

Claude Mouchard

# Politique d'un poème?

A Claude Lefort

CELUI QUI TROUVE UN FER A CHEVAL

*Tournés vers la forêt, nous disons :  
Voici la forêt des navires et des mâts,  
Et les pins roses  
Libres jusqu'à leur faite de l'épineux fardeau.  
A eux de grincer dans la tempête  
Pins solitaires,  
Dans l'air fou de colère, vierge de forêts;  
Sous le talon salé du vent, le fil rivé au pont dansant du navire gardera son aplomb.*

*Et le navigateur,  
Dans sa soif effrénée d'espace,  
Traînant dans de moites fondrières le fragile instrument du géomètre,  
Compare à l'attraction de la matrice terrestre  
La rugueuse surface des océans.*

*Et nous,  
Humant le parfum des larmes résineuses qui suintent à travers le bordage du navire,  
Admirant les planches  
Clouées, ajustées en cloisons  
— Ce n'est pas le paisible charpentier de Bethléem qui les posa, mais un autre,  
Le père des voyages, l'ami du marin —  
Nous disons :*

*Ils furent eux aussi sur la terre  
Incommode comme un dos d'âne,  
Leur cime leur faisant oublier les racines,  
Ils se dressaient sur la chaîne fameuse,  
Bruissant sous l'averse fade,  
Proposant vainement à la nue d'échanger leur noble fardeau  
Contre une pincée de sel.*

*Par où commencer?  
Tout craque et ploie.  
L'air frémit de comparaisons,  
Pas un mot ne vaut mieux que l'autre,  
La terre gronde comme une métaphore,  
Et de légères carrioles  
Dans l'attelage criard d'envols d'oiseaux tendus sous l'effort  
Se brisent en éclats,  
En voulant affronter les favoris piaffants de l'hippodrome.*

*Trois fois béni qui dans son chant sait mettre un nom,  
Car le chant qui s'orne d'un titre  
Vit plus longtemps parmi les autres chants,  
Et le bandeau dont on ceignit son front le distingue parmi ses compagnons,  
Le guérit de la pâmoison du parfum trop envoûtant,  
Intimité de l'homme,  
Parfum de la fourrure d'une bête robuste,*



Lire « *Celui qui trouve un fer à cheval* » (François Kérel), « *Le trouveur de fer à cheval* » (Jean-Claude Schneider), « *The man who found a horseshoe* » (James Greene), « *The one who's found a horseshoe* » (Clarence Brown)?

Essayer de lire, dans quelques-unes de ses traductions, un des plus longs poèmes de Mandelstam.

Opaque, violent, penché en avant, il arrache l'espace autour de lui. C'est comme s'il jetait de la terre, aveuglait.

Il est daté de 1923.

« *A la fin de 1925, la muse de Mandelstam se tut, et ne devait pas se refaire entendre avant 1930... Dans le dernier recueil de ses poèmes dont il put s'occuper lui-même, Poèmes (1928), il sépara de Pierre et de Tristia les vingt poèmes qui précèdent le silence, sans leur donner d'autre titre que les simples dates de leur composition : « 1921-1925 ». Ce sont là à peu près tous les poèmes qu'il écrivit dans une période de cinq ans, car il n'écarta de ce dernier recueil que deux poèmes (195 et 197). La plupart d'entre eux furent écrits en 1922 (huit) et en 1923 (cinq). » (Clarence Brown, *Mandelstam*, Cambridge University Press, 1973).*

Également datés de 1923 : « *Le siècle* », « *L'ode au crayon d'ardoise* ». Non moins âpres, mais si différemment.

Il arrive à Nadejda Mandelstam de parler de « cycles », ou, plus singulièrement, de « chaînes », d'« écheveaux » de poèmes. « *Des vers qui ont une origine commune divergent parfois tellement qu'à première vue, on ne peut trouver aucun lien entre eux : les mots et les vers qui les reliaient ont disparu au cours du travail. D'une façon générale, le travail effectué sur un cycle constitué par un écheveau de poèmes emmêlés ressemble à celui d'un jardinier qui plante des boutures.* » (*Contre tout espoir*, I, p. 194).

Ces trois poèmes ont certainement besoin les uns des autres pour soulever et troubler un même espace. Je n'essaierai guère, ici, de voir comment. Il faut se rappeler, simplement, qu'ils sont chacun une tentative; que chacun d'eux reste, devant les deux autres, fragile, légèrement provisoire...

« *A la voix seule nous pourrions comprendre  
Ce qui luttait, se débattait là-bas,  
Et nous guiderons le crayon d'ardoise  
Là où l'indiquera la voix.* »

(*Ode au crayon d'ardoise*, Kérel, p. 173)

Dures et laiteuses ébauches — comme le dernier poème de Derjavine, écrit, au crayon d'ardoise, sur la nuit.

Qui lit des traductions de poèmes?

Il faut de la générosité, de la naïveté pour se donner à un poème que rien ne garantit... Donner ses forces à on ne sait quoi.

Mais un poème traduit! On est presque sûr de se tromper. Et, pire, on risque d'aimer ce qui vous dupe — comme ces interprétations musicales qui furent pour nous, jadis, accidentellement, les œuvres mêmes, qu'on a aimées, et auxquelles on ne peut pas renoncer...

Vivre ces liens de hasard. Trop tranchante, trop « artiste », Akhmatova — citée par Nadejda Mandelstam (*loc. cit.*, p. 71) à propos de la question de la traduction — quand elle décide : « *La poésie est chose telle que celui qui avale une fois un succédané est empoisonné pour toujours.* »

Soit les quatre traductions que j'ai rencontrées de « *Celui qui trouve un fer à cheval* ». Vais-je décider qu'elles sont bonnes pour... les autres?

Les erreurs, les malentendus font partie de l'existence transculturelle de la poésie. Réalisme. Accepter ces champs d'ombre que révèlent les traductions de poèmes. Avancer, avec humilité, humour culturel, dans ces régions détremées — entre langues, entre traditions — qu'on n'est jamais sûr d'avoir franchies.

Que penser de la sincérité ombrageuse de ceux qui protestent qu'ils ne lisent jamais de poésie traduite — ou plutôt, qu'ils ne liraient jamais de poésie en traduction, si jamais ils lisaient de la poésie?

(Mandelstam trouve la même authenticité vitreuse chez les « *écrivains de vers* ». Ils sont « *de très mauvais, très inattentifs lecteurs de vers* ». « *Essayez, remarque-t-il, de faire dévier une conversation qui roule sur la prétendue poésie vers un autre sujet : vous n'entendrez que des réponses minables, maladroitement, ou un simple " cela ne m'intéresse pas " ... Le " malade de la rime " ne s'intéresse pas à la poésie elle-même. Il ne lit, d'ordinaire, que les deux ou trois contemporains qu'il entend imiter.* » (*La rage littéraire*, p. 174).)

Lire, comprendre Mandelstam : comment y prétendre quand on n'appartient pas à la tradition poétique russe?... Lumineusement féroces, les remarques des auteurs russes en exil, quand ils s'en prennent à nos traductions, nos interprétations. Nabokov, dans *Strong Opinions* (pp. 280-283), donne une traduction qu'il a faite d'un poème de Mandelstam — « *a literal translation of a great poem by Mandelsh-tam (note the correct form of his name)* ». C'est pour l'opposer à une « *adaptation* » du même poème par le poète américain Robert Lowell. " *"Adapted" to what? To the needs of an idiot audience? To the demands of good taste? To the level of one's own genius?* » Et Nabokov conclut en retournant la situation pour l'adapter au poète-adaptateur lui-même : « *If this kind of thing becomes an international fashion I can easily imagine Robert Lowell himself finding one of his best poems, whose charms is in its concise, delicate touches ("... splinters fall in sawdust from the aluminium-plant wall... wormwood... three pairs of glasses... leathery love") adapted in some other country by some eminent, blissfully monolingual foreign poet, assisted by some American expatriate with a not-too-extensive vocabulary in any language. An outraged pedant, wishing to inform and defend ou poet, might then*

translate the adaptation back into English (“... I saw dusty paint split and fall like aluminium stocks on Wall Street... six glasses of absinthe... the football of passion”) I wonder on whose side the victim would be. » (On me saura gré, précisément dans ce cas — burlesque micro-roman de la traduction errante, si proche de *Feu pâle* —, de ne pas traduire, et d’éviter de proposer, aux malentendus, de nouveaux miroirs...).

