© 2014

Olga Belova

ALL RIGHTS RESERVED

ANTIQUITÉ ET ANACHRONISME CHEZ DEUX POÈTES CONTEMPORAINS : MICHEL DEGUY ET JOSEPH BRODSKY

by

OLGA BELOVA

A dissertation submitted to the Graduate School New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Mary Shaw (Rutgers University) and

Tiphaine Samoyault (Université Paris 8 - Saint-Denis)

and approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

JANUARY 2014

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Antiquité et Anachronisme chez deux poètes contemporains:

Michel Deguy et Joseph Brodsky

(Antiquity and Anachronism in the Works of Two Contemporary Poets:

Michel Deguy and Joseph Brodsky)

by OLGA BELOVA

Dissertation Directors:

Professor Mary Shaw, Rutgers University

Professor Tiphaine Samoyault, Université Paris 8 - Saint-Denis

This work studies the paradoxical nature of cultural transmission through the particular prism of contemporary poetry. On the one hand, this poetry is conscious of being shaped and informed by the culture of the past; on the other, it actively intervenes in the shaping of that culture and thus plays a central part in its transmission and survival. In order to understand the stakes of this tension, the dissertation analyses representations of Antiquity and the figure of anachronism in the works of the French poet and philosopher Michel Deguy and the Russian-American poet and literary critic Joseph Brodsky.

These two authors have very different cultural, political and linguistic backgrounds and their views on cultural transmission are correspondingly antithetical; while Deguy insists on "reinventing" the meaning of "relics" from the past through a

play of poetic "profanation," Brodsky believes that memory must be carried by forms and works aiming to recreate "cultural continuity." A comparative analysis of these two poets' writings allows us to show that their relation to the culture of the past is heavily influenced by the circumstances they encounter in the present. The thesis demonstrates how their respective selection of specific elements drawn from the tradition of Antiquity and the use of different poetic devices to integrate these elements within their poetic texts are historically determined, and correspond to diverse ways of "reading" and interrogating the present world.

Each of these poets creates his own particular "anachronisation system" through the intellectual and poetic gesture of transmitting the culture of Antiquity. A close examination of these different systems takes us to the core of a peculiar encounter between past and present, and helps us understand the relations that exemplary texts and, more generally, contemporary poetics maintain with culture as a whole.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à mes deux directrices de thèse, Mary Shaw, Professeur de littérature française à l'Université de Rutgers, et Tiphaine Samoyault, Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 après avoir été longtemps à Paris 8 - Saint-Denis, dont les conseils avisés, les encouragements précieux, l'enthousiasme et la patience au cours de ces années ont été la condition indispensable à l'aboutissement de ce long travail.

Je souhaite exprimer mon entière gratitude au Professeur François Cornilliat qui a, lui aussi, été un conseiller précieux et un lecteur patient. Son séminaire sur la poésie de la Renaissance m'a permis de donner une perspective historique à ma réflexion sur la poésie contemporaine et de découvrir le projet de « profanation de reliques » des poètes de la Pléiade.

Je tiens tout particulièrement à remercier le Professeur Derek Schilling qui était le *Graduate Director* au Département de Français de Rutgers quand j'y suis arrivée pour les conseils compétents et généreux qu'il a dispensés à l'apprenti chercheur. Au cours de son séminaire sur la littérature française contemporaine, en travaillant notamment sur la prose de Claude Simon, j'ai pu réfléchir sur les cheminements intriqués de la mémoire dans d'autres genres littéraires.

Ma gratitude va également au Professeur Luba Jurgenson et au Professeur Claude Mouchard dont le travail intellectuel a été une source d'inspiration pour moi et qui me font l'honneur, ainsi que les personnes précédemment citées, de lire cette thèse et de faire partie de mon jury.

Ce travail n'aurait pas pu être réalisé sans le soutien de l'Université de Rutgers qui, à mes commencements, m'a accordé une bourse d'excellence et par la suite une bourse Bevier qui m'a permis de le mener à terme dans les meilleures conditions qui soient. Je dois également à l'Université de Rutgers le bonheur d'avoir découvert l'enseignement. J'adresse à cet égard mes remerciements reconnaissants à Myriam Alami pour m'avoir accompagnée à l'heure des mes premiers pas et aux professeurs du Département de Français de Rutgers pour leur écoute diligente. Je tiens également à remercier le Professeur Uri Eisenzweig pour sa disponibilité dans le travail d'organisation de la soutenance, ainsi que l'Administratrice du Département de Français, Elizabeth Folk, qui s'est montrée indispensable dans la résolution des questions administratives relatives à une thèse en cotutelle.

Je suis reconnaissante au Professeur Olivier Azam pour son aide et ses encouragements généreux au cours de cette dernière année. Qu'il en soit ici remercié.

Je souhaite enfin remercier ma famille, mes proches et mes amis pour leur soutien, et tout particulièrement Mathieu Eymin, Federica Gatta, Marianita Palumbo, Dina Egorova, Odile Dupuy, Ines Benslama, ainsi que Claire Paulian et Jonathan Baillehache pour leur travail de relecteurs et pour les discussions toujours stimulantes que j'ai pu avoir avec eux.

Il ne me reste plus qu'à dédier cette thèse à S. J., qui a été à l'origine de ma réflexion sur le temps et sur la mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT OF THE DISSERTATION.....ii

REMERCIEMENTS.....iv

TABLE DES MATIÈRES.....vi

INTRODUCTION…….....1

Anachronisme.....3

Pour un usage actif du « patrimoine culturel ».....12

Le lexique antique dans la poésie contemporaine…….....17

Dialogue.....22

Comparaison.....24

Quelques pratiques intertextuelles……..……...25

Mémoire de la tradition.....29

Façons de manier le temps.....33

PREMIÈRE PARTIE - MICHEL DEGUY.....40

1. Dire ce que nous « apporte le présent »……..……...41

2. Un point sur la méthode……..……...47

3. Temps du vent……...……..53

4. Paysage pourquoi, paysage comment
ou « temps, espace, parole, liberté en cercle ».....69

5. Chemins.....77

6. Ana-kata-chronisme de la traduction.....98

7. Contour spirituel de la ruine.....117

8. Du Bellay et la profanation des reliques.....131

9. Le culturel.....145

DEUXIÈME PARTIE - JOSEPH BRODSKY.....155

1. « S'il t'est arrivé de naître dans l'Empire » ou l'importance du contexte.....156

2. « Le temps est créé par la mort » ou le paysage sans héros.....172

3. Là où commence le Temps.....185

4. L'Empire.....201

5. *Chronos* et *Aeternitas*.....210

6. Donner un sens aux « formes ».....223

7. Le non-retour d'Ulysse.....255
8. La Culture comme éthique dans un état totalitaire.....276

CONCLUSION.....288

BIBLIOGRAPHIE.....294
Corpus.....295
Œuvres de Joseph Brodsky.....295
Œuvres de Michel Deguy.....296
Autres textes littéraires.....298
Critique.....299
Textes critiques sur Joseph Brodsky.....299
Textes critiques sur Michel Deguy.....300
Autres textes critiques et théorie littéraire.....301
Autres références.....302
Histoire.....302
Philosophie.....303

INTRODUCTION

Dans le monde actuel, marqué par la globalisation et le métissage culturel, d'un côté, et par le retour du discours nationaliste et les fondamentalismes d'origines « culturelles », de l'autre, il nous semble important d'aborder la question de la tradition culturelle et des mécanismes qui lui permettent d'évoluer et de survivre. Devrait-on préserver les traditions dans leur état « initial », ou les mettre à jour pour un usage actuel ?

Dans notre travail nous nous proposons d'étudier le dilemme de la tradition culturelle à travers le « prisme » particulier de la poésie contemporaine, sur la base de l'analyse de la référence à la culture antique gréco-romaine et la figure de l'anachronisme. Notre *corpus* principal est constitué de l'œuvre de deux poètes, appartenant à la même génération : Michel Deguy et Joseph Brodsky.

Les poètes que nous avons choisis ont des parcours éducatifs et poétiques dissemblables et proviennent de contextes culturels et politiques différents. Ils sont donc, malgré leur contemporanéité, des figures suffisamment distantes pour que leur comparaison soit productive pour la recherche que nous avons envisagée.

Le deuxième facteur déterminant notre choix de corpus est que la référence à la culture antique gréco-romaine fait partie intégrante de l'œuvre poétique des deux poètes mais aussi des réflexions théoriques articulées dans leurs essais. Notre étude ne saurait faire abstraction ni du contexte historique et politique dans lesquels leur œuvre a été produite, ni de leur travail d'essayistes, qui ne servira pas cependant d'explication à leur œuvre, mais sera considéré comme partie prenante de cette œuvre.

L'intérêt de ce travail est de voir justement comment la référence à la culture antique, qui peut paraître un « outil » du même ordre, acquiert dans l'œuvre de chaque

poète une signification et un usage différents. A côté d'une analyse du rôle que joue la référence à l'Antiquité parmi les moyens expressifs de leur poétique, on verra comment chacun de ces poètes développe un rapport individuel à l'Antiquité, une vision subjective, un « souvenir » du passé qui lui est propre.

Il me semble nécessaire tout d'abord de présenter brièvement le terme d'anachronisme et l'acception qu'il va avoir dans notre recherche ainsi que les problématiques générales inhérentes à l'emploi de ce terme.

Anachronisme

Traditionnellement, dans les dictionnaires, l'anachronisme désigne une erreur de chronologie ou une faute commise contre la vraisemblance historique[1]. Forgé donc du point de vue d'une systématisation chronologique de l'Histoire, le terme nomadise dans la zone d'intersection entre l'Histoire et la littérature. Déjà à l'occasion de son premier emploi connu dans la langue française, sous la plume de Gabriel Naudé, en 1625, la distinction est faite entre son emploi en littérature et son emploi en Histoire :

> […] une figure d'Anachronisme, aussi familière & aussi tolérable aux Poëtes, que mal seante & du tout defendue à un Historien.[2]

Malgré cette tolérance envers l'emploi de l'anachronisme chez les poètes, dont parle Naudé, une certaine coloration négative est indissociable du terme. Cette coloration négative est liée à une certaine vision de l'histoire et à la conception de la

---

[1] « **Étymol. ET HIST. − 1.** 1625 « confusion de dates » (NAUDE, *Apologie pour les grands hommes,*

[2] *Apologie pour les grands hommes soupçonnés de magie*, dernière édition, Amsterdam, Humbert, 1712 ; chap. XI : De Numa Pompilius, p. 171 ; cité par A. Petit dans *L'anachronisme dans les romans antiques du XII siècle. Le* Roman de Thèbes*, Le* Roman d'Enéas*, Le* Roman de Troie*, Le* Roman d'Alexandre, Honoré Champion, Paris, 2002, p. 31.

vérité historique qui lui est associée. La négociation d'une juste frontière entre la liberté poétique et la véridicité historique marque la pensée de l'anachronisme en littérature, surtout quand il s'agit de représenter les faits historiques dans une œuvre de fiction. A l'époque romantique, marquée par le « procès d'historisation de la poétique »[3] cette négociation prend un nouveau tournant. Voilà un passage *De l'Allemagne* de Madame de Staël, dédié à *Don Carlos* de Schiller, une tragédie s'inspirant de faits historiques :

> Les sujets historiques exercent le talent d'une toute autre manière que les sujets d'invention ; néanmoins il faut peut-être encore plus d'imagination pour représenter l'histoire dans une tragédie, que pour créer à volonté les situations et les personnages. Altérer essentiellement les faits en les transportant sur la scène, c'est toujours produire une impression désagréable ; on s'attend à la vérité, et l'on est péniblement surpris quand l'auteur y substitue la fiction quelconque qu'il lui a plu de choisir : cependant l'histoire a besoin d'être artistement combinée pour faire effet au théâtre, et il faut réunir tout à la fois, dans la tragédie, le talent de peindre le vrai et celui de le rendre poétique. […] La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événements qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avoient ravi. L'on préfère en Allemagne les tragédies historiques, lorsque l'art s'y manifeste, comme *le Prophète du passé*. L'auteur qui veut composer un tel ouvrage doit se transporter en entier dans le siècle et dans les mœurs des personnages qu'il représente, et l'on auroit raison de critiquer plus sévèrement un anachronisme dans les sentiments et dans les pensées que dans les dates.[4]

Je me suis permis de citer longuement ce passage de Madame de Staël parce qu'il illustre assez bien les enjeux et les paradoxes de la pensée qui réfute l'anachronisme dans les représentations littéraires de l'Histoire. On peut faire la liste

