

Ce poème est en fait le seul dont on peut dire avec certitude que Khodassévitch le composa durant son premier séjour en Italie. Mais il donnera l'année suivante un cadre italien stylisé au « Message d'adieu ⁹ » adressé à E. Mouratova, où « en une fine émeraude, / Une étoile s'est abattue dans les roseaux ».

Si l'on veut connaître ses impressions immédiates de voyageur, il faut se reporter à une lettre qu'il envoie à « Mouni », son meilleur ami, de Nervi, localité côtière des environs de Gênes ¹⁰, et à deux articles qu'il publiera dès son retour à Moscou, respectivement en août et septembre 1911.

Dans la lettre, après avoir décrit avec humour le déroulement de ses journées qu'il partage entre le travail, d'une part, et d'autre part, Evguénia, la plage, et les haltes dans des cafés pittoresques, où « même pendant la saison aucun étranger ne met le pied », il s'amuse du peu d'intérêt que « les habitants du cru » accordent au glorieux passé artistique de leur patrie, et il remarque alors :

« Les Italiens d'aujourd'hui ne sont ni pires, ni meilleurs que leurs ancêtres. Dieu leur a donné un pays dans lequel, quoi qu'on fasse, tout est terriblement beau. Ils avaient de l'argent, ils construisaient des palais ; ils n'en ont pas, ils entassent au-dessus de la mer mesure sur mesure, ils tordent leurs ruelles minuscules, ils font voler à leurs fenêtres de vieux pantalons rougeâtres ou un rideau, et le soir ils allument une lanterne. Mon Dieu, comme c'est magnifique ! »

L'argument que Khodassévitch développe dans le premier article, intitulé « Une Fête nocturne (Lettre de Venise ¹¹) », est précisément cette impuissance de l'Italie à « échapper à la beauté ». Mais curieusement, malgré le titre, c'est d'abord, de toute évidence, à la côte de Ligurie qu'il pense pour le prouver, lorsqu'il évoque la disharmonie d'un port de pêche aux « ruelles tortueuses », dont les « absurdes petites maisons de pierre grossière » sont construites tant bien que mal sur la pente d'une colline qui dégringole jusqu'à la mer. Avec ravissement il en décrit les aspects changeants :

« À la tombée du soir s'allume une étoile au-dessus d'un lointain palmier au feuillage sombre. Des mioches à demi-nus s'agitent dans la poussière de la route, un mulet attardé brait en traînant une grosse charrette. Et là-bas, tout en bas, la mer s'est déployée en une plaine d'un bleu profond.

À midi, lorsque, chauffé à blanc, le gravier de la rive frémit de millions d'étincelles, le soleil – ce même soleil qui dans les églises et les musées brûle les tableaux de Giotto et du Tintoret – s'embrase sur les volets peinturlurés, sur

9. « Zavet », *ibid.*, p. 127.

10. Nous avons mentionné cette lettre dans la note 3.

11. « Nočnoj prazdnik (Pis'mo iz Venecii) », in *Moskovskaja gazeta*, 16 août 1911, S.S. v 4 t., t. III, p. 7-10.

les guenilles bigarrées accrochées aux fenêtres, sur les boucles noires des pêcheurs. À l'horizon, les voiles lointaines sont roses, les collines qui ensèrent la baie voisine ont des reflets de nacre, les corps des baigneurs sont bruns... Chaque instant apporte une nouvelle beauté en échange de celle qui vient de se faner ¹². »

Passage assez étonnant lorsqu'on pense au rejet du monde sensible mensonger qu'exprimait quelques années plus tôt le poète décadent de *Jeunesse*, mais aussi lorsqu'on sait que Khodassévitch ne fut jamais un coloriste.

Cependant, il change brusquement de ton pour constater que si l'Italie a reçu la beauté en partage, il lui en faut payer le prix : « Il n'y a rien de plus vulgaire, de plus répugnant, de plus impersonnel que cette foule internationale qui envahit l'Italie. » De ce mal, il est vrai, les Italiens savent astucieusement tirer parti.

Pour illustrer son propos, adoptant la position de témoin tout en montrant que c'est avec les Italiens qu'il sympathise, Khodassévitch fait le récit d'une fête nocturne à Venise qui avait eu lieu durant son séjour, récit cocasse qui n'a aujourd'hui rien perdu de sa saveur.

Que se passe-t-il lorsque des étrangers veulent assister à une vraie fête vénitienne ? Certes les fastes des carnivals d'antan n'existent plus, qu'à cela ne tienne ! Le visiteur, en payant naturellement, aura tout son content de gondoles, d'illuminations sur le Grand Canal, de guitares et de mandolines. En donnant le détail des divertissements, Khodassévitch raille au passage les petits ridicules des différentes nationalités, sans omettre les transports enthousiastes d'un groupe de jeunes filles russes. Mais il redouble de verve quand il en arrive à l'épilogue qu'eut, cette nuit-là, la fête vénitienne : une bonne grosse pluie d'orage et la bruyante débandade qui s'ensuivit. Il ne restait plus aux étrangers qu'à aller s'enfermer dans leurs chambres d'hôtel pour faire sécher leur « plumage hérissé », tandis que, la pluie ayant cessé – « comme si elle avait accompli son œuvre », remarque Khodassévitch –, la gaîté italienne pouvait régner sur la Piazza.

Dans la conclusion il qualifie sévèrement cette fête dérisoire de « hideuse », mais il ajoute : « C'est ainsi que l'Italie voudrait être laide. Elle le voudrait, mais elle ne le peut pas. Il y a des femmes comme ça. »

Très différent par sa tonalité douce-amère est le second article, « La ville des séparations. À Venise ¹³ ».

12. *Ibid.*, p. 7.

13. « Gorod razluk. V Venecii », in *Moskovskaja gazeta*, 23 septembre 1911, S.S. v 4 t., t.III, p. 11-15.

