genres se créent lentement, d'une façon anarchique, et qu'ils ne conviennent pas à tous.

Un genre se crée lorsque le mot poétique en se renforçant, a requis toutes les qualités nécessaires pour apparaître dans sa forme définitive et close. Le genre est la réalisation, la condensation de toutes les forces errantes et égarées du mot. C'est pourquoi tout nouveau genre convaincant surgit de façon sporadique. Parfois seulement, le poète a parfaitement conscience de la qualité de son langage, et cette conscience le mène au genre. (C'est là que réside la force de Pouchkine. Dans « Eugène Onéguine » il est clair que l'originalité du langage poétique *se projette* dans le genre comme s'il le créait *lui-même*.) Inutile de dire que cette qualité du langage poétique qui, en se condensant, en prenant conscience de soi, mène au genre, ne se trouve pas dans le mètre, ni dans la rime, mais dans cette originalité sémantique du mot qui lui donne vie dans le vers. C'est la raison pour laquelle le XVIII^e siècle ne put créer que la nouvelle en vers *burlesque* et le XIX^e ne produisit qu'une *parodie* de l'épopée.

Aujourd'hui les poètes sont à la recherche de genres. Cela signifie qu'ils s'efforcent d'avoir pleinement conscience de leur langage poétique.

Tikhonov a entrepris la ballade de notre temps :

Les rangs des morts : réalité délitée,
Les paquets à livrer à domicile,
Les chevaux et les clous, je les ai pris,
Ballade, dans ta visée.
Ballade, vitesse pure,
Sentimental talus,
Je t'ai donné taille et allure
Ai brûlé ton nom à ma mémoire.
Joyeuse, va vers d'autres,
Sers-les, comme tu m'as servi,
Droite et rousse vis.

L'adieu est clair, la définition est sûre : la ballade, c'est « la vitesse pure »,

Le lac dans le lac, au galop les prés.

La ballade pouvait naître du mot juste, presque prosaïquement honnête ; ce n'est pas pour rien que Thikhonov circule parmi les prosateurs. Le mot, dans son vers de ballade a presque perdu ses couleurs poétiques pour devenir le point d'appui du sujet, le sujet lui-même. Les mots laissent entendre avec précision le martèlement du tambour — sujet :

Deux petits morceaux
De sucre candi, du pain
Et le soir au rabiol
Vingt grammes de plomb.

Et le sujet, ni enfermé, ni transfiguré dans le vers, dévale « à pure vitesse » au travers des trois, quatre ou cinq strophes, « le sentimental talus ».

La ballade de Tikhonov a fait grande impression. Personne n'avait encore serré d'aussi près la question du genre, personne encore n'avait perçu

(1) « Il » : ce temps des années 20-24.

le mot poétique comme point de mouvement du sujet. Tikhonov, dans la ballade, a poussé à l'extrême cette orientation du langage poétique que l'on pourrait qualifier de *goumilievienne* ; il a découvert le genre auquel ce langage tendait.

Vous souvenez-vous alors de ce qui arriva ? Les imitateurs consciencieux mais naïfs, pensaient qu'il suffisait de sortir le genre tout préparé de l'armoire. Ils se hâtèrent d'écrire des ballades thikhonoviennes en changeant les noms propres, les grades des héros, et les signes de ponctuation.

Tikhonov lui-même ne s'est pas arrêté à la ballade : là réside peut-être sa capacité de se renouveler. Le mot de la ballade vise la vitesse, mais il parcourt sans aucune difficulté de grandes distances. A la septième strophe, il est livré à domicile avec le paquet bleu.

L'épopée a rendu Tikhonov malade. Il a évité la tentation de Joukovski : celle de regrouper quelques ballades et qui avait donné à l'époque « Les douze belles endormies » mais qui ne constituèrent jamais un poème.

La forme qui correspond le mieux pour nous à l'épopée est la nouvelle en vers. Nous oublions que pendant très longtemps, « Rousslan et Lioudmilla » fut *non-genre*, et que les gens, formés par l'épopée, refusaient de la considérer comme *genre* ; ce fut également le cas d'« Eugène Onéguine » qui fut encore plus mal reçu après « Rousslan et Lioudmilla ». La nouvelle en vers était une épopée mineure dont l'originalité venait de l'adéquation du langage poétique à un sujet prosaïque.

Pendant, le poème descriptif des époques antérieures était dépourvu de ce pivot prosaïque, et le langage se développait selon le principe de l'image.

Les symbolistes, dans leurs grandes œuvres, furent hypnotisés par la nouvelle en vers du XIX^e siècle. Même Viachestlav Ivanov employa une forme aussi achevée que la strophe d'Onéguine lorsqu'il lui fallut écrire un poème. (Tout le monde oublie que cette strophe fut également en son temps inachevée.)

La rupture fut amorcée par Khlebnikov : son langage poétique possède d'autres lois, il change d'une strophe à l'autre (ou, plus exactement, d'un paragraphe à l'autre, parfois d'un vers à l'autre ; ce serait l'appauvrir que de considérer chez Khlebnikov la strophe comme unité), d'une image à l'autre. Avec « Le jeu d'échecs », Tikhonov en vient au poème descriptif. La nouvelle en vers du XIX^e siècle servait de support au poème purement descriptif. Chez Tikhonov, le poème purement descriptif sert de support à la nouvelle en vers.

Mais si la ballade est « vitesse pure » donc ennemie de l'épopée dans la mesure où la fin arrive trop vite, le poème descriptif est statique et n'a pas de fin.

Dans le poème de Tikhonov « Face à face » le héros vagabonde déjà entre les amas du poème descriptif, les amas eux-mêmes se mettent à bouger et le poème marque pour le poète une sorte de nouvelle étape ; la description s'appuie ici sur le sujet, elle lui est liée. Arrachés à la ballade par un principe fondamental de construction, les amas descriptifs sont construits *sur le matériau de la ballade*. Il conviendrait d'approfondir l'orientation que prend chez Tikhonov la forme ample.

On trouve chez un autre poète une intéressante déviation du genre, déviation qui va exactement dans le sens opposé. N. Asséev est un poète

qui est peu à peu parvenu à la pesanteur du mot mis en avant. Déjà dans « La lyre rouillée » on a l'impression que les strophes et les propositions se réduisent à un seul caillot verbal :

Et voici
L'usine
Des souples chants du métal,
Et voici :
Des routines
Automnales le monde est si pâle,
Et voici :
Culmine
Des vents violents la haine...
Et voici
La cavatine

Sur les cordes de tous les chênes.

(Ce procédé, qu'il affectionne, lui vient apparemment d'un refrain composé d'un seul mot.) De là à « L'aurore Boréale », et aux « Futurs », il n'y a qu'un pas :

Tourne des cordes
Les chevilles.
Par traversée nocturne, or de
Lune, brille,
Par traversée diurne, déborde
Au loin, vapeur,
Sur la glace.
Glissent les scaldes !

Ici, chaque mot est un pas dans une marche rythmée. (Le poème a pour sous-titre : « La course ».)

Asséev a toujours tendu vers des genres déterminés à sa façon. Son « Choiseur » commence par des « chansons » et comporte une « mélodie » ; la construction du poème en chapitres, dans lequel on sent à la fois le développement d'un sujet et le refus de l'immobilisme est, chez Asséev caractéristique. Asséev passe à la ballade. Sa ballade, contrairement à celle de Tikhonov, est construite non pas sur le mot exact, ni sur un sujet qui tendrait à être prosaïque, mais sur le mot *isolé* (comme si, en fait, on l'isolait du vers). Ce mot a conservé sa parenté avec la chanson dont on l'a tiré (au début comme refrain), et donne à la *strophe* dans la ballade, sa force, sa mélodie et son rythme. (Chez Tikhonov, cela se passe au niveau du *vers*.) La ballade d'Asséev est une chanson :

Les blanches défenses
coupent
la poupe.
De l'écume mugissante
le beaupré
est tout près.
On va pérorer
le grain
n'est rien
quand un rocher est sous le nez !

(Le mot isolé et mélodique fut également un procédé de Poléjaiev.)

Les chapitres de la ballade se distinguent l'un de l'autre par leur mouvement mélodique, la mélodie illustre le sujet comme une musique de film (cette mélodie permet d'assimiler des mouvements étrangers inattendus). Ainsi est assimilé le vers de Koltsov :

Ce pays se dressera,
Cette terre fleurira,
Où se trouve la tombe
Des vingt-six.

C'est la raison pour laquelle la ballade d'Asséev est plus longue que celle de Tikhonov, et ne possède pas de sujet qui se développe en ligne droite (comparer avec « Le Prince Noir »). La ballade de Tikhonov et celle d'Asséev sont deux genres différents, parce que ces deux genres ont rassemblé des éléments poétiques différents.

Cette différence montre que le genre devient un lien nécessaire, lorsqu'il n'est pas « un produit fini », mais le résultat de quelque chose, lorsqu'on prend conscience de la direction qu'il donne au mot.

Toutefois, c'est Pasternak qui a envoyé un détachement dans l'épopée.

Sa « Haute Maladie » est une épopée sans sujet, comme une longue mise en route, une lente progression des thèmes, qui nous livre à la fin son secret. Et l'on comprend ici, comment Pasternak se heurte au mot poétique de Pouchkine et s'efforce de renouveler les principes de l'image *pouchkienne* (principes sur lesquels s'appuyait l'épopée *pouchkienne*) :

En ces jours tous étaient si avides
De récits, et chaque nuit l'hiver
Ne cessait de grouiller de vers
On aurait dit dressant l'oreille des chevaux rapides,
Dans l'obscurité silencieuse frémisaient,
Couvertes de neige, les oreilles
Et les contes nous faisaient nous agiter
Sur les pains d'épices à la menthe des oreillers.

Caractéristique, cette effervescence qui ne dure pas, et qui est remplacée à la fin par « le mot nu », se couvrant çà et là de déchets d'associations, tandis que l'iambe à quatre pieds se maintient tant bien que mal.

L'épopée n'a pas encore réussi ; ce qui ne veut pas dire qu'elle doive réussir un jour. Son avènement à notre époque est trop logique ; l'histoire a commis bien des erreurs, et au lieu de ce que l'on était logiquement en droit d'attendre, elle nous a donné non pas l'inattendu le plus logique, mais une série d'événements les plus invraisemblables.

Les expériences de Tikhonov et de Pasternak nous enseignent autre chose. Dans la période de « l'intervalle », ce ne sont ni les « réussites », ni les « choses achevées » que l'on valorise. Nous ne savons que faire des bonnes choses, comme les enfants ne savent que faire de trop beaux jouets. Il nous faut une issue. Les « choses » peuvent être « ratées », ce qui importe, c'est qu'elles nous mettent sur le chemin des « réussites ».

1924.

(Traduction Danielle ZASLAVSKY.)

L'or faux des sapins de Noël
 Flamboie au milieu des forêts.
 Dans les fourrés des loups-jouets
 Ouvrent leurs terribles prunelles.

O mon amertume augurale,
 O ma liberté non sonore,
 Et de la voûte du ciel mort
 L'éternel rire de cristal.

1908.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)



О. МАНДЕЛЬШТАМ

ШУМ ВРЕМЕНИ



МАГАЗИН «ВРЕМЯ»
 Ленинград 1925

SILENTIUM

Elle n'est pas encore au monde,
Elle est la musique et le mot,
Indissoluble elle est l'anneau
Qui fait que tout se corresponde.

Calme est la mer, ses seins respirent,
Mais le jour est d'un fol éclat
Et l'écume vient en lilas
Dans son vase au bleu flou fleurir.

Qu'à ma lèvre à nouveau murmure
Le silence de l'origine,
Telle une note cristalline
Qui depuis sa naissance est pure.

Reste écume, Aphrodite, ainsi
Retourne, mot, à la musique,
Du cœur aie honte, ô cœur pudique
Uni au cœur de ce qui vit !

1910.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

SILENTIUM

Sie ist noch nicht, ist unentstanden,
Musik ist sie und Wort :
so lebt, verknüpft durch ihre Bande,
was west und atmet, fort.

Im Meer das Atmen, ruhig, immer,
das Licht durchwächst den Raum ;
aus dem Gefäß, das bläulich schimmert,
steigt fliederblasser Schaum.

O könnt ich doch, mit meinem Munde,
solch erstes Schweigen sein,
ein Ton, kristallen, aus dem Grunde,
und so geboren : rein.

Bleib, Aphrodite, dieses Schäumen,
du Wort, geh, bleib Musik.
Des Herzens schäm dich, Herz, das seinem
Beginn und Grund entstieg.

(Traduction Paul CELAN.)

LA PROFONDEUR

La profondeur immense est transparente et sombre,
Les fenêtres lasses blanchissent,
Et mon cœur, d'où vient qu'ils s'obstine
A peser plus lourd et si lent ?

Parfois son poids l'entraîne au fond,
Il s'ennuie de la douce vase,
Parfois il laisse les profondeurs
Et sans effort flotte comme un fétu.

Tiens-toi près du chevet avec feinte tendresse,
Et berce-toi toute ta vie,
Souffre ta peine en la niant
Et sois tendre avec le hautain ennui.

1910.

(Traduction Héliène HENRY.)

Kada konvencija se završi i organizacija završi
u vidu konvencije mađarske banke i druge
konvencije konvencije mađarske banke završila
Mađarska konvencija završila konvencije

Na radi konvencije završila konvencije
Kada se konvencija završi mađarske konvencije
Aleksandrov i završila mađarske konvencije
u konvencije konvencije konvencije konvencije

~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~
~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~
~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~
~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~
~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~
~~konvencije konvencije konvencije konvencije~~

konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije

konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije

konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije
konvencije konvencije konvencije konvencije

UN PAUVRE RAYON VERSE

Un pauvre rayon verse dans la forêt humide
Une froide mesure de lumière.
Dans mon cœur lentement je porte
L'oiseau gris de mon chagrin.

Que faire de l'oiseau blessé ?
Les cieux se sont tus, ils sont morts.
Du clocher embrouillardé
On a enlevé les cloches.

Et le ciel orphelin et muet
Est une tour vide et blanche
De brouillard et de silence.

Le matin, tendresse insondable,
Demi-veille et presque sommeil,
Engourdissement inextinguible,
Carillon embrumé des songes.

1911. (« La Pierre ».)

(Traduction Hélène HENRY.)

О. МАНДЕЛЬШТАМЪ

КАМЕНЬ

СТИХИ.



А К М Э.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.
1911.

О. МАНДЕЛЬШТАМЪ

КАМЕНЬ

СТИХИ



С. ПЕТЕРБУРГЪ.
1911.



L'air est maussade et tout moite et sonore,
On est sans crainte, on est bien dans les bois.
Solitaire à marcher, je vais encore,
Docile, porter cette douce croix.

Et le reproche encore, et l'oie sauvage
Va s'envoler vers la sourde patrie,
La vie au crépuscule est mon partage,
De ma solitude innocent je suis.

Un coup de feu. Sur le lac endormi
L'aile des canards est lourde à présent
Et le reflet de leurs troncs engourdis
Remplit les sapins d'engourdissement.

Ciel où l'étrange ici et là s'allume,
Mal sur le monde, ô malheur embrumé,
Accorde-moi d'être moi aussi brume,
Toi, accorde-moi de ne pas t'aimer !

1911.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)



J'exècre la lumière
Des astres monotones.
Mon délirant naguère !
Salut, montée maçonne !

Pierre, deviens dentelle
Et toile d'araignée,
Au sein vide du ciel
Fais piqûre et saignée !

Mon tour aussi viendra,
Je sens des envolées.
C'est ainsi — où ira
La flèche des pensées ?

Ou mon temps accompli,
Feraï-je alors retour :
Là-bas l'amour m'a fui,
Ici je crains l'amour.

1912.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

Je suis tout grelottant de gel,
Mon désir serait d'être muet.
L'or qui danse alors dans le ciel
M'intime l'ordre de chanter.

Souffre, inquiet, souffre, musicien,
Aime et rappelle-toi et pleure.
Saisis la balle en vol qui vient
Légèrement d'un sombre ailleurs.

Le voilà, le lien véritable
Avec l'univers mystérieux.
Que de profonde peine accable,
Que le malheur est malheureux !

Et si, éternelle lueur
Au-dessus de la succursale,
Comme une épingle dans mon cœur
S'enfonçait soudain une étoile ?

1912.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

Ms 8:1629 (11)



TRISTIA

Se séparer, je la tiens, cette science,
Des geignements nocturnes tête nue.
Attendre est long, les bœufs mâchent leur panse,
Heures de nuit, la dernière est venue.
Je rends honneur au chant du coq rituel :
Quand repris le poids des routes qui usent,
Au loin regardaient des yeux pleins de sel,
Pleurs des femmes mêlés au chant des muses.

Se séparer, qui sait, d'après le mot,
Quel séjour sera nôtre en autre lieu,
Ce que nous prédit le cocorico
Quand sur l'Acropole éclate le feu,
Et quand mollement mâche le troupeau,
Au petit jour de quelle ère nouvelle,
Pourquoi le cop annoncier du nouveau
Sur les murs de la ville bat des ailes ?

Et j'aime l'usage ancien du tissage,
Va-et-vient quenouille et fuseau vrombit,
Vois voler vers toi nu-pieds ta Délie !
De notre vie, ô maigre est le substrat,
Pauvre combien la langue du bonheur,
Tout a été, tout à nouveau sera,
Et du souvenir nous est douce l'heure !

Qu'il en soit ainsi : une fine trame,
Comme la peau d'un écureuil, s'inscrit
Sur le plat d'argile et la jeune femme,
Penchée au-dessus de la cire, lit.
Voir dans l'Erèbe en rien n'est notre sort.
Aux femmes la cire, aux hommes l'airain,
Nous, c'est au combat que nous vient la mort,
Leur est mortel, elles, de voir demain.

1918.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

PARCE QUE

Parce que je n'ai su garder miennes tes mains,
Parce que j'ai trahi tes lèvres soie et sel,
Je dois à l'Acropole attendre le matin.
Combien je hais les pleurs des antiques poutrelles !

Les Achéens arment dans l'ombre leur cheval,
Avec ses dents la lime mord dans les parois,
Nul moyen que du sang cesse le bacchanal,
Et nom et son et trace, il n'y a rien de toi.

Comment ai-je pu, comment, croire à ton retour ?
Pourquoi de toi me suis-je avec hâte arraché ?
Le coq n'a pas chanté encore, il n'est pas jour,
Et la hache de feu n'a pas encore haché.

Aux cloisons la résine a perlé toute en larmes,
Et la ville a senti son squelette de bois,
Mais le sang à l'assaut a bondi, et le charme
A charmé les guerriers en rêve par trois fois.

Où est la douce Troie ? Où gynécée et roi ?
Il sera détruit, Priam, le haut pigeonnier,
Et tombe flèche à flèche une averse de bois,
D'autres montent de terre ainsi que coudriers.

L'étoile a disparu, piqûre sans entaille,
L'aube, hirondelle grise, a cogné au vitrage,
Et le jour, comme un bœuf s'éveillant dans la paille,
Sur l'agora jonché de sommeil se dégage.

1920.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

J'ai oublié le mot que j'aurais voulu dire.
L'hirondelle aveugle reviendra au séjour des morts,
Ailes coupées, jouer avec les ombres pâles.
Un chant nocturne est chanté sans mémoire.

L'immortelle ne fleurit pas. Les oiseaux sont muets.
Les chevaux de la nuit ont des crinières pâles.
Dans le fleuve séché vogue une barque vide.
Au milieu des criquets le mot perd ses esprits.

Il pousse lentement comme un temple ou un dai,
Il s'abat brusquement, Antigone en folie,
Ou, hirondelle morte, il se jette à nos pieds
Avec un rameau vert et une tendresse stygienne.

O, retrouver les doigts craintifs et clairvoyants,
Et la joie pleine des retrouvailles,
J'ai si peur des sanglots des Aonides,
Des brouillards, des échos et des béances !

Les mortels ont pouvoir d'aimer, de retrouver,
Pour eux-mêmes le son se répand dans les doigts,
Mais moi, j'ai oublié ce que je voulais dire,
Et ma pensée sans chair retournera au séjour des morts.

Ombre, elle parle toujours d'autre chose,
Hirondelle, amie, Antigone...
Et sur les lèvres, comme un glaçon noir brûle
Le souvenir des échos stygiens.

1920. (« Tristia ».)

(Traduction Héliène HENRY.)

DAS WORT BLEIBT UNGESAGT, ich finds nicht wieder.
Die blinde Schwalbe flog ins Schattenheim,
zum Spiel, das sie dort spielen. (Zersägt war ihr Gefieder.)
Tief in der Ohmmacht, nächtlich, singt ein Reim.

Die Vögel—stumm. Und keine Immortelle.
Glashelle Mähnen—das Gestüt der Nacht.
Ein Kahn treibt, leer, es trägt ihn keine Welle.
Das Wort : umschwärmt von Grillen, unerwacht.

Und wächst, wächst wie es Tempeln, Zelten eigen,
steht, jäh umnachtet, wie Antigone,
stürzt, stygisch-zärtlich und mit grünem Zweige,
als blinde Schwalbe stürzt es nieder, jäh.

Beschämung all der Finger, die da sehen,
o die Erkenntnis einst, so freudenprall.
O Aoniden, ihr—ich muss vor Angst vergehen,
vor Nebeln, Abgrund, Glockenton und Schall.

Wer sterblich ist, kann lieben und erkennen,
des Finger fühlt : ein Laut, der mich durchquert...
Doch ich—mein Wort, ich weiss es nicht zu nennen,
ein Schemen war es—es ist heimgekehrt.

Die Körperlose, immer, Stund um Stunde,
Antigone, die Schwalbe, überall...
Wie schwarzes Eis, so glüht auf meinem Munde
Erinnerung an Stygisches, an Hall.

(Traduction Paul CELAN.)

1^{er} JANVIER 1924

Qui avait embrassé du temps la tempe usée
Se remémorait, tendre enfant,
La congère de blé derrière la croisée
Où s'en allait dormir le temps.
Qui du siècle a levé les piteuses paupières,
Pommes au double sommeil lourd,
A tout jamais entend, vacarme de rivières,
Hurler les temps trompeurs et sourds.

Deux pommes en sommeil, bouche de belle argile,
Voilà le siècle souverain
Qui, sur la main sans nerfs de son enfant sénile,
Mourra recourbé. Je sais bien,
Plus faible est chaque jour le souffle de la vie,
Encore un peu et la chanson
Du simple argile en son chagrin sera faillie
Et la bouche scellée au plomb.

Argile en vie ! O siècle, ô mort qui se consomme !
Seul, j'en ai peur, te comprendra
Celui dont le sourire impuissant est d'un homme
Qui se saurait perdu déjà.
Chercher un mot perdu, quel mal c'est s'infliger,
Lever des paupières piteuses,
Et le sang plein de chaux, pour un peuple étranger,
Ramasser des herbes nuiteuses.

Siècle. Du fils souffrant, le sang de chaux devient
Dur. Moscou dort, coffre de bois,
Et nulle part où fuir le siècle souverain...
La neige a l'odeur d'autrefois,
L'odeur de pomme. Où fuir, je voudrais tant, mon toit ?
Dehors est sombre, et comme on lance
Du sel sur les chemins empavés, devant moi
Etincelle en blanc la conscience.

Pigeonniers et perchoirs, par les proches ruelles,
Dans mon fantôme de fourrure,
Hâtivement parti, passager habituel,
Je veux fixer la couverture,
Comme un éclair passe une rue, une autre encore,
Pomme craquant, le traîneau geint,
L'attache trop serrée résiste à mes efforts
Et tout le temps me fuit des mains.

En quel objet de quel métal, en quel de fer,
Sonne à Moscou la nuit d'hiver,
Choc de poisson gelé ou bien, dans les lumières
Des cabarets, vapeurs légères,
Fretin d'argent. Moscou toujours. « Moscou, salut !
Ne m'en veux pas, le mal est fait,
Et je vous rends honneur comme au temps qui n'est plus,
Lois sœurs du gel et du brochet. »

La pharmacie est sur la neige un feu framboise,
Une Underwood a crépité,
Où ? Le dos d'un cocher, de neige un quart de toise,
Quoi d'autre t'est nécessité ?
On ne te tuera point, on ne te peut nul mal.
Bel hiver, ciel, chèvre d'étoiles,
Lait éclatant, et tinte au rythme du cheval,
Couverture entre bois et poils.

Les ruelles fumaient comme un feu de cuisine,
Dévorant tout, froid et fretin,
Tout n'étant plus que soviétique sonatine
En souvenir de l'année vingt.
Vous livrerai-je au discrédit hostile et bas
— Le gel a de nouveau l'odeur
De pomme —, ô foi jurée au quatrième état,
Paroles pleines jusqu'aux pleurs ?

Qui d'autre vas-tu donc tuer ? Qui glorifier ?
Quel mensonge établir ? Ce n'est
Que cartilage encore : arrache le clavier,
Que soit à nu l'os de brochet,
Que la chaux dans le sang du fils que le mal ruine
Fonde et le rire heureux éclate...
Mais de nos Underwood la simple sonatine
N'est que votre ombre, amples sonates.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)

Contemporain, jamais, non, jamais de personne,
Point ne me va cet honneur-là.
Combien je hais quiconque a le nom qui consonne,
C'était un autre et non pas moi.

Deux pommes en sommeil, bouche de belle argile,
Voilà le siècle souverain
Qui, sur la main sans nerfs de son enfant sénile,
En mourant courbera le rein.

Siècle, j'ai soulevé les piteuses paupières,
Pommes au double sommeil lourd,
Et des conflits humains le fracas des rivières
M'a raconté l'ardent parcours.

Blancs, il y a cent ans, étaient les oreillers
Du lit léger, le corps d'argile
Était d'un calme étrange, et du siècle en premier
Mourait l'ivresse juvénile.

Au grincement de cette guerre omninations,
Qu'il est léger, le léger lit.
Mais quoi, si nous en faire un autre est illusion,
Faisons avec ce siècle-ci.

Et dans la chambre au chaud, sous la hutte ou la tente,
Le siècle meurt, et sort posthume,
Deux pommes en sommeil à cornée transparente
Resplendissent d'un feu de plumes.

1924.

(Traduction et adaptation H. HENRY et M. REGNAUT.)



Et Schubert sur les eaux, Mozart quand l'oiseau chante,
Et Gœthe allant sifflant où le sentier tournoie
Hamlet à pas prudents plongé dans sa pensée
Comptaient le pouls des foules et leur ajoutaient foi.

Le murmure peut-être est né avant les lèvres,
Et les feuilles tournaient sans que l'arbre soit là.
Et ceux à qui nous dédions notre usage
Bien avant lui possédaient un visage.

Janvier 1934.

(Traduction Hélène HENRY.)

Зернозем

1.

Перевалена, перелерна, все в холе,
Все в хилках маленькие, все воздух и призор.
Все расплазось, все образу хор, —
Котомки влажные полей земли и воли...

2

В дни ранней пахоты зерна до синевы,
И безоружная в ней зимеется работа
Тысячелетние расплазанной молвы:
Знать безокружное в окружности сиб что-то.

3.

И все-таки земля — проруха и обух.
Не умолит ее, как в ноги ей не бухай,
Знающей орлейтов нацаривает слух,
Кларнетом чиренным зазывает ухо...

4.

Как на лемех прилетел курный плас,
Как степь лежит в апрельском проворите!
Их здравствуй зернозем: будь мушкетер,
Зерноземное молванье в работе,
аудио ЗБ.
В.

LA TERRE NOIRE

Si respectée, si noire, si choyée
Toute en collines basses, tout abri tout espace
Toute entière effritée, toute chantant en chœur
De ma terre et de ma liberté ô vous mottes humides.

Aux jours des jeunes labours, noire à en être bleue
Elle se construit un travail sans armes
Collines par milliers, labour de la rumeur
C'est donc qu'aux alentours quelque chose est sans armes.

Et pourtant la terre, c'est l'erreur et la masse qui cogne
Qu'on se jette à ses pieds, elle reste impitoyable.
Et flûte pourrissante, elle donne le ton
Et clairon du matin, elle gèle l'ouïe.

Comme sous le soc est agréable la grasse épaisseur
Quand avril retourne la steppe...
Salut, terre noire, sois forte, ouvre tes yeux
Mutisme du discours noir en plein travail.

Avril 1935, Voronej.

(Traduction Héliène HENRY.)



Oui je suis dans la terre et je remue les lèvres,
Mais ces mots, les enfants les rediront en classe :

Sur la place Rouge la terre est la plus ronde,
Et son sol incliné est ferme de bon cœur.

Sur la place rouge où plus ronde est la terre,
Sa pente insouciant et vagabonde,

Descendant tout en bas, ira jusqu'à rizières,
Tant qu'il subsistera sur terre un seul esclave.

Mai 1935, Voronej.

(Traduction Héliène HENRY.)

Le jour avait cinq têtes. Cinq jours et cinq nuits
Ratatiné, j'étais fier de l'espace gonflé par le levain
Le sommeil était plus que le son, le son plus ancien que le sommeil,
compact, sensible...
Et les grand'routes nous poursuivaient en malle poste...

Le jour avait cinq têtes ; hébétée par la danse
S'avançait à pied et à cheval, marchait la masse aux cimes noires
Le gonflement de l'aorte de la puissance aux poignets, non, aux
poignards blancs,
Transformait l'œil en viande hérissée d'épines.

Qu'on me donne un bout de mer bleue, même grand comme le chas
d'une aiguille
Pour que le double attelage du temps garde-chiourme avance à toutes
voiles
Pain sec des contes russes ! Cuiller de bois — Hou hou !
Où êtes-vous, vous les trois fameux gars sortis des portes de fer du
Guépéou ?

Pour que les parasites ne se passent pas de main en main la merveil-
leuse marchandise de Pouchkine
S'instruit la tribut en uniforme des pouchkinistes avec pistolets,
Jeunes amateurs de rimes aux dents blanches,
Qu'on me donne un bout de mer bleue, même grand comme le
chas d'une aiguille !

Le train filait vers l'Oural. De l'image sonore un
Chapaev parlant pénétrait au galop dans nos bouches ouvertes :
Derrière les rondins de la barrière, sur le drap
Il ira se noyer et puis sauter sur son cheval.

Juin 1935, Voronej.

(Traduction Hélène HENRY.)

Pas de comparaisons : vivre est incomparable.
Avec une sorte d'effroi tendre
J'étais d'accord avec l'égalité des plaines,
Et l'orbe du ciel me faisait mal.

Je parlais à mon serviteur l'air,
J'en attendais services ou nouvelles,
Je me mettais en route et je nageais dans l'arc
De pérégrinations toujours à être.

J'ai désir de marcher où j'ai le plus de ciel,
Et sur les collines encore enfants de Voronej,
En moi persiste la nostalgie claire
De celles où tout humain resplendit en Toscane.

18 janvier 1937, Voronej.

(Traduction Hélène HENRY.)



Janvier : où aller me fourrer ?
La ville est béante et agrippe et affole,
Suis-ivre, ou quoi, de ces portes fermées ?
Ces cadenas et ces verrous, ils me feraient beugler.

Et les bras des ruelles aboyantes,
Et les mansardes des rues déjetées,
Et les gamins se cachent dans les coins,
Et puis de leurs recoins ils resurgissent.

Et moi, je m'enfonce dans la fosse et dans l'ombre verruqueuse,
Je glisse jusqu'à la pompe gelée,
A bout de souffle, j'ai de l'air mort plein la bouche,
Volent aux quatre vents des corneilles affolées.

Mon hurlement les suit, et me voilà qui frappe
Sur je ne sais quelle boîte en bois : qu'on me donne
Un lecteur ! Des conseils ! Qu'on me soigne !
Sur l'escalier piquant, oh, parler à quelqu'un !

1^{er} février 1937, Voronej.

(Traduction Hélène HENRY.)

C'étaient des yeux plus perçants qu'une faux aiguisée,
Ibis de l'iris ou gouttes de rosée,
Et ils n'avaient jamais appris à vraiment
Distinguer la foule des étoiles seules immensément.

8 février 1937, Voronej.

(Traduction Hélène HENRY.)



Même si nos ennemis doivent venir me prendre,
Si personne ne doit plus me parler,
Si l'on me prive de tout en ce monde,
Du droit de respirer du droit d'ouvrir les portes
Et d'affirmer que nous viendrons à l'être,
Et que le peuple juge rend justice ;
Si l'on doit m'enfermer comme une bête,
Et me lancer par terre ma pitance,
Je ne me tairai pas, n'avalerais pas ma peine,
Mais j'inscrirai ce que j'ai droit d'inscrire,
Je mettrai en branle la cloche nue des murs,
J'éveillerai le coin des ténèbres ennemies,
J'attellerai dix bœufs à ma voix,
La charrue de mon bras labourera l'ombre,
Et à l'abri d'un océan d'yeux fraternels,
Je tomberai de tout le poids de la moisson,
Dans l'élan ramassé du serment qui s'envole,
Et au profond de la nuit sentinelle
Flamboieront les yeux de la terre tâcheronne,
En éclair passera le vol des ans de flamme,
Grondera la rumeur de l'orage enfin mûr, et ce sera **Lenine**,
Et la terre sauvée des décompositions ultimes
Verra l'éveil de la raison et de la vie : **Staline**.

Voronej, 1937.

(Traduction Hélène HENRY.)

Deux poèmes facéties

AH ! MAT OVALE EN GLACE D'AZUR
D'AHMATOVA JE TRACE L'ALBUM CELA SUR



ET JE M'EN VAIS
PRENDRE UN TRAMWAY,
TELLEMENT VIDE,
TELLEMENT 8...

(Traduction Léon ROBEL.)

СОЛОМИНКА.

I

Когда, соломинка, ты спишь въ огромной спальнѣ
И ждешь, бессонная, чтобъ, важенъ и высокъ,
Спокойной тяжестью — что можетъ быть печальнѣй —
На вѣки чуткія спустился потолокъ,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сдѣлалась нѣжнѣй,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нѣтъ, соломинка скорѣй.

Въ часы бессонницы предметы тяжелѣе,
Какъ будто меньше ихъ — такая тишина —
Мерцаютъ въ зеркалѣ подушки, чуть бѣлѣя,
И въ кругломъ омутѣ кровать отражена.

