

Table des matières

Prélude en corps puissant.....	5
Quelques mots sur le déplacement	13
I. Le langage du jeu.....	15
1. La loi de l'identité dynamique.....	17
2. L'image.....	36
3. Le nom.....	50
4. L'éloge	54
II. La politique du jeu	61
1. La théologie du jeu joyeux	61
2. L'éthique du jeu	72
3. L'économie mondiale du travail ludique .	85
4. Le droit du jeu-travail	92
III. L'espace du jeu	97
1. L'égalité dynamique.....	98
2. Rythmer l'espace.....	102
3. L'espace froid-chaoureux.....	107
4. L'espace ex-ubérant	121
5. L'espace luxuriant « de la nature vivante »	134
IV. Le temps du jeu	143
1. Les deux temps de l'histoire	144
2. Le temps propre de la nature naturante...	155
3. Le temps-instant	165
Postlude en ascèse exubérante	173
Bibliographie sommaire	199
Index des noms.....	201
Index des poèmes.....	207
Index des images, motifs et notions	211

Prélude

en corps puissant

Voici le corps-Mandelstam ou, si l'on préfère, l'individu se faisant sujet historique.

1^{er} janvier 1917. Saint-Pétersbourg. Cabaret artistique du « Chien errant ». Salle bondée.

Sur la petite scène le poète est debout, *tête levée*, yeux clos, il incante, il crie. Témoignage d'Elena Taguer : « Sa façon de réciter était plus que rythmée. Il ne scandait pas, il chantait comme un sorcier possédé par une vision. Il chantait sans retenue, haussant la voix jusqu'au cri sur les syllabes accentuées.¹ »

Les poèmes portent trace du corps en travail : pieds, jambes, bouche, palais, lèvres. Retour au corps animal : le poète est un chardonneret élégant ; il chante tête levée. La langue russe a presque le même mot pour désigner le dandy-poète et le chardonneret élégant. L'épigraphe de *l'Entretien sur Dante* (1933) vient du chant XVI de *l'Enfer* : « Così gridai colla faccia levata » : Ainsi criai-je avec la face levée. *L'Autoportrait* de 1914 annonce :

La tête levée est un signe
Ailé. Mais l'habit – trop vaste ;

1. Cité par Nikita Struve in *Ossip Mandelstam*, IES, Paris, 1982, p. 262.

Dans les yeux clos, dans les mains calmes :
Secret profus du mouvement.²

Lent effondrement du monde tsariste, révolution de 1905, boucheries de la Première Guerre mondiale, révolutions de février et d'octobre 1917, guerre civile, famines... Les plaques tectoniques de l'histoire se choquent et se disloquent jusque dans les corps. Mandelstam est un poète du corps parce que le corps est historique, politique, poétique, philosophique. C'est tout le corps qui écrit – des pieds qui marchent aux lèvres qui prononcent. Nadejda Mandelstam, compagne du poète : « Lorsqu'il compose des vers (...), Mandelstam marche de long en large. (...) Pour lui la poésie et la marche vont de pair.³ » Ou bien : « Les lèvres sont l'instrument de travail du poète, car il travaille avec sa voix. (...) Écrire des poèmes est une tâche difficile, épuisante » (I, p. 189). Oubliant Maïakovski, et visant les ronds-de-cuir de la littérature soviétique, Mandelstam écrit dans *La quatrième prose* : « Je suis le seul en Russie qui travaille à la voix, quand cette saloperie de meute autour de moi

2. Les traductions poétiques sont d'Henri Abril qui, de 1999 à 2003, a fait paraître chez Circé la poésie complète de Mandelstam en quatre volumes bilingues : *La pierre* (1906-1915) ; *Le deuxième livre* (1916-1925) (*Tristia* ; poèmes de 1921-1925 ; poèmes divers) ; *Les poèmes de Moscou* (1930-1934) ; *Les cahiers de Voronej* (1935-1937). Nous modifions éventuellement les traductions pour accentuer le travail de l'original. Pour la première citation d'un poème, nous indiquons son titre (ou le début de son premier vers), et sa date de naissance. Pour les citations ultérieures du même poème, nous n'indiquons plus la date de naissance.

3. Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir. Souvenirs I*, trad. M. Minoustchine, Gallimard, 1972, p. 185. Par la suite, nous indiquons entre parenthèses dans le corps du texte le tome concerné et la page (tome II, Gallimard, 1974 ; tome III, Gallimard, 1975 ; même traductrice pour ces deux tomes que pour le premier).

écrit, écrit. Un écrivain, moi ? Hors de ma vue imbéciles !⁴ »

Et puisque corps il y a, comment ne pas parler de santé et de maladie ? Dans une petite note de *L'écriture et la différence* Derrida évoque la coïncidence entre le cancer du rectum qui a tué Artaud et l'impératif que celui-ci formulait de garder l'œuvre-excrément en soi⁵. Sous la coïncidence – quel lien ? La « référence biographique » n'explique rien ; il s'agirait, nous dit-on, de trouver le nouveau statut des rapports entre l'existence et le texte qui sont « deux formes de textualité » s'articulant au sein de « l'écriture générale ». Il est étrange que la critique, justifiée, du logo- ou phonocentrisme en soit arrivée à le remplacer par un scripto- ou graphocentrisme.

Tout « centrisme », quelle que soit la racine que le petit tiret remplace, n'est-il pas un dualisme ? À éviter.

Il n'y a pas une écriture générale, il y a un corps social multiforme, non général, charnel, politique, économique, historique, langagier (oral ou écrit). Visiblement, Michel Serres ne s'est pas senti troublé lorsque ses réflexions sur l'ADN l'ont conduit, il y a peu, à répéter après une certaine Écriture : « Et verbum caro factum est.⁶ » Comme si l'unité devait absolument ou pouvait simplement se réaliser dans l'idéocratie du verbe. L'art moderne, et en particulier sa littérature ne disent-ils pas plutôt, avec une fissure au milieu : *Et caro verbum facta est* ?

Quand un corps social est mi-sain, mi-malade, des corps charnels sont malades. Quand le corps social est très malade (nazisme, stalinisme), c'est massivement

4. Ossip Mandelstam, *La quatrième prose*, trad. André Markowicz, Christian Bourgois, 1993, p. 23.

5. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 272, note 1.

6. Michel Serres, *Hominescence*, Le pommier, 2001, p. 78.

que les corps charnels sont malades : alors les maladies sont politiques. Nadejda Mandelstam : « Nous sommes tous sortis malades des premières années de la Révolution. (...) Ceux qui furent épargnés par la guerre et la prison ont été emportés par des infarctus ou des maladies invraisemblables, comme Lozinski et Tynianov. Chez nous personne ne croit que le cancer soit sans rapport avec les traumatismes que nous subissons » (I, p. 320). À propos de son compagnon : « Mandelstam eut une longue période de silence et resta près de cinq ans, de 1926 à 1930, sans écrire de poèmes (...). Akhmatova elle aussi se tut pendant un certain temps. Quant à Pasternak, cette période dura chez lui une bonne dizaine d'années. "Il devait y avoir quelque chose dans l'air", disait Akhmatova. (...) Mandelstam fut le premier des trois à se taire. Sans doute parce que la question de ses rapports avec l'époque était devenue la question centrale de sa vie et de sa poésie. (...). Qu'y avait-il donc à cette époque dans l'air, qui lui fit perdre sa voix ? Le fait est qu'il commença à ce moment-là à souffrir du cœur et de graves troubles respiratoires. Mon frère Evguéni disait que ce n'était pas seulement une maladie physique, mais aussi une maladie "de classe" » (I, p. 163).

Prémices de la maladie : un jour, un poète officiel vient chapitrer Mandelstam. Qui écoute sans discuter – à quoi bon discuter ? Mais même écouter devient insupportable : « Bientôt il ne put plus y tenir : il fut pris d'un bourdonnement d'oreilles (...), et ce fut sa première crise d'angine de poitrine » (I, p. 164). Mandelstam meurt d'épuisement cardiaque et respiratoire le 27 décembre 1938, soit à peine deux semaines après son arrivée au camp de Vladivostok.