On peut naturellement y percevoir en filigrane les échos d'une souffrance récente, mais Khodassévitch semble surtout prendre ici une revanche ironique sur cette souffrance en développant une vision paradoxale de Venise, à partir d'un réseau d'analogies. Venise, « caprice du génie humain », est un défi jeté aux contraintes de la nature, et la vie qui s'y déroule se refuse aussi à être naturelle et devient un « jeu subtil et dangereux » de masques et d'artifices. Il est ainsi plus facile d'y rompre les liens naturels avec le passé, de se séparer des gens et des choses, parfois même de disparaître de l'autre côté des mers. C'est pourquoi Khodassévitch voit une méchante plaisanterie dans la légende qui fait de cette « ville des séparations » un « splendide refuge pour les amoureux », ce qui l'amène à conclure : « Non, ne laissez pas entrer les amoureux dans Venise, les chaînes y deviennent des toiles d'araignée. On y apprend un grand art, celui de ne plus aimer. »

Quand au véritable aboutissement poétique du voyage de 1911, il faut le chercher plus tard, dans des poèmes où par association de sensations et surtout d'images, l'Italie, celle des paysages et celle des œuvres d'art, devient pour Khodassévitch le catalyseur d'une vision seconde. « Le Soir ¹⁴ », composé en 1913, en est la première illustration :

« Mars rouge se lève sur l'agave,
Mais, plus beaux encore, brillent pour nous
Les paisibles feux commerçants
De Gênes, jadis perfide.

Les contreforts marins des montagnes pâlisent,
Ça sent la poussière, la mer et le vin.
Sur la route, un petit âne attardé
Secoue précipitamment son grelot...

N'est-ce pas en un pareil moment,
Quand règne le bleu des cieus nocturnes,
Que sur un semblable petit âne,
Marie quitta l'humble Bethléem ?

Le sol résonnait du piétinement des sabots,
Joseph, couvert de poussière, était à la traîne...
Qu'est-ce qu'une pauvre Juive avait à faire de l'Égypte,
Des brebis étrangères et d'une terre étrangère ?

14. « Večer », S.S. v 4 t., t. I, p. 132.

La mère pleure. L'enfant, sous une mante noire,
 Cherche de ses lèvres le sein de sa mère,
 Mais au loin, tout au loin, une étoile au-dessus d'un palmier,
 Montre aux fugitifs la voie. »

L'allusion dans la première strophe à un vers de Pouchkine ¹⁵ est significative. Khodassévitch, depuis longtemps déjà, vouait à Pouchkine une admiration qui ne se démentira jamais, et par bien des aspects le recueil qu'il va publier l'année suivante, *La Maissonnette heureuse* ¹⁶, est placé sous le signe de Pouchkine.

Toutefois, dans sa redécouverte du monde sensible, il est certain qu'à cette époque l'influence de l'Italie s'est ajoutée pour Khodassévitch à celle de Pouchkine, et si l'on rapproche « Le Soir » des deux textes cités plus haut – la lettre à « Mouni » et l'ouverture de l'article d'août 1911 –, on voit que le point de départ du poème est bien l'impression très forte laissée par l'atmosphère et le paysage des environs de Gênes. Quant à la scène biblique, sans doute inspirée par le célèbre tableau du Tintoret, *La Fuite en Égypte*, qui se trouve à Venise à la Scuola di San Rocco ¹⁷, elle garde cependant la simplicité réaliste et familière de l'instantané italien qui précède ; mais le mouvement qui conduit de « Mars rouge » à l'étoile – implicitement identifiée à celle qui, dans une autre scène du *Nouveau Testament*, guide les Rois Mages vers l'Enfant de la crèche, révélant ainsi la présence divine –, charge le poème d'une symbolique sacrée, et par là même en fait une étape décisive dans le parcours spirituel de Khodassévitch. Lui-même a souligné cette importance en intitulant la troisième et dernière section de *La Maissonnette heureuse* « L'étoile au-dessus du palmier ».

« Le Soir » semble en effet préluder aux épiphanies des grands poèmes narratifs de *La Voie du grain* ¹⁸, le troisième recueil de Khodassévitch, où celui-ci renoue avec l'élan mystique qui avait

15. Le vers 4 est une réminiscence du vers 25 de *La Fontaine de Bakhtchisarai* (*Baxčisarajskij fontan*) – « [...] des intrigues de Gênes la perfide ».

16. *Ščastlivyj domik*, M., 1914.

17. I. Andreeva suggère ce rapprochement (dans son commentaire d'une lettre de Khodassévitch à M. Gerschenson du 6 août 1924, *S.S.* v 4 t., t.IV, p 677), repris par R. Hughes dans « Khodasevich in Venice » (in *For S. K. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky*, Berkeley Slavic Specialties, 1994, p. 145-162), étude très éclairante et solidement documentée, qui montre l'impact que les peintres vénitiens de la Renaissance, en particulier Véronèse, ont pu avoir sur l'imagerie poétique de Khodassévitch.

18. *Putëm zerna*, M., 1920.

animé sa poésie durant la période précédant la composition de *Jeunesse* ¹⁹.

C'est précisément dans l'un de ces poèmes, « Midi ²⁰ » – sans doute le point culminant du recueil –, que réapparaît, comme en surimpression, l'Italie, plus exactement la place Saint-Marc à midi, alors qu'à cette heure-là, au début du printemps de 1918, Khodassévitch est venu s'asseoir dans un jardin public, le long d'un boulevard, à Moscou.

