
FOCUS 1

Circé

Diffusion en librairie

Harmonia Mundi

Mas de Vert - C.S. 20150
13631 ARLES Cedex
Service des commandes Tél : 04 90 49 58 05
courriel : adv-livre@hmlivre.com

Comptoir de vente aux libraires :
13, rue André Masson, 75013 Paris
téléphone : 01 53 80 02 23
courriel : comptoir@hmlivre.com

Belgique : Harmonia Mundi

Suisse : Servidis

Canada : Dimedia

Nos ouvrages sont disponibles dans toutes les librairies et sur
toutes les plateformes de diffusion en ligne.

En cas de difficulté, nous contacter :

www.editions-circe.fr

Mail : circe@posteo.net

Tel : 06 42 58 77 09

Bureaux : 18, Grand Rue 88210 Belval

Siège : 15, rue du Parc 67205 Oberhausbergen

ISBN : 978-2-84242-485-5

HARMONIA MUNDI *livre*

Thomas Pavel
Clown et métaphysicien
(sur Calinescu)

D'un point de vue culturel, la vie dans un pays totalitaire comme la Roumanie des années 1950 et 1960 offrait certains avantages. Dans toute l'Europe, des deux côtés du rideau de fer, l'on tentait, par un flot d'activi-

Matei Calinescu

*La Vie et les opinions
de Zacharias Lichter*

Traduction du roumain
par Nicolas Cavaillès

Préface de Thomas Pavel

Traduite de l'anglais par Scari Kaiser

ISBN : 978-2-84242-473-2 | 183 pages

tés culturelles, de soigner les dégâts de la Seconde Guerre mondiale en invitant citadins, ruraux, employés, agriculteurs et étudiants à découvrir les grands artistes et auteurs du passé, à lire leurs livres, à voir leurs pièces de théâtre dans des théâtres existants ou nouveaux, à voir les adaptations cinématographiques de leurs œuvres, à visiter les musées, à écouter de la musique classique, sérieuse ou légère et de cette façon à réaliser que l'homme est – ou pourrait être – une espèce paisible, travailleuse et progressiste. Le roman d'A. S. Byatt, *La Vierge dans le jardin* (1978), dont l'action se déroule en 1953, capture admirablement cet amour pour la culture, passée ou présente, éprouvé par les jeunes gens de l'époque, en dépit des inégalités toujours choquantes entre les hommes et les femmes.

De plus, en particulier en Roumanie et d'autres pays de l'Europe de l'Est, là où en raison de la domination soviétique l'entreprise privée n'existait pratiquement pas, les activités politiques étaient surveillées de près et la mobilité sociale avait peu à voir avec la valeur personnelle, un grand nombre de personnes avaient à leur disposition un excédent de temps libre. Il y avait, par ailleurs, beaucoup de bons livres. Les gens possédaient des bibliothèques remplies d'œuvres publiées avant le partage de l'Europe qui venait d'avoir lieu à la fin des années 1940. Celles considérées comme bénignes avaient le droit d'être vendues et achetées dans les librairies de livres d'occasion de l'État. Les vendeurs clandestins de livres d'occasion (décrit par George Orwell dans 1984) existaient encore, bien qu'à la fin des années 1950, bon nombre d'entre eux aient été emprisonnés. Les

quelques rares voyageurs suffisamment chanceux pour être autorisés à se rendre à l'étranger ramenaient parfois tel ou tel livre écrit par un auteur célèbre et tout juste publié à l'Ouest. Prêté à des amis, le livre était rapidement lu par des dizaines, des centaines de lecteurs avides. Par ailleurs, comme la théorie marxiste, qui régnait sur l'Europe de l'Est, considérait qu'un nombre important d'ouvrages illustres du passé appartenaient à la longue « marche progressiste » de l'humanité vers son glorieux aboutissement, leur lecture était autorisée et même encouragée. Les œuvres d'Homère, de Sophocle, Dante, Shakespeare, Balzac et Dickens étaient traduites et publiées avec un tirage considérable. Lire, découvrir le passé et réaliser que le système totalitaire ne constituait *pas* le seul monde possible donna de la patience et du courage aux gens.

La culture du passé avait une telle importance parce que les écritures nouvelles et originales étaient soumises à un contrôle strict. D'un côté, les écrivains et artistes officiels profitaient d'un généreux soutien financier, de l'autre, la censure empêchait la moindre « erreur » idéologique et exerçait une répression promptement sur toute opposition réelle ou imaginaire. Pour résultat, la production littéraire roumaine de 1950, hormis quelques exceptions notables, était loin d'atteindre son niveau d'avant-guerre. Désormais censés refléter les « grandes victoires » du régime, les nouveaux ouvrages ne produisaient plus que conformisme littéraire et des mensonges sans fin.

Le mensonge allait bien au-delà de la littérature :

fausses nouvelles, statistiques imaginaires, références à des faits historiques non-existants, accusations excessives lancées contre l'Ouest et glorifications tout aussi excessives du monde soviétique donnaient l'impression que rien dans le discours public n'était réellement fiable ou à prendre au sérieux. L'on y répondit par l'incrédulité et son allié, l'humour, en inventant et en répandant confidentiellement chaque jour de nouvelles plaisanteries. Le régime pour la plupart était aussi pathétique qu'hilarant : pathétique en raison d'une utilisation brutale et mensongère d'un idéal noble – égalité et prospérité pour tous – et hilarant en raison du contraste aigu et permanent qui existait entre cet idéal et la vie quotidienne.

Entre le début et le milieu des années 1960, la situation cependant changea, et le vieux principe du parti, « quiconque n'est pas avec nous est contre nous », fut remplacé par une règle moins transparente et plus inclusive, « quiconque n'est pas contre nous est avec nous ». La non-adhésion au credo communiste cessa d'être un crime et la répression s'appliqua uniquement à une opposition exprimée ouvertement. Pour qu'un nouvel ouvrage littéraire puisse être publié, il était par conséquent suffisant qu'il évite de dénoncer explicitement le régime. Une éclosion de vie littéraire et artistique s'ensuivit ; les créateurs et les critiques précédemment réduits au silence avaient hâte de se faire à nouveau entendre et une autre génération de jeunes artistes et intellectuels leur emboîta le pas. L'originalité et l'innovation furent autorisées tout comme de nouvelles tentatives pour repenser le rôle public de la littérature

et de l'art. Parmi la formidable moisson de collections de poésie, de romans et d'essais publiés pendant cette période, *La vie et les opinions de Zacharias Lichter* (1969) de Matei Calinescu – une vertigineuse pensée mystique/existentialiste moitié parodie moitié justification – figurait parmi les œuvres les plus remarquables. Aujourd'hui, presque un demi-siècle plus tard, elle demeure l'un des témoignages les plus mémorables de l'époque.

Le roman capte admirablement les particularités essentielles de l'époque, l'étrange irréalité du monde et l'humour triste qu'il générerait, mais il offre en même temps une image bien plus globale de la condition humaine. Pour devancer les possibles objections de la censure, plus modérée, mais néanmoins présente, Calinescu évite de se conformer à un genre littéraire défini : son livre évoque et en même temps parodie la « vie fictive d'un saint », ses actes et ses déclarations grandiloquentes ; il propose une réflexion sur l'étrangeté de la vie humaine dans un style essayiste ; il inclut poèmes, courts sermons, nouvelles et aphorismes ; et ceci, dans un style remarquablement vif et captivant.

Figure des plus improbables, Zacharias Lichter, le personnage principal, est un Juif roumain vieillissant qui semble droit sortir d'une des histoires hassidiques de Martin Buber et mène la vie d'un mendiant excentrique dans une Bucarest ignorée par l'histoire et la politique. Lichter passe son temps dans les parcs et les tavernes de la ville prêchant devant ses amis et connaissances, principalement Leopold Nacht, un ivrogne somnolent et silencieux, considéré par Lichter

comme le plus grand philosophe des environs, et le Dr S., un homme pratique et serviable que la compétence et le savoir-faire en matière de psychologie induisent Lichter à appeler un vrai démon. La mission de sa vie est révélée à Zacharias Lichter lors d'une extraordinaire expérience mystique durant laquelle, alors que tombé à terre dans un jardin public et entouré de passants rigolards, il réalise qu'il a été frappé par la flamme de Dieu. « Ses palpitations m'avaient aveuglé », assure-t-il, « son approche m'avait frappé comme une pierre, son vrombissement m'avait assourdi, sa fournaise m'avait desséché la bouche comme une soif sans fin ». Des visions étranges, êtres humains à tête d'aigle, de grenouille et de rat, certains exhibant une langue de serpent fourchue, lui apparaissent. Quand finalement, les choses reviennent à la normale, la flamme de Dieu continue de brûler au loin, en silence.

Une fois coupé du monde ordinaire, le discours et les actions de Lichter mettent en évidence la différence entre la vie des élus et l'existence triviale du reste de l'humanité. Pour les élus (dont il fait partie), l'existence se compose de trois niveaux: le *cirque* (dans son cas, la chute clownesque dans le jardin public), la folie (les étranges visions subséquentes) et la perplexité (l'arrivée de la silencieuse flamme de Dieu). Au début, le cirque est une comédie absurde, il passe ensuite par les larmes et la tragédie avant d'arriver à la solitude, au silence et manque de communication. A ce stade, la folie unifie l'esprit, le libère de l'oppression du langage, le menant au mythe et au chaos. La perplexité, la dernière étape du voyage, est le domaine de l'obscurité et du silence,

rappelant à chacun la façon dont Dieu, comme dans la théologie négative, est au-delà du langage, de l'être et du non-être.

Les curieuses expériences et réflexions de Lichter caricaturent la pensée religieuse et leur but est de faire sourire le lecteur même si elles évoquent également les mystères humains. Le lecteur voit clairement que Lichter est un imbécile au babillage absurde, cependant, nous nous demandons s'il n'est pas aussi un visionnaire avec une opinion à défendre: une opinion troublante et dévastatrice exprimée par une multitude d'affirmations scandaleuses contredisant toutes le bon sens, mais dont chacune recèle une part de vérité surprenante.

Ainsi, Lichter, qui en tant que Juif lit régulièrement la Bible hébraïque, déclare que Job était le premier héros tragique à comprendre que la souffrance était aussi absurde que nécessaire. Comment Dieu pouvait-il, demande Lichter, faire un pari avec Satan, un pari qui requerrait la persécution de l'innocent Job? Pourquoi Job ne se révolte-t-il pas, pourquoi n'invective-t-il pas Dieu? Parce que, répond Lichter, Job, étant une âme pure et souhaitant le rester, sait que sans les persécutions absurdes de Dieu, « la pureté périt, la révolte cède la place au dégoût, la vérité au mensonge grouillant, le repentir – ce miracle – à un ennui sans borne. ». Le livre de Job nous apprend que le prix de la pureté est la renonciation, le retrait, l'obéissance.

Jusqu'à un certain point, cette conclusion rejoint la philosophie morale d'Arthur Schopenhauer, l'un des penseurs préférés de Calinescu, selon lequel l'égotisme

est le canal du mal – un mal toujours habilement déguisé sous un équipement moral. La morale véritable, non égotique, consiste, d'après le philosophe allemand, à être conscient de ses connexions avec le monde de la souffrance. Cependant, le retrait et l'obéissance de Job répondent non seulement à la souffrance du monde, mais aussi à l'absurdité du pari de Dieu avec Satan. L'histoire biblique revue par Lichter met en lumière l'impasse morale de la Roumanie à l'époque où son système politique, proclamant offrir l'ultime salut de l'humanité, *parie* que ses sujets atteindraient le paradis en acceptant une souffrance absurde dénuée de motivation. La résistance, implique Lichter, est impossible, le silence et l'obéissance sont les seules réponses. Non sans rappeler *Molloy* (1951) de Samuel Beckett et *Le roi se meurt* (1962) d'Eugène Ionesco, le livre de Calinescu construit une parabole qui, de loin, mais avec non moins de vivacité, évoque un grand nombre de situations, dont précisément, celle de Bucarest dans les années 1960.

Une fois encore, Lichter, à l'image de Molloy, le personnage de Beckett, et jusqu'à un certain point Bérenger dans *Rhinocéros* (1959) de Ionesco, n'a rien en commun avec les non-élus et les interactions humaines ordinaires. Selon lui, ils appartiennent à « l'Empire de la bêtise » dont l'universelle dépendance à la *possession* constitue la caractéristique principale. Sur ce sujet, Lichter s'alignerait plutôt sur la doctrine marxiste qui considère la propriété privée comme une source d'injustice pour les hommes. Rejetant la propriété, Lichter

aspire à être un *porteur de pauvreté* et déclare que la destitution est le privilège des élus. « Un ange de feu est venu » affirme-t-il, le délivrant des « tentacules secrètement empoisonnés de la possession ». Allant plus loin que le marxisme, il rejette également l'emploi, non parce qu'il est contre le travail (il ne l'est pas), mais parce que l'emploi enferme les humains hiérarchiquement dans la sphère de l'*avoir*, loin de celle de l'*être*. Le capitalisme, infecté par le virus de la propriété, devrait être renversé selon Lichter et remplacé par une société anarchique religieuse dans laquelle des millions de travailleurs seraient convertis à la mendicité. Pour rendre l'absurdité de son prêche plus saisissant encore, Lichter fait l'éloge du *vol* en tant que révolte contre la possession et le considère être, sous certaines conditions, un acte existentialiste important.

Lichter met en lumière la nature diabolique d'Empire de la bêtise, de l'*avoir* opposé à l'*être*, en soutenant qu'il a été fondé par nul autre que le diable en personne qui tentait de venger « son propre *non-être* ». La spécialité du diable est de mettre les choses en pratique, l'esprit pratique révélant dans l'opinion de Lichter « la véritable essence de la bêtise », ce qui explique pourquoi il déteste le Dr S. et son immuable compétence. L'esprit pratique requiert un sens du possible, mais pas nécessairement le sens de la vérité étant donné que, comme le précise Lichter, « l'application d'une idée fautive puisse mener à l'obtention de plus de résultats pratiques que l'application d'une idée vraie ». Par conséquent, le mensonge prolifère d'innombrables façons dans tous les domaines de l'action et de la connaissance.

De telles affirmations font écho aux principales prises de position philosophiques admirées à l'époque, dont la distinction entre *avoir* et *être*, défendue par plusieurs penseurs existentialistes, en particulier Gabriel Marcel en France et Mihai Sora en Roumanie, et la prolifération du mensonge, apparente dans la montée de la propagande et dans son pouvoir sur les foules, que Gustave Le Bon, José Ortega y Gasset et Elias Canetti analysèrent pour la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècles. Calinescu écoute ces penseurs, regarde le monde qui l'entoure, très probablement approuve leurs descriptions, mais présente tout de manière sarcastique comme si ceci pourrait tout aussi bien être les folles projections de son étrange personnage.

Les affirmations du mendiant-prophète ne sont cependant jamais définitives. Ayant proclamé que le mensonge est le travail du diable, Lichter revisite la question et déclare que les mensonges font partie de la « nature mensongère du langage ». Il n'adhère clairement pas à la conviction exprimée dans l'évangile de Jean, « au commencement était le Verbe ». Au contraire, pour Zacharias Lichter, « indivisible, une, la vérité se tait ». Dépassant comme d'habitude les limites de la logique, il conclut ensuite que non seulement tout ce qui peut être dit à propos de n'importe quoi est un mensonge, mais aussi que « moi, Zacharias Lichter, je suis le plus grand mensonge ». Puis, dans une allusion à Descartes, il déclare sur le ton histrionique qui lui est habituel : « *Je mens, donc je ne suis pas.* [...] Ce qui me sauve à la fin, c'est la nostalgie de la vérité », un sentiment divin qui lui procure une paix éternelle. Ainsi,

il reconnaît croire en une double nature de la réalité, la bonté suprême étant toujours supplémentée par les mensonges et la non-existence du diable.