Mais Nadejda Mandelstam (dans sa préface au recueil de traductions de James Greene), comment peut-elle déclarer que les traductions de Robert Lowell, ou celles de Paul Celan, sont « *très libres* », et comment peut-elle leur opposer celles de James Greene — alors que ce dernier, si je me fie aux trois autres traductions du même poème que j’ai étudiées, ampute « *Celui qui trouve un fer à cheval* » d’un certain nombre de ses vers les plus significatifs?

A quelle polémique spécifique — cruelle, dépossédante... salutaire? — la poésie est-elle, par ses traductions, ouverte?

« *Comprendre, c’est traduire* », dit George Steiner. Autrement dit : que nul ne croie disposer, par droit d’héritage, de la poésie écrite dans sa propre langue. Les poèmes, dans leur langue, créent ou révèlent des distances, une géographie déchirante... Les espaces que la poésie ouvre dans sa langue sont-ils essentiellement différents de ceux qui béent entre les langues?... Aimer la poésie à travers langues, c’est tituber, non moins que d’une langue à l’autre, dans sa propre langue.

Mandelstam a connu, par son activité de traducteur, d’extravagantes situations. L’épisode de la traduction de *Till Eulenspiegel* a donné lieu à la « *Quatrième Prose* » (traduite dans *Esprit*, juillet-août 1979, par Christian Mouze).

Il a eu affaire à la gestion absurde des tâches de traduction. Il intervient par exemple dans une prose de : « *L’avachissement, la mesquinerie, la confusion du milieu social où, chez nous, on recrute souvent les traducteurs (déclassés, intellectuels sans emploi qui connaissent les langues étrangères), laissent une marque indélébile de médiocrité sur tout leur ouvrage.* » (Je traduis de la traduction en anglais de J. G. Harris et Constance Link — « *Torrents of Hachwork* », dans Mandelstam, *The complete critical prose and letters*, Ardis, Ann Arbor, 1979).

Mais il n’a jamais cessé d’être en proie au désir des autres langues, des autres cultures. Il écrit sur Villon, sur Chénier, sur Dante. « *L’acméisme, c’est la nostalgie de la culture universelle.* »

La dure distension qu’imposent, en leurs langues et entre ces langues les poésies des divers pays, comme il l’éprouve :

— Tantôt il la relâche d’un peu de rhétorique unanimiste : « *Ainsi en poésie les frontières du national sont brisées et les éléments d’une langue appellent ceux d’une autre langue à travers les voix de l’espace et du temps, car toutes les langues sont liées en une union fraternelle qui se renforce dans la liberté et le caractère propre de chacune; et à l’intérieur de cette liberté elles sont fraternellement apparentées et se saluent mutuellement comme les membres d’une même famille.* » (*Remarques sur Chénier*, trad. Martine Godet. *Poésie*, 16).

— Mais il sait aussi ouvrir un poème à cette dureté que la bouche même éprouve :

« *Ne cède pas à la tentation des dialectes étrangers, efforce-toi plutôt de les oublier! Tes dents, de toute façon, ne pourront mordre dans le verre!* » (Poème n° 270, trad. Kérel p. 243).

Le poème fait une courbe. Il monte vers un sommet, il y sonne :

*« Trois fois béni qui dans son chant sait mettre un nom. »*

Son effervescence centrale n'est-elle pas de nature à se donner (et à contraindre) immédiatement — dans l'obscurité transparente de la première lecture?

*« L'air est parfois sombre comme l'eau et toute chose vivante  
y nage comme un poisson,  
De ses nageoires écartant la sphère,  
Compacte, souple, à peine tiédie... »*

Qu'est-ce qui, de notre attention, est ici happé? Pacte-pari initial, hasardeux mais irremplaçable. Hypothétique flairage. La première reconnaissance de la force du poème, de son autorité : nul moment ultérieur de la lecture n'y équivaudra.

Le poème semble culminer dans une consistance déconsistante qui soudain inclut le regard, l'ouïe. Être-dans :

*« Il est impossible d'en sortir, difficile d'y pénétrer »*

Serait-ce d'abord l'attention et l'espoir du lecteur qui connaissent cette double difficulté-impossibilité? Et le lecteur fait-il autre chose que d'obéir, avec le poète, à la force de cet être-dans?

Ce poème, construit, mais non selon un schème traditionnel (à la différence de beaucoup de poèmes de Mandelstam), décidant de sa propre silhouette, animé par la question et la saveur du construire

— *« Et nous,  
Humant le parfum des larmes résineuses qui suintent à travers le bordage  
du navire,*

*Admirant les planches  
Clouées, ajustées en cloisons... » —,*

s'élançait vers une cime de trouble, et sa force s'impose dans une défaillance irréfutable, une émotion noire :

*« Cristal où les roues se meuvent, où regimbent les chevaux,  
Humide tchernoziom de Nérée chaque nuit de nouveau retourné  
Par des fourches, des tridents, des pioches, des charrues.  
L'air est pétri aussi épais que la terre... »*

(Le poète comme « nous », comme ses lecteurs, s'est placé sous la voûte, à demi virtuelle, s'emportant peu à peu, du poème...

Marcher, frôler, ouïes ouvertes, regarder sous l'emprise de ce qui, en formation, nous baigne d'ombre liquide. *« Lorsqu'il composait des vers, Mandelstam éprouvait toujours le besoin de remuer. Il marchait de long en large dans notre chambre (malheureusement, nous avons toujours vécu dans de tels réduits qu'il n'avait guère de place pour cela), sortait à chaque instant dans le jardin, sur le boulevard, ou errait dans les rues... »* (Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir*, I, p. 185).

Nourrir de ses forces, de son temps, cette fluide courbe qui s'anticipe, cet équilibre courant après soi, aérien et penché :

*« Ainsi lorsqu'est anéantie l'esquisse,  
Tu gardes dans la pensée, assidûment,  
La période, sans les notes qui l'alourdissent,  
Dans ta nuit intérieure, d'un seul tenant,  
Et, l'œil plissé, sans rien d'autre pour s'appuyer,  
Elle tient seule, en équilibre sur sa masse,  
Elle est par rapport au papier  
Ce qu'est la coupole à l'espace. »*

(Troisième des *Huitains* 275-285, Kérel, p. 253.)

(Coupoles, voûtes, cathédrale, gare, navire, être construit, *construire*, c'est là une question dans beaucoup d'écrits de Mandelstam. Elle traverse les différentes régions de ses écrits, elle travaille la différence de leur registre.

Et c'est en de tels termes que Mandelstam parle, quelquefois, de l'histoire, de la société — et qu'il dit ou modèle le rapport du poème au monde social, à l'« époque ».

Mais souvent, le « construit » est détaché, enveloppé, percé de vue, descellé; il flotte, il prend une transparence d'image. Il brille et alimente l'éclat du poème ou de la prose poétique — mais s'il tourne librement et s'offre, c'est dans l'élément d'un pur passé (fût-il « éternel ») :

*« Cathédrales éternelles de Sophie et de Pierre,  
Granges du bien universel,  
Réservoirs d'air et de lumière,  
Silos du Nouveau Testament.  
Non ce n'est pas vers vous qu'au temps des lourds désastres  
Est attiré l'esprit... »*

(Poème n° 124, Kérel p. 141)

Dans *Celui qui trouve un fer à cheval*, la présentation du construit, navire, planches clouées, n'est qu'un moment sans contrôle sur le tout du poème, c'est un relais pour l'élan..)

Le poème s'élève en une seconde cloche d'intensité — mais plus brève : « *Le son tinte encore...* », et rétrospective : « ... *mais la cause du son a disparu* ».

