

***Partie du discours de Joseph Brodsky :* une expérience de lecture**

CAROLINE BÉRENGER

L'URSS a offert à Iossif Brodski un destin de poète. C'est peut-être ce qu'entendait Anna Akhmatova lorsqu'elle s'exclama : « La biographie qu'on lui prépare¹ ». Il allait devenir le héros improvisé d'un procès retentissant, de l'accusation de parasitisme social en 1964 à la condamnation aux travaux forcés jusqu'à l'expulsion définitive hors d'URSS en 1972. S'il s'était démarqué par un non-conformisme préoccupant à l'ère brejnévienne – abandon de l'école, vie professionnelle chaotique, formation d'autodidacte, déclamations furieuses de poèmes –, il ne prétendait pas entrer en confrontation ouverte avec le pouvoir et sa position ne s'apparentait pas à un cas de dissidence. L'affaire politique ne fut qu'un épisode révélateur ou contingent de sa trajectoire poétique. Car la rupture est avant tout celle qu'accomplit le poète avec son milieu ambiant, en posant une suite de gestes dictés par la découverte initiale que l'axiome marxien « L'être détermine la conscience » peut être contourné par l'art de la distanciation². C'est par

1. Lev Losev, *Iosif Brodskij*, M., Molodaja gvardija, coll. « Žizn' zamčatel'nyx ljudej », 2006, p. 97. Les éléments biographiques figurant dans l'article sont extraits de cet ouvrage.

2. « La biographie d'un écrivain est tout entière dans la façon dont il travaille sa langue. Je me souviens, par exemple, qu'à l'âge de dix ou onze ans, il me vint à l'esprit que la maxime de Marx : "L'être détermine la conscience" »

la langue poétique qu'il s'arrache à ses conditions d'existence, c'est dans la langue russe qu'il prépare sa fuite et organise son extranéité. Si cette exfiltration hors du monde provoque une fracture avec ses contemporains, elle est un moyen de retrouver un lien à la culture disparue de l'Âge d'argent en faisant surgir une nouvelle entité lyrique, dont il stabilise les contours dans le cycle *Partie du discours* (*Часть речи*) publié en 1976³. C'est alors qu'il est devenu Joseph Brodsky, poète juif russe et essayiste américain.

La dévastation amoureuse

La femme qu'il rencontre en 1962, Marina Basmanova, hantera longtemps sa poésie après en avoir été l'inspiratrice. En 1964, le drame intime s'enchevêtre dans le piège judiciaire⁴. Mais c'est à cette relation malheureuse qui prend fin en 1968 que l'on doit ses plus beaux poèmes lyriques. L'amour est l'expérience primordiale qui ne cesse de consumer le poète et d'irradier son œuvre, c'est aussi le début de la connaissance du monde. Le sujet accède à un état d'unité mystique avec l'aimée tandis que la séparation est un arrachement au divin et la perte de toute espérance :

я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обих⁵ ;

n'était vraie que jusqu'au moment où la conscience acquiert l'art de la distanciation ; ensuite, la conscience existe par elle-même et peut donc à la fois déterminer l'être et l'ignorer ». Joseph Brodsky, *Less Than One*, New York, Farrar, Straus & Giroud, 1986 ; en français : « L'art de la distanciation », in *Loin de Byzance*, trad. de Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz, Paris, Fayard, 1988, p. 11.

3. *Partie du discours* est un cycle de vingt poèmes composés entre 1974 et 1976, publié en 1976 dans le n° 10 de la revue *Kontinent*, puis en 1977 aux éditions Ardis dans un recueil de poèmes portant le même titre.

4. Tandis qu'au début de l'année 1964 Brodsky vit une catastrophe amoureuse, la chronologie des événements s'accélère : Nouvel An à l'hôpital psychiatrique ; arrestation le 13 février ; première crise cardiaque en prison le 14 février ; internement de trois semaines en hôpital psychiatrique le 18 février ; verdict du procès le 13 mars ; départ en relégation fin mars. Voir Lev Losev, *Iosif Brodskij*, *op. cit.*, p. 335-336.