---

[3] P. Szondi, *Poésie et poétique de l'Idéalisme allemand*, Minuit 1975, p. 47-48, 58. Cité par D. Payot dans *Anachronies de l'œuvre d'art*, Galilée, 1990, p. 10, et complété par cette analyse : « L'idée de l'œuvre comme « expérience de temporalité » - non seulement comme événement constitutivement temporel, construction temporelle dans son immanence même – compte parmi les événements les plus puissants que nous aura légués le Romantisme. »

[4] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier frères, Paris, 1879, p. 284-287.

des éléments qui constituent la base de cette pensée : les métaphores de la peinture[5] (indices d'un rêve de représentation mimétique et inaltéré du passé), la « poésie fidèle » d'un vrai génie[6] qui peut nous révéler la vérité (et donc le caractère métaphysique du don poétique qui permet au génie de saisir l'essence même des choses disparues il y a longtemps), la conviction que les faits historiques ont une valeur universelle. Un génie est donc capable de se transporter dans le passé à l'aide de son imagination perçante, cette machine mystérieusement exacte pour voyager dans le temps (« l'homme qui veut faire une tragédie historique se transporte… »[7], « cette imagination qui se pénètre du passé »[8]), pour ensuite nous « peindre » l'image fidèle des faits historiques saisis dans leur essence même, non altérés par le temps et les années d'oubli[9]. C'est le caractère métaphysique des pouvoirs du génie qui permet une miraculeuse sortie de l'impasse qui représente le croisement de l'imagination poétique et de l'approche scientifique et positiviste de l'Histoire qui est, rappelons-le, une façon parmi d'autres de raconter l'Histoire. Influencée par Frédéric Schlegel et par sa vision de l'Histoire et de l'historien, Madame de Staël lui emprunte le terme du

---

[5] « Il ne faut pas chercher l'invention dans les pièces historiques. Elle se retrouve sous la forme de la pénétration, de l'art de caractériser et de peindre. », *Ibid.*, p. 284n.

[6] « Cette imagination qui se pénètre du passé [de la vérité, ou plutôt du génie] exige une telle réunion de facultés qu'elle mérite tout à fait le nom de génie. », *Ibid.*, p. 284n.

[7] *Ibid*., p. 286n.

[8] *Ibid.*, p. 284n.

[9] Georges Didi-Huberman, dans son analyse de *l'Histoire de l'art chez les anciens* de Johann Winckelmann, constate le même type de contradictions générées par la synthèse d'une « doctrine esthétique » et d'une « pratique historienne » à la base de cet ouvrage et de l'influence néfaste qu'elle continue à exercer sur l'Histoire de l'art : « Comment comprendre cette trame de paradoxes ? Il me semble insuffisant, voire impossible, de séparer chez Winckelmann des "niveaux d'intelligibilité" si différents qu'ils formeraient, pour finir, une grande polarité contradictoire : d'un côté, la doctrine esthétique, la norme intemporelle ; de l'autre la pratique historienne, l'"analyse des temps". »

G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, 2002, p. 15.

Prophète du passé, ou « un prophète renversé»[10] pour désigner ce génie capable de « se pénétrer du passé ».

Nous trouvons le même nœud de contradictions dans la pensée de l'histoire de certains historiens de l'époque romantique, par exemple chez Michelet qui ne se considère pas comme un « auteur », mais comme quelqu'un qui par son travail dans les archives éveille « l'âme tragique du passé »[11] ou chez Chateaubriand, pour qui « l'histoire descriptive » qu'il invite à pratiquer est un « tableau » qui « dit les temps tels qu'ils sont »[12].

Or, c'est justement en opposant la vision romantique de l'Histoire des frères Schlegel à celle de leur contemporain Carls Gustav Jochmann, l'intellectuel « nimbé d'oubli »[13], que Walter Benjamin envisage une façon différente de percevoir l'Histoire, une façon décidément plus complexe qu'un long couloir « chronologique » où circulent les images mimétiques des époques :

---

[10] « Dans les notes sur l'Allemagne prises en 1803 Mme De Staël ecrit déjà : « Définition d'un historien par Schlegel : "un prophète renversé". »

Madame de Staël, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p. 286 n.1.

[11] « La poussière du temps reste. Il est bon de la respirer, d'aller, venir à travers ces papiers, ces dossiers, ces registres. Ils ne sont pas muets, et tout cela n'est pas si mort qu'il semble. Je n'y touchais jamais sans que certaine chose en sortît, s'éveillât. […] C'est l'âme. En vérité, je méritais cela. Je n'étais pas l'*auteur*. J'étais à cent lieues de penser au public, au succès : jamais, et voilà tout. J'allais ici et là, acharné et avide ; j'aspirais, j'écrivais cette âme tragique du passé. »

Michelet, *Histoire de France*, Flammarion, Paris, 1952, Préface de 1868, p. 13 à 20, cité dans J. M. Bizière, P. Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 1995, p. 151.

[12] « Voici ce qui me semble vrai dans le système de l'histoire descriptive : l'histoire n'est point un ouvrage de philosophie, c'est un tableau ; […] il faut donner aux personnages le langage et les sentiments de leur temps, ne pas les regarder à travers nos propres opinions, principale cause de l'altération des faits. […] Ce qu'il y a de bon, de sincère, dans l'histoire descriptive, c'est qu'elle dit les temps tels qu'ils sont. »

Chateaubriand, *Etudes historiques*, Préface (extraits), Hatier, Paris, 1831, cité dans J. M. Bizière, P. Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 149.

[13] W. Benjamin, « *Les régressions de la poésie* de Carl Gustav Jochmann », *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 392.

> Le romantisme a ouvert la chasse aux fausses richesses. Une chasse qui vise à annexer le passé, non par l'émancipation progressive de l'humanité permettant d'envisager sa propre histoire avec une présence d'esprit accrue et d'y découvrir des indications toujours nouvelles, mais par l'imitation, l'acquisition avide de toutes les œuvres des peuples et époques disparus.[14]

Benjamin accuse les valeurs éternelles inhérentes à la conception romantique de l'œuvre d'art et la prédominance absolue de la valeur « esthétique » qui en dérive, d'être un outil manipulé sans cesse par les régimes totalitaires, et soutient le rapport novateur à l'Histoire et à la culture du passé proposé par le texte *Les Régressions de la poésie* de Jochmann, en le percevant comme précurseur des tentatives de développer une théorie matérialiste de l'art :

> Ecoutons, par contre, le discours de Jochmann : « De ce qui est passé tout n'est pas perdu. » (Nous ne sommes pas obligés de le refaire.) « De ce qui est perdu tout n'est pas à remplacer. » (Bien des choses ont été intégrées à des formes supérieures.) « De ce qui n'a pas été remplacé tout n'est pas irremplaçable. » (Bien des choses autrefois utiles sont désormais inutiles.)[15]

Le caractère illusoire des frontières chronologiques est affirmé dans ce fragment : « de ce qui est passé tout n'est pas perdu ». On y lit le constat du caractère complexe du rapport du présent au passé historique, qui ne peut pas se réduire à une simple perte opposée à une restitution d'une image « intégrale ». Cela signifie qu'on n'est pas toujours obligé d'imaginer un déplacement dans le passé chronologiquement distant pour rencontrer le passé, parce qu'il peut être tout près de nous : ses fils sont tissés dans l'« étoffe » du présent et il survit dans les formes actuelles. C'est le constat d'un caractère anachronique du rapport présent / passé, anachronique parce que pluriel et différencié.

---

[14] *Ibid.*, p. 402.

[15] *Ibid.*, p. 404.

Pour Benjamin le rôle du présent est fondamental dans la compréhension du passé et le travail de l'historien ne consiste pas en un déplacement dans des époques distantes : « l'historien […] saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure »[16], donc, à la vision romantique du passé historique comme dévoilement de son « image inaltérée », est opposée l'« expérience unique »[17] d'une rencontre entre le passé et le présent, possible uniquement dans une « double optique »[18]. Dans son article « Sur le concept d'histoire » Benjamin critique la méthode de l'historiographie classique en l'appelant « la méthode de l'empathie » (on y reviendra). Or, c'est justement une empathie complète avec les personnages du passé (« dans les sentiments et dans les pensées ») que Madame de Staël exige d'une représentation historiquement fidèle.

On en conclut que dans la conception de l'Histoire préconisée par Benjamin, l'anachronisme joue un rôle tout autre que celui d'une simple erreur, du moment que toute rencontre avec le passé relève de l'anachronisme, qu'elle forme une « constellation » unique de la rencontre de deux époques. En tant qu'outil d'analyse historique ou en tant qu'image poétique, l'anachronisme reste l'indicateur vital, le point central de notre rapport au passé.

La pensée de Benjamin a trouvé ses continuateurs dans les différents domaines des sciences humaines, tout spécialement dans les dernières décennies du vingtième siècle. De nombreux travaux portent sur la valeur et la productivité d'une pratique de l'anachronisme dans les sciences humaines et des effets positifs qu'une telle pratique peut avoir.

---

[16] W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 443.

[17] « L'historicisme compose l'image "éternelle" du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. » *Ibid.*, p. 441.

[18] « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. »

W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

On peut séparer au moins trois directions que la pensée de l'anachronisme a prises : l'approche anachronique dans les études de l'Histoire, la nécessité de créer une Histoire non-chronologique des œuvres d'art, et la réflexion sur le caractère anachronique de l'œuvre d'art en tant que telle. On cite ici quelques-uns des apologistes de l'anachronisme en résumant d'une manière très générale leurs propositions.

Du côté de la pensée de l'Histoire il faut citer le travail de Nicole Loraux, historienne de l'Antiquité, et en particulier son article «Éloge de l'anachronisme en histoire» où elle fait appel à « une pratique contrôlée de l'anachronisme »[19] en Histoire, convaincue de la productivité d'une méthode qui permet l'échange des questions entre les époques différentes :

> Il faut user d'anachronisme pour aller vers la Grèce ancienne à condition que l'historien assume le risque de poser précisément à son objet grec des questions qui ne soient pas déjà grecques ; qu'il accepte de soumettre son « matériau » antique à des interrogations que les anciens ne se sont pas posées ou du moins n'ont pas formulées ou, mieux, n'ont pas découpées comme telles.[20]

Georges Didi-Huberman continue la réflexion de Nicole Loraux sur l'importance vitale que l'anachronisme joue dans les études de l'Histoire jusqu'à affirmer qu'« il n'y a d'histoire qu'anachronique »[21]. Conséquemment, il revendique la nécessité d'une pratique de l'anachronisme dans l'histoire de l'art et, plus généralement, dans l'histoire de la culture et parle du rôle-clé que doit jouer l'image dans cette nouvelle approche de l'Histoire, grâce au caractère essentiellement anachronique de cette dernière. Dans cette démarche il s'appuie sur les travaux des

---

[19] N. Loraux, *La tragédie d'Athènes : La politique entre l'ombre et l'utopie*, Seuil, 2005, p.179.

[20] *Ibid.*, p.180.

[21] G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 2000, p. 39.

intellectuels allemands de la première moitié du vingtième siècle : Walter Benjamin, Carl Einstein et surtout Aby Warburg :

> […] tous ces penseurs [Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein] ont, à rebours – à rebrousse-poil de l'histoire de l'art traditionnelle –, fait de l'image une question vitale, vivante et hautement complexe : un véritable centre névralgique, la cheville dialectique par excellence de la « vie historique » en général.[22]

Daniel Payot réfléchit sur l'anachronie comme trait ontologique de l'œuvre d'art. En écartant les théories proclamant l'autotélie de l'art à l'époque moderne, principalement parce que c'est une autre façon de rattacher l'art à une dimension métaphysique[23], il arrive à la conclusion que c'est la dimension temporelle qui fait l'actualité de l'œuvre d'art à l'époque moderne :

> Lorsque s'épuisent les entreprises qui parvenaient à « idéaliser l'instant, à en faire un présent absolument pur », […] lorsque l'ambition d'une glorification par l'art des valeurs d'intemporalité révèle sa vanité, […] l'art moderne serait l'époque où l'œuvre enfin est convoquée au festin de pierre du temps […].[24]

L'enjeu principal de l'œuvre d'art devient le dire de la finitude de l'existence, l'art moderne est : « […] un « art » qui accepte crûment l'épreuve de dire le fait, la factualité de l'existence finie, de l'immanence. Car il n'y a rien d'autre que l'immanence, mais il est possible d'en dire le fait, et de faire œuvre de ce

---

[22] *Ibid.*, p. 52.