Ou plutôt, ce n'est plus, dans le silence qui suit la chute de l'intensité centrale, qu'un rappel de ce qui s'est enlevé « *Mais la courbe abrupte de son encolure|Garde encore le souvenir de la course...* »; c'est une trace de « *poussière* », d'« *écume* »... Mais, à se redire, l'intensité se rend presque possible elle-même; elle refait, fragile, du présent un présent soulevé. Cette ardeur, cet éclat ne peuvent être désignés à distance; ils montent dans le dire qui aussitôt bouillonne :

*« Quand ils étaient bien plus de quatre,  
Autant qu'il est de pierres sur la route,  
De pierres quatre fois multipliées  
Par la foulée de l'amblier frappant le sol, luisant de chaleur. »*

(Les propos de construction, de constructivisme, sont, dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, lieux de ralliements et d'équivoques — de Vienne à la Russie, des arts plastiques au roman ou à la philosophie, de Wittgenstein à Hermann Broch... s'y mêlent des pensées profondes et des affiches culturelles.

Mandelstam joue l'architecte parfois, dans ses proses, pour saisir, d'un rapide survol, l'histoire en « époques » — tantôt rétrospectivement : « *Il y a des époques qui affirment que l'homme est insignifiant, qu'on doit user de lui comme de briques, ou de mortier, qu'on doit se servir de l'homme pour construire...* » (caractéristique cette prétention à entendre la déclaration d'une époque) — tantôt en anticipant : « *Chacun perçoit le caractère monumental des formes d'architecture sociale qui s'approchent aujourd'hui...* » (« *Humanism and the Present* », dans *The complete critical prose and letters*, p. 181).

(Le poème, parfois, entend les autres langages — y compris les autres langages du poète. Voir en eux la « construction »? Dire le style même de leur assurance, de leur présentation. Le poème, où veut-il, parfois, entraîner les autres langages? C'est comme s'il était, d'eux, plus proches qu'eux-mêmes... En quoi déplie-t-il alors leurs vouloir-être? En quelle vie ou quel trop tolérant Hadès? Dans quelle brune immersion les fait-il, cruellement, voisiner, se toucher?

« ... *Le prosateur est forcé de se tenir " au-dessus " de la société, de lui être " supérieur". L'instruction étant le nerf central de la prose, le prosateur exige un piédestal. La poésie est une autre affaire. Le poète ... n'est pas forcé de planer au-dessus de son époque, et de paraître supérieur à la société.* » (*On the Addressee*, dans *Compl. Crit. prose and letters*, p. 70.)

#### PASSER

Tout le poème s'élançait jusqu'à un « *Par où commencer?* » qui n'apparaît qu'au cœur même du texte.

Et il se lance d'un « *nous disons* » redoublé.

« *Nous* »? Jcté d'un coup, impérieux, énigmatique.

« *Nous disons* » est, à chacune de ses deux occurrences, posé dans un lieu ou selon une posture. Brièvement, la première fois : « *Tournés vers la forêt, nous disons...* ». Plus largement la seconde fois : « *Et nous,|Humant...|Admirant...|...|Nous disons...* ».

Le poème prend son élan entre la position du « *nous disons* », et ce qui, par ce « *nous* », est dit.

Quelle relation, quelle tension entre « *tournés vers la forêt* » et « *voici la forêt des navires et des mâts* »? Serait-ce que le « *nous* », à partir de sa position — dite en langage « réaliste » : « *tournés vers la forêt* » —, construirait, sous les yeux du lecteur, une métaphore : « *Voici la forêt des navires et des mâts* »?... Mais non, ce n'est pas de la métaphore reçue — forêt de mâts — qu'il s'agit. C'est tout au plus une anticipation : ces pins seront mâts. Ou mieux : ce qui apparaissait un instant, à tort, comme métaphore (au sens d'une rhétorique circonscrite et divisée d'un langage « réaliste ») se dénoue en transport effectif — et animé du désir de « passer »... Le « *nous* » ne fabrique pas une métaphore, il entre en rapport avec ce



passage, ce désir. Dire, pour lui, c'est alors simplement souligner et rythmer le passage : « *A eux de grincer dans la tempête...* ».

De la terre à la mer. Des forêts à l'air plein de sel. En chacun des éléments, le manque et le désir des autres éléments : « *Dans l'air fou de colères, vierge de forêts* »...

« *Clément nous est le règne des quatre éléments,  
Et pourtant l'homme libre en suscite un cinquième.* »

(*L'Amirauté*, n° 48, Kérel p. 59) - 1913

« *Comparer* » (en passant d'un élément à l'autre) est présenté dans le « *fil rivé au pont* », dans le « *navigateur* », dans son usage du « *fragile instrument du géomètre* »...

Ce qui, à travers le transport, mesure, compte, est soi-même en transformation. (Mandelstam parle, dans son *Entretien sur Dante*, de ces figures qui sortent les unes des autres, et qui ne trouvent chacune leur envol qu'en s'appuyant sur la précédente et en l'abandonnant.) Et la métamorphose, du fil à plomb au navigateur et au géomètre, débouche dans le second « *nous disons* ».

(Levine — dans *Action Poétique* 63, p. 109 — cite Mandelstam : « *La seule chose qui de par sa structure se prête à la représentation poétique, à savoir les élans, les intentions et les variations d'amplitude...* ».

Mandelstam cherche parfois, en recourant à un langage « scientifique » — ici le « *fil à plomb* », l'« *instrument du géomètre* », « *l'attraction de la matrice terrestre* », — à s'assurer (selon une assurance un peu ...reçue, crispant parfois ses proses, mais ici le poème l'emporte...) que son propre langage, que l'élan même de sa période s'engage bien dans un rapport effectif, tension, rythme, contact, avec ce qu'il nomme.

C'est, souvent, vers la biologie qu'il tend. Plante et phrase vivent et vibrent alors dans un même espace. « *La plante est... le bruit d'un roucoulement dans une sphère saturée de phénomènes ondulatoires. Elle est messagère du vivant orage qui sans cesse agite l'univers — apparentée de même sorte à la pierre et à la foudre!* » (*Voyage en Arménie*, trad. Louis Bruzon). La capucine et la phrase se frôlent, se tachent, s'échangent : « *Quel Bach, quel Mozart composera une variation sur le thème de la feuille de capucine...? Une phrase a pris feu : « la vélocité universelle de la capucine à l'instant d'éclore... » (ibid.)*.

Si le comparatisme du XIX<sup>e</sup> siècle — et d'abord en biologie — attire Mandelstam, n'est-ce pas parce qu'il croit pouvoir, en lui (dans ses mots, ses propositions, même périmées, ses inflexions de pensée, ses impulsions), rêver assez intensément pour délivrer le « comparer » poétique, et pour forcer la métaphore à s'extravaser dans le vivant, dans les éléments, dans les lieux du monde?)

Le second « *nous disons* » déferle sur le premier — mais en attirant à lui et en absorbant le fil à plomb, et le navigateur, et le géomètre...

Voici qu'en effet, devenu navigateur, le second « *nous* » n'est plus simplement « *tourné vers* » ou « *face à* » ce qu'il nomme. Il est embarqué.

Ainsi se redistribue et s'assouplit la répartition entre la position du « *nous* » qui dit, et ce qui est donné comme dit par ce « *nous* ».

Le geste de dire est dans le navire qu'il dit. Un navire qui se fait en pleine traversée, se construit autour de celui qu'il porte. Argo? Navire de mots. Navire parlant.

Ce navire poème fait bruire en nous les traditions poétiques (Virgile, Horace) et mythologiques.