5. Nous nous référons à l'édition suivante : *Sočinenija Iosifa Brodskogo v semi tomach* [Œuvres de Joseph Brodsky en sept tomes], SPb., Puškinskij fond, 2^e éd., 1997-2001, t. 3, p. 125-144. Les traductions des extraits cités sont faites par l'auteur de cet article. Le cycle *Partie du discours* a été traduit en français par Véronique Schiltz puis André Markowicz. Voir Joseph Brodsky,

je t'aimais plus que les anges et moi-même
et suis plus loin de toi à présent que des deux réunis ;

Ce distique isolé par des points-virgules occupe le centre du premier poème constitué d'une phrase unique. L'ouverture de la lettre est une tentative de reconstitution d'un amour anéanti, mais l'écriture se défait dès les premiers mots. Les repères spatiaux et temporels sont détruits, l'auteur ne sait plus qui il est, l'identité du destinataire est oubliée, les traits de l'aimée se délitent :

Ниоткуда с любовью, надцáтого мартабря,
дорогой уважаемый милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбóях ;

De nulle part avec amour, le tant de martobre,
chère aimée estimée, peu même importe
qui, puisque les traits du visage, à dire
vrai, sont oubliés, ni votre, ni aucun autre
ami fidèle ne vous salue de l'un
des cinq continents à cheval sur les cowboys.

Les vers qui suivent le distique central s'articulent autour d'un point d'ancrage qui ne cesse de se dérober, enfoui dans les profondeurs de la psyché. Le poète est sous l'emprise obsessionnelle d'un amour destructeur qui le conduit au seuil de la folie⁶. La « redondance excessive⁷ » du miroir dévorant son propre reflet est une

Poèmes 1961-1967, Paris, Gallimard, 1987 et *Vertumne et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1993.

6. L'internement, envisagé d'abord par ses proches comme un moyen d'éviter l'arrestation, fut l'un des moments les plus pénibles de l'existence de Brodsky. Il l'évoque dans son long poème « Gorbounov et Gortchakov », écrit entre 1965 et 1968. L'expression « надцáтого мартабря » (« le tant de martobre »), confusion de mars et d'octobre, est une réminiscence du *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol.

7. « Quelque part au fil de la plume, j'ai même développé une théorie de la redondance excessive, du miroir qui absorbe le corps qui absorbe la ville. Le résultat le plus clair étant bien évidemment qu'ils se nient mutuellement. Un reflet ne saurait prendre en compte un autre reflet ». Joseph Brodsky, *Watermarks*, New York, Farrar, Straus & Giroud, 1992 ; en français, *Acqua*

mise en abyme du néant. L'amour est une aliénation qui conduit à la mort du sujet lyrique :

поздно но́чью, в усну́вшей доли́не, на са́мом дне́,
в городке́, занесе́нном сне́гом по ру́чку двéри,
извива́ясь но́чью на просты́не –
как не сказа́но ни́же по кра́йней ме́ре –
я взбива́ю поду́шку мыча́щим "ты"
за моря́ми, кото́рым конца́ и края́,
в темноте́ всем те́лом тво́и черты́,
как безу́мное зéркало повто́ряя.

tard la nuit, dans la vallée endormie, tout au fond,
dans une ville enneigée jusqu'à la poignée de porte,
m'enroulant la nuit dans les draps –
ce qui au moins n'est pas dit plus bas –
je bats l'oreiller en balbutiant ton nom
au-delà des mers, dont les bords et les extrémités,
dans le noir tes contours par mon corps entier
se multiplient comme dans un miroir fou.