Spinoza et Deleuze l'ont dit : on ne sait pas ce que peut un corps. Parce qu'il y a une multiplicité du corps, parce qu'un corps est plus vaste que ce qu'en dit la sémiotique de l'anatomie ou de la physiologie.

Parce que, notamment, il est disjoint de lui-même par le corps langagier. Celui-ci y fait interstice, coin, schisme ; il peut donc faire remède, au moins partiel. Pendant que le corps politico-charnel souffre, le corps politico-langagier peut jubiler et permettre à l'autre de tenir. En 1937, sommet de la terreur stalinienne, Mandelstam alterne malaises et syncopes. Anna Akhmatova : « Les temps étaient apocalyptiques. Le malheur nous suivait à la trace. Les Mandelstam étaient sans argent. Ils n'avaient nulle part où habiter. Ossip respirait difficilement, happait l'air de ses lèvres.⁷ » Et pourtant, au même instant, les poèmes s'évasent à l'ampleur cosmique de la sérénité :

Tu n'es pas mort encore, tu n'es pas seul encore
 Tant qu'avec ton amie mendiante
 Tu peux goûter la majesté des plaines,
 Et le vent neigeux qui tournoie.
 Vis calmement, rasséréiné –
 Bénies – toutes ces nuits et ces journées,
 Et les doux sons du labeur innocent.
 (*Tu n'es pas mort encore...*)

Le corps langagier de Mandelstam aspire à la plaine, à l'ampleur, à l'expansion. Politique impérialiste ; mais sans préjudice puisqu'elle conquiert ce qui n'existe pas encore. Nadejda : « Un véritable "livre" se déroule comme la vie, dans le temps. Le livre, c'est la croissance de l'homme » (III, p. 95). Non que la vie dicte sa loi à l'œuvre : les deux corps sont inséparables – sous la loi du corps poético-langagier.

La poésie et l'espace-temps qu'elle sculpte sont en expansion irrépressible – croissance qui exige que le poète marque ses étapes, ses strates, ses mondes : on ne conquiert pas les sommets sans station intermédiaire. Chez Mandelstam l'espace-temps a besoin de

7. Cité par Nikita Struve, *op. cit.*, p. 276.

trois moments pour s'amplifier : 1908-1915 (Rome), 1916-1925 (Rome et Athènes), 1930-1937 (Rome, Athènes, l'Arménie et la plaine méridionale russe, concentré d'Eurasie). Chaque strate possède ses recueils poétiques, ses articles, ses manifestes et, comme on voit, ses lieux-symboles réels ou imaginaires.

La croissance unitaire du corps poétique irradie de l'intérieur le corps charnel. De là – sa joie, sa vitalité, qui sont le grand leitmotiv des souvenirs de la compagne : « La plénitude et l'intensité de la vie sont une notion plus concrète que le fameux bonheur. La façon dont nous nous accrochions à la vie avait peut-être quelque chose de plus profond que ce à quoi aspirent généralement les hommes. Je ne sais pas comment il faut appeler cela : la force vitale peut-être ? » (I, p. 271).

Il y a là du Nietzsche. Mais avant, du Pouchkine. Pour certains des géants des années 1880-1890, pour Akhmatova, Boulgakov, Tsvetaeva, Nabokov, et aussi pour Mandelstam, Pouchkine est une source est de puissance. Celle du *Festin pendant la peste* (1830) – vieux motif européen que Pouchkine fait sien par l'intermédiaire de *La ville pestiférée* (1816) de John Wilson et auquel il va insuffler une modernité combattante. Marina Tsvetaeva a traduit *Le Festin...* en français – ses octosyllabes sont de puissance nietzschéenne :

Chantons l'ivresse du combat,
Du précipice sous nos pas,
De l'Océan qui nous charrie
En pleine nuit, derniers à bord,
De l'ouragan de l'Arabie,
Et de l'haleine de la mort.