Mais il hésite, cherche, étrangement, de quelle filiation se réclamer. D'où la déconcertante incise :

« — *Ce n'est pas le paisible charpentier de Bethléem qui les posa,  
mais un autre, Le père des voyages, l'ami du marin —* »

Du christianisme aux mythes grecs. Quelle disponibilité des traditions — et presque cyniquement avouée dans le poème même! Dans sa référence grecque encore, le poème hésite, ou reste ambigu, ou plutôt coagule. Est-il Poséidon, ce « *père des voyages* », comme le pense Clarence Brown? Ou plutôt, et à la fois, Jason (« *Golden Fleece, where are you, Golden Fleece? | All the journey long the heavy sea waves sounded...* » poème n° 92, trad. Clarence Brown, p. 265) et Ulysse (que Mandelstam retrouve, par exemple, chez Dante : « *Le métabolisme de la planète entière s'accomplit dans le sang — et l'Atlantique aspire Ulysse, avale son vaisseau de bois.* » — *Entretien sur Dante*, trad. J. C. Schneider, Argile XII).

On a accusé — haineusement, stupidement — Mandelstam de confondre, par ignorance, les mythes grecs. Mandelstam accomplit dans ses précipités lumineux — non sans analogie avec Nerval — la disponibilité culturelle des traditions mythiques sues et rassemblées au XIX<sup>e</sup> siècle.

Usant des mythes, des poèmes et des langues antiques, des poètes — Chénier, Nerval, Mandelstam — ont cherché à se construire des mythologies privées-cosmiques, des généalogies hâtivement clouées... Pauvres abris... provoquant quel vide?

« *La langue russe est une langue hellénistique. En raison de toute une série de conditions historiques, les forces vives de la culture hellénique abandonnant l'occident à l'influence latine et refusant de s'attarder dans une Byzance stérile, ont trouvé un lieu d'élection au sein de la langue russe et lui ont communiqué le secret sûr de sa force, d'une vision hellénique du monde, le secret de la libre incarnation, et voilà pourquoi la langue russe est devenue chair parlante et sonnante.* » (*De la nature du mot*, trad. Hélène Henry, *Action Poétique*, p. 124.)

d'une circulation, d'une continuité irrigante.

Rêve d'un sang de langage. Paroles de chair? Mordues de froid, de « gel noir ».

La vague de langage soulevée par le second « *nous disons* » se superpose à la première, pour s'en écarter.

Le présent de « *Voici la forêt... | et les pins...* » est recouvert par ce « *Ils furent eux aussi sur la terre* », au passé. Il ne s'agit plus, dans l'élan premier, du désir de franchir les bornes des éléments. Ou plutôt, s'il est encore question de ce désir, c'est au passé — comme nostalgie, regrets, ou même remords.

Et qu'ajoute le « *aussi* » de « *eux aussi* »? Comment agrafe-t-il ensemble le « *nous* » (qui dit) et le « *eux* » (qui est dit)?

Le désir de franchir est vu rétrospectivement. Historiquement, même (par l'association implicite du « nous » parlant à « eux », aux pins). Et il devient alors « *oubli des racines* », désir affolé d'échanger le lieu où l'on est (où l'on fut, en proie à la fadeur) pour « *une pincée de sel* », pour un peu de goût...

Franchir, en s'imprégnant de ce murmure d'historicité, hésite sur le désir qui l'anime.

Et pourtant, c'est maintenant qu'il s'agit de commencer.

« PAR OU COMMENCER ? »

Qu'est-ce qui, à ce point du poème, n'a pas encore commencé ?

Qu'entend-on, maintenant, sinon le résultat de tout ce qui précède, l'épanouissement de l'élan ?

Ce qui était passage est devenu frémissement universel. « *Tout craque et ploie* ». Les comparaisons sont dans l'espace même. « *L'air frémit de comparaisons* ».

La terre se charge de la puissance métaphorique en se comparant aux métaphores. « *La terre gronde comme une métaphore* ».

Le langage est tout entier en attente. Libre dans l'instant de la blanche égalisation poétique. « *Pas un mot ne vaut mieux que l'autre* ». Joie, toute évaluation rompue dans le libre jeu du langage, fluide amnésie d'un instant. Tout le langage attend, tremble, veut... « *Dans l'attelage criard d'envols d'oiseaux tendus sous l'effort* »...

Et pourtant, c'est déjà l'affrontement — « *En voulant affronter les favoris piaffants de l'hippodrome* » —, le choix, la destruction — « *Et de légères carrioles [...] Se brisent en éclats* ».

Minces assemblages — « *légères carrioles* » —, ce qui se construit maintenant est aussitôt emporté dans la course.

L'élan, depuis le début du poème, le franchissement des répartitions, la fluidité gagnée n'évite pas au poème de se confronter au moment du choix, du tri. Concurrency entre des possibles au sein du poème se faisant ? Ou entre poèmes, « *favoris piaffants* » ?

La fluidité n'évite pas au poème d'avoir affaire à ce qui — au moment de vraiment « *commencer* », de vraiment se circonscrire — monte obscurément, pousse, inquiète, divise et expose toute tentative de dire.

« FRAGMENT PINDARIQUE »

Ce qui éclate dans « *Trois fois béni qui dans son chant...* » était annoncé dans « *l'hippodrome* » (et ses « *légères carrioles* », ses « *favoris piaffants* ») : le poème s'arrache en invocation pindarique. N'est-il pas une ode — comme l'« *Ode au crayon d'ardoise* » ? Selon Clarence Brown, Mandelstam avait donné à ce poème le sous-titre de « *fragment pindarique* ».

Mais bien d'autres traits lient ce poème aux odes pindariques.

Si « *l'âne* », de la « *terre/Incommode comme un dos d'âne* » peut faire écho (avant les chevaux) à plusieurs titres de Pindare (par exemple : *Sixième Olympique* : « *pour Agesias de Syracuse, vainqueur au char à mules* »), le « *dos* » de la terre appartient, lui, à la quatrième des *Pythiques* : « *Douze jours, nous venions de*

porter, sur le dos désert de la terre, depuis l'Océan, la charpente du vaisseau, tiré de l'onde sur mon conseil » (Str. 2, vers 44-47, trad. Aimé Puech).

C'est probablement de cette quatrième *Pythique* que le poème de Mandelstam est le plus proche.

(On lit encore, dans la quatrième *Pythique* — où le mythe développé est celui des Argonautes —, ces vers :

« Dépouillez, avec le tranchant de la hache, un grand chêne de ses rameaux; dégradez sa merveilleuse beauté : l'arbre devenu stérile rend encore témoignage de lui-même... » (Ant. 12, vers 467-471).

On lisait, dans le poème de Mandelstam :

« Et les pins roses

Libres jusqu'à leur faite de l'épineux fardeau »

ou :

« Ils se dressaient sur la chaîne fameuse,

Bruissant sous l'averse fade,

Proposant vainement à la nue d'échanger leur noble fardeau... »)

(Quand la poésie essaie de se rapporter à sa propre histoire, quand elle confronte ses chances à son passé, pourquoi réveille-t-elle presque nécessairement le modèle, ou l'espoir, pindarique? Ronsard ou Chénier, Hölderlin et Mandelstam, Valéry, Deguy.

Nostalgie d'un monde grec, d'une mission « *politique* » du poète, du poème qui pouvait dire les éclats, réciproquement renforcés, du vainqueur, du souverain, du poème, du héros mythique, de la cité, de la mémoire.

Nostalgie d'une mesure immédiatement poétique des lieux et des distances, de la circonscription de la cité, des rapports, de la justice.

Des trois questions que Deguy pose à ce propos (dans le numéro de la *Revue de Poésie* consacré à Pindare, en février 1971), je ne rappelle que les deux suivantes : « ... quel fut le caractère intrinsèquement politique de la poésie grecque; ...; puis où en sommes-nous quant à une articulation poésie-politique, s'il est vrai que le poétique et le politique sont tellement séparés, au sein de la prédominance du politique, qu'il ne reste plus à la poésie que les excursions du « poème politique » pour maintenir une relation superficielle qui fasse obéissance à la situation générale où les événements sont nos maîtres — pour une nature de l'événement dont le poétique n'est pas responsable. »)

(Il arrive que le modèle pindarique se révulse dans certaines situations.

