De la figurabilité : réflexion sur la guerre et la poésie à partir de deux poèmes de Maria Stepanova

FLORENCE CORRADO

La question de l'écriture de l'indicible traverse le champ littéraire depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale : Luba Jurgenson y a consacré un ouvrage-somme, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*[1]. Elle y analyse la prose consacrée à l'expérience du camp, mais on sait aussi le rôle de la poésie dans l'écriture de l'indicible, que ce soit celle de Paul Celan en réplique au mot d'Adorno « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » (1949), ou celle de Charlotte Delbo qui n'a cessé d'écrire des poèmes de son retour des camps à sa mort. Nous voudrions ici prolonger cette réflexion sur la poésie et l'indicible, ou plus précisément l'infigurable, à partir de l'étude de deux poèmes de Maria Stepanova, poétesse russe née en 1972, qui a publié plus d'une dizaine de recueils poétique depuis 2001.

Le poème « La guerre des bêtes et des animaux » a été composé par Maria Stepanova en 2015, dans le contexte violent de la guerre au

1. Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?,* Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

Slavica Occitania, Toulouse, 63, 2026, p. 135-149.

Donbass[2]. Il ne comporte que quelques références directes disséminées dans le texte à cette guerre-là (la Tauride, l'acteur Mikhaïl Poretchenkov, « partisan de la politique annexionniste du pouvoir russe[3] »), mais différentes allusions dessinent le contour d'une évocation de la Guerre russe et soviétique, depuis le *Dit de l'ost Igor* en passant par la Seconde Guerre mondiale[4], comme faisant partie de la culture russe. Comme le recueil *Spolia,* daté de 2014, le poème « La guerre… » « cherche à dire ce qu'il en fut et ce qu'il en est de la poésie dans un pays obsédé par la guerre », pour reprendre la présentation d'Hélène Henry dans la préface du recueil *Le corps revient. Contre le lyrisme,* composé de trois poèmes de Maria Stepanova[5]. Si *Spolia* pose la question de la poésie du point de vue de l'instance lyrique, en mettant en scène à la fois un moi manquant et une pluralité de voix dispersées dans les fragments architecturaux que sont les *spolia,* « La guerre des bêtes et des animaux » montre la poésie face à la béance créée par la guerre. Le poème exhibe cette rupture dans le flux du temps que provoque la guerre, cette rupture du continu, ce vide, qui est l'infigurable. En effet, si le monde en tant que continuité est expérience de langage, si ce continu est en fait celui du monde-langue expérimenté dans la parole, alors la rupture du continu que constitue la guerre déchire la contiguïté du monde et de la langue, défait le lien entre le monde et celui qui parle, détruit la possibilité de la parole, de la pensée, de la représentation du monde et de soi. Ce qui est rendu impossible, c'est la parole en tant qu'elle relie au monde celui qui parle, c'est la figuration en tant que telle. Sans cette attache de la parole, c'est l'engloutissement du « je » et du monde dans l'infigurable.

2. Maria Stepanova, « Vojna zverej i životnyx » [La guerre des bêtes et des animaux], *Zerkalo*, 45, 2015, URL [consultée le 12 mars 2025] : https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/vojna-zverej-i-zhivotnyh.html

3. Je renvoie ici aux annotations d'Hélène Henry in Maria Stepanova, *Le corps revient. Contre le lyrisme*, trad. de Hélène Henry, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2019, p. 93

4. Par exemple, le texte contient une allusion au 22 juin 1941, date de l'invasion de l'URSS par Hitler.

5. Hélène Henry, « Vivante ta vie ? Trois poèmes de Maria Stepanova » in Maria Stepanova, *Le corps revient*, *op. cit.*, p. 6.

