

À LA RECHERCHE D'EURYDICE : MANDELSTAM ET GLUCK

ANNE FAIVRE DUPAIGRE

Les années 1917-1920 voient apparaître dans l'œuvre poétique d'Ossip Mandelstam un bouquet de pièces, incluses par la suite dans le recueil *Tristia*, où l'inspiration criméenne se mêle à la thématique hellénique. Cette parenté thématique et lexicale permet à Iouri Levine de les regrouper, au nombre de neuf, et de les considérer comme un cycle de poèmes « helléno-criméens » dont il met à jour la profonde cohérence¹. Il montre en effet que ces pièces dessinent un espace syncrétique où les paysages de Crimée laissent transparaître une essence qui est celle de l'Hellade. Celle-ci, en tant que berceau de la culture européenne et tout particulièrement, pour Mandelstam, de la culture russe, participe à la fois du monde des idées et du royaume des ombres défuntés. L'Hadès des anciens Grecs, réinterprété par Mandelstam dans ces poèmes, y apparaît comme le lieu représentatif des profondeurs du psychisme humain où se déroulent les errances du « mot oublié ».

1 Ю.И. Левин, « Заметки о « крымско-эллинических » стихах О. Мандельштама ». В сборнике : *Мандельштам и античность*, Москва, Мандельштамовское общество, 1995, с. 77-103. (Art. repris de : *Russian Literature*, Amsterdam, 1975, n° 10/11, p. 5-31).

Cet ensemble est nourri de l'expérience immédiate du poète, puisqu'il passe en Crimée près d'un an entre la mi-septembre 1919 et le début de septembre 1920, ce qui explique que la plupart de ces poèmes « helléno-criméens » surgissent précisément en 1920. L'un d'eux attire particulièrement l'attention, car si la thématique hellénique y reste présente, la Crimée a disparu pour laisser place à Pétersbourg et à un souvenir vieux de presque dix ans :

Scène, doux mirage qui chatoie,
 Chœur léger des ombres.
 Melpomène d'un rideau de soie
 Tend les vitres de son temple.
 Noir bivouac des fiacres dans la rue.
 On entend craquer le froid.
 Neige ardente et givre chevelu
 Crissent sous les pas.

Les laquais partagent les peaux d'ours,
 Dans la presse, un papillon.
 Dans une fourrure on emmitoufle
 Une rose, frais bouton.
 Ronds et mouches des nouveaux tissus,
 Fièvre théâtrale, lumignons
 Allumés pour éclairer la rue,
 Et vapeurs en tourbillons.

Les ténèbres soufflent et s'ébrouent,
 S'époumonent les cochers.
 Eurydice, ma colombe, souffre :
 Dur est notre hiver.
 L'italien chantant, je lui préfère
 Notre langue douce :
 On y sent des harpes étrangères
 Balbutier la source.

La peau de mouton sent la fumée.
 Il fait noir et tout est blanc.
 Mais, volant vers nous de l'apogée,
 Chante l'éternel printemps.
 Qu'à jamais cet air se fasse entendre :
 « Sur les frais herbages reviendras »,
 Que vivante sur la neige ardente
 L'hirondelle choie².

novembre 1920

2. Ossip Mandelstam, *Tristia*, Présentation, traduction et notes de Michel Aucouturier, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, coll. « La Salamandre », p. 144-147.

L'espace-temps de référence, ici, n'est pas la Crimée de 1920. C'est Pétersbourg en décembre 1911, lorsque fut donné l'opéra de Gluck *Orphée et Eurydice* au Théâtre Marie dans une mise en scène de Meyerhold assisté de Fokine pour la chorégraphie et de Golovine pour les décors³. L'événement, certes, avait fait sensation à l'époque. Mais quelles vertus spéciales avait donc ce spectacle, quelles résonances particulières a-t-il mises en œuvre dans la conscience et l'inconscient de Mandelstam pour que celui-ci s'en souvînt des années plus tard et lui accordât une importance qui, si l'on se penche attentivement sur ses poèmes et sa prose autour de 1920, se révèle capitale ? Étudions de plus près ce qui relie Mandelstam à l'opéra de Gluck, et nous verrons s'éclairer d'un jour particulier non seulement la création du poète à cette époque, mais plus profondément le rapport qu'il entretient avec le processus même de la création poétique. Apparaîtra alors la place qu'occupe la musique dans ce processus.