Il est intéressant de noter que Lichter lance une attaque contre l'écriture et ses relations avec la vérité et les mensonges : l'écriture est responsable, dit-il, de la corruption de la mémoire humaine et de l'accroissement des « ressources oppressives et exploitantes ». Une victoire pour l'*avoir*, l'essor de l'écriture fut un événement tragique qui montre que la liberté sur un plan social « peut seulement être définie comme une sortie hors de l'histoire, comme *oubli* ».

Zacharias Lichter reconnaît être coupable d'exister comme tout bon disciple de Schopenhauer serait prêt à le faire. Se transformant néanmoins en un Bérenger (personnage de Ionesco) horrible et négatif, Lichter confesse être coupable de toutes les guerres, massacres, injustices, tortures, condamnations à mort par pendaison, immolation, roue à écartèlement, écorchage, noyade, empoisonnement. Il souhaite être puni, mais sachant que cela n'arrivera pas, il conclut, une fois de plus contre toute vraisemblance, que « *l'enfer est l'absence de châtement*, le regret du châtement ; la responsabilité, c'est l'enfer de la conscience ». Seul Lichter pouvait imaginer et formuler un rejet aussi insolent de la justice humaine tout comme de la justice divine. Il est plus que probable que ce rejet ait à voir avec le sentiment de Calinescu qu'il est très difficile d'accepter les aberrations de l'histoire et la quasi-absence de rétribution.

Le rejet clownesque de la société par Zacharias Lich-

ter et son mysticisme grotesque ne *contredisent* pas les idéologies qui clament avoir trouvé le chemin du bonheur universel et pensent être en droit de conquérir notre monde. Le personnage de Calinescu montre avec simplicité quelque chose d'extraordinairement précieux, notamment que les exceptions sont concevables, que les voies solitaires menant au-delà des limites de la sagesse conventionnelle peuvent toujours être imaginés et que les refus audacieux de la conformité ne peuvent être abolis. Aujourd'hui, longtemps après avoir été écrit et loin de son lieu d'origine, ce livre offre à ses lecteurs un souffle d'air frais bienvenu.

(Traduction de l'anglais de Scadi Kaiser)

Sibylle Muller

« Mais moi je suis la solitude... »

(sur Regina Ullmann)

Regina Ullmann, née en 1884 à Saint-Gall, en Suisse, morte en 1961 en Haute-Bavière.

Entre ces deux dates :

Une jeune femme élevée dans une famille juive aisée plutôt pratiquante, jusqu'à la mort prématurée de son père

Regina Ullmann

La Route de campagne

Traduit de l'allemand et

postfacé par Sibylle Muller

ISBN : 978-2-84242-427-5 | 190 pages

(industriel ou commerçant en dentelles). Elle sera rayée en 1936 de la Chambre des Écrivains nazie, et obligée de quitter Munich, où elle vit, pour poursuivre en Autriche et en Suisse une existence précaire.

Une enfant souffrant de graves troubles (dyslexie, dysphasie), au point qu'elle passe pour « attardée » et qu'elle est scolarisée dans une école spécialisée. Elle écrit de petites histoires, des poèmes, mais elle subit aussi toutes sortes d'humiliations pour sa gaucherie, sa lenteur, sa différence.

Une jeune fille originale, installée avec sa mère et sa sœur à Munich, qui à l'époque est l'une des capitales européennes de l'avant-garde. Elle suit des cours de littérature et d'histoire de l'art, mais surtout elle fréquente les cercles intellectuels, artistiques et littéraires de Munich. C'est là qu'elle fait l'admiration de grands écrivains comme Musil, Hesse, Carossa, et surtout de Rilke, avec lequel elle entretient une longue correspondance de quinze ans. Non seulement il fera toujours son possible auprès de ses propres mécènes pour lui procurer les soutiens financiers et moraux qui lui manquent totalement, mais il la considère quasiment comme son égale en poésie. Après sa mort, elle occupera quelque temps sa dernière maison de Muzot, dans le Valais.

La mère célibataire de deux filles « illégitimes », nées de deux pères différents, dont le sulfureux psychanalyste Otto Gross; elle les confiera dès leur naissance à des familles d'accueil à la campagne, étant elle-même dans l'incapacité de les élever, sans pour autant les abandonner (Camilla, la fille de Gross, veillera sur ses derniers jours et l'accompagnera jusqu'à sa mort).

Une femme étrange, qui parfois monte dans le premier train venu, descend au hasard et marche dans la campagne pendant des jours. On dit parfois qu'elle possède une sorte de don de double vue.

Une femme vivant à la campagne, près des montagnes de son enfance, dans un extrême dénuement, cherchant vainement à gagner sa vie dans des occupations plus ou moins symboliques comme la fabrication de cierges, l'apiculture, le jardinage, la broderie... un mode de vie quasi monastique, par sa sobriété ascétique, accepté sans être vraiment choisi, un certain esthétisme de la vie simple aussi.

Une juive convertie au catholicisme, qui passera les derniers mois de sa vie recueillie par des religieuses dans un couvent bavarois. Une religiosité baroque, franciscaine, nourrie d'histoires bibliques, et très peu dogmatique.

Un écrivain que les autorités culturelles suisses auront reconnue, à la fin de sa vie, en lui décernant des prix et en la faisant citoyenne d'honneur de sa ville natale.

Une femme au visage déconcertant, dont Lulu Albert-Lazard, l'amie de Rilke, a fait plusieurs portraits : traits rudes, attitude raide, yeux asymétriques au regard fixe et comme habité, un peu inquiétante parfois...

Une conteuse, orale, dont tous ceux qui l'ont entendue rapportent le talent, voire le « génie », ses flots de paroles éruptives rompant un long mutisme parfois dérangent, son rire rauque, son ton quasi prophétique, ses silences...

Et l'auteur de poèmes, de nombreuses nouvelles dont le recueil *La Route de campagne*, paru en 1921.

Une collection de clichés, pourrait-on croire. Et qui plus est, de clichés disparates, voire contradictoires. Quel

peut bien être le lien, la cohérence entre ces images, ces moments de vie épars ?

Sans doute peut-on trouver dans l'œuvre, et particulièrement dans *La Route de campagne*, des éléments isolés, comme éclatés, de cette biographie hétéroclite. Des montagnes, des forêts, une vie rurale qui rappelle la Suisse de son enfance – mais comme stylisées, hors du temps, un décor mental plus que de vrais souvenirs. Des moments d'enfance, en revanche, criants de vérité, où la femme adulte qu'est devenue Regina Ullmann revoit, revisite, revit des épisodes d'autrefois – dont certains sont attestés, comme la mort de Susanna, la petite voisine, qui l'avait fortement impressionnée. C'est elle aussi, la femme qui marche sous un soleil brûlant sur une route de campagne poussiéreuse. Et dans *La fille*, qui raconte l'histoire d'une mère qui confie son enfant à des religieuses car elle se sent incapable d'assumer son éducation, c'est encore un moment crucial de sa propre existence qu'elle place dans une histoire étrange par ailleurs. Si la tentation est grande d'y voir une sorte d'autobiographie partielle, l'énigme de cette vie reste entière à la fin.

Mais le lecteur qui entre dans l'œuvre par la première des nouvelles, celle qui donne son titre au recueil, ne sera pas moins déconcerté. Il entrera dans un univers poétique, métaphysique, qu'elle oppose au monde banal des mœurs et des coutumes, de la morale quotidienne et de l'indifférence. La femme qui marche sur la route de campagne est littéralement épuisée, sans forces, sans nourriture, sans ressources, sans passé ni projet, si ce n'est de trouver un lieu où faire une pause et de préserver sa solitude. Cet iti-

néraire est ponctué de rencontres, certaines apparemment anodines – un mouton, des paysannes, une charrette de forains... – d'autres inquiétantes – un affreux cycliste – jusqu'à des visions célestes sorties tout droit de peintures anciennes, comme la Nativité de la Vierge au milieu des nuages... C'est lorsque la paix semble s'installer, avec toute la beauté et la douceur de la nuit, que la douleur va faire irruption dans le récit, en la personne d'une femme bavarde, vulgaire, qui jette en quelque sorte son propre malheur à la figure de la narratrice, laquelle doit alors (pourquoi ?) abandonner ce lieu de repos.

Cette nouvelle, la première du recueil et la plus longue, fait office d'ouverture. Non seulement un certain nombre de thèmes importants y sont déjà traités, comme la solitude, le dénuement, le lien essentiel avec la beauté du cosmos, le silence, et l'agression par la laideur et la banalité, par l'absence de compassion et de bonté. Mais l'auteur lance des passerelles vers les autres nouvelles, sous la forme de personnages et d'objets récurrents : le berger, l'hirondelle, l'enfant, le bossu au violon, les cloches, l'horloge régulière et rassurante, le cirque et les forains, les vieillards. Ce sont eux qui créeront les liens qui retiennent ensemble les éléments fragiles de cet univers à la fois paisible et menacé, ces « cohérences » éphémères qui pour Regina Ullmann constituent la vérité de ce monde.

Vérité et bonté, ce sont aussi les valeurs essentielles qui sont manifestées parfois par des gestes, des mots ou des regards discrets, presque incompréhensibles, qui sauvent de l'anéantissement la vie de ces personnages fragiles, ou qui parfois réparent des blessures secrètes, jamais vraiment nommées, à peine esquissées comme des sou-

venirs d'enfance flous et pourtant chargés d'émotion. Mais c'est aussi la beauté des choses qui apparaît comme une grâce. La richesse d'émotions et d'émerveillement qu'apporte aux enfants la Visite de Noël est une promesse pour la vie. La narratrice de *La route de campagne* regarde les étoiles dans le ciel nocturne, comme un antidote au récit affreux de l'autre femme qui veut raconter à tout prix ce que la narratrice ne veut pas entendre : le récit d'une ambition banale, ruinée par la honte et l'humiliation, déversant dans la nuit silencieuse un trop-plein d'expériences et d'aventures qui culminent dans son numéro de cabaret, où elle lance des étoiles artificielles dans le public. Car la grâce a son revers, toujours un peu incompréhensible et effrayant, son double maléfique : le clown bossu et ridicule caricature la beauté du numéro équestre qui l'a précédé, et en même temps le luthier bossu à la vie harmonieuse assis parmi les spectateurs. Menace, blessure, le seul recours reste la fuite, parfois, mais toujours le refuge dans le silence et la solitude, maintes fois revendiquée par la narratrice, et par Regina Ullmann elle-même. Mais il arrive aussi que la fuite représente seulement l'irruption de la violence du désir dans une vie inconsciente d'elle-même, de l'invisible qui s'empare alors du cours de l'existence et rend incompréhensible le visible même : tel est le sort du jeune paysan somnambulique de *Une vieille enseigna d'auberge*, le conte que Rilke avait admiré. Ce jeune homme trouvera une mort atroce après avoir quitté un monde où les gens ne parlent pas, pensent à peine, observent des règles immuables mais opaques ; il est amoureux d'une fille très belle mais simple d'esprit, muette, « sans âme » comme

l'écrit Regina Ullmann, donc sans aucune relation avec quiconque, ou « sans consistance » comme la mère dans *La fille*. Le lieu d'où part cet étrange récit est une auberge perdue au fond des bois, tenue par une très vieille femme presque aveugle, sourde, et peuplée de rares silhouettes passagères, qui ne laissent que des traces de vie après leur départ. Rilke y avait reconnu le talent particulier de Regina Ullmann pour rendre perceptibles les mouvements imperceptibles de l'âme, sans recherche d'effet, dans une démarche véritablement poétique.

Les personnages dépourvus de perceptions, et donc de sentiments, le vide de l'âme et du cœur, sont chez Regina Ullmann des figures récurrentes. Ainsi le vieillard solitaire, insomniaque (comme la narratrice de *La souris*) qui est incapable même d'allumer un feu dans son poêle tant il est lui-même glacial, qui ne dit pas un mot aux rares personnes qu'il côtoie : son indifférence profonde a entraîné la mort de sa femme, épousée par pur intérêt, et le livrera sans doute à une autre femme, elle aussi intéressée et calculatrice. Mais Regina Ullmann ne porte aucun jugement moral, pas plus que dans ses autres nouvelles, et se contente de montrer ici un univers glacé dominé par l'acedia, la sécheresse ou paresse du cœur. C'est cette acédie, contre laquelle se défendent les diverses narratrices, qui va répandre sur tout l'univers de ces récits la profonde tristesse qui en est la marque.

Ce mal n'a certes pas encore atteint les enfants. Ce ne sont d'ailleurs pas n'importe lesquels, mais sans aucun doute les deux petites filles heureuses de Saint-Gall, Regina et sa sœur. Les épisodes relatés ici sont portés par un « nous » indifférencié, et si les êtres et les objets qui peu-

plent cette enfance sont montrés dans leur objectivité la plus totale, sans aucune distance pourrait-on dire, c'est bien le regard de la femme adulte qu'est devenue Regina Ullman qui se pose sur eux et les interroge. Ils constituent un monde chatoyant, en partie incompréhensible, que les enfants appréhendent avec une avidité immense et innocente. Mais ce monde aussi est menacé, et la nouvelle qui clôt le recueil, *Susanna*, montre avec une justesse bouleversante la manière dont la petite fille fait l'expérience de la mort.

On peut alors se poser la question : la marcheuse de la *Route de Campagne* est-elle cette petite fille qui assiste sans comprendre à ces événements mystérieux que sont la maladie, la mort, les obsèques d'une autre enfant ? Sans doute n'y a-t-il pas vraiment de réponse. Ou plutôt, il faut la chercher dans l'écriture de ces nouvelles. On est frappé d'emblée par l'originalité du style de Regina Ullman, un style personnel et peu séduisant de prime abord. Ce qui le caractérise, c'est surtout une absence de couleur, en quelque sorte, la répétition de formules, parfois d'une nouvelle à l'autre, des constructions déroutantes surgissant au détour de phrases brèves, – bref une écriture minimaliste, abstraite (comme une peinture est dite abstraite, parce que la « figuration » en est absente)... Mais en accumulant ainsi du « presque rien », au risque parfois d'une certaine obscurité, le récit prend une force étonnante, troublante même. C'est un univers poétique qui naît à partir de ces descriptions au rythme lent, à la fois laconiques et riches de détails, ces phrases souvent gauches, à la syntaxe parfois déroutante qui inverse les perspectives, où les choses

s'animent et se mêlent à la vie des vivants, faisant entrevoir la mystique d'un monde où Dieu est à la fois présent et absent. Il n'y a guère de naïveté dans ces contes ou ces souvenirs d'enfance, et très peu de spontanéité – mais une écriture poétique imprégnée de toute la mélancolie d'une vie vouée à la solitude, qui trouve là son unité profonde.

Rainer Maria Rilke

Pour accompagner les poèmes en prose

(sur Regina Ullmann)

Lorsque je pris connaissance, il y a un an, du petit livre que vous avez intitulé *Les Béatitudes*, j'éprouvai un étonnement nouveau, particulier. Et c'est exactement le même étonnement qui me saisit devant le manuscrit de votre prochain livre.

Vous m'avez prié d'écrire une introduction à ce livre. J'exauce votre vœu, parce que je ne peux imaginer qu'il soit totalement injustifié, puisque c'est le vôtre. Déjà votre livre précédent me l'a dit, et après celui-là, le deuxième, personne ne pourra me persuader du contraire : vous savez ce que vous voulez.