Nadejda : « L'idée du dernier *Festin pendant la peste* n'a pas quitté Mandelstam jusqu'à ses derniers jours » (III, p. 137). En Russie comme ailleurs, la peste

d'épuisement est fréquente. Alors on n'attend pas pour festoyer. Mandelstam n'attend pas. Il croît. Ce qui indique que la puissance, bien comprise, n'est pas réservée aux traditions de l'Occident. La compagne, dupée par le Nietzsche émasculé des symbolistes, ne veut pas en entendre parler, et pourtant c'est bien elle qui parle de Mandelstam comme d'« une affirmation de la vie sur terre et en société » (I, p. 272).

Il faut tordre le cou à deux mythes russes : les souffrances qui enrichissent le poète, la Russie dévouée à la poésie. Nadejda se charge du premier : « Les souffrances n'ont pas enrichi le poète, elles n'ont fait que le détruire. (...). Sa voix a percé non grâce à l'étouffement, mais contre lui. Il avait assez de forces en lui pour faire une œuvre et une vie hors de la prison, de la déportation et des camps. Sa biographie aurait pu être encore plus dense que celle qu'il a eue.⁸ » Le poète Alexandre Kouchner se charge du second : « Quand on affirme que la Russie est dévouée corps et âme à la poésie, j'ai envie d'objecter ceci : ce qu'on aime en Russie, c'est le destin tragique des poètes. Mais cette passion ne va pas jusqu'aux poèmes eux-mêmes (...). Si Mandelstam avait vécu dans un pays civilisé, il ne serait pas mort à 47 ans. Et alors Dieu sait ce qu'il eût encore composé.⁹ »

Le poète croît, il va vers la profusion adamique de l'être, vers sa pointe ou son acmé, là où se révèle l'unité première du corps mondial. D'où le nom – *l'acméisme* – de ce courant qui naît vers 1912-1913 et dont Akhmatova et Mandelstam seront bientôt les principaux acteurs. Mais on aurait tort de croire que l'acméisme soit propre à la Russie : le second Rilke en sphère germanophone, Ponge et Saint-John

8. Nadejda Mandelstam est citée par le poète Alexandre Kouchner (voir la note suivante).

9. Alexandre Kouchner, « Retour » in *Europe*, juin-juillet 2009, p. 8.

Perse en France attestent l'ampleur d'une lame de fond qui, pendant ou après les symbolismes, veut prendre le parti de la plénitude charnelle et spirituelle du monde. Sans oublier avant eux, aux USA, Walt « Whitman, qui tel un nouvel Adam, s'est mis à donner des noms aux choses »¹⁰.

10. *De la nature du verbe*, p. 82. Pour la plupart des articles mandelstamiens cités ici, dont *De la nature...*, les indications de pages renvoient au recueil critique *De la poésie* (trad. Mayelassveta Arcades/Gallimard, 1990). Pour *Le matin de l'acméisme, l'État et le rythme, Le blé humain, Moscou littéraire, Quelques mots sur l'art géorgien, Sturm und Drang, Iakhontov*, elles renvoient au recueil *Été froid* (trad. Ghislaine Capogna-Bardet, Actes Sud, 2004). Pour *L'humanisme et notre temps*, elles renvoient au recueil *La quatrième prose, op. cit.* Sauf mention expresse, tous les articles critiques mandelstamiens cités ici le sont d'après ces éditions. Si besoin est, nous retraduisons ; et nous rétablissons en français les passages manquants. Voici la chronologie des principaux articles de Mandelstam : *François Villon* (1910), *Le matin de l'acméisme* (1912 ?), *De l'interlocuteur* (1913), *Piotr Tchaadaïev* (1914), *Remarques sur Chénier* (1914), *Pouchkine et Scriabine* (1915), *L'État et le rythme* (1918), *Verbe et culture* (1921), *De la nature du verbe* (1922), *La fin du roman* (1922), *Le blé humain* (1922), *Le XIX^e siècle* (1922), *Le terrier du blaireau* (1922), *L'humanisme et notre temps* (1923), *Remarques sur la poésie* (1923), *Sturm und Drang* (1923), *Attaque* (1924). De façon générale tout texte russe présenté ici en français sans nom de traducteur est traduit par moi (M.W.). Enfin, quand le titre de l'article n'est pas mentionné en ouverture de citation ou en même temps que l'indication de page, c'est qu'il est le même qu'à la citation précédente.