1. UN SPECTACLE QUI FIT DATE

Ce que furent les représentations d'*Orphée* en 1911, dont la première eut lieu le 21 décembre⁴, on peut tenter de s'en faire une idée à partir des documents laissés par ses trois concepteurs et de quelques articles critiques de l'époque. Dans les *Écrits sur le théâtre* de Meyerhold publiés en français par Béatrice Picon-Vallin⁵, on trouve une évocation des principes de mise en scène qui animèrent le travail de Meyerhold, pour qui il s'agissait d'incarner « le style antique, mais tel que le comprenaient les peintres du XVIII^e siècle ». Il joue sur l'agencement de plans scéniques, eux-mêmes situés dans un espace scénique général divisé « en deux plans rigoureusement limités : le proscenium où ne figurait aucun décor peint, [...], et l'arrière-plan abandonné au pouvoir de la

-
3. См. Осип Манделштам : « *Полон музыки, муз и муки...* ». *Стихи и проза*. Составление, вступительная статья и комментарии Б.А. Каца, Ленинград, « Советский композитор », 1991, с. 23-25.
 4. См. Мизхил Фокин, *Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма*, Ленинград, « Искусство », 1981, с. 465.
 5. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*. Tome I. 1891-1917. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme (Théâtre années vingt), 1973. Voir p. 29-30 et 227-228.

peinture ». Dispositions et déplacements sont réglés à l'aide de praticables qui permettent une organisation de l'espace tout en figurant, notamment, les sombres rochers des Enfers.

Dans son travail chorégraphique, Fokine accorde une importance particulière au problème de la dichotomie entre le ballet et le chœur. Il faut à tout prix éviter la scission visible sur scène entre un groupe qui chante et un groupe qui danse. Il y parvient dans la scène où Orphée affronte les Furies, en réunissant les deux groupes en une seule masse animée de mouvements tantôt lents, tantôt convulsifs, tous, danseurs et choristes (près de deux cents personnes figurant les âmes damnées), rampant sur les rochers dans une atmosphère terrifiante⁶. Dans le tableau suivant, où Orphée parvenu aux champs Élysées assiste aux ébats dansés des ombres heureuses, la solution a consisté, selon les écrits de Meyerhold, à dissocier ballet et chœur en plaçant ce dernier dans la coulisse, où il reste invisible.

Une grande attention est également accordée par Fokine à la plastique des attitudes et des mouvements, ce qui lui permet de jouer sur les deux domaines spatio-temporels de référence adoptés pour la mise en scène : la Grèce antique et la France du XVIII^e siècle. La première scène, celle de la déploration autour du tombeau d'Eurydice, est traitée de façon à évoquer les rites funéraires antiques : libations, couronnes et danses funèbres. La scène finale, elle, dite de « l'Apothéose » par le metteur en scène, verse dans le « cliché d'opéra », de l'aveu même de Fokine, mais c'est pour mieux ressusciter l'esprit du XVIII^e siècle, façon Versailles : on célèbre les noces d'Orphée et d'Eurydice. Les petites élèves de l'école de théâtre sont costumées en Amours et munies de blanches colombes.

Les costumes dessinés par Golovine étaient une reprise stylisée des costumes antiques, dans le goût de la peinture grecque sur vases⁷. Ce sont les décors du fond de scène et les rideaux du proscenium qui, conjugués aux effets d'éclairage, créent ce « prisme » du XVIII^e siècle à travers lequel Meyerhold veut faire voir le mythe antique réinterprété par Gluck. Georges Abensour, dans sa biogra-

6. См. Михаил Фокин, *Против течения...* с. 309-310, 388-390.

7. См. Александр Яковлевич Головин, *Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине*, Ленинград-Москва, Искусство, 1960, с. 115.

phie de Meyerhold, note que « chaque tableau est défini par un décor différent qui occupe tout le fond, tandis qu'au premier plan des rideaux fixes précédés de deux grands rideaux mobiles en tulle permettent de concentrer les regards sur une partie de la scène ». Il évoque « la tonalité générale gris perle » qui « doit traduire la tristesse élégiaque du mythe », tandis que la toile de fond pour la scène des Champs-Élysées est « une merveille de dentelle aux teintes gris bleu, jaune citron et vieux rose⁸ ».

La direction musicale était assurée par E.F. Napravnik, qui donna une interprétation « classique », peut-être un rien ennuyeuse. La partition adoptée était celle qu'avait publiée Saint-Saëns dans les dernières années du XIX^e siècle à partir du travail effectué par Berlioz lorsqu'il « ressuscita » l'œuvre en 1859, attribuant le rôle d'Orphée à la contralto Pauline Viardot. Saint-Saëns rétablit le rôle dans une tessiture de ténor, conformément à la partition écrite par Gluck en français pour la première représentation à l'Opéra de Paris en 1774. Les rôles d'Orphée, d'Eurydice et de l'Amour furent interprétés respectivement par L.V. Sobinov, M.N. Kouznetsova-Benois et L.Ia. Lipkovskaïa, l'Ombre heureuse revenant à Vladimirova. Le texte, donné en français, en italien et en allemand dans la partition, avait été traduit en russe par V.P. Kolomiitsev.