Une introduction, si je comprends bien le sens de ce mot, aurait donc à présent pour tâche de préparer les

autres, les lecteurs, à ce qui dans ce cas précis fut votre volonté. Or je ne peux faire que ceci : précéder cette volonté et lui rendre justice. Je ne peux pas l'éclairer. Je peux écrire : quoi que vous puissiez trouver, tenez-le pour vrai ; ne doutez point, (car je n'ai jamais douté). C'est justement cela, me semble-t-il, qui détermine cet étonnement singulier que votre ouvrage a suscité en moi : dans vos écrits, même les choses non vécues, précaires, non maîtrisées, sont revêtues d'une certitude, d'une très bonne conscience pourrait-on dire, qui ne laisse aucune place au doute. Dans une époque exercée comme l'est la nôtre, on verra rarement un mode d'expression poétique se constituer à partir d'éléments aussi opposés ; car il ne s'agit pas ici de reconnaître que des choses achevées côtoient de l'inachevé, au contraire, on est tenté d'affirmer que des éléments absolument bruts sont glissés parmi d'autres sublimes et parfaits, et cela de telle sorte que le charme délicieux, appuyé là-dessus, trouve une permanence, une stabilité, une majesté grandiose, que l'on tient tout simplement pour éternelle.

Pourtant, en m'exprimant ainsi, je laisse entendre à tort que votre travail serait comparable à l'aménagement de masses. Mais s'il était possible de faire apparaître d'aussi grandes choses en coloriant des albums d'images, j'aimerais utiliser provisoirement cette comparaison : vous passez sur des personnages et des événements dessinés avec une maladresse bizarre une couche transparente de couleurs pures et durables ; vous ne respectez pas toujours les contours du dessin, qui ont quelque chose de traditionnel, qui relève de

l'universel et de la superstition, et ainsi, recouvrant le monde connu de chacun, apparaît un monde absolument inédit : le vôtre.

J'ai tenté ainsi de justifier ce qu'il y a de patent dans votre écriture – si c'est bien là ce que vous attendiez de moi : car si un écrivain est capable d'exposer entièrement son monde intérieur, son œuvre, une réalité au milieu du réel, ne pourra pas toujours rester cachée. Or il va de soi que ce monde que vous venez de présenter est partout en devenir. Mais peut-être suis-je au cœur même de mon étonnement en me souvenant que chez vous, à presque chaque endroit, le provisoire, comme dans la parabole, renvoie au définitif, et le précède : passionnément plein de lui. Et en même temps l'objet est souvent si petit que l'on pourrait le tenir pour muet et simple d'esprit : vous découpez en lui une bouche, et sa parole est grande.

Votre âme est semblable à un aveugle de naissance éduqué par un visionnaire.

Rainer Maria Rilke, Paris, août 1909.

(Traduction de Sibylle Muller)

Gaïto Gazdanov
Boris Poplavski

Une froide soirée parisienne, puis une étouffante nuit d'agonie et deux vers qui remontent irrésistiblement à la mémoire. Écrits sous l'effet d'un lointain pressentiment :

*Avant qu'étouffante et froide ne s'étende
Sur toi la mort, telle une femme en manteau.*

En apparence, tout est clair : Montparnasse, la drogue et « ça ne pouvait pas finir autrement ». On pourrait conclure là dessus, avec un sentiment de regret, si cette mort n'était pas infiniment plus

Boris Poplavski

Apollon Bezobrazov

Traduit par Christine Zeytounian

Postface de Hélène Menegaldo

ISBN : 978-2-84242-487-9 | 320 pages

(mars 2021)

marquante et plus terrible qu'elle ne semble à première vue. Nous savions tous depuis longtemps que Poplavski était attiré par « ce milieu-là ». Qu'avait-il donc en commun avec ces individus apparemment dénués d'intérêt, qui passaient leurs nuits faméliques dans des cafés, avec ces mendiants pseudo-intellectuels aussi pitoyables que les clochards qui couchent sous les ponts ? Pourtant, Poplavski revenait sans cesse vers eux. Ses compagnons changeaient, le temps passait, mais ses pas le ramenaient toujours vers les mêmes lieux. Il aimait s'y faire écouter, même s'il ne pouvait ignorer que ses discours émaillés de citations de Valéry, Gide et Bergson, aussi bien que ses poèmes, dépassaient l'entendement de la faune de Montparnasse. La seule chose qui rapprochait Poplavski de ces miséreux, c'était leur incapacité commune à s'enraciner dans cette vie ; ils étaient étrangers à l'amour véritable ou à l'indépendance inaliénable de certains rapports humains ; ils ne savaient comment vivre ni à quoi aspirer. La mort de la plupart d'entre eux ne peut être ressentie comme une perte. Mais la mort de Poplavski est plus qu'un simple départ. Avec lui se sont éteints les derniers accords d'une musique qu'il était le seul à entendre parmi ses contemporains. Et cette fin évoque aussi une question insoluble, celle de l'ultime solitude de l'être humain sur cette terre. Il a payé cher sa poésie. Quelqu'un parmi ses nombreux amis et connaissances a-t-il jamais aimé Poplavski sincèrement et de tout son cœur ? Je ne pense pas, et c'est là une chose effroyable. Pauvre Bob ! Il semblait toujours étranger à tous les milieux où il se

trouvait. Comme s'il revenait de quelque voyage fantastique. Comme s'il sortait d'un roman jamais écrit d'Edgar Poe pour faire soudain irruption dans un café ou dans une chambre. Il portait toujours un étrange costume mêlant tenue de marin et tenue de voyage. Et bien sûr, c'est d'une voix unique, qui ne ressemblait à aucune autre, qu'il lisait ses poèmes, aussi extraordinaires que leur auteur :

*De la bouche du trombone jaillit soudain
Un crissement de sphères tournoyantes,
Et la Madone noire pousse un cri sauvage
En agitant les bras dans son rêve mortel.
Perçant la touffeur nocturne, infernale, sacrée
Et la fumée mauve où chante la clarinette
Vient danser la blanche, inexorable neige
Qui tombe depuis des millions d'années.*

Il portait des lunettes noires qui occultaient totalement son regard et, ses yeux demeurant invisibles, son sourire ressemblait au sourire confiant d'un aveugle. Mais un jour, je m'en souviens, je l'ai vu retirer ses lunettes : ses yeux étaient petits et ne souriaient pas, ils demeuraient très froids et distants. Il comprenait plus de choses qu'il n'aurait dû et je pense aussi qu'il aimait moins qu'il n'est nécessaire d'aimer dans cette vie.

Je n'ai jamais connu d'autre poète dont il soit aussi facile de déterminer les origines littéraires. Poplavski sort tout droit d'Edgar Poe, de Rimbaud et de Baudelaire, et par moments ses poèmes évoquent aussi

très légèrement Alexandre Blok. La poésie était l'unique élément où il ne se sentait pas comme un poisson échoué sur la rive. Si tant est qu'on puisse dire « c'était un poète né », cette formule s'applique pleinement à Poplavski, et c'est l'un de ses traits distinctifs. Certains de ses poèmes pouvaient être mauvais, des passages moins réussis que d'autres, mais il a toujours entendu une musique inaudible pour la plupart. Et les disputes littéraires dont il était coutumier reposaient souvent sur un malentendu essentiel qui le séparait de ses interlocuteurs : il parlait de poésie, et eux discutaient de la façon dont on compose des vers.

Dans ses dernières années, il a changé sa manière d'écrire, il avait moins d'assurance : il sentait que l'atmosphère qui l'entourait devenait plus sourde. C'était le résultat de la lente catastrophe qui a conduit au silence les meilleurs des camarades de sa jeunesse. Leurs noms sont connus de tous dans le milieu littéraire et pratiquement de personne dans un cercle plus large. Ils ont tous cessé d'écrire, alors qu'ils avaient encore beaucoup de choses à dire. Mais personne ne pouvait plus les entendre. Et face à cette terrible surdité généralisée, ils se sont tus. Poplavski est resté seul. Le complot des visionnaires dont il faisait partie a échoué. Sa situation sur le plan littéraire était sans issue, c'était de plus en plus évident, et d'autant plus tragique qu'il n'avait rien dans sa vie à part son art, et la froide et implicite conscience de son inutilité. Il ne pouvait exister en dehors de l'art. Et quand l'art a perdu son sens au point de devenir impossible, Poplavski est mort.

S'il est si difficile d'écrire sur lui, c'est aussi parce que

sa mort nous rappelle notre propre destin, à nous ses camarades et ses confrères, anachroniquement occupés à écrire des poèmes et des romans inutiles, inaptes à nous consacrer au commerce ni à mettre de l'ordre dans nos affaires : association d'esprits contemplatifs et chimériques qui n'ont pratiquement plus place sur cette terre. Nous menons une guerre inégale où nous serons inmanquablement battus, reste seulement à savoir qui d'entre nous périra le premier ; pas forcément d'une mort physique, pour certains la fin sera moins tragique ; mais quand quelqu'un qui a consacré le meilleur de lui-même à la littérature est forcé d'accepter un travail manuel, c'est aussi une mort, sans messe et sans cercueil. Et personne n'est fautif, il ne saurait en être autrement, sans doute. Mais c'est très triste. Et il me semble que j'ai eu tort d'utiliser le présent et non le passé ; la plupart de ceux en compagnie desquels nous avons commencé notre vie « dans l'art » sont déjà morts pour la littérature.

Nous étions au cinéma avec Poplavski et l'orchestre jouait une mélodie que je ne connaissais pas, mais porteuse d'un sentiment très familier que j'essayais vainement de déterminer.

– Vous entendez ? a dit Poplavski. On dirait un train qui n'en finit pas de partir, pas vrai ?

Il a saisi immédiatement le sentiment sous-jacent à la musique et l'a décrit avec exactitude. Quand il se donnait la peine de réfléchir au lieu de dire tout ce qui lui passait par la tête, ses raisonnements se distinguaient toujours par cette rapidité de compréhension.

Il se vexait facilement, comme un enfant, et manifestait une sensibilité exceptionnelle à des événements de peu d'importance, il pouvait se désoler jusqu'aux larmes s'il ne se trouvait pas de place pour ses vers dans le dernier numéro d'une revue. Il était facile de le circonvenir en lui promettant de l'argent ou la publication d'un poème : il se sentait aussitôt prêt à tout. Certains en profitaient, et vis à vis de Poplavski, c'était particulièrement inexcusable.

Un jour, il m'a demandé :

– Dites-moi, vous accepteriez de publier quelque chose gratuitement, pour l'amour de l'art ?

– Non.

– Et si on ne vous payait pas la somme promise ?

– Je ne sais pas, je ne pense pas que ça risque d'arriver.

– Eh bien moi, on avait promis de me payer, mais je n'ai rien reçu, et ils ont dit que c'était ma contribution au profit de l'art ; au lieu d'argent, ils m'ont proposé un costume d'occasion. Mais il est trop grand pour moi, et je ne sais pas ce que je dois faire.

Tout d'abord, je n'ai su quoi lui répondre. Puis j'ai entrepris de lui expliquer ce qu'il convenait de faire selon moi. Il m'a écouté en hochant la tête, puis il a dit :

– Vous pouvez vous permettre une certaine indépendance, mais pas moi, vous savez que matériellement, je ne m'en sors absolument pas.

Et j'ai soudain ressenti un sentiment aigu de pitié à son égard, comme devant un enfant affamé ou un infirme. Je me souviens dans les moindres détails de cette nuit, froide et obscure, des ruelles étroites et

sombres du quartier latin où nous marchions et de ce sentiment de pitié. Ce jeune sportif de vingt-trois ans aux biceps bien développés, qui avait déjà compris tant de choses que beaucoup de ses collègues célèbres et reconnus étaient à mille lieues de percevoir, était totalement inadapté à la vie de tous les jours.

Il ne savait pas gérer son argent. Quand il en avait, ce qui était fort rare, il achetait des gramophones, des disques rayés, des épées « d'une souplesse étonnante », des cravates de couleur vive ; et s'il lui restait encore quelque chose, il allait le dépenser à Montparnasse.

Tolstoï a remarqué je ne sais où qu'un homme ne saurait être intelligent ou stupide, bon ou mauvais de façon constante ; il est parfois intelligent, parfois stupide, parfois bon, parfois mauvais. C'est vrai pour tout le monde et, en ce qui concerne Poplavski, il s'agit là d'une vérité absolue ; il était plus complexe et plus profond que les autres, d'une complexité et d'une profondeur parfois insoupçonnées. Beaucoup de ses traits étaient incompréhensibles au premier regard, comme sa froideur quand il parlait de ses vers les plus lyriques. Mais il est indéniable qu'il savait ce que les autres ignoraient. Il n'a presque rien eu le temps de dire ; et le reste nous est inconnu, et peut-être avons-nous à jamais perdu la possibilité de comprendre certaines choses en perdant Poplavski.

Désormais l'étrange progression de son imagination hors norme, de ses illuminations d'un lyrisme fulgurant, de tout cet univers où se mêlent drapeaux, bleu de la mer, Salomé, matelots, anges, neige et ténèbres, s'est arrêtée à jamais. Et rien ne nous rendra

une seule note de cette musique que nous aimions tant et qui s'est achevée sur son rôle d'agonie.

Beaucoup de monde est venu à l'office des morts célébré dans une pitoyable église aux vitres ornées de scènes religieuses tracées d'une main malhabile. En plus de tous ceux qui avaient connu Poplavski en tant qu'homme et en tant que poète, étaient présents des gens qui assistent inmanquablement à toutes les obsèques, aussi inévitables dans ce genre de cérémonie que le cercueil et la fosse, et aussi indissociables de l'idée de mort que ces deux attributs. Des cierges étaient allumés, la cire chaude coulait sur les mains, des gouttes de pluie entraient par la porte ouverte ; Immanquable était le sentiment d'une perte irrémédiable que ni les circonstances ni le temps ni même le bonheur personnel ne sauraient faire oublier.

Il a quitté la vie, offensé et incompris. Aurions-nous pu le préserver de cette fin prématurée ? Je ne sais. Mais nous aurions dû intervenir de quelque manière, or nous n'avons rien fait.

Poplavski est parti, et avec lui son délire constant : toute la mer, et les navires, et la course éternelle des vagues au loin.

*O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !*

Et la même vision resurgit : la nuit, le froid, l'eau, des feux dans le noir, et le dernier départ pour fuir un pays pesant et mortellement ennuyeux.

Boris Poplavski Apollon Bezobrazov

Chapitre I

Oiseau enfermé dans son vol, il n'a jamais
connu la terre, il n'a jamais eu d'ombre.

Paul Eluard

La pluie tombait sans discontinuer. Tantôt s'éloignait, tantôt se rapprochait à nouveau de la terre, pantelante, tendrement bruissante ; tour à tour lente comme des flocons et impétueuse : ses vagues gris clair clapotaient sur l'asphalte étincelant. Il pleuvait aussi sur les toits et les corniches, entre les toits, dans les moindres recoins, l'eau s'insinuait dans les fentes des murs, descendant longuement en vol plané au fond de courettes intérieures dont même les locataires de l'immeuble

ignoraient souvent l'existence. Majestueuse et monotone était la pluie, telle la marche d'un homme dans la neige. Sa descente vertigineuse évoquait celle d'un écrivain passé de mode, ses envolées faisaient songer aux années révolues, quand la vie n'était pas encore contrôlée par divers témoins.

Sous les terrasses des magasins s'établissait une fraternité entre les passants mouillés. Ils échangeaient des regards amicaux, mais la pluie traîtreusement s'apaisait, et chacun repartait de son côté.