La poésie est cet art verbal dont la vertu est de montrer le fonctionnement de la langue, sa structure, son dynamisme[6] : c'est ainsi que, dans un mouvement à la fois vertigineux et paradoxal, elle peut mettre en scène l'impossibilité de la parole à relier au monde celui qui la dit, mettre en question la figurabilité même, en rendre présente l'absence, faisant entendre le vide. Le poème « La guerre des bêtes et des animaux » montre ainsi la ruine du récit, de la forme narrative longue qu'est le *poème* (*poèma*) en russe : ce qu'il exhibe, c'est l'impossibilité du récit en tant qu'organisation rétrospective du temps dans et par le langage. S'il fallait évoquer la construction du poème, on pourrait parler d'une suite d'énumérations, d'évocations de scènes où revient le lexique de la guerre, de la violence, de la mort.

Grâce à une analyse précise de différents extraits, nous tâcherons de montrer cette poétique du récit impossible à l'œuvre dans le poème, et nous verrons comment la parole poétique tente de nommer l'infigurable, la béance, la discontinuité. Enfin, nous verrons qu'à cette « poétique de la dé-figuration[7] », ou de la non-figurabilité, dans « La guerre des bêtes et des animaux », qui conduit la poésie à la limite de la désintégration, répond le poème « Le corps revient », écrit par Maria Stepanova en 2018, qui réassure la poésie dans sa vertu ordonnatrice : tout se passe comme si, face à la mise en récit impossible de « La guerre… », le poème « Le corps revient » procédait à une mise en ordre, plus fondamentale précisément en ce qu'elle conditionne la possibilité même de la figuration et de la vie. Sur le modèle du poème « Alphabet » de la poétesse danoise Inger Christensen (1935-2009)[8], Maria Stepanova propose une organisation dynamique du poème selon l'ordre alphabétique inversé, thématisée par le motif de la résurrection.

---

6. À propos du statut de la poésie et de la question de la représentation, je renvoie à l'article de Jean-Claude Lanne, « La représentation poétique : réflexions sur le problème de l'imitation en poésie », *Questions de littérature russe*, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, 2015, p. 13-26. L'article avait paru en polonais dans *Pamiętnik Literacki*, vol. LXII, Varsovie, 1981.

7. Hélène Henry, « Vivante ta vie ? Trois poèmes de Maria Stepanova », art. cit., p. 9.

8. Inger Christensen, *La vallée des papillons, Alphabet et autres poèmes*, trad. de Janine et Karl Poulsen, préf. de J. Poulsen, Paris, Gallimard, « Poésie », 2022, p. 177-258.

1. Poétique du récit impossible

Le poème « La guerre des bêtes et des animaux », dans sa facture, contredit la définition du récit mimétique qu'Aristote décrit au chapitre XXIII de sa *Poétique* (1459a) de la façon suivante : « il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, sous forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre[9] ». Si « La guerre… » met en œuvre une poétique du récit impossible, c'est que s'y trouve ruiné chacun des points de la définition aristotélicienne. La totalité est impossible : le poème se décompose en vingt-huit fragments de longueurs diverses, aux intonations différentes ; il n'y a ni commencement, ni milieu, ni fin, pas d'intrigue au sens d'une action unique menée à son terme par des personnages principaux ou secondaires, mais des bribes de récit comme autant de visions éclatées de la violence militaire, des énumérations qui entassent éléments du paysage et parties du corps, voix anonymes, hommes et animaux. La totalité impossible laisse place à l'aléatoire, l'unité organique à la confusion mortifère.

Analyse détaillée du premier fragment

Le premier fragment, assez long, peut être lu comme une matrice porteuse de discontinuité, capable d'engendrer la fragmentation et la mort.

я улыбалась	je souriais
он мне сказал: марусь	il m'a dit : maroussia
крепче держись марусь	marie hold on right accroche-toi
и мы полете	et nous voilà envo
–	lés
неябрь	no-vembre
безлошадный месяц несытый	brumaire cruel mois-famine
гонит из мертвой глины	qui à la glaise morte arrache
крестьян, к земле прикрепленных	des culs-terreux assujettis au sol,
собак и коров, полегших костьми	des chiens et vaches trépassés
затонувшую почту	du courrier englouti,

9. Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 123.