2. SOUVENIRS MANDELSTAMIENS

Que reste-t-il de ce spectacle dans la mémoire de Mandelstam, dix ans après ? Le succès, à l'époque, fut grand et l'enthousiasme, quasi-unanime. L'impression produite sur les spectateurs était de nature à laisser une empreinte durable. De la scène nous parvenons, à travers le poème de Mandelstam, les sonorités de la harpe mêlées à celles de la langue russe : souvenir du début de l'acte II, lorsque Orphée apaise de son chant les Furies accompagné par les sons d'une harpe — en guise de lyre.

Le poème consacré à Gluck évoque également une « scène transparente », faiblement éclairée et des « chœurs d'ombres »,

8. Gérard Abensour, *Vsëvolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998, p. 208-209. Voir aussi les articles critiques de l'époque, in : *Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918*, Москва, Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1997, с. 232-245.

ainsi qu'un « zénith bienheureux et chantant » (v.3) où s'épanouit un « immortel printemps ». C'est là le souvenir du passage de l'acte II où Orphée arrive aux champs Élysées pour y retrouver Eurydice : la scène s'éclaire progressivement d'une lumière d'abord faible puis de plus en plus vive qui donne une impression de transparence et d'immobilité. Le décor figure les bosquets champêtres où « vivent » les ombres bienheureuses : paysage dont le caractère idyllique est souligné par l'air dit de « l'Ombre heureuse » puis par celui d'Orphée qui s'extasie tandis que les flûtes, à l'orchestre, figurent le chant des oiseaux⁹. Ce fut l'épisode le plus réussi du spectacle, s'il faut en croire les échos de l'époque, et en particulier l'opinion d'Alexandre Benois, très critique sur tout le reste¹⁰.

Tout cela dessine, dans la mémoire de Mandelstam, une prédominance du deuxième acte d'*Orphée*. Ce que confirment les échos, plus faibles mais aisément identifiables, que l'on trouve dans d'autres poèmes de la même époque. Ces poèmes sont : « L'Hirondelle » (n° 207 de l'édition russe), « Voz'mi na radost'... » (n° 208), « Kogda Psikheja-zhisn'... » (n° 209), « V Peterburge my sojdjomsa snova... » (n° 211), « Ja v khorovod tenej... » (n° 216) et leurs variantes ou doublets¹¹. Ils font percevoir l'image d'un monde souterrain tendre et féminin, transparent et printanier.

Quant aux souvenirs purement auditifs, outre le jeu de la harpe, on perçoit des bribes de certains passages chantés. C'est ainsi que Mandelstam nous indique, dans la dernière strophe de ce poème, un air contenant la promesse : « Tu reviendras sur les vertes prairies ». Ces paroles s'adressent de toute évidence à Eurydice, et l'indication : « air » donnée par Mandelstam suggère qu'il s'agit d'un morceau de soliste, chanté par l'un des trois autres protagonistes du drame : Orphée, l'Amour, ou l'Ombre heureuse. Or aucun des airs

9. Pour ces airs, voir : Chr. W. Gluck, *Orpheus. Oper in 3 Akten. Klavierauszug nach der französischen Partitur*, Frankfurt-London-New York, 1904-1932, n° 32-33, p. 66-75. Cette édition (chant et piano), qui suit la partition Durand, servira de référence ici.

10. См. Мейерхольд..., с. 244.

11. См. О. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва, Арт-Бизнес-Центр, 1997, т. 1, с. 146-153 и 263-268. Les numéros renvoient à cette édition. Le poème cité au début du présent article — « Scène, doux mirage... » — porte le numéro 210. On les trouve dans l'édition française de *Tristia* aux p. 136-150 et 166-169 (resp. n° 34, 35, 33, 37, 42 — n° 36 pour « Scène, doux mirage... »).

d'*Orphée* — sauf invention du traducteur Kolomiitsev, ce qui est pour le moment invérifiable — ne contient la phrase citée par Mandelstam. Pseudo-citation qui n'est pas davantage empruntée aux paroles du chœur. D'où vient-elle ? La question s'éclaire grâce à ce que nous savons de l'acte II, justement. La phrase telle que la donne Mandelstam a pu prendre forme du fait de la superposition de plusieurs éléments de l'opéra restés dans la mémoire du poète. À Orphée qui vient de chanter, éperdu d'admiration devant la vision des champs Élysées :

Quel nouveau ciel pare ces lieux !
Un jour plus doux s'offre à mes yeux

le chœur promet :

Euridice va renaître
avec de nouveaux attraits.

Et pour exhorter l'héroïne intimidée par l'aventure, le même chœur affirme :

Va renaître pour Orphée,
on retrouve l'Élysée
auprès d'un si tendre époux¹².

Le retour d'Eurydice à la surface de la terre est ainsi assimilé à un retour vers ces champs Élysées verdoyants que, précisément, le spectateur de l'acte II a sous les yeux. Pour l'Eurydice de Mandelstam, proche en cela de celle de Briousov¹³, le bonheur semble résider avant tout, par un étrange paradoxe ou jeu de miroir, dans un retour au paradis souterrain, comme si les prairies d'en-haut n'avaient d'attrait qu'à la condition d'être le reflet des prairies souterraines.