On pourrait s'attendre à une vision antinomique où la lumière vénitienne s'opposerait à l'atmosphère tourmentée de la Russie post-révolutionnaire, mais il n'en est rien : le récit s'ouvre sur un moment de bien-être presque euphorique, avec des cris et des jeux d'enfants qui enchantent le poète. Il observe en particulier un petit bonhomme qui, à ses pieds, joue avec son seau et sa pelle, et il imagine qu'il doit faire à cet enfant une impression semblable à celle que lui faisait la colonne Saint-Marc à Venise lorsqu'il était assis en bas, sur les marches ; alors, par un brusque changement de perspective, il s'identifie au monument :

« [...] Au-dessus de cette petite vie,
 Au-dessus de cette tête en casquette verte,
 Je m'élève comme une lourde pierre, séculaire,
 Ayant vu beaucoup de gens et de royaumes,
 D'actes de trahison et d'actes d'héroïsme.
 Mais le gamin, affairé, remplit
 Son seau de sable et, le retournant, le déverse
 Sur mes pieds et mes chaussures... C'est magnifique ! » (vv.22-29)

Mais un nouveau changement de perspective va unir le souvenir de Venise et le moment présent en un même hors-temps lumineux :

« Et, le cœur léger, je me remémore
 À quel point ce midi vénitien était torride,
 Comment au-dessus de moi planait, immobile,
 Un lion ailé avec un livre ouvert dans les pattes,

19. Sur l'important corpus de poèmes composés entre 1904 et 1906 et restés inédits jusqu'en 1989 (année de la publication par N. Bogomolov et D. Voltchek dans la « Biblioteka poeta » de l'édition la plus complète des œuvres poétiques de Khodassévitch), voir le chapitre II, intitulé « L'avant-Molodost' », de ma thèse, *La Quête mystique de Vladislav Xodasevič : essai d'interprétation de l'œuvre poétique du dernier symboliste russe* (Presses Universitaires du Septentrion, 2000), p. 47-120.

20. « Polden' », S.S. v 4 t., t. I, p. 168-169.

Et, au-dessus du lion, arrondi et rose,
 Filait un petit nuage. Et plus haut, encore plus haut,
 Des étoiles invisibles, mais enflammées.
 Elles brillent maintenant au-dessus du boulevard,
 Du gamin et de moi. D'une manière insensée,
 Elle se battent avec les rayons du soleil... » (vv.30-40) ²¹

Vision cosmique vécue comme une véritable extase, puisque, après un bref retour dans un monde transfiguré, elle s'inverse dans la dernière partie du poème en une plongée dans le monde immatériel de l'âme, réalisant ainsi un moment de plénitude absolue.

« Rencontre ²² », composé dans le sillage de « Midi », était à l'origine un poème de commande destiné à un numéro de revue consacré à l'Italie.

Le récit, qui se déroule entièrement à Venise, s'ouvre sur un thème plutôt conventionnel, celui de l'Inconnue – ici une jeune Anglaise, incarnation de la grâce et de la fraîcheur –, dont la brève apparition et le regard ont laissé à Khodassévitch un souvenir inoubliable. On est donc loin ici de ses affirmations paradoxales sur « Venise, ville des séparations » ; en fait, cette rencontre se place dans une perspective très différente, car dans les yeux de la jeune fille transparait pour Khodassévitch un *autre* regard, ce « regard inexprimable », source d'une révélation d'ordre mystique qui, tout au long de cette journée, va exalter sa propre vision.

Il est évident que ce souvenir de 1911 porte la marque de la période où Khodassévitch l'a re-créé, cette renaissance spirituelle dont le printemps de 1918 est précisément l'apogée lumineux. Mais Venise n'y est pas réduite à un décor, bien au contraire : du « petit pont » dans le quartier de la Santa Margherita, vu dans la lumière matinale, jusqu'à la « citerne de pierre » et à l'escalier sombre qu'il retrouve le soir, c'est l'atmosphère de Venise que Khodassévitch suggère ; « le clapotis des gondoles noires », « l'ombre volante d'un pigeon », « le pas chantant des Vénitienes » échappent ici au cliché, l'impression dominante, apportée par petites touches, étant le double contraste ombre et lumière, chaleur et fraîcheur.

21. Outre la référence au Lion de la célèbre colonne, R. Hughes voit aussi dans ce passage une référence au tableau *Le Lion de Saint-Marc* de Carpaccio au Palais des Doges (« Khodasevich in Venice », art. cit., p. 151). On pense aussi au Lion de la Tour de l'Horloge, qui se détache sur un fond étoilé.

22. « Vstreča », *S.S. v 4 t.*, t. I, p. 170-171.

Dans le troisième des grands poèmes composés au printemps de 1918, « Le 2 novembre ²³ », où Khodassévitch évoque le lendemain de la Révolution d'octobre, on peut encore discerner une double réminiscence italienne, lorsque de petits Moscovites, indifférents aux événements qui bouleversent le pays, s'amusent à lâcher un couple de pigeons et que ceux-ci, « tour à tour montant et descendant » au-dessus de la ville, se métamorphosent en « des voiliers blancs/Au loin sur la mer ²⁴ ».

L'Italie est absente de *Lourde lyre* ²⁵, recueil composé dans les années 1920-1922, où l'inspiration de Khodassévitch s'assombrit nettement ; cependant, à la même époque, il compose « Brenta ²⁶ » (commencé à Moscou en 1920, repris l'année suivante à Pétersbourg, achevé à Saarow en Allemagne en 1923), où il s'adresse à la « petite rivière rousse », si souvent célébrée par les poètes – il fait ici allusion à Pouchkine, dont il a mis deux vers en épigraphe, et à travers lui à Byron ²⁷ –, mais s'il a d'abord été, lui aussi, séduit, il voit maintenant dans la Brenta une « image mensongère de la beauté », car elle incarne pour lui l'amertume de l'amour déçu. Mais, comme il le constate dans la dernière strophe, cette épreuve l'a changé :

« Et depuis lors, j'aime, Brenta,
Les errements solitaires,
Les gouttes fréquentes de la pluie,
Et sur mes épaules voûtées

23. « 2-go nojabrja », *ibid.*, p. 165-167.