Quelques mots sur le déplacement

On sait combien l'art, la philosophie, la psychanalyse sont travaillés par les phénomènes de *déplacement*. En terre russe, le premier tiers du ^{xx}e siècle réunit ces phénomènes sous le vocable de *sdvig*. Celui-ci s'impose tellement à la pratique et à la pensée de l'époque qu'un poète futuriste, Alexeï Kroutchounykh, publie en 1922 un ouvrage intitulé *Sdvigologie du vers russe*.

Il suffira de glisser un trait de séparation entre le préfixe et la racine pour faire apparaître l'analogie structurelle des mots français et russe : dé-placement ≈ s-dvig. Mais le contraste entre la brièveté du mot russe et la longueur du français limite l'analogie.

Mandelstam a lui aussi son *sdvig*, auquel le long *déplacement* français est souvent inadéquat. Mais le mot possède chez Mandelstam des amis russes qui ont en français des amis brefs : jeu, schisme, gouffre, faille – autant d'harmoniques. On comprendra que de temps à autre les harmoniques s'accompagnent ici d'une discrète incise où tinte le son fondamental : *sdvig*.

I

Le langage du jeu

La poésie de Mandelstam est une critique en acte de la politique langagière des symbolistes. Mais il faut d'emblée préciser ceci – à tenir en basse continue : le poète a conscience de sa dette envers les Baudelaire, Blok, Mallarmé, Biély, Annenski – envers leur œuvre de réenchantement du monde. Il parle lui-même du symbolisme comme du « sein dont est sortie toute la nouvelle poésie russe » (*Attaque*, p. 24). Et il aspire, on le verra, à un « symbolisme authentique » (*De la nature du verbe*, p. 90), indiquant par là que les aînés eussent fait œuvre utile à simplement abandonner leur voix de fausset.

Reste que, dans la famille symboliste, Mandelstam naît assez tard pour sentir l'imminence de l'asphyxie et le besoin d'ouvrir la porte. Selon lui, la politique langagière symboliste manque l'être pour deux raisons.

D'abord, elle est dualiste ; elle sépare le ciel et la terre, en sorte que les pauvres noms terrestres ne sont plus que de mols tremplins inessentiels vers le ciel du monde. Les moulins symbolistes tournent à vide, les mots charnels s'étiolent en concepts abstraits, privés de tout effet roboratif : « On ne pouvait pas en nourrir un temps de famine, et il fallut tous les rejeter de la corbeille, y compris le grand poisson crevé de l'Être. En fin d'époque historique, les concepts abstraits

sentent toujours le poisson pourri. Il vaut mieux le sifflement agressif et joyeux des vers russes.¹ »

Ensuite, le symbolisme traite le langage comme une musique du temps fluide qui fuit. Le poème mandelstamien change de paradigme : non plus la musique du temps successif qui s'écoule, mais l'architecture du temps que l'on rassemble dans la simultanéité d'un espace de sens. L'architecture, c'est d'abord une arme de guerre affirmative contre la part nihiliste du symbolisme : elle résulte de la « compli-cité des étants dans la conjuration contre le vide et le néant » (*Le matin de l'acméisme*, p. 61).

Ce corps de bâtiment sémantique met fin au dualisme : la terre est céleste, le ciel est terrestre. « Je vois un ciel pierreux... », dit un poème de 1910 (*Je vois...*). Mandelstam systématise cette vision dans *Le matin...* : « L'acméisme s'adresse à ceux qui, saisis par l'esprit de construction, ne refusent pas, craintifs, leur propre pesanteur, mais l'acceptent avec joie pour réveiller et utiliser au plan architectural les forces qui dorment en elle » (p. 59). Monisme dynamique, donc. La même note résonne en 1922 dans la *Lettre du jeune ouvrier* où Rilke stigmatise les chrétiens bourgeois qui « ne laissent pas d'avilir avec ardeur et de déprécier les choses d'ici-bas »². Quelques années auparavant, Mandelstam ne craint pas de dire :

J'aime ma pauvre terre,
Car je n'en ai pas vu d'autre.
(*Ne lire que des livres d'enfant...*, 1908)

*

1. Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps* (1925), trad. Édith Scherrer, L'Age d'Homme, 1972 et 2001, p. 83.