La pluie n'épargnait pas non plus les parcs et les jardins ni la banlieue, ni les champs plus loin, très loin, si loin même qu'ils demeuraient à jamais hors de portée des habitants de la capitale.

On eut dit qu'il pleuvait sur l'univers entier, et un voile gris légèrement saumâtre s'étendait entre les gens, d'une rue à l'autre.

Passaient des chevaux aux harnais assombris d'humidité, et des mendiants coiffés de sacs, comme dans l'ancienne Rome.

La pluie tombait aussi sur les drapeaux aux façades des palais et sur la tour Eiffel.

A croire que la grossière beauté du monde se liquéfiait sous l'effet de la pluie comme sous celui du temps.

Elle s'intensifiait à intervalles réguliers, elle durait et affluaient sans discontinuer. La trame temporelle semblait faite de pluie.

Si on regardait très longtemps, sans bouger, le papier peint de sa chambre ou le mur bleuâtre de l'autre côté de la cour, on se rendait compte qu'à un certain

moment insaisissable la pluie s'amalgamait au crépuscule et le monde brouillé s'y noyait à une vitesse dédoublée, jusqu'à disparaître.

Tout change dans la chambre au sommet de l'immeuble, la lumière jaune pâle du couchant s'éteint brusquement et l'obscurité devient presque absolue.

Mais voici qu'un coin du ciel se libère de ses nuages, et un crépuscule blanc vient illuminer les objets.

Le temps passe, les employés reviennent du bureau, tout en bas les réverbères s'allument et leur reflet fantomatique apparaît au plafond.

Le temps progresse encore et se perd à jamais.

Les mégapoles continuent d'inhaler et expirer la poussière humaine. Un nombre incalculable de regards se rencontrent, et toujours les uns veulent dominer, et les autres capitulent, s'abaissent, se dérobent. Personne n'ose aborder personne, et les espérances par milliers se dispersent.

Et les saisons se succèdent, et le printemps fleurit au faite des immeubles. Il réchauffe les cubes roses des cheminées et le métal gris tendre contre lequel il fait bon s'adosser dans une totale solitude et fermer les yeux ou lire des livres interdits par papa et maman.

Très haut au-dessus du monde dans l'obscurité des nuits, la neige tombe sur les toits. D'abord à peine visible, elle s'amonce et sa présence devient uniforme. Puis elle s'assombrit et fond. Pour disparaître, hors de portée des regards humains.

Et soudain, l'été survient à l'improviste, presque aussi abrupt que la neige.

Son azur immense se déploie, grandiose au-dessus

des drapeaux des bâtiments officiels, de la verdure charnue des boulevards, de la poussière et du kitch touchant des maisons de campagne.

Dans les intervalles s'insèrent des jours étranges, transparents et flous, remplis de nuages et de voix ; ils resplendissent de manière particulière et mettent très longtemps à s'éteindre sur le crépi roseâtre des maisonnettes distantes. Et les tramways tintent longuement, d'une manière un peu inhabituelle, et les acacias exhalent une odeur lourde et sucrée de cadavre en décomposition.

Comme l'été est immense dans les villes désertées où tout est à moitié fermé et où les gens semblent lentement se déplacer dans l'eau. Et comme les cieus sont beaux et vides, pareils à ceux qui surplombent des montagnes rocheuses, empreints de poussière et de désespoir.

Inondé de sueur, tête basse, dans un état presque comateux, je descendais le fleuve gigantesque de l'été parisien.

Je déchargeais des wagons, je surveillais la course effrénée des rouages des machines-outils, je plongeais dans l'eau bouillante des centaines d'assiettes sales dans un restaurant. Les dimanches, je dormais sur le parapet des fortifications, vêtu d'un costume neuf bon marché et chaussé de souliers d'un jaune indécent. Puis je dormais sur des bancs. Quand mes amis partaient au travail, je dormais sur leurs lits d'hôtel défaits dans la touffeur de leurs chambres grises et tuberculeuses.

Je me rasais et me peignais soigneusement comme

tous les miséreux. Je lisais à la bibliothèque des ouvrages scientifiques dans des éditions bon marché avec des passages soulignés et des notes stupides dans les marges.

J'écrivais des vers et je les lisais à mes voisins de chambre qui buvaient de la piquette aussi verte qu'un éclairage au gaz et chantaient faux, mais avec une douleur non dissimulée, des chansons russes dont les paroles s'effaçaient de leur mémoire. Puis ils se racontaient des histoires drôles et riaient dans la brume de leurs cigarettes.

J'étais là depuis peu et je venais de quitter ma famille. Je marchais le dos voûté et toute mon apparence exprimait une sorte de mortification transcendante, pareille à une maladie de peau dont il m'était impossible de me défaire.

J'errais à travers la ville et j'allais voir des amis. Je le regrettais immédiatement, et cependant, je restais et je soutenais avec une politesse humiliante des conversations d'émigrés, interminables, languissantes et ennuyeuses, entrecoupées de soupirs et de thé servi dans des tasses mal lavées.

Apollon Bezobrazov se moquait d'eux :

– Pourquoi tous ces gens aux visages jaunis négligent-ils désormais de se brosser les dents et de marcher droit ?



Johann Peter Hebel
L'Ami des bords du Rhin

Traduction et présentation de

Bernard Gillmann

(avril 2021)

Walter Benjamin

Johann Peter Hebel

À l'occasion du centième anniversaire
de sa mort (1926)

Si l'on ne peut pas dire aujourd'hui, alors que ça fait cent ans qu'il est mort, de J. P. Hebel, qu'il est un auteur méconnu, s'il est superflu d'en recommander la lecture, c'est grâce à son propre mérite bien plutôt qu'à la postérité. Grâce, en effet, à son absolu manque de prétention qui ne le destinait pas à jouer ce rôle de classique même après sa mort et dont, durant tout un siècle, on n'avait pas su reconnaître que le *Florilège de l'Ami de la famille des bords du Rhin* était l'un des plus purs joyaux de la prose allemande. Mais si un tel jugement peut paraître neuf ou même paradoxal, c'est la faute à cette postérité du dix-neuvième siècle qui, munie de son épouvantable supériorité intellectuelle, a

délaissé ce joyau pour le jeter aux paysans et aux enfants sous le motif que des écrivains s'adressant à un public populaire sont toujours moins importants que le moindre de ces poètes poétisant tout seul dans son coin. Davantage encore quand ces auteurs s'enracinent dans le dialecte. Et il est certes vrai qu'il y a de quoi s'interroger quand butés sur leur propre suffisance, ils se jactent d'être plus authentiques sur la scène littéraire nationale et qu'ils se retranchent dans leur petit monde à eux. Imprégné d'humanisme du siècle des Lumières, Hebel était préservé de ces tentations. Rien de plus éloigné du provincialisme littéraire étroit que le cosmopolitisme affiché des lieux qu'il prend pour décors. Moscou et Amsterdam, Jérusalem et Milan forment l'horizon d'une terre où trouvent naturellement leur place Segringen, Brassenheim, Tuttlingen. C'est de cette manière ingénue et sans façon que procède la culture populaire : elle raconte l'exotique, le monstrueux avec la même sympathie et sur le même ton que ce qui concerne sa propre maisonnée. Le regard toujours éveillé de cet ecclésiastique philanthrope en arrive à présenter l'organisation de l'univers sous la forme d'une scène de la vie quotidienne au village et Hebel parle des planètes, des lunes et des comètes pas tant comme un instituteur que comme un chroniqueur. Chez lui, par exemple, la lune devient tout d'un coup un paysage comme on en voit dans les célèbres tableaux de Chagall :

« Dans un village de là-bas, le jour dure à peu près deux de nos semaines, et la nuit itou, et le veilleur de nuit de service doit faire très très attention à ne pas s'emmêler

les pinceaux lorsqu'il annonce la deux cent vingt-troisième heure ou la trois cent neuvième. »

Qu'avec ce genre de phrases cet homme ait été l'écrivain préféré de Jean Paul, il n'y a pas besoin d'être devin pour le comprendre. Aux yeux d'empiristes sans théorie préconçue, discrets aurait dit Goethe, pour avoir entretenu un rapport éminemment primesautier, détourné, déroutant avec le réel dans son ensemble, les faits théorisaient tout seul. En précisant toutefois que c'est dans le fait ancré localement, dans l'anecdote, dans la part criminelle, dans la cocasserie d'une situation que se démontre une morale. Dans *Levana* ou traité d'éducation, Jean Paul recommande l'eau-de-vie pour les nourrissons et revendique pour eux un droit à la consommation de bière. Hebel, lui, de façon beaucoup moins contestable, met en scène dans son almanach, aux fins d'instruction, des crimes, des escroqueries, des entourloupes. Et là comme souvent chez lui, la morale qui en est tirée n'est pas celle à laquelle, en principe, on se serait attendu. Personne n'ignore comment l'apprenti barbier de Segringen s'est trouvé confronté à la menace d'un soldat de passage dans le village au moment de lui raser la barbe alors que tous les autres s'étaient défilés : « À la moindre coupure, je t'embroche ». Et l'apprenti, après avoir accompli sa tâche sans faute, de lui rétorquer : « Cher monsieur, embroché, moi ? non, je crois pas. Si au moindre de vos mouvements je vous avais par mégarde coupé au visage, eh bien je vous aurais devancé, vous aurais à l'instant même coupé le sifflet et me serais barré à toute vitesse ». C'est ainsi que Hebel fait de la morale.

C'est vrai qu'il a pioché nombre de ses histoires de filous dans la tradition, n'empêche que les blagues et les aventures de Fred et Ari Zundel et de Thierry le Rouquin reflètent bien la tournure d'esprit de Hebel. Jeune, il était connu pour ses farces. Une fois adulte, on raconte de lui qu'il a été présenté un jour au célèbre phrénologue Gall de passage dans le pays de Bade. Ce dernier, prié de l'examiner, lui a palpé les reliefs du crâne et de son diagnostic les seuls mots qui ont surnagé dans une suite de phrases incompréhensibles, c'est « extraordinairement bien développé ». Et Hebel de s'enquérir : « La bosse du voleur, non ? ».

La part du diable qui hante les histoires de Hebel ressort bien dans les grandes lithographies de Dambacher publiées dans une édition de 1842 des Anecdotes de l'Ami de la famille des bords du Rhin. Ces images d'une force extraordinaire montrent pour ainsi dire par la bande et en sous main les vauriens de Hebel d'aspect presque souriant côtoyant les sombres et effrayants petits-bourgeois du Woyzeck de Büchner. Car ce pasteur qui s'entendait plus que tout autre écrivain allemand à dépeindre une action et qui a su jouer de tous les registres, de la rapacité la plus noire à la générosité la plus folle, n'était pas homme à détourner le regard de la part du diable que comportait l'industrielle activité de la bourgeoisie. Sa formation de théologien y était pour beaucoup. Là où, par contre, il n'y a pas rupture, c'est dans la prose de Hebel, il y persiste la discipline protestante. Si d'une façon générale il est réducteur d'affirmer que la prose allemande moderne vit sous haute tension dialectique une confrontation entre deux pôles, ce jugement s'applique à lui

sans doute aucun. L'un constant, l'autre variable : d'un côté l'allemand de la Bible de Luther, de l'autre le dialecte. C'est dans la manière dont chez Hebel les deux s'interpénètrent que se trouve la clé de la perfection de son art. Sans doute ne relève-t-elle pas seulement de la langue. Quand dans Retrouvailles inespérées il s'agit de parcourir cinquante années durant lesquelles une fiancée porte le deuil de son bien aimé mort dans un accident de mine, il lui vient cette inspiration inégalée : « Pendant ce temps, la ville de Lisbonne au Portugal fut détruite par un tremblement de terre, et la guerre de Sept Ans prit fin, et l'empereur François Ier mourut, et la Compagnie de Jésus fut supprimée et la Pologne partagée, et l'impératrice Marie-Thérèse mourut, et le comte Struensee fut exécuté, l'Amérique devint indépendante, et les forces françaises et espagnoles réunies ne purent conquérir Gibraltar. Les Turcs enfermèrent le général Stein dans la grotte Veterani en Hongrie, et l'empereur Joseph mourut aussi. Le roi Gustave de Suède conquiert la Finlande russe, et la Révolution française éclata avec sa longue suite de guerres, et l'empereur Léopold II fut à son tour enterré. Napoléon conquiert la Prusse, et les Anglais bombardèrent Copenhague, et dans les champs on semait et moissonnait. Le meunier en faisait de la farine, et les forgerons battaient le fer, et les mineurs, dans leur atelier sous terre, creusaient à la recherche de métaux dans la roche. En 1809, aux alentours de la Saint-Jean, les mineurs de Falun... », quand il parcourt donc ainsi cinquante années de deuil, c'est une métaphysique qui transparaît ici valant bien toutes les métaphysiques existentielles.

Dans d'autres cas, cet art de souveraine liberté repose malgré tout sur une langue qui prend par endroits, comme dans *Le second Faust* de Goethe, un ton dictatorial. Il est évident que ces airs autoritaires ne peuvent provenir du dialecte qui est du genre à rester à sa modeste place, mais résulte plutôt de la confrontation pleine de tensions, critique, de l'allemand standard tel qu'il s'est transmis à travers les âges et du dialecte. Ce qui a d'ailleurs pour effet que les jolies trouvailles de vocabulaire (et chez Luther ce n'est pas différent) se ramassent à la pelle comme copeaux sous le rabot. « Tout à ces agréables pensées, il [quelqu'un de sensé] poursuivra son chemin, [...], émerveillé de voir, où que son regard se porte, des arbres en fleurs et des prairies en splendeur ». De telles phrases – et le *Florilège* en est littéralement parsemé –, il serait temps de pouvoir les retrouver dans une édition intégrale non comme prétexte à illustrations à la mode ni comme simple livre de distribution de prix mais comme un monument de la prose allemande. Dans une telle édition qui fait toujours encore défaut, il y aurait matière à lire et à relire. Car ce qui caractérise les histoires de Hebel et qui scelle leur perfection, c'est la rapidité avec laquelle elles s'oublient. Croit-on avoir l'une d'elles en tête, il suffit de la relire pour en être immanquablement détrompé, telle est sa richesse. Il arrive parfois que la chute d'une histoire, qu'on se rappelle éventuellement de mémoire sans vraiment la connaître, contrebalance tout ce qui vient d'être raconté. « Cette histoire, l'Ami de la famille la tient de son adjoint qui se trouve pour l'heure à Dresde. Sa dernière idée a été de me faire parvenir un

souvenir de là-bas, un joli fourneau de pipe où figurent un petit garçon ailé et une jeune fille très occupés ensemble. Pas de souci, mon adjoint va revenir». C'est ainsi que conclut *La mise à l'épreuve*. Pour qui reste insensible à la profondeur du regard que trahissent ces quelques phrases, c'est peine perdue que de vouloir retrouver Hebel ailleurs. Un conteur intervenir ainsi dans son histoire, ce n'est pas dans la manière romantique. Plutôt dans celle de l'étoile qui ne s'éteint pas.

(Traduction de Bernard Gillmann)

Johann Peter Hebel
De comment un chien
de boucher a pisté d'horribles criminels

Deux bouchers s'en vont ensemble acheter des bêtes. Arrivés dans un village, devant l'auberge Au cygne, ils se répartissent la tâche, l'un va à gauche, l'autre à droite. Ils se donnent rendez-vous au Cygne.