24. L'importance que l'Italie gardait pour Khodassévitch à cette époque est confirmée par le plan, écrit entre 1918 et 1919, de ce qui aurait sans doute été un poème narratif sur Venise, apocalyptique et visionnaire, projet que N. Bogomolov analyse de façon pénétrante dans « Istorija odnogo zamysla », in *Russkaja reč'*, n° 5, 1989, p. 38-47, rééd. dans N. Bogomolov, *Russkaja literatura pervoj treti XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Tomsk, « Vodolej », 1999, p. 568-579. On peut aussi noter que ce sont manifestement des impressions sensorielles « italiennes » très fortes qui sont le point de départ de l'importante ébauche, « Poussière. Fracas. Canicule. Sur l'asphalte friable... », commencée en 1914, reprise en 1922 mais laissée inachevée, qui témoigne également d'un projet de grand poème narratif, celui-ci centré sur une vision mystique de la maternité (« Pyl' Groxot. Znoj. Po ryxlomu asfal'tu... »), *S. S. v 4 t.*, t. I, p. 337 (l'intégralité du manuscrit a été publiée par J. Malmstad et R. Hughes dans *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Ann Arbor, « Ardis », 1983, t. I, p. 398-400).

25. *Tjaželaja lira*, M.-Pg., 1922.

26. « Brenta », *S. S. v 4 t.*, t. I, p. 141.

27. L'épigraphe est empruntée à Eugène Onéguine (*Evgenij Onegin*), ch. I, XLIX, vv. 1-2 ; dans la même strophe Pouchkine faisait allusion à Byron qui avait célébré la Brenta dans *Childe Harold* (chant IV, st. XXVIII-XXIX).

Mon imperméable de toile humide.
 Depuis lors, j'aime, Brenta,
 La prose dans la vie et dans les vers. »

On peut voir dans « Brenta » à la fois un adieu à la jeunesse et au romantisme qu'elle incarne (à quelques rares exceptions près, Khodassévitch n'écrira plus de poésie amoureuse), et un nouvel art poétique. Il est en tout cas révélateur que dans l'édition de 1927 où se trouvent réunis ses trois recueils majeurs, Khodassévitch ait placé « Brenta » au début de *La Voie du grain*, avec des poèmes composés antérieurement, comme pour marquer qu'il y voyait rétrospectivement l'image d'un double tournant dans sa vie d'homme et de poète.

Les indications de lieux et de dates données par Khodassévitch à la suite de « Brenta » nous rappellent qu'à la fin de 1920, sérieusement malade, il avait quitté Moscou où la vie matérielle était devenue très difficile, et s'était installé à Pétersbourg ; grâce, en particulier, à l'influence et à la générosité de Gorki, les écrivains pouvaient y trouver de meilleures conditions de vie et de travail. Toutefois, alors que Khodassévitch avait pleinement adhéré à la Révolution, il prit rapidement conscience de la menace que l'arbitraire du pouvoir bolchevique représentait pour la liberté de l'écrivain. En juin 1922, accompagné de la jeune Nina Berbérova, il partit pour l'Allemagne, avec un visa de six mois « pour raisons médicales », croyant encore à un retour possible. Mais son nom apparaîtra bientôt sur une liste d'intellectuels expulsés de Russie soviétique et ce départ marque le début de trois années d'errances.

Son séjour en Allemagne, dont la plus grande partie se déroule à Berlin et à Saarow, petite station thermale proche de Berlin, se prolonge jusqu'en novembre 1923. Il gagne alors Prague et passe l'hiver 1923-1924 à Marienbad. Le 11 mars 1924, il part pour l'Italie où il reste un mois – à Venise pendant une semaine, puis à Rome –, avant de s'installer provisoirement à Paris. Enfin, après avoir passé août et septembre en Irlande, il reprend une dernière fois le chemin de l'Italie où il est l'hôte de Gorki à Sorrente jusqu'en avril 1925. C'est alors seulement qu'il se résigne à assumer le statut d'émigré et s'installe définitivement à Paris.

Les circonstances du second séjour de Khodassévitch en Italie – une étape dans son parcours d'exilé – permettent de mieux comprendre le désabusement radical qu'il exprime dans une lettre envoyée d'Irlande le 6 août 1924 à son vieil ami M. Gerschenson :

« Nous avons passé huit jours à Venise, qui, si étrange que cela soit, s'est visiblement délabrée depuis treize ans que je ne l'ai vue. La première impression

fut accablante : cendres et poussière ; il semble que l'on pourrait facilement, avec les doigts, réduire n'importe quelle maison en poussière. Le Tintoret à San Rocco a tellement noirci que cela ne vaut plus la peine de s'arrêter devant aucun de ses tableaux, il ne reste plus rien ²⁸. »

De Rome il dit laconiquement : « Nous y avons passé trois semaines. Nous avons vu ce que nous avons eu le temps de voir », et il avoue : « [...] même en Italie, pour regarder le passé, je dois faire un certain effort sur moi-même. »

À cet endroit de sa lettre, il insère un poème composé quelques jours plus tôt, où il évoque une visite de musée sous le titre « La Réserve ²⁹ », visite qui ne provoque chez lui qu'une immense lassitude, une impression de déjà vu, de répétitivité, s'ajoutant à l'impuissance qu'il éprouve à entrer dans des rêves d'autrui depuis longtemps enfuis. La volonté de dépoétisation se concrétise dans le rapprochement irrévérencieux de la dernière strophe :

« Non, ça suffit ! Les paupières s'alourdissent
Devant une longue file de Madones –
Et cela fait tellement plaisir de trouver
À la pharmacie des cachets de pyramidon. »