2. Rainer Maria Rilke, *Œuvres en prose*, Gallimard, 1993, Bibl. de la Pléiade, éd. Claude David, p. 1047.

1. LA LOI DE L'IDENTITÉ DYNAMIQUE

Avant de dire le monisme, les poèmes le font. Principalement avec des paronomases : « Et la mer et Homère – tout est mû par l'amour » (*Insomnie...*, 1915). Dans un distique plus tardif mais non moins frappant, la langue impose la parenté des voûtes palatale et céleste :

Si je parle pour tous avec autant de force,
C'est pour que le palais [niobo] devienne un ciel [niébo]
(*Je ne suis plus un enfant...*, 1931)

Le manifeste *Le matin de l'acméisme* (1912 ?) est le premier lieu théorique où se formule le principe moniste, appelé « loi de l'identité ». Il s'agit d'en finir avec la nostalgie céleste de ceux qui tentent de s'élever, comme le disait en latin le poète-théoricien Viatcheslav Ivanov, *a realibus ad realiora* : des choses réelles aux choses plus réelles. Mandelstam ne peut imaginer que le « plus réel » loge ailleurs que dans le « réel », et il décrète donc : « A = A. (...) ». Le symbolisme souffrait de la loi de l'identité, l'acméisme en fait son mot d'ordre et la propose à la place du douteux *a realibus ad realiora* » (*Le matin...*, p. 62).

Qu'il y ait là d'abord une politique de la langue, c'est ce qu'annonce clairement la dénonciation de l'esclavage phonétique :

Lorsque la phonétique est l'esclave des anges,
Les mots ne sont que bruit, et vanité le sens.
(*Nous ne supportons pas...*, 1913)

La mystique symboliste n'est pas seule en cause ici. La « phonétique » renvoie également aux expériences sonores et néologiques que les futuristes mènent au nom du « mot comme tel » et du langage « trans-rationnel » (za-oum).

Le paradoxe, c'est que le futurisme ne conteste pas moins le symbolisme que Mandelstam. À quoi tient le paradoxe ? À ceci, dit Mandelstam, que les nouveaux s'y prennent aussi mal que les anciens. Le raisonnement que tiennent les futuristes est celui-ci : puisque les symbolistes ont placé le sens dans les *realiora* célestes, nous, futuristes, nous prendrons le contre-pied : nous nous fixerons sur la forme-matière terrestre, sur les sonorités.

Comme si le sens n'était pas une forme-matière terrestre ! objecte Mandelstam. *Le matin de l'acméisme* : « Si l'on considère le sens comme un contenu, toute la partie restante du mot doit être considérée comme un simple appendice mécanique qui ne fait qu'entraver une transmission rapide de la pensée. (...) Jusqu'à présent on prend, de façon erronée et arbitraire, le logos pour le contenu. De cet honneur inutile, le logos n'est que le perdant. Le logos ne demande qu'une *égalité de droits* avec les autres éléments du mot. Les futuristes, n'ayant pas réussi à utiliser le logos comme matériau de la création, ont eu la légèreté de le jeter par-dessus bord et ont au fond répété l'erreur grossière de leurs prédécesseurs [symbolistes] » (p. 58). L'« égalité de droits » montre combien Mandelstam a conscience de la teneur politique de sa réforme langagière. Le sens est non une vapeur translucide, mais une matière-forme : « Pour les acméistes (...) le logos est une forme aussi merveilleuse que la musique pour les symbolistes » (p. 58). Quelques années plus tard, en 1918, le poète n'hésite pas à faire sienne ce qu'il appelle « notre jeune culture moniste » (*L'État et le rythme*, p. 169).