Ils ne se sont jamais revus. Car, précédé du paysan, l'un d'eux va voir la bête dans l'étable, la femme qui était pourtant occupée à faire la lessive dans la cuisine les accompagne et l'enfant du couple suit le mouvement. Le diable de pousser la femme du coude: «T'as vu comme elle est pleine d'argent, la bourse sous la veste du boucher! ». La femme fait signe à son mari, le mari fait signe à sa femme, dans l'étable ils tuent le pauvre boucher à coups de bâton et cachent en vitesse le cadavre sous de la paille.

Le diable de pousser de nouveau la femme du coude: «T'as vu, on nous observe!». Elle regarde autour d'elle, voit l'enfant. Pris d'une terreur panique, ils reviennent avec l'enfant dans la maison et verrouillent les portes pour qu'on les croie aux champs. Et cette femme, qui avait un cœur de pierre, ou bien plutôt pas de cœur du tout, infernale qu'elle était, de dire: «Comme tu t'es encore arrangé, mon petit! Viens dans la cuisine que je te lave », Dans la cuisine, elle plonge la tête de l'enfant dans l'eau bouillante de la lessive et l'ébouillante tant qu'il en meurt. Elle pense que l'affaire est pliée et n' imagine pas que le boucher assassiné avait un chien.

Ce dernier qui gambadait jusque-là en compagnie du collègue du boucher assassiné repart à la recherche de son maître pendant que l'enfant ébouillanté est caché à la va-vite dans le four à pain. Il flaire tant et si bien qu'il vient renifler à la porte de l'étable, gratte à la porte de la maison et sent qu'il y a du louche là-dedans. Il rebrousse aussitôt chemin et rejoint le collègue dans le village. Là, il gémit et glapit, lui saute à la veste pour le faire venir et le boucher de se faire du souci lui aussi. Il suit le chien et arrivé devant la maison, est convaincu qu'il s'y est passé quelque chose d'horrible. Il interpelle de loin deux hommes qui allaient par là.

D'entendre les geignements du chien et les appels du boucher, les assassins dans la maison se voient déjà sur l'échafaud et leur âme brûlant en enfer. Le mari cherchait à se faufiler dehors par la fenêtre à l'arrière, sa femme l'agrippait par la veste.

« Me laisse pas! » disait-elle.

– Viens, viens! » disait-il.

– Je peux pas, j'ai les jambes trop lourdes. Ne vois-tu pas à la fenêtre cette ombre affreuse aux yeux ardents et à l'haleine de feu? » répondait-elle.

Entre-temps, la porte a été enfoncée. On a très rapidement découvert les cadavres. Les criminels ont été arrêtés et jugés. Six semaines plus tard, ils ont été rompus vifs et leurs cadavres honnis exposés sur une roue, ce qui fait dire maintenant aux corbeaux: « Super, cette viande ».

(Traduction de Bernard Gillmann)

[penser le cinéma]

Bela Balázs,
L'homme visible.
 Traduction française de Claude Maillard

Paul Schrader
Le Style transcendantal
au cinéma
 (Ozu, Bresson, Dreyer)
 Préface et traduction de l'anglais (États-Unis)
 par Pierre Rodrigo

Benjamin Thomas
Faire corps avec le monde
 De l'espace cinématographique
 comme milieu

Bela Balázs
 The Kid

Mark Twain ! C'est le nom de ce grand écrivain américain que je veux écrire avant toute autre chose, parce que pendant tout le temps j'ai vu son visage flotter au-dessus de ce film. C'est la poésie enfantine de Mark Twain. C'est la poésie de la petite vie, qui, *dans la perspective proche des petites gens* devient *plus visible* que dans le monde des adultes, qui se hâtent vers des buts lointains et passent à grandes enjambées par-dessus ce qui se vit dans l'intimité des recoins. Mais cette petite vie, c'est justement elle, le nouveau territoire de la poésie cinématographique. C'est elle qui fait la valeur des bonnes histoires d'enfants au cinéma, et c'est elle qui donne sa signification particulière au sens américain de ce monde de l'enfance. Twain écrirait sûrement d'extraordinaires scénarios.

L'amitié pleine de tendresse entre un adulte et un petit garçon est un thème particulier de la littérature anglo-saxonne. Chez nous il y a une différence et une lutte entre les générations, tout comme il y a une lutte des classes. Là-bas il semble régner une égalité démocratique entre les générations. Il est vrai que chez Dostoïevski aussi les adultes s'entendent bien avec les enfants. Mais c'est parce que ceux-ci sont sérieux, et au fond, des adultes. Mais la base de l'entente de l'adulte américain avec l'enfant, c'est leur monde enfantin. Ce monde de la naïveté non intellectuelle donc, où il n'y a guère d'abstractions conceptuelles et presque uniquement du vécu immédiatement *visible*, est une matière inépuisable pour la poésie cinématographique.

Le petit Jackie Coogan, donc, est un Huckleberry Finn en chair et en os. Le petit garçon qui a pris son indépendance. Ou plutôt le pauvre enfant de prolétaire, que la vie a jeté hors de tout abri, et qui est forcé d'être autonome, situation émouvante et héroïque, tragico-mique. Il fonde son propre monde d'enfant indépendant hors de celui des adultes, qui l'a exclu. Ce n'est plus la poésie larmoyante de l'enfance pour enfants des familles bourgeoises. Les orphelins pauvres, exclus, ont trouvé en Jackie Coogan une sorte de conscience de classe, et du même coup leur poésie propre, souvent douce-amère.

En ce qui concerne Charlie Chaplin, il me semble de plus en plus qu'il n'est pas grand seulement comme acteur, mais aussi comme auteur de film. Il est le maître de cette substance cinématographique spécifique, non littéraire. Il ne propose jamais une intrigue complète-

ment élaborée, qu'il remplit après coup des détails concrets de la vie (un peu comme on verse le bronze en fusion dans le moule déjà prêt.) Il ne commence pas par l'idée, ni par la forme, mais par la matière vivante des faits réels. Il ne crée pas de façon déductive, mais intuitive. Il ne met pas en forme son matériau, il le laisse croître et se développer comme une plante vivante. Il la greffe avec toute la passion de son cœur, la cultive et l'anoblit en lui donnant une signification plus profonde. Ce n'est pas un sculpteur de la matière morte, mais un horticulteur de la vie vivante.

(Traduction de l'allemand de Sibylle Muller)



Georg Simmel
Méditations sur la vie
Quatre chapitres métaphysiques
 Préface de Denis Thouard

ISBN : 978-2-84242-470-1 | 309 pages

Georg Simmel
Le Conflit
 Traduit par Sibylle Muller
 préface Julien Freund
 ISBN : 978-2-908024-83-8 | 160 pages

Georg Simmel
Secret et sociétés secrètes
 Traduit par Sibylle Muller
 postface de Patrick Watier
 ISBN : 978-2-84242-008-6 | 128 pages

Denis Thouard
Georg Simmel
Une orientation
 ISBN : 978-2-84242-482-4 | 238 pages

Georg Simmel
 Tout comprendre, c'est tout pardonner

Un cercle de personnes tout à fait mûres : des hommes et des femmes, dont les subjectivités sont raffinées presque au point de perdre déjà leur nuance purement personnelle. Elles peuvent parler de tout, des choses les plus délicates et les plus intimes, parce que pour elles tout, y compris leur propre vie intérieure et leur propre destin n'est qu'un exemple d'une réalité universelle. Leur conversation porte sur une jeune fille victime de séduction ; un évènement un peu énigmatique quant aux personnages, certains ayant affirmé qu'elle n'avait pas été séduite, mais séductrice.

« Même si cela était vrai », dit l'une des femmes, « je

n'oserais pas pour autant la condamner en restant à la surface des choses. Je suis convaincue que dans tous les cas de ce genre il suffirait de plonger le regard assez profondément dans les circonstances intimes, dans les destins et les pulsions, pour pardonner même la faute apparemment la plus grave. En fait, l'âme à qui je voulais imputer quelque manquement me file toujours entre les mains, dès que j'ai réuni toutes les diverses causes et circonstances qui ont donné naissance à l'acte ; elle n'est que le théâtre de l'évènement, où se croisent les fils d'une foule de destinées, tissés Dieu sait où. J'ai l'impression que tout ce qui nous apparaît comme une faute arrive à l'âme, mais n'en est pas issue. »

Son voisin eut un très léger sourire : « C'est tout de même un peu arbitraire », dit-il. « Ce que cela donnerait si nous comprenions tout, n'est pas si évident. Peut-être justement le contraire de ce tout-pardonne. On peut sans aucun doute dissoudre n'importe quel acte dans ses causes, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien en lui d'un acte véritable. Mais peut-être est-ce seulement dans la couche supérieure de la connaissance que la culpabilité se volatilise ainsi – et on la retrouve si l'on en dégage une plus profonde. En dernier ressort, les choses superficielles et irresponsables finiront bien par être secrètement en relation avec l'âme. En effet, les forces supérieures de la nature et du destin ne se rejoignent que là où une âme est prête à les laisser agir. Sauf que cette relation des forces extérieures avec notre moi le plus profond est tellement cachée à nos yeux ! Non, je crois que si nous comprenions vraiment tout, nous ne pardonnerions rien ! » Tout cela, il l'avait dit en

souriant ; mais ce sourire n'exprimait pas un sentiment de supériorité par rapport au point de vue opposé, il semblait plutôt se rapporter à ce qu'il venait lui-même de dire.

Une petite pause s'installa. La contradiction, qui interdisait toute vraie solution, poussait les pensées des autres dans des directions toutes différentes – car bien souvent le détour nous apparaît comme une issue. Un troisième dit alors : « Personnellement, je n'ai le courage ni de condamner ni d'acquitter. C'est pourquoi celui qui porte le jugement m'a au fond toujours plus intéressé que sa victime. Chez celui qui condamne ou qui pardonne, la raison pour laquelle il le fait révèle sa nature profonde : est-ce parce qu'il comprend ou bien malgré le fait qu'il comprenne. C'est seulement dans ce dernier cas que l'homme, passant par-dessus toutes les instances intermédiaires de la raison, appréhende directement le moi de l'autre. Voilà, me semble-t-il, ce qu'il y a de plus grand et de plus admirable : quand le pardon est comme l'amour, qui n'est pas produit par des causes, mais au contraire détruit par elles. Ce n'est ni très difficile ni très noble que de pardonner quand auparavant on a tout compris. Je rends gloire à celui qui s'incline avec respect devant le grand mystère du Toi, qui ne désire aucunement que celui-ci se soit totalement mis à nu, mais le recouvre d'amour, sans y poser les yeux ; la surabondance du pardon qui donne, qui aime, qui n'a pas besoin de peser le pour et le contre, parce qu'il puise dans une réserve sans fond. Pour moi, c'est une tolérance bien plate que celle du tout comprendre*. Non, seule est grande et précieuse, celle

qui pardonne sans comprendre.

« C'est la vérité, » dit quelqu'un qui se tenait un peu dans l'ombre. « Mais pas toute la vérité. Certes, ce sont des personnes remarquables, celles qui pardonnent bien qu'elles ne comprennent pas ; mais en fait elles n'ont pas grand mérite avec leur bonté indistincte. C'est seulement quand on a examiné l'acte jusqu'à son fond ultime et que l'on sait qu'il est impardonnable – c'est alors seulement que s'élève en nous le pardon le plus sublime ; c'est alors seulement que nous ne sommes pas comme eux, simplement au-delà de la justice, mais plus haut. Il me semble ainsi que ce que nous pouvons faire de plus haut et de plus fort, c'est : pardonner, non pas parce que nous comprenons, et pas non plus : bien que nous ne comprenions pas, mais – bien que nous comprenions...

Henri Abril

Un solide maillon

(Vladislav Khodassévitch)

« Un poète par la grâce de Dieu,
unique en son genre »

Andreï Biély

La singularité n'est qu'un truisme lorsqu'il s'agit de définir les grands poètes, mais si ce mot revient fréquemment dans les témoignages, articles et essais sur Vladislav Khodassévitch, cela tient avant tout à la difficulté de le loger dans une des cases de la grille de lecture généralement appliquée à la poésie russe du vingtième siècle et qui explique aussi en bonne partie qu'il ait été le dernier de la pléiade de l'« âge d'argent » à voir son œuvre rentrer en Russie, seulement vers la fin de la perestroïka, après Marina Tsvetaïeva, Sergueï Essé-

nine, Anna Akhmatova, Ossip Mandelstam et d'autres. Certains l'attribuent à son exil prolongé, de 1922 à 1939, d'où il ne revint pas comme, par exemple, Kouprine et Tsvetaïéva, ainsi qu'à ses articles qui, surtout à partir de 1925, dénonçaient violemment la réalité socio-culturelle de l'Union Soviétique et les agissements du guépéou de Staline en Europe. Toutefois, contrairement à d'autres poètes émigrés ou non, ses poèmes étaient restés pratiquement vierges de tout dénigrement du nouveau régime. Et Maxime Gorki, qui avait certes « la larme et l'éloge faciles », n'avait-il pas été un des premiers à proclamer que « Khodassévitch est le plus grand poète russe de notre temps » ?

Son « cas particulier peu commun », pour reprendre le terme de l'un de ses biographes, était en réalité d'ordre personnel et littéraire, existentiel au sens large, et s'était manifesté dès la naissance du poète. Dernier de six enfants, onze ans après sa sœur, et sauvé presque in extremis, faible et régulièrement assailli de diverses maladies jusqu'au cancer final, il ne cessa d'avoir l'impression de « ne tenir que par un fil à ce monde ». Né d'un père lituano-polonais et d'une mère juive élevée en catholique fervente, il eut en outre tôt le sentiment que la Russie orthodoxe lui était une « marâtre », comme il l'affirme dans une poésie de 1923, sans pouvoir pour autant se rattacher véritablement à l'une ou l'autre de ses identités généalogiques : « NOUS Polonais, semble-t-il, égorgeons déjà un tantinet NOUS AUTRES Juifs » (lettre à Boris Sadovskoï, 1914) ; c'est d'ailleurs d'une façon détournée, dans ses nombreuses et remarquables traductions de poètes hébraïques et po-

lonais, qu'il essaiera de les assumer en partie. Privé en quelque sorte de racines, de patrie bien tangible, Vladislav Khodassévitch va précocement s'en forger une, à laquelle il restera fidèle sa vie durant : la langue et la poésie russes. L'expression la plus saisissante en est un poème capital, achevé peu avant son départ de Russie, où il évoque sa nourrice Eléna Kouzina qui non seulement lui avait sauvé la vie mais dont il dit, dans une image audacieuse, que « tirillant ses tétons » il avait « sucé le droit d'aimer et maudire » la Russie et surtout acquis cette « langue magique, mon seul aimant ». Ce faisant, le poète entrelace son propre sort à celui du père même de la littérature russe moderne, qui avait lui aussi reconnu tout ce qu'il devait à sa nourrice Arina Rodionovna. Nombre de contemporains ont été frappés par l'attitude quasi religieuse de Khodassévitch à l'égard d'Alexandre Pouchkine, auquel il consacra d'importants essais et qui sera le « diapason » constant de sa poésie. « Il est lié à Pouchkine comme à aucun autre poète, et aucun poète russe n'est autant que lui lié à Pouchkine », résumait son ami et littérateur Vladimir Weidlé. (Curieusement, sa « consubstantialité » avec Pouchkine s'incarna jusque dans une semblable et funeste passion pour les cartes qu'il justifiait en disant que celles-ci « réclament comme la poésie inspiration et maîtrise... Il m'arrivait souvent de jouer jusqu'au moment où le trouble matin d'hiver ou bien les rayons de l'été perçaient les hautes fenêtres du club »). Ce n'est pas non plus un hasard si Vladimir Nabokov, qui voyait en Khodassévitch « un des plus grands poètes de notre époque », a fait de lui un personnage clé de son prin-

principal roman russe *Le Don* : le poète et maître pouchkiniste Kontcheïev. À partir de 1903, année dont lui-même date son entrée définitive en poésie, il ne « vivra plus que par les vers », au point que chaque nouveau poème était perçu par lui comme un « événement » de son existence, bien plus que toutes les péripéties extérieures, personnelles ou historiques, avec pour jalons majeurs ses cinq Livres qui parurent presque tous au rythme d'un tous les six ans. Et lorsqu'il quittera son pays, il n'emportera pour tout bagage que les huit tomes des Œuvres de Pouchkine, tandis que son dernier poème, écrit peu avant de mourir, était un hymne à l'iambe, le vers fondateur de la poésie russe, « plus solide que toutes les forteresses de la Russie, / plus glorieux que tous ses drapeaux et étendards ».