Cependant, une autre lettre et un autre poème, ceux-ci écrits alors même qu'il se trouvait à Venise en mars 1924, permettent de se faire une idée plus nuancée des effets qu'a eus sur Khodassévitch son second séjour en Italie, au moins pour sa partie vénitienne. Il déclare en effet à V. Lidine, un autre de ses amis : « Venise est toujours la même, mais pas moi », et il ajoute : « Pour Venise, il faut avoir de l'insouciance, plus précisément cette capacité de s'abandonner au lyrisme pur (quelle qu'en soit la tonalité). Et c'est précisément cette capacité qui a diminué en moi ³⁰. »

Le lendemain cependant, Venise lui inspire le poème souriant qui commence ainsi :

« Intrigues des bourses, vains efforts des nations ³¹,
Le flot destructeur avance.
Et toujours, sous la voûte des Procuraties,
Vit l'esprit d'insouciance. »

Cette insouciance est curieusement celle d'Ursule endormie, aperçue derrière une vitrine dans une reproduction d'un tableau de

28. S. S. v 4 t., t.IV, p. 475 (lettre mentionnée dans la note 17).

29. « Xranilišče », S. S. v 4 t., t.I, p. 268.

30. Lettre du 18 mars 1924, S.S. v 4 t., t. IV, p. 471.

31. « Intrigi birž, potugi nacij », S. S. v 4 t., t. I, p. 269.

Carpaccio ³², et il va jusqu'à imaginer que cet « esprit d'insouciance » pourra « un jour » s'emparer de Dieu lui-même, et à ce moment-là, celui-ci :

« Pris d'une gaîté soudaine,
Illuminant le monde entier de son sourire,
S'attardera sur le châte d'une jolie fille,
S'oubliera comme moi maintenant –

Et tout disparaîtra à jamais,
Non dans un feu purificateur,
Mais simplement dans un agréable et léger
Bavardage vénitien. » (st. (5-6)

Venise apparaîtra deux fois encore dans la poésie de Khodassévitch. Dans « Ballade » (1925) ³³, un des poèmes du cruel cycle parisien de *La Nuit européenne*, dans sa colère il bafoue le don sacré de la lyre, apportée par un ange, en chassant à coups de fouet d'autres anges, qui s'envolent alors à travers de prosaïques fils électriques ; mais sa voix semble s'adoucir lorsqu'il ajoute :

« Ainsi des places vénitiennes
Craintivement s'envolaient les pigeons
Des pieds de ma bien-aimée » (st. 6, vv. 2-4)

Dans une ébauche de la même époque, « Il n'y a pas de plus belle liberté ³⁴... », il évoque les moments qui ont suivi la séparation dans un cadre vénitien beaucoup plus précis – les palais, le Rialto, la « Merceria », la Piazza –, mais aussi, non sans plaisir, « l'odeur de poisson, de beurre rance et de légumes flétris ».

Les très riches pages de souvenirs que Khodassévitch a consacrées à Gorki au lendemain de sa mort en 1936 ³⁵ aident à mieux comprendre ce qui a pu rapprocher ces deux hommes si profondément dissemblables, dès leur première rencontre en 1918, après que Gorki eut décidé de confier à Khodassévitch le département moscovite de la « Littérature universelle ». Par la suite, c'est avec Khodassévitch que Gorki devait fonder à Saarow en 1923 la revue

32. Il s'agit du sixième des neuf volets de *La Légende de sainte Ursule*, dit *Le Songe de sainte Ursule*, où l'on voit un ange annoncer à Ursule son martyre (voir à ce sujet R. Hughes, « Khodasevich in Venice », art. cit., p. 151-152).

33. « Ballada » (« Mne nevozmožno byt' soboj... »), *S. S. v 4 t.*, t.I, p. 282-283.

34. « Net ničego prekrasnej i privol'nej... », *ibid.*, p. 357.

35. Il s'agit du premier et principal article de souvenirs, intitulé « Gorki », qui fut intégré à *Nécropole* (1939), *S. S. v 4 t.*, t.IV, p. 151-182.

Colloque ³⁶, mais leurs relations avaient alors largement débordé le cadre littéraire pour devenir des liens personnels que les années de « pérégrinations » à l'étranger contribuèrent à renforcer.

Gorki était toujours entouré d'une vaste maisonnée, famille et amis, dont les composantes pouvaient varier, mais qu'il accueillait toujours généreusement. À Sorrente il avait loué au printemps 1924 une grande maison délabrée qu'il fallait libérer avant la fin de l'année, et lorsqu'à la mi-octobre, Khodassévitch arriva à son tour avec N. Berbérova, il accompagna Maxime Pechkov, le fils de Gorki, dans la recherche d'une nouvelle maison. Il raconte avec humour une expédition sur la côte d'Amalfi, côte magnifique où Maxime pensait avoir trouvé la maison idéale ; mais celle-ci, à la suite d'un éboulement, était maintenant « suspendue » au bord d'une falaise, et les conseils de prudence de Khodassévitch l'emportèrent. C'est ainsi que fut choisie finalement, à Capo di Sorrento, la villa « Il Sorrito » où Gorki allait résider jusqu'à son retour en URSS. Froide et peu confortable, elle avait en revanche « une vue merveilleuse sur Naples, le Vésuve et Castellamare », et ses nombreux habitants semblent y avoir entretenu une atmosphère animée et chaleureuse.

Cependant, Khodassévitch y souffrit de ne pas retrouver l'inspiration qui le fuyait depuis plusieurs mois. Lorsqu'il quitte l'Italie en avril 1925, il a conçu le thème de départ de « Photos de Sorrente », mais il en a seulement composé les dix-sept premiers vers.