Chénier — que Mandelstam a lu et étudié — écrit, dans l'hiver 1790-1791, une grande ode pindarique, dédiée à Louis David, « *Le Jeu de Paume* » : « Salut, peuple français! ma main | Tresse pour toi les fleurs que fait naître la lyre. » Mais dans les *Iambes*, il est vrai — le rapport d'illustration réciproque se renverse exactement : « Car qui peut noblement de leur bande perverse | Rendre les attentats fameux? | Ces monstres sont impurs; la lance qui les perce | Sort impure, infecte comme eux. » Le poème, même dénonciateur, même comme « lance » qui « perce », se souille à ceux qu'il nomme : « Carrier », « Fouquier », « Dumas »...

Autre situation historique : Mandelstam, des années après son *Epigramme* contre Staline (« *Lui seul pointe l'index, lui seul tape du poing. // Il forge des chaînes, décret après décret...* »), écrit une ... Ode à Staline.

Le poème où Mandelstam, à Voronej, en 1937, chante — horriblement — Lénine et Staline, est parcouru d'une torsion qui le rend presque ininterprétable. Cela ne relève pas de l'« art d'écrire » selon Leo Strauss, ni du « Ketman » de Czeslaw Milosz. C'est une monstrueuse crampe de la parole. Nadejda Mandelstam extrait de ce poème un énoncé qui occupe en fait, dans le texte, une position subordonnée, enclavée. Elle le rapproche d'un passage d'un poème de mai 1918, *Le crépuscule de la liberté* : « *Mandelstam avait compris de bonne heure ce que l'État d'un type nouveau apportait aux hommes, et il n'en espérait pas les faveurs. Il croyait également que « le peuple, tel un juge, porte un jugement », et il avait dit aussi : « Dans les années difficiles, tu te lèves, ô soleil, ô juge, ô peuple. » Je partage cette foi, et je sais que le peuple prononce son jugement, même lorsqu'il se tait.* » (*Contre tout espoir*, I, p. 154.) Je ne suis pas sûr que, même dans *Le crépuscule de la liberté*, la figure du peuple-juge soit sans équivoque. Mais je suis presque sûr qu'elle est, dans le poème de 1937, absolument tordue. « *Que le peuple juge rend justice* » (selon la traduction d'Hélène Henry, *Action Poétique* p. 81), c'est l'affirmation que « *nos ennemis* » (quels ennemis? de quel « nous »?) voudraient empêcher le poète de faire entendre; mais du moins, hurle le poète, rien n'empêchera que soit ici chanté « *l'éveil de la raison et de la vie : Staline.* » Je ne dis pas qu'il y ait là une critique de la « thèse » du peuple-juge légitime — critique qu'on peut lire, par exemple, dans *L'histoire de la Révolution Française* de Michelet —; mais je crois que la syntaxe même du poème est foudroyée.)

#### UN NOM

Rayonnerait donc ici le moment pindarique où semble tendre tout le poème :

*« Trois fois béni qui dans son chant sait mettre un nom,  
Car le chant qui s'orne d'un titre  
Vit plus longtemps parmi les autres chants,  
Et le bandeau dont on ceignit son front le distingue  
parmi ses compagnons... »*

« *La couronne qui se met sur le front*, écrit Deguy commentant Pindare (op. cit., p. 59), *déclare au monde l'exploit. « Avoir un front », cela montre le visage d'un homme, les limites. Pour dire l'enceinte de la ville, les Grecs emploient le même mot que pour ce qui enceint le front : stephanos.* »

Mais ce qui est « *béni* », chez Mandelstam, ce n'est pas le vainqueur. C'est le poète, ou c'est son chant. Mais pas le chant que nous lisons... C'est, ce serait, le poème qui aurait un héros à nommer. (Comment ne pas penser à Staline qui, quatorze ans plus tard, sera, oui, nommé...?)

Dans ce poème, il n'y a pas de nom. Le titre du poème ne le lie pas à un héros. « *Celui qui trouve un fer à cheval* » : anonymat; quelqu'un glane, après la course; le titre est dit, dans le poème même, mais plus loin, lors de la chute de la courbe qui avait soulevé le poème.

Le moment pindarique est optatif. La chance pindarique n'est que frôlée. On ne s'y tient pas. Ce n'aura été qu'une mesure, excessive, rêvée, pour le poème que nous lisons; de quoi mettre en évidence, pour parler comme Michel Deguy, la « déception ».

#### LA PÂMOISON

Mais de quel risque le poème pindarique, s'il était possible, devrait-il nous guérir?

Quelle dangereuse « *intimité* » ou « *proximité* » — où se dissolvent les distances et les rapports que le poème aurait dû mesurer ou tenir? Qu'arrive-t-il soudain? Excessive proximité des hommes, mais aussi de la bête, du végétal; et la plante sent comme l'homme, dans la chaleur de ses paumes humides, ou l'homme se révèle, par son odeur, animal... Quelle « *cruauté* », dans cette confusion (« *... faible et cruel | comme un fauve.* »

#### LE SIÈCLE, n° 135, Kérel p. 161.)?

Mais, dans l'effectuation poétique, ce qui devait être repoussé s'impose — simplement parce qu'il est dit, et que soudain le dire, oublieux, de son refus, déplaçant son frissonnant présent, y brûle.

« *L'air est parfois sombre comme l'eau et toute chose vivante y nage  
comme un [poisson,*

*De ses nageoires écartant la sphère,  
Compacte, souple, à peine tiédie,  
Cristal où les roues se meuvent, où regimbent les chevaux,  
Humide tchernoziom de Nérée chaque nuit de nouveau retourné  
Par des fourches, des tridents, des pioches, des charrues.  
L'air est pétri aussi épais que la terre... »*

(Ou bien, Jean-Claude Schneider :

« *L'air (il arrive) est sombre comme l'eau, et toute vie comme un poisson  
y nage,*

*Des nageoires s'ouvrant une voie dans la sphère  
Dense, fluide, à peine attiédie —  
Un cristal où se meuvent roues et chevaux rétifs,  
Humide terre noire de Nérée, chaque nuit éventrée à neuf  
De fourches, de tridents, de houes, de charrues.  
Brassé, l'air, aussi profondément que la terre. — »)*

Ce sont encore les métaphores et les transports entre éléments de tout le premier élan du poème qui s'ouvrent, ici, sanglotantes veines tranchées du « comparer », et qui s'écoulent dans cet élément sombre et souple où tout se touche.

Qu'est-ce que cette proximité sombre qui investit la fluidité produite par tout le poème? En quoi ce moment répond-il à celui de « l'oubli des racines »? Ou à la simultanéité frémissante de l'hippodrome?

Et pourquoi cette « pâmoison », cet « oubli » se dégagent-ils en s'arrachant au flanc du moment pindarique? En quoi sont-ils comparablement et autrement « politiques »? ( Les distances historiques, non moins que les différences géographiques, ou que la distinction des éléments, s'y effondrent, Terre et mer. Terre russe et mer grecque. Mythologie (« chevaux », « fourches » et « tridents » des dieux marins, Nérée...), et « pioches », « charrues » du présent russe, soviétique.)

La « pâmoison » apparaît déjà dans un poème (n° 113) de novembre 1920 (poème que Paul Celan a traduit : cf. *Action Poétique* 63, p. 73) : « *J'ai oublié le mot que je voulais dire...* »

Elle y est dite deux fois :

« *Un chant nocturne chante en cette pâmoison* »

et

« *La barque flotte vide en un fleuve tari  
Et parmi les grillons la parole se pâme.* »

(Kérel, dans cette insistance, est fidèle au russe. Et il lui reste fidèle en faisant revenir, en 1923, la « pâmoison » dans *Celui qui trouve un fer à cheval*. Jean-Claude Schneider, lui, varie. De « *Dans les limbes sans mémoire* », il glisse à : « *la parole se tait, évanouie* ». Et, dans *Celui qui trouve un fer à cheval*, c'est « oubli » qu'il écrit.)

Ce poème de 1920, admirable, glacé, réaliste, très pure, une disposition qui se cherche dans nombre de poèmes de Mandelstam.

Verticale transparence de verre noir. Un haut et un bas s'y dissocient. Qu'est-ce qui soudain veut descendre, et va s'engloutir dans l'étrange monde des morts lentement révélé?