Nina Berberova, la jeune poétesse avec laquelle il partit pour l'Europe en juin 1922, écrit que Khodassévitch avait peur « de tout, peur du monde, peur de l'avenir », mais le mot semble peu approprié dans la mesure où le poète avait délibérément choisi ab ovo (« volontairement prisonnier de moi-même », dit un poème de 1905) de rester à l'écart de tout ce qui lui était « périphérique », qu'il s'agisse des groupes universitaires (il ne terminera pas ses études en dépit de plusieurs tentatives), des partis politiques ou des mouvements littéraires de l'époque, des clans et coteries de l'émigration russe. À l'inverse d'une quantité de poètes russes, la première révolution de 1905-1907 ne suscita guère d'écho chez lui, la guerre mondiale ne le convertit pas en « barde guerrier », les révolutions de 1917 ne pouvaient certainement manquer de faire irruption dans

son quotidien mais elle laisseront peu de trace dans sa poésie même : le mot « soviétique », dans le poème « Pétersbourg » qui inaugure *La Nuit européenne*, y est un hapax d'autant plus surprenant. Telle était l'injonction de sa muse : « Un : pas d'éloge des vainqueurs / Deux : ne pas plaindre les vaincus ». Si, aux yeux de beaucoup, il pouvait apparaître comme « un dandy au regard froid et indifférent », comme un « poète fier et arrogant », Sergueï Gandlevski, un excellent poète d'aujourd'hui, a raison de dire qu'il ne s'agissait que de la manifestation apparente, superficielle de quelqu'un « qui mesurait toute chose à l'aune de la poésie », aussi bien les hommes et leur comportement que leurs sentiments et leurs idéaux.

De la même façon qu'il tenait à distance l'environnement historique, social et politique, Vladislav Khodassévitch allait s'efforcer de demeurer en dehors des écoles, courants et mouvements poétiques d'une époque qui en fut justement très riche et dont ils constituent l'essence et la définition. La notion même d'« âge d'argent », créée par analogie avec l'« âge d'or » de la génération pouchkinienne, lui aurait probablement inspiré une réflexion ironique. Certes, le poète adolescent ne pouvait échapper à la vague du symbolisme qui, dans la première décennie du vingtième siècle, atteignit son apogée avec Valéri Brioussov, Viatcheslav Ivanov, Konstantin Balmont, Andreï Biély et surtout Alexandre Blok, d'autant qu'au Gymnasium (lycée) n°3 de Moscou il eut pour condisciples Alexandre Brioussov, frère cadet de celui qui était consacré comme le « maître de la poésie décadente », et le jeune poète Victor Hofman, de

deux ans son aîné, qui figurait déjà parmi les voix prometteuses du mouvement symboliste. Le résultat en sera son premier livre *Jeunesse*, qui recueille des poèmes datés de 1906 et 1907 et est dédié à sa femme Marina Ryndina, épousée en 1905. D'ailleurs, lorsque le livre paraît au début de mars 1908, celle qui passait pour une des premières beautés moscovites l'a déjà délaissé pour Sergueï Makovski, futur éditeur de la revue *Apollon*, un des centres de la vie artistique et littéraire russe entre 1909 et 1917. Khodassévitch, quant à lui, se montre aussitôt insatisfait de *Jeunesse* qu'il tentera de corriger, remanier jusqu'au début des années vingt, sans succès puisque c'est le seul de ses livres qui ne sera jamais réédité. L'une des raisons en est qu'il avait commencé à s'éloigner de la poétique symboliste, laquelle était « par trop encline à coder les sensations vivantes, les sentiments personnels, les situations concrètes », comme l'indique avec justesse Sergueï Botcharov, à telle enseigne que le poète avouera lui-même plus tard qu'il avait « cessé de comprendre bien des vers et images » de son livre.

Pendant, à mesure qu'il s'arrachait au symbolisme, à « l'imprécision de la pensée et l'inexactitude des mots » qui selon lui le caractérisent (du reste, l'inattendu poème liminaire de *Jeunesse*, « Dans mon pays », révélait déjà une dissonance certaine avec le *genius loci* ambiant), Vladislav Khodassévitch évita soigneusement de rejoindre, voire même de côtoyer les mouvements qui allaient en être issus, sans doute en raison de sa pulsion innée d'isolement, de « marginalisation » assumée, mais en exposant toujours les motivations du rejet.

« La prédominance de la veine lyrique chez les symbolistes résulte d'une cause profonde, originelle : le lien très étroit, indéfectible entre les écrits et la vie... L'écrivain y est inséparable de l'homme, c'est pourquoi les symbolistes se trouvaient si fortement pris dans le filet des amours et des haines tant personnelles que littéraires », écrira-t-il en 1928. Tout autre en effet l'attitude prédominante de Khodassévitch pour qui, nous l'avons vu, la poésie était sa seule vie véritable, en sorte qu'il n'avait nul besoin de la mêler à ses « nasses terrestres », dans la mesure du possible. Son évolution propre va tout naturellement le conduire dans le sens d'une objectivation du sujet, que l'on retrouve chez d'autres poètes européens de l'époque, par exemple Georg Trakl. Toutefois, il ne cessa de considérer le symbolisme comme le principal mouvement du modernisme russe, étant donné que les courants post-symbolistes, en particulier l'acméisme, le futurisme et l'imaginisme, lui paraissaient médiocres et dérisoires en comparaison. « Les promoteurs dudit acméisme voulaient rendre aux choses leur sens primitif et le plus simple, mais ils n'ont pas su ou n'ont pas osé rompre avec la méthode même du symbolisme, ayant gardé l'amour de la métaphore comme rudiment de l'ambiguïté symboliste, de l'"ambivalence" du monde réel. La poésie de Mandelstam est un noble échantillon de ce métaphorisme pur » (recension de Tristia, 1922). S'il balaye d'un revers de main l'imaginisme pour en sauver Sergueï Essénine, le seul poète contemporain qui lui inspira une bienveillance durable et dont il disait, éloge suprême, qu'il avait fini par « émigrer spi-

rituellement et poétiquement vers Pouchkine », c'est avec un mépris non dissimulé et jamais démenti, voire avec une agressivité presque incompréhensible dans le cas de Maïakovski (son article suscité par la mort de ce dernier en 1930 provoquera l'indignation de Roman Jakobson), que Khodassévitch s'en prend au futurisme (« J'ai toujours été l'ennemi du futurisme. Aucune de ses nombreuses ramifications ne m'a semblé être un courant littéraire digne ou légitime »), en particulier parce que celui-ci repose « sur une séparation tranchée de la forme et du contenu » qui aboutit à « l'abandon pur et simple du sens en tant que tel » (1927, 1934). Ni Marina Tsvetaïéva, dont la poésie « d'essence musicale » doit être écoutée « sans chercher à comprendre » (tous deux éprouveront toutefois une sympathie personnelle réciproque dans les années 1930, née de leur isolement grandissant au sein de l'émigration russe), ni surtout Boris Pasternak ne trouvaient grâce à ses yeux ; chose rare chez lui, il s'opposa à la poétique de ce dernier par une allusion directe dans le premier quatrain, supprimé ensuite, de « Dieu est vivant ».

Dès le second livre *La Maisonnette heureuse*, publié début 1914 et dédié cette fois-ci à Anna Tchoulkova qu'il vient d'épouser en secondes noces (plusieurs poésies du recueil sont cependant inspirées par l'idylle vécue avec sa « princesse », Evguénia Mouratova, en 1910-1911), Khodassévitch revient puissamment à ses « fondamentaux », c'est-à-dire aux traditions de la poésie pouchkinienne comprise au sens large, de Pouchkine (le titre même du recueil lui est emprunté) à Baratynski, Iazykov, Tioutchev et le premier Feth. Parmi la cin-

quantaine de recensions et critiques sur ce livre, le poète soulignait que la seule à l'avoir réellement compris était la poétesse Marietta Chaguinian : « L'époque des grands mots est finie ; les vastes questions sur Dieu, le monde, l'essence du Beau, etc., ont labouré le sol sans presque rien y faire pousser. Il est plus difficile d'aimer l'infime que le sublime... L'esprit clair et ironique du poète, auquel ne fait jamais défaut le goût de la simplicité et de la mesure, lui évite de tomber dans le mensonge poétique, dans un apitoiement rhétorique ». Ainsi que l'affirme une des poésies caractéristiques du livre (« Mignardes des jours d'autrefois »), le retour vers le passé, son évocation est en fait la meilleure façon d'être propulsé vers l'avenir : « Heureux qui au milieu des urnes / D'une courtille dévastée / Peut célébrer ton vol, Saturne, / Entre les déserts étoilés ! » Peu après la parution de *La Maisonnette*, rétrospectivement perçue comme le résumé d'une « époque heureuse, presque lisse », cet avenir émergea brutalement en Russie et jusque dans l'existence quotidienne de Vladislav Khodassévitch, avec la fin de la monarchie, la Première guerre mondiale, la révolution bolchévique et la guerre civile. Sans entrer dans les détails, rappelons que pareillement à nombre d'artistes et d'écrivains russes il accueillit les événements de 1917 comme une « promesse », une « fièvre libératoire ». « Il y aura chez nous un pays honnête et travailleur, un pays d'hommes intelligents car seul est intelligent celui qui travaille », écrit-il au poète Boris Sadovskoï le 15 décembre 1917, juste une semaine avant la célèbre poésie qui donnera son titre au nouveau livre, *Tel le grain*, publié en 1920

; contrairement à certaines interprétations postérieures, « éclairées » par la suite tragique des événements, aucune ambiguïté dans ces vers : ce sont les souffrances et les épreuves de l'année 17 qui vont permettre au peuple, au pays, au poète de revivre, de « ressusciter ». Khodassévitch y revient encore en 1920, dans une autre lettre au même destinataire : « Je vous le dis carrément, bien des choses me plaisent profondément dans le bolchevisme. Et vous savez que je n'ai jamais été bolchevik, que je n'ai d'ailleurs appartenu à aucun parti politique ». Avant tout en raison de sa grande détresse matérielle, mais pas uniquement, il entreprit bientôt de collaborer avec diverses instances du nouveau régime, notamment en donnant non sans délectation des cours de poésie aux jeunes chantres prolétariens.

Il demeure que comme toujours chez lui les événements extérieurs, aussi « furieusement cosmiques » fussent-ils, effleuraient à peine sa poésie. Significativement, « L'acrobate » est le seul poème de la Maisonnette qu'il reprendra ensuite pour l'insérer dans *Tel le grain* : « Passe donc, poète, sans te troubler ». Ce troisième livre marque une avancée importante dans l'évolution de Khodassévitch, qui se vit aussitôt salué comme un poète de premier ordre par la majorité des critiques et de ses pairs. La nouveauté s'y manifeste à la fois dans un rapport plus acéré au monde et une résistance accrue à « l'hypertrophie subjective » du romantisme et de son avatar symboliste (« Au parc Péetrovski » en est un clair exemple), mais aussi dans une densité et intensité inédite du vers, parfois proche de l'aphorisme, obtenue par un vocabulaire et une into-

nation venus de la langue parlée, par des éléments de vers libre ou l'affaiblissement de la rime qui font irruption dans les mesures et rythmes originellement « archaïques » (terme de Youri Tynianov) de Pouchkine et Baratynski, mais aussi de voix secondaires de la poésie russe du 19^e siècle, tels Alexeï Kozlov ou Alexandre Poléjaïev. Le cœur de *Tel le grain*, ce sont indéniablement les six poèmes « narratifs » (dont cinq sont repris dans la présente anthologie : « Un épisode », « Le 2 novembre », « La guenon », « Midi », « La maison ») écrits en vers blancs, avec pour ossature prosodique le pentamètre et l'hexamètre iambiques (ce qui correspond grosso modo, abstraction faite de la binarité accentuelle du vers russe, au décasyllabe et à l'alexandrin, comme je me suis efforcé de le rendre dans la traduction française), souvent sans césure classique. Cette forme à laquelle Khodassévitch ne reviendra pratiquement plus par la suite s'inspirait des vers blancs de Pouchkine, quoique avec une liberté inusitée que certains chercheurs attribuent à l'influence de l'hexamètre du poète russe de langue hébraïque Shaul Tchernichovsky (1873-1943), qu'il traduisit abondamment (les deux tiers environ de son anthologie juive) à partir de 1916. « La maîtrise et la technique sont ici cachées, l'ornementation réduite et même avare », relevait Boris Vyche-slavtsev en 1922, ce qui va dans le sens d'une « prosaïsation » parfaitement adaptée au vers « narratif et méditatif » de ces poèmes nodaux de *Tel le grain*.

Le temps historique et personnel s'était accéléré et, pour la première et dernière fois, le nouveau livre de Khodassévitch vit le jour seulement deux années après

le précédent, en 1922. Lourde lyre correspond à l'intermède « pétersbourgeois », puisque en novembre 1920 le poète avait quitté Moscou pour Petrograd (nom de l'ancienne capitale depuis 1914), où il vivra avec sa femme Anna jusqu'au départ de Russie en juin 1922. En dépit des difficultés matérielles, il trouve là une atmosphère « plus libre » qu'à Moscou, plus « bienveillante aussi pour la poésie », et nul doute que ses poèmes en gardent l'empreinte. Il y atteint à une adéquation inégalée du son et du sens, à une « harmonie presque classique » qui procède avant tout de l'économie extrême des moyens rythmiques et intonationnels, fondée sur un retour au tétramètre iambique (équivalent de l'octosyllabe), le vers pouchkinien par excellence (plus de la moitié des poèmes du livre utilisent ce mètre). Andreï Biély ne manqua pas de s'exclamer : « L'iambe à son état pur, pas de métaphores, presque un procès-verbal, mais un constat de la vérité passée au crible de l'âme et de l'esprit... Voilà qui est plus neuf que le futurisme, l'expressionnisme et autres courants ! » Et aussi : « Chaque mot du poète, comme dans la baignoire d'Archimède, a éliminé toute eau superflue, si bien que le poids spécifique du son devient d'une exactitude parfaite ». Vladislav Khodassévitch définissait lui-même ainsi sa poétique : « L'œuvre d'art est une transformation du monde, une tentative de le recréer en mettant en relief l'essence cachée des phénomènes telle qu'elle se révèle à l'auteur. S'il emprunte des images au réel ordinaire, ce n'est que pour les soumettre à ses propres lois, qui n'appartiennent qu'à lui, en rejetant l'inutile et en disposant les phénomènes

dans un ordre nouveau, sous un angle inédit ». L'une de ces lois est celle du « dédoublement », un thème déjà présent dans le livre précédent (« Le 2 novembre »), qu'il aborde désormais comme le moteur même de la création poétique (« Ballade »). Vladimir Nabokov partageait l'admiration superlative de Biély, mais force est de constater que les réactions au nouveau livre de Khodassévitch furent dans l'ensemble plus nuancées, voire franchement négatives en Russie, ce qui tenait à des raisons moins littéraires que politiques. « Nul besoin de démontrer qu'aucun cataplasme ne pourrait sauver les affections méchamment rimées de Khodassévitch », écrivait le futuriste Nikolaï Asseïev, tandis que les adeptes du Proletkult (« Culture prolétarienne ») allaient jusqu'à la dénonciation « politique » du poète en se fondant sur une interprétation souvent caricaturale de ses vers, tel Sémion Rodov qui montrait, à partir du poème « Lady longtemps avait lavé ses mains », que si Lady Macbeth ne dormait pas depuis plus de 300 ans à cause de ses crimes, ce qui par contre empêchait Khodassévitch de fermer l'œil depuis six ans... c'étaient les prétendus crimes de la révolution ! Sans doute l'intention était-elle de fermer définitivement les portes du pays à celui qui venait de gagner l'Europe.