Durant son séjour, il n'a achevé que trois courts poèmes, « La Cascade », « Pan » et « Aphrodite », qu'il publiera à Paris dans un journal sous le titre « Notes de Sorrente ³⁷ », mais qu'il n'insérera pas dans son dernier recueil. Si quelques détails et les références mythologiques suggèrent une nature méditerranéenne, on peut sans doute y voir surtout la représentation cryptée d'un parcours intérieur qui aboutirait à une défaite de l'âme.

Toutefois, l'une des dernières journées que Khodassévitch passa dans la région de Sorrente lui inspira immédiatement un texte

36. *Beseda* (1923-1925). — Le but ambitieux de cette revue (dont le titre est une référence à la société littéraire fondée par Derjavine et l'amiral Chichkov) était de jeter un pont entre la Russie soviétique et l'Occident (grâce, notamment, à la collaboration d'auteurs tels que H.G.Wells, Romain Rolland et Stefan Zweig) et de permettre à de jeunes écrivains russes de se faire connaître hors de la toute nouvelle URSS.

37. « Sorrentinskie zametki », *S. S. v 4 t.*, t. I, p. 309-310.

plus fort, « L'Effroi de Pompéi ³⁸ », récit de la visite qu'il fit du célèbre site, le 13 avril 1925.

Certes, il ne montre guère d'intérêt pour les peintures à l'intérieur des maisons (« [...] on prie chaque fois Dieu qu'il y ait moins de pièces, pour rendre le plus rapidement possible les honneurs à la culture et au snobisme »), mais le spectacle des corps figés en plein mouvement, sous la glace des vitrines, provoque chez lui une réaction violente, car ils révèlent l'horreur de la mort qui a frappé les habitants de Pompéi, cet « effroi » auquel ils n'ont pu donner un sens :

« Ici la mort est passée, fauchant tout le monde, sans libérer personne du masque terrestre, sans purifier personne de la pauvre et pitoyable passion. [...] Tels ils étaient, tels ils sont morts : non comme des "hommes", mais comme des boulangers, des cordonniers, des prostituées, des acteurs. C'est ainsi qu'ils sont "passés de l'autre côté", dans leurs masques terrestres sales, avec sur eux la sueur de la peur, de la cupidité, de la passion. À Pompéi on découvre à chaque pas l'effroi, celui de la mort "sans contrition", de la transformation en boulanger "de l'au-delà", en tenancier de taverne ou de lupanar "de l'au-delà ³⁹." »

Khodassévitch renforce cette vision expressionniste de la mort à Pompéi, en mettant en parallèle ce que les fouilles ont révélé du caractère de la ville, une ville riche, dominée, lui semble-t-il, par la convoitise des biens matériels et les appétits de la chair. La maison close, avec ses peintures licencieuses, prend alors valeur de symbole, et il l'associe aux épisodes du *Satiricon*, « répugnants, ennuyeux, d'une vulgarité éternelle, noirs comme la nuit de Pompéi ».

N'y aurait-il pas dans cette « nuit de Pompéi » une préfiguration tragique de la « nuit européenne » étouffée dans son matérialisme ⁴⁰ ? C'est ce que paraît confirmer l'interprétation que Khodassévitch donne ensuite de la catastrophe, replacée dans son contexte historique :

« Dans les manuels scolaires, il est bien écrit que le christianisme a apporté au monde la flèche gothique – un envol vers les cieux. Ici on apprend en quelque sorte de ses propres yeux cette simple vérité. Le cube de la maison pompéienne, sans envol, inerte, trapu – quel emprisonnement, quelle pesan-

38. « Pompejskij užas », *S. S. v 4 t.*, t.III., p. 33-39.

39. *Ibid.*, p. 36.

40. Khodassévitch lui-même a réfuté l'interprétation qui réduirait cette « nuit européenne » au désespoir de l'émigré russe. C'est avant tout pour lui une époque, un monde en train de perdre son âme (cf. *La Quête mystique de Vladislav Xodasevič : essai d'interprétation de l'œuvre poétique du dernier symboliste russe*, op. cit., chap. VII, p. 450-452 et *passim*).

teur de la chair, quelle tristesse ! Et ces fardeaux pesant des milliers de tonnes qui s'abattent, en une cendre trompeusement légère, des cieux rationalistes du monde latin – o quel emprisonnement ! Alors on croit et on voit à quel point sans doute était grande, dans certaines âmes, la nostalgie du Sauveur – à cause de la touffeur, de la chaleur, de la chair, de la cendre ⁴¹. »

Dans la conclusion de son récit, Khodassévitch semble vouloir concrétiser cette antithèse en saluant le « haut clocher blanc », « si gai, si beau », qu'il aperçoit en s'éloignant de Pompéi, tandis qu'il retrouve en même temps son Italie vivante, souriante et familière, incarnée par le cocher avec lequel il bavarde.

C'est à Chaville, en février 1926, donc près d'un an après son départ de Sorrente, que Khodassévitch composa la plus grande partie de « Photos de Sorrente ».

Ce long poème narratif n'est pas en vers blancs comme ceux de *La Voie du grain*, mais en tétramètres iambiques d'une fluidité sonore toute pouchkinienne en harmonie avec sa construction très subtile et sa grande variété de registres.

La « fable » en est apparemment très simple. Il s'agit d'une sortie matinale que Khodassévitch effectue de toute évidence dans le side-car de la motocyclette de Maxime Pechkov. Lui et son conducteur se mettent en route alors qu'il fait encore nuit, ce qui leur permet d'assister à l'aube à une scène typiquement italienne, une procession de la Vierge, qui traditionnellement, lorsque s'achève la Semaine sainte, traverse Sorrente jusqu'à la cathédrale. Puis ils s'éloignent de Sorrente vers le nord, en prenant la route de Castellamare et voient le soleil se lever sur la baie de Naples.