« *L'hirondelle aveugle retourne au royaume des ombres,  
L'aile rognée jouer avec les transparentes.* »

Dans ce poème de 1920, une hirondelle file dans le noir cristallin. Ailleurs (poème n° 101), toute une ville s'enfonce dans l'ombre. Pétersbourg y devient nécropole : « *Pétropol* ».

Mais, dans ce dernier poème (daté de 1918), le haut, dissocié de la ville qui plonge dans la mort, se concentre en pôle de feu, en « *flamme vagabonde* », « *étoile* »

« *Des rêves terrestres se consomment là-haut —  
Étoile verte à l'instant de pâlir,  
Si tu es une étoile — le frère du ciel et de l'eau,  
Ton frère, Pétropol, va mourir.* »

Ou plutôt : aura-t-il fallu qu'apparaisse l'étoile (que s'y consomment les « *rêves terrestres* », que toute décision s'envole là-haut, y gèle et brûle, dérive en figure méconnaissable, qu' « *Un monstrueux vaisseau dans le vide effrayant | s'envole...* ») ... pour que, symétriquement, la ville, double de l'étoile, dissociée; soit livrée à la mort?

« *Si tu es une étoile, Pétropol, ta ville,  
Ton frère, Pétropol, va mourir.* »

Dans le poème de 1920, la verticalité dissociante scinde « *parole* » (selon Jean-Claude Schneider) ou « *mot* » (François Kérel) — et « *idée* » (« *pensée* » selon Hélène Henry, *Action Poétique* 63, p. 72). Quelque chose était à dire, allait se dire, « *idée* », « *pensée* », mais plonge a déjà (quand?) plongé vers le bas, comme, tout à l'heure, l'hirondelle... Et, dans ce qui se fige alors en monde du dessus, en désert de possibilités séchées, le « *chant* » se poursuit « *sans mémoire* », ou « *en pâmoison* », et la parole dérive, « *la barque flotte vide* ».

Même si, d'autres poèmes nomment « *Perséphone* », la dissociation du haut et du bas ne coïncide pas, dans ces deux poèmes de 1918 et de 1920, avec la distinction mythique du monde des vivants et du monde des morts. Ce qui est au-dessus du « *royaume des ombres* » n'est pas le monde des vivants. Car c'est plutôt tout le vivant qui est descendu silencieusement, pour être recouvert vif par la nuit. En haut tournent les figures glacées — étoile verte, vaisseau ailé, barque vide, chevaux limpides, grillons secs — du destin. Ce qui se perd, entre ces deux mondes, c'est toute possibilité de décision. Tout présent se dissout, tout instant de rupture et de nouveauté.

De la décision, de la parole qui porte, du geste qui touche, le poème de 1920, à la différence de celui de 1918, dit le désir :

*« O! rendre aux doigts voyants seulement la pudeur  
Et la saillante joie de la reconnaissance. »*

Et, pour un instant, des possibilités s'animent encore :

*« Les mortels ont ce don — reconnaître et aimer,  
Et le bruit dans leurs doigts se coule comme l'onde. »*

Mais règne enfin dans le poème la « *glace noire* »...

La « *pâmoison* » flottement de la non-décision absolue. Toute décision s'est rétractée, en haut, dans de cruelles figures du destin. Feu froid. Tourne un chant vide, répétitif... Et tout l'humain est désormais en bas, dans le vide du bas. Vit-il encore? Il ne respire plus que dans l'élément du passé qui le baigne — dans un passé qui n'est pas l'antérieur, mais qui est l'inaccessibilité du monde à toute décision.

Est-il possible que cette « *pâmoison* » de 1920 soit la même que celle de 1923 (dans *Celui qui trouva un fer à cheval*)?

(Que penser, du retour, chez Mandelstam, de mots, de schèmes, d'images? Certains schèmes, certaines images ne se définissent-ils pas — tranchants, miroitants, équivoques avec précision — pour passer d'un poème à l'autre, pour tenir et raviver les poèmes dans une contemporanéité réciproque?

(C'est là, en tout cas, une difficulté pour la traduction : la fidélité aux retours doit-elle être absolue?.)

*Celui qui trouve un fer à cheval* est l'un des poèmes de Mandelstam les plus libres de la verticalité glacée et dissociante du poème de 1920. Quelle force, en lui, pour balayer la terre, les éléments — et pour faire, selon une trajectoire horizontale, jaillir les figures les unes des autres!

Et pourtant, nous avions perçu — dans « *ils furent eux aussi sur la terre* », dans l'« *oublis* » des « *racines* » — l'appel obscur, à demi implicite, d'un passé... qui glissait, un peu plus bas, insaisissable.



Dans la « pâmoison » de *Celui qui trouve un fer à cheval*, nulle dissociation entre haut et bas, mais homogénéité et proximité. Ni froid, ni mort, mais « choses vivantes » et tiédeur...

Et pas de passé, semble-t-il, mais un présent... exalté, il est vrai, excessif, si violemment proche...

C'est qu'en même temps, ce moment du poème est celui d'un être-dans, d'un être inclus. Dans quelle « sphère » est-on alors pris — en deçà de tout instant — hiatus, de toute piqûre d'une décision?

« L'air est pétri aussi épais que la terre,  
Il est impossible d'en sortir, difficile d'y pénétrer. »

Dans cette pâmoison, dans ce présent *trop* proche, *trop* homogène, jusqu'à la défaillance, va mourir ce qui fut — à travers métaphores et franchissements — l'avancée de toute la première partie du poème. Et c'est à partir de cette pâmoison que la parole du poème plonge dans la dimension du passé.

L'angoissant *Crépuscule de la liberté*, de mai 1918, comporte un moment très proche de cette pâmoison-proximité :

« ... toute chose  
S'agite, chuchote, vit; »

(Je cite la traduction de R. Char et T. Jolas, dans *La planche de vivre*, N.R.F., 1981.)

Mais ce en quoi tout « chuchote » et « vit » est ici plus nettement cerné :

« Dans les eaux nocturnes, bouillonnantes,  
On a mouillé l'épaisse forêt de rets. »

ou, un peu plus loin, en un mouvement parallèle, mais élargi :

« En légion guerrière  
On a emmaillé les hirondelles ensemble — et voici  
Disparu le soleil; toute chose  
S'agite, chuchote, vit;  
A travers les nasses, crépuscule caillé... »

Être-dans, serait-ce être pris dans des « rets », des « mailles »? Dans des « nasses »? Qu'en est-il alors, dans *Celui qui trouve un fer à cheval*, de la souple sphère tiède où toute chose bat des ouïes? Est-elle piège, elle aussi?

*Le crépuscule de la liberté* n'est pas pris dans la verticalité nocturne dissociante qui s'imposait dans le poème de 1920 « *J'ai oublié le mot...* » (L'avant-dernier vers, toutefois, oriente soudain ce « *crépuscule* » vers « *le Léthé glacial* ».)

Mais une dissociation, encore, plus agitée, s'y produit.

C'est à distance de la proximité enserrée dans les nasses, — loin de l'être-dans, du « *crépuscule caillé* » —, que se retire le soleil... Ou plutôt : il a fallu qu'un pôle du haut ait fui, que soit « *disparu le soleil* », pour que s'effectue la proximité chuchotante.

Le « *crépuscule de la liberté* » n'advient-il pas quand se constitue à distance un pôle épongeant toute décision? Il glisse, ce pôle, dans le poème, cherche à se déterminer.

Sera-t-il en ce qui « se lève » — au-dessus d' « imperforables années » (aussi closes que, dans *Celui qui trouve un fer à cheval*, « l'air... pétri aussi épais que la terre »)? Sera-t-il « soleil, juge, peuple » — ce « soleil » qui, donc, est, un peu plus loin disparu à distance des nasses? Sera-t-il dans « la somme du destin / Qu'emporte le chef du peuple en larmes »? dans « la somme crépusculaire du pouvoir »?

#### UN BORD

Dans *Celui qui trouve un fer à cheval*, ni « rets », ni « nasses » ne sont dites perceptibles dans le moment même de l'être-dans, de la pâmoison...