3. LA RÉVÉLATION D'ORPHÉE

Tels sont les souvenirs qui apparaissent de façon plus ou moins évidente à la surface du texte. Mais on peut supposer que l'ébranlement profond et durable causé par le spectacle a eu lieu à un autre niveau. Pour comprendre ce qui s'est passé, il nous faut prêter at-

12. Gluck, n° 33, p. 71-72 ; n° 34, p. 76 ; n° 37, p. 80-81.

13. См. Валерий Брюсов : « Орфей и Эвридика », из сборника : *Правда вечная кумиров*.

tention à ces thèmes récurrents qui apparaissent dans les vers et la prose contemporains, semblant se rattacher à une origine commune. Ces thèmes et les images qui les portent dessinent en effet autour des vers suscités par *Orphée* un réseau de significations dont la cohérence est manifeste.

Victor Terras a souligné que les poèmes « helléniques » auxquels nous avons affaire ici mettaient en jeu la poésie et le processus de la création poétique¹⁴. Le fait que cela soit relié au souvenir d'*Orphée* serait somme toute assez logique, sinon banal, puisque *Orphée* symbolise depuis des siècles le poète et la puissance de son chant, si l'on ne trouvait, dans la quatrième strophe du poème « L'Hirondelle », deux vers dignes de retenir l'attention :

Retrouver la pudeur des doigts pleins de voyance
Et la saillante joie des choses reconnues¹⁵ !

On reconnaît là un écho du poème « *Tristia* » de 1918 :

Tout a été, tout sera. Seul est cher
L'instant très doux où nous reconnaissons¹⁶.

Surtout, on retrouve la même image dans l'article « Verbe et culture » — « Slovo i kul'tura » — daté de 1921 :

Écris des vers sans images si tu peux, si tu sais le faire. L'aveugle reconnaît un visage cher, à peine l'a-t-il effleuré de ses doigts doués de vue, et des larmes de joie, la vraie joie de la reconnaissance, jaillissent de ses yeux après la longue séparation. Le poème vit de par son image intérieure, de par cette ébauche de forme qui précède le poème écrit. Il n'y a pas encore un seul mot, et le poème résonne déjà. Ce qui résonne, c'est l'image intérieure, et c'est elle que saisit l'ouïe du poète¹⁷.

Les vers et la prose se font écho. S'y exprime grâce aux images la même conception de la création poétique comme reconnaissance d'une forme qui préexiste à la verbalisation et que le poète porte en lui comme un legs parvenu des siècles passés. Une conception qui a des accents platoniciens, mais qui s'éclaire d'un jour particulier

14. См. В.И. Террас : « Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама ». В сборнике : *Мандельштам и античность*, с. 24 и прим. 72, с. 32. (Art. repris de : *Slavic and European Journal*, 1966, vol. X, n° 3, p. 251-267).

15. О. Мандельштам, *Собр. соч.*, т. 1, с. 146. Trad. de M. Aucouturier in : O.M., *Tristia*, éd. cit., p. 139.

16. *Ibid.*, p. 113.

17. О. Мандельштам : *Собр. соч.*, т. 1, с. 215. Trad. in : A. Faivre Dupaigne, *Genèse d'un poète. Ossip Mandelstam au seuil du xx^e siècle*. Valenciennes, PUV, 1995, p. 109.

lorsque l'on prend conscience du fait que cette image est directement reliée à celle d'Orphée.

De quoi s'agit-il ? Souvenons-nous de la situation mise en place par le drame, chez Gluck. Orphée se soumet à l'interdit édicté par Jupiter et transmis par Amour : s'il veut ramener Eurydice à la vie terrestre, il ne doit pas porter les yeux sur elle tant qu'ils ne seront pas sortis du monde souterrain. Ce qui signifie qu'arrivé aux Enfers, Orphée devra retrouver son épouse et l'emmener sans la regarder.

Comment Fokine a-t-il réglé la chorégraphie qui, à ce moment-là, figure sur scène la rencontre des deux époux ? Il est, jusqu'à nouvel ordre, impossible de le savoir. Personne, n'a décrit cette scène, et le chorégraphe lui-même décourage toute recherche en précisant qu'aucune trace n'a pu être gardée de son travail, dont la nouveauté rendait caduc et inopérant le système de notation jusqu'à présent pratiqué pour garder mémoire des ballets¹⁸. Peut-être, après tout, la mise en scène se rapprochait-elle ici de ce que Bernard Shaw avait pu admirer à Londres en 1890 :

Ah ! cette pantomime poignante, saturée d'une telle émotion que la grâce ne pouvait lui manquer, lorsque Orphée pénétra dans les champs Élysées et se glissa furtivement d'ombre en ombre, s'efforçant de reconnaître au toucher celle qu'il lui était interdit de chercher des yeux ! [...] La première danseuse elle-même fut comme transfigurée en une possible Eurydice, lorsque la main de Giulia¹⁹, au bout de laquelle tremblait une caresse contenue, effleura ses yeux²⁰ !