L'impact provoqué par la déflagration amoureuse a éparpillé les débris du « je » aux extrémités de la conscience. D'un point de vue syntaxique, la proposition s'amplifie autour du premier noyau par une suite d'enjambements. Elle tend vers la périphérie, comme une force centrifuge, mimant la spirale de la démence. La prosodie contribue à créer un effet de circularité : le rythme ternaire de l'anapeste⁸, évoquant une mélancolie rebattue ou une valse surannée, suggère aussi un emballement oppressant. Joseph Brodsky vivait selon les lois du transport amoureux. Il a expérimenté le point de rupture de l'intensité lyrique, au-delà duquel il n'y a plus de montée possible. C'est ce tempérament poétique qui le rend

Alta, traduction de Benoît Cœuré et Véronique Schiltz, Paris, Gallimard Arcades, 1992, p. 24.

8. Le mètre anapestique est composé de pieds de trois syllabes dont la dernière est accentuée (- - '). Caractéristique de la romance, il est le plus tardif à s'imposer dans la poésie russe. Voir Boris Unbegaun, *La versification russe*, Paris, Librairie des cinq continents, 1958, p. 71-72. Dans le poème, les trois premiers pieds suivent le rythme de l'anapeste tandis que la seconde partie du vers se libère de l'inertie métrique au profit d'un certain désordre avant de revenir à la mesure au vers suivant.

proche de Marina Tsvetaïeva⁹. Son œuvre est une entreprise de domestication du « cœur ensauvagé » (« одичавшее сердце »), un effort pour composer avec son maximalisme. Le poète parvient à prendre peu à peu ses distances avec les puissantes émotions qui l'étreignent. L'instance subjective se délivre de sa propre intériorité et entame une longue mutation à travers la matière.

Métaphysique des objets

Condamné à une peine de travaux forcés, le poète est en relégation d'avril 1964 à septembre 1965 à Norenskaïa, village de la région d'Arkhangelsk. Détruit par l'amour, il va pourtant vivre l'époque « la plus heureuse de sa vie¹⁰ ». Une modeste isba lui offre un havre de paix et un luxe de solitude : c'est là qu'il découvre la poésie anglo-américaine¹¹. Sa rage brûlante s'éteint dans les grands froids. Confronté à un environnement hostile, éreinté par les travaux physiques, il est mû par les seuls réflexes de survie, tel un animal sauvage. Sa présence est perceptible à travers un regard, une main, des traces de pas sur la neige, mais le « je » disparaît et avec lui la conscience réflexive. Les verbes d'état se substituent aux verbes d'action. Dans ces conditions extrêmes, ce sont les éléments qui occupent la fonction de sujet et deviennent les forces agissantes : le froid, le nord, le soleil, la terre, le vent, la pluie. Les phénomènes climatiques reflètent les sentiments violents qui agitent le poète. Par ses facultés de mimétisme, l'être humain se confond avec les objets. Figé dans la position du penseur, il devient un élément d'une nature morte. Il est une moraine, débris de roche charriés par un glacier, un fragment du paysage polaire. Sa part minérale le relie à l'univers et lui ouvre l'accès au temps long de l'éternité :

Это – ряд наблюдений. В углу – тепло.
Взгляд оставляет на вещи след.
Вода представляет собой стекло.
Человек страшней, чем его скелет.

9. L'œuvre de Marina Tsvetaïeva est très présente dans celle de Brodsky, qui lui a consacré plusieurs essais. Voir *Brodskij o Cvetaevoj: interv'ju, èsse* [Brodsky à propos de Tsvetaïeva : interviews, essais], M., Nezavisimaja gazeta, 1997.

10. Lev Losev, *Iosif Brodskij, op. cit.*, p. 106.

11. La lecture de Wystan Hugh Auden (1907-1973), poète américain d'origine britannique, fut une révélation. Brodsky le rencontre le 18 juin 1972, quelques mois avant sa mort, alors que lui-même vient de quitter définitivement l'URSS.

Зи́мний ве́чер с вино́м в ни́гдѣ.
 Ве́ранда под на́тиском ивня́ка.
 Те́ло покóится на ло́ктѣ,
 Как мо́рена вне ле́дника́.