[23] « […] le geste théorique de Malraux peut paraître bien étrange : le désinvestissement (l'exclusivisme de l'art) s'y convertit sans cesse en surinvestissement (l'enjeu finalement métaphysique de cet exclusivisme), la dé-motivation (l'autotélie) en sur-motivation (la valeur suprême) – et inversement. »

D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 24.

[24] *Ibid.*, p. 43.

dire […] »[25] Cette dimension temporelle créée par la trace du temps à l'œuvre dans l'œuvre fait partie pour Daniel Payot d'un questionnement plus large qui porte sur les rapports de l'œuvre à l'extériorité, à l'altérité :

> […] cette pensée qui se cherche dans les écrits de Malraux, de Blanchot, de Bataille, dépasse la simple thèse de l'autonomie de l'art moderne, ou plus exactement la comprend de telle sorte qu'elle apparaît désormais comme l'enjeu d'un questionnement philosophique radical portant sur la possibilité même, à l'époque contemporaine, d'une relation à l'extériorité (d'une relation ek-statique), et sur ses modalités spécifiques.[26]

Donc, la dimension temporelle dans l'œuvre d'art comme trace de la finitude de l'existence est le témoignage de son rapport à l'extériorité : « […] demeure ouvert le champ d'une pensée de l'œuvre qui, comme ex-périence de la temporalité, serait d'abord trace ou témoignage de l'ek-sistence de la finitude. »[27] Or, si l'on accepte de retourner cette réflexion de Payot sur les spécificités ontologiques de l'œuvre d'art vers un discours critique des rapports de l'œuvre au monde et à sa mémoire, on peut dire que, grâce à cette trace d'une temporalité « autre » témoignant de la finitude, l'œuvre d'art est porteuse d'une mémoire anachronique du monde.

Dans notre travail nous nous proposons d'analyser les rapports qui se tissent entre l'œuvre poétique et la mémoire de la culture, l'usage anachronique que l'œuvre fait des matériaux de la culture, la façon qu'elle a de s'adresser à la tradition, de s'en souvenir, de l'actualiser, de l'inscrire dans le présent et de l'ouvrir au futur.

---

[25] *Ibid.*, p. 68.

[26] *Ibid.*, p. 39-40.

[27] *Ibid.*, p. 45.

L'anachronisme dans l'œuvre poétique qu'on va traiter dans cette recherche n'est pas le résultat d'une erreur. Il n'est pas non plus le déplacement unidirectionnel, inopportun ou judicieux d'un élément appartenant à une époque dans une autre, c'est le produit d'une rencontre de temporalités différentes dans l'espace d'une œuvre poétique, et l'ensemble des éléments qui engendrent cette rencontre.

A un niveau plus général, on analysera les propositions explicitées par les auteurs dans leurs travaux théoriques concernant la transmission dans le temps de l'héritage culturel. De façon parallèle, on tentera d'analyser comment leur pensée de la tradition s'articule dans des exemples concrets de références à la culture de l'Antiquité, dans leur façon de s'en souvenir, de l'interpréter et d'en créer des nouveaux agencements anachroniques.

Au niveau textuel nous nous proposons d'étudier les modalités et les effets de la mise en relation par le langage poétique imageant et métaphorisant de deux ordres temporels différents dans l'économie d'un poème, et, comme conséquence de l'éclairage réciproque des deux, l'« image » formée à partir de leur entrecroisement, ouvrant une nouvelle fenêtre sur le temps hors de la chronologie. Qu'advient-il des « formes » anciennes après une nouvelle « actualisation », après leur introduction dans l'ordre spatial d'un poème ? Leur « modernisation » permet-elle de mettre en lumière leur actualité toujours neuve ? Que nous apportent-elles enfin ?

Pour un usage actif du « patrimoine culturel »

La présence de la culture antique dans la poésie contemporaine participe du débat sur ce qui est notre « patrimoine culturel » et sur l'usage que nous devons en faire. Il faut se rappeler que la culture de l'Antiquité a eu un statut spécial dans la

tradition européenne préromantique. Pendant des siècles l'Antiquité était perçue comme « fournisseur » de modèles par excellence, l'abri anhistorique des monuments classiques, sources privilégiées d'imitation et de « pillage ». Comme le constate Judith Schlanger dans son ouvrage *La mémoire des œuvres*, ce statut exceptionnel était assuré par la séparation radicale qu'on percevait entre le monde de l'Antiquité et la suite de l'Histoire :

> Le trésor de l'Antiquité est radicalement coupé de nous, sa civilisation a sombré et d'ailleurs ses langues sont mortes. C'est une heureuse chance et c'est aussi un statut. Le trésor de la substance poétique échappe désormais au cours changeant des accidents de l'histoire. Ce n'est plus une plage historique, mais une réussite fondamentale.[28]

Mais l'inévitable effet « collatéral » de cette « coupure » de la culture antique, à la fois de son contexte et de la suite du processus historique, signifie sa condamnation à l'état statique, son « aplatissement » toujours croissant, son glissement vers le lieu commun[29]. Cela ne signifie pas que les éléments particuliers la constituant ne varient pas dans le temps. Ces variations et ajustements, comme le constate Judith Schlanger à propos du corpus des lettres anciennes, sont le fruit de décisions esthétiques et idéologiques :

> Le corpus antique tel qu'il a été mis en œuvre dans les lettres au niveau de la réflexion critique, de la transmission pédagogique et de l'inspiration, ce corpus a été modulé au long de son usage. Il a été choisi, recentré et réorganisé plusieurs

---

[28] J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Verdier, 2008, p. 84.

[29] « D'abord le fond absolu, les Anciens. Ici la perception est assurément temporelle (c'est arrivé, c'est en arrière et c'est clos), mais elle n'a rien d'historique, comme on sait. Les Romains deviennent simplement les Latins ; Grecs et Latins sont désignés par la langue, par la fourche d'accès à deux branches qui donne prise sur eux. L'Antiquité des lettres est perçue à plat, sans considération de sa très longue durée. » *Ibid.*, p. 102.

> fois. Et cela non pas à partir de préoccupations historiennes, mais en fonction de jugements esthétiques et de jugements idéologiques changeants.[30]

La question est alors la suivante : par quel cheminement de la tradition la culture antique fait-elle sa réapparition dans la poésie contemporaine ? Pourquoi, pour certains poètes, reste-t-elle encore aujourd'hui un « dépôt ineffaçable »[31] ? En quoi la poésie contemporaine non seulement « fait revenir » les formes de la culture antique mais en fait aussi un usage novateur et actualisant ?

La référence à l'Antiquité dans la poésie contemporaine fait donc partie de la mémoire de la culture ou de la tradition que Walter Benjamin définit comme « une réalité vivante et extrêmement changeante »[32], qui conserve un certain nombre de « formes » revenantes dans les « regroupements des matériaux transmis par la tradition »[33]. Par contre, « ce qui, à la longue n'entre pas dans un tel regroupement est voué à l'oubli.»[34] Dans quels cas alors, les « formes » antiques qui réapparaissent dans la poésie contemporaine sont-elles le produit d'une tradition « ajustée » idéologiquement et esthétiquement, et dans quels cas sont-elles l'indice d'un choix conscient de retrouver quelque chose « qui était voué à l'oubli » ? Il faut préciser que nous utilisons le terme « forme » dans une acception assez large (« d'ailleurs, les éléments ainsi regroupés sont eux aussi variables »[35]). Il peut s'agir de mots avec une connotation qui renvoie à l'Antiquité, mais aussi de néologismes formés à partir des langues grecque ou romaine, de citations avec ou sans guillemets, de la reprise d'une

---

[30] *Ibid.*, p. 105.

[31] M. Deguy, « La croyance suspendue », dans *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne ?*, Le Monde Editions, 1991, p. 408-433, p. 433.

[32] W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 279.

[33] W. Benjamin, « *Les régressions de la poésie* de Carl Gustav Jochmann », *art. cit.*, p. 391.

[34] *Ibid.*, p. 391.

[35] *Ibid.*, p. 391.

métrique, etc. Il s'agit donc de formes qui renvoient à l'Antiquité grâce à la conservation d'un élément du contenu ou d'un élément de leur valeur d'usage originelle et première (ou apparaissant comme telle). Ces « formes » font partie d'une mémoire impure et hybride et sont influencées par un grand nombre de facteurs : l'isolement de leur contexte initial, les modalités hasardeuses de leur transmission, mais aussi leur réception subjective par les auteurs qui les emploient.

Les éléments évoqués incluent des références à l'Antiquité indépendamment de leur importance historique ou de leur valeur esthétique. On verra que la pensée poétique ne respecte pas les ordres hiérarchiques établis. En les remettant en question elle fait un nouveau tri du grand et du petit, du mythique et de l'historique, du bien connu et du bien oublié. Mais l'action poétique ne se limite pas bien sûr à proclamer l'égalité des faits du passé, elle prend la liberté de faire des distorsions, agrandissements, « zooms », déplacements et courbes temporelles. Selon l'expression de Michel Deguy, elle en « refait activement quelque chose […] pour refigurer, pour recharger de révélation, à partir de la profanation »[36]. Les procédés de la poésie contemporaine n'ont rien en commun dans ce sens avec la « méthode de l'empathie » qui « naît de la paresse du cœur, de l'*acedia* » et qui est une façon, selon Walter Benjamin, par laquelle « l'historiciste » s'identifie aux « héritiers de tous les vainqueurs du passé »[37]. Cette façon originale et novatrice de traiter la tradition l'« arrache au conformisme ». C'est une opération nécessaire selon Benjamin pour contrer le danger constant de sa manipulation par la classe dominante : « A chaque

---

[36] Deguy M., « La croyance suspendue », *art. cit.*, p. 433.

[37] « C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. […] La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or, ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. »

W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *art. cit.*, p. 432.

époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer. »[38]

Ce travail poétique qui relève d'un non-conformisme dans son rapport à ce qu'on appelle aujourd'hui le « patrimoine culturel » participe par là à une remise en cause d'un certain rapport à la culture, un rapport qui se voit comme « conservateur » des trésors culturels que l'humanité a produits. Dans l'article *Sur le concept d'histoire* Benjamin définit « les biens culturels »[39] comme le « butin » des vainqueurs.

Michel Deguy invite à la rébellion contre la culture comme culte, contre sa réception *habituelle* et pour une réception *active*. Pour désigner l'approche « empathique » et conservatrice du « patrimoine culturel » il a forgé le terme du *culturel*. Il s'agit pour lui d'opposer la culture au *culturel*, qui est « la perte du passé – dans sa restitution à l'identique même » (sa « culturalisation » taxidermiste) »[40]. Le *culturel* est une mémoire « machinique », qui veut conserver et ressembler, tandis que la littérature « est une perte active, une profanation, une « simonie »[41], elle sert donc « *pour changer le passé en sa perte*. »[42]

À la différence de l'historien, l'écrivain contemporain est bel et bien autorisé à avoir une approche subjective de la tradition. L'anachronisme en littérature est donc bien venu, mais considéré, la plupart du temps, comme « gratuit » et privé de tout poids dans une approche scientifique et pédagogique de la culture et de son histoire. Une nouvelle question se pose donc : où les deux approches, celle de l'historien et

---

[38] *Ibid.*, p. 431.

[39] « Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. […] Tout ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. »

W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *art. cit.*, p. 432.

[40] *Ibid.*, p. 215.

[41] *Ibid.*, p. 216.

[42] *Ibid.*, p. 218.

celle de l'artiste, se croisent-elles, interfèrent-elles, dialoguent-elles, et peuvent-elles s'aider dans leur travail de mémoire[43] ?

La méthode historique qui pratique l'anachronisme, proposée par Loraux, invite à l'équilibre entre la familiarité et la distance. L'approche active de la tradition dont l'art nous donne l'exemple est fondée sur cet équilibre. D'un côté, celui de la familiarité, qui trouve ses sources du côté des affects, là où jaillit aussi la motivation, elle autorise un rapport direct, et encourage à faire le pas au-dessus de l'abysse des siècles qui séparent. De l'autre côté une distance est toujours gardée comme garantie d'une non-identité permettant le dialogue.

À ce point il me semble nécessaire de faire une distinction entre les effets de la transmission et ceux de la réception subjective de l'Antiquité, « car c'est au rythme des rêves, des symptômes ou des fantasmes, c'est au rythme des refoulements et des retours du refoulé, des latences et des crises, que le travail de la mémoire s'accorde avant tout »[44].