железную ложку	une petite cuillère en fer-blanc
ручьи, несущие к устью ртутное серебро	des fleuves qui charrient du mercure à l'estuaire
ехал на ярмарку ухарь	un gaillard s'en allait au marché
ямщик во степи замерзал	le cocher gèle dans la steppe
помещик пиф-паф застрелился	le seigneur pif-paf s'est tiré un plomb
вагон офицера увез	le fourgon emporte l'officier
грек из одессы еврей из варшавы	un grec d'odessa un juif de varsovie
юный корнет седой генерал	un petit cornette un général chenu
мальчик-юннат	un jeune naturaliste
летчик гастелло	gastello l'aviateur
каждый кто здесь помирал	tous ceux qui ont péri ici
вышла из вязкой воды, из верхнего теплого слоя	hors de l'eau gluante, sa tiède couche supérieure
майскою ночью утоплен-ни-ца и за дело взялась	par une nuit de mai la noyée s'est extraite et s'est mise à l'ouvrage
быстро все опрокинула сырым босиком натоптала	vite elle a tout renversé tout écrasé pieds nus humides
черным телом светила белой сорочкой мела	corps noir elle a relui elle a balayé blouse blanche
матушка, матушка, ты? сама я, алеша, не знаю	mère, ma mère, c'est toi ? est-ce moi, aliocha, je ne sais
ласточка, ласточка – та? та улетела, мой друг	hirondelle, hirondelle, c'est elle ? – elle s'est envolée, mon ami[10]

Le récit commence comme un dialogue lyrique mettant en scène un « je » féminin et un « il » unis dans un mouvement rapide, violent, aussitôt interrompu : dans le quatrième vers, le verbe indiquant l'envol, « *polëte* », est tronqué, et ce mot arraché, suivi d'un tiret occupant tout le vers suivant, dit le récit impossible qui bascule aussitôt dans le blanc interstrophique, une béance nommée comme un espace-temps déformé, défiguré, par le mot « *nejabr'* » au vers suivant : mot négatif qui ne dit ni novembre (*nojabr'*), ni le moi nié (*ne-ja*), dit la confusion, le non-lieu et le non-personnel. Suit une énumération d'humains désignés par leur fonction sociale, d'animaux et de choses

10. Maria Stepanova, *Le corps revient…, op. cit.*, p. 37-38. (Traduction d'Hélène Henry.)

comme emportés dans un même mouvement mortifère, dans une absence de logique, si ce n'est celle de la disparition, rythmée, entre autres, par le champ lexical de la mort, « *mertvoj gliny* » (argile morte), « *kost'mi* » (ossements), « *zatonuvšuju* » (englouti), « *zastrelilsja* » (s'est tiré un plomb), et par la déshumanisation, marquée par l'absence de majuscule aux noms de villes, redoublée dans la traduction par l'absence de majuscule aux noms de nationalité (« *grek iz odessy evrej iz varšavy* », « un grec d'odessa un juif de varsovie »). Après cette énumération qui donne à voir et à entendre le désastre, s'étend sur quatre vers une bribe de récit fantastique, qui fait revivre la noyée de la *Nuit de mai* de Gogol, mais la nomination de la noyée est morcelée (« *utoplen-ni-ca* »), comme une personnification de la désintégration qui mine le poème. C'est aussi une personnification du renversement (« *bystro vsë oprokinula* », « vite elle a tout renversé »), de la confusion de la mort et de la vie, figurée par l'oxymore de la lumière noire (« *čërnym telom svetila beloj soročkoj mela* », « corps noir elle a relui elle a balayé blouse blanche »). Cette confusion fondamentale a pour conséquence, dans le distique qui clôt le premier fragment, la mise en doute des identités, et du langage :

> матушка, матушка, ты? сама я, алеша, не знаю
> ласточка, ласточка – та? та улетела, мой друг
>
> mère, ma mère, c'est toi ? est-ce moi, aliocha, je ne sais
> hirondelle, hirondelle, c'est elle ? – elle s'est envolée, mon ami