Une suite d'observations. Un coin chaud.
 Le regard laisse une trace sur les choses.
 L'eau ressemble à du verre.
 L'homme est plus effrayant que son squelette.
 Le vin d'un soir d'hiver dans le nulle part.
 La véranda sous la pression des saules.
 Le corps repose sur un coude,
 Comme une moraine hors du glacier.

La syntaxe et le rythme sont en concordance : le début de la phrase coïncide avec celui du vers, le point avec la dernière syllabe accentuée de la rime masculine. Aucun schéma métrique ne s'impose¹². Un statu quo s'instaure entre grammaire et prosodie et fige la langue. Une série de tableaux s'agencent autour des mêmes objets – chaise, table, lampe ou bougie : une salle de classe à Leningrad, une cabane en bois, un fauteuil sous une véranda, une chambre d'hôtel à l'étranger. On distingue le cadre d'une fenêtre, dont les vitres sont recouvertes de givre ou dont le voile léger ondule au gré du vent : elle ouvre un champ de vision et invite à la contemplation, évoquant le souvenir d'une vie ancienne et une attente mystérieuse. Le sujet est absent, les lieux sont désertés, pourtant on perçoit une présence. Le poète transmet sa conscience aux objets, qui se font les relais de sa pensée captive et se mettent en mouvement à travers le jeu des ombres et des reflets pour entrer dans une mystérieuse procession. La composition chimique de la matière se modifie, les objets absorbent l'esprit des vivants et délivrent leur quintessence¹³.

12. Le premier vers suit le rythme de l'anapeste (avec un accent supplémentaire sur la première syllabe). Dans les suivants, l'intervalle entre les accents oscille entre une et deux syllabes, mais la fin de chaque vers est verrouillée par un pied iambique (- ?).

13. Brodsky est influencé par la lecture des poètes anglais baroques du XVII^e siècle et de John Donne auquel il a consacré une « grande élégie » en 1962. Voir Lev Losev, *Iosif Brodskij, op. cit.*, p. 108-118.

L'espace-temps infini

Le jour où le KGB lui signifie son ordre d'expulsion au début du mois d'avril 1972, Joseph Brodsky est sommé de quitter le territoire soviétique sans délai, il embarque le 4 juin. Après avoir fait une halte en Europe, il atterrit à Ann Arbor, une ville située dans les forêts du Dakota. Il est poète en résidence à l'Université du Massachusetts. C'est désormais son unique point d'attache. Ce déplacement brusque de plusieurs longitudes entraîne un changement d'échelle. Pour saisir la totalité de l'espace parcouru, le poète adopte une vision panoramique. Déserts gelés, plaines et forêts s'étendent à perte de vue, prolongeant l'horizon que lui offraient sa ville natale et les paysages du cercle polaire. L'immensité est balisée par les points cardinaux. Les limites sont appréhendées par la masse océanique qui dessine les contours des continents. Le poète perçoit la rotation de la terre :

То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля
закругляется под каблуком.

Est-ce le talon qui glisse sur la glace ou la terre même
qui s'enroule au talon.

Il parle de nulle part, il acquiert le don d'ubiquité :

С точки зрения воздуха, край земли
всюду.

Du point de vue de l'air, le bord de la terre
est partout.

Il a conscience de se trouver sur une planète parmi des milliers d'étoiles :

Что касается звезд, то они всегда.
То есть, если одна, то за ней другая.
Только так оттуда и можно смотреть сюда ;

Quant aux étoiles, elles sont toujours là.
S'il y en a une, elle en cache une autre.
C'est le seul moyen de regarder ici depuis là-bas ;

Le poète a la capacité de s'abstraire de soi-même, de se regarder à distance. Cette expérience métaphysique fait écho à la « Lettre du Nouvel An¹⁴ », poème dans lequel Marina Tsvetaïeva imagine Rainer Maria Rilke accoudé au rebord d'une lointaine étoile contemplant la terre qu'il vient de quitter. À l'échelle de l'univers, la vie et la mort se confondent :

жизни, видимо, нету нигде, и ни
на одной из них не удержишь взгляда.

il n'y a de vie, en apparence, nulle part
et aucune étoile ne retient le regard.