À la lumière de ce que Shaw décrit, et qui est parfaitement conforme à la situation dramatique, on comprend que l'aveugle qui reconnaît les traits aimés, dans l'article « Verbe et culture » comme dans les poèmes contemporains, n'est autre qu'Orphée reconnaissant Eurydice à tâtons.

Ce n'est pas tout. Pour comprendre la force de l'identification qui s'est opérée en Mandelstam, à la vue du spectacle, entre lui-même et Orphée « aveugle », pour sentir à quel point le poète a pu être ébranlé, il faut aller plus loin et se souvenir qu'un deuxième interdit pèse sur Orphée : après celui de la vue, celui de la parole.

18. См. Фокин, с. 389-390.

19. Giulia Ravogli, qui chantait le rôle d'Orphée.

20. Bernard Shaw, *Écrits sur la musique, 1876-1950*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1994, p. 525.

Tel est le sens de l'air d'Amour qui suit immédiatement l'interdiction de voir Eurydice :

Soumis au silence,
 contrains ton désir,
 fais-toi violence,
 bientôt à ce prix
 tes tourments vont finir²¹.

Aussi, dans la suite de l'opéra, la situation tragique de l'acte III, qui conduit Orphée à enfreindre son vœu de ne pas regarder Eurydice, se développe-t-elle autour de l'incompréhension d'Eurydice devant le silence de son époux, tandis que lui-même lutte pour ne pas parler. L'injonction d'Amour prend ici une dimension particulière, de nature à toucher un poète lui-même confronté au mystère de l'apparition de la parole poétique et s'interrogeant, dès ses débuts, sur ce mystère. On se souvient du poème « Silentium », de 1910, qui saisit le moment où l'œuvre poétique émerge du silence sous une forme qui est encore presque pure musique et déjà parole. On notera que, cette même année 1911 qui vit la représentation de l'opéra de Gluck, Mandelstam faisait allusion dans le poème « Otchevo dusha tak pevutcha...²² » à la figure d'Orphée, qu'il associait à l'idée du caractère insaisissable et parfois éphémère de l'apparition du rythme intérieur dont allait naître — ou non — le poème.

Le rythme peut revenir, ou disparaître. L'œuvre peut naître, ou rester dans les limbes. Si l'Orphée de Gluck touche à ce point Mandelstam, c'est qu'il est figure de poète, non seulement par son chant qui subjugué les Furies — ce qui est la vision traditionnelle — mais surtout parce qu'il est le poète *mis dans l'impossibilité de parler*. Le texte italien donné par l'édition Durand est le plus explicite à cet égard : « Ma no, non posso parlar²³ ! » Que disait l'Orphée russe chanté par Sobinov ? On ne peut, en l'absence de document précis, que conjecturer... Et penser que la situation dramatique était, quoi qu'il en soit, suffisamment claire.

Aussi les poèmes dans lesquels, près de dix ans plus tard, Mandelstam évoque le souvenir du royaume des ombres développent-ils une thématique du mot oublié, du mot qui ne parvient pas au jour,

21. Gluck, *op. cit.*, n° 15, p. 29-31.

22. O. Манделъштам, *Собр. соч.*, т. 1, с. 68.

23. *Orphée et Eurydice*, Paris, A. Durand et Fils, (1898 ?), p. 164-167.

du poème qui ne peut pas naître. Thèmes nés de l'image fondamentale qui s'est imprimée en lui à la vue de l'opéra de Gluck — ou qui, déjà présente, a trouvé sur scène une confirmation qui a eu valeur d'évidence : l'image d'Orphée affrontant un silence qui s'identifie à la mort et qui est, par là, bien plus terrible que les Furies.

4. QUI EST EURYDICE ?

Une question se pose désormais : qui donc est Eurydice ? Pour formuler les choses différemment : et si Eurydice était la musique ? Les commentateurs²⁴ ont souligné la façon dont apparaît en filigrane, derrière l'image de l'hirondelle qui s'abat sur les « neiges brûlantes », à la fin du poème 210 consacré à l'opéra de Gluck, le souvenir de la jeune cantatrice italienne Angelina Bosio (1824-1859), morte d'une pneumonie à Saint-Pétersbourg. Cette hirondelle qui renvoie à la cantatrice paraît en même temps bien proche de la « colombe Eurydice », jusqu'à en être quasiment un double, puisqu'à cette dernière sont adressées des paroles — « Ce n'est rien, Eurydice ma colombe, Si notre hiver est glacé » — qui rappellent, tout comme l'allusion à la langue italienne, l'histoire de la Bosio.