Il faut prendre ici toute la mesure du coup de force. Si la loi est véritablement celle de l'identité et si tout est forme (même le sens-logos), alors, comme dit un critique, « rien n'est forme, cette dernière n'ayant

plus rien à quoi s'opposer ». Et nous avons affaire à un « panmorphisme proprement dévastateur »³.

Mais le fait même de l'œuvre et de sa richesse (plus de 400 poèmes) obligent à pondérer le jugement : il y a bien un coup de force moniste, mais il n'est pas dévastateur. Pourquoi ?

Parce que le monisme, réel, n'est pas aussi monolithique que certaines phrases de manifestes voudraient nous le faire croire. Dans un *ars poetica* de 1914 le poète demande :

Que ferez-vous, héros et rois,
 Au théâtre des demi-mots et demi-masques ?
 (*Il est des valeurs un roc inébranlable...*, 1914)

Voilà le cœur de l'affaire : les mots mandelstamiens ne sont pas des monolithes, ce sont des « demi-mots ». Dès lors, il importe peu de savoir si la « forme » trouve ou non à quoi s'opposer : le fait est qu'une demi-forme s'oppose à une autre demi-forme.⁴

3. Jean-Claude Lanne, « Mandelstam et Khlebnikov » in *Europe*, juin-juillet 2009, p. 133.

4. Lors d'un colloque lyonnais en 2009, Oleg Lekmanov, l'un des principaux biographes de Mandelstam, m'a fait, à propos du poème sur le « théâtre des demi-mots », l'objection suivante : en 1914 Mandelstam aurait vu *Dmitri Donskoi* (1807), tragédie d'Ozerov, au théâtre Alexandra. Le spectacle lui aurait plu, et dans ce poème (qu'il écrit peu après), il opposerait le vrai théâtre tragique d'Ozerov au théâtre symboliste des « demi-mots et demi-masques » dans lequel les héros et les rois n'ont plus leur place. Je réponds par une nouvelle objection : il se peut que le propos de Lekmanov soit exact sur le plan strictement biographique, mais le poème fait autre chose que répéter la vie ; il déborde la personne du poète, il lui impose sa loi. En l'occurrence, le poème acméiste se sent une affinité partielle avec le monde tragico-sensible d'Ozerov (le tragique est à entendre, chez Mandelstam, en tonalité antique, oxymorique – comme la joie vitale de la finitude, cette « douleur solennelle » dont parle le poème). Alors le sens « biographique »

Que signifie, chez le poète, parler à *demi-mot* ? Au moins trois choses, indissociables bien sûr.

Premier sens : loin de l'euphémisme ou de la lecture entre les lignes, les demi-mots plongent dans la nuit du poème pour y perdre l'éclat de leur identité ; dans la pénombre poétique, le palais (de la bouche : « niobo ») cesse d'être lui-même pour se changer en ciel-niébo. Ainsi le demi-mot n'est-il plus qu'un corps *ombreux* – ni esprit diaphane d'ascendance symboliste, ni corps glorieux :

Au début je pensais : le nom est Séraphin,
Et j'évitais le corps léger ;
Passèrent quelques jours – je me mêlai
À l'ombre aimée qui m'absorba.
(*À la ronde des ombres...*, 1920)

Ce n'est pas un hasard si Mandelstam a du mal à se souvenir de cette ombre :

s'inverse : le demi-mot n'est plus symboliste, c'est le mot acméiste fissuré en demi-mot, tel que Mandelstam, comme on va voir, le pratique de manière variable au long de son œuvre. Un indice de confirmation – l'admiration de Mandelstam pour Khlebnikov qui, dans l'un de ses derniers *Ars poetica*, chante « ce vent inspiré, tissé / De demi-mots, de demi-chants » (*Le poète*, 1922, in *Zanguezi et autres poèmes*, trad. J.-Cl. Lanne, Flammarion, 1996, p. 199). Les « héros et rois » étaient à leur place dans une dramaturgie de grandeur mécanique, aristotélicienne, qui tenait à la grandiloquence d'un mot trop entier – c'était la dramaturgie du « pauvre Soumarokov ». En revanche ils n'ont plus leur place dans le théâtre sensible, voire sentimental d'Ozerov (dans la tragédie mentionnée, Dmitri agit moins comme prince que comme amoureux de Xénia, à laquelle il sacrifierait volontiers la bataille libératrice contre les Tatars). Et, *mutatis mutandis*, il en va de même de la scène du poème mandelstamien : ses personnages – piétons, artisans, bûcherons, Bach, Beethoven, Eugène, Dante ou Staline – sont oxymoriques, aussi fissurés que le demi-mot, à la fois héroïques et petits, nobles et triviaux, tragiques et joyeux, solennels et douloureux, justiciable du seul éloge ludique (cf. infra I, 4).