On donnera maintenant quelques exemples concrets des formes et de stratégies d'intégration de la référence à l'Antiquité dans les textes qu'on étudie. L'anachronisme, vu comme « agencement » volontaire de temporalités différentes, peut se manifester à différents niveaux du texte : prendre la forme d'un dialogue ou d'une pratique intertextuelle (allusion, citation, référence, etc.), d'une figure de discours (comparaison), ou se manifester au niveau du lexique.

---

[43] Walter Benjamin propose une métaphore très parlante des rapports entre l'Histoire et la tradition épique : « L'Histoire écrite serait alors à ces autres formes [*formes épiques*] ce que la lumière blanche est aux couleurs du spectre. »

W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *art. cit.*, p. 132.

[44] G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 2000, p. 104.

Le lexique antique dans la poésie contemporaine

L'approche « non-conformiste » de la culture ne signifie pas que les poètes sur lesquels on travaille se positionnent en dehors de la tradition, tout au contraire, ils revendiquent leur lien de dépendance à la culture, tout d'abord au niveau de leur « matière première » qui est la langue.

La langue est toute imprégnée du passé, elle est le témoin et le témoignage de sa propre histoire. Pour Benjamin l'historien doit être un « chiffonnier » attentif aux restes matériels, aux « déchets » qui ne sont pas autre chose que des cristallisations, des sédimentations du temps, et le poète attentif à la langue a souvent affaire aux signes matériels de son histoire qui y sont « sédimentés ». Qu'il en soit conscient ou non, le poète est constamment influencé par la mémoire que la langue a de son histoire et des œuvres qui en font partie. Joseph Brodsky parle à diverses occasions de la langue en tant que mémoire qui exerce son dictat sur le poète, qui le « guide ». Il constate que le choix de reprendre et de réanimer certaines formes et tropes de la culture n'était pas un choix de sa génération, mais de la culture elle-même, et que le poète n'est pas autre chose qu'un instrument de la langue :

> the immediate consequence of this enterprise [writing] is the sensation of coming into direct contact with language, or more precisely, the sensation of immediately falling into dependence on it, on everything that has already been uttered, written, and accomplished in it.[45]

Pour Deguy, écrire de la poésie est participer à sa mémoire, c'est pourquoi l'unique moyen de la transmission de « précieuses reliques » des littératures anciennes est la pratique poétique : « A l'historicité de la poésie, en tant qu'elle est une mémoire

---

[45] J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995, p. 57.

en devenir (en anamnèse amnésique) dans un cours qui laisse en arrière ses sources… tout en « suivant » un *régime* commandé par elles… »[46] La pratique poétique est faite de mémoire (l'« anamnèse »), mais l'oubli (l'« amnésie ») de ses propres « sources » est la condition de son avenir.

Donc, en étant le praticien de la langue, le poète devient gardien de sa mémoire et en faisant du « recyclage » il accomplit son rituel commémoratif.

L'interdépendance des œuvres entre elles a été théorisée par Julia Kristeva qui a forgé le terme d'intertextualité pour désigner ce rapport. Je cite ici son article « Une poétique ruinée » qui sert d'introduction à la traduction française de *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine. Elle y explique l'acception qu'elle donne au terme « inter-textuel ». Elle reformule en élargissant le concept de dialogisme de Bakhtine avec le support de la pensée psychanalytique :

> Le dialogisme sera le terme qui désigne cette double appartenance du discours à un « je » et à l'autre, cette *spaltung* du sujet que la psychanalyse établira avec une précaution scientifique, cette topologie du sujet par rapport au « trésor des signifiants » (Lacan) en dehors de lui. Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie — à cet espace « intertextuel » — que le mot est un mot *plein*. Le dialogue des mots / des discours est infini […].[47]

Sur la base des nouvelles théorisations de l'intertextualité, nous pouvons dire aujourd'hui qu'il s'agit chez Kristeva de l'intertextualité dans son acception la plus large. La présence des mots des langues anciennes dans la poésie contemporaine fait partie bien sûr de ce dialogue intertextuel des mots et des discours. Les discours antérieurs sont inscrits « en filigrane » dans tout texte littéraire. Mais l'analyse de ce

---

[46] M. Deguy, « Guerre et Paix », dans *Dix-huitièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 2001)*, Actes Sud, 2002, p. 28.

[47] J. Kristeva, « Une poétique ruinée », dans M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, 1970, p. 5-27, p. 13.

type d'influence devra se faire tout d'abord avec les outils de la linguistique. C'est la raison pour laquelle dans notre analyse de la présence du lexique antique dans la poésie contemporaine on fera la distinction entre cette idée de dialogue intertextuel, que Tiphaine Samoyault caractérise comme une « idée abstraite, résolument anhistorique et peu utilisable en tant qu'outil d'analyse »[48], et l'usage conscient et réfléchi que les poètes font des langues anciennes dans leur œuvre poétique. On va donc se limiter aux influences et références lisibles, perceptibles, vérifiables, surtout quand il s'agit du niveau lexical.

Une autre critique de la notion d'intertextualité telle qu'elle était formulée par Kristeva est faite par Laurent Jenny dans son article « La stratégie de la forme » :

> Contrairement à ce qu'écrit J. Kristeva, l'intertextualité prise au sens strict n'est pas sans rapport avec la critique « des sources » : l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens.[49]

Même si la présence du lexique antique dans la poésie contemporaine n'est pas toujours reconductible à la « transformation » et à « l'assimilation » de textes concrets, on considère convenable d'emprunter à cette définition de L. Jenny l'idée qu'un rapport d'influence doit se manifester comme « un travail de transformation ». On va donc limiter notre analyse du lexique antique aux exemples dans lesquels ce « travail » peut être repéré et analysé. En outre, Michel Deguy théorise ce travail de transformation du lexique comme un travail nécessaire, parce que « les mots eux-mêmes n'ont pas changé ; sont reproduits « à l'identique » en

---

[48] T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 9-10.

[49] L. Jenny « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281., p. 262.

accréditant l'*identité* de ce qu'ils nomment ; ont été « vampirisés », c'est-à-dire changés en eux-*mêmes*, morts-vivants. »[50]

Cette opération de « changement » prend part à la recherche poétique de Michel Deguy, elle prend la forme d'un travail du lexique : la formation de néologismes, la redécouverte de mots à travers un « jeu de miroirs », la mise en parallèle de leur signification originelle dans la langue grecque et de leur sens moderne. Les mots antiques n'apparaissent jamais comme des entités hermétiques appartenant à un monde radicalement autre, c'est la raison pour laquelle on ne peut pas être d'accord avec Henri Meschonnic sur le fait que le grec pour Deguy est « le monde virtuel du sacré, le langage de la nostalgie »[51]. La langue grecque n'est jamais traitée comme une référence autosuffisante, elle est inscrite dans une réflexion sur les changements et les décalages entre les mots et le monde qu'ils dénotent[52]. L'opération consiste à faire le tri du « mort » et du « vivant » parmi ces mots « changés en eux-mêmes ».

Ce travail du lexique participe à une double réflexion : sur la valeur des mots qu'on emploie et sur la lecture et la traduction des textes antiques. Pour Deguy la traduction des textes antiques est une rencontre à renouveler : « chaque génération devrait retraduire tout le corpus pour l'accueillir elle-même par elle-même »[53]. Le

---

[50] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Seuil, Paris, 1988, p. 181.

[51] H. Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », dans M. Deguy, *Poèmes 1969-1970*, Poésie / Gallimard, 1973, p. VII.

[52] Il me semble éclairant pour comprendre l'importance de cette analyse anachronique du lexique de citer ici l'analyse du mot grec de démocratie par Nicole Loraux : « Dans l'histoire grecque de ce problème, une date me semble essentielle : celle de 403 avant notre ère, lorsque le peuple (*dêmos*), rentré victorieux à Athènes – ayant […] eu le *krátos* sur ses adversaires […] prêta, en commun avec les partisans de ses ennemis vaincus, le serment d'oublier « les malheurs du passé ». […] Ce qui revient peut-être tout simplement à oublier le *krátos* comme composante de la démocratie. Car alors commence le processus d'effacement du sens du mot. […] De cet oubli, il se peut que nous soyons encore les héritiers. »

N. Loraux, *La tragédie d'Athènes : La politique entre l'ombre et l'utopie*, *op. cit.*, p. 186.

[53] M. Deguy, « Guerre et Paix », *art.cit.*, p. 27.

traducteur fait « revenir les fantômes », les textes anciens pour les accueillir dans son temps. Deguy utilise le verbe retraduire (et non pas juste relire ou apprendre) parce qu'il s'agit d'en proposer une nouvelle lecture, d'établir un rapport individuel avec cet héritage, de faire une expérience individuelle de l'échange, de la métamorphose qui s'opère dans le « *trans* que traduit ce TRA de la DUCTION »[54]. La traduction implique pour lui trois actions : « - traduire c'est étymologiser ; - traduire c'est néologiser ; - traduire c'est dialoguer ; »[55] Ces trois verbes : étymologiser, néologiser et dialoguer, sont cruciaux pour comprendre non seulement son rapport à la traduction des textes en langues anciennes mais aussi la présence de ces langues dans son œuvre poétique. Le travail linguistique d'étymologiser et de néologiser est inséparable chez Deguy du travail de la pensée analytique et de la pensée figurative, qui sont deux formes de questionnement (« la poésie est l'expérience d'un questionnement »[56]) de la culture antique à partir de là où on en est aujourd'hui.

Dialogue

A la différence de Deguy on ne trouve pas dans l'œuvre de Brodsky beaucoup de traces des langues anciennes. On peut par contre théoriser sur la base de son œuvre une autre stratégie d'intégration de la culture de l'Antiquité dans les textes littéraires : il s'agit du dialogue avec les personnages mythiques ou historiques de l'Antiquité. On en trouve des exemples dans son œuvre poétique mais aussi dans certains essais dédiés aux poètes et philosophes de l'Antiquité. La spécificité de ce dialogue est qu'il se fait toujours sur une base amicale et égalitaire, en prenant souvent un caractère

---

[54] *Ibid.,* p. 25.

[55] *Ibid.*.

[56] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 20.

humoristique ou plaisant. Dans ce dialogue sont abolies toutes les hiérarchies et toutes les distances : temporelles, linguistiques, politiques. Souvent il prend la forme d'un questionnement des ces figures historiques sur leurs expériences les plus banales, sur leur vécu en tant qu'êtres humains et non en tant que figures historiques, et participe à un questionnement existentiel du sujet lyrique lui-même. En s'adressant aux personnages de l'Antiquité, Brodsky établit souvent une base de traits communs (réels ou imaginaires). Il s'agit souvent des traits biographiques les plus banals. C'est une façon d'assurer une entente avec l'homme antique, mais aussi de créer à l'intérieur du texte une temporalité utopique où les deux hommes peuvent se rapprocher. Il me semble pertinent de citer ici l'invitation de Nicole Loraux à arrêter de percevoir l'homme grec comme radicalement autre :

> Et, n'identifiant plus « le Grec » en général à l'autre, je plaiderai plus tard, maintenant, pour qu'on mette de l'autre – ce qui implique aussi et d'abord du même – à l'intérieur du grec […] Façon de conjurer le risque que la catégorie de l'autre ne devienne quelque chose comme une substance même, supposée par soi homogène, de ces Grecs que nous fantasmons alors que nous pensons seulement les étudier. Mais aussi, façon de nous prémunir contre les dangers de l'un – et, par là, j'entends aussi bien le piège linguistique constitué par toute désignation de l'homme au singulier que le postulat d'une unité intérieure propre à celui-ci.[57]

Brodsky est convaincu que l'être humain n'a pas beaucoup changé dans les deux derniers millénaires, et que le dialogue amicalement simple, sans stratégies et précautions quelconques, est la meilleure forme de communication avec l'homme antique. Parmi d'autres traits il y a quand même un trait fondamental qui rend égaux l'homme moderne et l'homme grec : c'est la finitude de l'existence humaine. C'est une des raisons pour lesquelles les personnages historiques dans les dialogues de

---

[57] N. Loraux, *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, *op. cit.*, p. 16.

Brodsky sont souvent « convoqués » à l'aide d'un objet qui leur a survécu : un livre de poèmes, une statue ou un buste.