Note de la rédaction : Nous souhaitons que les lecteurs qui connaissent le russe nous proposent des traductions de ces quatre pages...

Нѣтъ, не соломинка въ торжественномъ атласѣ,
Въ огромной комнатѣ надъ черною Невой,
Двѣнадцать мѣсяцевъ поють о смертномъ часѣ,
Струится въ воздухѣ ледъ блѣдно-голубой.

Декабрь торжественный струить свое дыханье,
Какъ будто въ комнатѣ тяжелая Нева.
Нѣтъ, не Соломинка, Лигейя, умиранье —
Я научился вамъ, блаженные слова.

II

Я научился вамъ, блаженные слова,
Леноръ, Соломинка, Лигейя, Серафита,
Въ огромной комнатѣ тяжелая Нева,
И голубая кровь струится изъ гранита.

Декабрь торжественный сіяетъ надъ Невой.
Двѣнадцать мѣсяцевъ поютъ о смертномъ часѣ.
Нѣтъ, не соломинка въ торжественномъ атласѣ
Вкушаетъ медленный, томительный покой.

Въ моей крови живетъ декабрьская Лигейя,
Чья въ саркофагѣ спитъ блаженная любовь,
А та, соломинка, быть можетъ Саломея,
Убита жалостью и не вернется вновь.

1916

NOTRE DAME.

Гдѣ римскій судія судилъ чужой народъ—
Стоитъ базилика—и, радостный и первый,
Какъ нѣкогда Адамъ, распластывая нервы,
Играетъ мышцами крестовый легкій сводъ.

Но выдаетъ себя снаружи тайный планъ!
Здѣсь позаботилась подпружныхъ арокъ сила,
Чтобъ масса грузная стѣны не сокрушила,
И свода дерзкаго бездѣйствуетъ таранъ.

Стихійный лабиринтъ, непостижимый лѣсъ,
Души готической разсудочная пропасть,
Египетская мощь и христіанства робость,
Съ тростинкой рядомъ—дубъ и всюду царь—отвѣсъ.

Но чѣмъ внимательнѣй, твердыня Notre Dame,
Я изучалъ твои чудовищныя ребра,—
Тѣмъ чаще думалъ я: изъ тяжести недоброй
И я когда нибудь прекрасное создамъ.

1912.

L'année 1912, année de la parution du premier recueil de vers d'Anna Akhmatova, doit être signalée dans l'histoire de la poésie russe comme le moment de la constitution de nouveaux groupes poétiques. Le déclin de l'école symboliste avait commencé de se faire sentir dès après 1909, lors de la disparition de la revue « La Balance ». L'essence du symbolisme fut alors l'objet de toute une série d'articles et de conférences, dont le nombre s'accrût particulièrement en 1910. C'est cette même année que l'on doit considérer comme celle de l'éclatement de la crise au grand jour. Blok note dans ses souvenirs : « 1910 c'est la crise du symbolisme, qui fut l'objet de nombreuses discussions et de nombreux écrits tant dans le camp des symbolistes que dans le camp opposé. C'est cette année là que se sont faits clairement connaître les courants qui devaient s'opposer aussi bien au symbolisme qu'entre eux : acméisme, égofuturisme et prémisses du futurisme. » (Introduction au poème « Le Châtiment ».)

Faire acte de théorisation est en soi un signe très caractéristique. On sait depuis longtemps que « quand les écrivains de premier rang d'une époque littéraire donnée commencent à analyser les positions au service desquelles ils s'étaient mis avec tout le zèle de la jeunesse, cela veut dire qu'ils ne sont pas loin d'adopter de nouvelles conceptions de l'art et de la vie » (1). Il en fut de même pour les symbolistes. En 1910, Viatcheslav Ivanov et Blok font à « La Société des zéloteurs du mot » deux conférences sur le symbolisme (2). Le premier, en tant que chef de file et idéologue du mouvement symboliste, se fixe comme objet le fondement théorique et s'efforce de définir la véritable essence du symbolisme. « Le symbolisme ne voulait ni ne pouvait n'être qu'un art », telle est son affirmation de base qui visait les discussions qui s'élevaient déjà à propos des principes esthétiques du symbolisme. Blok, d'accord avec la théorie d'Ivanov, dit que le « glaive d'or » du premier symbolisme avait perdu son éclat parce que les « prophètes » avaient voulu devenir « poètes » et « étaient entrés dans des complots trompeurs avec des doubles complaisants ». Considérant ce point comme le « vice » du symbolisme, Blok pose la question tragique : « Ce qui nous est arrivé est-il curable ou incurable ? »

C'est par ces deux conférences que commence la polémique autour de la question du symbolisme : les symbolistes ne sont pas d'accord entre eux. La même année, V. Briusov fait une réponse acerbe et définitive, dans « Du discours asservi », pour la défense de la poésie — Apollon n° 9, où il proteste contre l'hypothèse d'Ivanov et de Blok : « Malgré tout le respect que j'ai pour le talent artistique et l'énergie de pensée de V. Ivanov, je ne peux cependant accepter que puisse être appelé symbolisme ce qui lui plaît... V. Ivanov peut fixer au symbolisme les buts à venir qui lui chantent et son Baedeker (Blok s'était lui-même surnommé ainsi) lui en montrer les voies d'accès, mais ils ne sont cependant pas en droit de changer ce qui fut. Quoi qu'ils en aient, le symbolisme *voulait n'être et ne fut* toujours qu'un art. Le symbolisme est un *moyen* artistique dont a pris conscience cette école qui a reçu l'appellation de « symboliste »... L'art est autonome : il a sa méthode et ses objectifs propres... Serait-ce qu'après avoir

(1) A. B. DRUZININ : « *Histoires et récits* » de I. S. Tourgueniev. Édition complète, tome VII, Saint-Petersbourg, 1865.

(2) Parues dans « Apollon », 1910, n° 8. V. Ivanov, « Testament du symbolisme » A. Blok, « De la situation actuelle du symbolisme russe ».

contraint l'art à servir la science et le social, on veuille maintenant le mettre au service de la religion ? Qu'on le laisse donc enfin libre ! »

Il se produisit alors une scission significative : les symbolistes-philosophes se séparèrent des symbolistes-esthètes. Il apparut, comme il apparaît toujours dans des moments semblables, que, nonobstant l'ancienneté et le triomphe total de l'école dit « symboliste », ses représentants non seulement n'étaient pas d'accord entre eux, mais même ne purent s'entendre sur les principes de base de leur courant et qu'en 1910 ils revenaient sur le problème initial de ce courant : l'art est-il autonome et le symbolisme n'est-il alors qu'un moyen artistique, ou est-il un système philosophique. Il devint alors évident que le premier regroupement des « symbolistes » en une école poétique s'était fait sur la base de principes artistiques concrets, nés de la lutte pour un art nouveau, et non sur celle de théorie philosophico-religieuses abstraites.

Le symbolisme, en tant que théorie abstraite, n'est apparu que par la suite, en tant que motivation, justification, et seulement lorsque les principes artistiques eurent perdu leur fraîcheur initiale et convaincante pour tous... Et de fait, cette même année 1910, outre Briusov, Kouzmine aussi rompit avec les symbolistes, après avoir fait paraître dans le numéro de janvier d'Apollon son célèbre article « De la belle clarté » où, prenant nettement ses distances avec les tendances théurgiques de V. Ivanov, il lançait un appel aux poètes et aux prosateurs : « Que votre âme soit entière ou brisée... je vous en conjure, soyez logiques, et que l'on me pardonne ce cri du cœur, soyez logiques dans la conception et dans l'élaboration de votre œuvre, dans sa syntaxe... soyez des maîtres d'œuvre dans les détails comme dans l'ensemble... que les récits racontent, que dans les drames on agisse, gardez le lyrisme pour les vers, aimez le mot, comme Flaubert, soyez économes de vos moyens et avares de vos mots, précis et vrais, et vous trouverez alors le secret d'une chose merveilleuse, le secret de *la belle clarté*, que j'appellerais volontiers *le clarisme*. Il est clair que le principe du clarisme est incompatible avec les principes énoncés par V. Ivanov et Blok. Il est caractéristique que Kouzmine ait été le premier à saluer la sortie des poésies d'Akhmatova dans l'introduction qu'il écrivit pour son recueil « Le Soir » (1912).

Aux abords de 1912 la situation devint encore plus critique : le « vice » des symbolistes était incurable, et il était impossible de rendre au symbolisme sa force passée. La nouvelle revue des symbolistes (principalement de V. Ivanov et de Blok), « Les travaux et les jours », ne faisait que tirer des conclusions théoriques mais ne jouait aucun rôle vivant pour la poésie et prit bientôt l'aspect d'une revue habituelle avec des articles sur l'art. La position idéologique de V. Ivanov et le caractère propre de son activité se trouvèrent exposés aux critiques du clan des plus jeunes : l'effervescence gagnait du terrain. Un certain désenchantement se fit jour : non seulement Briusov, mais aussi Kouzmine ; Biély et même Blok ressentirent alors la nécessité de se libérer des règles et des normes du code symboliste édicté par V. Ivanov. Kouzmine, dans sa critique du « Cor ardents » de V. Ivanov (Les travaux et les jours, n° 1), sous un ton très respectueux (« Un de nos principaux maîtres et guides en poésie », etc.), laisse percer des allusions à une certaine insatisfaction. Il est en outre caractéristique que ces remarques concernent surtout la langue : « l'hermétisme des mots, l'effort et la tension que l'on connaît sont particulièrement sensibles dans des choses beaucoup plus significatives et où se fait sentir une plus forte impulsion. Non que la langue du poète soit devenue moins brillante, moins probante et moins pleine, mais des vagues, des tourbillons d'on ne sait

quelle saturation exagérée voilent les contours nets. » Dans la suite de cette même critique, Kouzmine déclare : « Je ne suis pas en accord, même partiel, avec les points de vue exprimés dans le premier numéro des « Travaux et des jours, bien que j'y aie collaboré parce que » et là suivent des protestations violentes contre les positions de base de V. Ivanov (« Apollon », 1912, n° 5). A. Biély, dans ses souvenirs de cette année là, donne une estimation caractéristique de l'activité de V. Ivanov comme idéologue du symbolisme : « D'une part il a donné des assises solides à nos idées, d'autre part il a involontairement élargi la sphère même de nos recherches, tout en lui supprimant son âpreté et sa tension. En réunissant les décadents, les symbolistes et les idéalistes en un seul troupeau et préparant ainsi la période « alexandrine », syncrétique du symbolisme, il donnait le matériau pour la vulgarisation de l'invulgarisable. » (« Souvenirs sur A. A. Blok » in « Carnets d'un rêveur » n° 6.)

Blok, selon le témoignage de Biély, évitait à cette époque les rencontres de V. Ivanov, et, dans une lettre à sa mère en 1911, il écrivait à propos de son engouement pour un art de lutte (3), que le lutteur hollandais Van Rhiel l'inspirait « beaucoup plus pour ses poèmes que V. Ivanov », et que la véritable œuvre d'art ne peut surgir que lorsque « l'on entretient une relation spontanée (et non livresque) avec le monde ».

La nécessité d'une mutation, d'une rupture s'imposait de plus en plus. Les discussions sans fin sur le symbolisme avaient rendu étouffante jusqu'à l'atmosphère qui l'entourait (4). Commença toute une série de reproches mutuels, de querelles personnelles, de crises idéologiques embrouillées. L'article de Kouzmine sur la clarté, lié à d'autres attaques du symbolisme et de ses idéologues, provoque une réponse cinglante dans le premier numéro des « Travaux et des jours », réponse dans laquelle éclatent au grand jour les signes d'une dissolution définitive de l'école : « De plus en plus souvent on entend récriminer contre l'activité de nombre des nôtres, parmi les plus éminents... il n'est besoin ni d'artiste, ni de penseur abstrait par conséquent... M. M. et N. N. sont rejetés l'un après l'autre... Nous nous sommes pliés nous-mêmes à des valeurs prises séparément. Nous nous sommes pliés nous-mêmes à des valeurs prises séparément. Nous nous sommes nous-mêmes pliés à une manière verbale bien définie de nous exprimer dans le domaine de l'art, de la philosophie, de la religion, de la mystique. Là est la vérité. Il n'y a pas perception sans précision, et il n'est point pour nous de sentiment de création sans expression limpide. Mais les formes précitées de la création, leur partage, sont le résultat d'une systématisation de ce qui a déjà été effectivement créé. Mais qu'apparaisse parmi nous une nouvelle frontière qui ne coïnciderait pas avec les frontières tracées par nous-même, elle nous apparaîtrait alors comme confusion et chaos. Un nouveau langage est toujours un gallimatias. Nous avons eu notre propre époque de gallimatias. Mais hier nous avons su reconnaître dans le gallimatias un nouveau langage. Le nouveau langage s'est vite transformé en un nouveau moyen de falsifier l'ancien... C'est ainsi que se crée un nouvel engouement pour tout ce qui est achevé, clair, et nous prévoyons déjà dans cet engouement un nouveau mensonge. Une police volontaire apparaît, une nouvelle étincelle de clarté surgit. Tout hier nous semblait trop clair, d'une clarté offensante, mais aujourd'hui c'est le contraire, et tout ce qui était clair auparavant est soupçonné d'obscurité. De son nid de splendeur s'est envolée au ciel une grive, et le merle qui nous reste entre les mains est mis au rebut... Ne vous

(3) Cf. également Introduction au poème « Le châtimeut ».

(4) Cf. également articles du n° 1 de « Les travaux et les jours » : V. Ivanov, « Pensées sur le symbolisme » ; A. Biély, « Le symbolisme » et Bl. Plast, « Quelques précisions sur les canons ».

hâtez pas trop de condamner ceux qu'hier nous appelions avec respect les « non seulement poètes » et qu'aujourd'hui sans aucun respect nous bombardons de l'infamante épithète de « dilettante » (5).

Les symbolistes, qui se présentaient eux-mêmes dans des « merles » et exigeaient « qu'on les respectât », ne pouvaient plus attirer personne à soi, sinon des épigones et des imitateurs. Il fallait chercher « la grive dans le ciel », parce que l'art ne peut pas se contenter de « merles ». Il fallait revenir à l'art, sortir de la « tour » du symbolisme, haute mais sans air. Il fallait changer les rapports avec la langue poétique qui s'était muée en un dialecte mort, privé de développement vivant. Il fallait ou créer un nouveau gallimatias, un nouveau langage sauvage, ou libérer la langue poétique traditionnelle des chaînes du symbolisme et l'amener à un nouvel équilibre. Autrement dit, la question se posait : révolution ou évolution.

La poésie ruse emprunta les deux voies. Les ruptures historiques brutales, quelque soit le domaine où elles se produisent, ne se résolvent jamais par des réformes. Au-devant des tentatives « pacifiques » d'évolution se lève la violence élémentaire de la révolution, dont l'apogée est dans la destruction de la tradition et des anciennes formes. Il en fut ainsi. Des rangs mêmes des symbolistes sortirent les « acméistes » qui étaient passés par l'école de ce même V. Ivanov et s'y étaient convaincus de la nécessité d'une réforme. Ils ne rompaient pas avec les traditions de « l'art élevé », et ne se voyaient pas comme les destructeurs du symbolisme, mais comme ses continuateurs immédiats et ses héritiers légitimes. La puissance des symbolistes s'était affaiblie, les symptômes d'une anarchie poétique étaient apparus : il fallait refuser les traditions périmées, les remplacer par d'autres, se libérer des préjugés théoriques et créer ainsi un nouvel ordre, un nouvel équilibre. C'est ainsi que comprenaient leur mission les chefs de file de l'acméisme, qui avaient la direction de « la corporation des poètes »... S. Gorodetski, généralement hésitant et instable dans ses positions, mais toujours d'autant plus catégorique, y écrivait justement (« Quelques courants de la poésie russe contemporaine » — « Apollon », 1913, n° 1) : « On peut considérer à l'heure actuelle le courant symboliste russe comme tari, du moins dans son lit principal... L'art est avant tout état d'équilibre. L'art est solidité. Le symbolisme a surtout méprisé ces règles de l'art. Le symbolisme a tenté d'utiliser la fluidité du mots... », etc. C'était clairement déclarer le refus du mystique et l'orientation vers l'art roman qui, à l'opposé du germanique, « aime la force de la couleur qui sépare les objets et dessine les lignes avec précision ». Quatre noms étaient évoqués comme nouveaux maîtres : Shakespeare, Rabelais, Villon et Th. Gautier.

Dans le même temps apparurent les révolutionnaires, qui exigeaient la rupture radicale et le refus de toute l'expérience passée, de toutes les traditions de l'art élevé. Leurs slogans n'étaient pas tant tournés vers les cercles littéraires que vers les masses, vers cette foule que les pontifes de l'art élevé avaient toujours regardée avec mépris. Leurs interventions avaient un caractère social et militant. Ils abasourdissaient la foule de leurs métaphores grossières, de leur ruée sur toute autorité. La foule restait perplexe, mais prêtait l'oreille. C'était un véritable soulèvement, et quant à l'ordre, l'équilibre, les pères et leur héritage, il n'en était pas question. Telle était l'activité des premiers futuristes ou « seraniens ».

Comme toujours, la théorie ne coïncide pas avec la pratique. Et de fait, il ne s'agit pas ici d'une simple antithèse, mais d'un type de relation

(5) Cunctator « Des grives et des merles », in « Les travaux et les jours », 1912, n° 1, pp. 82-84.

beaucoup plus complexe. Il est évident que les futuristes eux-mêmes ont fait leur bien des choses du symbolisme, mais un point est important : ils ont carrément posé la question de la langue poétique, ils sont revenus au problème du « mot comme tel » et ont refusé d'employer les grandes traditions de l'école symboliste. Chez eux le nerf de la guerre n'était point conciliation, ni résolution des contradictions mises à jour, mais tout au contraire aiguïsement. C'est en toute connaissance de cause qu'ils rabaissent l'art, comme cela se reproduit inéluctablement à toute période critique. La satire renaît et, d'une manière générale, le style comique. Cherchenévitch avec raison appelle Maïakovski « le grand comique de notre temps ». Ils portent un coup décisif au culte des petites pièces lyriques (élégie, romance) qui avaient pris le pas dans la poésie russe du XIX^e siècle et s'allient à la famille de la poésie du XVIII^e siècle, l'ode et la satire. Du XIX^e siècle, le plus proche ne leur est ni Pouchkine, ni Tioutchev, mais Nekrassov avec ses tendances à l'ode et surtout sa valorisation de « l'abaissement » de la forme et de la langue. Les symbolistes, dans leur volonté quelque peu éclectique d'absorber toutes les traditions de la poésie russe, s'étaient efforcés de « justifier » Nekrassov, interprétant sa poésie comme de « l'art élevé » (Balmont, Biély). Les futuristes nous ont rendu le sentiment du vrai Nekrassov, destructeur des traditions classiques, et, du même coup, l'ont délivré de ses liens avec le « lyrisme », post-nekrassovien, « à la Nadson », dont Balmont avait utilisé les éléments. Dans leurs slogans revécurent quelques-unes des traditions qui semblaient enterrées depuis longtemps. En particulier chez Khlebnikov, avec son « mot-radical », son goût pour le vocabulaire vieux-russe et pour le remplacement de tous les mots étrangers par des néologismes russes, nous pouvons voir une renaissance de la ligne archaïsante de Chichkov (6). Ce philologisme, prenant la place des recherches philosophico-religieuses des symbolistes, est caractéristique de tout le futurisme russe.

A en juger par tout le développement de cette lutte, on comprend qu'il est faux de juger l'acméisme comme le début d'une nouvelle tendance poétique, d'une nouvelle école qui aurait dépassé le symbolisme. Les acméistes ne sont pas un commando : ils pensent que leur mission essentielle est d'atteindre un équilibre, de résoudre les contradictions, d'apporter des correctifs. L'idée même d'équilibre, de solidarité, de maturité, qui servit de base au terme « acméisme », est caractéristique non des promoteurs mais des réalisateurs du mouvement. Dans les faits, non seulement ils ne changeaient pas les traditions, mais tout au contraire ils apparaissaient bien plus comme leurs conservateurs conscients. C'est aux symbolistes que revient le mérite d'avoir réhabilité Joukovski, Tioutchev, Fet, ce sont eux qui ont tenu un nouveau discours sur Pouchkine, Baratynski, Yazykov. Les acméistes étendent ce domaine des traditions et Mandelstam renforce la ligne classique en déclarant : « La poésie de la révolution, c'est la poésie classique. »

L'acméisme est le dernier mot du modernisme. Ce qui est caractéristique d'eux, c'est non pas l'établissement de nouvelles traditions quelles qu'elles soient, mais le refus partiel de certains principes introduits par les symbolistes de la deuxième vague et qui avaient compliqué leur pratique poétique personnelle. Il n'est pas indifférent que les acméistes aient élevé au rang de leur maître suprême I. Annenski qui, plus que les autres, avait

(6) Cf. « semblait » à la place de « portrait », « langateur » à la place de « poète », etc. A ce propos la définition que l'on a donnée de l'activité de Khlebnikov est caractéristique : « Khlebnikov fut jusqu'à l'extrême archaïsant et dans sa langue et dans son attachement à la thématique vieux-russe, et dans son dévouement à la cause d'un syntaxe purement russe. » (I. Axionov, « Pour une liquidation du futurisme », La presse et la Révolution, 1922, tome V.)

conservé intacts les traits caractéristiques du symbolisme de la première vague, qui s'appelait aussi modernisme ou décadence. C'est là que s'était conservée la position *esthétique* qui avait été le point de départ du mouvement et dont par la suite celui-ci s'était écarté dans son souci de fonder sur la religion et la philosophie ses tendances artistiques. Les extrêmes se rejoignent, le cercle se clôt par un retour à son point de départ. En soulignant leur lien avec Annenski, les acméistes se manifestaient comme étant les derniers acteurs de ce grand cercle qui s'appelle le modernisme.

Et c'est bien aux futuristes que revient d'avoir dépassé le symbolisme. Mais entre leurs mains le vers russe subit une telle transformation que l'on peut douter de son évolution dans un avenir proche. Sous ce rapport la théorie des imaginistes, qui pose à la base de la poésie le principe de l'image, est beaucoup plus symptomatique. Le principe versificateur faiblit et se dessine la voie vers un développement de la prose. La tentative de Biély d'abattre la frontière entre le vers et la prose est elle aussi caractéristique d'une époque de transition, mais elle est en soi forcée et sans avenir. Nous allons vers une prose véritable qui ne s'oriente pas vers la poésie. Celle-ci est condamnée à un certain nombre d'années de développement « en chambre » et d'accumulation de nouvelles forces.

Akhmatova et Mandelstam sont les grands « moments » de l'acméisme. Etant conservateurs des traditions, ils seront peut-être aussi les mentors de nouveaux poètes, mais cela ne se réalisera pas au grand jour. Mandelstam, qui va son chemin d'un pas si ferme et si sûr, est pour l'heure beaucoup plus inaccessible que Maïakovski auquel on s'est habitué et que l'on commence à apprécier dans les cercles les plus vastes. La popularité d'Akhmatova ne marque pas le début de nouveaux mouvements de grande ampleur, mais montre qu'elle a atteint l'équilibre vers lequel dès le début ont tendu les acméistes, équilibre entre le vers et le mot, entre l'élément rythme et l'élément mot. Et indépendamment de l'évolution qui doit être celle d'Akhmatova dans l'avenir, sa poésie est déjà ressentie comme un style achevé, comme une règle que l'on peut imiter, mais qu'on ne peut actuellement développer. L'histoire a ses lois, même si elle les garde avec un secret jaloux.

(Traduction Gilles GACHE.)

I. LES POETES SYMBOLISTES ET LES POETES DE HYPERBOREE (1)

Dans l'histoire de l'art poétique de ce dernier quart de siècle, nous pouvons distinguer trois générations de poètes symbolistes, et en rapport avec celles-ci trois vagues successives du symbolisme en tant que sentiment de la vie, vision du monde et des choses et culture esthétique. Nous désignons ces générations par le nom de leurs poètes — initiateurs : la première par les noms de Balmont et de Brioussov, la seconde par ceux de Viatcheslav Ivanov, d'André Bély et d'Alexandre Blok, la troisième par celui de Kouzmine. Derrière chacun de ces chefs de file, on trouve toute une série de poètes et d'écrivains de second ordre qui ont été gagnés par leur nouvelle perception créatrice de la vie. Nous laisserons de côté plusieurs grands écrivains précurseurs du mouvement littéraire contemporain (Fédor Sologoub, Z. Hippus).

Pour les poètes de la première génération (Balmont, Brioussov et leurs disciples) le symbolisme était avant tout une façon de se libérer, de se libérer de la morale ascétique et exclusive du milieu libéral russe. Ils purent soudain sortir du monastère de l'intelligentsia et entrer dans le monde vaste et libre : « Le monde est beau ! L'homme est libre ! » C'est ainsi que Viatcheslav Ivanov formule l'état d'esprit de la première époque du symbolisme. Il faut se donner à la vie et la vivre d'une manière totale avec le plus d'immédiateté, d'intensité et d'éclat possibles, en dehors de la division en bien et en mal, en bonheur et en malheur : c'est dans la violence avec laquelle l'existence est vécue que se trouve le sens et la justification de la vie.

Nous serons comme le soleil ! Il est jeune,
C'est en cela qu'est le précepte de la beauté.

Nous allons brûler de vie, nous allons accepter et bénir la vie dans la joie comme dans la peine, dans ses envols comme dans ses chutes. Mais ce désir d'accepter et de bénir la vie ne se rapporte pas seulement à la vie extérieure : la nouvelle école introduit dans la poésie tout le contenu profond et riche de chaque âme prise individuellement. Dans la vie de l'homme, tout ce qui est vécu de manière intense et éclatante est intéressant précieux, digne d'attention ; la personnalité vivante du poète qui s'est enrichie et approfondie, devient le thème central de la poésie. La poésie de cette époque se caractérise par un lyrisme individualiste. Les premiers symbolistes étaient individualistes dans leur perception de la poésie et de la vie. Leur influence allait dans le sens de Fr. Nietzsche, et aussi dans celui d'autres poètes que nous découvrons alors pour la première fois, Ibsen, D'Annunzio, Przybyszewski.

L'apparition de la seconde génération du symbolisme (V. Ivanov, Biély, Blok) se rapporte au début du siècle (vers 1900). Le nom de symboliste

(1) Hyperborée : revue poétique éditée à Pétersbourg en 1912 et 1913 par les acméistes.

s'applique à ces poètes dans un sens beaucoup plus étroit et authentique. La richesse et la plénitude de la vie, la beauté et le caractère éclatant de l'existence terrestre que cherchèrent à atteindre leurs prédécesseurs, se révélèrent à eux comme une manifestation de l'infini. La présence de l'infini dans le vécu modifie le caractère même de ce vécu. Le monde est mystérieux et merveilleux ; dans tout ce qui est fini, on sent le souffle de l'infini, l'infini dans le monde et dans l'âme humaine. Les symbolistes de la seconde génération sont des mystiques. Leur maître fut Soloviev, tant sur le plan de la pensée religieuse que sur le plan du lyrisme. Ils eurent pour frères d'armes dans les siècles passés les premiers romantiques allemands.

Comme toujours dans l'histoire de la poésie, le nouveau sentiment de la vie apporté par les poètes symbolistes fut à la base d'une nouvelle esthétique et de nouvelles formes artistiques. Pour approfondir la personnalité, pour affiner les expériences individuelles, développer la teneur en émotion et surtout introduire dans la poésie un sentiment mystique, le poète avait besoin de mots nouveaux, d'une nouvelle technique de l'association des mots. La poésie lyrique dans la dernière période littéraire devient plus musicale. Par la mélodie des associations de mots, elle essaie de suggérer à celui qui écoute des états d'âmes que les mots seuls ne peuvent traduire. Les mots ne devaient plus être des concepts logiquement et clairement énoncés mais des allusions, des demi-tons, des demi-nuances, ils devaient suggérer des états d'âme, incohérents sur le plan de la logique mais expressifs sur le plan musical. Si dans la contemplation mystique du poète, la vie terrestre avait révélé son sens infini, ici les images poétiques devenaient des symboles, un tissu vivant de significations plus profondes. Elles faisaient allusion aux couches les plus profondes de l'âme humaine que l'on ne peut ni analyser ni expliquer rationnellement, mais que l'on peut donner à sentir dans l'allégorie et dans la mélodie.

Nous avons dit que le représentant de la troisième génération était Kouzmine. Kouzmine est l'un des grands poètes de notre temps, son rôle dans l'histoire de la poésie des dernières années a été jusqu'à maintenant encore insuffisamment apprécié. Kouzmine est le dernier poète symboliste russe. Il est lié au symbolisme par le caractère mystique de ses émotions, mais il ne fait pas entrer dans ses vers ces expériences d'un chaos trouble, mouvant, qu'il n'a pas pu vaincre. Pour lui, l'art commence à partir du moment où le chaos est vaincu : le sens de la vie est déjà trouvé, le monde a un centre de gravité absolu autour duquel toutes les choses sont disposées dans un ordre juste et beau. Il ne faut pas concevoir la vie avec un individualisme trop exigeant ; car alors les rapports réciproques entre les différents phénomènes se rompent et s'altèrent. Le monde poétique de Kouzmine n'est pas altéré par cette démarche trop subjective, exigeante et passionnée : une lumière égale, douce et heureuse tombe sur tous les objets de ce monde, grands et petits :

Esprit des futilités délicieuses et légères,
Des amours des nuits caressantes ou étouffantes,
De l'insouciance joyeuse d'une vie sans pensée...
Je suis fidèle, loin de tous les miracles dociles,
A tes couleurs, joyeuse terre !

Dans la sagesse enfantine de Kouzmine qui a surmonté ce chaos laissé au seuil de la poésie et qui libre et joyeux accepte maintenant le monde sans l'altérer par un individualisme trop exigeant, on peut déjà voir l'ébauche d'un mouvement vers le dépassement du symbolisme. Dans le regard libre et bienheureux de l'artiste, toutes les formes précises et austères

du monde extérieur reprennent vie, l'artiste aime le monde fini et chérit les frontières entre les choses, il aime aussi les frontières entre les sentiments qui tout en provenant des profondeurs dionysiaques du symbolisme, portent la marque de la clarté « apollinienne ». De plus, Kouzmine est un artiste du mot exigeant et remarquable. Sa simplicité recherchée dans le choix et les associations de mots est soit un art conscient, soit un don artistique inné qui fait de ce poète contemporain l'élève de Pouchkine. Et d'une manière générale, la renaissance de la tradition pouchkinienne, le « pouchkinisme » poétique a joué un grand rôle dans la formation des goûts artistiques de la jeune génération des poètes. A une époque où la finalité de l'art de toute une génération d'écrivains prend son sens dans le nom de Pouchkine, beaucoup de représentants de la première période du symbolisme peuvent paraître manquer d'exigence et de rigueur dans le choix des mots.

Dans son article « La belle netteté » (Apollon (2), janvier 1910) Kouzmine a énoncé toute une série de règles qui ont sans doute joué un rôle important dans les théories esthétiques des jeunes poètes qui ont grand sous son influence. « Il y a des artistes qui apportent aux gens le chaos, la perplexité horrifiée, et la désagrégation de leur esprit et il en est d'autres qui communiquent au monde leur harmonie. Il n'est pas particulièrement nécessaire de dire combien les seconds, à égalité de talent avec les premiers sont supérieurs et nous captivent plus. Sans entrer dans cette considération, que le devoir esthétique, moral et religieux oblige l'homme (et en particulier l'artiste) à chercher et à trouver en lui-même la paix avec lui-même et avec le monde, nous considérons, nous affirmons de façon absolue que les créations de l'écrivain même le plus irréconciliable, irrationnel, informel sont soumises aux lois de la claire harmonie et de l'architectonique. » Et voici après l'exigence morale et religieuse envers l'âme du poète, le développement et le fondement de l'exigence esthétique. « Que votre âme soit en harmonie ou écartelée... je vous en supplie, soyez logique ; que l'on me pardonne ce cri du cœur ! — soyez logique dans vos projets, dans la construction de votre œuvre, dans la syntaxe... soyez un architecte habile dans les plus petits détails comme dans le tout... que dans le récit, on raconte, que dans le drame, on agisse, gardez le lyrisme pour la poésie, aimez le mot comme Flaubert l'aimait, soyez économes de vos moyens et avertis de vos mots, soyez précis et vrais et vous trouverez le secret d'une chose merveilleuse, la belle netteté, de ce que j'appellerai le clarisme. »

Le succès et l'influence qu'a eu en son temps l'article manifeste de Kouzmine montrent déjà un certain changement dans les états d'esprit et les goûts artistiques des dernières années (3). La génération de poètes qui succède à Kouzmine peut être appelée dans une plus ou moins grande mesure, la génération qui a surmonté le symbolisme. Ces jeunes poètes se caractérisent par une certaine ambiguïté par rapport à la tradition de l'époque qui les a formés : les conquêtes verbales sont gardées, travaillées, et modifiées afin de traduire un nouvel état d'âme, par contre l'état d'âme qui a amené ces conquêtes est rejeté comme ennuyeux, pénible et inutile. Il semble que les poètes soient fatigués de se plonger dans les couches

(2) Apollon : revue littéraire éditée de 1909 à 1917 ; fut liée au symbolisme, puis à l'acméisme.

(3) C'est sous le signe de ce changement que se trouve le lyrisme d'Annenski qui occupe parmi les symbolistes de la dernière génération une place spécifique et un peu particulière. Tout comme Kouzmine, il a eu une grande influence sur les poètes de l'Hyperborée. Cf. I. ANNENSKI : *Le coffret des cyprès*, 1910.

profondes de l'âme, de gravir journallement le Golgotha du mysticisme ; on éprouve à nouveau le besoin d'être plus simple, plus naturel, plus humain dans ces expériences vécues. On rejette l'individualisme trop exigeant qui brisait et faisait éclater les liens vivants de la vie, les liens quotidiens entre les gens. On veut être « comme tout le monde », on est las du lyrisme excessif, de la richesse des sentiments, de la violente émotivité de l'esprit, du chaos non maîtrisé de l'époque précédente. On veut parler des choses de la vie extérieure, de ces choses si simples et si claires et de faits courants de la vie qui ne soient pas alambiqués, sans pour cela sentir la nécessité sacrée d'annoncer les dernières vérités divines. Le monde extérieur s'offre au poète dans toute sa diversité, avec tous ses charmes, dans toute sa clarté, ce monde que les poètes avaient presque oublié pendant les années où ils s'abîmaient dans leurs propres sensations avec lyrisme et individualisme.