L'éloignement spatial élargit le champ de vision à l'infini et met en évidence un assemblage savant de lignes, de courbes et de tangentes sur lequel repose l'équilibre géométrique du cosmos. Le temps est omniprésent dans l'œuvre de Brodsky, à travers l'élément liquide qui remplit aussi une fonction matricielle¹⁵. C'est sur une plage déserte, face à la mer où il est né, que le poète accède à une époque immémoriale :

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,

Je suis né et j'ai grandi dans les marais baltiques près
des vagues aux reflets de plomb, roulant toujours par deux,

Les vagues sont le symbole d'un éternel retour, elles figurent la dimension cyclique du temps. Mais l'océan est aussi une mémoire antédiluvienne, préhistorique, qui recèle les premières traces de vie et permet de remonter aux origines des espèces¹⁶. Alors le poète

14. Ce long poème est composé entre la fin 1926 et le début de l'année 1927 quelques jours après la mort de Rilke.

15. « Je crois simplement que l'eau est l'image du temps et à chaque Saint-Sylvestre, d'une manière quelque peu païenne, je m'efforce d'être près de l'eau, si possible au bord d'une mer ou d'un océan, afin d'en regarder sortir une nouvelle rasade de temps qui me sera un nouveau recours. » Joseph Brodsky, *Acqua Alta*, *op. cit.*, p. 39-40.

16. « Selon moi, la mémoire remplace la queue que nous avons perdue à jamais dans l'heureux processus de l'évolution. Elle dirige nos mouvements, y compris nos migrations. En dehors de cela, le processus même du souvenir renferme un élément nettement atavique, ne serait-ce que parce que pareil

part à la recherche de son ancêtre. Une présence reptilienne traverse furtivement les poèmes, une « couverture rampante » (« сползающее одеяло »), des fragments d'écailles trahissent la présence d'une créature archaïque :

мостовая блестит, как чешуя на карпе,

la chaussée luit comme une écaille de carpe,

Un fossile atteste de son existence :

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском "доброй ночи" уст
не имевших сказать кому.

Dans mille ans on extraira des stores
un mollusque dont suintera de la frange
l'empreinte d'un « bonne nuit » aux lèvres
qui n'ont personne à qui le dire.

On peut reconstituer les caractéristiques anthropologiques de l'homme-langue, l'*homo loquens* : c'est la bouche du poète, le mouvement de ses lèvres, la trace projetée de son propre discours, figé dans une éternité à venir. Dans la « Berceuse de Cape Code » (« Колыбельная Трескового мыса¹⁷ »), une silhouette saisissante se profile : on assiste à la sortie des eaux de l'ichtyosaure, que Brodsky appelle aussi le « fish » (« фиш »), variation monstrueuse de la Vénus anadyomène. Il se dresse sur ses nageoires et frappe à la porte de son descendant, l'homme¹⁸.

processus n'est jamais linéaire. En outre, plus on se souvient, et plus, peut-être, on se rapproche de la mort. » « L'art de la distanciation », in Joseph Brodsky, *Loin de Byzance, op. cit.*, p. 33.

17. Ce long poème composé en 1975 fait partie du recueil *Partie du discours*. Voir sa traduction en français par Georges Nivat dans Joseph Brodsky, *Poèmes 1961-1987*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987.