L'importance de l'anachronisme se manifeste à plusieurs niveaux dans ce type de dialogue, mais tout d'abord, comme on l'a déjà dit, par la création d'une temporalité hybride, cette temporalité utopique où la rencontre et le dialogue avec les morts deviennent possibles. On peut bien sûr faire une longue liste des sources littéraires d'un tel dialogue, mais, d'un point du vue théorique, il est inévitable de citer le dialogisme de Bakhtine. Voilà un passage dédié à la poétique de Dostoïevski :

> Dans son univers, tout et tous doivent se connaître, ne rien ignorer les uns des autres, entrer en contact, se regarder en face et se mettre à *converser*. Tout doit « s'inter-refléter », « s'inter-éclairer » dialogiquement. C'est pourquoi tout ce qui est désuni et dispersé doit être ramené en un « *point* » spatial et temporel. C'est à cela que servent la liberté carnavalesque et la conception artistique du temps et de l'espace, propre au carnaval.[58]

Dans ce sens la référence à l'Antique implique chez Brodsky la création d'une vraie dimension spatio-temporelle, d'un « chronotope », si on évoque le terme bakhtinien, qui n'est pas exactement un « *point* » spatial et temporel comme chez Dostoïevsky, mais une temporalité qui se pose comme en dehors de l'Histoire, un temps qui est « décloisonné » par la parole d'un être humain s'adressant à un autre.

Comparaison

Nicole Loraux postule la nécessité d'autoriser l'historien à utiliser des procédés interdits par la « méthode » : « procéder à des comparaisons », pratiquer l'analogie. La pratique de l'analogie est une autre façon d'intégrer les formes antiques

---

[58] M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p. 236.

dans la poésie contemporaine. La comparaison comme procédé d'intégration des références à l'Antiquité ne peut pas être réduite à une figure de style dans le sens classique du terme. La comparaison anachronique peut être explicite ou implicite, elle est particulièrement productive et peut avoir les formes les plus différentes. Elle permet donc le rapprochement et la mise en rapport d'éléments appartenant à des époques différentes et la création d'une image, d'une figure réunissant les deux. Dans *La poésie n'est pas seule*, Michel Deguy propose une liste de comparaisons non explicitées où « l'énergie synthétique du comme est à l'œuvre ». J'en cite quelques-unes : « le génitif », « l'apposition », « l'épithèse ou épisynthèse », « les asyndètes à valeur de surimpression perceptive », « la conjonction lâche avec une nuance d'indéfinité indifférente de l'association », « du comme temporel », « des identifications qui sont *analogies* », « les rapprochements « intertextuels » sont des comparaisons »[59].

Les figures de comparaison anachronique mettent en relation deux temporalités différentes. Cela devient possible à partir d'un rapprochement poétique, à partir de la constatation d'une ressemblance qui n'est jamais une égalité. Voilà une des formules qu'utilise Deguy pour décrire la comparaison poétique : « a(ĉb) est comme b(ĉa), ou a(ĉx) est comme b(ĉx) »[60], où « le fait du rapprochement – acte de jugement – voile et dévoile ressemblance et dissemblance, sur le fond l'une de l'autre ; dans la proximité l'opération [...] désarticule la distance qui conjoint, articule le pli qui disjoint »[61].

---

[59] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 104.

[60] *Ibid.*, p. 86.

[61] *Ibid.*, p. 87.

Quelques pratiques intertextuelles

Un autre type d'intégration de la référence à l'Antiquité est la citation : une pratique intertextuelle par excellence. Il existe une riche critique sur la production du sens d'un texte « doublé » par la présence d'une citation. Ce type de coprésence de deux textes est appelé par Gérard Genette l'intertextualité à proprement parler :

> En effet, Gérard Genette distingue deux types de relations autrefois confondues, sous les deux catégories d'intertextualité et d'hypertextualité, séparées au prétexte que l'une désigne la coprésence de deux textes (A est présent avec B dans le texte B) et l'autre la dérivation d'un texte (B derive de A mais A n'est pas effectivement présent dans B).[62]

Dans le premier cas il s'agit de la citation, du plagiat, de l'allusion : « c'est à dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »[63] Dans le deuxième cas « L'hétérogénéité du texte absorbé n'y pas effective, mais la réécriture ou le détournement de la littérature antérieure y sont mis en évidence. »[64] Chez les deux poètes que nous étudions ces deux types de pratiques sont distribuées d'une manière inégale : dans l'œuvre de Michel Deguy on trouve souvent des citations : des fragments, des morceaux « non digérés » de textes. C'est rarement le cas pour Brodsky, chez qui le renvoi à un autre texte se limite souvent à la présence d'un nom, par le détournement ou la réécriture, le texte d'origine est comme « lavé » par les passages vers le nouveau texte, la traduction et les réceptions précédentes faisant partie de ces passages.

---

[62] T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 20.

[63] G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 8.

[64] T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 21.

Il est évident que ces deux types de pratiques ne traitent pas les textes antérieurs de la même façon. Laurent Jenny constate que les pratiques intertextuelles perturbent la lecture linéaire habituelle :

> Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine.[65]

Entre les deux types de relations théorisées par Genette c'est l'intertextualité qui perturbe d'une façon plus radicale la linéarité de la lecture. Dans les textes de Deguy, les citations en langues anciennes sont « tissées » par des liens de signification dans le texte d'accueil ; les deux textes collaborent à la production du sens général, mais entre les deux reste articulé « le pli » de la différence. La non-absorption du texte cité laisse exister la distance, disperse la lecture. On peut dans ce sens, en s'inspirant de Bakhtine, parler d'une polyphonie textuelle. Le choix de ne pas traduire la citation en langue ancienne nous apparaît comme une façon supplémentaire de laisser au texte accueilli sa « liberté de parole ». En même temps c'est une invitation pour le lecteur à faire un usage actif de ce fragment de « mémoire » littéraire, à affiner son érudition et, comme un limier, à faire une vraie enquête sur le sens. Les citations des textes en langues anciennes sont en lien avec le concept de poésie « parabolique » proposé par Deguy, elles contribuent au caractère « énigmatique » de sa poésie, parfois proche d'un cryptogramme.

Tiphaine Samoyault écrit que les collages intertextuels apportent des bribes du réel dans l'art, font exploser l'herméticité du texte :

---

[65] L. Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 266.

> L'hétérogénéité est mise en évidence entre matériau emprunté et texte d'accueil et la dynamique du bricolage (ou *bri-collage* faudrait-il écrire ici) préside à l'examen des relations intertextuelles. L'image de l'écriture qui en résulte procède de la récupération ou du recyclage, rompant avec l'idée et le modèle d'un développement organique de l'œuvre. La pratique de la citation littéraire peut s'apparenter alors au principe du collage pictural prôné par le cubisme puis par le surréalisme. En introduisant des bribes ou des fragments d'objets étrangers à l'art, directement empruntés au réel, il s'agit de coller la vie dans l'art, de la faire apparaître sans transformation et de brouiller ainsi les frontières entre l'art, la fiction et la réalité.[66]

Il me semble évident que le collage des citations en langues anciennes, en tant que renvois au réel, apporte également une dimension temporelle dans le texte d'accueil, nous rappellent le long cheminement de la tradition. Les mots antiques traînent avec eux les fils de leurs ancrages dans la littérature antique.

Nous pouvons affirmer à ce point qu'on ne peut pas séparer la mémoire intertextuelle de la mémoire de la culture, et en faire un phénomène confiné à la littérature, parce qu'elle déborde trop souvent les limites d'une référence strictement textuelle. Le caractère improductif des « bornes » textuelles de l'intertextualité est constaté par Francis Goyet dans son article « *Imitatio* ou intertextualité ? Riffaterre revisited », où il compare la théorie intertextuelle (à l'instar de l'ouvrage de Michael Riffaterre *La Production du texte*) et la théorie de l'*imitatio,* pratiquée au XVI siècle :

> Ayant découvert toute l'importance de l'allusion, l'intertextualité s'est toutefois grisée de sa découverte. D'où une série de généralisations : elle voudrait qu'on voie toujours l'allusion, et même qu'il y en ait partout, et encore que le texte ne renvoie qu'à du texte. C'est aujourd'hui le tout-texte, comme on dit le tout-électrique.[67]

---

[66] T. Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 25.

[67] F. Goyet, « Imitatio ou intertextualité ? Riffaterre revisited », Poétique, 1987, N 71, p. 313-320.

La réflexion critique sur la base des pratiques intertextuelles pourrait s'élargir à cet ensemble de matériaux que Benjamin appelle « la tradition ». Tiphaine Samoyault propose de « penser l'intertextualité de manière unifiée, en rassemblant ses traits autour de l'idée de mémoire »[68]. La littérature en tant qu'espace de mémoire entretient un rapport aussi bien avec les autres textes qu'avec l'ensemble de la culture et de l'Histoire.

Mémoire de la tradition

Les références à l'Antiquité que nous analysons dans notre recherche renvoient bien sûr à des textes très différents qui ne se limitent pas aux textes littéraires, mais renvoient aussi à l'Histoire de l'art, aux œuvres plastiques, à l'architecture, aux récits de l'Histoire dans les formes les plus variées, à tout genre de récits mythiques et enfin à tous les lieux communs grâce auxquels l'Histoire est transmise et reprise par la culture populaire.

Dans beaucoup de cas il s'agit ici d'une intertextualité diluée, de simples allusions et réminiscences qui ne se rapportent pas toujours à des sources concrètes, dont on ne peut pas déterminer la provenance – la littérature, l'histoire, les arts plastiques ou le cinéma – et qui proviennent de noms propres des personnages

---

[68] « […] l'analyse de la notion d'intertextualité engage une véritable réflexion sur la mémoire de la littérature […] ainsi que sur la nature, les dimensions et la mobilité de son espace, notamment dans le jeu de la référence – renvoi de la littérature à elle-même – et de la référentialité – lien de la littérature avec le réel. C'est alors qu'il devient possible de définir la littérature en tenant compte de cette dimension mémorielle, où l'intertextualité n'est plus seulement mise au jour de la seconde main ou de la réécriture, mais description des mouvements et passages de l'écriture dans sa relation avec elle-même et avec l'autre […]. Les effets de convergence entre une œuvre et l'ensemble de la culture qui la nourrit, la pénètre en profondeur, apparaissent alors dans toutes leurs dimensions : l'hétérogénéité de l'intertexte se fond dans l'originalité du texte. »

T. Samoyault, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 6.

mythologiques ou historiques, de noms communs de la vie quotidienne ou de la vie politique des anciens.

Le poète rencontre des « reliques » à chaque contact avec la culture, en tant que spectateur, promeneur, visiteur, lecteur. La rencontre avec la culture antique s'inscrit dans ce sens dans la vie de tous les jours. Pour Brodsky la mémoire de la culture est constamment présente dans son quotidien à travers l'architecture de Saint-Pétersbourg:

> Je dois dire que ces façades et ces portiques – classiques, modernes, éclectiques, avec leurs colonnes, leurs pilastres, et leurs têtes d'animaux et de personnages mythologiques en stuc -, leurs ornements et les cariatides soutenant les balcons, les bustes dans les niches de leurs entrées, m'en ont appris beaucoup plus sur l'histoire de notre monde que tous les livres que j'ai pu lire par la suite. La Grèce, Rome, l'Egypte, toutes étaient là [...].[69]

Pour Deguy la rencontre avec la culture de l'Antiquité se fait à travers la formation « classique », à travers l'étude des langues grecque et latine, et le travail de la traduction des textes : « traduire a consisté pendant les années d'adolescence et de jeunesse, celle de la formation « classique » des « bons élèves », en l'effort de travailler les fameuses *langues mortes*, l'immense corpus latin-grec, à le faire revivre ou « revenir en fantôme », i.e. entendre, en français du XXe siècle […] les conséquences de cette formation hypothèquent tout ce que je peux dire. […] »[70] Pour Deguy il s'agit donc tout d'abord d'une rencontre textuelle, linguistique, de traduction et d'interprétation avec le corpus littéraire antique.

---

[69] J. Brodsky, *Loin de Byzance*, Fayard, 1988, p. 12.

[70] Il y a un beau renversement que Deguy opère dans la dernière phrase de cette citation : vu que ce n'est pas l'héritage culturel, autrement dit le « patrimoine », qui se présente comme hypothécable, c'est l'activité du poète qui est hypothéquée par cet héritage.