Pour les jeunes poètes qui ont dépassé le symbolisme, l'appauvrissement progressif de l'élément émotionnel et lyrique prend de plus en plus d'importance. Là où ils ont conservé cette vie riche et diversifiée, celle-ci elle ne s'exprime déjà plus comme la manifestation d'une personnalité une et indivisible sous une forme immédiate et musicale émergeant des profondeurs ; les sensations sont concrètes et précises, exactes et analysables. Elles ne contiennent plus cette coloration particulière que donne la présence mystique de l'infini dans le fini à toutes les expériences vécues : la tragédie religieuse et mystique est remplacée par le récit d'une vie simple et intime. Nous ne rencontrons aucun poète solitaire et hermétique, lyriquement replié sur lui-même, la jeune poésie s'ouvre sur la vie extérieure, elle aime les contours précis des objets du monde extérieur, elle est plus picturale que musicale. La personnalité humaine du poète peut se perdre tout entière dans la contemplation artistique du monde : jamais, elle ne viole les frontières de la forme artistique en révélant avec immédiateté et force sa propre réalité empirique. En plus de tout ce qui vient d'être dit, les acquis verbaux de l'époque précédente gardent leur signification. C'est-à-dire qu'avant tout, les symbolistes se comportent envers le langage comme envers une œuvre d'art. Les symbolistes ont mis en avant l'examen des questions de métrique et de rythmique, de l'instrumentation verbale (c'est-à-dire de la composition phonique des mots), de la construction et du rythme des images du point de vue de l'effet artistique produit sur la perception de l'auditeur. Cependant même ici, les traditions de l'esthétique symboliste ne sont pas seulement conservées, elles se modifient aussi en rapport avec le nouveau sentiment de la vie perçu par les poètes de la nouvelle génération. L'attention portée à la construction artistique des mots souligne alors non pas tant l'importance de la musicalité des vers lyriques, leur effet musical du vers lyrique, de sa mélodie comme expression immédiate de l'émotion, avec l'introduction de l'analyse et de la conscience dans les forces obscures de la vie spirituelle, l'élément rationnel dans les mots et les associations de mots acquiert à nouveau une grande importance ; mais il est maintenant alors considéré d'un point de vue esthétique, comme faisant partie intégrante de l'impression esthétique et réapparaît déjà plus dans la forme artistique comme un raisonnement prosaïque et peu expressif, mais est mis en relief sous la forme d'un épigramme achevé et expressif. Dans cette dernière particularité tout comme dans celles énoncées auparavant, il y a la possibilité de rapprocher la jeune poésie non plus du lyrisme musical des romantiques mais de l'art précis et conscient du classicisme français et du xvii^e siècle français, pauvre sur le plan émotionnel, gardant toujours la maîtrise de soi par la raison, mais graphique riche, multiple et raffiné dans ses impressions visuelles, ses lignes, ses couleurs et ses formes.

Pendant l'hiver 1912-1913, plusieurs jeunes poètes se séparèrent consciemment du symbolisme en tant qu'école littéraire ; ils n'eurent pas une heureuse idée en appelant leur nouveau mouvement par le nom obscur et inexpres-sif « d'acméisme ». Très vite, les « acméistes » fondèrent une petite revue poétique et les éditions « l'Hyperborée ». Les manifestes acméistes de Goumiliev et de Gorodetski publiés dans la revue Apollon (1913, n° 1) annonçaient au monde les raisons philosophiques et esthétiques des divergences de vues entre ces jeunes poètes et les symbolistes. Dans ces manifestes on parlait surtout de chaser de l'art le mysticisme qui était devenu le thème central et le but essentiel de la création artistique. « Le symbolisme russe, écrit Goumiliev, a dirigé ses principales forces dans le domaine de l'inconnaisable. Il fraternisait tour à tour avec le mysticisme, la théosophie, l'occultisme. » Cependant « l'inconnaisable » par son sens même ne peut être connu... Toutes les tentatives faites dans cette direction ne sont pas pures... La sensation de sa propre ignorance, sensation d'une sagesse enfantine, voluptueuse jusqu'à la souffrance, voilà ce que nous donne « l'inconnaisable »... Avec l'élimination du mysticisme de la poésie comme son contenu exclusif et but absolu, le monde terrestre, multiple et éclatant, reprend la première place. Gorodetski dit à ce sujet : « La lutte entre le symbolisme et l'acméisme... est avant tout une lutte pour ce monde, plein de sons et de couleurs, qui a des formes, un poids, un temps, la lutte pour notre planète la Terre... Après le « négativisme », le monde est accepté sans retour par les acméistes dans toute sa beauté et sa laideur. » C'est de façon aussi nette que, selon ces deux poètes, l'esthétique du symbolisme se sépare de l'enseignement poétique de la nouvelle école. Pour les symbolistes, le mot était allusion et allégorie : de mystérieuses correspondances se manifestaient entre les mots comme entre les choses et toutes les frontières se fondaient dans une même modalité musicale et lyrique. Goumiliev voit en cela l'influence du mysticisme allemand. « L'esprit roman aime trop la lumière qui individualise les objets, qui dessine avec exactitude les contours. Ce lien symbolique de toutes les formes et de toutes les choses, l'inconstance de leur apparence n'ont pu naître que dans les ténèbres brumeuses des forêts allemandes... Le nouveau mouvement... donne une nette préférence à l'esprit roman sur l'esprit allemand. » Gorodetski se bat aussi pour l'individualisme des mots, le graphisme des lignes qui doivent remplacer l'harmonie musicale des états d'âme et le flou esthétique des allusions. « La méthode de l'intégration du carré dans le cercle, dit-il, a une grande importance en mathématiques, mais elle n'est pas applicable à l'art. L'assimilation à l'infini du carré à travers l'octogone et la figure à seize côtés au cercle est concevable en mathématiques mais ne l'est absolument pas artistiquement. L'art ne connaît que le cercle, il ne connaît que le carré. L'art, c'est ce qui est solide. Le symbolisme par principe néglige ces lois de l'art. Le symbolisme essayait d'utiliser la fluidité du mot... (Les symbolistes) la renforçaient par tous les moyens, et par là-même violèrent la prérogative royale de l'art, celle de rester calme dans toutes les situations et celles que soient les méthodes. » Si les symbolistes se référaient à l'enseignement poétique de Baudelaire sur les « correspondances » et aux vers de Verlaine. « De la musique avant toute chose!... Pas la couleur, rien que la nuance », Goumiliev, lui, cite les vers de Théophile Gautier, son poète préféré :

Oui, l'œuvre sort plus belle
 D'une forme au travail
 Rebelle,
 Vers, marbre, onyx, émail.

Ainsi pas de personnalité hermétique, chaotique, isolée, mais la diversité du monde extérieur, pas de lyrisme émotionnel, musical mais l'exactitude

et le graphisme dans les associations de mots, et surtout pas de pénétration mystique du mystère de la vie, mais l'empirisme psychologique simple et précis, tel est le programme qui réunit les poètes de « l'Hyperborée ».

Au printemps 1912, est paru un recueil de poèmes d'Anna Akhmatova « Le Soir » qui représente la première réussite sérieuse du nouveau mouvement littéraire. Cette même année, le théoricien de l'acméisme déjà précédemment cité, N. Goumiliev, par son deuxième recueil de poèmes (« Sous d'autres cieus ») a rendu perceptibles les signes d'une évolution du mouvement artistique qui s'éloigne de plus en plus des préceptes du symbolisme. Nous pouvons suivre ce même changement dans le premier recueil de Mandelstam « La Pierre ». L'hiver dernier, ces poètes ont chacun fait paraître un nouveau livre (Anna Akhmatova, « Le chapelet », 1914, 1^{re} édition). Le nom d'Anna Akhmatova est tout de suite devenu célèbre et aimé parmi la jeunesse. De nombreux critiques compétents et connaisseurs voient dans Mandelstam et Goumiliev d'authentiques poètes. Nous estimons, cela étant, qu'il est maintenant temps de considérer avec plus d'attention les œuvres de ces représentants du nouveau courant poétique, de juger la valeur de leurs réalisations et de tenter d'expliquer les particularités de ce mouvement littéraire très spécifique.

(Traduction Yveline BONNARD.)

II. CEUX QUI ONT DÉPASSÉ LE SYMBOLISME : O. MANDELSTAM

(.....)

Mandelstam prit part au nouveau mouvement littéraire sans que pour autant ses vers ne deviennent plus proches de la vie réelle. Son art se développa dans une direction inattendue : dans les vers du Mandelstam de la maturité, l'âme du poète n'apparaît pas, ni son état d'esprit personnel, ses émotions humaines ; l'élément purement personnel, le lyrisme qui s'exprime directement dans la chanson passe chez Mandelstam (comme en général chez les acméistes) au second plan. Mandelstam ne connaît pas les thèmes habituels du lyrisme personnel, ceux de l'amour et de la nature ; bien plus, jamais il ne se raconte, ne parle de son âme, de sa perception du monde intérieur ou extérieur. Pour employer la terminologie de F. Schlegel, ses vers peuvent être appelés non une poésie de la vie, mais une poésie de la poésie (die Poësie der Poësie) : c'est-à-dire une poésie dont l'objet n'est pas la vie telle qu'elle est directement vécue par le poète, mais une perception artistique de la vie déjà élaborée par quelqu'un d'autre. Mandelstam possède le don de sentir l'originalité des individualités poétiques autres et des cultures artistiques autres. Ces cultures, il en rend compte à sa façon, par le jeu de son imagination créatrice inspirée. Il rend compréhensibles les chansons des autres, raconte des rêves faits par d'autres, sait reproduire, par une opération de synthèse, une perception autre de la vie, déjà mise en forme artistiquement. Pour reprendre ses mots :

J'ai reçu un héritage bienheureux :
Les songes errants d'autres chanteurs.

Devant ce monde objectif artistiquement recréé en imagination le poète prend position d'observateur. La provenance et la valeur respectives des cultures artistiques qu'il reproduit lui sont absolument indifférentes.

(.....)

(Traduction Hélène HENRY.)

III. CEUX QUI ONT SURMONTÉ LE SYMBOLISME : ÉBAUCHE DE JUGEMENT

L'examen attentif de l'œuvre des trois principaux poètes de l'« Hyperborée » nous a permis de déceler un phénomène nouveau, cohérent et d'une grande portée artistique. C'est bien une réelle parenté intérieure, une réelle communauté d'esprit et d'options, un profond désaccord avec les « maîtres », désaccord symptomatique de l'époque littéraire qui vient, qui a arraché les jeunes générations au symbolisme, scellant ainsi son unité et non point le hasard des affinités ou des haines. Refus de la sensibilité mystique, abandon de l'individualisme poétique d'une personnalité plongée dans la contemplation lyrique de son moi, et ce, au nom d'un monde extérieur riche en sensations concrètes et multiples, tels sont les caractères les plus évidents de cette nouvelle appréhension de la vie. Peut-être, pourrait-on aller jusqu'à qualifier l'idéal des « hyperboréens » de néo-réalisme, étant bien entendu que d'un point de vue artistique, le terme de réalisme signifie transmission précise d'impressions nettes et définies ayant trait principalement au monde extérieur mais également à la vie intérieure saisie dans son aspect le plus net et le plus défini ; cette transmission n'est que peu affectée par l'expérience subjective, que cette dernière soit d'ordre spirituel ou esthétique ; il est bien évident, néanmoins, que les jeunes poètes ne sont nullement obligés de tendre à la simplicité naturaliste de la prose, comme en étaient persuadés les réalistes de la génération précédente qui avaient hérité des symbolistes l'habitude de considérer la langue comme une œuvre d'art.

Ceux qui considèrent les poètes de l'« Hyperborée » comme les représentants d'un nouveau réalisme qui réconcilie la poésie avec les multiples richesses du monde extérieur ne sauraient éluder la question de savoir dans quelle mesure ces œuvres sont représentatives d'une poésie réaliste, objective. Dans son appréhension de la vie, la jeune génération renonce-t-elle définitivement au subjectivisme, à l'attrait du cloître, à la déformation spasmodique des facultés visuelles qui caractérisent la poésie lyrique des poètes individualistes ? Bien sûr que non. La tentation individualiste a pénétré trop avant la vision même de la vie de cette génération nourrie de symbolisme. Il existe un monde d'Akhmatova, très féminin et personnel, un monde de Mandelstam, quelque peu abstrait, tout empli de culture, caractérisé par la déformation grotesque des rapports entre position et grandeur des objets, un monde de Goumilev, monde de tension, de chatoyance exotique, monde pathétique et viril ; aucun de ces poètes ne sort de la solitude de son âme, pas trace chez eux de sujétion de la personnalité à la vie objective. Il est à noter, en particulier, que certains surgeons de la débandade spirituelle corollaire des courants individualistes de la pensée nouvelle, que certaines formes d'esthétisme et d'amoralisme décadents sont passés tels quels

dans la poésie nouvelle ; exemple cet extrait d'un poème où Akhmatova dépeint un cabaret artistique et formule un sentiment du monde décadent, certes, mais que la jeune génération de poètes ne renie pas.

(.....)

Nous croyons que l'avènement d'un art réaliste, fort et neuf passe par le refus d'une vision solitaire, déformée par l'individualisme, qu'il passe par le refus de la personnalité coupée du monde et par la sujétion à la vérité objective de la vie. Sans doute, cette poésie ne sera-t-elle pas à dominante lyrique ; quoi qu'il en soit, les poètes acméistes montrent d'ores et déjà une certaine « duplicité » en tentant de faire une poésie pittoresque et orientée vers le monde extérieur dans le cadre du poème lyrique, personnel et musical par essence.

Par ailleurs, la haute conscience avec laquelle les poètes de la jeune génération manient le mot, la précision graphique des contours de leurs associations verbales, semblent tout d'abord bien supérieurs à la musicalité vague qui baigne la poésie des allusions et des états d'âme. La force des jeunes poètes semble venir du fait que la totalité du contenu spirituel de leurs vers s'inscrit dans les limites exactes du mot. De là, la tentation de perfection formelle, de plein équilibre du vers, toutes choses qui, ne l'oublions pas, sont le fruit d'importantes concessions, d'un rétrécissement librement consenti du champ d'investigation artistique ; il ne s'agit point ici d'une victoire de la forme sur le chaos mais bien d'une élimination consciente du chaos. Si tout est dit, incarné, c'est parce que l'on a renoncé au désincarné et à l'indicible. La révolution symboliste cherchait précisément à exprimer l'inexprimable, à dire l'ineffable en une poésie allusive et allégorique. Aujourd'hui, nous assistons à un nouveau rétrécissement du monde spirituel qui confère à la poésie la logique et la précision d'une épure. C'est ainsi qu'Akhmatova préfère les petites émotions bien claires et sans mystère à la totalité chaotique des profondeurs de l'âme ; c'est ainsi que Mandelstam exclut totalement de ses vers la personnalité du poète pour la fondre dans la contemplation de cultures artistiques étrangères ; que Goumilev accuse un amour exclusif pour la ballade exotique où il voit l'expression objective et non individualisée de l'expérience spirituelle ; les plus jeunes des « hyperboréens » ont un horizon rétréci, une spiritualité indigente, des émotions miniaturisées à l'extrême.

D'autre part la perfection formelle est loin d'être le seul critère de valeur de l'œuvre poétique. Les moyens mis en œuvre, aussi efficaces soient-ils, ne sauraient conférer la vie à aucun art, et à la poésie moins qu'à tout autre. Il faut encore toute une série d'émotions extra-artistiques dont l'origine est esthétique. Bien sûr tout en l'art doit être subordonné à l'efficacité artistique ; l'émotion artistique forme une sorte de courant continu qui ne saurait tolérer de fuite dans l'inexprimable. Mais ce qu'exprime l'œuvre d'art et que nous ressentons sous forme d'émotion esthétique suscitée par des moyens artistiques est irréductible à l'art du poète.

Prenons par exemple des vers formellement réussis et qui parlent d'amour ou de souffrance ; la perception artistique fait naître chez l'auditeur une série d'images esthétiques ; ces dernières sortent alors de la sphère de l'art proprement dit pour aller s'inscrire dans le monde de nos représentations ordinaires ; le critère d'appréciation sera alors sémantique, extra esthétique, philosophique, religieux, moral ou pratique. Même pour la peinture, le plus incarné de tous les arts, les associations et appréciations fondées sur le sens jouent un rôle appréciable. L'erreur des impressionnistes et de ceux qui ont suivi, erreur, au reste extrêmement typique et répandue, a été de chercher

à chasser de la peinture toute référence au sens pour n'y voir que de simples associations de ligne, de forme et de couleur, sans prêter la moindre attention à l'essence de l'objet représenté. Il est néanmoins difficile de nier que la force expressive d'un portrait, que la puissance émotionnelle d'une Madone ne sauraient être considérées comme ne faisant pas partie du propos artistique pur ; ceux qui ne veulent y voir qu'un élément de décoration rétrécissent ce propos. C'est de ce point de vue là que nous devons voir la différence entre symbolistes et poètes de la jeune génération. Les symbolistes étaient à la limite de l'art et l'imperfection voulue de leurs œuvres risquait bel et bien de ternir la perfection souveraine, qui, de l'avis des acméistes, doit être celle d'un poème. Mais rien ne peut faire que même si Blok avait possédé à un degré moindre que les jeunes « acméistes » l'art du verbe expressif, il serait resté un poète incommensurablement supérieur à eux, un poète qui donne à pressentir des mondes spirituels inincarnés et inincarnables, mondes de tensions inouïes et de portée illimitée.

1916.

(Traduction Marlaine GOURG.)

Aujourd'hui encore on entend parler couramment de la concrétude et de l'attention à l'objet de la poésie de Mandelstam. C'est de beaucoup simplifier la question. Certes, le poète est attiré par les choses concrètes, les objets :

Non, ce n'est pas la lune mais un cadran lumineux
 Qui brille là, et en quoi suis-je coupable
 Si des faibles étoiles j'éprouve la lactescence ?

(1912.)

Cela découle en bloc de l'acceptation de ce monde. Mais il est aisé de remarquer que la concrétude et la précision de la représentation ne s'étendent qu'à des objets sans lien entre eux. Sitôt que le poète commence à relier ces objets par une idée, qu'il les rend signifiants, il en résulte le tableau fantastique du « tout » que nous avons déjà noté. Derrière les objets isolés se sent toujours le regard extrêmement subjectif du poète. Voici une poésie très représentative de ce point de vue et qui se compose de deux quatrains :

Dans des banlieues paisibles des concierges
 Nettoient la neige avec leurs pelles ;
 Et moi qui passe
 Je vais avec des paysans barbus.
 Passent devant les yeux des femmes en fichu
 Comme des fous jappent des chiens
 Et les roses écarlates des samovars
 Flamboient dans les maisons et dans les cabarets.

(1913.)

On ne peut de toute évidence nier que les objets représentés ici soient « concrets » : concierges et leurs pelles, paysans barbus, femmes en fichu, et enfin samovars et chiens qui jappent. Aucune symbolique. Et cependant quelle « incompréhensible » idée est à la base de cette poésie ! Il est bien connu que Mandelstam et, en général, tous les acméistes ont fui par tous les moyens possibles le naturalisme. Et dans le cas présent le poète ne se limite évidemment pas à la représentation des objets, mais il introduit dans cette poésie un certain sens. Mais ce sens est extrêmement conventionnel et illusoire. Il en résulte que la concrétude de parties séparées cache derrière soi l'abstraction du « tout ». Si, bien sûr, on fait abstraction des idées contenues dans cette poésie et que l'on n'y voit qu'« art » et « décoration », on peut alors tirer certaine conclusion sur la concrétude de Mandelstam, mais cette conclusion sera inexacte.

Il est tout aussi erroné d'affirmer que la poésie de Mandelstam soit d'une « grande » culture. Cette affirmation s'appuie sur une conception simplifiée de la « culture ». En effet on peut et on doit ne parler ici que de sa grande, mais superficielle, érudition livresque ; et c'est tout.

(1) 1935 (pp. 146-149).

Le domaine conceptuel de Mandelstam est extrêmement restreint. A quelles idées Mandelstam est-il sensible ? Si on ne tient pas compte de la complexité voulue, qui donne parfois prétexte à conclure à sa grande culture, il est alors facile de remarquer que le registre des idées de sa poésie est limité. Voici, par exemple, une poésie représentative, extraite de son recueil « La pierre » :

« Marchand d'glaces ! » Soleil. Biscuit aérien.
Verre transparent rempli d'eau glacée.
Et dans un monde de chocolat à l'aurore vermeille
Sur des Alpes de lait vole une rêverie.
Mais au tintement de la petite cuillère, regarder avec tendresse,
Et dans la sombre tonnelle parmi les accacias poussiéreux
Recevoir avec bienveillance des grâces boulangères
Dans une coupe chamarrée une mangeaille délicate.
Ami de l'orgue de barbarie, apparaîtra soudain
Du glacier ambulante le couvercle bigarré.
Et avec une attention avide le petit garçon regarde
Dans la boîte pleine d'un froid merveilleux.
Et les dieux ne savent pas ce qu'il prendra :
Vanille diamantine ou gaufrettes fourrées ?
Mais vite disparaîtra sous un mince copeau
En un éclair de soleil la divine glace.

(1914.)

Nous avons affaire ici à ce même monde étroit de « citadin à la campagne » qui est si caractéristique de la poésie de Kuzmin. Tout comme chez ce dernier, les incursions de Mandelstam dans les époques passées sont un moyen d'éviter la dégénérescence idéelle et la monotonie. Mais il est aisé de remarquer que même dans ses vers consacrés non à la vie réelle mais à son reflet dans les vestiges culturels du passé, il y a chez Mandelstam la même « marée basse » d'idées. A quoi, par exemple, le roman de Dickens « Dombey et fils » fait-il penser Mandelstam ? C'est, voyez-vous, entièrement dit dans les lignes suivantes :

Dans le bureau des chaises cassées ;
Des comptes en shillings et en pence ;
Comme des abeilles envolées de la ruche
Les chiffres furètent à longueur d'année.
Et des avocats crasseux le dard
Travaille dans l'obscurité tabagique.
Et voilà, comme une éponge avachie
La banqueroute qui se balance à sa corde.

(1913.)

C'est avec évidence qu'apparaît ici le caractère extrêmement limité de ces idées qui ramènent l'œuvre de Dickens à un mélodramatisme de pacotille très primitif.

Le poète lui-même dans une de ses premières poésies semble poser les bases de cette limitation intellectuelle : « il n'est besoin de parler de rien,

il ne convient de rien étudier » car « la sombre âme animale est tout aussi affligée que bonne » (2). Il convient de considérer que ce n'est absolument pas un lapsus de Mandelstam. Rappelons-nous que le refus de la culture, l'orientation vers « la sombre âme animale », est une des cartes maîtresses de l'acméisme. Dans l'animalité et dans le retour à Adam, l'originel, les acméistes voyaient une issue à la neurasthénie des symbolistes.

« Comme les Adamistes, écrit Goumilev, nous sommes un peu des fauves forestiers, et, de toutes façons, nous ne donnerons pas ce qu'il y a en nous d'animal en échange de la neurasthénie » (3). C'est la même idée que prêchait Gorodeckij. Et les acméistes unirent leur culture purement superficielle à leur misère intellectuelle et leur refus de la « stratification des cultures millénaires ». Cela correspond exactement à la culture d'une classe en dégénérescence, celle de la bourgeoisie impérialiste chez qui de la culture véritable ne reste plus qu'un léger vernis. A partir de là devient inévitable la tragédie des chantres de cette classe. Chez les acméistes cette « tragédie » est érigée en vertu et reçoit en outre un fondement théorique. Mandelstam, comme les autres, fut en fait victime de la limite culturelle de sa classe.

(2) Poésie du recueil de Mandelstam « La pierre », datée de 1909.

(3) Revue « Apollon » n° 1, 1913.

Remarques sur l' "Entretien sur Dante" de O. Mandelstam

Youri Levine

(Poésie, mot, image, métaphore
dans le système de Mandelstam.)

Notre deuxième hypothèse est la suivante : la poésie et la nature sont isomorphes.

Nous parlons ici avant tout de la « vraie » poésie (appelons la POESIE 1) et de la « vraie » nature, la nature 1. Mandelstam a une formulation proche quand il dit que la poésie ne décrit pas (c'est-à-dire ne répète pas), ne raconte pas, mais « mime » la nature. On ne peut décrire que quelque chose de figé, de mort, en un mot, « le texte arrêté de la nature », « mimer », au contraire, c'est transmettre la structure dynamique de l'image.

C'est de cet isomorphisme que parle Mandelstam quand il écrit : « les comparaisons de Dante ne sont jamais descriptives, c'est-à-dire purement représentatives. Elles poursuivent toujours un but concret : donner une image intérieure d'une structure ou d'une tension. » Rappelons-nous ici du rôle dominant de l'élément structurel et dynamique (et non matériel) dans la NATURE 1.

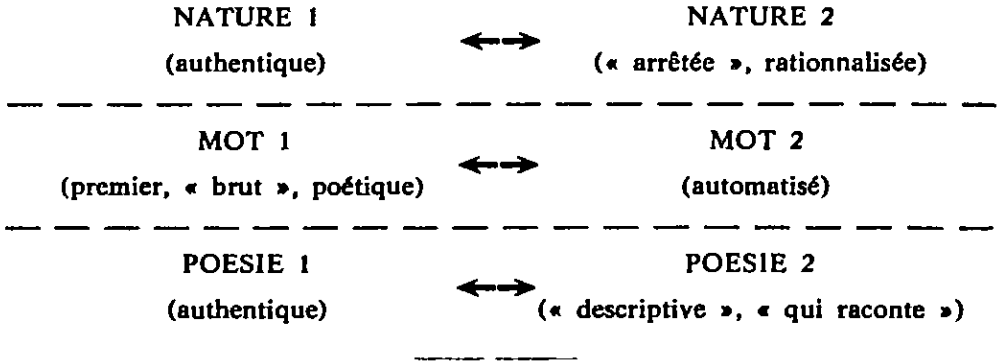
Un fragment de la NATURE 2 (par exemple peut également servir de matériau poétique) de « ce que l'on appelle le contenu ». Mais ce matériau, dans l'œuvre poétique doit être transformé et cette transformation se réduit, à inclure ce fragment, cet instantané, dans la dynamique de l'être c'est-à-dire de la NATURE 1 ; cela seul permet de le saisir d'une manière vraie et sans passer par le raisonnement. C'est pourquoi la paraphrase du texte poétique est vaine, qui nous laisse dans le cadre de la NATURE 2. C'est pourquoi la chose poétique, qui est comparable à la paraphrase, c'est-à-dire à la « poésie descriptive et explicative » faite de Mandelstam, à la poésie du « sens tout prêt » (la poésie 2) n'a pas de rapport avec la vraie poésie (poésie 1 : « là les draps ne sont pas froissés, là, la poésie, peut-on dire n'a pas passé la nuit »).

Ainsi s'éclaire le second sens de l'hypothèse 2 : la poésie 2 et la nature 2 sont isomorphes. D'où l'inutilité de la poésie 2 : elle ne « mime » pas, mais « décrit » simplement la nature, la nature 2 (la seule qui puisse être « décrite »), qui peut être comprise par le simple bon sens. La poésie 2 n'ajoute rien, donc, à notre expérience quotidienne. La valeur de la poésie 1 est dans ce qu'elle permet à l'homme d'approcher la nature 1 (« l'être vrai »), inaccessible au simple bon sens.

D'où l'affirmation de Mandelstam « le langage poétique est infiniment plus cru, plus brut, que le soi-disant langage « parlé ». On peut considérer le langage poétique comme premier par rapport au « langage automatique », car le premier a la même structure que la nature 1, *vrai* et première, et le second la même structure que la nature 2, *secondaire*, construite par le bon sens. Le mot, dans sa nature première, est le mot poétique (mot 1), et c'est seulement en s'automatisant pour les besoins

pratiques qu'il devient prosaïque, parlé, « machinal » (mot 2) (cf. les conceptions de Potebnia et aussi l'enseignement du *Cercle de Prague* sur l'automatisation et l'actualisation des procédés du langage).

Ainsi, nous avons des séries isomorphes d'oppositions :



.....

8) Nous avons déjà un peu parlé de la conception du mot Mandelstam. Dans le langage automatique, le mot (le mot 2) est porteur du sens « tout prêt ». En poésie, un mot ainsi automatisé serait « sémantiquement mort né ».

Tout mot est polysémique, non pas en ce sens qu'il a plusieurs significations isolées. La sémantique du mot forme une série continue, une sorte de route, que nous empruntons quand nous le prononçons (« parler, c'est toujours être en voyage »). Mais quand il s'agit du langage automatique, nous « marchons endormis », et la poésie « nous réveille et nous secoue au milieu du mot ».

On peut aborder autrement la sémantique du mot : « tout mot est un faisceau, le sens émerge de lui de divers côtés, sans se diriger vers un point officiel ».

Les sens du mot ne sont pas seulement différents, mais aussi de directions diverses et même opposées (ils forment cependant une unité sémantique). Dans le vers de Mandelstam, d'ailleurs, les constructions ambivalentes et antithétiques jouent un rôle très important.

Le mot poétique reproduit en concentré la structure sémantique du tout poétique qui à son tour modèle la structure de la nature.

9) Mandelstam et l'image poétique : il faut tout d'abord rappeler sa lutte contre le point de vue traditionnel où l'image est un tableau verbal, une unité fermée sur elle-même, et c'est le caractère « visuel », « éclatant », « sculptural » des images qui donne sa valeur à l'œuvre.

Pour revenir à l'isomorphisme postulé dans l'hypothèse 2, on peut dire que l'image est l'équivalent poétique de l'événement (et non de la chose !) et, comme tout événement de la nature 1, elle ne peut être isolée, détachée de l'unité dynamique de l'univers ; ainsi il ne peut (et il ne doit) y avoir d'image isolée, fermée sur elle-même : c'est inscrit dans la structure même de la chose poétique. « Si les salles de l'*Ermitage* devenaient soudain folles, si soudain les tableaux de toutes les écoles et de tous les maîtres se détachaient de leurs clous, entraînent l'un dans l'autre, se mélangeaient, cela

donnerait quelque chose de semblable à la *Divine Comédie* de Dante » : car l'œuvre poétique n'est absolument pas une galerie de tableaux où sont accrochés, paisiblement, isolés les uns des autres, les tableaux-images. « Dante est par nature un ébranleur du sens et un transgresseur de la globalité de l'image. » Les images globales, « toutes prêtes » sont superflues, car déjà, « comme de tout un chacun », alors que les images de Dante « gardent encore le charme de ce qui n'a jamais été dit à personne ». Mandelstam oppose l'asphalte bien lisse de la poésie « descriptive » à « la surface du sens creusée et ébranlée » par la poésie de Dante.

L'image n'est pas semblable à l'événement seulement par son caractère « non-prêt », « non global », mais aussi par ces traits importants : le hasard, l'absence de motif, d'intention. Mandelstam a, envers le déterminisme prévention, et même hostilité : « tout ce qui est machinal lui est étranger. Il est rebuté par la causalité casuelle », dit-il de Dante, et en même temps de lui. Les images s'organisent dans l'œuvre selon les mêmes lois que les événements dans la nature et d'une façon aussi contingente. Exiger du poète une motivation pour la naissance de telle ou telle image est aussi absurde que demander à la nature quelles sont ses motivations. L'apparition d'une image, par exemple d'une comparaison « n'est jamais dictée par la basse nécessité biologique » ; au contraire, « la force de la comparaison chez Dante est directement proportionnelle à la possibilité que l'on a de s'en passer ».

Toute cette conception de Mandelstam est parfaitement bien illustrée par ses comparaisons « géologiques » : « Personne n'a approché Dante avec un marteau de géologue, pour découvrir la structure cristalline de sa roche, pour étudier disséminé, ses yeux, son gris de fumée, pour l'apprécier en tant que cristal de montagne soumis aux plus bigarrés des hasards. » Si l'on se souvient que pour Mandelstam, la pierre est « le journal du temps qu'il fallait », « le temps lui-même, tiré hors de l'atmosphère et dissimulé dans l'espace fonctionnel », la pierre apparaît finalement comme une sorte de résumé, de « journal » de la nature, et la similitude de l'œuvre et de la roche de montagne vient approfondir l'isomorphisme avancé dans notre hypothèse 11.

10) Mandelstam note aussi, parmi les caractéristiques de l'image, la « convertibilité de la matière poétique ». Il développe cela métaphoriquement, comme toujours, comparant l'image avec une machine volante qui, en plein vol, construit et lance une autre machine, qui à son tour fait de même... « Monter et lancer les nouvelles machines n'est pas une fonction supplémentaire et secondaire de l'aéroplane, mais une partie absolument indispensable du vol. »

On peut supposer que cette comparaison a à peu près cette signification : le mouvement de la série d'images n'est pas un simple changement des images sepliant au développement du sujet (comparable au schéma suivant : un changement est porté du point A au point B par un premier avion, de B à C par un autre, de C à D par un troisième). Ce mouvement relève d'une détermination sémantique plus profonde, car il est la réalisation de « l'élan d'exécution ». La nouvelle image est préparée par l'ancienne, pas seulement au plan du sujet, mais parce qu'elle mûrit, se construit dans les profondeurs de l'ancienne, puis « en surgit ». Si on laisse de côté la dynamique de ce procès — le texte comporte trop peu de données — et si on simplifie substantiellement les choses, on peut établir ainsi le schéma de la série d'images :

$O_1 (\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4) \dots \rightarrow O_2 (\alpha_2, \alpha_4, \alpha_5, \alpha_6) \rightarrow$
 $O_3 (\alpha_2, \alpha_6, \alpha_7) \dots O_i =$ 'les images qui se remplacent l'une l'autre (les machines volantes ... O_i entraîne O_{i+1}) : les unités sémantiques élémentaires. Quelques images de O_1, O_2 et O_4 sont les éléments à partir desquels, à l'aide d'éléments complémentaires, nouveaux, α_5 et α_6 se construit l'image O_3 , etc.