Si le dialogue des voix est encore possible, celle qui dit « je », qui est appelée mère, ne sait plus qui elle est ; les interrogations parallèles, en milieu de vers, qui portent sur des pronoms, mettent en question le langage lui-même. L'hirondelle, symbole du mot poétique chez Mandelstam, s'est envolée ; l'oiseau, comme signe vivant du lien libre qui unit la nomination poétique au réel, a disparu, abandonnant la suite du poème à la confusion, l'indétermination, l'aléatoire. Les deux premiers vers du deuxième fragment semblent redire la même chose, non plus dans un dialogue impossible, mais dans la résonance à la rime de deux concepts, « *otnošenija* » (relations) et « *obrušenija* » (destruction) qui disent la guerre, c'est-à-dire la ruine des relations, des relations entre personnes, et entre les personnes et le monde, et ruine du langage, comme ce qui relie… C'est précisément ce que le poème, art du langage, va mettre en scène, en essayant de nommer l'infigurable.

2. Nommer l'infigurable : lecture de deux fragments

Le troisième fragment du poème nomme la défiguration, le démembrement, dans une parole morcelée, incapable d'un ordre syntaxique qui formerait un récit.

слева кудри токаря	ici le toupet du tourneur
справа генерала	là la houppe du général
на груди прекария	et sur le nez du précaire
челка либерала	la frange du libéral
щеки твои алые	vermeilles sont tes joues
очи голубые	d'azur tes yeux
разговоры малые	courtes tes paroles
доводы любые	vagues tes raisons
небо не так сине как глаза твои, кантария, сини	le ciel, cantatrice, est moins bleu que tes yeux
спой мне, моя милая, что-нибудь из россини	qu'on me chante un air de rossini
арию графини	l'air de rosine sur radio-russie[11]
с радио россии	

Le fragment pourrait être lu comme une ekphrasis de toile expressionniste : « *sleva* », à gauche, « *sprava* », à droite (traduits par « ici » et « là »), en début de vers, comme pour décrire un tableau, pointent la dispersion, comme après une explosion qui ne sera pas narrée. Chacun des vers, bref, est commensurable à un éclat de corps, infime, et dérisoirement attribué non à une personne, mais à sa fonction sociale, à la manière du grotesque gogolien. Les hiérarchies sociales sont renversées par la mort ; les parties de corps, inertes, entassées les unes sur les autres, font surgir un visage monstrueux (« *kudri* », « *na grudi* », « *čëlka* », boucles, poitrine, frange), creusé par la discontinuité, et pourtant chanté aux vers suivants par une voix lyrique artificielle, comme automatisée, répétant les clichés populaires du discours amoureux : « *ščëki tvoi alye / oči golubye* », « vermeilles sont tes joues / d'azur tes yeux ». Après l'évocation des couleurs vives, connotées positivement, qui contrastent avec le morcellement dévastateur des corps, la fin de la strophe dit l'amuïssement de la parole et de la pensée : « *razgovory malye / dovody ljubye* » (« courtes tes paroles / vagues tes raisons »). Mais cette parole rendue impossible est aussi une parole détournée, soit dans son

11. *Ibid.*, p. 40.

recours à un lyrisme populaire vidé de sens, soit dans la médiation d'un canal d'État recouvrant l'indicible de musique classique…

Le fragment 12 du poème est entièrement consacré à l'aliénation du verbe, instrumentalisé, privé de sens, condamné à mort.

чужое слово, как башмак, без выбора обуй – и, позабыв свой старый шаг, оно пойдет с тобой	le mot d'occasion, cette galoche, chausse-le au hasard – oubliant son ancienne allure, il ira à ton pas
оно ссыхается у губ, когда произнести, как лягушачий голый труп под солнцем на пути	à l'instant de le proférer il sera sec sur tes lèvres – la dépouille nue d'un crapaud sur le chemin au soleil
оно створожится во рту покуда на замке и дай-ка я его утру. и вот оно в платке	il caillera dans ta bouche pour l'heure verrouillée viens ici que je te l'essuie et hop dans le mouchoir
и ы его, и ъ его и тягостное м не полузначат ничего. они умрут совсем.	et tous ses y et tous ses ou et tous ses mmm pesants qui ne semi-signifient rien, ils mourront tout à fait
раскинув синие крыла под тягостью небес орел плывет как камбала переплывая лес	éployant ses ailes violettes sous le fardeau des cieux l'aigle plane comme une raie au-dessus des forêts
уже безалфавитый	désalphabétisées[12]