Didi-Huberman, dans son ouvrage *Devant le temps*, parle de la coprésence d'une « archéologie matérielle » et d'une « archéologie psychique » dans la formation de la mémoire de la culture selon Walter Benjamin : « La survivance […] dit à la fois un résultat et un processus : elle dit les *traces* et elle dit le *travail* du temps dans l'histoire. D'une part elle nous donne accès à une *matérialité du temps* que Benjamin exprime dans son attention aux vestiges, aux « déchets » de l'histoire […]. D'autre part, elle ouvre un accès à l'essentielle spectralité du temps : elle vise la « préhistoire » (*Urgeschichte*) des choses sous l'angle d'une archéologie qui n'est pas seulement matérielle, mais encore psychique. »[71]

La matérialité des traces du temps se manifeste donc dans toutes les reliques matérielles, qui font surgir près de nous le lointain dont elles témoignent. Ensuite, en établissant un rapport avec ces reliques, ces vestiges du passé, on fait de « l'archéologie psychique ». Ce rapport est rendu possible par le travail de l'imagination qui opère un rapprochement, crée un contexte et invente des passerlelles entre nous et le passé, tisse ses « reliques » dans notre histoire. Pour Didi-Huberman le « domaine d'interrogation » de l'archéologie psychique « pourrait être qualifié d'*anthropologique* […], voire politique […] »[72]. En ce qui concerne les poètes contemporains, le seul fait de choisir certaines références parmi tous les matériaux « archéologiques » disponibles relève pour nous d'un choix politique. Souvent il s'agit de la revendication d'une généalogie poétique ou encore de la recherche d'alliances. L'interrogation anthropologique est présente dans une inévitable confrontation catachronique de l'Antiquité avec le présent.

L'archéologie matérielle et l'archéologie psychique constituent donc la mémoire de la culture comme un concept large qui « joue dynamiquement sur tous les

---

[71] G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 108-109.

[72] *Ibid.*, p. 110.

tableaux – matériels et psychiques »[73]. Une relique du passé, comme le signe, nécessite une interprétation, une lecture pour devenir mémoire. C'est à ce point qu'entre en jeu la nécessité d'une réception subjective et même affective du passé, parce qu'il s'agit d'un rapport qui fait appel à l'imagination et qui ne peut donc s'établir qu'individuellement.

L'arbitraire de la source et l'arbitraire de la réception, s'unissent à un troisième arbitraire au moment où ces « morceaux de mémoire » se transforment en matériaux d'une nouvelle création artistique et redeviennent donc formellement créatifs. Ils subissent une nouvelle « isolation », qui consiste pour Bakhtine à « dégager l'objet, la valeur et l'événement de la série cognitive et éthique »[74] et « permet à l'auteur-créateur de devenir une partie constitutive de cette forme »[75]. Le nouvel acte créatif revalorise la mémoire et la rend à nouveau surprenante grâce à sa participation aux lois et aux paysages de l'univers poétique unique de chaque auteur.

Nous pouvons donc parler ici d'une triple figure d'anachronisme dans le rapport que la poésie contemporaine établit avec la culture antique : l'anachronisme inhérent à la transmission, celui de la réception et enfin celui d'un usage poétique délibérément anachronique.

Nous pouvons emprunter ici les métaphores de Gilles Deleuze et comparer l'Histoire structurée chronologiquement à un arbre, et l'usage qu'en fait la poésie contemporaine à une structure rhizomatique : elle ne part pas de la racine pour arriver à la branche qui l'intéresse, elle crée sans cesse de nouvelles connexions, elle reprend

---

[73] *Ibid*.

[74] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 2004, p. 73.

De manière plus détaillé Bakhtine caractérise cette « isolation » comme ce qui « rend possible pour la première fois la réalisation positive de la forme artistique, car elle rend possible une relation à l'événement qui n'est plus cognitive et pratique, mais qui est une libre formation du contenu, ce qui libère l'activité de notre sentiment de l'objet, de son contenu, et de toute l'énergie créatrice de ce sentiment.»

[75] *Ibid*., p. 73.

un récit en cours, garde des traces de passages intermédiaires et des contaminations latérales, n'essaie pas d'en « dégager » une essence « universalisante ».

Façons de manier le temps

Comme l'a remarqué Laurent Jenny, toute pratique intertextuelle implique toujours un regard critique :

> Les œuvres littéraires ne sont jamais de simples « mémoires », elles réécrivent leurs souvenirs, elles « influencent leurs précurseurs », comme dirait Borges. Le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit.[76]

L'acte de rapprochement et de mise en relation est un geste intellectuel qui pour chaque auteur touche inévitablement à la question essentielle du rapport à la culture. On peut déterminer des axes communs superposés et interdépendants autour desquels se constitue ce rapport :

1. La question du rapport au temps, tout d'abord, entraîne plusieurs « chantiers ». La destruction de l'ordre temporel chronologique propre au temps vectoriel invite à penser la création d'autres « types » de temporalités (cyclique, atemporel, éternel, abstrait, hybride etc.). Elle invite aussi à préciser les modalités qui permettent l'« intégration » du passé dans le réel, le quotidien, le familier, son « intériorisation » à travers une implication émotive, sa perception comme mémoire involontaire contaminée par la corporalité de l'être souvenant. Le rapport à l'Histoire (sa vision comme progrès, régression ou *stasis*) s'en trouve également questionné.

---

[76] L. Jenny « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 281.

2. La mise en relation du passé et du présent implique par ailleurs de problématiser ce qui peut être défini comme l'héritage culturel et de questionner les modalités de sa transmission dans le temps et donc de sa survie. Elle ouvre la possibilité de penser des montages d'éléments appartenant à des cultures et des temps historiques différents (l'éclectisme). L'Antiquité peut être perçue comme un *retour* aux origines ou comme la source de valeurs à moderniser, à actualiser.

3. Le rapport à l'Autre dans sa valeur archétypique, ou dans sa valeur de « double » comme l'outil pour la création d'un autre soi-même se trouve également mis en exergue, en particulier, l'Autre dans la création lyrique comme modalité de récit d'une histoire personnelle.

S'il y a des axes communs permettant de penser le rapport de nos auteurs à l'Antiquité et l'Histoire, signalons tout de suite quelques différences essentielles qui montrent entre autres la productivité de leur comparaison. Nous pouvons dire que les usages que Deguy et Brodsky font de la culture antique s'opposent à plusieurs niveaux. Ces quelques binômes caractérisent les différences évoquées :

Nostalgie / Approche critique

Pour Brodsky, l'Antiquité est tout d'abord un temps historique qui, de façon générale, est questionné comme « autorité », comme un savoir avéré par le temps. Souvent le passé antique se colore de nostalgie, se dessine comme un lieu positivement différent du présent, un lieu d'évasion. Chez Deguy la pensée et le sens critique ne lâchent jamais prise sur le rapport avec le passé. La question de son

actualité et de son utilité ne cesse jamais d'être posée. La plupart du temps, le passé est privé de tout « romantisme » par le poète-penseur, son autorité est « relativisée ».

Ensemble / Fragments

Même dans les poèmes « antiques » imprégnés d'un certain cynisme, on constate chez Brodsky un effort pour créer, à partir des éléments « antiques », un ensemble, un espace harmonieux situé dans le passé. Par ailleurs, nous pouvons constater que le « voyage dans le temps » se fait dans la direction du passé. C'est le passé qui semble avoir plus d'intégrité et plus de « logique », et, dans ce sens, le présent y trouve une source d'inspiration. C'est donc le présent qui est rapporté au passé et non l'inverse. Contrairement à Brodsky, l'Antiquité chez Deguy ne constitue presque jamais un « monde » en soi, ce n'est pas un « pays ». L'Antiquité affleure dans le présent, elle se manifeste par des restes fragmentaires qui survivent autour de nous. Donc, nous pouvons dire que le « voyage dans le temps » se fait dans la direction du présent, et que la comparaison se fait sur le terrain du présent.

Texte / Image

Un autre point de divergence est lié à l'importance de l'aspect linguistique de la référence à l'Antiquité dans l'œuvre de Deguy. L'aspect matériel des mots et de la langue française participe à son « voyage temporel ». Deguy met en valeur le fait qu'il y a un lien direct, souvent étymologiquement transparent entre le français, le grec et le latin. Bien sûr, les racines grecques et latines peuvent être retrouvées dans la langue russe, mais cela ne semble pas intéresser Brodsky (d'ailleurs, il ne dispose pas d'une connaissance des langues anciennes aussi élaborée que Deguy). Brodsky utilise d'autres moyens pour « se déplacer dans le temps », il s'intéresse tout d'abord à la

possibilité de créer une image du temps passé. Par ailleurs, l'expérimentation formelle est pratiquement absente chez Brodsky. La matérialité d'un lien langagier avec le passé l'intéresse beaucoup moins que la possibilité de sa représentation à travers la création d'une image. On peut parler donc de la prédominance de l'aspect « image » dans la référence à l'Antiquité chez Brodsky, et du lien indissoluble de l'héritage culturel antique avec son aspect textuel chez Deguy.

Privé / public

Brodsky insiste sur le fait que l'expérience du temps est une expérience privée et nous invite à traiter le passé et ses mythes comme faisant partie du passé privé de chacun de nous. C'est le poète, sa personne, qui se déplace dans le temps, c'est son expérience qui est mise en comparaison avec celle des anciens, la plupart du temps c'est à travers les faits de sa vie privée que le contact est établi. Dans le discours de Deguy le questionnement sur le rôle de l'héritage culturel se fait souvent dans les termes de la vie intellectuelle de la société, c'est une question publique qui nous regarde tous.

L'hypothèse la plus évidente et peut-être la plus significative qu'on tire de cette confrontation est que le mouvement anachronique peut se faire dans des directions différentes. Si on reprend la vieille distinction entre le prochronisme et le parachronisme (le premier signifiant un déplacement vers le passé et le deuxième un déplacement vers le futur[77]), nous pouvons généraliser en disant que la référence à

---

[77] « *Lar. 19e, Nouv. Lar. ill.* et *Lar. 20e* mentionnent les termes *prochronisme* (« fait placé avant sa date ») et *parachronisme* (« fait placé après sa date »); dans ce système *anachronisme* a le sens gén. d'erreur dans la supputation des temps`` et a pour synon. *métachronisme* (ce dernier signifiant exactement « déplacement de temps »). Ces systèmes n'ont pas vécu. **2.** La rhét. mod. oppose parfois l'*anachronisme progressif* (ou *prochronisme* : Christophe Colomb parlant dans un porte-voix) à l'*anachronisme régressif* (ou *parachronisme* : Londres traversé en carrosse au XXe s.) (*cf.* MORIER 1961). », publié sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : http://www.cnrtl.fr/definition/anachronisme

l'Antiquité chez Brodsky est caractérisée par un mouvement prochronique tandis que celle de Deguy est caractérisée par un mouvement parachronique. Selon Nicole Loraux c'est le deuxième type de mouvement qui se révèle le plus fécond dans notre rapport à l'Histoire :

> On pariera qu'une réflexion sur les « problèmes grecs de la démocratie moderne » risque d'être incomparablement plus féconde que tout intérêt porté aux aspects modernes de la démocratie grecque.[78]

Mais cette confrontation nous fait comprendre aussi qu'à travers l'analyse de l'anachronisme dans la poésie contemporaine on pourra essayer de répondre non seulement à des questions poétiques mais aussi à quelques questions idéologiques. La prédilection pour le mouvement prochronique témoigne-t-elle d'un manque de confiance dans un changement possible de l'ordre des choses ? En nous appyant sur l'analyse de Laurent Jenny, nous pouvons dire que la pratique de l'anachronisme, comme celle de l'intertextualité, « n'est jamais anodine » :

> L'intertextualité n'est jamais anodine. Quel qu'en soit le support idéologique avoué l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire.[79]

Nous allons donc nous poser la question suivante : en quoi le souvenir de la culture que les œuvres écrivent témoigne-t-il des idéologies qui les ont nourries ? En quoi l'image du passé que l'œuvre nous montre, l'image créée par le procédé d'« anachronisation » du matériel historique, nous parle-t-elle aussi du présent qu'elle écrit quand elle invente un nouveau rapport à la tradition ?

---

[78] N. Loraux, *La tragédie d'Athènes : La politique entre l'ombre et l'utopie*, *op. cit.*, p. 184.

[79] L. Jenny « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 281.

L'usage anachronique que la poésie contemporaine fait de la culture de l'Antiquité rend son héritage approchable, nous apprend à en faire du « recyclage », le réintègre dans les circuits de la vie. Ce qui caractérise son approche à la tradition est d'un côté la récupération, la remémoration des faits, des noms et des textes de l'Antiquité, et, de l'autre, leur intégration dans de nouveaux circuits d'expérience, de pensée, de création artistique.