Ce schéma explique le continuum de la série d'images et l'impossibilité d'en détacher des images « toutes faites », globales.

S'arrêtant sur des exemples particuliers, Mandelstam parle de « la préparation impressionniste » dont le but est de donner sous l'aspect d'un alphabet dispersé les éléments qui selon la loi de la convertibilité de la matière poétique doivent être réunis en formules de sens ». Notons que la présentation impressionniste de détails est caractéristique de la poésie de Mandelstam lui-même, déjà dans *La pierre*, *Les strophes de Peterbourg*, *Le cinématographe* ou *Dombey et Fils*.

Selon notre schéma cela signifie que les éléments $\alpha_1, \alpha_2, \dots$ apparaissent dans le cadre d'images achevées. Ensuite les images se forment à partir d'eux soit dans le texte lui-même, soit le travail est laissé à l'imagination du lecteur.

Dans l'exemple donné par Mandelstam (tiré de la 26^e chanson de *L'Enfer*) apparaît nettement l'isomorphisme de la structure sémantique et du contenu : il s'agit de la danse de moucherons d'eau et de lucioles, de langues de feu et la structure sémantique du fragment, comme le remarque Mandelstam, est « sautillante », « éclaboussée ».

La « métaphore d'Héraclite » est un autre procédé caractéristique ; là, même d'une façon schématique, il est impossible de distinguer des images séparées (O_1, O_2, \dots) d'indiquer où sont le premier et le deuxième membre de la comparaison, ce que l'on compara à quoi, ce qui essentiel et ce qui est secondaire. La « métaphore d'Héraclite » est une image diffuse, qu'on ne peut ni interpréter rationnellement, ni paraphraser, dans la mesure où les éléments sémantiques qui la constituent ne forment pas une hiérarchie statique. On a ici des lois de composition plus complexes et plus profondes devant lesquelles « notre critique ... est impuissante ».

La « métaphore d'Héraclite » est la plus propre à modeler la nature en tant que tout s'écoulant d'une manière dynamique.

En conclusion, remarquons que Mandelstam voyait dans la métaphore (et dans la comparaison qui ne se distingue de la métaphore que par son caractère évusif, inconséquent) le langage naturel de la poésie. Le mot « direct » non métaphorique est automatisé et existe pour nommer les choses, c'est-à-dire décrire « le texte arrêté de la nature ». Pour recréer, « mimer » la nature I, le poète doit se tourner vers le langage métaphorique : « ce n'est qu'à travers la métaphore que la matière se révèle ». Rien dans la nature n'existe en soi « l'être lui-même est comparaison » et c'est pourquoi la transmission adéquate de la structure de l'être (et c'est bien là la fonction de la poésie) n'est possible que grâce à la comparaison et la métaphore. C'est par la métaphore que la nature acquiert une langue : « la métaphore élève jusqu'à l'élan articulé les couleurs végétales de l'être ». La structure de la métaphore, sa pluralité de sens, son caractère évusif (l'objet nommé par la métaphore est en même temps lui-

même et un autre) modèle « la seule chose qui de par sa structure se prête à la représentation poétique, à savoir les élans, les intentions et les variations d'amplitude ».

(Traduction Française GRANGEON.)

Iouri LEVINS est un des jeunes sémioticiens soviétiques. Mathématicien de formation, il travaille actuellement suivant les principes élaborés par les écoles de Tartu (Iouri Lotman) et de Moscou. Ses travaux portent principalement sur l'analyse sémantique des textes poétiques.

Etant donné le puissant trouble émotionnel lié à l'œuvre d'art, il est à souhaiter que les propos sur l'art portent la marque de la plus grande retenue. Aux yeux de l'immense majorité, l'œuvre d'art n'est attirante que dans la mesure où on y voit transparaître la vision du monde de l'artiste. Or la vision du monde n'est pour l'artiste qu'un outil et un moyen, comme le marteau aux mains du tailleur de pierres, et la seule réalité est l'œuvre en elle-même. Exister est l'ambition la plus haute de l'artiste. Il ne désire aucun paradis, sinon celui de l'être, et quand on lui parle de la réalité il se contente de rire amèrement, parce qu'il connaît la réalité infiniment plus convainquante de l'art. La vue d'un mathématicien qui sans réfléchir peut élever au carré un nombre de dix chiffres nous remplit d'un certain étonnement. Mais trop souvent nous oublions que le poète élève le fait à la puissance dix, et il n'est pas rare que les dehors discrets de l'œuvre d'art nous trompent quant à la monstrueuse charge de réalité charnelle qu'elle porte. Cette réalité, en poésie, est le mot en tant que tel. En ce moment par exemple, exposant ma pensée sous une forme autant que possible précise, mais nullement poétique, je m'exprime à l'aide de mes facultés de conception, et non à l'aide du mot. Les sourds-muets se comprennent admirablement entre eux, et les signaux des chemins de fer remplissent une fonction fort compliquée sans avoir recours au mot. Ainsi, si l'on considère que le sens et le contenu sont une seule et même chose, tout ce qu'il y a d'autre dans le mot doit être considéré comme une simple surcharge mécanique qui ne fait qu'entraver la communication rapide de la pensée. Le « mot en tant que tel » est né peu à peu. Progressivement, l'un après l'autre, tous les éléments du mot ont fait leur entrée dans la notion de forme, et seul le Logos, le sens conceptuel, continue d'être faussement et arbitrairement honoré en tant que contenu. Le Logos a tout à perdre à cet excès d'honneur ; le Logos ne réclame rien, sinon d'être traité à l'égal des autres éléments du mot. Les Futuristes, incapables d'assumer le sens conceptuel comme matériau de la création, l'ont jeté par-dessus bord inconsidérément et ont, en fin de compte, refait la faute grossière de leurs prédécesseurs.

(1) Ce texte manifeste a été publié en 1919 à Voronej dans l'almanach « La Sirène ». Mais il aurait été écrit dès 1912, et les articles de Goumiliev et de Gorodetski auraient été préférés à celui de Mandelstam comme manifestes de l'acméisme.

Pour les Acméistes le sens conceptuel du mot, le Logos, est une forme belle au sens où l'était la musique pour les Symbolistes.

Et si chez les futuristes le mot en tant que tel rampe encore à quatre pattes, les acméistes lui donnent pour la première fois une position verticale plus digne de lui et le font entrer dans le siècle de pierre de son existence.

2

La pointe acérée de l'acméisme n'est ni le stilet, ni le dard de la décadence. L'acméisme est fait pour ceux qui, pénétrés de l'esprit de construction, ne refusent pas lâchement leur pesanteur, mais l'acceptent gaiement, afin d'éveiller et d'utiliser les forces architecturales qui dorment en elle. Le bâtisseur dit : je construis, donc j'ai raison. En poésie, nous plaçons avant tout la conscience d'avoir raison, et, rejetant avec mépris les brimborions des futuristes pour qui le comble de la jouissance est de harponner un mot difficile avec une aiguille à tricoter, nous introduisons l'ordre gothique dans les rapports de mots, comme l'a fait Sébastien Bach en musique.

Qui sera assez fou pour accepter de construire, s'il ne croit pas en la réalité du matériau dont il doit vaincre la résistance ? Entre les mains du bâtisseur le caillou se transforme en substance, et celui-là n'est pas né pour construire, pour qui le bruit du maillet brisant la pierre ne constitue pas une preuve métaphysique. Vladimir Soloviev (2) éprouvait une terreur prophétique devant les flots chenus de la mer de Finlande. L'éloquence muette d'un bloc de granit le troublait comme un maléfice. Mais la pierre de Tioutchev (3) qui « a dévalé de la montagne, entraînée par son propre poids, ou lancée par une main consciente », le mot est cette pierre. Dans cette chute inattendue retentit la voix de la matière comme un discours articulé. On ne peut répondre à ce défi que par l'architecture. Les acméistes soulèvent avec vénération la mystérieuse pierre de Tioutchev et en font la première pierre de leur édifice.

La pierre aspirait, pourrait-on dire, à un autre mode d'être. Elle a découvert d'elle-même les potentialités de dynamisme qu'elle

(2) Soloviev (Vladimir), poète et philosophe mystique russe (1853-1900). Par ses théories de l'Éternel Féminin, de la Sophia, et par ses articles sur l'Apocalypse il exerça une forte influence sur tout le symbolisme russe, et en particulier sur A. Blok

(3) Tioutchev (Pedor), poète russe (1803-1873). La figure la plus remarquable du lyrisme philosophique russe au XIX^e siècle. Il vécut la plus grande partie de sa vie en Allemagne, dont la poésie et la philosophie (Schelling) exercèrent sur lui une influence décisive.

recérait ; on dirait qu'elle a demandé, en s'intégrant à la « voûte en croix », à participer à la joyeuse interaction de ses pareilles.

3

Les symbolistes ne savaient pas rester à la maison ; ils aimaient les voyages ; mais ils se sentaient mal à l'aise et à l'étroit dans la cage de leur organisme et dans la cage terrestre construite par Kant à l'aide de ses catégories.

Pour bâtir convenablement, la première condition est un respect sincère pour les trois dimensions de l'espace : il ne faut pas regarder le monde comme un fardeau ou un hasard malheureux, mais comme une demeure donnée par Dieu. En effet que diriez-vous de l'hôte ingrat qui vivrait aux frais du maître de maison, profiterait de son hospitalité, et en même temps le mépriserait au fond de son cœur et ne penserait qu'aux moyens de le duper ? On ne peut bâtir qu'au nom des « trois dimensions », car elles sont la condition de toute construction.

Voilà pourquoi un architecte doit savoir rester à la maison, et pourquoi les symbolistes étaient de mauvais bâtisseurs. Construire, c'est lutter avec le vide, hypnotiser l'espace. La bonne flèche du clocher gothique est méchante, parce que son sens même est de percer le ciel, de lui faire reproche de son vide.

4

L'originalité d'un homme, ce qui fait de lui une unité particulière doit ici être sous-entendu et participe de la notion beaucoup plus importante d'organisme. Les acméistes partagent cet amour pour l'organisme et l'organisation avec le génial et physiologique Moyen Age. Dans sa recherche de la subtilité le XIX^e siècle a perdu le secret de la vraie complexité. Ce qui au XIII^e siècle paraissait le développement logique de la notion d'organisme, la cathédrale gothique, est maintenant esthétiquement ressenti comme monstrueux — Notre-Dame, c'est la fête de la psychologie, son déchaînement dionysiaque. Nous n'avons pas besoin de nous distraire avec des promenades dans « une forêt de symboles », parce que nous avons une forêt plus profonde et plus vierge : la divine physiologie, l'infinie complexité de notre organisme obscur.

Le Moyen Age, qui avait sa façon à lui d'estimer le poids intrinsèque d'un homme, sentait et reconnaissait ce poids en chaque individu, tout à fait indépendamment de ses mérites. Le titre de

« maître » était accordé volontiers et sans hésitation. Le plus humble artisan, le dernier des clercs possédait le secret de cette dignité bien assise, de cette assurance révérencieuse si caractéristique de l'époque. Oui, l'Europe est passée par le labyrinthe d'une culture fine comme une dentelle, où l'être abstrait, l'existence personnelle sans ornement aucun étaient estimés à l'égal d'un haut fait. D'où l'intimité aristocratique qui liait tous les hommes entre eux, si étrangère dans son esprit à l'« égalité et la fraternité » de la Grande Révolution. Il n'y a pas égalité, il n'y a pas rivalité, il y a complicité des étants dans une lutte commune contre le vide et le néant.

Aimez l'existence de la chose plus que la chose et votre être plus que vous-même, voilà le précepte majeur de l'acméisme.

5

A = A : quel merveilleux thème poétique. Le symbolisme se sentait oppressé, entravé par le principe d'identité, l'acméisme en fait son mot d'ordre et le propose pour remplacer le douteux *a realibus ad realiora* (4).

La capacité d'émerveillement est la vertu essentielle du poète. Mais alors comment ne pas s'émerveiller de la plus féconde des lois, le principe d'identité. Celui qui s'est pénétré d'un respectueux étonnement pour ce principe est poète sans doute possible. Ainsi la poésie, si elle reconaît la souveraineté du principe d'identité, reçoit en apanage tout l'étant, pour en jouir sans conditions ni restrictions. La logique est le règne de l'inattendu. Penser logiquement c'est s'étonner sans cesse. Nous avons appris à aimer la musique des démonstrations. La liaison logique n'est pas la chansonnette de la poule sur un mur, c'est une symphonie avec chœurs et orgue, si inspirée et si difficile que le chef d'orchestre doit concentrer toutes ses forces pour maintenir les exécutants dans l'obéissance.

Quelle force de conviction a la musique de Bach ! Quelle puissance de démonstration ! Démontrer encore et encore, sans fin : en art, ajouter d'emblée foi à quelque chose, est chose indigne de l'artiste, chose facile et ennuyeuse... Nous ne volons pas, nous montons seulement sur des tours que nous sommes capables de construire nous-mêmes.

(4) *A realibus ad realiora*. Définition du symbolisme donnée par Viatcheslav Ivanov. (...). (Note de Mandelstam.)

Viatcheslav Ivanov (1866-1849), poète et théoricien du symbolisme russe. La plupart des poètes russes symbolistes et post-symbolistes ont fréquenté la « Tour » où il tenait salon tous les mercredis.

Le Moyen Age nous est cher parce qu'il possédait au plus haut degré le sens des cloisons et des limites. Il ne mélangeait jamais les plans et entretenait avec l'au-delà les rapports les plus prudents. Un noble mélange de rationalisme et de mysticité, une perception du monde comme équilibre vivant nous rend proches de cette époque et nous incite à puiser nos forces dans les œuvres nées en terre romane aux environs de l'an 1200. Faisons donc la démonstration de notre bon droit, de façon à ce qu'en réponse se mette en branle toute la chaîne des effets et des causes de l'alpha à l'oméga, apprenons à « porter plus légèrement et plus librement les mobiles entraves de l'être ».

(Traduction Hélène HENRY.)

Mandelstam sur Khlebnikov

(REMARQUES SUR LA POÉSIE, 1923)

Quand je lis « Ma sœur la vie » de Pasternak, j'éprouve cette joie pure de la vulgate, cette joie d'un langage séculier affranchi des influences extérieures, le langage tâcheron de Luther venant après la tension du latin, le latin compris par tous, certes, mais inutile, le latin jadis transmental, mais qui avait cessé de l'être depuis beau temps, au grand désespoir de la moinerie. Cette joie fut celle des Allemands dans leurs maisons de tuiles, quand pour la première fois ils ouvrirent, toutes fraîches, sentant bon l'encre d'imprimerie, leurs bibles gothiques. Quant à la lecture de Khlebnikov, elle offre une vision encore plus édifiante et plus grandiose, celle de ce qu'aurait pu et dû être le développement d'un langage juste, qui n'aurait été ni entravé ni déshonoré par des violences et des calamités historiques. Le langage de Khlebnikov est aussi naïf, aussi « vulgaire » que s'il n'y avait jamais eu les moines, ni Byzance, ni la littérature russe des intellectuels. C'est une langue russe absolument laïque et séculière, et on l'entend pour la première fois depuis qu'en Russie existent des livres. Si l'on admet cette façon de voir, il devient inutile de considérer Khlebnikov comme une sorte de chaman ou de sorcier. Il a indiqué des voies de développement de la langue passagères, provisoires, et c'est ce chemin du destin linguistique de la Russie, historiquement non réalisé et qui n'a d'existence que chez Khlebnikov, que l'on voit à l'œuvre dans son langage transmental ; celui-ci est fait tout simplement de formes provisoires qui n'ont pas eu le temps de se couvrir de l'écorce de sens que leur imposera la langue dans son développement correct et juste.

Lorsqu'un bateau qui s'était contenté de suivre les côtes va gagner la haute mer, ceux qui ne supportent pas le tangage se font déposer à terre. Après Khlebnikov et Pasternak la poésie russe gagne à nouveau le large et beaucoup de ses passagers habituels vont avoir à quitter le navire. Je les vois déjà debout avec leurs valises à côté de la passerelle qui conduit au rivage. En revanche, quel accueil on réserve au passager qui monte sur le pont en ce même moment !

(.....)

(Traduction Héliane HENRY.)

(LE STURM UND DRANG, 1923)

(.....)

Le futurisme a opposé Khlebnikov à Blok. Qu'ont-ils à se dire l'un à l'autre ? Leur bataille se poursuit aujourd'hui encore où l'un et l'autre ne sont plus. Comme Blok, Khlebnikov pensait la langue comme un état, mais un état situé non dans l'espace géographique : dans le temps. Blok est un contemporain jusqu'à la moelle des os, le temps qui fut le sien sombrera dans l'oubli et pourtant il restera, dans la conscience de la postérité, le contemporain de son temps. Khlebnikov ne sait pas ce que c'est que d'être contemporain. Il est citoyen de l'histoire entière, de tout le système de la langue et de la poésie. Une sorte d'Einstein idiot, incapable de dire ce qui est le plus près de lui — un pont de chemin de fer ou le « Dit de la Bande d'Igor ». La poésie de Khlebnikov est une poésie d'idiot, dans l'acception première, grecque, non injurieuse du mot. Ses contemporains ne peuvent lui pardonner d'avoir ignoré complètement ce qui passionna son époque. Quelle horreur ce fut, lorsque cet homme, qui ne voyait absolument pas son contemporain, qui ne faisait aucune distinction entre son temps et l'éternité des siècles, s'avéra, en plus, remarquablement sociable et pourvu au plus haut degré du don éminemment pouchkinien de la conversation poétique à bâtons rompus. Khlebnikov plaisante — personne ne rit. Khlebnikov fait de fines et subtiles allusions — personne ne comprend. Une énorme part de ce qu'a écrit Khlebnikov n'est pas autre chose qu'un subtil bavardage poétique à sa manière à lui, si proche des digressions d'« Eugène Onéguine » ou des « mots » pouchkiniens : « Fais-toi venir de Kazan des nouilles et du parmesan et mange-les au vin blanc. » Il a écrit des drames comiques : « Le Monde à l'envers », et des bouffonades tragiques : « Mademoiselle la mort ». Il a laissé des morceaux d'une prose merveilleuse, vierge, incompréhensible comme les discours d'un enfant, à cause de l'afflux d'images et de pensées qui cherchent à sortir toutes ensemble de la conscience. Chacun de ses vers est le début d'un long poème. Tous les dix vers on trouve une formule aphoristique à quoi il ne manque que la pierre ou la plaque de cuivre où se graver. Khlebnikov n'a pas écrit des vers, il n'a pas écrit des poèmes, mais un immense livre d'heures où pourront puiser tous ceux qui en prendront la peine, pendant des siècles et des siècles.

(.....)

(Traduction Hélène HENRY.)

/...../

Les différences sociales et les oppositions de classes pâlissent devant la division qui aujourd'hui affronte les amis et les ennemis du mot. Boucs et agneaux en vérité. Je sens presque physiquement la puanteur maligne, puanteur de bouc, que répandent les ennemis du mot. C'est là qu'on peut placer l'argument qui vient toujours en dernier dans tout affrontement grave : mon adversaire sent mauvais.

La séparation de la culture et de l'état, voilà l'événement le plus important de notre révolution. Le processus de sécularisation du principe étatique ne s'est pas limité à la séparation de l'église et de l'état, suivant les principes de la révolution française. Le bouleversement social a entraîné une sécularisation plus profonde. L'état, à l'heure présente, adopte vis-à-vis de la culture une attitude que l'on ne saurait mieux définir que par le terme de « tolérance ». Mais en même temps se font jour de nouvelles relations liant organiquement l'état à la culture comme les princes héréditaires de la vieille Russie étaient liés aux monastères. Les princes « prenaient conseil » des monastères. C'est tout dire. L'excentricité de l'état par rapport aux valeurs culturelles le place dans une dépendance totale à l'égard de la culture. Les valeurs culturelles marquent l'état de leur empreinte, lui imposent une couleur, une forme, et même, pourrait-on dire, un sexe. Ce sont les inscriptions sur les bâtiments officiels, sur les tombeaux et les porches qui sauvent l'état de l'action destructrice du temps.

La poésie est un soc qui retourne le temps de telle sorte que ses couches profondes, sa terre meuble, se retrouvent en-dessus. Mais il y a des époques où l'humanité, incapable de se contenter du jour présent, saisie de la nostalgie des couches profondes du temps, aspire comme un laboureur aux terres vierges de la temporalité. La révolution, en art, mène inévitablement au classicisme. Non pas parce que David a engrangé la moisson de Robespierre, mais parce qu'ainsi le veut la terre.

On entend souvent dire : c'est bien, mais c'est d'hier. Et moi, je dis : aujourd'hui n'est pas encore né. Il n'est pas encore vraiment venu à l'être. Je veux qu'Ovide, que Catulle, que Pouchkine soient à nouveau, et je ne me satisfais ni de l'Ovide, ni du Catulle, ni du Pouchkine de l'histoire.

Chose étonnante en effet : on ne cesse de revenir aux poètes, on est incapable de se défaire d'eux. On pourrait croire que ce qui est lu est lu — assimilé, comme on dit maintenant. Eh bien pas du tout. La trompette d'argent de Catulle :

Ad claras Asiae volemus urbes

nous sollicite et nous alarme plus profondément que n'importe quelle devinette futuriste. Cela n'existe pas en russe ? Mais cela doit exister en russe. J'ai pris des vers latins parce que le lecteur russe les reçoit évidemment comme une catégorie du devoir-être : l'impératif y est plus manifeste. Mais c'est l'apanage de toute poésie, dans la mesure où elle est poésie classique. Elle est reçue comme ce qui doit être et non comme ce qui a déjà été.

Ainsi, pas un seul poète n'a encore été. Nous sommes libres du fardeau des souvenirs. En revanche, que de pressentiments précieux ! Pouchkine, Ovide, Homère. Lorsque dans le silence l'amant s'embrouille dans ses mots de tendresse et se souvient soudain que tout cela a déjà été : les mots et les cheveux, et le coq qui vient de chanter au-dehors, et qui chantait déjà dans les Tristes d'Ovide, il est saisi par la joie profonde de la répétition, une joie à faire tourner la tête :

Comme une eau sombre je bois l'air qui se trouble.
Le soc a retourné le temps et la rose fut terre (1).

De la même façon le poète ne craint pas la répétition et s'énevire facilement du vin du classicisme.

Ce qui est vrai d'un poète est vrai de tous les autres. Ce n'est pas la peine de fonder des écoles. Ce n'est pas la peine de s'inventer un art poétique.

(.....)

Une ère d'héroïsme s'annonce dans la vie du mot. Le mot est chair et pain. Il partage le sort du pain et de la chair : la souffrance. Les gens ont faim. L'état, encore plus. Mais il y a plus affamé encore : le temps. Le temps veut dévorer l'état. Comme la voix de la trompette retentit la menace gravée par Derjavine sur la plaque d'ardoise (2). Qui élèvera le mot pour le montrer

(1) Mandelstam : vers extraits du poème « Sœurs pesanteur et tendresse », mars 1920, Koktebel (in « Tristia »).

(2) Derjavine (Gabriel), 1743-1816. Le premier grand poète russe moderne. Héritier de la tradition de l'ode classique, il fait œuvre originale en en brianant les formes figées. Derjavine est une référence constante de Mandelstam (cf. ici même les vers de Tave-taeva). Mandelstam fait ici allusion aux derniers vers de Derjavine. Il s'agit d'une strophe d'un poème inachevé, qui fut écrite par Derjavine sur une ardoise :

« Le fleuve des temps dans son cours
Emporte les choses humaines... », etc.

au temps comme le prêtre élève l'eucharistie sera un second Jésus. Il est impossible de trouver plus affamé que l'état moderne, et un état qui a faim est plus terrible qu'un homme qui a faim. Avoir pitié d'un état qui nie le mot, c'est la route que prend le poète moderne, c'est son exploit civique.

Chantons le fardeau des destins
Que soulève en pleurant le guide populaire.
Chantons le noir poids du pouvoir,
Chantons sa charge insupportable.
Celui qui a un cœur doit ressentir, ô temps,
Ton navire aller par le fond... (3)

N'exigez pas de la poésie trop de concrétude, de matérialité. Ce serait encore de la faim révolutionnaire. Le doute de Thomas. A quoi bon vouloir à tout prix tâter avec les doigts ? Et surtout, pourquoi assimiler le mot à la chose, à l'herbe, à l'objet qu'il désigne ?

Le mot serait-il le serviteur de la chose ? Le mot est Psyché. Le mot vivant ne désigne pas un objet, mais choisit librement, comme pour y élire domicile, telle ou telle signification concrète, telle matière, tel corps qui lui agréent. Et le mot erre librement autour de la chose, comme l'âme autour du corps abandonné mais non pas oublié.

Ce qui a été dit de la concrétude se présente un peu différemment quand il s'agit des images :

Prends l'éloquence et tords-lui le cou ! (4)

Allez donc écrire des vers sans images, si vous pouvez, si vous y arrivez. L'aveugle reconnaît un visage aimé en l'effleurant simplement de ses doigts clairvoyants, et des larmes de joie, la joie réelle de la reconnaissance, jaillissent de ses yeux après une longue séparation. Le poème vit de l'image intérieure qu'il contient, ce moule sonore de la forme qui précède le poème écrit. Il n'y a pas encore un seul mot et le poème sonne déjà. Ce qui sonne, c'est l'image intérieure, c'est elle que perçoit l'ouïe du poète :

Et seul est doux l'instant des retrouvailles ! (5)

On assiste aujourd'hui à une sorte de phénomène de glossolalie. Les poètes en état de fureur sacrée parlent la langue de tous les temps, de toutes les cultures. Rien n'est impossible. De

(3) Deuxième strophe du poème de Mandelstam « Crépuscule de la liberté » (Moscou, mai 1918) in « Tristia ».

(4) Sic. En français dans le texte.

(5) Mandelstam : « Tristia » (1918) in « Tristia ».

la même façon que la chambre d'un mourant est ouverte à tous, la porte du monde ancien est ouverte toute grande à la foule. Tout désormais appartient à tous. Il n'y a qu'à entrer et prendre. On a accès à tout : tous les labyrinthes, toutes les caches, tous les passages secrets. Le mot est devenu un moulin qui n'aurait pas sept ailes, mais mille, et qu'animerait à la fois le souffle de tous les siècles. Dans la glossalalie le plus étonnant est que celui qui parle ne connaît pas la langue dans laquelle il parle. Il parle une langue qui lui est parfaitement inconnue. Et tout le monde, et lui aussi, a l'impression qu'il parle grec ou chaldéen. C'est tout le contraire de l'érudition. La poésie moderne, avec toute sa complexité et son raffinement intérieur, est naïve :

Ecoutez la chanson grise... (6)

Le poète capable de synthétiser notre époque serait me semble-t-il non pas un Verhaeren mais une sorte de Verlaine de la culture. Pour lui toute la complexité du vieux monde n'est que le moulin de Pouchkine. Il fait chanter les idées, les systèmes scientifiques, les théories politiques exactement comme ses prédécesseurs faisaient chanter les rossignols et les roses. On dit que la révolution est due à une famine dans les espaces interstellaires. Il faut semer du grain dans l'éther.

La poésie classique, c'est la poésie de la révolution.

(Traduction Héliène HENRY.)

« Le mot et la culture » et « De la nature du mot » font partie du recueil « De la poésie » (1928), où Mandelstam a rassemblé l'essentiel de ses articles sur la poésie. Dans une note préliminaire, Mandelstam précise qu'il ne se propose pas de faire de l'histoire littéraire, et que les thèmes et auteurs particuliers qu'il mentionne « ne servent que d'exemples concrets » pour une démonstration d'ordre théorique général. L'unité du recueil est assurée par l'unité de la pensée théorique qui y est à l'œuvre. L'article « Le mot et la culture » parut d'abord dans l'almanach de l'Atelier des Poètes : « Le Dragon » (1921).

(6) En français dans le texte.

Je pose une question : la littérature russe est-elle une ? La littérature russe contemporaine est-elle la même que la littérature de Nékrassov (1), de Pouchkine, de Derjavine, ou de Siméon Polotski (2) ? Si un héritage s'est conservé, à quand remonte-t-il dans le passé ? Si la littérature russe a été la même de tout temps, qu'est-ce qui détermine son unité, quel est le principe essentiel qui la fonde (son critère, comme on dit) ?

La question que je pose prend une acuité toute particulière du fait de l'accélération des rythmes de l'histoire. Certes, il est exagéré de dire qu'une année d'histoire contemporaine compte pour un siècle, mais il y a bien une sorte de progression géométrique, d'accélération systématique et organisée dans la réalisation impétueuse des potentialités accumulées et grandissantes des forces et des énergies historiques. Du fait de la densité croissante d'événements que comporte une période donnée, la notion d'unité de temps s'est modifiée, et ce n'est pas un hasard si la science mathématique contemporaine a formulé le principe de la relativité.

Pour sauver le principe d'unité dans le tourbillon des changements et le flot ininterrompu des phénomènes, la philosophie contemporaine, en la personne de Bergson, dont l'esprit profondément juïdaïque est pénétré de la nécessité impérieuse d'un monothéisme pratique, nous propose une doctrine sur le système des phénomènes. Bergson envisage les phénomènes non dans l'ordre de leur asujettissement à la succession temporelle, mais en quelque sorte dans l'ordre de leur disposition spatiale. Il s'intéresse exclusivement à la liaison interne entre les phénomènes. Liaison qu'il libère du temps et qu'il examine à part. Ainsi les phénomènes liés entre eux constituent une sorte d'éventail dont les faces peuvent être dépliées dans le temps, mais qu'on peut aussi refermer par une opération de l'esprit.

Assimiler les phénomènes unis dans le temps à un éventail, c'est souligner uniquement le lien interne qui les relie : au lieu du problème de la causalité, qui ne se sépare pas d'une pensée temporelle, et qui a pour longtemps asservi les esprits des logiciens européens, on met alors en avant le problème du lien intérieur ; problème exempt de tout relent de métaphysique, et, précisément

(1) Nékrassov (1821-1878), poète qui pulsa l'inspiration de son lyrisme civique à des sources populaires et folkloriques. Auteur du célèbre poème « Qui vit bien en Russie ».

(2) Siméon Polotski (1629-1680), un des premiers poètes russes, introduisit en Russie la poésie syllabique.

elle-même historique : prise dans son ensemble, elle est une mer agitée par les vagues des événements, elle est incessante incarnation, activité de la chair raisonnable et vivante. Pas une langue n'offre autant de résistance à la fonction pratique de désignation. Le nominalisme russe, c'est-à-dire le sens de la réalité du mot en tant que tel rend vivant l'esprit de notre langue et le lie à la culture hellénique, non par le jeu de l'étymologie ou de la filiation littéraire, mais par le principe de la liberté intérieure, qui est commun à l'une et à l'autre.

L'utilitarisme est dans tous les cas un péché mortel commis contre l'esprit de l'hellénisme, contre la langue russe, qu'il s'agisse d'un code télégraphique ou sténographique visant une économie et une adéquation maximales, ou d'un utilitarisme de plus haut vol, sacrifiant la langue à l'intuition mystique, à l'anthroposophie ou à toute forme de pensée dévorante et avide de mots.

André, André Biély (5) est une manifestation négative et pathologique de la vie de la langue russe, simplement parce qu'il pourchasse le moi sans pitié et sans cérémonies, en ne tenant compte que de son propre tempérament de penseur spéculatif. Il s'étouffe lui-même dans une abondance verbale d'un raffinement extrême, ne consent pas à sacrifier la moindre nuance, le moindre détour de sa pensée capricieuse, et il fait sauter les ponts qu'il n'a pas le courage de traverser. Il en résulte, après un feu d'artifice d'un instant, un tas de scories, un lugubre tableau de désolation, au lieu de la plénitude de vie, de l'achèvement organique, de l'équilibre actif que l'on attendrait. Les écrivains du type d'André Biély pêchent par le mépris qu'ils portent à la nature hellénique du mot, par l'exploitation impitoyable qu'ils en font au profit de leur intuition subjective.

La poésie russe plus souvent que tout autre s'interroge sur l'aptitude du mot à exprimer le sentiment.

Comment faire pour que l'âme s'exprime,
Comment faire pour qu'un autre comprenne ? (6)

Le rythme de développement de la langue est sans mesure commune avec le développement de la vie elle-même. Essayer d'ajuster mécaniquement la langue aux nécessités de la vie, c'est aller vers un échec certain. Ce qu'on appelle le futurisme, notion créée par des critiques ignares, notion de contenu et d'extension nuls, n'est pas la bête curieuse qu'en fait la psychologie des philistins de

(5) Biély (Andel) (1880-1934), poète et prosateur de la « deuxième génération » des symbolistes russes, ami de Blok. Influencé d'abord par Vladimir Soloviev, il suit l'enseignement de Rudolf Steiner et devient anthroposophe. Mandelstam fait ici allusion à ses romans (« La Colombe d'argent », 1909, « Peterbourg », 1913).

(6) Vers tirés du poème de Tioutchev : « Silentium ».

Il y a un livre de Rosanov qui s'appelle : « Sous les murs de l'église ». Il me semble que Rosanov a passé sa vie à chercher à tâtons dans un espace vide impalpable où peuvent bien se trouver les murailles de la culture russe. Semblable en cela à plusieurs autres penseurs russes, Tchaadaev, Leontiev (9), Guerchenson, il ne pouvait vivre sans murailles, sans acropole. Tout cède à l'entour, tout est friable, tout est mou et malléable. Mais nous voulons vivre historiquement, nous avons, ancré en nous, le besoin de trouver le dur noyau d'une citadelle, d'une acropole, quel que soit le nom qu'on puisse lui donner : état ou société. Le désir d'un noyau et d'une muraille, n'importe laquelle, qui en soit la représentation symbolique, voilà ce qui guide toute la destinée de Rosanov et le lave définitivement de toutes les accusations d'anarchisme et de laxisme.