Cependant, ce parcours n'est qu'une trame. D'emblée, dans son prologue, Khodassévitch laisse entendre que la mémoire, catalyseur d'images, est le véritable vecteur du poème. Il fait d'ailleurs du « souvenir » lui-même une image lorsqu'il en compare les « caprices » au branchage noueux, indiscipliné, d'un olivier, ce qui ancre immédiatement le récit dans son cadre méditerranéen.

Plus précise encore topographiquement est l'anecdote du photographe étourdi qui a imprimé un cliché de la baie de Naples sur une scène familière et champêtre prise à Capri, avec pour conséquence de montrer une petite chèvre blanche encornant le Vésuve : la surimpression, que l'on voit déjà à l'œuvre dans « Midi », s'auto-définit ici concrètement.

41. « Pompejskij užas », art. cit., p. 38.

Le titre du poème prend ainsi un double sens, et même une double temporalité, comme le montre l'étrange vision qui suit le prologue. C'est celle d'une pauvre maison moscovite, une « mesure » inextricablement enserrée dans les rochers et les agaves de la campagne sorrentine :

« Et j'ai beau détourner mon regard,
Elle se profile toujours devant moi,
Comme si elle glissait à flanc de côteau
Au-dessus des eaux troubles de la Moskova.
Et sur le col d'Amalfi,
Vert et majestueux,
Elle s'est posée, ombre pitoyable,
Misérable trace de pas,
Sur la couche de lave pétrifiée. » (vv. 37-45)

Quelqu'un vient de mourir dans cette maison, Savéliév, le cireur de parquets, et sous les lamentations d'Olga, sa veuve, le cortège funèbre s'ébranle :

« Et à travers les agaves épineux
Ils franchissent la porte de la cour,
Et le front bouclé du cireur de parquets
Flotte dans l'air azuré.
Et, toujours plongé dans ma rêverie,
Moi-même, je suis dans l'oliveraie
Cette procession aux troubles contours,
En trébuchant sur la pierre étrangère. » (vv. 61-68)

La présence du poète prend tout son sens lorsqu'on rapproche ces vers d'un court poème de 1916, « Le Marché de Smolensk ⁴² », où, en proie à l'angoisse, il voyait, devant une église, un mort dans son cercueil bleu sombre, grand ouvert, et le poème se terminait par un appel au miracle : « Transfigure-toi, / Marché de Smolensk ! » On a l'impression qu'ici, en la personne de Savéliév, le mort anonyme de 1916 est maintenant transfiguré dans l'azur du ciel méditerranéen.

Le ton change lorsque la motocyclette entre en vrombissant dans Sorrente, encore plongée dans la nuit et le silence, même si Khodassévitch indique que la mort est ici aussi visiblement présente avec les attributs symboliques – une grande bannière noire, le manteau rouge, la couronne d'épines – utilisés durant la Semaine sainte pour une reconstitution de la Passion. Bientôt, en effet, de l'auberge

42. « Smolenskij rynek », *S. S. v 4 t.*, t. I, p. 156. Rappelons que le Marché de Smolensk se trouvait au cœur d'un quartier populaire de Moscou.

où lui et son compagnon se sont arrêtés, on entend les chants de la procession et on voit arriver, dominant une foule nombreuse, la statue de cire richement parée de la Vierge. Khodassévitch oppose « la bonté immobile » de la statue aux débordements de la piété populaire – « les roses blasphématoires de leur amour » –, piété qui semble en fait se nourrir de cette impassibilité même.

Cependant, lorsque l'aubergiste, jusque-là somnolent, sort sur le pas de sa porte pour regarder la procession, Khodassévitch lui-même, avec humour, semble vouloir attirer sur celui-ci la bienveillance de la statue :

« Il sourit à Marie.

Marie, souris-lui ! » (vv. 121-122)

Marie ne sourit pas, pourtant l'explosion de lumière suggérée dans la strophe suivante, apparaît bien comme une réponse :

« Mais la voici déjà dans la cathédrale,
 Dans les gerbes de feu, dans le chœur tonnant.
 Et au-dessus de la foule moins nombreuse
 Volette un reflet bleu ciel.

Les visages se détachent plus clairement,
 Comme poudrés par l'aube.

Au-dessus de la montagne abrupte
 Rayonne l'Étoile du Matin. » (vv. 123-130)

Lorsque la motocyclette reprend sa course, on pourrait s'attendre à un retour à la réalité du monde terrestre, mais le regard de Khodassévitch a pris une intensité accrue :

« Et à chaque nouveau virage,
 Le golfe se fait plus vaste devant moi,
 Brûlure de l'aube et souffle du vent,
 De plus en plus vivant, de plus en plus magique. » (vv. 133-136)

Le Vésuve apporte une note discordante dans sa « sombre chlamyde couleur de rouille » – l'« effroi de Pompéi » est proche –, mais la lumière revient triomphante lorsque Naples surgit :

« Mais voici qu'un rayon vermeil
 A transpercé les brumes lointaines.
 Naples émerge des vapeurs,
 Et s'est allumé le feu de verre
 De ses maisons côtières. » (vv. 148-152)

Dans les vers suivants, l'instantané lumineux s'élargit et prend une curieuse évanescence ; c'est alors qu'apparaît – comme jadis à Moscou la colonne du Lion ailé – l'Ange de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Pétersbourg, et le poète se rappelle :

« Comme dans une brume glacée,
 Dans une aube de novembre,
 Sur la flèche à huit faces
 Se tenait alors immobile
 Un ange rose aux ailes d'or,
 Au-dessus de lui des bandes de corbeaux
 Et des vapeurs de gel depuis longtemps dissipées.
 Reflété par les vagues verdâtres
 Du golfe de Castellamare,
 L'énorme gardien de la Russie impériale
 Est renversé, tête en bas.
 Ainsi le reflétait la Néva,
 Funeste, enflammé et sinistre,
 C'est ainsi qu'il m'apparut –
 Erreur d'une pellicule ratée. » (vv. 158-172)