18. Cette apparition se matérialise progressivement dans la « Berceuse de Cape Code » : « затем что внутри нас рыба дремлет » (« puisqu'un poisson sommeille en nous »), IV ; « Человек выживает, как фиш на песке: она уползает в кусты и, встав на кривые ноги, уходит, как от пера – строка, в недра материка. » (« L'homme survit comme un *fish* sur le sable : il rampe vers les buissons, se dresse sur ses jambes torves et s'en va, comme une ligne se dé-

Partie du discours

Le poète garde la mémoire de sa forme primitive, lorsqu'il était un « cheveu mouillé » (« мокрый волос »), comme une « voix éteinte » (« блеклый голос »), échoué sur la plage. Son corps est modelé par l'organe langagier, il prend vie dans la mise en action de son appareil phonatoire, depuis le mouvement des cordes vocales jusqu'à la production de sons dans la bouche. Il y a quelque chose de chamanique dans la profération de la parole qui déchire les entrailles du poète et secoue son corps entier :

Голос
старается удержать слова, взвизгнув в пределах смысла

La voix
tente de retenir les mots, en hurlant dans les limites du sens.

Le poète est un corps souffrant, comme Orphée démembré par les Bacchantes, comme le prophète de Pouchkine au cœur arraché. Un corps christique qui délivre le « mécanisme du miracle » poétique. La langue est associée à une métaphore surprenante : la mer baignant les vestiges de temples antiques ou les palais de Leningrad en ruines. Une lettre suffit à créer un écart pour dédoubler l'image : « Средиземное » (« Méditerranée ») devient « Средизимное » (« Médhiverranée¹⁹ »). Le mouvement des vagues épouse celui de la langue, la salive évoque la salinité de l'eau, les dents cassées sont comme des colonnes ébréchées. Le monde est contenu dans la bouche du poète.

Средизимное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами.

La Medhiverranée remue derrière les rognures de colonnades
comme une langue salée derrière des dents ébréchées.

L'agitation de la langue et les convulsions annoncent la venue de la parole :

tache de la plume, dans les entrailles du continent. »), VIII ; « Дверь скрипит. На пороге стоит треска. » (« La porte grince. La morue est debout sur le seuil. »), XII.

19. Voir la traduction de Véronique Schiltz dans Joseph Brodsky, *Vertumne...*, *op. cit.*, p. 46-68.

И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

Et roulant les yeux vers le plafond
je n'ai mot de numéro oublié dis l'ost
mais le nom kasaitse²⁰ dans la bouche langue
remue la nuit comme l'édit de la Horde.

La violence du processus s'observe dans les perturbations de la phrase. Les mots s'autonomisent et s'associent selon d'autres lois que la logique syntaxique. Les bribes d'un manuscrit détruit du moyen âge, *Le Dit de la campagne d'Igor*, relatant un désastre russe contre les nomades de la steppe, remontent à la surface de la mémoire, tels les débris exhumés d'un champ de bataille. Cependant, l'homophonie des rimes et la densité du tissu sonore compensent la désintégration sémantique. La langue s'entend au sens propre comme au figuré, organe et faculté anthropologique. Selon Brodsky, « ce n'est pas la langue qui est l'instrument du poète, mais le poète qui est le moyen dont dispose la langue pour continuer d'exister²¹ ». La langue travaille son corps, elle le ronge, se nourrit de sa chair traversée par le temps :

... и при слове « грядущее » из русского языка
выбегают мыши и всей аравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.

Et au mot « avenir » de la langue russe
les souris accourent en cohorte
et grignotent un succulent morceau
de mémoire trouée, comme ton fromage.

Les restes de l'homme dévoilent sa véritable nature, il est un fragment de langue, il est le matériau du discours :

20. Ce mot apparaît dans une ode de Derjavine en l'honneur de Catherine II, il renvoie à la Kirghizie et évoque le monde des steppes.

21. « Discours Nobel 1987 », in Joseph Brodsky, *Loin de Byzance, op. cit.*, p. 441.

Жизнь, которой,
как даренной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

La bouche de la vie,
chose offerte, qu'on ne regarde pas en face,
montre les dents à chaque rencontre.
De l'homme ne vous reste qu'une partie
de discours. Une partie en tout. Partie du discours.