Ce n'est qu'à la faveur d'un nouveau déplacement du poème — ce poème qui court et franchit, souverainement, insatiablement — que se dessine, pour le moment de l'immersion, un contour.

*« L'air est pétri aussi épais que la terre,  
Il est impossible d'en sortir, difficile d'y pénétrer.  
De son vert battoir un frisson parcourt les arbres;  
Les enfants jouent aux osselets avec les vertèbres d'animaux défunts. »*

A l'être-dans succède, instantanément, un être-hors. Le changement est immédiat : simple transformation de la perception de l' « épais », tressautement d'un vers à l'autre. L'instant où il a lieu est implicite, hors décision, ne saurait s'ouvrir.

De l'immersion-fusion ne reste, passé son bord, que la trace la plus fugace : ce « frisson » dans les feuilles. Et l'écart, soudain, bée, monstrueux, paléontologique : « vertèbres d'animaux défunts ».

Mais, on ne l'oubliera pas, l'être-dans, l'être enveloppé sans décision aura vibré, au centre de ce poème, indépendamment de tout dehors, de la détermination de tout pôle surplombant, de tout « soleil », « étoile », « juge ».

#### L'ÈRE

Enfuit la pâmoison, des repères historiques, pour la première fois dans ce poème, semblent se déclarer : « *La frêle chronologie de notre ère touche à son terme* ». Mais c'est rétrospectivement, du point de vue de la fin, de la mort.

Et pour la première fois aussi, le « je » apparaît : pour dire la non-décision ou la décision perdue. « *Je me suis trompé, je me suis égaré, j'ai perdu le compte* ».

L' « ère » et le « je » se séparent. L'histoire ne peut être déclarée que comme dissension, comme impossibilité de toute décision du « je » dans l' « époque ».

Il ne reste que l'énigme de la « sphère » vue du dehors, devenue pure forme à voir, contour :

*« Et notre ère vibrait comme une sphère d'or,  
Creuse, coulée, soutenue par personne »*

(Cette « ère », qui, creuse, glisse et tourne, peut-on lui assigner des ... dates? Mandelstam, dans ses proses, aime — trop, peut-être — parler de « siècles ».

Ici, ce qui « a été » (« *Merci pour ce qui a été* »), serait-ce « le dix-neuvième

*siècle* ». (Sur l'évaluation de ce siècle, Nadejda Mandelstam montre que Mandelstam a radicalement varié... Dans quelques lignes, très troublantes, de *La rage littéraire* (p. 110), Mandelstam fait apparaître, en même temps qu'une rupture historique avec le dix-neuvième siècle, une corrélation — dans ce dix-neuvième siècle même — entre une « *nuit profonde* », soudée de gel, et un « *État* » qui flambe aussi glacé que l'étoile verte au-dessus de Pétrópolis : « *Quand mon regard se tourne vers l'ensemble de la culture russe du dix-neuvième siècle, brisée, finie, inimitable, que personne n'oserait, n'a le droit d'imiter, j'ai envie d'invoquer le beau fixe, et j'y vois l'unité d'un froid démesuré qui soude toutes les décennies en une seule fine journée, fine nuit, une nuit profonde où l'État terrifiant flambe comme un poêle aux exhalaisons glaciales.* »)

Ou bien s'agit-il du siècle qu'a ouvert la révolution russe? Les siècles, dix-neuvième et vingtième, pour Mandelstam, se regardent parfois l'un l'autre, et se mettent à se ressembler...

Serait-ce encore la figure d'un siècle espéré, ce qui aurait dû être le « siècle » de quelques jeunes poètes russes des premières années du xx<sup>e</sup> siècle, ambition qui devint vite une image décollée de toute réalité?

(Que penser de l'ambiguïté de certaines références historiques des poèmes de Mandelstam? Et de l'ambivalence des évaluations, des jugements, dans les poèmes en général? Qu'est-ce que leur terreuse activité, labourant, égalisant — pour une seconde —, affaisant, en ornières, dans la nuit d'une spécifique émotion, nos repères et nos échelles?)

Dans tous ces cas, l'« ère » est la figure — glacée, flamboyante — d'une décision du destin (antérieure, irréaliste, à venir, il n'importe plus guère...).

La dissension entre l'« ère » et le « je » est à comparer avec la dissociation que présentaient plusieurs poèmes.

Il n'est pas question ici — dans ce poème dont les déplacements quasihorizontaux font une longue courbe étirée en flèche — d'un haut ni d'un bas. Mais d'un côté, le « je » file dans le passé qui, bien plus que situé antérieur, s'ouvre, dévorant, sans bords, absolu; il plonge (comme l'hirondelle, comme la ville, comme l'« idée ») dans la nuit, dans le passé archéologique... Et, d'un autre côté, l'« ère » s'est dégagee en sphère d'or, elle y prend figure d'énigme, de décision durcie, de parole simplifiée en énigme :

« *Au moindre frôlement elle répondait : " oui " et " non "* »

*Comme un enfant répond :*

« *Je te donnerai une pomme " ou " je ne te donnerai pas de pomme "* ».

Le destin-enfant gravite hors de portée; la parole, par son adéquate à elle-même, se retire et n'est plus que visible, close dans sa « *moulure* » :

« *Et son visage est l'exacte moulure de la voix qui prononce ces mots* ».

(La pomme, la sphère, l'or, traversent plusieurs poèmes de Mandelstam... Cette traversée ne résonne-t-elle pas avec leurs positions respectives dans chacun de ces poèmes?)

Dans le poème n° 117 (Kérel p. 127), la « *pomme* » et l'« *or* » sont donnés dans un envol religieux :

« Voici que le ciboire comme un soleil d'or  
Est suspendu dans l'air — suprême instant!  
Seule la langue grecque doit ici retentir :  
Prends dans ta main le monde comme une simple pomme! »

Si l'hellénisme (cette généalogie mythique que veut se donner Mandelstam), si l'appel « *prends dans ta main le monde* » (à opposer au « *soutenue par personne* » caractérisant la sphère dans *Celui qui trouve un fer à cheval*), semblent proposer un lien avec la figure brillante qui s'isole et s'élève, et induire vers elle un geste décisif — il ne s'agit pourtant que d'un spectacle religieux... La main qui va prendre n'est-elle pas celle d'un Christ tableau? D'une possibilité purement peinte?

LA « PÂMOISON »,  
ENCORE

Entre l'espoir pindarique (dans *Celui qui trouve un fer à cheval*) et l'instant où se dissocient l' « ère » et le « je » — la « *pâmoison* ». Moment non politique entre deux moments politiques? Proximité obscure de tout à tout avalant toute mesure, toutes distances, tous lieux.

Dans ce moment, pourtant, le poème ouvre peut-être la plus grande intimité avec « *l'histoire* »...

Avant qu'ait à être dite la dissociation d'un pôle — ère, État, étoile — jugeant, décidant en destin, l'étirement de ce long poème, qui résiste à la scission verticale, permet cet instant de pure inclusion obscure et tiède, intense, ambiguë.

Si tout est proche de tout, dans cette phrase, il faut aussi y entendre le présent, tel qu'il est dit, comme non exclusif du passé. Ce qui nageait au-dessous, implicite, inquiet — le passé de « *ils furent eux aussi* » et de « *l'oubli des racines* » — est ici accueilli, aspiré, capillarisé.

Par la fluidité que le poème, en ce moment de proximité, a pu atteindre, le passé est obligé de monter; il diffuse dans le présent.

La non-décision enveloppe — bouleversante (pour cet instant presque impossible), brièvement jubilante.

(L'allure du dire, ici, et les images qu'il libère, sont, dans leur rapport au passé, absolument différents de bien des poèmes de Mandelstam.

Les images, chez Mandelstam, sont souvent cernées et pures, transparentes. Elles tournent dans l'élément noir du passé d'en-dessous. Tout ce qui survient, dans de tels poèmes, tout ce qui s'impose au dire poétique, est aussitôt cerné — éclairé en image, et plongé dans l'eau d'un passé inaccessible à la décision... Les images-souvenirs, référées à l'antérieur, ne sont qu'un cas particulier; et elles ne prennent elles-mêmes leur valeur que baignées dans le passé absolu.