« Il est dur à un homme d'être à lui seul toute une génération : il n'a bientôt plus qu'à mourir. A moi de périr, à toi de fleurir. » Et Rosanov n'a pas vécu, il n'a cessé de mourir, d'une mort pensante et rationnelle, comme meurent les générations. La vie de Rosanov, c'est la mort de la philologie, c'est le désèchement, le dépérissement de belles-lettres, c'est une lutte acharnée pour que subsiste la vie qui se cache au cœur des locutions et des vocables, des guillemets et des citations, mais dans le littéraire, dans la philologie, et là seulement.

Les rapports de Rosanov avec la littérature russe sont tout ce qu'il y a de moins littéraires. La littérature est un fait d'ordre social ; la philologie, un fait domestique, un phénomène de cabinet. La littérature, c'est la conférence, la rue ; la philologie, le séminaire universitaire, la famille. Oui, le séminaire, où cinq étudiants qui se connaissent entre eux et s'appellent par leur nom et leur patronyme écoutent leur professeur, tandis qu'on aperçoit par les fenêtres les branches des arbres familiers du jardin de l'université. La philologie c'est la famille, parce que les familles vivent d'intonations, de citations, de guillemets. Le mot le moins chargé d'intentions, en famille, a sa nuance. Et la vie d'une famille a pour fond tout un système de nuances verbales, infini, original, strictement philologique. Voilà pourquoi, à mon avis, l'attraction de Rosanov pour le domestique, qui marque puissamment toute son activité littéraire, découle de la nature philologique de son âme, qui dans une recherche insatiable d'un noyau brisait et décortiquait mots petits et grands en ne laissant que la coquille. Rien d'étonnant si Rosanov fut un écrivain inutile et stérile.

(9) Leontiev (1831-1891) : publiciste, critique et penseur d'orientation religieuse. Guerchenson (1869-1929), un des auteurs, avec Berdiaev, Boulgakov, etc., du recueil « Les Jalons » (1909), où s'exprime l'idéologie « libérale » de l'époque.

prendront peur à leur vue sans comprendre quelle force les a fait sortir de terre ni quel sang coule dans les veines de cette puissante architecture.

Que dire ? L'Amérique vaut mieux que cette Europe encore imaginaire. L'Amérique, ayant épuisé les réserves philologiques importées d'Europe, est restée comme désorientée, puis, après un temps de réflexion, soudain, voilà qu'elle a fondé sa propre philologie, Whitman est sorti d'on ne sait où et, nouvel Adam, s'est mis à donner des noms aux choses, nous offrant l'exemple d'une poésie primitive, d'une poésie-nomenclature qui vaut celle d'Homère lui-même. La Russie n'est pas l'Amérique, nous n'avons pas de philologie d'importation ; on ne verra pas pousser chez nous un poète aberrant du genre d'Edgar Poe, cette sorte de palmier sorti d'un noyau qui a traversé l'océan sur un navire. A la rigueur, nous avons Balmont, le moins russe des poètes, traducteur venu d'ailleurs d'une harpe d'Eole sans exemple en occident ; traducteur par vocation, par nature, jusque dans ses œuvres les plus originales.

Balmont en Russie est comme l'ambassadeur étranger d'un royaume phonétique inexistant, c'est un cas rare, mais caractérisé, de traduction sans original. Balmont a beau être moscovite, entre lui et la Russie il y a un océan. C'est un poète absolument étranger à la poésie russe, il y laissera une moindre trace que les Edgar Poe ou les Shelley traduits par lui, et cela bien que ses vers laissent supposer un original très intéressant.

Nous n'avons pas d'Acropole. Notre culture aujourd'hui encore est errante, elle cherche des murailles sans les trouver. En revanche chaque mot du dictionnaire Dahl (10) est ce noyau d'une acropole, ce petit Kremlin, cette citadelle ailée de nominalisme, grée par l'esprit hellénique pour lutter sans relâche contre les éléments informes, contre le néant qui de toutes parts menace notre histoire.

Dans notre littérature Rosanov représente l'hellénisme domestique, mendiant et illuminé ; Annenski (11), l'hellénisme héroïque, la philosophie combattive. Les vers et les tragédies d'Annenski peuvent être comparés aux fortifications de bois, aux villes que les princes de la Russie kievienne édifiaient loin dans la steppe pour se défendre des Petchénègues, face à la nuit Khazare.

De mon sombre destin je ne veux plus me plaindre
Ovide aux temps anciens fut faible et dénué.

(10) Dahl : le « Littre » russe.

(11) Annenski (1856-1909), poète symboliste russe, à l'écart des mouvements littéraires de son époque. Traducteur d'Euripide et des symbolistes français, il ne se mêle à la vie littéraire de son temps que lorsque apparaît la revue « Apollon » en 1909. Son lyrisme psychologique inspire Akhmatova ; les acméistes saluent en lui leur maître. (« Chants à voix basse », 1904 ; « Le Coffret de cyprès », 1910.)

sorte d'hellénisme domestique si l'on peut dire. L'hellénisme, c'est la marmite, c'est la louche, c'est le pot de lait, ce sont les ustensiles domestiques, la vaisselle, tout ce qui est autour du corps humain ; l'hellénisme, c'est la chaleur du foyer ressentie comme sacrée, c'est toute chose possédée qui relie le monde extérieur à l'homme, c'est le vêtement qu'on pose sur des épaules avec le même frémissement sacré avec lequel

Quand se figeait le flot rapide
Et que faisait rage l'hiver
Ils couvraient d'une peau touffue
Le corps du vieillard vénérable.

L'humanisme, c'est s'environner consciemment d'ustensiles au lieu d'objets indifférents, c'est transformer les objets en ustensiles, c'est humaniser le monde environnant, c'est le réchauffer à la chaleur subtile d'une téléologie. L'hellénisme, c'est le poêle à côté duquel l'homme est assis et dont il apprécie la chaleur, la sentant proche de sa chaleur intime. Enfin l'hellénisme, c'est la barque funéraire des Egyptiens, dans laquelle on place tout ce qui est nécessaire à la poursuite du voyage terrestre, jusqu'au vase de parfums, au miroir et au peigne. L'hellénisme, c'est le système, au sens bergsonien du terme, que l'homme déplie autour de lui comme un éventail de faits libérés de la contingence temporelle et assujettis au même principe intérieur à travers le moi humain.

Dans son acception hellène le symbole est ustensile, et c'est pourquoi tout objet qui se trouve entraîné dans le champ sacré de l'humain peut devenir ustensile, et par conséquent, symbole. Une question se pose : la poésie russe a-t-elle besoin, dès lors, d'un symbolisme concerté et exacerbé ? N'est-ce pas là pécher contre la nature hellénique de notre langue qui crée des images, comme des ustensiles, pour l'usage de l'homme ?

Il n'y a au fond aucune différence entre le mot et l'image. Le mot est déjà une image fixée : on ne peut y toucher. Il ne vaut rien pour l'usage quotidien, comme une lampe, à quoi personne n'aura l'idée d'allumer sa cigarette. Ces images fixées sont elles aussi utiles. L'homme aime les interdits, et le sauvage pose une interdiction magique, un « tabou » sur certains objets. Mais d'autre part, l'image fixée, retirée de l'usage quotidien est une ennemie de l'homme : c'est en vérité une sorte d'épouvantail. Tout ce qui est passager n'est que ressemblance. Prenons par exemple la rose et le soleil, la colombe et la jeune fille. Pour un symboliste aucune de ces deux images n'est intéressante en elle-même, mais la rose est à la ressemblance du soleil, le soleil est à la ressemblance de la rose, la colombe est à la ressemblance de la jeune fille, et la

sa matière sonore. Une représentation verbale est un phénomène complexe, un nœud, un « système ». La signification du mot peut être considérée comme une bougie qui brûle à l'intérieur d'un lampion. A son tour, la représentation sonore, ce qu'on appelle le phonème peut être placé à l'intérieur de la signification, encore une fois comme la bougie dans son lampion.

L'ancienne psychologie savait seulement objectiver les représentations : dépassant le solipsisme naïf, elle considérait les représentations comme quelque chose d'extérieur. Dans une telle optique la notion de « donné » est fondamentale. Le fait que les produits de notre conscience soient un donné les assimile aux objets du monde extérieur et permet de considérer les représentations mentales comme quelque chose d'objectif. Mais l'humanisation accélérée de la science, y compris la théorie de la connaissance, nous indique une autre voie : les représentations peuvent être considérées non seulement comme un donné objectif de la conscience, elles peuvent aussi être envisagées comme des organes humains, au même titre que le foie ou le cœur.

Appliquée au mot, pareille conception des représentations verbales découvre d'immenses perspectives nouvelles et permet de rêver à la création d'une poésie organique qui ne serait pas de caractère normatif, mais biologique, qui détruirait la norme au profit d'un rapprochement intérieur avec l'organisme, et qui aurait tous les caractères de la science biologique.

Construire cette poésie, voilà la tâche que se propose l'école organique du lyrisme russe, née sur l'initiative de Goumilev et de Gorodetski au début de 1912, et à laquelle ont officiellement adhéré Akhmatova, Narbut, Zenkevitch et l'auteur de ces lignes. On a écrit bien peu de choses sur l'acméisme, et ses promoteurs sont si avares de théories que son étude en est rendue difficile. L'acméisme est né d'un refus : fuyons le symbolisme, vive la rose vivante ! Tel fut son premier mot d'ordre. Gorodetski essaya en son temps de greffer sur l'acméisme une vision du monde qu'il appelait l'adamisme : une sorte de doctrine d'une terre nouvelle et d'un nouvel Adam. L'essai fut infructueux, l'acméisme n'avait rien à faire d'une vision du monde. Son apport consiste en une série d'appréciations de goût autrement plus précieuses que des idées ; en premier vient le goût pour la représentation verbale globale, pour l'image dans sa nouvelle acception organique. Les écoles littéraires vivent non d'idées, mais de goûts ; apporter toute une brassée de nouvelles idées sans apporter de goûts nouveaux n'est pas créer une nouvelle école mais seulement fonder une poésie. Inversement on peut créer une école sans apporter la moindre idée, seulement avec des goûts. L'acméisme fut fatal au symbolisme non par ses idées mais par ses

« hommes ». Cet idéal de virilité prend sa source dans le style et les impératifs pratiques de notre époque. Tout est devenu plus lourd, plus massif, c'est pourquoi l'être humain doit devenir plus dur, puisqu'il doit être plus dur que toute chose sur terre et lui être ce que le diamant est au verre. Le caractère hiératique, c'est-à-dire sacré, de la poésie, est subordonné à la conviction que rien sur terre n'est plus dur que l'homme.

Le bruit du siècle s'apaisera, la culture s'endormira, le peuple se transformera, faisant don de ses meilleures forces à une nouvelle classe sociale, et ce torrent emportera avec lui la barque fragile du mot humain vers la haute mer de l'avenir, et là il n'y aura plus de sympathie compréhensive, le commentaire morose remplacera le vent frais de l'aversion ou de l'adhésion des contemporains. Comment équiper cette barque pour cette lointaine navigation, sinon en la chargeant de tout le nécessaire pour ce lecteur précieux et lointain ? Encore une fois j'assimile le poème à la barque funéraire égyptienne. Tout y est en réserve pour la vie, rien n'a été oublié. Mais je vois la possibilité de nombreuses objections contre l'acméisme dans cette formule première de sa poétique ; c'est ce qui s'est passé pour la crise du pseudo-symbolisme. La biologie pure ne convient pas pour l'élaboration d'une poétique. L'analogie biologique est bonne et féconde, mais si on en fait un système on aboutit à une norme biologique non moins insupportable et oppressante que la norme pseudo-symboliste. « Le gouffre raisonnant de l'âme gothique » transparait dans cette compréhension physiologique de l'art. Salieri est digne d'estime et d'amour chaleureux. Ce n'est pas sa faute s'il entendait la musique de l'algèbre aussi distinctement que les harmonies de la vie.

Le romantique, l'idéaliste, le rêveur aristocratique qui rêve du symbole pur n'est plus ; le symbolisme, le futurisme et l'imaginisme ont été remplacés par la poésie vivante du mot-objet. Et elle a été créée, cette poésie, non par Mozart, le rêveur idéaliste, mais par Salieri, l'artisan sévère et austère, le maître qui tend la main au maître des choses et des richesses de la matière, au constructeur et au producteur du monde concret.

(Traduction Hélène HENRY.)

De qui sont les mains délicates
Qui ont, beauté, touché tes cils,
Quand, comment, par qui et combien
Tes lèvres ont-elles été baisées —

Je m'en moque. Mon esprit avide
A surmonté ce rêve-ci.
En toi c'est le garçon divin,
petit *de dix ans*, que j'estime.

Nous resterons au bord du fleuve
où trempent les perles des réverbères.
Je te mènerai jusqu'à la place —
Témoin des tsars-adolescents...

Siffle ton mal de jeune garçon,
Serre ton cœur au creux de ta main...
— Toi, flegmatique et frénétique,
Toi, mon émancipé, — pardon !

18 février 1916.

25

D'où vient tant de tendresse ?
Des boucles — j'en ai lissé
Bien d'autres, des lèvres — connu
De plus sombres que les tiennes.

Lever — coucher d'étoiles
(D'où vient tant de tendresse ?)
Lever — coucher des yeux,
Près de mes yeux — les tiens.

De telles chansons, jamais
N'ai ouï par la nuit sombre
(D'où vient tant de tendresse ?)
Aussi près du chanteur.

D'où vient tant de tendresse ?
Et que faire d'elle, rusé
Jeune homme, passant-chanteur,
Ces cils : point de plus longs ?

18 février 1916.

(Traduction Eve MALLERET.)

« Il était un chevalier pauvre... »

Ce livre, un jour, dans le couloir
Des Editions de l'Etat
Un poète me le donna.
Le livre est tombé en miettes
Et il n'y a plus de poète.

On disait que dans son maintien
Il avait d'un oiseau un rien
Et quelque chose d'Egyptien ;
Une mendiante majesté,
Et un air fier et éreinté.

Comme il avait peur des espaces
Des corridors ! De l'insistance
Des créditeurs ! Avec révérence
Eperdu et prenant des airs
Il recevait ses honoraires.

Comme on voit ramper sur l'écran,
Saluant, ivre, à reculons
Un vieux clown en chapeau melon
Qui, sobre, cache sa blessure
Sous le piqué de sa vêtture.

Le combat du calendrier
Dans l'envol des rimes croisées
A pris fin : adieu sans au-revoir !
Bonjour, fêtes tous frais payés,
Bon pain blanc du travail noir !

Il s'amusait d'un mot tordu,
Il souriait comme un oiseau,
Etreignait les passants tout de go,
Avait peur de la solitude
Lisait ses vers à tout venant.

C'est ainsi qu'un poète doit vivre,
Moi aussi je vais çà et là,
Moi aussi j'ai peur d'être seul,
Et seul je reviens à ce livre
Au moins pour la centième fois.

Tru-lieu : le silence
/à la mémoire du Poète/

Aigui

une seconde en éveil :
cachot-miracle/... le silence —

/claire et bizarre :
la geôle-instant/:

et par la lumière-acier
le reflet-créneaux
n'entre pas le jour
dans l'Ego-sum-visage...—

/comme ils étaient glaciaux ces créneaux jadis !/:

n'entre pas
dans son hachis...—

et ne scinde pas les parties
de la vue-blancheur battante :

comme la lumière infantine du pays — cette blancheur-là est
par une puérité qui n'a pas cours [procurée

et si paisible comme si la patrie d'enfance
et conserve ampleur
et fraîcheur/...—

:

et par l'atome—prière—point—de la peur :

/ah ! une perle
contre le front
pour consosilencer !/:

et partout—par la peau—de la peur :

comme pulvérisée :

est — comme de la Création la présence visible — est :

(.....)

A l'inverse du jardinier pour qui le mot est une plante, une « pousse », un « surgeon », le mot d'Ossip Mandelstam est enfermé en lui-même, privé de la faculté de croître organiquement ; c'est un fragment de matière morte, une véritable « pierre ». Une mise à l'épreuve verbale, une vérification incessante du mot, et non pas de la créativité verbale : voilà en quoi consiste la poésie de Mandelstam.

Quoi — Ma tête devient lourde.
Toi — j'ai prononcé ton nom.

Qu'est-ce, sinon la tête qui s'incline un peu sur le côté comme pour mieux entendre le diapason qui doit vérifier chaque son. Le poète ne cherche pas de nouveaux mots, il cherche de nouveaux aspects dans le mot considéré comme une entité parfaite, on ne sait quelle perspective nouvelle restée jusque-là dans l'ombre, une face que le mot n'avait pas encore tournée vers nous. Voilà pourquoi le poète ne se contente pas d'œuvrer à l'aide de mots déjà « vieux » : il nous arrive dans les vers de Mandelstam de rencontrer des vers entiers pris à d'autres poètes ; et ce n'est ni un hasard irritant, ni un emprunt involontaire, mais un procédé original du poète qui s'est donné pour tâche de faire rendre aux vers des autres un son nouveau, un son qui n'appartient qu'à lui. Toute l'œuvre de Mandelstam est construite presque exclusivement sur l'effet d'aperception diverse d'une certaine dimension sonore (au niveau du mot ou de la proposition entière) et s'adresse, par conséquent, à un cercle très étroit de gens capables d'apprécier le jeu de sensations que leur propose ce poète intéressant sans aucun doute, mais décadent...

(.....)

(Traduction Hélène HENRY.)

sur Villon que les allégories des poètes du Moyen Age « ne sont pas désincarnées ». Idée qu'il reprendra dans ses « Remarques sur Chénier » de 1922 : « Les allégories de caractère très général ne sont nullement désincarnées ; ceci est valable pour « Liberté, Egalité, Fraternité » qui sont en quelque sorte les vivants interlocuteurs du poète et de son temps. Le créateur « voit se dessiner sur leur visage, sent la chaleur de leur haleine ». Mandelstam ne veut pas que la comparaison, la parabole perdent la chaude sensualité des choses.

Les mots-clés de la poésie de Mandelstam sont, de par leur nature même, symboliques. Mais il ne va pas les chercher dans l'arsenal traditionnel du symbolisme. Il a son système original de symboles poétiques, système qui commence à prendre forme dans les années dix ; et ce n'est pas un hasard si à ce moment là précisément les poètes nourris au symbolisme se démarquent des conceptions philosophiques de ce dernier. En 1924 Mandelstam dira que le symbolisme est une poésie « tribale », et que sa fin « a marqué l'avènement... de l'individu en poésie », et « que chaque individu se tenait, tête nue, à sa place propre ».

Dans « Pierre », Mandelstam accordait une place importante aux sujets, restituait la présence concrète des choses ; ceci n'est plus aussi vrai dans « Tristia » et dans les vers de la première moitié des années vingt. Le poète y intériorise encore son expérience poétique. Néanmoins, ces vers ne campent pas une personnalité lyrique ; nous en verrions plutôt se dégager un certain type de conscience avec la conduite qui lui est propre dans la vie pratique. Cet homme aime la vie, sa beauté et sa gravité. Mais le poids de la vie lui est insupportable. Parce que la vie lui révèle ses dures lois et aussi parce qu'il sent en lui-même des faiblesses, des failles, toutes choses qui s'opposent au processus de création mais peuvent être surmontées par ce même processus.

Alors que la thématique de « Pierre » s'oriente vers les cultures antiques et les styles historiques, les thèmes dits « éternels » prédominent dans « Tristia », thèmes de la vie et de la mort, de l'amour et de la création. Ils n'ont pas pour support un héros lyrique mais bien une conscience qui atteint au général par le biais du style hellénique. Ainsi le thème amoureux (le plus personnel) y est-il à moitié occulté par des images qui ont trait soit à l'antiquité, soit à la Russie ancienne. Le poète atteint là à une profondeur nouvelle, et les liaisons structurelles, la logique du récit semblent perdre leurs contours concrets pour être remplacés par la logique interne des associations.

La conception mandelstamienne de l'homme avec ses forces et ses faiblesses est inséparable d'un noyau initial de symboles ; ces derniers se diversifient par la suite en séries d'images dérivées. En 1915 Mandelstam annonce que son matériau va changer ; il écrit :

La flamme anéantit
La sécheresse de ma vie,
Et ce n'est plus la pierre,
C'est le bois que je chante.

Il n'est encore question que du « paradis de bois où les objets sont si légers ». Par la suite les thèmes de la sécheresse et du bois (qui lui est étroitement associé) iront s'amplifiant. Cette sécheresse deviendra signe de manque, de faille. Le poème « Parce que je n'ai pas su retenir tes mains » nous montre l'homme emprisonné dans un monde de bois (charpentes, scies, lignine, hache, traces de résine sur les murs, côtes de bois

Entretien avec Léon Robel

YVAN MIGNOT. — Dans ce numéro nous réunissons deux poètes soviétiques qui, à des titres divers, ont fait et font encore problème, Khlebnikov et Mandelstam ; mais est-ce que déjà la conjonction de ces deux noms n'amène pas d'elle-même à s'interroger sur cette double présence et sur sa validité et à se demander si elle a un sens.

LÉON ROBEL. — Je dois dire que ma première réaction à cette question est assez négative. Certes, on peut se livrer au célèbre jeu universitaire de Untel et Untel « et »... Ce qui fait problème c'est le « et » ; c'est sur le « et » qu'on peut réfléchir, on y reviendra peut-être. Mais au premier abord, cette question me fait plutôt penser à un jeu de société, et à un jeu de société qui n'est pas le jeu de la poésie ! Ça me fait penser à un jeu que j'ai beaucoup pratiqué, qui s'appelle pour moi « le jeu de la pêche et de l'abricot » et qui consiste à s'interroger sur des couples, des couples d'écrivains notamment, en se demandant lequel des deux est la *pêche*, et lequel des deux est l'*abricot* ; et ça marche étonnamment ! Par exemple, on recule aussi loin que possible dans le passé, pour pouvoir jouer longtemps, et on se demande : Eschyle et Euripide, lequel est la pêche et lequel est l'abricot ? Je pense que très vite on sera d'accord pour dire qu'Euripide c'est la pêche et qu'Eschyle c'est l'abricot. Remarquons en passant que si nous parlons de Mandelstam cette question n'est pas totalement gratuite et ludique : je pense notamment à l'article de Mandelstam « Bouria i natisk » (« Sturm und Drang ») dans lequel Mandelstam dit « Tioutchev est l'Eschyle du vers iambique russe ». Mais continuons le jeu : Corneille et Racine, lequel est la pêche et lequel est l'abricot ? C'est Corneille l'abricot et Racine la pêche, c'est bien évident. On peut prendre Goethe et Schiller, Schiller est pêche tout ce qu'il y a de plus pêche, et Goethe est tout ce qu'il y a de plus abricot. Pouchkine et Lermontov ; là ça se complique un peu, mais on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que Lermontov est une pêche-abricot ; Tolstoï et Dostoïevski, c'est peut-être aussi un peu compliqué, mais je crois que ça fonctionne quand même assez bien. Jouez vous-mêmes. L'opposition entre la pêche et l'abricot peut être un instrument de dissertation à perte de vue sur les grands couples, d'ailleurs généralement homosexuels, de la littérature universelle, et pas seulement de la littérature mais sans doute aussi de la science, de la philosophie, etc., etc. Alors, la seule question qu'on puisse à ce niveau là, comme on dit volontiers aujourd'hui, se poser sérieusement, c'est de savoir à quoi ça correspond, pourquoi est-ce que nous avons besoin de jouer « à la pêche et à l'abricot » ? Eh bien ! on pourrait songer sur l'incitation, disons, de Jakobson, à une attitude mentale qui serait marquée par un binarisme, lequel binarisme, peut être parce que nous avons deux yeux et deux oreilles, est une nécessité, *serait* une nécessité essentielle de la nature humaine... Je dois dire que je suis un peu sceptique. Alors, si vous voulez, on va peut-être arrêter là le jeu de la pêche et de l'abricot. Concluons : je crois qu'en tant que jeu de la pêche et de l'abricot, la conjonction (comme on dit *des conjoints*) de Khlebnikov et Mandelstam n'est pas très intéressante, et ne nous amènera pas très loin dans la réflexion sur ce qu'a pu être la poésie en général, et la poésie soviétique en particulier, et sans doute faudrait-il passer à un autre niveau d'analyse.

Alors là, je crois que ce que nous aurons à énumérer sera plutôt de l'ordre des *fausses* évidences. Des *fausses* évidences parce qu'il est facile de prendre une colonne Khlebnikov et une colonne Mandelstam, et d'aligner des choses qui seront formulées de la même façon dans les deux. On pourra

regardons les textes, nous voyons que Mandelstam a, à plusieurs reprises, parlé de Khlebnikov ; que Khlebnikov, son œuvre et sa démarche poétique, exercent assurément une certaine fascination sur Mandelstam. Je me trompe peut-être, car on n'a pas conservé tout ce qu'a écrit Khlebnikov, encore moins tout ce qu'il a dit, et ce qu'il disait était souvent d'un intérêt puissant ; beaucoup de choses ont disparu étant donné la nature même de la façon de vivre la poésie qui était celle de Khlebnikov. Mais je n'ai pas l'impression qu'il ait jamais manifesté un intérêt marqué pour le travail de Mandelstam. Il reste que pour Mandelstam, lui, il y a une profonde mutation de la poésie russe qui est l'œuvre de Khlebnikov, et qu'il n'est pas possible de travailler dans la poésie russe, si on ne tient pas compte de ce qu'y a changé Khlebnikov. J'aurais envie de dire, mais d'un point de vue très subjectif finalement, bien qu'il ne soit pas sans appui sur les choses constatables par tout le monde, qu'il y aurait un rapport Mandelstam-Khlebnikov un peu comme il y aurait un rapport Pasternak-Maïakovski. Autrement dit, que dans une perspective faussée, il pourrait apparaître que Maïakovski est un peu éloigné dans le temps et dans l'action poétique, dans l'attraction exercée, et que Pasternak grandit, qu'il est au fond plus nourrissant pour la poésie russe d'aujourd'hui. Un peu de la même façon, on pourrait avoir l'illusion que Mandelstam a pris une taille considérable et que Khlebnikov, dans cette perspective faussée, se trouve nettement plus petit. Je ne fais, bien sûr, aucune allusion à la taille physique de Maïakovski et de Khlebnikov qui étaient comme on sait très grands ; Pasternak lui aussi était plutôt grand, mais pas aussi grand que Maïakovski ; Mandelstam, lui, était de taille physiquement plus modeste. Mais ce que je veux dire c'est qu'il y a probablement (enfin c'est ma position subjective désagréable, encore une fois) une attitude de fascination et de refus en même temps, de Mandelstam à l'égard de Khlebnikov, et comme il y a une attitude de fascination et de refus de Pasternak à l'égard de Maïakovski, parce que Maïakovski est ce que Pasternak aurait voulu être, et parce que Khlebnikov est ce que Mandelstam aurait voulu être.

HÉLÈNE HENRY. — Est-ce qu'au point où nous sommes arrivés, on ne pourrait pas aborder les rapports entre les deux mouvements auxquels ces poètes, quoi qu'on en dise, ont appartenu, c'est-à-dire les rapports entre le futurisme d'une part, et l'acméisme d'autre part.

LÉON ROBEL. — Oui, je crois que c'est une question assez essentielle parce qu'il faut en effet en finir une bonne fois (et puis nous savons qu'il faudra recommencer, d'ailleurs !) avec cette représentation de la destinée des poètes, de leur œuvre, comme dépassement, toujours, de ce qui a été leur groupe, leur école, leur courant. Cet effort pour dire les choses comme elles sont est indispensable par rapport à Maïakovski par exemple, et il y a déjà pas mal de choses dites et écrites sur ce plan, mais nous savons qu'il faut recommencer sans cesse : il est clair que Maïakovski ne se laisse pas comprendre en dehors du futurisme. Je crois que c'est tout aussi vrai pour Khlebnikov en ce qui concerne le futurisme, du moins ce courant-là du futurisme russe, et sans doute aussi pour ce qui est de Mandelstam et de l'acméisme, encore que les liens n'apparaissent pas aussi profonds d'emblée ; mais ça, c'est un autre côté des choses sur lequel nous reviendrons. En tout cas, il y a des textes de Khlebnikov sur le futurisme, manifestes ou essais, il y a aussi des textes de Mandelstam sur l'acméisme qui montrent assez que pour eux ce n'est pas quelque chose d'accidentel, loin de là. Maintenant il y a un autre aspect de la question qui doit dominer dans notre propos parce que ce qui est en cause, c'est le rapport entre Khlebnikov et Mandelstam, c'est la question des rapports entre le futurisme et l'acméisme. Là aussi il faudra essayer de sortir des simplifications abusives ; la première, qui a eu cours fort longtemps consistait à dire que le futurisme comme

quoiqu'il ait écrit, comme un peu périphérique. Bien entendu on peut discuter là-dessus, on peut dire : après tout, oui Goumiliou a été, c'est vrai, le leader, il a lancé le mouvement, il a bagarré pour lui, il a écrit les textes qui seront ses manifestes, il a donné les exemples canoniques dans son œuvre, mais finalement ce n'est pas cela qui compte ; ce qui compte, dans l'acméisme, c'est tout compte fait Akhmatova et c'est Mandelstam. Je crois que si l'on fait les comptes de la poésie russe du xx^e siècle, on pourrait arriver à la conclusion, oui, qu'Akhmatova, ça compte, que Mandelstam ça compte beaucoup. Mais attention, est-ce que cela veut dire que c'est ça, l'acméisme ? Je ne crois pas. Il y a quand même une définition des doctrines, des méthodes de création, et si Mandelstam a été très sincèrement et très totalement désireux d'être acméiste, il a été « mandelstamien » plus qu'acméiste.

HÉLÈNE HENRY. — Mais d'autre part, j'ai pu constater, en étudiant de près les textes théoriques d'une part de Mandelstam, et d'une autre part de Goumiliou et de Gorodetski, qu'au fond, c'était exactement la même chose, simplement chez Mandelstam, ils sont réinterprétés, et réintériorisés en fait, et disons informés presque philosophiquement ; alors, ce qui chez les deux autres reste une espèce d'idéologie à la Kipling, quelque chose comme ça, chez Mandelstam prenait une autre dimension ; mais au fond c'était la même chose.

LÉON ROBEL. — Non, je crois qu'au fond ce n'est pas la même chose, que Mandelstam s'empare d'éléments qui lui sont offerts par la doctrine acméiste telle qu'elle est définie par Goumiliou et Gorodetski, pour faire son œuvre. Et son projet, finalement, et ce qu'il en réalise poétiquement, je crois qu'il faut l'observer encore une fois, est essentiellement marqué par ce bouleversement de la matière poétique russe qui est opérée par Khlebnikov et par le futurisme, beaucoup plus, enfin je dirais même uniquement par eux, et non pas par Goumiliou.

HÉLÈNE HENRY. — Certainement pas Goumiliou en tout cas.

HENRI DELUY. — N'y a-t-il pas une dialectique interne qui concerne chacun de ces mouvements et marquent leurs rapports, notamment en ce qui concerne les idéologies poétiques en présence ?

N'y a-t-il pas aussi des inflexions personnelles à Mandelstam et à Khlebnikov dans leur travail par rapport aux mouvements poétiques qu'ils représentent, tant pour ce qui est de leur poésie que pour ce qui touche à leur idéologie poétique ?

LÉON ROBEL. — Disons les choses brutalement ; il me semble que si nous regardons l'acméisme et le futurisme, là encore, nous serons amenés à relever des différences essentielles. S'il y a des parties mortes dans l'idéologie futuriste (encore une fois je précise qu'il s'agit du groupe de futuristes qui sont autour de Khlebnikov et de Maïakovski) ce n'est pas l'essentiel. Si nous considérons l'acméisme, et que nous parlons de parties mortes de l'idéologie, nous atteignons l'essentiel. Et je crois que cela marque assez la différence entre les deux mouvements.

HÉLÈNE HENRY. — Je ne dirais même pas qu'elles sont mortes, mais plutôt qu'elles n'ont jamais vraiment existé.

LÉON ROBEL. — Ces parties peuvent être mortes très vite ou au bout d'un certain nombre d'années, mais là n'est pas le centre du problème. D'autre part, si nous parlons d'inflexion personnelle, il est vrai que Khlebnikov donne un accent très spécifique au futurisme. Je ne serai pas tenté de dire qu'il est personnel, je serais tenté de dire qu'il est essentiel, qu'il est caractéristique. Si nous parlons de Mandelstam, je serai tenté de dire

HENRI DELUY. — A qui tu penses là ?

LÉON ROBEL. — Je pense par exemple... — mais il ne s'agit pas d'un jeune poète — à A. Tarkovski ; mais il n'est pas le seul, il a, à son tour, nombre de disciples. Puis, en dehors même des ressemblances formelles, il y a les problèmes de références à un certain monde culturel et à un certain monde idéologique, à une certaine attitude assignée à la poésie de Mandelstam, qui se laisse facilement « idéologiser », d'ailleurs. Ce qui fait qu'une certaine « postérité » de Mandelstam, que je situe du côté de la poésie dite « à voix basse », rejoint par ses propres voies, par ses sentiers et ses détours, curieusement, une certaine idéologie néo-slavophile. Il y a aussi une postérité de Khlebnikov, qui a l'air beaucoup moins massive, qui a l'air beaucoup moins présente en Russie même, mais qui donne d'une façon diversifiée des résultats poétiques assez remarquables. Je crois que l'on peut assigner à la descendance « khlebnikovienne » l'œuvre d'un poète qui est de la génération de Tarkovski, c'est Martynov, et c'est un poète important, et beaucoup plus important sans doute même que l'on ne le suppose. Mais aussi, d'une autre façon, l'œuvre d'un Sosnora, très remarquable et trop ignorée, et aussi, l'œuvre tout à fait somptueuse, et aussi d'une dimension, à mon avis, universelle aujourd'hui, d'un très grand poète, jeune et non-russe tel que Oljas Souleïmenov, dont l'œuvre ne s'explique certainement pas, aucunement, sans l'existence de Khlebnikov. O. Souleïmenov qui est je le rappelle un Kazakh, et qui magistralement, dans la perspective qui était tracée par Khlebnikov unit différentes sources culturelles en un même courant, et travaille magnifiquement sur les apports des cultures les plus diverses : Asie, Afrique, Europe, etc., et aussi sur les apports de la linguistique et de la théorie des signes.