La naissance des images est un processus physiologique. Le corps humain est façonné par les mots qui le traversent, par le langage qu'il véhicule.

La métaphore-cible

Lorsqu'il travaillait à la morgue, Brodsky avait remarqué que l'œil gardait son aspect vitrifié et sa consistance gélatineuse longtemps après la mort²². Ce type de considération met en évidence l'importance que le poète conférait à l'organe visuel, le « périscope du corps²³ », un instrument de vision dont les prodigieuses facultés sont suggérées dans la représentation hyperréaliste qu'il en donne. Pourtant, les images de sa poésie ne se voient pas, elles sont irréprésentables, ce sont des points aveugles. Est-ce parce que l'œil est un dispositif si subtil qu'il peut capter et photographier des phénomènes invisibles ? Le fonctionnement de la métaphore de Brodsky permet-il d'élucider ce paradoxe ? Au sens étymologique la métaphore est un transport, – un mot désignant un objet est appliqué à un autre objet. Ce transfert lexical suppose donc un lien entre les deux objets mis en corrélation. Or chez Brodsky cette figure est constituée d'éléments hétérogènes, qui ne trouvent pas toujours de point d'intersection, c'est pourquoi l'émulsion poétique se produit au prix de leur dénaturation complète. Par ailleurs, elle est souvent constituée de plusieurs images superposées qui fonc-

22. Lev Losev, *Iosif Brodskij, op. cit.*, p. 106. Cette observation est consignée dans la « Berceuse de Cape Code » : « Из всех внутренностей только одни глаза сохраняют свою студенистость. » (« De tous les viscères seuls les yeux conservent leur masse gélatineuse. »), IV.

23. « [...] le corps commence à se considérer lui-même comme le simple support de l'œil, comme une sorte de sous-marin dont le périscope tantôt s'étire, tantôt se rétracte. » Joseph Brodsky, *Acqua alta, op. cit.*, p. 41.

tionnent comme un hiéroglyphe : les éléments qui la composent sont reconnaissables mais leur agencement et leur signification n'en sont pas déductibles pour autant. Le tir illustre le fonctionnement de la métaphore de Brodsky ; l'image revient à plusieurs reprises dans le cycle. Le poète-chasseur épaule son fusil-stylo et met en joue la cible-objet poétique.

В полдень можно вскинуть ружье и выстрелить в то, что в поле
кажется зайцем, предоставляя пуле
увеличить разрыв между сбившимся напрочь с темпа
пишущим эти строки пером и тем, что
оставляет следы.

À midi on peut épauler un fusil et tirer sur qui dans un champ
ressemble à un lièvre, laissant la balle
creuser l'écart entre la plume égarée
du rythme des lignes qu'elle écrit et
ce qui laisse des traces.

La visée est une tension entre la fusion et la rupture, fusion de la source avec sa cible et rupture de la cible détruite par la source. L'intention première du poème doit disparaître pour que son achèvement soit possible. La métaphore se déploie dans la trajectoire de la balle. Dans le troisième poème, c'est un mouvement brusque qui apparente les manifestations de l'automne à l'invasion mongole au début du XIII^e siècle, les rafales de vent aux gestes du guerrier tatar, l'herbe à la paysanne russe, la feuille morte au prince assassiné. Au plan métrique, l'intervalle entre les accents toniques s'allonge et provoque une accélération très perceptible en fin de vers²⁴.

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него ложающуюся, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обагрённый князь.

Je reconnais ce vent, qui renverse l'herbe
se couchant sous lui, comme sous la horde tatar.

24. L'anapeste cède la place à une accentuation libre, le vers syllabotonique évolue en vers tonique ou *dolnik*, dont les accents sont séparés par un nombre de syllabes atones arbitraire. Voir Boris Unbegaun, *La versification russe, op. cit.*, p. 112-115.

Je reconnais cette feuille, dans la boue des fossés
qui s'effondre comme un prince ensanglanté.