Cette façon de se souvenir de l'Histoire et de la culture réanime d'une certaine manière l'art de mémoire qui était celui du conteur, que Benjamin définit de cette manière :

> L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. […] Le récit ne vise point à transmettre le pur « en soi » de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. Les conteurs ont toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'apprêtent à raconter, quand ils ne le présentent pas simplement comme quelque chose qu'ils ont eux-mêmes vécu.[80]

Les écrivains réintègrent les matériaux antiques dans le circuit de la mémoire, de la tradition, les « contemporanéisent ». Ce « recyclage » intellectuel, d'une façon plus globale, touche au cœur du rapport problématique que l'homme moderne, habitué désormais à être « nourri » sans cesse par le « nouveau uniformisé » qu'on fabrique pour lui, noue avec le caractère anachronique et donc inclassable des « restes ».

Dans les deux parties principales de notre travail, chacune dédiée à un de nos deux auteurs, nous avons adapté une structure « en miroir » : nous analysons tout

---

[80] W. Benjamin, « *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* », *art. cit.*, p. 126-127.

d'abord les différents modèles temporels propres à leur poétique, pour ensuite passer aux questions plus larges de la présence de la culture du passé dans leur œuvre et de paradigmes de transmission de cette culture que les poètes envisagent. Cette structure « en miroir » qui juxtapose les deux parties, nous permettera de comparer les œuvres des deux poètes autour de ces problématiques et d'en tirer des conclusions générales sur le rôle de l'anachronisme dans leur poétique, dans leur rapport au temps, à l'Histoire et à la culture du passé.

PREMIÈRE PARTIE

MICHEL DEGUY

1

Dire ce que nous « apporte le présent »

Le questionnement de notre rapport à la culture du passé, la recherche des justes proportions de mémoire et d'oubli nécessaires à la fabrication d'un « mets » riche en « sagesse », vivifiant, frais, la recherche d'une approche « infidèlement fidèle » à cette culture traverse l'œuvre de Michel Deguy dès ses commencements et jusqu'aux dernières parutions ; il évolue, change de termes, élargit son champ, se complexifie, se remet à jour. Malgré cette évolution, nous pouvons aisément relever quelques traits principaux qui unifient cette pensée au fil des années. L'approche à la culture du passé que Deguy nous propose est libre de la nostalgie propre à ceux qui ne « cherchent pas un présent »[81] et est affranchie de toute pulsion « conservatrice », soucieuse de tout pérenniser en forme de pièces de musée, pour qu'un jour de vacances, entre la plage et le restaurant, nous puissions emmagasiner encore quelque « paragraphe d'encyclopédie » exemplifié par le conservatoire local[82]. Même un concept comme celui du « devoir de mémoire », qui guide d'une main ferme une partie importante des politiques culturelles, est remis en question par le poète, au profit d'un « devoir de penser » :

---

[81] « (Beaucoup, à peine entrés dans « ce monde », s'en détournent avec lassitude, dès qu'ils ont appris par quelques livres et les ruines magnifiques, pierres et musiques, que le temps de jadis était « plus beau ». Beaucoup ne cherchent pas un présent, parce que l'éducation et le cœur mettent en perspective un *passé* où il paraît qu'il eût été meilleur-de-vivre.) »

M. Deguy, *Donnant Donnant*, Gallimard, 1981, p. 40.

[82] Je pense en particulier à ce passage par lequel commence *L'impair* : « Je visitais le musée de Carthage, les yeux emplis, par les baies fréquentes, des plaines et des plaintes de Didon. Dans chaque salle, une fiche murale pédagogique – comme partout dans le monde maintenant – transfusion goutte à goutte d'un savoir minimal, alignait les mornes et indispensables paragraphes économico-socialo-historiques : échanges commerciaux, débouchés, production, route de la pourpre ou du cèdre, conquêtes de marchés… »

M. Deguy, *L'impair*, Farrago, 2000, p. 7.

> On devra parler de devoir de penser, non de devoir de mémoire. Peut-être même l'évitement de la pensée au profit de la mémoire, qui ressemble à une peur et à un refus, monotone, tant le motif martelé prend le dessus (espèce de slogan que je rapprocherais du stéréotype médiatique du « faire son deuil » en style de « cellule psychologique » et de compagnie d'assurance, qui a évincé toute autre parole privée ou publique de la mort), cette obstination est de grave conséquence.[83]

Remplacer le « devoir de mémoire » par le « devoir de penser » signifie que l'accent dans le rapport au passé se déplace d'eux à nous, d'hier à aujourd'hui, de la dimension débilitante de ce qui est mort à jamais à l'avertissement et à la promesse nés d'un dialogue entre « ce qui était » et « ce qui est ». Il s'agit chez Deguy d'un « penser » ancré dans le contemporain, dans l'actualité du monde, ce qui ne signifie pas pour autant que pour Deguy il y aurait aujourd'hui le « meilleur-de-vivre » ni que l'actualité ne soit pas critiquée avec amertume et « désespoir » au fil de ses œuvres. L'esprit critique extrêmement aigu de Deguy lui a valu, déjà en 1975, la définition d'un poète « voué au nihilisme »[84] dans l'ouvrage critique *Michel Deguy* de Pascal Quignard. Dans le même livre de Quignard se trouve le magnifique passage, que je me permets de citer longuement, qui analyse le rapport de Deguy au « *monde* comme *époque* » et constate l'extrême sensibilité du poète au « pouls » du présent. L'actuel jaillit dans son œuvre comme une source qui nourrit et brouille à la fois.

> De l'œuvre de Deguy (poète aporétique, tragique, buvant jusqu'à la « lie » le « moderne », œuvre à chaque fois réexposée à cette épreuve, sans cesse réacquise à l'idée de ne pas pouvoir fuir ce monde comme *époque*, mais l'affronter de nouveau, n'en récuser nulle passion, y demeurer de tous bords à l'écoute, en *déception*, en désespoir, et jamais n'acceptant d'ajouter foi à école ou savoir, reniant toute belle

---

[83] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, Galilée, 2007, p. 216.

[84] « Ne pas dire alors « pensée aurorale », présystématique, « proto-philosofique » – non pas antédiluvienne mais crépusculaire. Deguy d'abord voué au nihilisme. Pas d'innocence : une passion pour l'aurore mais à partir du lieu où nulle aurore désormais ne se lève. »

P. Quignard, *Michel Deguy*, Poètes d'aujourd'hui Seghers, 1975, p. 12.

> âme qui s'en détournerait, ou s'y aveuglerait, ou s'en exalterait, ou lui tournerait dos et fuirait au désert) de cette œuvre rien que soit de ce fait univoque, nul catéchisme ni mot d'ordre, prédicaments ni théories qui puisse s'y ajuster. […] Directement elle plonge à ce chaos d'époque, de logos, d'expérience qu'elle prétend habiter, hanter en son avènement même, « événement » même, à ce strict entr'ouvrir chaotique, chôratique […], à ce mouvement *initium* surgissant à tout instant violent, vis-à-vis duquel le monde même, et espace, logos, théories, histoire etc. se trouvent sans maîtrise : auquel ils sont strictement dessaisis.[85]

Cet intérêt porté au monde, ce contact constamment renouvelé avec « l'évènement » est le choix d'une politique « poétique » revendiquée par Deguy à plusieurs reprises au fil des années et l'objet de ses nombreuses études. Il s'agit d'un lien d'interdépendance entre la poésie et le monde[86]. Le monde a besoin de la poésie (de l'art) puisque « la vie […] n'est pas elle-même un texte lisible »[87] et que donc elle n'est saisissable qu'une fois « figurée » (mise en figure). La poésie à son tour est dépendante de la vie à cause de son caractère essentiellement référentiel[88]. Dans cet échange, la tâche de la poésie serait de nous dire « ce que nous apporte le présent » :

---

[85] P. Quignard, *Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 7-8.

[86] « L'œuvre est un "tout" où le monde est partie prenante ; et le monde un tout où l'œuvre est partie prise. Et chacun des deux "tout" en relation inclut et exclut l'autre ; […] L'inclusion est "métonymique", l'exclusion "métaphorique". »

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p.17.

[87] *Ibid.*, p. 30.

[88] « Cela relève […] de la co-appartenance du dicible et du visible, de la relation entre l'écrit et le parlé (le langage et son dire), et le hors-langage, ce qui est là et qu'on peut appeler le référent en général. », « Tombeau de la circonstance », Entretien avec Michel Collot, dans *Grand Cahier Michel Deguy*, Le Bleu du Ciel, 2007, p. 185-192, p. 187. Cette réflexion sur les liens entre la poésie (« langage ») et la vie (« le hors-langage », « le référent en général ») que Deguy continu à creuser et reformuler au fil des années, apparaît très tôt dans son œuvre : déjà dans « Fragments de l'art poétique », faisant partie du recueil *Fragment du cadastre* de 1960, l'on lit : « Les vérités sont cachées dans les choses : mais du moment où les choses sont vues, les vérités cachées sont capturées avec les spectacles qui les cache, et comme celui-ci devient notre propre profondeur, *mémoire*, les vérités sont enfouies en nous-même. […] Le monde dépose en nous sa présence et ainsi le langage naît de cette profondeur. […] La métaphore est un transport de l'être au langage. L'agencement des choses présentes est accueilli dans la manière d'être soi et disposé en soi-même du langage, dans la *syntaxe*. » M. Deguy, *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960, p. 117-119. Dans la préface du même recueil le poète nous parle de l'attachement du poète aux choses du monde : « Le poète erre à la recherche des sites de l'essence. Il veut écouter le précipice, la pente, l'orage, la colline, hérauts de l'être, et qui lui annoncent de quelle manière il est au monde. »

M. Deguy, *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960, p. 10-11.

> Une patiente – nous avons pu l'entendre naguère un soir de télévision – demandait à *sa voyante* : « Dites-moi ce que m'*apporte le présent*. » L'ambition de la poésie pourrait reprendre à son usage ce bref art poétique. Je vous dois la vérité en poèmes, dirait le poète s'il osait.[89]

Il s'agit bien sûr d'un pouvoir de « voir » ou plutôt de « donner à voir » que posséderait la poésie (et la « *voyante* » mise en italiques dans le texte cité nous indique clairement ce pouvoir). Pourtant la « magie » poétique pour Deguy est encore plus puissante, elle entre dans le cœur de notre existence et de notre rapport au monde, elle est ontologique :

> *Ce qu'est* ce que nous sommes […] et *ce comme quoi* est ce que nous vivons […], l'être tel (saisi donc dans un nom ou concept) et le à-quoi-ça-ressemble […] sont assemblés par l'art. […] Notre existence / est / d'être comme / ce qu'elle se figure en œuvres. Ce à quoi elle « ressemble », les œuvres d'art « l'imaginent » et le montrent. La différence entre le lieu et l'œuvre du lieu-dit qui présente la beauté du lieu, c'est où nous demeurons ; c'est où poétiquement « nous habitons »… [90]

C'est « la relation de l'art à la vie qui rend la vie habitable »[91]. Cette pensée de l'art en général et de l'œuvre poétique en particulier trouve ses sources chez Deguy dans la poésie de Hölderlin et dans la lecture que Heidegger en fait[92]. La philosophie de Heidegger parle de la capacité du langage d'accueillir l'Être (d'être « la maison de

---

[89] M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, 1986, p. 9.

[90] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 37.

[91] *Ibid*., p. 17.

[92] Voir par exemple « Rapport à Heidegger » dans : M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 31-37 et M. Deguy, « Temoignage oral » dans *Hölderlin vu de France*, Editions Gunther Narr, 1987, p. 77-93. Pour l'analyse du vers de Hölderlin « C'est poétiquement que l'homme habite cette terre » (*« Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde. »*) voir en particulier « La mise en scène » dans M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 15-19.

l'Être »)[93] en unifiant les choses du monde dans leur ressemblance (*Gleichnis*). Il désigne cette structure poétique par le néologisme « *Ge-lich* », que Deguy traduit par « com-ité » ou « comm-ité »[94]. Toutefois Deguy prend ses distances la pensée de Heidegger, en proposant de remplacer le mouvement unidirectionnel allant chez Heidegger de l'Être vers le langage avec un mouvement d'« ascension-virement-descente », c'est-à-dire, vers une «expérience où praxis et poiêsis passent l'une dans l'autre »[95]. Ce mouvement est rendu possible selon lui, par la remise en valeur de la figure de la comparaison, qui a la capacité de nous « montrer » la « com-ité » (« comm-ité ») des choses dans un mouvement d'aller-retour entre le poème et le monde. Deguy insiste sur le fait que la poésie fait son « retour sur terre », que son savoir n'est rien d'autre que « notre savoir »[96] et non pas un savoir « absolu » : « La poésie est

---

[93] « Son et signe, bien que sensibles, sont du sensible où un sens ne cesse de résonner et d'apparaître. La parole en tant que sens sensible mesure l'espace qui s'étend de la terre jusqu'au ciel. La langue maintient le domaine où l'homme sur terre et sous le ciel habite la maison du monde. »

M. Heidegger, *Questions III et IV*, Gallimard, 1990, p. 64.

« Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. » *Ibid.*, p. 67-68.