Tout le fragment évoque un « mot d'occasion », mot étranger, « *čužoe slovo* », au sens d'un mot qui n'est pas approprié par le locuteur, un mot qui n'est pas librement choisi (« *bez vybora obuj* », « chausse-le au hasard »), un mot indifférent, incapable de devenir parole personnelle, donc privé de substance, « desséché » (« *ono ssyxaetsja u gub* », « il sera sec sur tes lèvres »), animalisé, comparé à un cadavre de grenouille (« *kak ljagušačij golyj trup* », « la dépouille nue d'un crapaud »), puis chosifié (« *i daj-ka ja ego utru* », « viens ici que je te l'essuie »), emprisonné

12. *Ibid.*, p. 44-45.

(« *i vot ono v platke* », « et hop dans le mouchoir »). Ce « mot étranger », au sens de mot distant, c'est un mot arraché du réel, et arraché du « je » dont la bouche est « verrouillée », un mot dont les sons ne signifient rien, pas même une moitié de sens (« *ne poluznačat ničego* », « qui ne semi-signifient rien »)… La strophe suivante semble mettre en scène ce verbe absent, voué à la mort (« *oni umrut sovsem* », « ils mourront tout à fait »), figuré par un monstre mi-oiseau mi-poisson (« *orël plyvët kak kambala* », « l'aigle plane comme une raie ») portant le poids du ciel, planant ou nageant au-dessus d'une énigmatique forêt, dont le nom, en fin de vers, surplombe le blanc interstrophique, comme s'il nommait le vide, suspens spatial et temporel, avant d'être défini de manière paradoxale comme « désormais sans-alphabet » (« *uže bezalfavityj* ») : un hors-lieu et hors-temps sans ordonnancement, sans raison, sans voix, tel est le monde lorsque le verbe en est arraché, lorsqu'il n'y a plus de parole vive pour le saisir. L'image sinistre de la forêt sans alphabet évoque celle de Georges-Arthur Goldschmidt : « Le langage est la forêt humaine que les langues font voir, chacune trace un sentier différent dans le même massif[13]. » Sans alphabet, sans inscription d'une langue particulière, pas de sentier, pas d'espace parcouru, pas de temps vécu, pas de vision de soi. C'est l'indéfini, l'indéterminé, l'informe, le *tohu-bohu* biblique.

À ce monde sans alphabet, Maria Stepanova semble répondre, quelques années plus tard, par le poème « Le corps revient[14] », un poème de la mise en ordre du monde, par le jeu des langues et des traductions, un poème de la résurrection, élaboré selon un double principe dynamique : celui de l'ordre alphabétique inversé, et celui de la suite numérique.

3. Le poème, mise en ordre du monde : détour par la Genèse

Selon le récit de la Genèse, la création (l'action divine) est séparation : Dieu « sépara la lumière de la ténèbre », « les eaux inférieures au firmament d'avec les eaux supérieures » (Gn 1, 1-8). C'est la séparation qui fait sortir de l'informe, de la confusion primordiale, c'est elle qui

13. Georges-Arthur Goldschmidt, *À l'insu de Babel*, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 140.

14. Marija Stepanova, *Telo vozvraščaetsja* [Le corps revient], URL [consultée le 20 décembre 2022] : https://vk.com/@polutona-mariya-stepanova-telo-vozvraschaetsya

engendre le mouvement et le temps : « Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour ». Or l'alphabet figure la séparation du flux de la langue en lettres représentant des sons ; tout se passe comme s'il canalisait la parole qui est toujours menace de débordement : en l'inscrivant, il ordonne le flux verbal et lui donne une direction, un sens. La séparation supposant la discontinuité, il s'agit d'un sens lacunaire, et c'est cette lacune qui permet la dynamique de la construction langagière comme ouverture de possibles.