En effet, lorsque *Lourde lyre* paraît aux Editions d'Etat de Moscou-Petrograd à la fin de 1922 (une seconde édition corrigée sera publiée à Berlin l'année suivante), le poète se trouve en Allemagne depuis six mois déjà. Des conditions de vie insoutenables, sa santé plus chancelante que jamais ont été pour beaucoup dans son départ, mais l'effondrement des illusions n'y a pas peu

contribué non plus. À l'instar de nombreux écrivains et artistes russes, Vladislav Khodassévitch avait perçu la NEP (« Nouvelle politique économique » lancée par Lénine au printemps 1921 en vue d'assouplir les règles d'entreprise et de propriété privée pour redresser un pays délabré par la guerre civile) comme une « trahison » des principes révolutionnaires d'égalité et de solidarité. Caractéristique à cet égard est dans *Lourde lyre* le poème « Tentation », un des rares exemples d'intrusion directe du monde socio-politique dans sa poésie : « Fils affamé de l'harmonie / En vain sur les places tu prêches : / Il se fiche de ton évangile, / L'heureux citoyen en calèche ». Ce qu'il dira un peu plus tard d'Essénine s'appliquait parfaitement à lui-même : « La NEP n'avait fait qu'aggraver la déception d'Essénine et de ses semblables... La tragédie du poète était aussi celle de l'homme trahi par son rêve et son idéal ». Néanmoins, lorsqu'il prend le train pour Riga puis Berlin, le 22 juin 1922, accompagné de Nina Berberova et sans avoir osé annoncer son départ à sa femme Anna (« Khodassévitch était gai et bavard, tout réjoui à la perspective de quitter le pays. Il disait qu'il partait avec Berberova et nous pria de ne le raconter à personne pour que cela ne parvienne pas aux oreilles de sa femme Anna Ivanovna, «sinon elle me fera une de ces scènes !». J'étais saisie de le voir filer en douce, abandonnant celle avec qui il avait traversé toutes ces rudes années. Mandelstam esquissa aussi une grimace, mais il n'était pas dans ses habitudes de juger un poète... », se souvenait Nadejda Mandelstam), Khodassévitch ne songe qu'à un séjour temporaire en Europe. L'illusion durera jusqu'en

1925, lorsqu'il apprend enfin que son nom figurait dès le début parmi les 160 écrivains, artistes et intellectuels devant être expulsés du pays et qu'une prorogation de son passeport lui est refusée par l'ambassade russe. En avril 1925, il s'installe définitivement à Paris avec Nina Berberova. L'exil véritable vient de commencer.

En septembre 1927, une maison d'édition russe en France publia *Poésies réunies*, où *Tel le grain* et *Lourde lyre*, quelque peu remaniés, côtoyaient le grand cycle ou recueil *La Nuit européenne*, en réalité son dernier livre de vers que nombre de poètes, de Vladimir Nabokov à Iossif Brodski et Sergueï Gandlevski, tiennent pour le couronnement, le sommet de son œuvre. D'autres paraissaient déroutés, tel Vladimir Weidlé : « Ce sont des vers du même poète mais non pas de la même poésie ». Cela est dû pour une bonne part au fait que, sans fracas ni effets de manche, Khodassévitch rompt ici avec l'harmonie « classique » qu'il avait portée à son point culminant dans *Lourde lyre*. « J'ai aimé le métal grinçant / D'univers de cacophonie... Plus qu'aux beautés de l'harmonie, / Dans cette existence je crois / À la chair qu'un frisson saisit, / Aux sueurs glacées de l'effroi ». La rupture se réalise essentiellement au niveau lexical, thématique et conceptuel : pour la première fois, le « moi » du poète se projette dans un monde extérieur bien concret, étant capable d'enregistrer tout impartialement, comme les prunelles blanches de l'aveugle mis en scène dans un de ses poèmes, de s'identifier aux autres ou de se dédoubler en eux (Mariechen, Caïn, John Bottom), de « chanter l'inchantable » (« Sous terre »), selon la formule de Nabokov. De son côté,

Sergueï Botcharov évoque les « facultés de médium et de transfiguration, deux dons qui cohabitent pacifiquement en lui sur fond de bouleversement historique et spirituel ». Il se trouve que le monde appréhendé par sa nouvelle poésie était celui de l'Europe d'après-guerre, en premier lieu Berlin et Paris, aux tonalités spengleriennes, mais dont le « clair-obscur », sa « vérité à la Rembrandt » (terme de A. Biély), l'attire irrésistiblement comme s'il renfermait des réponses à ses interrogations existentielles. Certes, le poète n'a pas renoncé à l'ironie, au sarcasme qui étaient inhérents à sa lucidité d'esprit, comme l'ont rapporté les contemporains, et qui parfois l'amènent à utiliser des procédés stylistiques, des intonations proches de l'expressionnisme allemand (John Malmstad va jusqu'à comparer certains des poèmes aux tableaux et dessins de George Grosz), mais la plupart des « petites gens », des humbles qui peuplent la « nuit européenne » suscitent chez lui, par delà la représentation parfois grotesque d'un univers de « monstres, monstresses et monstrelets », une compassion non feinte qui était dans le droit-fil de la tradition classique russe, depuis Pouchkine et Gogol. « J'ai mal de votre petitesse / Qui chancelle mais ne gémit. / Si je vous hais, c'est par tendresse, / Et par pitié je vous maudis », écrivait-il dans l'ébauche d'un poème en 1925 ou 1926. Et c'est aussi lui qui donne la meilleure définition de son art, parlant de Gavrili Derjavine (1743-1916), le premier grand poète russe auquel il consacra un remarquable essai biographique au tournant des années 1930 : « La poésie n'a pas pour tâche de refléter l'époque, mais seul est vivant le

poète qui respire l'air de son temps, qui en écoute et capte la musique. Peu importe que cette musique ne réponde pas à son idée de l'harmonie ou qu'elle lui paraisse même exécration : il faut qu'il en remplisse ses oreilles, comme d'air les poumons. Telle est la loi de la biologie poétique ».

Après *la Nuit européenne*, Khodassévitch n'écrira sporadiquement qu'une poignée de poèmes, s'adonnant pour l'essentiel à des travaux alimentaires dans la presse russe de Paris, en premier lieu dans le quotidien *Vozrojdénié* (« Renaissance »), et à des portraits littéraires, dont les meilleurs constituent le livre *Nécropole*, au titre prémonitoire puisqu'il mourut peu après sa publication en 1939. Les raisons de son silence poétique, particulièrement terrible pour celui qui n'avait toujours vécu qu'en poésie (« Sur ma poésie j'ai dû faire une croix ; il ne me reste plus rien », écrit-il en juillet 1932 à Berberova qui venait de le quitter), doivent être cherchées tant dans l'impossibilité de revenir à l'ancienne harmonie – dont Lourde lyre avait marqué à la fois l'apogée et la limite extrême – ou de pousser plus avant sa rupture, vers un dépassement inconcevable pour lui (comme le faisaient à la même époque en Russie, de façon quasi clandestine, Daniil Harms, Alexandre Vvédenski et d'autres adeptes de l'Obèriou), que dans l'extinction progressive des lecteurs de poésie au sein de l'émigration russe et la prolifération irritante de ses épigones qui, selon Vladimir Nabokov, lui semblaient « davantage une parodie qu'un écho de sa *Nuit européenne*, où l'amertume, la colère, les anges, la béance des voyelles sont vrais et uniques, sans rien à voir avec

les humeurs triviales qui embrument les vers de nombre de ses prétendus disciples » (article nécrologique, 1939). De plus en plus isolé et souffrant, il s'éteignit dans une clinique parisienne, le 14 juin 1939. Un demi-siècle après sa mort, en 1989, un choix de ses poésies est publié en Russie. En 1996, son œuvre est éditée en quatre volumes, le premier réunissant pour la première fois sa poésie complète. Ainsi que Nabokov l'avait prédit et qu'il le suggérait d'ailleurs lui-même dans une de ses dernières poésies qui paie un tribut laconique à l'exegi monumentum, genre particulièrement prisé en Russie (« Le monument », 1928), Vladislav Khodassévitch apparaît aujourd'hui, aux yeux de maints poètes, critiques et lecteurs, comme un « solide maillon », incontournable dans la chaîne poétique russe.

« Je tentais également de combler mes lacunes concernant la connaissance de la poésie russe de l'exil. Malheureusement, la plupart des poèmes de Nabokov me semblaient faibles : seuls les poèmes attribués à son protagoniste Godunov dans son roman d'avant-guerre *Le Don* m'impressionnaient par leur élégance. Mais là aussi, il y avait Khodassevitch, un ami de Nabokov, qui mourut en 1939 à Paris. Tant Gorki que Nabokov, c'est-à-dire deux écrivains aux vues et aux goûts totalement antagonistes, le considéraient comme le meilleur poète russe du xx^e siècle. C'est sans doute exagéré mais pas très loin d'être juste. J'avais lu un de ses volumes en 1968 dans l'appartement de Brodsky et me souvenait qu'en pleine solitude, j'avais soulevé une épée appartenant à Joseph afin de saluer les plus beaux vers de Khodassevitch. Je pouvais à présent mieux connaître son œuvre. Sa poésie pertinente, acérée, stoïque, moderne et en même temps impeccablement classique avait pour moi autant d'importance que Pasternak, Mandelstam et Akhmatova. D'un autre côté, de nombreux vers plus tardifs de Tsvetaïeva me déplurent (je partageais par ailleurs cette aversion avec Khodassevitch). Il me fallut quelque temps pour m'habituer au nouveau style d'écriture de Brodsky mais j'ai pu l'apprécier en quelques années....»

Tomas Venclova, *Le Nord magnétique*,
Suhrkamp, Berlin, 2017, p. 576

« Khodassévitch : poète majeur de notre époque... Il continuera de faire l'orgueil de la poésie russe tant que celle-ci vivra dans les mémoires. Son talent est d'autant plus saisissant qu'il s'est épanoui pendant les années d'abrutissement de notre littérature, lorsque la révolution partagea très exactement les poètes en optimistes attirés et pessimistes suppléants, en gaillards de « là-bas » et hypocondriaques d'« ici », avec pour résultat ce paradoxe surprenant : commande extérieure en Russie, commande intérieure au-delà. »

Ivan Nabokov

Dans une traduction de Henri Abril

Ossip Mandelstam

Poésie complète en 4 volumes, bilingue et annotée

(La) Pierre

Le Deuxième Livre

Les Poèmes de Moscou

Les Cahiers de Voronej

Sergueï Essénine

L'Homme noir

La Baignoire d'Archimède

Anthologie des poètes de l'Obèriou

(Harms, Gor, Vaguinov, Vvédenski, Oleïnikov, Zabolotski,...)

Guennadi Gor

Blocus

Tomas Venclova

Le Chant limitrophe

Marina Tsvetaïeva

Les Poésies d'amour

Anna Akhmatonva

Les Poésies d'amour

Vladislav Khodassévitch

Poésie

Anthologie de la poésie russe pour enfants

Henri Abril
 Les oxymores de l'amour
 (sur Anna Akhmatova)

*Béatrice pouvait-elle comme Dante chanter
 Ou bien Laure verser sa passion dans des vers ?
 C'est moi qui ai appris aux femmes à parler...
 Mais comment donc, Seigneur, leur apprendre à se taire !*

Dans ce quatrain épigrammatique écrit vers la fin de sa vie, où elle se moquait gentiment de ses innombrables épigones, Anna Akhmatova ne manque pas de souligner un de ses principaux « titres de gloire », dont elle-même et ses contemporains eurent très tôt conscience : avoir donné la voix aux femmes dans la poésie russe en leur apprenant à parler de l'amour. Certes, il y eut d'autres poétesses avant elle, en particulier Evdokia Rostoptchina (1811-1858) et Karolina Pavlova (1807-1893), voire même Anna Bounina (1774-1829), la « première poétesse russe » à laquelle Akhmatova affirmait être liée par son ascendance maternelle, mais leur poésie était restée empreinte de la plupart des clichés romantiques et stylistiquement se distinguait fort peu du *mainstream* masculin de la lyrique amoureuse.

Marina Tsvetaïéva, développant une idée énoncée par Herder et reprise par Goethe, établissait une distinction entre les

poètes qui ont une « histoire » et ceux qui n'en ont pas : « Le parcours des seconds peut se représenter sous la forme d'un cercle, celui des premiers pourrait être figuré par une flèche dardée vers l'infini... Des poètes sans histoire on peut dire que leur âme, leur personnalité s'est formée dans le ventre même de leur mère. Il ne leur faut rien découvrir, assimiler, ils savent tout à la naissance ». Tel était selon elle le cas d'Akhmatova dont la puissante singularité se manifesta dès ses poèmes de jeunesse, dès les deux premiers recueils *Le Soir* (1912) et *Le Rosaire* (1914). On sait que le thème de l'amour, comme le rappelle Joseph Brodsky, est inaugural chez maints poètes, mais il s'agissait pour Akhmatova de « l'approche originale d'un sujet vieux comme le monde ; l'héroïne abandonnée, torturée de jalousie ou de remords est davantage encline à s'accabler elle-même de reproches qu'à vibrer de colère, elle pardonne avec plus d'éloquence qu'elle n'incrimine et préfère visiblement la prière aux sanglots. C'est dans la prose russe du dix-neuvième siècle qu'elle puise sa sensibilité morale, la vérité des motivations psychologiques ». Le poéticien russe Boris Eichenbaum, à qui l'on doit dès le début des années vingt une pénétrante étude sur la poésie d'Akhmatova, allait jusqu'à parler d'une structure proprement narrative, d'éléments ou fragments qui « tels les morceaux d'une mosaïque s'enchaînent et s'agglomèrent pour former une sorte de nouvelle ou roman. La réalité s'incarne ici en sentiments tangibles, dans une âme bien précise qui se réjouit et s'indigne, prie et s'horripile, de jour en jour, d'une poésie à l'autre. On a sous les yeux une véritable autobiographie, un journal intime, qui est avant tout le résultat d'une méthode poétique particulière ».

Le poète et critique Nikolai Nédobrovo, auteur du premier grand article sur Akhmatova en 1915, y voyait avec raison une rupture fondamentale avec le symbolisme dominant en Russie depuis le tournant du siècle. Celle qui constitua en 1912

le mouvement acméiste aux côtés de Goumiliov, Mandelstam et quelques autres, peut être considérée à cet égard comme la plus fidèle aux principes mêmes de la nouvelle école qui, rejetant le flou métaphysique et formel du symbolisme, aspirait à retrouver la substance concrète du mot, le « verbe chair et pain » inscrit dans la tridimensionnalité du réel. Déterminante fut en cela l'influence d'Innokenti Annenski (1855-1909), directeur du collège de Tsarskoïé Sélo, où Akhmatova et Goumiliov avaient fait leurs études, et célèbre traducteur d'Euripide qui ne se révéla cependant comme poète qu'avec la publication de son livre posthume *Le Coffret de cyprès*. Sa poétique à la fois concise et impressionniste, apte à traduire la complexité intérieure de l'être, se répercutera dans toute la mouvance postsymboliste, de Maïakovski à Akhmatova, laquelle avoua à plusieurs reprises le « choc » provoqué en elle par la lecture des épreuves du *Coffret*.