HENRI DELUY. — Ce que tu dis de ces deux grandes lignes est-ce que c'est valable, à la fois, comme tu viens de l'indiquer, pour la Russie, et pour les autres républiques de l'U. R. S. S. ? Tu citais le cas de Souleïmenov est-ce qu'il est particulier, unique, ou bien est-ce que l'on peut déceler quelque chose de cet ordre en général dans les poésies d'aujourd'hui des autres républiques de l'U. R. S. S. ?

LÉON ROBEL. — C'est une question très difficile, parce que pour y répondre sérieusement il faudrait connaître les langues, les cultures des différentes républiques de l'U. R. S. S. Ce que, à travers ce qui est traduit, ou ce qui est écrit en russe, nous pouvons déceler, c'est que la poésie en U. R. S. S. aujourd'hui, n'existe plus dans des cadres strictement nationaux ; ce que nous devons affirmer, et ça c'est quelque chose qui ferait un immense plaisir à Khlebnikov, c'est que la poésie en U. R. S. S. aujourd'hui n'existe qu'à travers toutes sortes de relais qui sont pris tantôt par la poésie d'une langue, d'une république (par exemple, il y a un certain nombre d'années déjà, vers la fin des années cinquante, il y a eu une sorte de modernisation flagrante des écritures qui s'est faite à travers l'œuvre d'un poète comme Mészelaïtis qui est lituanien). Nous savons tous qu'aujourd'hui parmi les écrivains qui en U. R. S. S. ont l'impact le plus fort, à la fois sur les lecteurs de masse et sur les écrivains et les formes d'écriture, il y a, prose ou poésie, des gens comme Aïmatov, qui est Khirgiz, des gens comme Martsinkiaïtchus qui est lituanien et poète, des prosateurs qui sont en France moins connus, mais qui sont arméniens, qui sont géorgiens, etc. Dans la poésie qui s'écrit en langue russe aujourd'hui, je crois qu'il faut marquer la place éminente de l'œuvre de Souleïmenov déjà nommé, et d'un poète comme Guénnadi Aïgui, qui est tchouvaches, et qui bien entendu n'écrirait pas comme il écrit (et je pense que ce qu'il écrit est de tout premier plan au niveau mondial) s'il n'y avait pas eu Khlebnikov.

HENRI DELUY. — Est-ce que tu pourrais nous dire, même rapidement, un petit mot sur l'évolution des formes en U. R. S. S. aujourd'hui, par rapport au travail de gens comme Mandelstam et surtout Khlebnikov...

LÉON ROBEL. — Je crois que pour répondre d'une manière utile à cette question, il faudrait pouvoir montrer techniquement comment sont les textes. Mais ce que nous pouvons dire, peut-être, d'un point de vue purement informatif, c'est qu'il existe actuellement en U. R. S. S., qu'elle soit publiée ou non, une poésie expérimentale extrêmement variée et extrêmement intéressante, dont la forme, dont les types d'expérimentation, dont les recherches en écriture ne s'expliqueraient certainement pas sans ce travail assez prodigieux qui s'est fait sur la langue russe et dans la poésie par Khlebnikov et par Mandelstam.

HENRI DELUY. — On insiste très souvent, en France, sur l'attachement des poètes soviétiques, et des plus récents, aux formes fixées par la tradition...

LÉON ROBEL. — Il faudrait savoir qui est attaché, et à quoi. Je crois que les filtres se situent de manière beaucoup plus effective du côté d'une certaine critique, d'une certaine « idéologie des choses littéraires », d'une certaine « administration des choses littéraires » que du côté de la création poétique. D'autre part, je crois qu'il faudrait, pour pouvoir juger pleinement de cet aspect du problème, retracer, c'est une question difficile parce que les moyens théoriques ne sont pas tous élaborés, ce qu'a été l'évolution de la poésie et de la langue poétique russe au xx^e siècle comparée à ce que cela a pu être en Angleterre, aux Etats-Unis, en France, etc. Et je crois que c'est une question qui mérite largement la peine d'être vue de près, mais que, malgré tout l'intérêt qu'elle a, et malgré l'évidence de son importance quand on réfléchit à l'œuvre d'un Mandelstam et d'un Khlebnikov, on ne peut pas arriver à cerner dans ce cadre.

HENRI DELUY. — A l'instant, tu faisais le rapport avec ce qui avait pu se passer dans un certain nombre de pays d'Europe occidentale et tu as cité la France. Nous pourrions terminer par cette dernière question : Mandelstam, Khlebnikov, aujourd'hui en France ?

LÉON ROBEL. — Oui, je crois en effet que c'est ça finalement qui doit nous préoccuper le plus ; je crois que pour nous, en France aujourd'hui, il y a un besoin évident de s'emparer de ce qui a pu être la richesse expérimentale et la richesse productive des poésies comme celles de Mandelstam et Khlebnikov. Mais, bien entendu, pour y arriver pleinement nous sommes obligés précisément de nous poser ces questions théoriques difficiles que nous évoquions à l'instant, et pour lesquelles nous n'avons pas toutes les réponses. Je voudrais, en revenant un peu à ces propos scandaleux et désagréables que je tenais au début, dire une chose, qui me paraît à moi évidente mais qui peut faire grincer des dents, et des dents... très amies. Pour situer les choses, il me semble que Khlebnikov c'est un travail poétique révolutionnaire immense qui se situe dans la langue, et que Mandelstam c'est un travail poétique merveilleux qui se situe dans la grammaire ; et si je regarde pratiquement les problèmes que nous pose l'introduction effective de l'œuvre d'un Mandelstam ou de l'œuvre d'un Khlebnikov dans la pratique poétique en France aujourd'hui, je suis amené à me dire que nous avons probablement les moyens de faire Mandelstam dans la poésie française aujourd'hui, et que nous n'avons certainement pas les moyens de faire Khlebnikov dans la poésie française aujourd'hui parce que cela demanderait un travail, j'allais presque dire révolutionnaire, en tout cas, un travail de transformation assez stupéfiant dans les moyens poétiques et de la pratique poétique française.

Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique.

RIMBAUD.

OUVERTURE

Il nous faudrait, semble-t-il, partir d'abord de ce lieu quelque peu paradoxal, pour ne pas dire mystérieux, à nos yeux tout du moins : imaginez presque au centre de la ville un espace immense, tout d'arbres, de fleurs, d'herbes connus et inconnus, troué ça et là, au creux d'un vallon, par des coupoles baroques au bleu nuit semé d'étoiles d'argent. A suivre le labyrinthe des allées d'ombre et de lumière on se trouverait au détour du chemin face à un tertre sombre d'où émerge, à moins qu'elle ne s'y enfonce, une figure mal définie qu'à contre-jour on a dès l'abord prise pour quelque objet sidéral ou bien peut-être quelque concrétion lentement produite par la terre.

De cette « femme de pierre » on ne saurait rien, si ce n'est qu'en elle nous sommes déjà entrés dans le temps, avec un peuple qui, du XI^e au XIII^e siècle, fut le maître de la steppe. Ces Coumans qui s'allièrent avec Byzance contre les Pétchéniègues, puis aux Russes contre les Mongols, durent finalement se soumettre au conquérant Gengis Khan, avant de disparaître de la grande scène où l'histoire se trame. Ces Polovtsy, ainsi que les nomment les écrits russes, ces gens de la plaine (les Kiptchaks des chroniques arabes, dont Souléïmenov, poète kazakh de langue russe, dans une splendide « Transformation du feu » fait partir ses racines) nous auraient donc laissé comme seule marque de leur passage ce discours muet figé en une pierre au visage presque animal, aux mains réunies sur le ventre en quelque geste rituel (?) à jamais indéchiffrable. C'est de ce jardin perdu dans la ville, d'où se devine, en contre-bas, invisible d'ici, le miroir du fleuve nonchalant où de tout temps circulent hommes et marchandises, c'est donc de ce double du grand champ des steppes balayé par le vent ou les flammes que pourrait s'éclairer le singulier surgissement d'une geste qu'on ne saurait certes réduire au seul langage, mais qui irréductiblement passe par lui.

I

Or comme la lettre R signifie naturellement un mouvement violent, la lettre L en désigne un plus doux. Aussi voyons-nous que les enfants et autres à qui le R est trop dur et trop difficile à prononcer y mettent la lettre L à la place, comme disant par exemple mon lèvéland père.

LEIBNIZ.

Dans cet espace largement ouvert émergerait alors abruptement le signe énigmatique et d'une certaine manière complice de toutes les réductions ou illusions sur le discours khlebnikovien : le trop fameux langage *zaoum'*, c'est-à-dire transmental (ou transrationnel, « metalogical » ainsi que le nomme la critique de langue anglaise), langage dont on voudrait montrer, en revenant aux textes mêmes, qu'il n'est pas ce qu'hâtivement on se figure qu'il est, à savoir un objet curieux qui éliminerait la signification ; bien au contraire il insiste sur ce dernier aspect, en donnant à voir et entendre le discours dans sa face étrangère, si proche et si lointaine à la fois. Il n'est d'autre part, fondamentalement qu'un langage parmi tous ceux que propose le système khlebnikovien, ainsi que le montre déjà le texte de 1919 qui devait servir d'introduction aux œuvres préparées par Roman Jakobson (1) :

« Trouver sans briser le cercle des racines, la pierre magique qui permettra de transformer tous les mots slaves les uns dans les autres, c'est-à-dire de fusionner les mots slaves librement, telle est mon attitude première à l'égard des mots. C'est là le mot autotressé hors du quotidien et des usages courants. Considérant que les racines ne sont qu'un fantôme cachant les cordes de l'alphabet, trouver l'unité globale des langues du monde, constituée de segments alphabétiques, telle est mon attitude seconde à l'égard du mot. C'est la voie menant au langage transrationnel universel. »

Laissant pour l'instant le premier point sur lequel nous reviendrons, disons que ces assemblages de « poupées sonores » que constitue le (ou plutôt les) *zaoum'* seront toujours chez Khlebnikov strictement limités à des sphères d'application définies avec précision et, du moins dans les textes dont nous disposons, seront dans le

(1) En 1919. Le projet ne fut pas réalisé.

temps produits ne variatur. En un mot ce n'est pas un langage qui s'applique n'importe où, n'importe comment.

Il en est ainsi du « langage des oiseaux » qui apparaît dans « Sagesse prise au lacet » (1913) et que l'on retrouvera tel quel dans la surface 1 de « Zanguézi » (1922) et dans les fragments 15 et 16 de « La trompette de Gol-Mullah » (1921).

Ces séquences phoniques « inventées », dont on trouverait d'ailleurs analogiquement des exemples en écho dans les « Cent lettres clamant tonnerre du malgache au germain » (Joyce), les « orka ta kana izera » d'Artaud, mais aussi dans les Houyhnhnms de Jonathan Swift, ces séquences donnent aussi chez K. le langage des sorcières, fonctionnant plutôt comme une espèce de collage ironique dans la « Nuit en Galicie » (2) ; mais elles sont surtout associées au langage utilisé dans « Les dieux » (1921), pièce dont la quasi-totalité des dialogues est écrite en transmental, entrecoupé d'indications ou de répliques en langage « normal », grande vision crépusculaire, Ragnarök, où à travers les combats des matières : bois, métal, miel, sang..., les mouvements des animaux et des corps, se mime la mort du muet, le dieu Baldur.

De cette « langue des dieux », car tel est le terme qui au XVIII^e siècle désignait par excellence la poésie, on peut déjà noter au début du XIX^e siècle l'emploi ironique (mais lié au sens) qu'en fit Viazemski dans un distique dédié à Bobrov :

C'est certain : Bibris parlait la langue des dieux
Car aucun des mortels le comprendre ne peut.

Si l'on considère la visée khlebnikovienne comme une tentative pour parler toutes les langues d'Asie et du monde, on pourrait certes tenter de repérer les reflets plus ou moins imaginaires, ou fortuits, de structures sonores provenant de langues étrangères (on y verrait des échos mongol, latin, etc., ou bien ce tracé évoquant allusivement les sonorités japonaises : « Nizarizi oziri »), mais il semble plutôt que la fonction de ce discours rappelant le fameux « rythme-ru-meur » de Maïakovski soit de rendre perceptible la structure métrique sous-jacente, quelque chose qui serait alors intermédiaire entre structure profonde et superficielle, et qui viserait à montrer non sans humour que c'est de poésie qu'il s'agit (de trochée) :

Regardez, c'est elle !
C'est ce front frisé pour lequel avant brûlaient les foules !

(2) Février 1914. Les sirènes lisent le manuel du folkloriste Sakharov (1836). L'ironie n'est pas sans ambiguïté puisque la figure des goules sera utilisée quelque temps après dans les poèmes contre la guerre.

Ce grondement venant des profondeurs va dans un second temps (ou dans le même temps) être traduit en un langage de surface, dans la langue même des surfaces : la géométrie. C'est pour le distinguer du premier ce que nous pourrions appeler le *zaoum' II*.

Car il y a un moyen de transformer le *zaoum' I* en *zaoum' II* : il suffit de sémantiser les phonèmes utilisés. Ainsi le L signifiera, selon la loi universelle de Lorentz, qu'un « corps s'aplatit dans une direction transversale à la pression », L sera donc le son même de la longueur, de l'amour, le « L de Liebknecht et de Lénine » et nous donnera d'étonnants poèmes tautogrammes tels « Le Dit du L », entièrement construit avec des mots commençant par cette lettre et duquel, comme dans les poésies fonctionnant essentiellement sur ce principe (la somali, par exemple), on ne saurait extraire un élément sans que l'édifice ne soit menacé d'écroulement.

« Langage stellaire » permettant de faire passer le transrationnel dans le ciel de la raison, analogon possible du « caractère universel » de Leibniz ou de la « langue fort claire par écrit » de Rousseau, il va permettre les splendides mutations à l'œuvre dans « Zanguézi », mêlant le corps même de la lettre, son tracé, à la constitution d'une espèce de champ sémantique arbitraire formé de tous les mots commençant par la même lettre et donnant de ces mots une interprétation spaciale. Ces cordes de l'alphabet, sorte de réseau articulé mis là en place de mots, de corps, vont se livrer les terribles combats de l'histoire, tantôt opposés en camps irréductibles, tantôt se mirant l'un dans l'autre, dans toute une série de ruptures, de tournoiements, de brisures et de défaites définitives.

C'est dans cette surface que se joue l'analogie qui du son /tch/ par exemple, qui en russe a graphiquement la forme d'une coupe, va donc faire cette coupe à désigner tous les mots indiquant « un corps pris dans l'enveloppe d'un autre », et tout particulièrement l'enveloppe des enveloppes, la coupe des coupes : le nombre qui, évidemment se dit *tchislo*.

II

Ils ont trouvé plus expédient de mettre ce fait au nombre des choses inconnues dont ils ignoraient l'usage, et de demeurer dans leur état actuel et natif d'ignorance, que de renverser tout cet échafaudage et d'en inventer un autre.

SPINOZA.

Dans une série de textes, dont plusieurs sont encore inédits, tels « La roue des naissances », « La tête de l'univers » ou « Les rythmes de l'humanité », ou encore qui font textologiquement problème comme de nombreuses pages des « Planches du destin », K. développe toute une théorie globalisante du nombre sur laquelle nous voudrions nous arrêter, car les variations sur ce sujet nous semblent tourner au plus près du surgissement même de l'écriture khlebnikovienne.

Celle-ci et l'univers qui lui est lié auraient donc en quelque sorte leur « enfer » (avec la connivence tacite de K. ?), leurs catacombes créatrices d'où sortirait cette espèce d'innocent ou de monstre, tenant peut-être de la bête apocalyptique (puisqu'elle est chiffre : 666), qui soudain tiendrait, en un baragouin précipité et bégayant, un discours aux blancs pris entre « transmesuré » et « démesure », celui précisément de la mesure (3).

Face à ce que je serais tenté d'appeler, par analogie donc avec la poétique, une « numérique » on voit une certaine critique immanquablement ramenée à une double constante : le système numérique de K. se trouvera tantôt purement et simplement éludé par un silence hautain ou malveillant, tantôt traité par une opération de passe-passe qui le renvoie soit à une mystique, soit à une « méthode de connaissance foncièrement rationaliste », rien moins.

D'une certaine manière, on le voit, la « gamme du futurien » ainsi que la nomme K. dans son article « Notre base » (1919), cette gamme, en dépit d'une récurrence et d'une pesanteur frappantes dans les textes mêmes, se trouve gommée et se voit refuser, par le biais de son énormité (?), même le statut de matériau nouveau qu'avec sympathie et non sans quelque hâte dubitative, lui accordait dans une intuition généreuse Tynianov.

Car ce « matériau » on pourrait montrer que d'une certaine manière il est on ne peut plus vieux, puisqu'on le retrouve dans les mythologies et les cosmogonies de peuples par exemple aussi divers que les Mayas, les Chinois ou les Kètes du bassin de l'Iénisséï en Sibérie, que donc nous n'aurions là qu'une mythologie poétique comme bien d'autres, remarquable, certes, étonnante même, mais dont la nouveauté ne serait quand même plus aussi saisissante, d'autant plus que, comme le notait K. dans ses carnets : « Une chose écrite *seulement* avec un mot nouveau ne touche pas la conscience. »

Il s'agit dans le système de lier tous les éléments de l'univers selon un principe d'alternance du pair et de l'impair, ayant pour

(3) Cf. le poème : « O, dostofèvskritura... »

embrayeur le « nombre doux », 11 ; ainsi on partira, par le travers des emblèmes numériques, de l'opposition des voyelles A et U, pour passer ensuite par les battements cardiaques, le pas du fantasme, les guerres, l'histoire donc, cette « cunéiforme des destins », et se perdre dans l'articulation stellaire des planètes.

Encore une fois, encore une fois !
Je suis pour vous une étoile !

L'origine de cette mythologie poétique n'est pas indifférent : elle a été trouvée dans le pays des descendants de Zarathoustra, adorateurs du feu, les Guèbres, dans ce pays nommé Azerbaïdjan, c'est-à-dire étymologiquement « terre de feu », ce lieu où précisément les signes s'inversent, puisque le mot même désignant le lieu est constitué de 11 signes et que ce nombre fait le passage du pair à l'impair et inversement :

« Dans le pays des feux, l'Azerbaïdjan, le visage initial du feu change. Il ne tombe pas du ciel en déité sauvage, en divinité inspirant l'épouvante, mais sort de la terre tel une fleur timide, comme s'il demandait avec insistance qu'on l'apprivoise et qu'on le cueille. »

On le voit sa marque fondamentale est l'inversion ainsi qu'on peut le voir répété dans les « Planches du destin » : l'arbre du temps est l'inverse de l'arbre de l'espace ; mais le plus intéressant c'est que ces « arbres » précisément sont dessinés par K. dans ses manuscrits sous forme de petits bonshommes en chapeaux, tête-bêche dans les forêts numériques, l'arbre du temps étant donc un homme droit se tenant sur la tête ; et ce n'est plus dans la figure de l'Ouroboros, du serpent qui pour isoler une plage de non-temps se mord constamment la queue, mais dans cette figure du pendu du Tarot (se tenant et ne se tenant pas sur ses pieds) que se donnerait à voir ironiquement la métaphore même du langage khlebnikovien : perpétuel saut périlleux du son et du sens, dont il nous faudrait suivre, comme du bout des doigts, le tracé marquant, par la voix et l'entaille, les figures du rythme.

On pourrait aussi, puisque la terre y est un son, deviner là une grande métaphore « métrique » : alternance des temps marqués et non-marqués, du haut et du bas, de la gauche et de la droite... métrique qui constitue l'ensemble qu'« habille » en quelque sorte le poème, comme par exemple cet « Histrion solitaire » où ce qui se dévoile dans cette fulgurante décollation et monstration du chef, c'est, mais donné dans un mouvement inverse, cet appareil dont il est question dans le fragment des « Planches du destin » que nous présentons, et dont la fonction est de mouvoir les muscles des bêtes

fantastiques, tel ici le taurin Thésée, « guerrier de la vérité » qui de son bras tendu indique ce qui est là sous nos yeux en train de se tisser, mais ne se donne qu'à condition qu'on veuille bien faire l'effort de ce geste à l'humour féroce : s'arracher la tête.

III

*Qu'eu cuid qu'atretan grans sens
Ès, qui sap razo gardar,
Com los mots entrebescar.*

GIRAUT DE BORNEIL.

Après ce détour revenons à l'attitude première de K., celle qui consiste à fusionner les mots les uns dans les autres et sera dans d'autres fictions théoriques définie comme « verbocréation » (*slovot-vortchestvo*), ou plus simplement : création verbale ; ou bien, dans le même registre, production des mots à partir des racines, soit l'archaïque science des racines ou « ethimologe », dirons-nous (*kornielovié*).

Formellement le procédé ressemble à s'y méprendre aux mots-valises du « Jabberwocky », à certains « mots fermentés » de Finnegans Wake ou bien encore aux créations « désincornifistibulées » de Rabelais. Mais au-delà ? Au-delà de ce jeu où « chaque mot saura forme à convoyer trente-six significations toptiques d'une rive à l'autre du livre de Doublin Géandre... » ne pouvons-nous voir, par analogie avec les procédés des pointillistes, ainsi que nous y invite K., la reprise du problème des surfaces déjà abordé sous un autre angle par le *zaoum'* ?

Et encore : comment les mots sont-ils créés ou, à utiliser un terme archaïque et moderne, générés, c'est-à-dire engendrés et régénérés tout à la fois ? Comment fait-on sauter les « couches sourdes-muettes de la langue », comment se module cette voix que Michelet nommait « celle de la pensée muette qui se cherche », soit en termes khlebnikoviens cette langue « semblable à la géométrie de Lobatchevski » ?

A partir des plus petites unités sonores représentées par ce qu'aujourd'hui nous nommerions phonèmes, à partir de ces « objets » produits par les corps mais déjà détachés d'eux, à partir de ces graines donc, tenant dans la main de l'homme, mais qui sont déjà la forêt future dans laquelle cet homme ou un autre semblable ira se perdre, dans cette fonction quasi-chimique du langage dont la

matière sonore permettrait de tirer une « espèce de loi de Mendéléïev ».

Ces graines, c'est l' « alphabet », ses combinaisons, permutations, inversions, bris qui permettent d'avancer « d'une vallée de la langue à l'autre », de tracer des « voies de communication dans le pays des mots, passant par les crêtes du silence linguistique » pour parvenir au mot « autotressé » (*samovitoié slovo*), un des concepts clefs de l'architecture khlebnikovienne, que l'on retrouvera dans le manifeste des cubo-futuristes, de ce groupe qui en décembre 1912 réunit Bourliouk, Kroutchonykh, Maïakovski et Khlebnikov en une magistrale « Gifle au goût public ».

Et peut-être ici, pourrait-on avancer comme hypothèse, séduisante cela va sans dire, ceci : à savoir qu'il y a là avec ce tressage ou cette tresse (comme est qualifiée la mémorisation des Védas indiens) comme une grande forme de l'activité poétique, qui voyage ; puisque déjà dans une œuvre en prose de la première moitié du xv^e siècle un terme similaire est présent. Dans sa « Vie de saint Stéphane de Perm » Epiphane le Très Sage applique un procédé savant qui par la répétition saturante de groupes sonores file cette grande narration qui là glorifie le nom du Tout-Puissant : cela se dit « torsion » ou « tressage des mots » (*vitié, pléténié sloviès*).

C'est dans cette théorie de l' « entrelacs » qu'on situerait alors le travail colossal que K. a réalisé sur la rime « classique » du vers russe, la déplaçant vers la gauche, lui faisant subir maints tronctions, éclatements et torsions dans une visée vers le vers libre qui marque pour la poésie russe l'époque des grandes inventions.

Cette poussée de la rime à la surface du vers va aboutir à l'inversion extrême, à cette « conjuration par le double courant du discours », à ce « discours biconvexe » : le palindrome (ou vers se lisant dans les deux sens, de la gauche vers la droite et inversement).

IV

Mais s'il avait fallu quand même que je le dise ? et si, pressé de parler par la parole même, j'avais reconnu en moi ce signe de l'inspiration, porté ce caractère de l'œuvre efficace du verbe ? et si ma volonté n'avait aucunement voulu ce qu'il a fallu que je dise ?

— ne serait-ce pas qu'au bout du compte, et sans que j'y fusse pour rien, ce fût de la poésie quand même, et qu'un mystère du langage eût été rendu intelligible ? et ne serais-je pas un auteur-né, un écrivain de vocation, puisqu'il n'est d'écrivain qu'habité par la langue, qu'il est parfaitement et n'est que l'inspiré du verbe, un illuminé du langage ?

NOVALIS.

Et peut-être poser d'entrée cette question : qui dans le drame, au sens que lui donnait l'auteur des « Hymnes à la Nuit » et de « Henri d'Ofterdingen » (ainsi que le faisait pertinemment remarquer Tynianov), qui dans ce drame dont le contenu est donc un devenir et un mourir, qui donc parle, et aussi quel est le héros ?

C'est Zanguézi, prototype de ce héros éclaté, coupé en morceaux, dirions-nous, personnage double déjà, faisant simultanément référence par son prénom au maître des Vendanta indiens Çankara (700-750) et par son nom au fondateur du mazdéisme Zarathoustra (660-583).

Mais à l'interpréter en termes « linguistiques » khlebnikoviens ce Çankara Zanguézi, tel qu'on le nomme, est ensemble de consonnes, soit : Ç, N, K, R + Z (N), G (Z) ; c'est-à-dire respectivement :

Ç (en fait en russe /tch/) : volume creux dont le vide est rempli par un corps étranger, d'où courbe contournant l'obstacle ; la forme d'une coupe, c'est-à-dire nombre.

N : absence de points, champ vierge.

R : absence de mouvement, repos du réseau à n points, conservation par ces derniers de leur position réciproque ; fin du mouvement ; point qui transperce de part en part la surface transversale.

Z : reflet d'un point en mouvement à partir de la surface du miroir selon un angle égal à l'angle de chute ; quelque chose comme un K tombé : miroir et rayon.

G : oscillations maxima dont le sommet est orienté transversalement au mouvement... mouvements de hauteur extrême.

Mais dans le même temps c'est aussi un personnage qui nous en fait voir de toutes les couleurs, puisque selon les thèses de

l'« écriture sonore » (*zvoukopolis'*, qui est aussi classiquement le terme désignant l'allitération), chaque phonème consonantique peut, du moins théoriquement, être défini en termes colorés : tch = noir, n = gris rouge, z = doré, k = gris bleuté, g = jaune pâle (r n'étant pas défini).

L'on pourrait également pousser le délire interprétatif jusqu'aux nombres, et ainsi notre héros serait égal à $7 + 7$ lettres, il serait un double 7 ; or $7 = 3 + (2.2)$, combinaison de pair et d'impair, sorte d'androgynie errant, de contradiction vivante affirmant la « nature incestueuse du langage ».

Mais il nous faudrait aussi rappeler cette note de K. : « Le Gange clapote doucement dans Zanguézi. Par les échos de l'artiste appelé » et l'on découvrirait alors que, selon ce qui pourrait être un mannequin de type saussurien, il serait fleuve, mais aussi gangue, etc.

Plus explicitement Çankara ce serait aussi le ou les çakra (les sept cercles du yoga) et Zanguézi le zigzag dont le G le gamma, la potence et le soleil sont la tête.

Qui parle ? dans *Finnegans Wake* on répond : « Ici le séméternel des semences de lumière... » et dans Zanguézi : « Je suis nonestre. Fils de tel. »

Car outre le « prophète », « l'enfant », l'idiote, le papillon ou la papillote, Z. est celui qui parle et qui écrit et c'est avec cet ensemble, ce corpus éclaté qui fait les corps du récit que ça fonctionne, par montage de surfaces, tel un immense jeu de cartes ou feuillets qui ne tiennent qu'à un fil que la plume, en quels déserts, dévide ou rembobine, permettant la composition (ou la décomposition) de ce livre unique, de cette « transnarration » ou assemblage dynamique de récits.

On peut certes la considérer comme le plus bel exemple du ratage khlebnikovien.

C'est pourtant dans cette tentative pour peut-être fonder ce qu'avec Labriola on pourrait dire une « narration pleine, transparente et intégrale » que passe ici ce qui se dit et s'écrit dans la forme du poème ou du poème de poèmes, entrecoupé ou non de proses, de nombres, prenant tour à tour et simultanément les registres du rire et des larmes, de l'humour-né, dans cette errance du héros protéiforme qui, dans tous les sens du terme, n'arrive pas, y compris à disparaître, tel l'alexandrin, puisque, on l'aura deviné :

Zanguézi est vivant,
C'était une mauvaise plaisanterie.

Notice biographique

Victor Vladimirovitch Khlebnikov est né le 28 octobre 1885 au village de Toudou-tovo (ou, selon A. Parnis, à Malye Derbety) dans la province d'Astrakhan. Son père, profond admirateur de Darwin et de Tolstoï, était ornithologiste, sa mère, parente du populiste Mikhaïlov, était historienne. La famille comprenait, outre Victor, quatre enfants : les aînés Ekaterina et Alexandre, les cadets Véra et Boris.

Après les années d'enfance passées en Voïnyie, K. est dans la province de Simbirsk ; il est considéré comme un bon élève au lycée de cette ville, il marque un grand intérêt pour les mathématiques. Fait partie en 1903 d'une expédition géologique au Daghestan. Il commence à écrire.

Il est inscrit à la section de mathématiques de l'université de Kazan, dont le recteur fut le mathématicien Lobatchevski, créateur de la « pan-géométrie ». Arrêté lors d'une manifestation d'étudiants K. fait un mois de prison. Libéré, il va à Yaroslavl, puis à Moscou. Est exclu de l'Université, la réintègre à la section de sciences naturelles ; au printemps de 1905 part en mission dans l'Oural, en tire un article sur le *Cuculus mitorus*.

En 1908 il fait la connaissance de Vlatcheslav Ivanov, poète et théoricien du groupe symboliste. La même année il s'inscrit à l'Université de Pétersbourg et se lie aux milieux symbolistes, fréquente en particulier la tour de V. Ivanov qui lui donne son prénom de plume Véliimir. Il est momentanément lié à l'Académie du vers groupant symbolistes et acméistes, et considère Kouzmine comme son « magister ».

La même année il fait connaissance de Kamenski, rédacteur à la revue « Vesna » qui va publier le premier texte de K. « La tentation du pêcheur » (1). Puis il se lie aux frères Bourliouk, à Eliéna Goura, poète dont le mari, Matfouchine, peintre et compositeur, éditera divers recueils futuristes dont le « Vivier des juges » (1910).

Dès 1911 commence le travail sur les nombres ; de 1911 à 1914 c'est l'errance qui mène K. de Moscou à Astrakhan en passant par Kiev ou Kherson.

En 1912 il publie dans cette dernière ville son dialogue « Maître et élève » dans lequel il développe ses théories linguistiques (la « déclinaison interne ») et numériques (« Mais en 534 le royaume des Vandales fut conquis ; ne faut-il pas attendre la chute d'un Etat pour 1917 ? »), marquant sa rupture théorique d'avec le symbolisme.

Il participe la même année à « Une gifle au goût public », puis au « Vivier des juges II » (1913), écrit avec Kroutchonyk les déclarations « du mot en tant que tel » et « de la lettre en tant que telle ». En 1912 il a écrit en collaboration avec Kroutchonykh « Le jeu en enfer » illustré par Rozanova. Il participe aux recueils « Le missel des trois », « Trois », « Le parnasse rugissant », « La lune crevée » (1913). L'année 1914, outre diverses publications futuristes (« Le lait des juments », « Futuristes », « Allez au diable » ...) voit la sortie de ses « Œuvres », tome I et du « Recueil » avec des dessins de Filonov, Malévitch et N. Bourliouk, ainsi que des « Batailles 1915-17 ». Durant l'été il lance l'idée du Gouvernement des présidents du globe terrestre devant comprendre 317 membres (un des nombres clefs de son système numérique).

Durant 1915 il se rapproche particulièrement des Brik et de Malakovski. 1916 : « La trompette des Maritens ».

En 1916 il tente de se faire réformer, passe trois semaines en observation psychiatrique, puis est envoyé à Saratov. Une permission de cinq mois obtenue en mai 1917 lui permet de rejoindre Moscou où il assiste aux combats d'octobre.

Au début de 1918 il part pour Astrakhan ; au printemps il est sur la Volga, Kazan, puis Nijni-Novgorod où il participe à l'almanach « Sans muses ».

En avril 1919 il est à Moscou pour aussitôt rejoindre Krasnaïa Pollana, près de Kharkov, où vivent les sœurs Siniakov.

Il restera à Kharkov jusqu'en 1920, passant quatre mois dans les hôpitaux, souffrant du typhus et de malnutrition. Durant les quelques cinq mois d'occupation de la ville par les Blancs il se retrouvera enfermé dans un hôpital psychiatrique.

Le 19 avril 1920 les poètes imaginistes Essénine et Mariengof lors d'une cérémonie bouffonne et pénible « intronisent » K. président du globe terrestre.

En septembre 1920 il part pour le sud, en novembre il est à Bakou où il travaille à la Rosta.

De là il partira avec un détachement de l'Armée rouge en Iran où il parvient à la mi-avril 1921. En juillet il rentre à Bakou pour repartir vers Jeleznovodsk au Caucase, où il tombe malade.

(1) Traduit par Elsa Triolet dans « La Poésie russe » (Seghers).

Fin septembre il est à Platigorsk, travaille comme gardien de nuit, est donc vêtu et nourri.

Fin novembre dans un wagon d'épileptiques il rejoint Moscou qu'il n'atteint que le 25 décembre, dans un piteux état.

Remis sur pieds, il loge alors chez le peintre Spasski au Vkhoutemass (les Ateliers d'enseignement supérieur de l'art et de la technique, créés en 1920).