Selon la Kabbale, les lettres de l'alphabet sont les formes du monde, la structure de la langue informe la structure du monde. Dans le *Livre de la Création*, il est écrit : « Il grava, modela, soupesa et permuta les vingt-deux lettres fondamentales et forma avec elles toute la création et tout ce qu'il y a à former pour le futur[15] ». Tel serait l'enjeu de l'action poétique de Maria Stepanova dans le poème « Le corps revient » : un retour aux lettres fondamentales, qui seront celles de l'alphabet latin, *l'autre* du cyrillique, en les permutant, en les saisissant à rebours, pour retrouver les conditions de possibilité du futur, si tel est bien le sens du mythe de la résurrection. De plus, le choix de l'ordre alphabétique inversé est significatif en lui-même de l'insoumission du poète qui subvertit l'ordre établi et l'ouvre à l'altérité[16].

Il est significatif que ce poème soit écrit dans une interaction de voix poétiques qui font lien, et qui font sens, non pas sur le modèle d'une intertextualité savante qui épuise le sens, mais bien comme une ouverture à l'autre langue, l'autre poésie, et à sa traduction, comme une actualisation, au niveau des textes poétiques, de cette permutation fondamentale qui ouvre les futurs possibles. Le système du poème, selon les deux principes alphabétique (ordre alphabétique inversé) et numérique (le premier fragment, correspondant à la lettre Z, comporte un seul vers, le dernier, à la lettre A, 26) s'inspire du poème *Alphabet* d'Inger Christensen, dont l'ordonnancement était plus complexe, mais que la poète ne tient pas jusqu'au bout : les fragments successifs correspondant à chacune des lettres de l'alphabet (jusqu'à la lettre N) sont composés essentiellement de mots commençant par

15. *Séfer Yetsira*, ou *Livre de la Création*, cité *in* Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite*, trad. de Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1994, p. 45.

16. Nous avons étudié ailleurs comment le recours à la forme du sonnet, comme à une forme de mémoire poétique, constituait en soi une insoumission : Florence Corrado-Kazanski, « Leonid Aronzon, le sonnet et la mort », à paraître.

cette lettre, organisés autour du verbe « exister », alors que le nombre de vers augmente selon la suite de Fibonacci (1,2,3,5,8,13)[17]. Le motif général du poème est celui de l'explosion atomique, et de la survivance : à la lettre N, lettre initiale du mot « anonyme », le système explose. Chez Maria Stepanova, au contraire, le système alphabétique et numérique tient : c'est lui qui réassure le langage et la parole poétique comme un « système dynamique[18] », qui remet en mouvement la poésie autour de la notion de rythme, figurée justement par une citation d'Inger Christensen, « j'écris comme le vent[19] », qui reviendra plusieurs fois.

Le retour à l'élémentaire – de la lettre, du nombre – informe le retour à la vie du corps[20]. Et le retour à la vie de la poésie en tant que corps passe par le mouvement d'une parole partagée, et traduite. Le poème débute ainsi par une citation de la poétesse canadienne Anne Carson[21] :

Z Комнату надо очистить /пространство надо прибрать	Z Il faut faire propre la chambre/il faut nettoyer l'espace
Y Так говорит поэзия, живущая в Канаде, в женском теле, по-английски Так она говорит: once cleared the room writes itself	Y Ainsi parle la poésie, habitante du Canada dans un corps de femme, en anglais Ainsi parle-t-elle : once cleared the room writes itself

17. Voir l'introduction de Janine Poulsen in Inger Christensen, *La vallée des papillons*…, *op. cit.*, p. 19.

18. Nous faisons entendre ici l'écho des formules de Iouri Tynianov concernant la poésie en tant que construction (*stroj*) dans un sens dynamique (*dinamičeskaja sistema*), ou encore comme « dynamique de la construction » (*dinamika stroja*) : « Problema stixotvornogo jazyka » [Le problème du langage poétique] in Jurij Tynjanov, *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy* [L'évolution littéraire. Travaux choisis], éd. de Vl. Novikov, M., Agraf, 2002, p. 29-166.