Et je pense aux images (aux « souvenirs »?) de Nabokov, de Zamiatine... Une tradition russe? Engageant quelles positions du langage?)

Le rapport au passé, dans ce poème, n'est pas dit comme une tâche à accomplir. (Au contraire les deux poèmes chronologiquement voisins de *Celui qui trouve*

*un fer à cheval* affichent, avec une violence discordante, le souci de se lier au passé : « ... qui saura | . | ... ressouder avec son sang | Les vertèbres des deux siècles ? » — *Le Siècle*, Kérel, p. 159 —, ou encore : « Et je veux que mes doigts pétrissent | Le siliceux chemin après l'ancien choral » — *Ode au crayon d'ardoise*, Kérel, p. 175).

Il fallait la fluidité totale, la disponibilité frémissante de tout le langage — lentement obtenue, par le trajet du poème, par les franchissements d'éléments, par les métaphores extravasées, par l'égalisation libre de « pas un mot ne vaut mieux que l'autre » —, pour que ne soit pas dissocié le passé le plus radical. Alors ce qui restait implicite, passé, grondant, oublié, dans les « racines », est contraint de remonter, fluide, et se mêle, pour un instant, disponible, meuble, souple, « tiédi ».

(Nadejda Mandelstam — *Contre tout espoir*, I, p. 188 — : « Dans la composition d'un poème, il y a quelque chose de voisin de la remémoration de ce qui n'a encore jamais été dit. Qu'est-ce que la recherche du « mot perdu » (« J'ai oublié le mot que je voulais dire et, telle une hirondelle aveugle, je reviendrai dans la demeure des ombres ») sinon une tentative pour se rappeler ce qui n'a pas encore vu le jour ? »)

La force du poème, ici, est de contraindre ce qui, de l'histoire (« l'histoire »?) ne se donne pas face à face, ce qui n'est ni contemplé ni nommé comme figure historique, à monter dans ses mots, dans son rythme.

Le poème est alors comme la chambre de Kafka, comme sa solitude (une solitude « à perdre conscience ») qui oblige « le monde » à venir « se tordre devant lui »...

Le poème — par sa faiblesse légère peu à peu gagnée — force le non-choisi, l'obscur non-décidé, à monter en lui.

La « proximité » dans la « pâmoison » est rapport moderne — par opposition à la disposition pindarique — à l'histoire.

Angoissante proximité de ce qui n'est pas choisi, pas voulu, et qui monte et bouleverse les repères, suspend un instant les choix... Mais c'est aussi la joie du poème, à cet instant, que de pouvoir — dans un saut qui le retourne vers ce qui monte en lui, dans un arrachement où naissent soudain de nouveaux possibles — donner des mots, des images et des rythmes à l'obscur trop proche qui demande. Il ne s'agit pas de décrire ce qui monte, sombre. Le rapport à cette pulsation noire est autre. Il est dans le pouvoir — bouleversé, retourné vers l'ombre — de dire, avec amour, dans un bruit de source aérienne, des détails (« Ou simplement senteur de la sarriette frottée entre les paumes ») ou de murmurer des nuances (« Compacte, souple, à peine tiédie ») dont la précision les offre à ce qui monte.

N'est-ce pas le paradoxe de certaines œuvres modernes que ce rapport intime au non-choisi? Que cette mince décision du dire retournée soudain, instable, lumineuse, vers le non-décidé qui envahit?

Décisif et ténu, ce moment suscite — dans d'autres régions de la pensée, dans d'autres registres de la parole — mille malentendus. Mandelstam lui-même, dans l'*Ode au crayon d'ardoise*, le laisse se déchirer en équivoque :

« *Qui suis-je, moi? Ni le rude maçon,  
Ni le charpentier, ni le bâtisseur de navires!  
Je suis un hypocrite à l'âme double,  
Frère de la nuit, franc-tireur du jour.* »

(trad. François Kérel, p. 175)

Comment l'existence sociale, politique, est-elle impliquée dans cette proximité excessive? Non plus seulement la proximité des hommes les uns avec les autres — ou avec l'animal, le végétal —, mais l'intimité sombre de tous avec l'obscur oublié.

Quelle situation politique moderne peut se caractériser dans l'extrême proximité de l'histoire à la solitude? Dans le pouvoir de la solitude de révéler en l'histoire et ses événements, la montée d'un passé absolu sur lequel les déterminations poétiques ont à se retourner?

Par quelles décisions politiques modernes l'intimité du dire poétique avec l'histoire est-elle — cruellement, avec une savante acuité — visée?

Le paradoxe, ici, c'est que le dire poétique retourné, absorbé dans la fraîcheur noire de la proximité, voit soudain ce dont il ne cessait de s'approcher (ou qu'il forçait à ne pas cesser de s'approcher) bondir dans un autre registre — celui du contrôle politique exigeant l'explication discursive des liens, des engagements, des évaluations — et lui interdire cette proximité même...

## LE VIDE

« *Je me suis trompé, je me suis égaré, j'ai perdu le compte* »

Toutes les équivoques de la situation politique moderne du poétique crient dans cette tentative de constat.

De la « *pâmoison* », de l'instant de la plus vive possibilité poétique, le « *je* » ne s'est extrait que pour tomber, sans décision, en proie au passé.

Et c'est de nouveau le passé dissocié de « *J'ai oublié le mot...* », ou de *L'Amirauté*. Plus froid, plus vide encore, car le « *je* » même y est cette fois totalement et explicitement chu.

Mandelstam aimait penser à l'instant le plus vif de la possibilité poétique comme à des lèvres prenant la forme du dit en formation. « *Mandelstam parle dans ce poème (La flûte grecque) du bruit des lèvres « qui se rappellent quelque chose ». Mais les lèvres d'un flûtiste sont-elles les seules à savoir d'avance ce qu'elles doivent dire?* » (Nadejda Mandelstam, *op. cit.*, I p. 188).

Ici, en revanche, les lèvres sont lentement dissociées de leur parole une fois dite :

« *Les lèvres de l'homme,  
quand elles n'ont plus rien à dire,  
Gardent la forme de la dernière parole prononcée* »

Ce ne sont plus seulement l'hirondelle ou la ville qui plongent dans le passé et s'y font images transparentes, c'est le « je », c'est le pouvoir même de dire, qui tente de vivre-dire sa propre chute :

*« Ce que je dis maintenant, ce n'est pas moi qui le dis »*

Dire l'exténuation du pouvoir de dire en le confiant au passé archéologique, en le donnant à ce qui se révélera, un jour, — pour qui? — passé sans mesure :

*« Cela fut exhumé comme des graines de froment pétrifiés »*

Jusqu'à la fin, Mandelstam essaiera de s'en remettre à la terre et au... passé donné au futur :

*« Oui, je gis dans la terre et je remue les lèvres  
Mais les enfants sauront par cœur ce que je dis »*

(poème n. 306, Kérel p. 281)

La perte du « je »

— *« Et déjà il me manque une part de moi-même »* —

pourra-t-elle encore rejaillir, dans un poème ultérieur, en chance de comprendre l'agonie même du siècle?

*« O la vie argileuse! O l'agonie du siècle!  
Celui-là seul, je le crains, te comprend  
En qui habite le sourire impuissant de l'homme  
Qui s'est perdu à lui-même »*

*1<sup>er</sup> janvier 1924,*

trad. Jean-Claude Schneider, Argile VII, p. 151)

Il ne subsiste qu'une question, posée dès 1920 :

*« Au monde un seul souci me reste,  
un souci d'or : comment fixer à soi la charge du temps »*

(trad. René Char et Tina Jolas, *op. cit.*, p. 55)

Pour qui aura éclos, frôlant la justice pindarique, cet instant de proximité gagné par la précise trajectoire d'un poème?

Et ces phrases qui, baignant une de leurs faces dans l'élément obscur où toute décision se noie, sont, par leur autre face libre rythme de la décision poétique?