Au début de 1922 il prépare l'édition du « Messenger de Vélimir Khlebnikov », de « Zanguéli » avec le peintre Ploir Mitouritch. Il édite les « Planches du dessin ». Son projet de voyage vers Astrakhan ne se réalise pas, au contraire il part avec Mitouritch dans le nord, aux environs de Novgorod.

Mais en juin 1922 il est à l'hôpital de Krestsy ses jambes ne le portant plus. Il sera ramené au village de Santalovo où, dans des conditions épouvantables, il mourra le 28 juin 1922, à neuf heures du matin.

Ses cendres seront transférées à Moscou en 1960.

1.

Quand on parle de Khlebnikov, on peut ne pas parler du symbolisme, du futurisme, et on n'est pas obligé de parler du langage transmental. Parce que, ce faisant, on a jusqu'à présent parlé non pas de Khlebnikov, mais de quelque chose ou quelqu'un « et Khlebnikov » : *Le futurisme et Khlebnikov, Khlebnikov et le transmental*. On dit rarement : « Khlebnikov et Maïakovski », mais on dit et on dit souvent : « Khlebnikov et Kroutchounykh ».

C'est fausser les choses. Premièrement, le futurisme comme le langage transmental ne constituent pas des valeurs simples, mais sont bien plutôt une appellation conventionnelle recouvrant des phénomènes différents, une unité lexicale groupant des mots différents, une espèce de nom qui serait porté par des homonymes qui n'appartiennent pas forcément à la même famille.

Ce n'est pas un hasard si Khlebnikov se qualifiait de *futurien* (et non de futuriste), et ce n'est pas un hasard si ce mot n'est pas resté.

Deuxièmement, et c'est l'essentiel, chaque généralisation varie selon l'époque et l'indice qui la caractérisent. D'une manière générale il n'existe pas de visage, d'homme en général : en fonction de son âge il s'aligne dans telle école, en fonction de sa taille dans telle ou telle escouade. Selon que les statistiques relèvent de l'armée, de la médecine, des classes sociales le même homme figurera dans des graphes différents. Le temps passe, et le temps modifie les généralisations. Il arrive enfin un moment où l'exigence d'un *visage* se fait jour. On a dit de Pouchkine qu'il était le poète du romantisme, de Tioutchev qu'il était le poète de « l'école allemande ». C'était ainsi plus facile à comprendre pour les critiques et plus pratique pour faire des manuels.

Les courants se divisent en écoles qui elles-mêmes forment des cercles plus étroits.

En 1928 la poésie et la littérature russes veulent voir *Khlebnikov*.

Pourquoi ? Parce que brusquement un « et » d'une dimension bien plus considérable a été mis en lumière : « la poésie contemporaine et Khlebnikov », et qu'un autre « et » est en train de mûrir : « la littérature contemporaine et Khlebnikov ».

2.

A la mort de Khlebnikov, un critique excessivement prudent a qualifié, peut-être précisément par prudence, tout ce qu'il avait fait de « tentatives maladroites pour renouveler le discours et le vers », et il a, au nom des « conservateurs littéraires, et des autres », déclaré sa « poésie non-poétique » inutile. Tout dépend évidemment de ce que le critique entendait par le mot « littérature ». S'il entendait par littérature la périphérie de ce qui est produit en littérature et dans les revues, la légèreté d'une pensée sans audace, il avait raison. Mais il existe une littérature en profondeur, qui est une lutte acharnée pour une vision nouvelle et s'accompagne de succès stériles d'« erreurs » conscientes nécessaires, de révoltes décisives, de pourparlers, de

batailles et de morts. Et les morts en cette affaire sont des morts véritables, non métaphoriques. Les morts d'hommes et de générations.

3.

On se figure habituellement que c'est le maître qui prépare l'adoption des élèves. En fait c'est le contraire qui se passe : Ce sont Fet et les symbolistes qui ont préparé la compréhension et l'adoption de Tioutchev. Ce qui à l'époque de Pouchkine semblait chez Tioutchev hardi, mais inutile apparut à Tourguéniev comme des ignorances, et il se mit à corriger Tioutchev, la périphérie poétique se mettait à niveler le centre. Il fallu attendre les symbolistes pour que soit restaurée la véritable signification des « ignorances » métriques de Tioutchev. De même, à ce que disent les musiciens, Rimsky-Korsakov corrigea les « ignorances » et les « maladresses » de Moussorgski, compositeur encore à moitié édité de nos jours. Toutes ces ignorances relèvent autant de l'ignorance que la transcription phonétique relève des règles d'orthographe édictées par Grot. Il y a un principe de fermentation qui, pendant des années, produit un travail souterrain, caché, avant de surgir à la surface, non plus déjà en tant que « principe », mais en tant que « phénomène ».

La voix de Khlebnikov s'est déjà fait entendre dans la poésie actuelle : elle a fait fermenter la poésie des uns, a donné certains procédés particuliers à d'autres. L'influence de sa poésie est chose faite. L'influence de sa prose limpide relève de l'avenir.

4.

En poésie Verlaine distinguait la « poésie » et la « littérature ». Peut-être y a-t-il une « poésie poétique » et une « poésie littéraire ».

En ce sens, et bien que la poésie actuelle s'en nourrisse secrètement, la poésie de Khlebnikov est peut-être plus proche non de cette poésie, mais, par exemple, de la peinture actuelle. (Il va de soi que je ne parle pas ici de toute la poésie actuelle, mais du puissant courant soudainement apparu dans la poésie moyenne des revues.) Quoi qu'il en soit, la poésie actuelle a préparé l'apparition de Khlebnikov *dans la littérature*.

Comment se produit la littérisation, l'implantation de la poésie poétique dans la poésie ?

Baratynski écrivait :

*D'abord la pensée prend figure
Dans le vers concis du poète,
Comme une jeune fille, obscure
Pour l'œil de la foule distraite ;
Devenant de plus en plus sûre,
Elle se fait rusée, loquace,
Comme une experte femme mûre,
Dans le roman si libre, hélas !
Devenue la vieille bavarde
Jetant de hauts cris importuns
Aux débats des revues poissardes
Elle enfante des lieux communs.*

Si on laisse de côté le ton réprobateur et caustique du poète aristocrate, il reste une formule juste, une des lois littéraires.

La « jeune fille » conserve sa jeunesse malgré la prose du roman et les débats polémiques des revues. Elle a simplement cessé d'être obscure pour l'œil de la foule distraite.

5.

Nous vivons une grande époque ; il est peu probable qu'il se trouve quelqu'un pour en douter sérieusement. Mais les critères de beaucoup de gens datent du passé, chez d'autres ils ne vont pas au-delà du chez-soi. La valeur est difficilement mesurable. Il en est de même en littérature. Dostoïevski écrivait à Strakhov, à propos du livre que ce dernier avait consacré à Léon Tolstoï, qu'il était d'accord avec toutes les idées exprimées dans ce livre, sauf une : que Tolstoï aurait prononcé un mot nouveau en littérature.

C'était alors que *Guerre et Paix* était déjà paru. Selon Dostoïevski, ni Léon Tolstoï, ni lui, Dostoïevski, ni Tourguéniev, ni Pissemski n'avaient prononcé de mot nouveau. Cela avait été fait par Pouchkine et Gogol. Dostoïevski ne parlait pas ainsi par modestie. Il disposait de larges critères, mais — et c'est là l'essentiel — un homme voit difficilement la valeur de l'époque où il vit, et il lui est encore plus difficile de voir en elle la présence d'un mot nouveau. La question de la valeur est résolue par les siècles. Les contemporains ont toujours un sentiment d'échec, le sentiment que la littérature avorte, et en littérature un mot nouveau est toujours un échec particulier. Soumarokov, auteur plein de talent, disait de cet écrivain génial Lomonossov : « pauvreté des rimes, difficulté causée par la non-séparation des caractères et des sons, impureté de la versification, obscurité des constructions, violation de la grammaire et de l'orthographe, et tout ce qui choque une oreille tendre et contredit un goût encore intact ».

Il avait pris pour devise les vers :

*L'excès en poésie est toujours moisissure :
Ai des dons, de l'art et de l'application.*

Les vers de Lomonossov étaient et sont restés incompréhensibles, « privés de sens » de par leur « excès ».

C'était un échec.

La littérature du xviii^e siècle, Derjavine ont vécu grâce à la sève de Lomonossov. La lutte entre lui et Soumarokov a imprégné la poésie russe, y compris Pouchkine. Dans les années 1820 Pouchkine lui épargnait encore par diplomatie les « honneurs d'écrivain à la mode », mais l'étudiait attentivement. Lermontov utilisera encore les strophes de Lomonossov. On le voit encore briller ça et là dans la matière vers du xix^e siècle.

Derrière Lomonossov il y avait la chimie, il y avait une grande science. Mais même sans cela, il serait resté, en tant que poète, un phénomène relevant de la faillite. Il ne faut pas redouter sa propre vision : le grand échec de Khlebnikov était un mot nouveau en poésie. Il est encore impossible de prévoir l'ampleur de son influence de fermentation.

6.

Khlebnikov lui-même connaissait son propre destin. Il n'avait pas peur du rire. Dans *Zanguézi*, drame romantique (au sens où Novalis employait ce mot), dans lequel les calculs mathématiques constituent un nouveau

matériau poétique, dans lequel les chiffres et les lettres sont liés à la destruction des villes et des royaumes, la vie du poète nouveau au chant des oiseaux, et dans lequel rire et malheur sont nécessaires à une grave ironie, dans « Zanguézi » Khlebnikov donne à entendre dans les voix des passants celles de ses critiques :

- « L'idiot ! Voilà le sermon de l'idiot des bois !... »
- « Il a un air gentil. Efféminé. Mais il ne tiendra pas longtemps. »
- « Il voudrait être un papillon, c'est ça qu'il voudrait, ce petit malin ! »
- « C'est pas travaillé, c'est de la vraie matière brute, son sermon. Un bloc pas taillé. »
- « Il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit. »
- « Quelque chose de terrestre ! Assez du ciel ! Envoie-nous une chanson à boire ! Penseur, raconte-nous quelque chose d'amusant. La foule veut de la gaieté. On n'y peut rien, on a fini de manger.
Et le penseur répond :
« Je suis ainsi, fils de tel. »

7.

Khlebnikov y dit aussi :

*Il me faut, papillon ayant voleté
Dans la chambre de la vie humaine,
Laisser l'écriture de ma poussière
Sur les fenêtres austères, d'une signature de captif...*

L'écriture de Khlebnikov ressemblait effectivement à la poussière qui tombe d'un papillon. Le prisme enfantin, l'infantilisme du mot poétique se traduisaient dans sa poésie non par la « psychologie », mais bien dans les éléments mêmes, dans les plus petits fragments verbaux ou fragments de phrase. L'enfant et le sauvage constituaient un nouveau visage poétique, qui mélangeait brusquement les « normes » solides du mètre et du mot. La syntaxe enfantine, ces infantiles « voici », l'instauration du changement momentané et facultatif des séries verbales luttaient avec l'honnêteté la plus dénudée contre cette phrase littéraire malhonnête qui s'était placée loin des hommes et de l'instantanéité. Il est vain d'appliquer à Khlebnikov ce mot qui à beaucoup semble lourd de sens : la « recherche ». Il ne « cherchait » pas, il « trouvait ».

C'est pourquoi certains de ses vers semblent de simples trouvailles, aussi simples et irremplaçables que l'étaient en leur temps certains vers d'« Eugène Onéguine » :

*Car si souvent après nous regrettons
Ce qu' auparavent nous aurions jeté (1).*

8.

Khlebnikov était une nouvelle vision. Une nouvelle vision porte simultanément sur divers objets. Ainsi non seulement « on commence à vivre par le vers », selon la remarquable formule de Pasternak (2), mais aussi à vivre par l'épopée.

(1) « Le chaman et Vénus » (1912).

(2) « Et c'est ainsi que l'on commence » (1921).

Khlebnikov est notre unique poète épique du xx^e siècle. Ses petits écrits lyriques sont cette même écriture de papillon, des notes, des observations soudaines, « infinies », prolongées au loin, qui entreront dans l'épopée, soit eux-mêmes, soit des écrits apparentés.

Aux moments les plus cruciaux de l'épopée, l'épopée surgit sur la base du conte. Ainsi a surgi « Rouslan et Ludmila » qui a déterminé la voie de l'épopée pouchkinienne et de la nouvelle en vers du xix^e siècle ; ainsi a surgi de la même manière le « Rouslan » démocratique, le poème de Nékrassov « Pour qui fait-il bon vivre en Russie ».

Le conte païen constitue la première épopée de Khlebnikov. Ce dernier nous a donné un nouveau « poème léger » au sens pré-pouchkinien du terme, presque anacréontique (« Récit de l'âge de pierre »), une nouvelle idylle champêtre (« Le chaman et Vénus », « Les trois sœurs », « Tristesse sylvestre ») (3). Il va de soi que ceux qui liront « Lodomir », « La barque de Razine », « La nuit d'avant les Soviets », « Zanguézi » (4) considèreront ces poèmes comme des écrits de jeunesse du poète. Mais cela ne diminue par leur signification. Il a fallu un artiste dont la vision verbale était neuve, infantine et païenne pour construire un tel monde païen, proche de nous, grouillant tout près, se fondant imperceptiblement à notre campagne et à notre ville :

*Des fleurs bleues
Passées à la boutonnière par Lada* (5).

9.

Khlebnikov n'est pas un collectionneur de thèmes qui se proposeraient de l'extérieur. Il est peu probable que pour lui puisse exister ce terme : thème donné, tâche. La méthode de l'artiste, son visage, sa vision se transforment en thèmes. L'infantilisme, le rapport primitif païen au mot, la méconnaissance de l'homme nouveau mènent naturellement au paganisme comme thème. Khlebnikov lui-même « prédit » ses thèmes. Il faut prendre en compte la force et l'intégrité de ce rapport pour comprendre comment Khlebnikov, révolutionnaire du mot, « a prédit » dans son article numérique la révolution.

10.

Les combats vergaux acharnés du futurisme, renversant la conception de la prospérité, de la lente et méthodique évolution du mot, n'étaient pas, bien sûr, fortuits. La nouvelle vision de Khlebnikov, mélangeant de manière païenne et infantine le petit et le grand, ne peut être conciliée avec le fait que la langue étriquée et massive de la littérature ne laisse pas passer ce qu'il y a de plus essentiel et de plus intime, avec le fait que cet essentiel soit à chaque instant écarté par le « contre-poids » de la langue littéraire et déclaré « fortuit ». C'est précisément ce *fortuit* qui pour Khlebnikov est devenu l'élément essentiel de l'art.

Il en va ainsi dans la science. Les petites erreurs, les « hasards » que les vieux savants expliquaient comme un écart provoqué par l'imperfection

(3) « Récit de l'âge de pierre », sous-titre du poème « I et E » (1912) ; « Les trois sœurs » (1920) ; « Tristesse sylvestre » (1919).

(4) Respectivement : 1920, 1922, 1921, 1921-1922.

(5) « Le poète » (1919).

de l'expérience servent d'impulsion à de nouvelles découvertes : ce qui était expliqué par l'« imperfection de l'expérience » se révèle action de lois inconnues.

Khlebnikov théoricien devient le Lobatchevski du mot : il ne découvre pas les petits défauts des anciens systèmes, mais, partant de leurs déplacements fortuits, il découvre une nouvelle construction.

La nouvelle vision, très intime, presque infantile (le « papillon ») se révèle une nouvelle construction des mots et des choses.

Comme elle était nommée « transmentale », on s'est hâté de simplifier sa théorie de la langue et on s'est contenté de dire que Khlebnikov avait créé un « discours sonore privé de sens ». C'est faux. Toute l'essence de sa théorie est d'avoir déplacé en poésie le centre de gravité des questions de sonorité sur la question du sens. Pour lui il n'y a pas de sonorité qui ne soit teintée de sens, il n'existe pas séparément de question du « mètre » et du « thème ». L'« instrumentation » qui était appliquée comme onomatopée est devenue entre ses mains une arme du changement de sens, de l'animation de la parenté depuis longtemps oubliée entre un mot et des mots proches et de l'apparition d'une nouvelle parenté avec des mots étrangers.

11.

Le « rêveur » ne sépare pas la vie quotidienne et la rêverie, la vie et la poésie. Sa vision est devenue une nouvelle construction, et lui-même un « ingénieur des ponts et chaussées de la langue artistique ». « Il n'y a pas d'ingénieurs des ponts et chaussées de la langue — écrivait-il (6). Qui passerait par New York pour aller de Moscou à Kiev ? Mais quelle ligne de la langue livresque actuelle est exempte de tels voyages ? » Il prône « l'explosion du silence linguistique, des strates sourdes-muettes de la langue ». Ceux qui pensent que son discours est « privé de sens » ne voient pas que la révolution est en même temps une nouvelle construction. Ceux qui parlent de l'« absurdité » de Khlebnikov doivent réviser cette question. Ce n'est pas une absurdité, mais un nouveau système sémantique. Lomonossov n'a pas été le seul à être « dénué de sens » (cette « absurdité » provoqua les parodies de Soumarokov), il y a aussi des parodies (et nombreuses) visant Joukovski, dans lesquelles ce poète qui sert maintenant d'abécédaire aux enfants est raillé pour son absurdité. Fet était pour Dobrolioubov absurdité totale. Tous les poètes qui ont changé même partiellement les systèmes sémantiques ont été déclarés absurdes, puis ils sont devenus compréhensibles, non pas d'eux-mêmes, mais parce que les lecteurs se sont élevés jusqu'à leur système sémantique. Les vers du jeune Blok ne sont pas devenus plus compréhensibles d'eux-mêmes ; mais qui à l'heure actuelle ne les « comprend » pas ? Que ceux qui néanmoins veulent placer le centre de gravité de la question khlebnikovienne précisément sur la question de l'absurdité poétique lisent donc sa prose : « Nicolas », « Le chasseur Oussa-Gali », « Ka » et autres (7). Cette prose, sémantiquement limpide comme la prose pouchkinnienne, les convaincra qu'il ne s'agit absolument pas dans cette question d'« absurdité », mais d'une nouvelle construction sémantique et que cette construction donne des résultats différents en fonction du matériau : cela va du « transmental » *khlebnikovien* (relevant du sens et non privé de sens) à la « logique » de sa prose.

(6) Dans l'article « Notre base » (1919).

(7) Respectivement 1912, 1912, 1915.

Car si on écrit une phrase authentiquement privée de sens dans un iambe irréprochable, elle sera presque compréhensible. Et combien de terribles « absurdités » de Pouchkine, évidentes pour son époque, ont pour nous terni à cause de l'habitude que nous avons de son mètre. Par exemple :

*Ombres aimables, deux anges par le destin
Me jurent donnés en ces jours qui s'en allèrent...
Un glaive de feu et des ailes tous deux ont,
Ils me gardent tous deux, et se vengent de moi.*

Beaucoup ont-ils réfléchi à ce fait que les ailes sont ici de manière tout à fait illégitime un terrible attribut des anges qui s'oppose à leur aimable signification : ailes qui en elles-mêmes ne sont nullement terribles et qui sont si habituelles en poésie pour des anges ? Et se sont-ils demandé combien cette « absurdité » approfondissait et élargissait le champ des associations ?

Une notation délicate et authentique d'une conversation humaine, sans indications de la part de l'auteur, apparaîtra dénuée de sens ; mais un système variable du vers (soit iambe, soit trochée, fin de vers soit masculin, soit féminin) confèrera une sémantique, un sens variables même à un discours en vers traditionnel.

Le discours en vers khlebnikovien ce n'est pas un collage de construction. C'est le discours intime d'un homme de notre époque, discours qu'on aurait surpris en se tenant à l'écart, discours surgi dans toute sa soudaineté, dans le mélange de la construction élevée et des détails domestiques, dans la précision discontinue donnée à notre langue par la science des XIX^e et XX^e siècles, dans l'infantilisme de l'habitant des villes. Dans la présente édition on trouve les commentaires qu'un homme qui a connu Khlebnikov lors de ses errances en Perse a écrit pour son poème « Gol Mullah », et chaque image passagère se révèle juste, seulement elle n'est pas « racontée » littérairement, mais recrée (8).

12.

Devant le jugement de la nouvelle construction khlebnikovienne les traditions littéraires sont béantes. Un immense déplacement des traditions est obtenu. Le « Dit de l'ost d'Igor » est soudain plus actuel que Brioussov. Pouchkine entre dans une nouvelle construction, non sous la forme des caillots non digérés et pétrifiés dont font parade les stylisateurs, mais transformé :

*Voyez, le ciel aimerait tant
Servir le mystérieux destin
Pour insuffler à tous les vivants
Un cri d'amour et de pain (9).*

L'ode de Lomonossov et de Pouchkine, le « Dit de l'ost d'Igor » et la « Sobakièvna » de la « Nuit d'avant les Soviets », qui fait écho à Nékrassov, sont en tant que « traditions » indiscernables : ils sont inclus dans un nouveau système.

La nouvelle construction possède une force contraignante, elle tend à l'extension. On peut être d'avis différent sur les prospections numériques de

(8) Il s'agit de Rudolf Pétrovitch Abich qui travaillait à la section politique de la flotte de la Caspienne. « Gol Mullah », poème écrit en 1921.

(9) « I et E » (1912).

Khlebnikov. Peut-être qu'aux spécialistes elles sembleront sans fondements et aux lecteurs simplement intéressantes. Mais il faut un travail obstiné de la pensée, une foi en ce travail, un travail qui est inaccepté au niveau du matériau — même si pour la science il est inacceptable —, pour qu'en littérature surgissent de nouveaux phénomènes. L'abîme entre les méthodes de l'art et de la science n'est pas si grand. Seulement ce qui dans la science a une valeur qui se suffit à elle-même, est en art un réservoir de son énergie.

C'est parce que sa construction n'était pas exclusivement littéraire, parce que par cette construction il saisissait et la langue du vers et celle des nombres, les conversations fortuites de la rue et les éléments de l'histoire mondiale, parce que pour lui les méthodes de la révolution littéraire et des révolutions historiques étaient proches que Khlebnikov a pu produire une révolution en littérature. Peu importe que son poème historique numérique ne soit pas scientifique, et peu importe que son angle visuel ne soit qu'un angle visuel poétique. « Lodomir », « La barque de Razine », « La nuit d'avant les Soviets », le fragment XVI de « Zanguézi », « La perquisition nocturne » sont peut-être ce qu'il y a eu de plus signifiant de créé dans les vers sur la révolution.

*Si dans les doigts s'est caché le coutelas
Et si la vengeance a ouvert les yeux, béants,
Colle-lui en une ! c'est le temps qui hurle,
A vos ordres ! le destin qui répondit, obéissant (10).*

13.

Par ses méthodes la poésie est proche de la science : c'est ce qu'enseigne Khlebnikov.

Elle doit être ouverte comme la science à la rencontre des événements. Cela signifie donc que lorsqu'elle se heurte au « fortuit » elle doit se restructurer afin que ce fortuit cesse de l'être.

Le poète qui considère le mot, le vers, comme une chose dont la destination et l'emploi lui sont depuis longtemps connus (et par conséquent l'ennuient quelque peu) considérera toute chose de la vie quotidienne comme une vieille, une irrémédiablement vieille, connaissance, quelque neuve que puisse être la chose. L'attitude du poète exige habituellement soit un regard sur les choses qui va de haut en bas (la satire), soit un regard qui va de bas en haut (l'ode), soit un regard clos (le chant). Sinon les poètes de revues ont encore un regard de côté, un regard « en général ».

Khlebnikov regarde les choses comme des phénomènes — de l'œil du savant qui pénètre le procès et son devenir — au même niveau.

Pour lui il n'y a pas d'objets sales en poésie (à commencer par le « rouble » et à finir par la « nature »), chez lui il n'y a pas d'objets « en général », il n'y a qu'objet particulier. Cet objet est en devenir, il est en corrélation avec le monde entier et c'est ce qui fait sa valeur.

C'est pourquoi pour lui il n'y a pas d'objets « vils ».

Ses poèmes sur la campagne ne la présentent absolument pas vue par le regard condescendant d'un citadin en villégiature. (Que d'autosatisfaction dans notre poésie lyrique traitant de la campagne, dans ces chansonnettes

(10) Quatrain final de la surface XVIII de « Zanguézi ».

champêtres sur le seigle et les villageois aux yeux bleus. Elles ne rappellent pas Karamzine, pensez donc, elles rappellent les petits livres pour enfants de Wolf (11) : ses illustrations représentaient les enfants comme de petits bonshommes avec une grosse tête, mais sans moustache.) Il en est de même pour l'Orient : dans « Gol Mullah » il n'y a pas d'Orient européen : ni intérêt condescendant, ni respect superflu. Au même niveau : ainsi changent les dimensions des thèmes, ainsi se produit leur révision.

Cela n'est possible que si l'on considère le mot lui-même comme un atome avec ses processus et sa construction propres.

Khlebnikov n'est pas un collectionneur de mots, un propriétaire, un roublard qui fait de l'épate. Il considère les mots comme le savant qui remet en cause les dimensions.

Le « claquedent » de Kharkov, juste bon pour une utilisation humoristique, entre, avec les mêmes droits que les autres mots, dans l'ode :

Les claquedents, les brailards, les déments... (12)

Les anciens objets européens se mêlent au discours actuel, l'élargissant géographiquement et historiquement :

*Et vers les onces courent les valparaisos,
vers les honduras se sont jetés les roubles (12).*

Il n'a pas une « exploitation poétique », il a un « observatoire poétique ».

14.

Ainsi le visage poétique de Khlebnikov changeait : le sage Zanguézi, le païen des forêts, l'enfant poète, Gol Mullah (le prêtre des fleurs), le dervich urus, comme on l'appelait en Perse, était en même temps aussi un ingénieur des ponts et chaussées du mot.

La biographie de Khlebnikov — biographie de poète hors de la littérature des livres et des revues, de poète heureux à sa manière, malheureux à sa manière, complexe, ironique, « insociable » et sociable — s'est terminée de manière terrible. Elle est liée à son visage poétique.

Quelque étrange et frappante qu'ait été la vie de l'errant et du poète, quelque terrible qu'ait été sa mort, la biographie ne doit pas écraser sa poésie. Il ne faut pas se débarrasser de l'homme en utilisant sa biographie. Dans la littérature russe ces cas ne sont pas rares. Vénévitinov, poète complexe et curieux, est mort à vingt-deux ans, et depuis on ne se souvient bien que d'une chose : il est mort à vingt-deux ans.

15.

Il ne faut ranger cet homme dans aucune école, dans aucun courant. Sa poésie est aussi unique en son genre que la poésie de n'importe quel poète. On peut même l'étudier, mais seulement après avoir suivi les voies de son évolution, ses points de départ, après avoir étudié ses méthodes. Car dans ces méthodes est la morale du nouveau poète. C'est une morale *attentive* et *impavide* ; elle est attentive au « fortuit » (en fait à ce qui

(11) Wolf (1826-1883), éditeur de manuels et livres pour enfants.

(12) « Lodomir » (22 mai 1920).

est caractéristique et véritable), écrasé par la rhétorique et l'habitude aveugle ; elle ne craint pas le mot indispensable qui vient sur le papier sans « contre-poids » littéraire, elle ne craint pas le mot indispensable et qu'un autre ne pourrait remplacer, un mot qui « ne mendie pas chez les voisins », comme disait Viazemski.

Et si le mot c'est l'enfantin, si parfois le mot le plus banal est plus honnête que tout ? C'est bien là qu'est l'audace de Khlebnikov, sa liberté. Les écoles littéraires de notre temps vivent toutes sans exception d'interdits : il ne faut pas faire ceci, pas faire cela, ceci est banal, cela ridicule. Khlebnikov lui vivait d'une liberté poétique qui dans chaque cas précis était une nécessité.

1928.

Cet article ouvre l'édition des œuvres en 5 tomes de 1928-1933. Texte complet. (La première partie a été publiée dans « Europe », « Les futurismes II ».)

(Traduction Yvan MIGNOT.)





Шодиноў

Handwritten signature



Председатель комиссии по
назначению персонального
делами НКВД СССР

Handwritten signature

секретарь

Фот. Шодиноў 1930-х гг.

Дорогой Шура!

Ваша мать - Валентина
С.В.И.Т.И.
Ивановна
Игорь Николаевич
Блейза К.р.д. по
делам ОСО
из Москвы из
г.Тирок Жан-Вен-
хан. 9 сентября
прехал из Тирок-
гора Згуровке
очень слабе
и боится до края
близости везут
мужа в дом
не могу на работу

Игорь Николаевич
проедет на работу
из лагеря на
к.т. Транзитного
пав. 19. 9. 38
лично. Я отвезу
молча в "Утесов"
и надо что-то
к живому.
И я пишу.

Автограф О. Э. Мандельштама. Письмо из лагеря НКВД, 1938 г.







судьба
судьба
Добрыда.

Есть ~~судьба~~ судьба слово правды

Душине

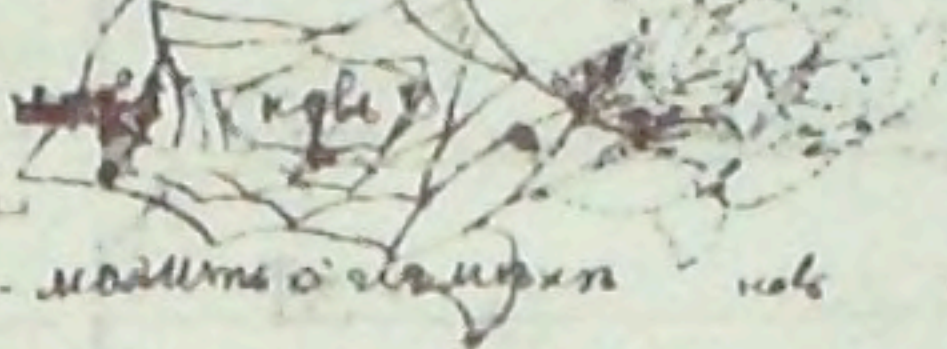
по роду

Крат.

тудай оба

и аране востане.

судьба арана



воробей судья смертью

Золотые

ныль - молитва о помощи

Смертью

Небо - род

ар.

4:4:8
Зрание.

2:2:10

Зрание

судьба

и добрыда ~~судьба~~ судьба

судьба

Кресты

повстанью

судьба

Золотые

сорок

горды

Душине

молитва

Востане.

Душине. Молитва о помощи

под иван.

Востане.

судьба

судьба

судьба

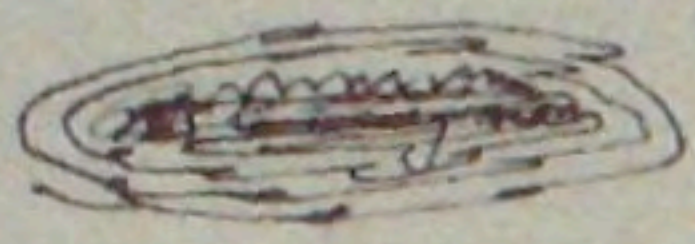
судьба

судьба молы.

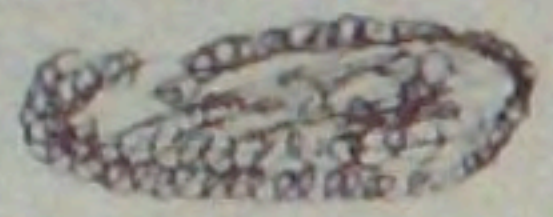
Зрание



и восторо срозумба,



манна



восторо

манна



манна

манна



манна

манна

манна



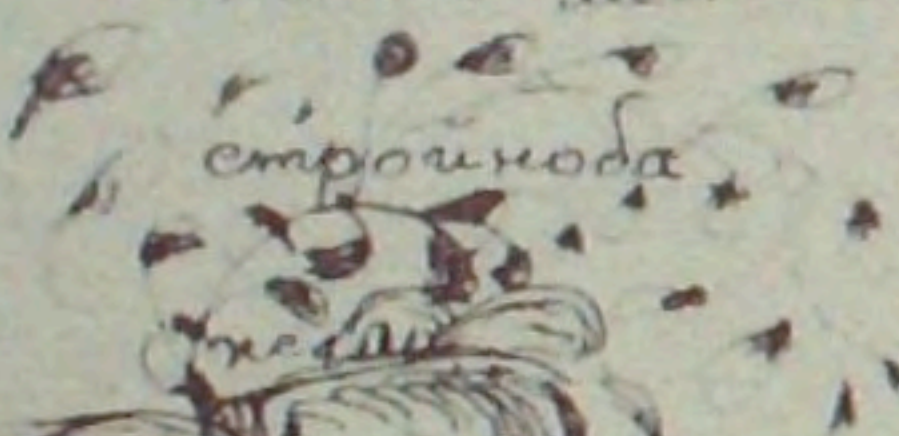
манна

манна

манна

манна

манна



манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна



манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна

манна



манна

Parmi les anormaux, j'ai souvenir d'un certain Khlebnikov.

Khlebnikov, Victor de son prénom quoiqu'il se fasse appeler Vélimir, je le rencontrai parfois, avant même la révolution de février. C'était un gars plutôt renfrogné et taciturne. Il était difficile de dire s'il était vraiment ivre ou s'il feignait de l'être. Aujourd'hui, en Russie et même parfois dans l'émigration, on parle de son génie. C'est, bien sûr, stupide mais il avait quelque part au fond de lui quelque germe d'un étrange talent artistique. Il avait la réputation d'être fou et futuriste. Mais était-il vraiment fou ? S'il n'avait rien d'un homme normal, il y avait cependant chez lui une grande part de simulation qu'il exploitait à loisir. Durant les années vingt, parmi les lettres que je reçus concernant les personnalités du monde et des arts, il y en eut une à son sujet :

Lorsque Khlebnikov mourut, on lui consacra une multitude d'articles, de conférences et on le qualifia de génie. Lors d'une réunion dédiée à la mémoire du poète, son ami P. lut les mémoires qu'il lui avait consacrées. Il racontait qu'il considérait depuis longtemps Khlebnikov comme le plus grand des hommes, qu'il s'appropriait depuis longtemps à le rencontrer pour pouvoir pénétrer sa grande âme et l'aider financièrement : Khlebnikov, « en raison de son insouciance matérielle », était dans le plus grand besoin. Hélas, toutes les tentatives de rapprochement avec Khlebnikov échouèrent : « Khlebnikov était inaccessible ». Cependant, P. eut la chance de joindre un jour Khlebnikov au téléphone. « Comme je l'invitai chez moi, Khlebnikov me répondit qu'il viendrait, mais plus tard parce qu'il errait en ce moment dans les montagnes, sur les neiges éternelles, entre la Lioubianka et la Nicholskaia. Puis on frappa à la porte, j'allai ouvrir et que vis-je ? Khlebnikov. » Le lendemain P. installa Khlebnikov chez lui, et Khlebnikov ôta aussitôt du lit la couverture, les oreillers, les draps et le matelas, étendit tout cela sur son bureau où il se coucha complètement nu et se mit à écrire son livre « Les tables du destin » dont le morceau le plus significatif est « 317, nombre mystique ». Il était si sale et si désordonné que la chambre devint vite une porcherie. La propriétaire les chassa tous deux de l'appartement.