19. Inger Christensen, *La vallée des papillons*, *op. cit.*, p. 238.

20. Il est significatif que ce retour à l'élémentaire retrouve aussi l'usage des majuscules en début de vers, comme ordonnancement minimal du monde qu'est le poème.

21. Je renvoie ici à l'appareil de notes fourni par Hélène Henry, *op. cit.*

X Что делать дальше, Комната вычищена до блеска, Прибрана до кости, до костного мозга, должна написать себя, никто никому не пишет	X Que faire ensuite, La chambre est nettoyée jusqu'au luisant, Nettoyée jusqu'à l'os, jusqu'à la moelle de l'os, elle doit s'écrire elle-même, personne n'écrit à personne[22]

L'incipit du poème thématise la notion de rangement, d'ordre, de manière domestique, ce qui peut être lu à la fois comme une allusion ironique à la femme gardienne de la maison, mais fait aussi écho à la poésie d'Inger Christensen, chez qui l'image de la maison renvoie à la poésie elle-même comme abri[23]. Il s'agirait ici d'un abri prenant corps dans différentes langues : le poème russe fait ici entendre l'anglais, et plus loin, à la clausule de la lettre U, il fait entendre en russe la poésie parlant danois : « *Poèzija, govorivšaja po-datski, ležaščaja pod zemlëj, ženskaja* », « Paraît la poésie, elle parle danois, elle est couchée sous terre, elle est femme ». Au début du poème, la poésie est « sous terre », elle est morte, mais elle parle, et le poème russe cite alors, en la traduisant, la parole poétique danoise : à la lettre S, « *Mërtvaja poèzija govorit, ona govorit:/ "Ja pišu kak vetr"* » (« La poésie morte parle, elle dit : / "J'écris comme le vent." »).

Ce qui parle en chacune des langues et qui circule, et qui, en circulant, ordonne et met en mouvement, c'est le souffle. À la lettre K, la poésie est décrite comme un organisme composé de nombreux corps, comme l'univers est formé de combinaisons de lettres, selon la Kabbale :

Поэзия, многоглазое нелепое Естество о многих ртах Находящееся одновременно во многих телах	Poésie, grand être inepte à l'œil multiple, Aux mille bouches, Qu'on trouve concomitamment dans mille corps

À la lettre J, le poème fait entendre la voix lyrique sortant d'un corps gisant comme à la morgue, mais qui entend le vent :

22. Maria Stepanova, *Le corps revient…, op. cit.*, p. 62-75. (Traduction d'Hélène Henry.)

23. Voir par exemple *Lettres en avril* in Inger Christensen, *La vallée des papillons, Alphabet et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 135-176.

Лежа на том столе	Je gis sur cette table là-bas,
Я слушаю звук пылесоса на этаже	J'écoute le bruit de l'aspirateur à l'étage
Я чувствую ветер над окраиной тела	Je sens le vent aux abords de mon corps

La sensation du vent est déjà le signe du mouvement de la résurrection, et c'est cette sensation du rythme qui ouvre la possibilité d'une mise en récit du « retour du corps », à la lettre E, selon l'image de Lazare :

Он мне сказал:	Il m'a dit
Лазарь, давай уходи оттуда,	Lazare, sors de là,
И где застряло жало –	Et si le dard de la mort est resté coincé –
Я его выну	Je promets de la retirer

À la lettre D, l'image de Lazare s'unit à celle du Cantique des cantiques :

Он сказал мне: Лазарь, иди сюда.	Il m'a dit : Lazare, viens ici.
Он ввел меня в дом пира.	Il m'a fait entrer dans la maison du vin,
Его знамя надо мною любовь.	Son étendard sur moi c'est l'amour
И левая рука под моей головою,	Sa main gauche soutient ma tête,
И правая рука меня обнимает,	Et de sa main droite il m'enlace,
И еще одна какая-то рука	Et une autre main encore
Лежит, как всегда, у меня на макушке.	Est posée, comme toujours, sur ma tête.