On voit comment, dans cette dernière séquence narrative, Khodassévitch, en passant sans rupture apparente d'un tableau d'une douceur presque nostalgique à une vision qui fait clairement de l'ange⁴³ le double maléfique de Pétersbourg⁴⁴, inverse radicalement le mouvement ascendant qui conduisait de la transfiguration de Savéliév à l'entrée glorieuse de la Vierge dans la cathédrale, puis au « rayon vermeil » du lever de soleil sur Naples d'où semble encore émaner le reflet rose de l'ange d'or. Cette retombée brutale explique le ton désenchanté de la strophe-épilogue, dont le premier vers est une reprise de celui du poème (« Le souvenir est capricieux »), mais qui s'achève sur une note d'angoisse :

« Au milieu de quelles pertes, de quels soucis,
 Et après combien d'épithames,
 Émergera cette ombre aérienne,
 Et que cachera à son tour
 L'ombre des photos de Sorrente ? » (vv. 177-182)

Les premières ébauches du poème révèlent que Khodassévitch aurait vraisemblablement souhaité donner à cette œuvre une autre trajectoire en marquant beaucoup plus nettement dans la partie cen-

43. Remarquons que cet ange célèbre est porteur d'une croix dont Khodassévitch ne fait pas état.

44. Le mythe de la double nature de Pétersbourg, évoqué par Pouchkine, développé de façon plus négative par Gogol, Dostoïevski et surtout Biély, est au centre d'un des poèmes de *Lourde lyre*, « L'Automobile » (« Avtomobil' »), *S. S. v 4 t.*, t. I, p. 225-226.

trale le passage des ténèbres du Vendredi saint à la lumière, ce qui aurait renforcé le symbolisme pascal de l'ensemble ⁴⁵, et d'autres ébauches donnent à l'ange lui-même un rôle transfigurateur. Ces hésitations peuvent sans doute éclairer le jugement que Khodassévitch a porté sur « Photos de Sorrente » : « Pour la sonorité, c'est mon poème préféré. "De l'intérieur", non, ce n'est pas ça ⁴⁶. »

Il est certain que du point de vue artistique « Photos de Sorrente » est une grande réussite, non seulement « pour sa sonorité », mais aussi pour sa subtile architecture et pour l'étonnant télescopage spatio-temporel qui s'y trouve réalisé ⁴⁷. C'est aussi l'aboutissement de la veine italienne de Khodassévitch, et le rapprochement avec les autres poèmes et les extraits d'articles ou de lettres cités ici, permet de mieux cerner le rôle que l'Italie a joué dans son œuvre et dans sa vie.

Dans toute cette veine, la place de la lumière est prépondérante, depuis les « soirs étoilés de Ligurie », dans le premier poème « italien », jusqu'à ce lever du jour étincelant, sur la côte napolitaine, dans la dernière partie de « Photos de Sorrente ». Cette lumière apporte beauté et apaisement, mais elle peut être aussi véritable « épiphanie », lorsque, dans « Midi », la vision cosmique de la Place Saint-Marc est vécue par Khodassévitch une seconde fois et qu'elle s'intègre ainsi à son parcours spirituel.

Mais l'Italie n'est pas seulement pour lui une source d'images lumineuses. L'intensité et la concrétude des impressions qu'il suggère montrent qu'il l'a aimée pour elle-même, comme on aime une personne vivante.

S'il a été particulièrement sensible aux couleurs des tableaux de la Renaissance, il l'a été aussi à celles des paysages – alors que la nature ne tient pas une grande place dans son œuvre –, et, au-delà

45. Ces ébauches (publiées intégralement par J. Malmstad et R. Hughes dans *Sobr. soč. v 5 t., op. cit.*, t.I, p. 446-458) sont révélatrices de l'ambiguïté du rapport de Khodassévitch à la religion de son enfance (ses parents étaient tous deux polonais de naissance et il avait été élevé dans la religion catholique), dont il s'est éloigné, mais qu'il n'a jamais reniée. On a pu remarquer que dans la dernière partie de « L'Effroi de Pompéi », c'est très nettement en chrétien qu'il s'exprime.

46. *S. S. v 4 t.*, t.I, p. 522.

47. D. Bethea, l'un des premiers artisans de la redécouverte de l'œuvre de Khodassévitch après une longue éclipse, a été particulièrement séduit par l'originalité du poème, et il en a fait une analyse très fouillée dans sa monographie, *Khodasevich. His Life and Art*, Princeton University Press, 1983, p. 301-316.

des détails pittoresques, il a capté l'atmosphère des rues, les odeurs, la chaleur, la poussière.

Il a surtout reçu de l'Italie le reflet bénéfique d'une certaine joie de vivre qui lui a fait porter sur les gens et sur les choses un regard différent de son regard habituel, souvent impitoyable ; sur ce point, le contraste entre « Photos de Sorrente » et les autres poèmes de *La Nuit européenne*, « allemands » ou « parisiens », est révélateur.

C'est ce regard, plein d'humour, qu'il pose sur la piété naïve de la procession sorrentine, et dans son injonction : « Marie, souris-lui ! », il y a son propre sourire ; ce mot est sans doute d'ailleurs une des clefs de son inspiration italienne – le sourire de l'insouciance vénitienne et le sourire de Dieu dans son poème de 1924 « Intrigues des bourses... », et aussi celui du cocher avec lequel il bavarde en quittant Pompéi.

On peut enfin rappeler la lettre de 1911 où, désirant faire partager à son ami « Mouni » ses premières impressions d'Italie, il décrivait des ruelles tortueuses avec du linge séchant aux fenêtres et disait simplement : « Mon Dieu, comme c'est magnifique ! »

Département « Russie », INALCO