Quasiment un double, mais pas tout à fait. L'hirondelle, qui apparaît également dans deux autres poèmes voisins de celui-ci, les n° 207 et 209, reste distincte du personnage d'Eurydice. Elle y est montrée comme un être qui tire son origine du monde souterrain, du monde des ombres où elle « retourne » parfois (n° 207), où elle réside sans doute, se jetant « avec une douceur stygienne » aux pieds des nouveaux-venus, ou des ombres elles-mêmes (n° 207 et 209). Tant qu'elle est sous terre, elle reste « aveugle » (n° 207 et 209), ou « morte » (n° 207). Ce n'est que lorsqu'elle parvient à franchir la frontière entre le royaume des ombres et le monde d'en-haut qu'elle devient la « vivante hirondelle » qui s'abat sur les « neiges brûlantes » (n° 210). Là, le vol de l'hirondelle se superpose au vol de « l'immortel printemps » dont il est question dans

24. См. Б. Кац, в сборнике : *Осип Мандельштам : « Полов музыки, музы и муки... »*, с. 7-10 и 23. Voir aussi la note de M. Aucouturier dans *Tristia, op. cit.*, p. 210.

les vers qui précèdent. On constate que cette sortie du monde des Enfers s'accompagne de l'évocation du chant qui s'élève de la scène et qui est, lui aussi, porteur d'éternité.

De la sorte, l'hirondelle offre des traits qui procèdent à la fois de ceux d'Orphée, puisqu'elle est aveugle, et de ceux d'Eurydice puisqu'elle est mêlée aux ombres. Elle est celle qu'il faut aller chercher pour l'amener au jour, celle dont le geste favori est de se jeter aux pieds — geste traditionnel de supplication — pour qu'on la ramasse, celle dont la destinée est d'effectuer un incessant va-et-vient entre le monde « d'en-bas » et le monde « d'en-haut ». Cet être, Mandelstam lui-même l'identifie (n° 207) comme étant « le mot » que l'oubli fait redescendre aux Enfers, la pensée qui reste « en bas » tant qu'elle n'a pas trouvé à s'incarner dans une parole. C'est le mot qui demande à prendre forme dans la forme rythmique d'une image poétique : condition nécessaire pour accéder à une existence objective dans le monde « d'en-haut », celui des humains et de l'art.

Pour préciser les choses, il faut revenir à l'essai « Verbe et culture » dont on a lu un fragment plus haut. Dans cet article, Mandelstam développe une conception du verbe qu'il formule ainsi :

Ne demandez pas à la poésie d'être foncièrement apte à dire les choses, le concret, la matérialité. [...]

La chose est-elle la maîtresse du mot ? Le mot est Psyché. Le mot vivant ne désigne pas des objets, mais il choisit librement, comme pour y élire domicile, telle ou telle signification d'objet, de chose, un corps aimé. Et le mot erre librement autour de la chose tout comme une âme autour du corps qu'elle a abandonné, mais non pas oublié²⁵.

Derrière l'image du mot qui « erre librement » autour de la chose, tout comme l'âme autour du corps mort, on retrouve la silhouette de l'hirondelle. Les différentes éditions récentes des œuvres en prose de Mandelstam ne manquent pas de noter que l'idée exprimée ici vient tout droit de *L'évolution créatrice* de Bergson. Analysant les traits essentiels de l'intelligence humaine, le philosophe aborde la question du langage :

Le mot, fait pour aller d'une chose à une autre, est, en effet, essentiellement, déplaçable et libre. Il pourra donc s'étendre, non seulement d'une chose perçue à une autre chose perçue, mais encore de la chose perçue au

25. О. Манделъштам : « Слово и культура », *Собр. соч.*, т. 1, с 215. Прим. с. 291. Trad. A. F. D.

souvenir de cette chose, du souvenir précis à une image plus fuyante, d'une image fuyante, mais pourtant représentée encore, à la représentation de l'acte par lequel on se la représente, c'est-à-dire à l'idée²⁶.

Le propos de Bergson est de montrer comment la mobilité du mot, sa souplesse sémantique, permet au langage humain d'exprimer des idées. Pour Mandelstam, bien évidemment, la préoccupation est différente et l'argument de la mobilité du mot n'est là que pour souligner le fait que son caractère insaisissable est précisément ce qui, en poésie, assure à l'œuvre une vie intérieure, une âme. « Le mot est Psyché » parce qu'il est impossible à maîtriser, souvent fuyant, parfois furieux (« Antigone insensée »), apparaissant pour repartir aussitôt dans les profondeurs de l'oubli.

La suite de l'article de Mandelstam, déjà citée, s'attache à décrire un autre niveau d'élaboration de l'œuvre poétique, celui de l'image qui, d'abord simple forme sonore non articulée, permet au mot de « prendre chair » en devenant avec d'autres mots la forme signifiante qui fera exister le poème. C'est pourquoi, autant le mot lui-même est insaisissable et il est vain de vouloir le toucher, autant l'image, elle, se prête à une reconnaissance quasi-tactile : celle de l'aveugle qui reconnaît un visage. Orphée symbolise ainsi cette faculté qu'a le poète de reconnaître la forme musicale qui donnera naissance à l'œuvre et permettra au mot-hirondelle d'accéder à l'existence poétique. Et le visage qu'il reconnaît du bout des doigts, la forme musicale qui le fait pleurer de joie, c'est le visage d'Eurydice. C'est en ramenant Eurydice au jour qu'il permet au mot-hirondelle de prendre son envol vers le haut et de franchir la frontière qui sépare les deux mondes.