Avec la « déferlante amoureuse » des deux premiers livres elle affirme d'emblée une prosodie émancipatrice de la femme russe, ainsi que le notait encore Tsvetaïéva : « D'un trait de plume, en un seul geste (*J'avais sans vouloir sur la main droite / Le gant de la main gauche enfilé*), elle scelle l'alliance de l'éternel féminin et du poète ». « La perspective sémantique a changé, l'espace signifiant et prosodique s'est comprimé pour se faire plus densément lapidaire, en mettant en relief l'absence des maillons intermédiaires, écrivait de son côté Boris Eichenbaum. Les phrases en acquièrent une nouvelle dynamique expressive, rendant plus sensible le mouvement même de la parole, d'un discours qui s'adresse à quelqu'un de concret, avec toute la richesse des nuances mimiques et intonationnelles. Le sentiment, l'émotion se hisse au rang de sujet en entrant en rapport avec les objets et les événements ». La « narration » qui, nous l'avons vu, tient à la fois des fragments romanesques et des feuillets arrachés à un journal, est

tout naturellement articulée autour de l'héroïne lyrique qui « se meut par antithèses et paradoxes, en formant une image inquiète, agitée, énigmatique, susceptible de se dédoubler ou se multiplier de poème en poème. Le personnage d'Akhmatova est un oxymore incarné, tressant l'émouvant et le sublime au terrestre et à l'effrayant, la simplicité à la complexité, la sincérité à la malice et la coquetterie, la bonté à la colère, l'humilité monastique à la passion et la jalousie ».

La grande nouveauté résidait dans le fait qu'Anna Akhmatova écarte dès le début toute référence personnelle directe pour mettre en scène une héroïne « collective », synthèse du sentiment amoureux tel qu'il s'était cristallisé à l'aube de la modernité. Cette démarche ne pouvait qu'être déroutante pour un public habitué à l'identification lyrique de l'auteur, si bien que les détails familiers, les émotions et les attitudes exprimées, les jugements souvent aphoristiques, les péripéties de la protagoniste supposée des poèmes étaient pris pour argent comptant par une majorité des lecteurs. Akhmatova s'efforcera en vain jusqu'au bout de brouiller les pistes, effaçant certaines dédicaces ou les échangeant entre elles, modifiant les dates des poèmes, leur ordre chronologique, supprimant de toutes les éditions suivantes le seul poème qui, dans son premier recueil, offrait un caractère franchement autobiographique : « *Il aimait trois choses au monde* », inspiré par Nikolaï Goumiliov. Celui-ci, de trois ans son aîné et poète déjà connu, lui avait fait une demande en 1904, qui sera suivie de trois autres avant que le mariage ne soit célébré dans une petite église des environs de Kiev, le 25 avril 1910. « Mes fiançailles interminables ont fini par lasser ma douce maman, qui me reproche d'être une fiancée non fiançable... », notait-elle dans un cahier. De fait, les parents de la poétesse n'assistèrent pas au mariage, le jugeant tôt voué à l'échec. Lors du voyage de noces à Paris Akhmatova fit la connaissance de Modigliani,

qu'elle ira retrouver seule l'année suivante ; bien qu'elle eût affirmé qu'aucun de ses poèmes n'avait été inspiré par le peintre alors quasiment inconnu, il semble que certaines allusions renvoient à lui (par exemple le « *Portrait inachevé* »), comme le confirmera la découverte tardive, en 1993, d'une série de croquis de nus laissant entrevoir la qualité sensuelle de leur relation :

*Arc brisé des bras qui s'élancent,
Extase où le regard se perd :
Ainsi devais-je être, je pense,
Juste avant le plaisir amer.*

La publication du *Rosaire*, quelques mois avant la guerre, révèle la grandissante popularité de la « prêtresse de l'amour », comme certains la qualifiaient ironiquement, puisque ce recueil connaîtra une dizaine de rééditions en huit ans à peine. Ariadna Tyrkova-Williams, qui la vit lors de l'une des fameuses séances poétiques à la « Tour » pétersbourgeoise de Viatcheslav Ivanov, brosse d'elle un portrait qui aurait pu être signé par nombre de contemporains : « Une force envoûtante émanait de sa personne comme de ses poèmes. Fine, grande, élancée, tournant fièrement sa petite tête, enveloppée dans un châle fleuri, Akhmatova ressemblait à une gitane. Nez busqué, cheveux sombres tombant en courte frange sur le front, resserrés sur la nuque par un grand peigne espagnol, mince et petite bouche souriant rarement, yeux foncés, sévères. Il était impossible de ne pas la remarquer, de passer près d'elle sans l'admirer. Les jeunes gens commençaient à s'agiter lorsqu'elle montait sur l'estrade pour réciter ses vers. Elle le faisait de belle façon, consciente de son charme féminin, mais aussi avec la majestueuse assurance d'une artiste qui connaissait sa valeur ». Collégiennes et étudiantes imitaient son al-

lure et sa coiffure, presque tous les hommes de son entourage étaient amoureux de la « souple gitane ». Pour ce qui est de son mariage avec Goumiliov, il battait déjà de l'aile, tous deux étaient d'accord pour divorcer et seul le début de la guerre, où le poète s'engagea comme volontaire au front, en repoussa la conclusion. En 1913-1914 Akhmatova se trouve quant à elle engagée dans une relation « polygonale » qui, de l'amitié amoureuse à l'amour « platoniquement charnel », mettait notamment en jeu Nikolai Nédobrovo, le compositeur Arthur Loulié et le poète et traducteur Mikhaïl Lozinski. Alors, en 1915, paraît celui qui va changer toute la donne et conférer involontairement une nouvelle dimension à la poésie d'Anna Akhmatova.

C'est le samedi des Rameaux que, par l'entremise de Nédobrovo, elle fit la connaissance de Boris von Anrep (1883-1969), descendant d'un officier de l'armée suédoise fait prisonnier dans la guerre contre Pierre le Grand. Poète et peintre mosaïste, habitant entre Londres et Paris, il venait d'être appelé dans l'armée russe comme officier de réserve. On peut douter que cet « incorrigible Lovelace » (expression d'Akhmatova), affectionnant les triangles amoureux, se soit réellement épris de la poétesse qu'il connaissait déjà par le portrait que lui en avait fait Nédobrovo : « On ne peut pas dire que ce soit une beauté mais son physique est si intéressant qu'il serait digne d'un dessin de Leonardo, d'un portrait à l'huile de Gainsborough ou d'une icône à la tempera, et plus encore d'être placé au beau milieu d'une mosaïque figurant la poésie ». Toujours est-il qu'Anna Akhmatova éprouva pour lui la plus forte passion de sa vie, au point que leurs rares retrouvailles lors des passages d'Anrep à Saint-Petersbourg, « sept jours et une éternelle séparation », vont susciter une éruption poétique sans précédent : la quarantaine de poèmes écrits pour l'essentiel en

1915-1917, qui constituent le cœur des deux livres suivants, *La Volée blanche* (1917) et *Le Plantain* (1921), le « noyau dur » de sa poésie amoureuse, pour reprendre un terme d'Olga Stein. Outre l'aspect quantitatif, ce qui change surtout avec le « cycle Anrep », c'est que pour la première fois Akhmatova entre de plain-pied, sans les masques et voiles antérieurs, dans le sujet de son propre roman qui peut ainsi embrasser de façon presque encyclopédique toutes les phases et situations, depuis la naissance de l'amour, « avant même le premier rendez-vous », jusqu'à la joie-souffrance et la séparation finale, tragiquement libératrice. Certes, comme toute âme russe qui se respecte, Anna Akhmatova est encline à mettre l'accent sur le « non-amour » ou le « désamour », mais celui-ci, plus qu'un état ou sentiment bien défini, apparaît avant tout, ainsi que le notait déjà Nédobrovo, comme un procédé poétique qui, doué d'une énergie exceptionnelle grâce au « chevauchement singulier du rythme et de la syntaxe », porte à son acmé l'expression amoureuse. « Il n'y a pas d'amour malheureux », aurait pu écrire Akhmatova, car c'est dans la catharsis de la rupture que se révèle avec le plus d'éclat le pouvoir authentiquement régénérateur de la passion. Il est significatif qu'en étant transfiguré par son propre chemin de croix, le poète va se trouver mieux à même de donner voix à la souffrance des autres, à un peuple et une époque dont il a pressenti la tragédie : la poésie amoureuse, sublimée dans le cycle Anrep, allait tout naturellement déboucher sur les vers civiques inspirés par la guerre et aboutir plus tard au « Requiem » pour toutes les victimes innocentes de l'Apocalypse totalitaire.

Boris Anrep quitte pour toujours la Russie au printemps 1917, peu après la chute de la monarchie. Au début de 1918, le divorce entre Akhmatova et Goumiliov est enregistré, et dès la fin de cette même année elle épouse Vladimir

Chileïko, provoquant surprise et stupeur chez tous ceux qui la connaissaient, depuis Kouzmine et Tchoukovski jusqu'à Goumiliov. Spécialiste des écritures cunéiformes, traducteur génial de la poésie sumérienne et akkadienne, lui-même poète de talent proche de l'acméisme, Chileïko (1891-1930) était aussi connu pour son caractère tyrannique à l'égard des femmes, sa jalousie à la limite de l'odieux. « Je suis allé chez lui de mon plein gré, écrit Akhmatova à son ami Pavel Louknitski. Je me sentais si noire que je pensais que ce serait pour moi une purification ». Avec lui, en pleine période de guerre civile et de communisme de guerre, elle partagera la faim, le froid, les maladies, ce qui n'empêchait pas Chileïko de « lui infliger des supplices moraux incroyables, en l'enfermant comme dans une prison et lui interdisant de voir ses amis et ses proches. Je sentis frémir sur ses lèvres le mot *sadique*, mais elle n'alla pas jusqu'à le prononcer et mentionna seulement Masoch à propos d'elle-même », consigna Louknitski dans ses carnets. Sa relation avec Chileïko est parfaitement résumée dans certains poèmes de son cinquième recueil *Anno Domini*, en particulier dans le sonnet « *Moi, soumise ? Tu perds la tête, allons !* ». Ce livre paraît en octobre 1921, au moment même où elle trouve enfin la force de se séparer de son « bourreau d'époux ». Elle avait entre-temps renoué avec Arthur Lourié, compositeur proche des futuristes qui vivait avec la danseuse étoile Olga Glebova-Soudeïkina, mais tous deux abandonnent à leur tour définitivement la Russie en août 1922. Akhmatova se lia alors avec Nikolai Pounine, un ami de Lourié, qu'elle épousera civilement en 1926. Lui aussi ancien élève d'Annenski au collège de Tsarskoïé Sélo, il était devenu un critique et historien d'art réputé, nommé « commissaire » près le Musée Russe et l'Ermitage de Petrograd au lendemain de la révolution. Proche de Lounatcharski, il

dirige le département des Beaux-Arts au Narkompross (Commissariat du Peuple à la culture et l'éducation). Akhmatova, lorsqu'elle sera interdite de publication à partir de 1926, va l'aider dans ses travaux en traduisant notamment du français une grande monographie sur Cézanne. Le 22 octobre 1935, lui et le fils unique d'Akhmatova, Lev Goumiliov, sont arrêtés par l'Oguépéou, la police politique de Staline. La poétesse écrit alors directement à ce dernier et, de façon inattendue, leur libération a lieu à la fin de novembre. Nikolai Pounine sera de nouveau arrêté en août 1949 et mourra dans un camp en 1953.

Lorsqu'elle revient d'Asie centrale, où elle avait été évacuée comme d'autres écrivains et artistes de Leningrad au début du terrible siège, Anna Akhmatova peut prendre la mesure de son immense popularité en dépit des années de silence forcé. Par ailleurs, les quelques rencontres avec Isaiah Berlin, deuxième secrétaire de l'ambassade britannique à Moscou, chargé d'analyser l'état d'esprit des artistes et écrivains soviétiques (lui-même avait passé son enfance à Riga et Saint-Petersbourg), en décembre 1945 et janvier 1946, vont réveiller sa « sœur la muse d'amour », comme l'attestent le cycle « Cinque » et d'autres poésies du « Cahier brûlé » (« L'Églantier en fleurs »). Inconscience de la part d'un diplomate qui se savait suivi en permanence ? Nul doute que ces rencontres jouèrent leur rôle (claire était l'allusion de Staline qui avait déclaré en public : « Il ne convient pas de révéler les étrangers, de marcher devant eux sur la pointe des pieds ») pour qu'Anna Akhmatova devienne la cible principale, avec l'écrivain Mikhaïl Zochtchenko, de la funeste Résolution du 14 août 1946 qui, une fois de plus, allait pour de longues années arracher le poète à la vie littéraire du pays.

Il semblerait cependant que Berlin n'ait été qu'un « pré-

texte », voire un « prête-nom », comme le conjecturent L. Zykov et d'autres chercheurs, permettant en quelque sorte à la poétesse de revenir à un destinataire « synchrétique » qui, cette fois, réunissait les personnes qu'elles avaient aimées et qui, pour la plupart, avaient disparu (Goumiliou, Nédobrovo, Chileïko, Pounine) ou étaient à jamais exilées (Anrep, Lourié). Cette espèce de « tombeau collectif » de l'amour atteint son point culminant et sa perfection avec le cycle « Vers de minuit », que Brodsky jugeait « sans exemple » dans la poésie russe, en ajoutant que « toute approche biographique et freudienne serait ici particulièrement ridicule ». Quant au poète Arséni Tarkovski, qu'une forte sympathie réciproque lia à Anna Akhmatova dans les dernières années de sa vie, il put dire lors de ses obsèques en mars 1966 : « Aucune autre femme n'a eu en partage un tel don poétique, une telle aptitude à l'harmonie, une influence aussi irrésistible sur le cœur du lecteur ». Aujourd'hui encore, il est presque de tradition que les jeunes mariées se voient offrir un livre de poèmes de celle qui, pour les russophones, restera à jamais le chant même de l'amour.

Poésie d'amour

Anna Akhmatova : Poésie d'amour

ISBN : 2-978-84242-433-6

144 pages | Prix : 12 €

Thomas Hardy : Poésie d'amour

ISBN : 978-2-84242-445-9

143 | Prix : 12 €

Ossip Mandelstam : Les Poésies d'amour

ISBN : 978-2-84242-414-5

128 pages | Prix : 13 €

Rainer Maria Rilke | Les Poésies d'amour

ISBN : 978-2-84242-380-3

128 pages | Prix : 12€

Marina Tsvétaïéva | Les Poésies d'amour

ISBN : 2-978-84242-381-0

140 pages | Prix : 13 €

Alexandre Pouchkine | Les Poésies d'amour

ISBN : 2-978-84242-381-0

144 pages | Prix : 12 €

William Butler Yeats | Les Poésies d'amour

ISBN : 2-978-84242-381-0

144 pages | Prix : 12 €

La traduction de certains de nos livres
(Calinescu, Ullmann, Poplavski, Hebel,
Simmel, Khodassévitch)
sont subventionnés par :



prohelvetia