L'appel de Lazare à sortir du tombeau est aussi une invitation à entrer dans « la maison du banquet », maison de l'amour. Le retour du corps à la vie passe par un retour au sens du toucher, qui surmonte la désintégration ; l'enlacement des corps inscrit dans le poème personnifie la poésie comme maison de l'amour, dans laquelle ce sont les mains, gauche et droite, « sous ma tête » et « sur ma tête », qui orientent, ordonnent le monde, et donnent sa place au je lyrique. Cette image de l'amour-poésie, comme lieu et comme relation des corps, est coextensive à celle du *Paradis* de Dante, qui à la fois se clôt et s'ouvre sur l'amour cosmique : « *L'amor, che move il sole e l'altre stelle* ». L'ordre alphabétique inversé, combinatoire mesurée des lettres, mis en relation avec l'appel de voix poétiques, bien que sous terre, médiatisé par la traduction, à travers temps et espace, conduit à la réintégration des corps à la vie. C'est ce que récapitule la dernière lettre du poème :

A
1. The dead can be so dead /
2. That no one can see they exist
3. говорит поэзия по-датски
4. но женским голосом другого человека
5. английским голосом другого человека
6. английским голосом американской женщины
7. при этом та, что это думала по-датски
8. мертва уже настолько, что ее
9. почти не видно
10. но она, конечно, есть
11. …
12. …
13. …
14. они лежат как овощи в земле
15. как вилки в ящике
16. как мысли в голове
17. никто не видит, что они настолько
18. настолько же
19. они совсем как мы
20. а то и очевиднее
21. живые
22. живые живы могут быть настолько,
23. что еле веришь, где их впору встретить
24. (перебирая углеродные цепочки)
25. и при каких необычайных обстоятельствах
26. мы думаем, что их тут нет

A
1. The dead can be so dead /
2. That no one can see they exist
3. la poésie parle danois
4. mais avec la voix féminine de quelqu'un d'autre
5. la voix anglaise de quelqu'un d'autre
6. la voix anglaise d'une femme américaine
7. et celle qui a pensé cela en danois
8. est morte suffisamment pour que
9. on ne la voit presque plus
10. mais bien sûr elle existe
11. …
12. …
13. …
14. ils gisent comme des légumes dans la terre
15. comme des fourchettes dans le tiroir
16. comme des pensées dans la tête
17. personne ne le voit, mais ils sont bien assez
18. bien suffisamment
19. ils sont comme nous tout à fait
20. et même plus visiblement
21. vivants
22. vivants ils peuvent l'être assez pour que
23. l'on comprenne mal où les rencontrer
24. (en explorant les ADN)
25. et en quelles circonstances extraordinaires
26. nous pensons qu'ils ne sont pas là

La lettre A, dernière lettre du poème, qui pourrait aussi être la première, constitue un fragment composé de 26 vers, dont trois vers centraux, 11, 12, 13, sont manquants, comme pour matérialiser la faille

inhérente au système dynamique du poème (et du monde) – faille du tombeau vide, faille tout à la fois de la mort et de la vie[24].

En conclusion, nous pouvons dire que, dans une analyse précise des textes mêmes, nous avons tenté de montrer que la poésie de Maria Stepanova dans « La guerre des bêtes et des animaux » témoigne de la guerre qui fait exploser le système de la langue, engloutissant l'humain dans l'infigurable, Mais si la guerre troue la langue et défait le récit, la poésie peut aussi se régénérer. Ainsi, en contrepoint de « La guerre des bêtes et des animaux », nous avons proposé une lecture du poème « Le corps revient », qui met en œuvre la force vivifiante du verbe poétique, capable de créer de nouveau un système poétique et éthique, qui restaure le lien entre les hommes et les cultures.

UR Plurielles 24142
Université Bordeaux-Montaigne

24. Le poème comme faille, un poème qui montre l'intervalle, le suspens qui le constitue : voir à ce sujet Florence Corrado-Kazanski, « La poésie comme faille chez Urszula Kozioł » in Eric Benoît (éd.), *Poétiques de l'incomplétude*, *Modernités*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 89, 2024, p. 522-533.