La flèche matérialise un trait foudroyant. Elle transperce et réunit d'un seul tenant les couches successives de la réalité pour faire surgir une nouvelle perception. Son parcours suit les angles des objets et dévoile un autre agencement du monde, le long d'une pommette saillante, d'un toit de maison, d'une aile d'oiseau :

Растекаясь широкой стрелой по косой скуле
деревянного дома в чужой земле,
что гуся по полету, осень в стекле внизу
узнает по лицу слезу.

Se déversant en large flèche le long de la pommette oblique
d'une maison de bois en terre étrangère
comme une oie en vol, l'automne en bas à la fenêtre
reconnaît la larme à son visage.

Le sillage de la flèche symbolise une expansion. L'automne se propage telle une encre sur un buvard et recouvre la nature d'un rougeoiement comparable à la dévastation sanglante d'une armée ennemie. Dans le douzième poème, le rapprochement improbable entre l'écriture poétique et la vie d'un animal de trait s'amorce avec la perte de la première lettre du mot « стихотворение » (« poème »). Le poème devient une créature paisible soumise au joug du réel :

Тихотворение мое, мое немое,
однако, тяглое – на страх поводьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведаем, как жизнь проводим ?

Création douce, mienne, muette,
pourtant, bête de trait, la peur à la bride,
à qui nous plaindre du fardeau et
raconter la vie que nous menons ?

L'étincelle poétique naît dans l'écart d'une association en apparence arbitraire, dans le frottement d'éléments incompatibles. Un reflet, un éclair, un fragment, un éclat sont capturés dans un agrégat de chuintantes š/ž et d'assonances sourdes et sonores s/z. La

substance langagière a la faculté de dissoudre toutes les aspérités de la matière :

Как поздно заполночь ища глазунию
луны за шторами зажженной спичкою,
вручную стряхиваешь пыль безумия
с осколков желтого оскала в писчую.

Comment tard dans la nuit cherchant le miroir
de la lune derrière les stores on craque une allumette,
balayant de la main la poussière de folie
des éclats jaunes d'un rictus sur la feuille.

Le terme « борзопись » (« écrivaiillerie ») est au croisement de plusieurs mots évoquant la vitesse – « скоропись » (« écriture cursive »), « борзая » (« lévrier ») et « борзый конь » (« coursier ») –, tout en incarnant la lenteur : sa course est ralentie dans l'écoulement laborieux d'une mélasse opaque mais dont les teintes dorées sont la promesse d'un miel. Le verbe « преломить » signifie rompre et réfracter. Le processus poétique est une rupture : celle du pain rompu pendant la Cène et sa transfiguration en nourriture céleste. Celle du rayon traversant un miroir ou un prisme et dévié de sa trajectoire par le phénomène de réfraction. Le détournement et la rupture sont les principes de l'art poétique de Brodsky :

Как эту борзопись, что гуще патоки,
там ни размазывай, но с кем в колене и
в локте хотя бы преломить, опять-таки,
ломоть отрезанный, тихотворение ?

Tu as beau étaler là cette écrivaiillerie,
plus dense que la mélasse, mais avec qui rompre
encore, du coude ou du genou,
un morceau détaché, poème création douce.

L'œil de Brodsky capte des phénomènes imperceptibles et des mouvements fulgurants. La métaphore est une vision absolue de ce qui n'a pas de représentation, une vision à venir de ce qui n'existe pas encore. C'est la conséquence d'une lente transformation de l'instance subjective, qui déserte l'espace intérieur pour se diffuser dans le monde environnant et transmettre son esprit aux objets et à la matière. Le poète a réglé la question de la filiation lyrique par une

certaine radicalité : il a rompu avec son intériorité pour devenir étranger à lui-même. La rupture lui permet de conserver le sujet de la langue dans des circonstances extrêmes et d'inventer une nouvelle subjectivité poétique, une extériorité lyrique.

Normandie Université, UNICAEN, ERLIS