Cependant Khlebnikov eut de la veine : un épicier, fort intéressé par « Les planches du destin » lui offrit l'hospitalité. Après avoir vécu chez lui deux semaines, Khlebnikov lui annonça que pour écrire son livre, il lui fallait absolument faire un voyage dans les steppes d'Astrakhan. L'épicier lui donna de l'argent pour le billet, et Khlebnikov fou de joie se précipita à la gare. A la gare, il disparut comme s'il avait été kidnappé. L'épicier se fendit encore une fois et Khlebnikov finalement, partit. Peu de temps après, une lettre d'une femme arriva, dans laquelle elle suppliait P. de venir immédiatement chercher Khlebnikov, au seuil de la mort. P. prit le premier train pour Astrakhan. Il arriva en pleine nuit et trouva Khlebnikov qui le mena hors de la ville. Dans la steppe, il lui expliqua « qu'il avait eu la chance d'être en contact avec tous les 317 présidents », que c'était très important pour le monde entier, et le frappa si fort que P. s'évanouit. P. revint à lui et se traîna avec peine jusqu'à la ville. Après de longues recherches, il finit par découvrir Khlebnikov dans un café, à une heure avancée de la nuit. Khlebnikov, apercevant P. se jeta à nouveau sur lui : « Infâme ! Comment

as-tu osé ressusciter ! Tu devais mourir ! A travers toutes les radios du monde je me suis mis en contact avec tous les présidents, qui m'ont élu Président du Globe Terrestre. » Depuis ce jour, nos relations se gâtèrent et nous nous séparâmes, raconte P. Mais Khlebnikov n'était pas bête : revenant à Moscou, il se trouva rapidement un nouveau mécène en la personne de Philippov, boulanger de renom. Ce dernier se mit à l'entretenir, se pliant à tous ses caprices, et Khlebnikov, selon P., fut installé dans une somptueuse chambre de l'hôtel « Luxe » situé sur la Tverskaïa. Khlebnikov peignit une affiche qu'il colla sur la porte de sa chambre : sur cette affiche était dessiné un soleil sur pattes, et elle portait l'inscription suivante :

« Président du Globe Terrestre. Reçoit de midi à midi et demi. »

Jouer au fou est un jeu des plus grossiers. Par la suite, à la demande des bolchevik, le fou a recouvré la santé en écrivant des vers parfaitement raisonnables et rentables.

*Les maîtres nous menaient la vie dure !
Ils nous écrasaient, nous écrasaient !
Nous dévoraient.
Ces vieilles si nobles
Ces vieillards décorés
Il faudrait les chasser tout nus
Les nobles au visage repu
Tout le troupeau des seigneurs
Comme des bestiaux ukrainiens,
Les gros les chenus
Les jeunes les maigres
Les mettre en petite tenue
Et le troupeau de ces messieurs
De ces messieurs de la noblesse
Le chasser tout nu
Que le fouet siffle
Et qu'aux étoiles le tonnerre tonne !
Quelle pitié ? Quelle pitié ?
Au même joug qu'un bœuf
Atteler tout nus
Ces vieillards décorés
Et les chasser en petite tenue
Que les bouviers marchent
Le fusil armé.
Ils nous écrasaient ! Nous écrasaient !
Nous crevaient ! Nous crevaient !*

Et plus loin au nom de la blanchisseuse :

*A l'abattoir
Avec la même corde
Je conduirais tous ces messieurs
Puis la gorge
Je te la leur caresserais,
Je rincerai mon linge, j'expédierai ma lessive !
Puis ces messieurs
Je te les expédierai, je te les expédierai !
Le sang pleut !
Vertige dans les yeux !*

Blok a aussi dans « Les douze » quelque chose dans le même genre :

*Ah, ce temps
Je m'en vais le passer, le passer...
Ah, ce crâne
Je m'en vais le gratter, le gratter...
Ah, ce couteau
Il va en expédier, en expédier !*

Ça ressemble fort à Khlebnikov pas vrai ? C'est que toutes les révolutions, tous leurs « mots d'ordre » sont monotones à vous donner la nausée : un des principaux c'est : égorge les popes, égorge les maîtres ! Ryléev par exemple le disait déjà :

*Le premier coup est pour les boyards et les nobles
Le second est pour les tartuffes et les popes !*

Cet extrait d'un texte d'Ivan Bounine montre assez bien dans quel esprit cet écrivain, violemment hostile à la Révolution et à toute avant-garde littéraire, pouvait lire Khlebnikov.

Victor Vladimorivitch Khlébnikov est mort.

L'importance du poète dépasse de loin sa renommée : sur la centaine de personnes qui l'avaient lu, cinquante le considéraient tout simplement comme un graphomane, quarante le lisaient pour leur plaisir, s'étonnant de constater que tout cela ne faisait pas une œuvre, et dix seulement (les poètes futuristes et les philologues du groupe OPOJAZ) connaissaient et appréciaient ce Christophe Colomb des nouveaux continents poétiques que nous avons maintenant peuplés et que nous sommes en train de cultiver.

Khlébnikov n'est pas un poète pour consommateurs. Il n'est pas fait pour être lu. Khlébnikov est un poète pour producteurs.

Il n'existe pas de longue pièce de vers de cet auteur. Le fini de ce qui a été publié n'est qu'une apparence, un semblant, qui est le fait, le plus souvent, de ses amis. Dans le fatras de brouillons qu'il laissait traîner, nous choisissons ce qui nous semblait avoir le plus de valeur et nous le portions à l'imprimerie. Bien souvent la fin d'une ébauche venait se coller au début d'une autre, plongeant Khlébnikov dans une joyeuse stupéfaction. Il était absolument exclu de le laisser prendre part aux corrections ; il aurait tout raturé, barré, donnant un texte entièrement neuf.

Lorsqu'il nous apportait une œuvre pour le journal, Khlébnikov avait coutume de dire : « S'il y a quelque chose qui ne va pas, refaites-le. » Quand il nous lisait un poème, il lui arrivait de s'interrompre au milieu d'un vers, se contentant d'ajouter : « etc., etc. ».

Le poète est là tout entier dans cet « etc. » : définissant un problème poétique, il se bornait à indiquer les moyens de le résoudre ; laissant à d'autres l'application pratique de la solution.

La biographie de Khlébnikov ne le cède en rien à ses brillantes constructions verbales. Pour les poètes, elle a valeur d'exemple, elle est un reproche vivant pour les affairistes de la poésie.

KHLEBNIKOV ET LE MOT.

Pour ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle poésie (la nôtre étant la poésie d'avant-garde), en particulier pour les symbolistes, le mot était un matériau qui servait à faire des vers (et donc à exprimer pensées et sentiments). N'en connaissant ni la structure ni la résistance ni la façon dont il fallait le travailler, on l'appréhendait à l'aveuglette, au hasard des besoins. Deux mots se ressemblaient-ils, cette allitération fortuite était présentée comme un lien interne, une parenté indissoluble. Telle forme du mot qui avait fait son temps était vénérée comme éternelle, on essayait d'en recouvrir des choses qui débordaient le mot en question.

Pour Khlébnikov, le mot est une force indépendante qui organise le matériau des sentiments et des pensées. De là ce besoin de plonger aux racines, à la source du mot, de retrouver le temps où la dénomination correspondait à la chose, le temps où il existait peut-être une dizaine de mots-racines et où les mots nouveaux surgissaient comme des cas de ces racines (cf. la théorie de Khlébnikov sur la déclinaison des racines). Ainsi « byk » [le taureau] est *celui* qui fonce [du verbe « bit' » frapper],

« bok » [le flanc], est l'endroit où il frappe. « Lys » [chauve], est ce qu'est devenue « les » [« la forêt »]; « los » [l'élan] et « lis » [le renard] sont les habitants de la forêt.

Des vers de Khlébnikov sont impossibles à défaire. Les mots y sont soudés comme les maillons d'une chaîne :

Lesa lisy.

Lesa obezlosili. Lesa obezlisli (1).

Et comme ce vers de Balmont par contre se dialoque de lui-même :

Néfaste nef niant les nébuleux nectars.

Le mot dans son acception actuelle est fortuit, fonctionnel. Or un mot bien choisi doit faire chatoyer les moindres nuances de la pensée.

Khlébnikov a créé tout un « système périodique du mot ». Prenant le mot avec ses formes inexistantes non réalisées et le confrontant au mot réalisé, il voulait démontrer la nécessité, la fatalité de l'apparition de termes nouveaux.

Si le mot achevé « plias » [la danse] a comme dérivé « pliasounia » [la danseuse], le développement de l'aviation « liot » [le vol] devra donner « létounia » [celle qui vole]. Si le jour du baptême est « krestiny » de « krest » [la croix], le jour du vol sera « létiny ». Rien à voir rien entendu avec la slavophilie à bon marché qui entendait dans la langue russe remplacer le mot étranger « galochi » [du français galoches] par la formation russe « mokrostoup » [qui permet de poser le pied quand le sol est mouillé]. Peu importe que le mot « létounia » soit pour le moment inutile, qu'il n'ait aucune chance de prendre, Khlébnikov indique seulement une méthode correcte pour créer des mots.

KHLEBNIKOV MAITRE DU VERS .

J'ai déjà indiqué que l'œuvre de Khlébnikov ne comportait pas de pièces achevées. C'est ainsi qu'on sent nettement dans son dernier poème « Zanguézi » la surimpression de deux variantes. C'est dans les morceaux de poésie brute qu'il convient de chercher le poète, c'est là qu'il résoud le mieux l'objectif poétique qu'il se fixe.

Quoi qu'écrive Khlébnikov, l'aisance inouïe avec laquelle il manie les moyens techniques ne peut manquer de sauter aux yeux. Non seulement il était capable, si on le lui demandait, de faire au pied levé un poème (jours et nuits son cerveau n'était occupé que de poésie), il pouvait encore lui donner la forme la plus surprenante. C'est ainsi qu'il a composé un jour une pièce de vers interminable dont chaque vers peut se lire par les deux bouts :

Koni. Topot. Inok.

No ne retch, a tcheren on... (2)

(1) On pourrait proposer à titre d'équivalent :

Chénaies chenues — nues.

Chénaies sans chenilles. Chénaies nues sans nul chevreuil.

(2) On pourrait proposer à titre d'équivalent :

Rosse trotte et tort essor

Sert tel as noir, rions à lettres

etc.

Ce n'était là bien sûr qu'un jeu, une prouesse verbale due à un trop-plein de richesse, Khlébnikov n'accordait que peu d'importance à ce genre de chose, lui qui n'écrivait jamais rien pour se mettre en valeur ou pour se faire éditer.

Son travail de philologue l'avait amené à écrire des vers qui développent un thème lyrique à partir d'un seul mot.

Son poème bien connu « le Conjuraison par le rire », édité en 1919, est très apprécié à la fois des poètes, qui sont des novateurs, et des faiseurs de parodies que sont les critiques :

O, irriez rirards
Qui riez de rire
Qui rirotez rirusement
O enrie-toi rirement, rire
Des irriants rireurs.

Quand on compare à l'indigence verbale d'un Balmont qui lui aussi avait essayé de construire une pièce de vers à partir du seul mot « aimer » :

Aimez, aimez, aimez, aimez,
Aimez follement, aimez l'amour...
etc.

Tautologie. Pauvreté lexicale. Et cela lorsqu'il s'agit de définir l'amour de la façon la plus fine. Un jour Khlébnikov voulut faire imprimer six pages de dérivés de la racine « lioub » [aimer]. L'imprimerie de province à laquelle il s'était adressé ne disposant pas d'un nombre suffisant de « L », ne fut pas en mesure d'exécuter la commande.

De la création pure et simple de mots, Khlébnikov passait à son application pratique en vue de la solution d'un problème précis ; je n'en veux pour exemple que cette description du grillon :

Coursailetant de l'écridor de ses plus fines veines
Un criquet entassa dans l'anse de sa panse
Quantité de joncs et pensées auprès de la fontaine
Cui-cui-cui, tonitrua la mésangère
O tendrescant crépusculaire !
O tendrescé !
O donne la lumière !

Et enfin le morceau célèbre :

Près du puits
Tant s'enfuir
Voudrait l'eau
Pour que dans le marais
Se mire l'or
Des rênes.
Tel un mince serpent filant
Tant voudrait le filet
Tant voudrait l'eau

Fuir et se fêler
 Pour que par le prix du travail obtenues
 Plus vertes soient ses bottes
 A elle aux yeux noirs.
 Chuchotis, bruit sourd, soupir de volupté
 Rouge sombre de la honte
 Fenêtres des logis sur trois côtés
 Rouge sombre de la honte.

Je tiens à prévenir le lecteur que je cite de mémoire, je peux donc me tromper sur des points de détail. D'une façon générale d'ailleurs, je n'ai pas la prétention dans ce modeste essai de cerner tout Khlébnikov.

Une chose encore, c'est à dessein que je ne parle pas de ses travaux historico-fantastiques ; dans leur fondement, ils sont en effet poésie.

LA VIE DE KHLEBNIKOV.

Ce sont ses propres vers qui définissent le mieux le poète :

Aujourd'hui encore je m'en irai tout de bon
 Tout là-bas à la vie au lendit au marché
 Et je ferai en un duel se rencontrer
 Le ressac du marché et l'armée des chansons.

Je connaissais Khlébnikov depuis douze ans. Il venait souvent à Moscou, et à ces occasions, en dehors des derniers jours, nous nous voyions quotidiennement.

J'étais impressionné par le travail qu'il faisait. Sa chambre pratiquement sans meubles était toujours encombrée de cahiers, de feuillets et de bouts de papier couverts de sa minuscule écriture. Si le hasard ne s'arrangeait pas pour que paraisse à ce moment là tel ou tel recueil, si personne ne venait extraire de ce fatras une page imprimable, Khlébnikov en réparant bourrait sa taie d'oreiller de manuscrits, dormait dessus pendant le voyage, après quoi il perdait l'oreiller.

Le poète se déplaçait beaucoup. Il était impossible de connaître les motifs et la durée de ses voyages, il y a trois ans environ, j'avais réussi à grand peine à obtenir qu'on publie quelque chose de lui (Khlébnikov m'avait confié un petit classeur de manuscrits en grand désordre, ceux-là mêmes que Jacobson, qui devait écrire le seul texte excellent sur le poète, avait emportés à Prague). La veille du jour où il devait aller chercher autorisation et argent, je le rencontrai place du théâtre, une valise à la main.

— Où allez-vous ? — m'exclamai-je.

— Je vais dans le midi, c'est le printemps !... Et il disparut.

Il partit sur le toit d'un wagon, voyagea deux ans, fit en Perse retraites et offensives avec notre armée, contracta typhus sur typhus, et revint cet hiver, dans un wagon pour épileptiques, brisé, en haillons, avec pour tout vêtement une robe de chambre d'hôpital.

Il ne rapportait pas une ligne. De sa production de cette époque, je ne connais en tout et pour tout que son poème sur la famine paru

dans un journal de Crimée et deux manuscrits envoyés précédemment : « Lodomir » et « Une égratignure sur le ciel ».

« Lodomir » fut proposé aux éditions d'Etat, mais on ne réussit pas à le faire imprimer. Vous pensez bien que Khlébnikov n'était pas homme à s'activer et à donner de sa personne pour se faire publier.

Du point de vue pratique, Khlébnikov était quelqu'un de totalement désarmé. De toute sa vie il n'avait jamais été capable de publier une seule ligne sans l'aide de ses amis. Dans son éloge funèbre, Gorodetski lui aurait presque reconnu un talent d'organisateur, lui attribuant la création du futurisme, la publication de « la Gifle au goût public », etc. La chose est absolument fautive. « Le vivier des juges » (1908), qui contient les premiers vers de Khlébnikov, aussi bien que « La gifle » ont été le fait de David Bourliouk. Par la suite aussi d'ailleurs, il fallut pour ainsi dire recourir chaque fois à la force pour amener Khlébnikov à prendre part à nos publications. L'absence d'esprit pratique est bien sûr écœurante quand il s'agit d'un caprice de richard, chez Khlébnikov par contre, qui n'avait que rarement un pantalon à lui (sans parler de bons d'alimentation) le dénuement prenait l'allure d'une véritable ascèse faisant de lui un martyr de l'idée poétique.

Tous ceux qui connaissaient Khlébnikov l'aimaient. Mais c'était là le sentiment que des hommes sains portent à un poète en bonne santé, d'un esprit brillant et d'une grande culture. Il n'avait pas de famille ; personne n'était prêt à s'occuper de lui avec abnégation. La maladie l'avait rendu exigeant. A force de ne voir autour de lui que des gens qui ne lui consacraient pas toute leur attention, Khlébnikov était devenu susceptible. Une phrase un peu vive, lancée par hasard et même sans rapport avec lui devenait dans son imagination enflammée non-reconnaissance de sa poésie, manque d'égarde envers le poète qu'il était.

Au nom d'une perspective littéraire juste, je juge de mon devoir d'écrire noir sur blanc, en mon nom et en celui, j'en suis sûr, de mes amis les poètes Asséev, Bourliouk, Kroutchenykh, Kamenski et Pasternak, que nous l'avons toujours considéré et continuons à le considérer comme l'un de nos maîtres en poésie, comme le paladin le plus merveilleux et le plus intègre de notre lutte poétique.

A la mort de Khlébnikov, divers journaux et revues ont publié des articles débordant de compassion à son égard. Ils m'ont indigné. Quand donc enfin cesserons-nous la comédie des soins post-mortem ? A quoi pensaient les auteurs de ces articles quand, couvert de boue par la critique, Khlébnikov vivant se promenait par la Russie ? Je connais des écrivains en vie qui ne valent peut-être pas Khlébnikov, mais que guette une fin semblable.

Cessez donc une fois pour toutes de fêter avec vénération les jubiléés littéraires et d'encenser les défunts à coups d'édition posthumes. C'est aux vivants qu'il faut consacrer vos articles ! Aux vivants qu'il faut donner le pain ! Aux vivants qu'il convient de distribuer le papier !

1922.

(Traduction Irène SOKOLOGORSKI et Marianne GOURO.)

Khlebnikov a écrit un jour en parlant de lui-même : « Je me suis demandé si ce n'était pas le moment de vous donner un aperçu de mes travaux, dont la variété et la disparité m'excèdent dans une certaine mesure. Il m'a quelquefois semblé que si les âmes des grands défunts étaient condamnées, comme possibilités, à errer dans ce monde, excédées par l'insignifiance des autres hommes, elles devraient choisir, comme île, l'âme d'un homme, pour s'y reposer et s'y réincarner. Ainsi, l'âme d'un homme peut sembler être l'œuvre entière des grandes ombres. Mais si cette île qui s'élève au-dessus des vagues est quelque peu étroite, il n'est pas étonnant qu'elles rejettent à l'eau de temps en temps l'un de ces immortels. Et ainsi, l'effectif des grands se modifie constamment. »

Cette référence biographique pourrait sembler déplacée en ce qui concerne les écrits de Khlebnikov. Ce qui est écrit par Khlebnikov n'a pas besoin, pour être compris, d'un commentaire réellement biographique. Il existe des poètes « impersonnels ». Khlebnikov est du nombre. Mais nous, nous cherchons, malgré tout, presque instinctivement, des renseignements biographiques, car en lisant Khlebnikov, nous voulons aussi comprendre ce que le poète n'a pas écrit. C'est presque plus important. Nous sommes perplexes : quelle est, en effet, la force d'attraction qui nous soutient dans cette traversée héroïque à travers les gouffres insondables et les sombres crevasses du langage perturbé de Khlebnikov, ce langage dont même le poète était lui-même de son propre aveu « excédé dans une certaine mesure ». L'assimilation de Khlebnikov, c'est le processus douloureux du déchiffrement, d'après de rares allusions, de ce qui aurait pu être écrit par le poète, de ce qu'il aurait dû écrire, n'était sa biographie.

Le sort cruel de Khlebnikov est bien connu de nous tous, qui sommes encore contemporains du poète. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici ; laissons ces explications « naturelles » aux spécialistes en la matière. Le destin apparent de Khlebnikov : — éternel dénuement, éternelle incompréhension, humentement dénigrant de la foule cultivée, étranges prédispositions psychiques, — le destin n'est pas seul coupable du fait que d'un homme pourvu des marques incontestables du génie poétique, il ne soit, en définitive (soyons honnêtes ne serait-ce qu'envers la mémoire du poète), rien sorti. Khlebnikov était déjà condamné à ce bilan par les qualités mêmes de sa personnalité, par le type culturel qui y était historiquement incarné. Il est permis de penser, me semble-t-il, que cette caractéristique fondamentale de la personnalité de Khlebnikov est indiquée par le poète lui-même de façon claire et précise dans l'aveu cité plus haut. Khlebnikov en effet pouvait sembler, et avant tout à ses propres yeux, être l'œuvre entière des grandes ombres errantes qui brûlent de s'incarner et cherchent le repos. Et, avec le poète, nous n'allons certes pas nous étonner de ce que les tristes limites de la vie de Khlebnikov n'aient pu supporter cette tension éternelle, ni de ce que les « immortels » s'y soient trouvés à l'étroit. Paysages des cultures anciennes que possédait au plus haut point Khlebnikov, métaphysique linguistique originale traversée par de remarquables trouvailles de mots, journal de Maria Bachkirtséva et calcul quasi mathématique des destinées humaines, « Trompette des Martiens », et fauteuil du président du globe terrestre, langue transmentale, « zaoum », et prophétie, — la personnalité de Khlebnikov s'est répandue dans tout cela comme en tache embarrassante, une ombre malade. Elle a perdu ses contours. C'est un paysage sans horizon,

un visage sans profil. Les âmes excédées des grands défunts apparues au poète ne se sont bel et bien pas reposées sur cette île où il les conviait généreusement. « L'effectif des grands » changeait trop souvent. Khlebnikov, nous le savons maintenant, était un mauvais refuge pour ceux qui recherchaient le repos.

Mais allons-nous en être effrayés ? Nous sommes, malgré tout, devant de réels poèmes, une littérature réelle, et, bien plus, nous sommes face à la Poésie. Que les sourds restent à la porte. Mais nous, fût-ce à travers les gouffres et les crevasses, nous entendons distinctement cet appel poétique !

Vous ignoriez quelque chose, le taisiez,
Vous attendiez d'obscurs indices,
Et les longues ombres des peupliers oscillaient,
Et le champ n'était que conseil du silence.

La poésie de Khlebnikov. Qu'en dire ? La sage « OPOIAZ » n'a pas encore déterminé quelle ligne cadette de la génération littéraire Khlebnikov a canonisé. Mais la place du poète dans l'évolution de nos styles poétiques, dans leurs grandes lignes, ne fait aucun doute. Bien sûr, il fallait qu'il y eût le symbolisme pour qu'apparaisse le « mot autotressé » de Khlebnikov ; il fallait l'éclat éblouissant de la « vérité éternelle des idoles » et la rhétorique pathétique de « Cors ardens » (1) pour que se fasse entendre la phrase pure, fermée, de la prose de Khlebnikov, le parler « abaissant » de « Enchantement sylvestre », « Vierge sylvestre » (2), ou l'intonation de conversation familière du vers tonique (dolnik) de Khlebnikov.

Et lorsque le globe terrestre calciné par cet incendie
Deviendra plus sévère et demandera : qui suis-je donc ?
Nous crérons de l'ost d'Igor le Dit
Ou quelque chose dans le même ton.

Il aurait été évidemment plus difficile de parler des liens concrets de dépendance entre Khlebnikov et les poètes plus anciens, et cela n'aurait sans doute pas servi à grand chose.

Khlebnikov lui-même ne nous a rien dit de ses goûts poétiques : deux ou trois fois seulement il mentionne dans ses vers le nom de Pouchkine, la « beauté pouchkinienne », et c'est, bien sûr symptomatique. D'autre part, le rôle de Khlebnikov dans le développement de la poésie contemporaine est loin d'être éclairci. Il est admis que ce rôle est exceptionnellement important. Mais l'opinion, si volontiers défendue par les admirateurs de Khlebnikov, selon laquelle il serait la source de la poésie nouvelle, repose sur une exagération manifeste et fautive inévitablement la perspective historique. Khlebnikov n'a pas créé sa propre tradition du futurisme russe. La tradition du futurisme russe c'est bien évidemment celle de Maïakovski, et non pas celle de Khlebnikov. Il est vrai que Maïakovski est très rapidement sorti des limites que l'œuvre de Khlebnikov avait ébauchées pour le verbe poétique russe. Le travail du mot n'a jamais fait partie des tâches immédiates pour Maïakovski : sa poésie se construit sur d'autres moments et son « innovation verbale », finalement assez raisonnable et prudente, est seulement un sous-produit de son lyrisme. Maïakovski et Khlebnikov ne sont pas seulement liés par une parenté ; ils sont simplement aux antipodes. Et s'il existe un

(1) Recueil de poèmes de Viatcheslav Ivanov (1909), poète et théoricien symboliste.

(2) Poèmes de K. de 1914-15 et 1911 à intrigue « amoureuse ».

poète dont les vers jusqu'à maintenant révèlent la démarche khlebnikovienne, sans que cela soit toujours distinct, c'est bien sûr uniquement Nikolaï Asséev. L'œuvre d'Asséev a suivi des voies diverses, mais dans sa meilleure période, celle de « Oxana », il rejoint directement Khlebnikov, non plus seulement par les formes et les procédés extérieurs, mais par l'essence même : des quatre lignes du vers tonique de Khlebnikov cité ci-dessus, les trois premières auraient pu être écrites par Asséev, et seule la quatrième par Maïakovski.

Non Khlebnikov n'a pas créé sa propre tradition, et il n'y a là rien d'étonnant. La « révolution » littéraire de l'époque de *La gifle au goût public* n'était pas, bien sûr, une révolution, mais une simple préparation d'artillerie originale. Khlebnikov, qui occupait une place centrale à cette époque, était juste un étendard, un slogan de parti dans les mains de ceux qui par la suite, comme les futuristes, firent leur entrée sur la voie royale de la poésie russe. Tous les indices extérieurs sur lesquels se fonda la représentation qu'on se fait généralement de Khlebnikov et qui furent pour lui-même un obstacle à l'accomplissement de son œuvre, — le « zaoum' », les « Rirards » et en général toutes ces saletés pénibles qui achèvent aujourd'hui leur existence dans l'absurdité têtue de Kroutchonykh (à la limite du charlatanisme), tout cela, en fait, ne définit aucunement l'héritage poétique de Khlebnikov, et garde uniquement dans le meilleur des cas la valeur d'un symptôme historique, d'une tendance passagère. Khlebnikov n'a pas eu le temps d'apporter beaucoup dans le patrimoine de la poésie russe, mais ce qu'il a laissé, ce n'est certes pas le « zaoum' », ni « Bobéobi », ni « Aimeur ». Il est curieux de voir l'attitude qu'avait Khlebnikov lui-même face à ce que ses amis publiait sous son nom. Il y a dans ses papiers, rassemblés par R. Jakobson, une liste contenant l'énumération sommaire de ce qui devait entrer dans l'œuvre que Jakobson envisageait de publier. Cette liste élimine franchement une masse d'extraits dénués de sens, dont les éditeurs de Khlebnikov emplissaient ses recueils, et elle met l'accent uniquement sur des œuvres achevées, et plus ou moins complètes. Et en effet, il est enfin temps de dire que ce ne sont pas les grimaces d'un langage perturbé qui furent si avantageusement utilisées pour leur propre compte par ses disciples, qui peuvent justifier le fait qu'on se souvienne de Khlebnikov, mais ce sont les rares, mais authentiques paillettes d'or poétiques qui, comme un éclair dans le désert, illuminent soudain devant nous les lointaines visions de son intuition poétique. On a envie de beaucoup pardonner à Khlebnikov, beaucoup de choses se comprennent, deviennent proches, lorsqu'après une lutte pénible et souvent vaine contre les barbelés de sa « conscience déchirée », brillent soudain devant nous des lignes aussi denses et pleines de la plus pure mélodie du mot telles que celles-ci :

Nue la liberté viendra
Jeter sur le cœur des fleurs,
Et nous, marchant au même pas
Nous tutoyons le ciel causeur.
Guerriers, nous frapperons d'une main
Sévère sur les austères boucliers ;
Que le peuple soit souverain
Ici là-bas, toujours à jamais !

Après la steppe sèche et aride des « Créations » et des recueils de ce genre, canonisée dans l'œuvre de Khlebnikov par ses plus proches compagnons de lutte, et par « l'opinion publique », combien le caractère « pri-

mitif » de Khlebnikov respire la liberté et la légèreté dans une *Chanson iranienne* ou *Enchantement sylvestre* (3) :

Je crois aux contes par avance,
Réels seront contes d'hier,
Mais quand viendra mon échéance
Ma chair sera déjà poussière.
Et lorsqu'en bloc les étendards
Seront par la foule ravie portés,
M'éveillerai, piétiné dans la terre,
Mon crâne poussiéreux plein de regrets.
Ou bien irai-je donc lancer
Tous mes droits dans le poêle du futur ?
Holà, noircis, herbe des prés,
A jamais sois, rivière, pierre dure !

.....
Je suis gouvernement des sylves
Par pure volonté badine,
J'ai donc élu pour domicile
Le vert profond de l'aveline.

Et les derniers obstacles à une compréhension mutuelle sont déjà repoussés lorsque Khlebnikov, soudain, suivant un caprice inconcevable, offre à l'improviste au lecteur des sommets du verbe poétique comme :

Il crie, il claque le sang du printemps vert :
Lialia sur un cygne laiteux ! Lialia est langueur !

Que soient justifiés « historiquement » et le « zaoum », et l'« innovation verbale », et le « biscornu » de Khlebnikov. Que les savants démontrent que tout cela est « régulier », que cette monstruosité était nécessaire à quelqu'un et à quelque chose. On peut bien volontiers le croire, c'est effectivement ainsi. Mais on n'écrit pas des vers pour les savants : nous sommes devenus trop historiens, nous avons perdu l'habitude d'une perception poétique concrète, de cette immédiateté qui est seule capable de nous faire pénétrer au cœur du verbe poétique. On dirait que nous avons oublié qu'une autre approche de la poésie est possible, qui n'est pas scientifique, mais simplement humaine. Et aussi facile soit-il de justifier historiquement toutes les excroissances douloureuses qui nous empêchent d'entendre la véritable parole de Khlebnikov, il reste malgré tout chez Khlebnikov, pour une conscience vivante, concrète, non pas ces « jeuneigilles », « temporeux » et « rirards », mais cette étonnante « Lialia sur un cygne laiteux ». Là est le vrai chez Khlebnikov, là est la justification de notre souvenir.

Dame de l'écume, dame de l'écume
Qu'êtes-vous : peuplier ou être onirique
Ou bien n'est-ce que le mot fatidique
« Lui » qui cogne contre les murs ?
Ou bien est-ce sous la blanche dentelle
Une colombe qui cogne depuis
Que point dans la mer s'est enfui
Le spectre blanc de la grise querelle.

(3) *Chanson iranienne* date de 1921.

Pour une telle poésie, il n'y a pas d'autres mots que cet ancien terme, dans certains cas irremplaçable, de « *poésie classique* ». Le classicisme de Khlebnikov n'est pas le parnassisme scolaire ni les futilités helléniques dont s'amuse de notre temps les néo-classiques de toutes sortes. Mais c'est cette simplicité authentique, noble et élevée, cette pénétration qui jaillit, ruisseau pur et clair, la source même de la conscience poétique. C'est ce classicisme dont l'exemple inimité et inimitable reste pour nous le vers de Pouchkine. La présence de ce que nous qualifions habituellement de pouchkinien est indubitable chez Khlebnikov, dans ses meilleurs exemples, le récit *Ka*, ou *Jâsir* publié ci-dessus (4), cette pureté admirable de la ligne légère et précise comme l'écriture de Pouchkine, cette économie syntaxique, cette phrase équilibrée nous en convainquent avec évidence. Notre perplexité est d'autant plus grande, il nous est d'autant plus difficile après cela de comprendre pourquoi ces points lumineux, ces touches vives sont si rares dans l'immense étendue de ces choses incompréhensibles et malsaines, de ces convulsions monstrueuses. Il nous est d'autant plus difficile de comprendre pourquoi le feu réel de la poésie, qui sommeillait quelque part dans les profondeurs, mais qui était vrai et réel, s'est choisi une aussi étrange incarnation historique. Quelle destinée !

Il est difficile de se reposer sur Khlebnikov. Il est loin de permettre à une « âme désœuvrée de s'oublier du premier coup et pour toujours. Mais pour qui aime et sait rechercher les rares grains d'or dans l'infini du sable marin, ce chemin à travers Khlebnikov ne restera pas infructueux. Parce que par un aspect de son esprit désorganisé et affligé Khlebnikov a touché malgré tout le feu éternel, dont la lumière qui pardonne tout, nous aide à prendre les forteresses apparemment invisibles de sa monstruosité historique.

Tel est notre jugement, humain, sur Khlebnikov. C'est ainsi que nous pouvons l'accepter et le faire nôtre. Et c'est seulement ainsi qu'il peut rester pour toujours au sein de la poésie russe.

Publié dans *Rousskii Sovremennik* (1924).

(Traduction Hélène SOUVIRON.)

(4) Textes en prose de 1915 et de 1918-1919.