J'ai oublié le mot que j'aurais voulu dire.
L'hirondelle aveuglée aux ailes raccourcies
Reviendra pour jouer dans le palais des ombres.
La chanson de la nuit se chante en amnésie.
(*L'hirondelle*, 1920)

Le phénomène n'échappe pas aux contemporains. Le critique formaliste Tynianov écrit en 1924 : « Mandelstam crée non des mots, mais des ombres de mots.⁵ »

Second sens : le demi-mot comme mot *étranger*. Soucieux de l'ombre, c'est-à-dire de la *nuance* du mot (la nuance est apparentée à la nue qui fait de l'ombre), le travail poétique met au premier plan non le sens principal, mais les nuances latérales, « étrangères », qui dérobent les liens directs. Il faut toujours

Que le lien de sang rose
– Tintement d'herbes séchées –
Se dérobe à travers
Le siècle, le fenil, le rêve.
(*Le fenil*, 1, 1922)

Si la langue maternelle importe, c'est désormais par le murmure étranger de ses nuances :

Plus douce que le parler italien
Est pour moi la langue maternelle,
Car en elle secrètement murmure
La source de harpes étrangères.
(*À peine luit...*, 1920)

La latéralité conférant abstraction poétique aux choses les plus concrètes, on comprend la sympathie mandelstamienne pour l'ode philosophique concrète. Le titre de *Ode d'ardoise* est à lui seul un manifeste, et

5. Iouri Tynianov, « L'intervalle » (1924), trad. D. Zaslavski, *Action poétique*, N° 63, 1975, p. 57.

le voisinage, dans les poèmes eux-mêmes, des concrétions les plus matérielles et des concepts les plus philosophiques (le cartilage et le siècle, l'occiput et la vie, la craie et le temps) n'est pas moins significatif. Sous l'effet du « lien dérobé » les mots de la langue maternelle deviennent *étrangers*, et il n'est donc pas surprenant que la femme-poésie soit dotée d'un « pouvoir xénophile » (*Peut-on chanter la femme morte...*, 1935). Pouvoir que la profusion des mots vraiment étrangers ne fait que manifester et accentuer ; voyez les « *silentium, casino, Zifferblatt, domino, gitane, biscuit, mandarine, carrousel, soutane, curaçao, valse...* ». De là vient aussi la prédilection pour les noms propres qui « ne sont pas des mots, mais des nuances de mots »⁶ puisqu'ils sont dépourvus de sens direct : Tiouttchev, Moscou, Russie, Derjavine, Batiouchkov, Neva, Alexandre, Voronej... De là enfin et surtout l'abondance de ces nuances « au carré » que sont les noms propres étrangers : Hagia-Sophia, Aphrodite, Edgar (Poe), Dombey, Faust, Alpes, Flaubert, Hélène, Racine, Florence, Tauride, Tiflis, Underwood, Homère, Reims, Walhalla, Schubert, Ewald Christian Kleist, Lamarck, Arioste, Eschyle...

L'esprit national, voire nationaliste, a beau dire au poète :

Ne tente pas les parlars étrangers, mais oublie-les
[plutôt (...)]
Car le nom étranger ne sauvera (...)
Ni ton corps d'agonie ni ton immortelle bouche
[pensante].
Pour te punir de ton orgueil, incorrigible phonophile,
Tes lèvres d'apostat boiront l'éponge gorgée de vinaigre
(*Ne tente pas...*, 1933)

6. *Ibid.*, p. 57.