Ce n'est donc pas à n'importe quel poète que revient cette tâche. C'est à un poète-musicien, Orphée, celui qui chez les Anciens charme de son chant les bêtes sauvages et les monstres de l'Hadès, celui qui pour Mandelstam est le seul capable, parce que musicien, de reconnaître les traits d'Eurydice. Celle-ci est bien la musique qui, seule, fera des mots une parole poétique : on se souvient de la façon dont Mandelstam, au témoignage unanime de ses contemporains, chantait ses vers plutôt qu'il ne les disait.

26. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1941-1986, p. 160.

La forme musicale qui préside à la naissance du poème est, si l'on en croit le poème de 1911, une forme rythmique autant que mélodique, et si l'on cherche une connivence entre les poèmes de 1920 (n° 207, 209, 210) et la musique de Gluck, c'est au niveau du rythme qu'il faut la chercher. La mélodie est celle des intonations et des sonorités de la langue russe, mises en œuvre avec toute l'expressivité qui leur est propre. On entend notamment, dans les passages mettant en scène l'au-delà, des consonnes chuintantes et sifflantes associées tantôt à des voyelles ouvertes — /a/, /jè/, /e/= o atone —, ainsi qu'à des liquides, tantôt à des voyelles fermées — /i/, /jé/ — : il s'agit d'évoquer tantôt la transparence, tantôt les bruissements mystérieux du monde des ombres : « Stigijskeve vespeminanie zvona ». Quelques occlusives, labiales et dentales sonores — b, p, t — semblent rappeler les piétinements du chœur et des danseurs sur la scène. Dans l'évocation du monde « d'en-haut », de la Russie hivernale, la mélodie se fait plus sombre : labiales et dentales sourdes — m, n — s'associent à des voyelles fermées — /u/, /y/ dur — ainsi qu'à des combinaisons consonantiques complexes, plus rudes à l'oreille — « I chrapit y dyshyt t'ma » (n° 210).

Cette mélodie de la langue ne prend véritablement forme que dans un rythme, celui des pulsations engendrées par la structure accentuelle des vers, structure qui s'inscrit dans le cadre que fournit, pour chaque vers, le mètre choisi. Pour les poèmes qui nous intéressent ici, le schéma métrique est homogène. Le nombre de pieds est tantôt uniforme (les poèmes n° 207 et 209 sont tout entiers en hexamètres), tantôt variable à l'intérieur du poème, mais les variations restent limitées et se jouent entre hexamètres, pentamètres et tétramètres. Et quelle que soit la longueur du vers, on a même type de mètre, iambique ou trochaïque, pour tous les vers d'un même poème²⁷. On constate ainsi que, parmi les pièces qui se rattachent plus ou moins directement au thème d'Orphée, celles qui évoquent la descente chez les ombres sont en mètres iambiques — les n° 207, 209 et 216 — tandis que la remontée, l'apparition du mot enfin prononcé suscitent les vers trochaïques des n° 210, 211 et de leurs variantes, où l'*Orphée* de Gluck est le plus clairement présent.

27. Pour le détail, on se reportera aux notes de Michel Aucouturier, dans son édition bilingue de *Tristia* (p. 208-212).

Hasardons quelques propositions. La disposition des syllabes brèves et longues sur quoi repose chacun des différents mètres des vers anciens a trouvé pour équivalent dans la métrique russe une disposition analogue de syllabes atones ou potentiellement accentuées, les syllabes réellement accentuées étant, en russe, assez nettement allongées par rapport aux syllabes atones. Au cours de la réalisation phonique d'un vers composé d'une alternance régulière de syllabes atones et de syllabes potentiellement accentuées, l'accent potentiel n'est pas nécessairement réalisé, ce qui fait que le rythme réel d'un vers ne « colle » pas nécessairement, syllabe par syllabe, à la structure métrique. Tout comme le rythme d'une phrase musicale n'est pas réductible à la mesure indiquée, qui n'est que le cadre théorique à l'intérieur duquel se distribuent pulsation et accents. Si l'on considère un poème « de descente » tel que le n°209, fait d'hexamètres iambiques, la réalisation rythmique du premier hémistiche de la plupart des vers, à commencer par le premier, se présente comme suit : - - - + - -²⁸. On pourrait avoir là un souvenir du rythme caractéristique du chœur des Furies du deuxième acte d'Orphée²⁹, incessamment répété, qui consiste en une succession de trois noires suivies dans la mesure suivante d'une noire pointée nettement appuyée, puis d'une croche et d'une noire qui concluent le dessin rythmique. Le paradoxe est qu'il s'agit chez Gluck d'une mesure à trois temps (3/4), réinterprétée par Mandelstam dans un mètre binaire. Mais le rythme perçu par l'auditeur est le même : une anacrouse³⁰ ternaire suivie d'un temps fort bien marqué et de deux notes/syllabes faibles. Ce chœur des Furies est suffisamment caractéristique, et est repris suffisamment souvent pour avoir pu s'imprimer dans la mémoire de Mandelstam et y rester durablement. Ce rythme est également présent dans les poèmes 207 et 211, bien que moins nettement perceptible, car moins fréquent. À certains endroits, la pulsation binaire iambique (- +) reprend ses droits, peut-être inspirée par les accords de l'orchestre qui ouvrent cet acte II où s'effectue la descente d'Orphée jusqu'au fond des Enfers. Ces accords, en fait des octaves de mi bémol jouées par les cordes soutenues par le hautbois et la trompette, forment une cellule rythmique qui assaille l'auditeur dès le

28. Le signe - correspond à une syllabe atone, le signe + à une syllabe accentuée et de ce fait, allongée.

29. Dans l'édition Peters, les n° 19, 21, 23, 25, 27.

30. Au sens large.

lever de rideau : double croche en anacrouse, puis blanche pointée sur le temps fort de la mesure à 2/4, et silences. Le tout, repris une fois, l'ensemble étant répété ensuite deux fois au cours de ce qui est présenté comme étant la « danse des Furies³¹ ».

De tels rapprochements ne sont assurément que des conjectures, mais si l'on tient compte de l'extrême sensibilité de Mandelstam à la musique, on peut juger que l'hypothèse n'est pas absurde. Et de la même façon que le rythme des poèmes « de descente » a pu être influencé par la scène des Furies, que Fokine, on s'en souvient, avait tâché de rendre particulièrement impressionnante, de même, l'épisode heureux des champs Élysées, qui avait lui aussi fait sensation en 1911, a pu nourrir inconsciemment le rythme des vers trochaïques qui font les poèmes « de remontée ». Les parties chantées par le chœur³² sont en effet écrites en mesures à 6/8 ou à 3/8, qui se prêtent aisément à une réalisation rythmique de type : noire sur temps fort puis croche faible, soit l'équivalent de la pulsion interne au vers trochaïque (+ -). Tel est en particulier le rythme du chœur n° 34 qui annonce : « Euridice va paraître, Euridice va renaître », puis du n°37 qui enjoint à Eurydice de « renaître pour Orphée » auprès de qui elle retrouvera l'Élysée. Quant à la réalisation particulière de certains vers trochaïques, comme le premier du poème 210 ou le premier du poème 211, dans lesquels le premier accent est précédé d'une anacrouse de deux syllabes, on aimerait les rapprocher du début du chœur auquel se joint l'Ombre heureuse³³ : dans la partie supérieure, qui dessine la mélodie, une anacrouse de deux croches précède le premier temps fort d'une mesure à 6/8. Là encore, il s'agit d'un passage de l'opéra dont la mélodie et le rythme sont suffisamment caractéristiques pour pouvoir être facilement mémorisés, et pourquoi pas, fredonnés par l'auditeur.

CONCLUSION

On peut donc tenter de percevoir quelque chose de la forme sonore que le poète aveugle a su reconnaître chaque fois, intérieurement, du bout des doigts pour l'amener à l'existence sous forme verbale.

31. *Ibid.*, n° 18, p. 40.

32. *Ibid.*, n° 32, 34, 37.

33. *Ibid.*, n° 32, p. 66.

Quant au moment précis de la reconnaissance où surgit le mot, le nom de l'être que l'on vient de toucher, ce moment est un pur bonheur : aurore des champs Élysées au cœur des Enfers. Aussi voit-on à quel point le souvenir de l'*Orphée* de Gluck dépasse la simple anecdote. Ce spectacle est apparu à Mandelstam comme la réalisation sur scène, sous forme auditive et visuelle, de ce qu'il vivait lui-même dans le processus de la création poétique. Celle-ci n'existe en effet chez lui qu'au prix d'une descente aux Enfers, d'un passage personnel par la mort — dont oubli et silence sont les signes — pour que le poème puisse naître. C'est véritablement pour lui d'une confrontation avec sa mort qu'il s'agit. Sans ce passage par le monde souterrain, il n'est point de poème. Du coup, chaque œuvre est aussi une véritable résurrection vécue et opérée par le poète aveugle dont la mission propre est de transformer la musique, simple ombre souterraine, transparente, en un poème fait de cette « chair sonore et parlante³⁴ » qu'est selon lui la langue russe.

Université de Poitiers

34. O. Манделъштам : « О природе слова », *Собр. соч.*, т. 1, с. 220.