Il faut bien sûr préciser que Heidegger donne aux termes « habiter » et « la maison » une acception très vaste, formulée en particulier dans « Hebel. L'ami de la maison », l'article dédié au poète allemand Johann Peter Hebel et cité par Deguy dans « Rapport à Heidegger » : « Si nous parvenons à penser le verbe « habiter » avec suffisamment d'ampleur et de sens, il nous nomme la façon dont les hommes accomplissent sur terre et sous la voûte du ciel leur migration de la naissance vers la mort. Cette migration est multiforme et riche en métamorphoses. Partout cependant une telle migration demeure fondamentale pour celui dont le séjour se déploie entre ciel et terre, naissance et mort, joie et douleur, œuvre et parole. Si nous appelons *monde* cet intervalle multiple, le monde alors est la maison qu'habitent les mortels. » *Ibid.*, p. 51-52.

[94] « Heidegger : "*Wird denn hier Überhaupt* eines *mit dem* anderen *nur verglichen* ? *Vermutlich spricht das Gedicht nicht in einem Vergleich, sondern im Gleichnis. Gleich heisst Gelich – versammelt ins selbe "Lich", in dieselbe Gestalt."* Rassemblement dans le même *lich* ; et si *lich* s'entend comme désinence des qualificatifs (et bien sûr en allemand dans une certain paronomase à *licht*), que le français rendrait par "ité", finale de "qualité", et le *ge*, comme préfixe traductible par *cum*, *com*, le néologème de traduction à risquer ici serait, pour l'intraduisible *Ge-lich* : com-ité, "comité" que j'aimerais aussi écrire comm-ité : la comm-ité des choses ! »

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 34-35.

[95] *Ibid.*, p. 34.

[96] « Savoir à quoi ça ressemble / C'est notre savoir – non absolu ».

M. Deguy, « Aide Mémoire », *Gisants*, Callimard, 1985, p. 131.

matérialiste. […] elle vaque à ramener tout à terre par les comparaisons de la figuration, dont les figurants sont tous des choses. »[97]

Après cette brève analyse de certains aspects généraux de la poétique de Deguy qui nous aideront à comprendre son rapport à la culture du passé, nous dirons quelque mots sur ce qui sera notre façon de procéder (notre méthode d'analyse), pour passer ensuite à l'analyse des termes et des figures qui traitent plus spécifiquement des questions d'héritage culturel et de ses modalités de transmission, tels que « le contour spirituel de la ruine » et « les reliques ».

[97] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 99.

2

Un point sur la méthode

Au fil des années, dans ses poèmes et ses essais, Michel Deguy revient sur certains thèmes et images, pour les commenter, développer, « paraphraser ». En effet, d'après Deguy, « la poésie est paraphrasable »[98] (ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que le poème équivale à sa paraphrase). Cette affirmation insolite, surtout dans la bouche d'un poète, devient un sujet de discussion animée entre Michel Deguy et Jaques Roubaud[99] au cours de laquelle le prmier précise le rôle de la paraphrase. Ce rôle est de nous accompagner dans la lecture du poème :

> J'entends par paraphrase le détour qu'il faut faire pour revenir au poème. […] Il faut sortir, faire la boucle, la promenade et revenir à ce qui est là et qui n'est pas ailleurs que là.[100]

Pour faire donc notre « boucle » ou « promenade » à la recherche de renseignements supplémentaires, d'un commentaire éclairant certaines images énigmatiques de la poétique deguienne, nous allons utiliser toutes sortes de textes : poétiques, critiques, autobiographiques. Pour justifier ce procédé, avant de commencer notre « promenade », nous ferrons un petit détour pour dire quelques mots sur la

---

[98] « Un poème, il est à côté d'un autre, dans un recueil, etc. De sorte que je considère volontiers l'ensemble et le surensemble comme une paraphrase (*para*), c'est à dire comme un mode d'accompagnement, dans le phrasé, de cet objet devant lequel on s'arrête et qui est ce poème mêlé avec d'autres. »

« Discussion Deguy – Roubaud », dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, textes réunis par Martin Rueff, Belin, 2007, p. 547-567, p. 561.

[99] *Ibid.*, p. 547-567.

[100] *Ibid.*, p. 561.

signification de la reprise et de l'autocommentaire dans l'œuvre de Deguy ainsi que sur la façon propre à sa poétique de développer des pensées tantôt en forme d'images poétiques, tantôt en forme de textes théoriques, ou encore, en forme de textes où ces deux formes s'accompagnent et se commentent l'une l'autre.

Le désir de démêler le « nœud gordien » des genres dans lesquels la pensée deguienne prend forme, ce « buisson d'épineux en boule emporté par le vent »[101], est ce que reproche Pascal Quignard à certains critiques de Deguy, nostalgiques des systématismes, qui réduisent l'œuvre de Deguy en la découpant selon les genres :

> Deguy en Arlequin de genres dissociés (poète/philosophe, théorie/pratique, poétique/poésie, etc.). […] Au sens où d'évidence nul ne créditerait désormais pareilles différences spécifiques » ou bien « genres ». Mais vœu par arrière-mondes, scissiparité de coutume, persévération des thèses jadis assurément *invétérées* d'«incommunication générique » (genres auxquels on dénie au plus vite toute pertinence mais qui reviennent et fonctionnent à rebours et insistent d'autant plus fortement que le masque de leur absence est invoqué d'entrée en jeu.)[102]

A cette « incommunication générique » sclérosant le discours critique est donc opposée la nécessité de forger des nouveaux outils critiques pour parler de ce qui se dessine dans l'œuvre de Deguy comme une nouvelle « ouverture » générique. C'est justement dans la prise de relais entre les différents genres et types de discours, dans la possibilité de leur « travail d'équipe », que se situe l'actualité de l'œuvre de Deguy, sa vitalité, son creux générant. La métaphore tellurique que Quignard choisit pour décrire cet aspect de poétique deguienne est très parlante :

---

[101] « Le temps d'une pensée qui cherchait son recueil, son air de / famille, sa ressemblance, comme un buisson d'épineux en boule emporté par le vent au début de western. »

M. Deguy, *Poèmes en pensée*, Le bleu du ciel, 2002, p. 6.

[102] P. Quignard, *Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 8-9.

> C'est à partir d'un tel lieu, d'un tel chaos du dire et trembler de la terre — qu'au plus profond l'œuvre de Michel Deguy prend origine. Ce lieu de toute évidence n'est donc pas générique. En ce « désordre » il n'y a plus « philosophie » ni « poésie ». Lieu errant au contraire — dont il faut retracer le parcours à chaque fois plus radical abîme.[103]

Olivier Apert, dans son article « Histoires de *Figurations* », dédié donc aux *Figurations* (un des ouvrages « hybrides » de Deguy, ayant comme sous-titre *Poèmes / propositions / études*), définit comme trait caractéristique de l'œuvre de Deguy cette façon de faire « exister ensemble deux modes de pensée [poétique et critique/philosophique] tenus en général pour fondamentalement distincts, voire incompatibles »[104] et de conjoindre en « lieux différents » (voire en formes différentes) « le mouvement même de la pensée »[105]. Ce qu'il appelle les écrits « parallèles » (les écrits où le poète s'exprime en penseur) n'étant pas pour lui la clef de toutes les énigmes poétiques, peuvent néanmoins nous aider à éclaircir quelques lieux obscurs des oeuvres poétiques :

> […] les écrits que nous pourrions qualifier comme parallèles aux œuvres poétiques éclairent souvent notre pensée d'un faisceau d'autant plus précis, d'autant plus exact qu'il surgit dans la nuit profonde ou plutôt de la nuit profonde pour soudainement, en la déchirant découper le contour, creuser le relief, fixer le détail […].[106]

Deguy lui-même parle de l'« hybridité » caractérisant certains de ses livres comme d'un signe d'« hésitation », en particulier, entre la poésie et la prose ; l'hésitation

---

[103] *Ibid.*, p. 19-20.

[104] O. Apert, « Histoires de *Figurations* » dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, *op. cit.*, p. 67-73, p. 68.

[105] *Ibid.*, p. 68.

[106] *Ibid.*, p. 67-73, p. 67.

de la pensée qui « cherche son recueil »[107]. Cette « hésitation » est quelque chose qui caractérise pour Deguy la littérature moderne en général[108] et en constitue un signe salutaire, car les différents types de discours (ou des « régimes de sens »[109]) doivent s'accompagner dans le travail du sens.

> […] les hybrides, avec *Tombeau de Du Bellay* (1973) ou *A ce qui n'en finit pas* (1995), dont le métissage, s'il était confié à une analyse qui en séparait les ingrédients, « hésite entre », prose et poème, et, pour la matière à classer chez le libraire, entre poésie et philosophie – d'« une hésitation » qui repasse partout, c'est-à-dire à toutes les échelles de la textualité, de la phrase au chapitre, de la page au volume.[110]

Dans un entretien avec Martin Rueff[111], comme à bien d'autres occasions, Deguy définit le rapport qu'il nourrit avec sa propre œuvre comme « palinodique », c'est-à-dire « de négation et de reprise », et dans l'« Autobio » publiée en guise d'introduction au *grand cahier Michel Deguy,* il s'attarde sur le rôle d'élément unificateur que joue la reprise dans son œuvre:

> C'est comme en peinture et en musique : sériels, leitmotive, thème et variations, reprise ; sérialité. L'esprit de série organise non seulement une séquence, un ensemble, mais à l'échelle de l'« œuvre », en finalise l'unification, secrètement et explicitement : entre la structure et multiplicité effective, pièce par pièce, item par

---

[107] M. Deguy, *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 6.

[108] « […] la littérature moderne est-elle *hésitation entre* (Valéry) ; entre prose et poème, par exemple. […] La partition de la littérature moderne est moins tranchée (tranchante) entre prose et poésie. Des glissements tectoniques ont affecté le terrain. Les deux traits principaux de la modernité à savoir la *généralisation* et la *dissonance*, ont déplacé des frontière, provoqué des chevauchements des indivisions, des redistributions. »,

M. Deguy, « Bruit de balai dans la prose », *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 9-19, p. 12 et p. 18.

[109] *Ibid.*, p. 13.

[110] M. Deguy, « Autobio » dans *Grand Cahier Michel Deguy*, Le Bleu du Ciel, 2007, p. 5-12, p. 6.

[111] « A l'écoute : Michel Deguy et Martin Rueff en dialogue », la rencontre au café Cerise, le 8 janvier 2010, à l'occasion de la parution de l'ouvrage critique de Martin Rueff *Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel,* publiée sur le site *remue.net*, http://remue.net/spip.php?article3513

item, c'est la récurrence, la hantise. De l'« idée fixe », disait Valery aux *Variétés*… On la reconnaît.[112]

Le « contour spirituel de la ruine » et « les reliques » sont des images récurrentes, des « idées fixes » de l'œuvre deguienne. Dans leur interprétation, notre mouvement sera donc celui d'une libre circulation dans l'ensemble de l'œuvre. Mais, encore une fois, nous n'essayons pas avec ce procédé de niveler toutes les différences entre les divers types de textes, mais de juxtaposer ces multiples références pour révéler le travail de sens qu'elles font en commun.

Pour donner un ordre chronologique à cette étude, bien que nous puissions seulement parler d'une chronologie d'une façon très « grossière », nous allons traiter d'abord des métaphores du temps dans les premiers recueils de Deguy, pour passer ensuite à l'image du « contour spirituel de la ruine », qui apparaît assez tôt dans la pensée et la poésie de Deguy, pour parler enfin des « reliques », concept plus tardif, ayant une portée plus vaste. Il est évident que les deux termes, « contour spirituel de la ruine » et « les reliques », désignent « les restes » de la culture du passé du point de vue du présent et soulignent leur état d'aujourd'hui : ce sont des débris, des résidus, des objets usés par le temps (on pourrait même dire des déchets). Quelle est la valeur actuelle des ces « restes » ? Comment les traiter ? Qu'en faire ? Et enfin, comment tracer la ligne de démarcation entre le *culturel*, « qui est la perte du passé – dans sa "restitution à l'identique même" (sa "culturalisation taxidermiste") »[113], et la culture comme « précieuses reliques », comme « grands schèmes de figuration et […] de révélation, de l'existence »[114] ? Pour Deguy il ne s'agit pas de remettre en question l'importance de la

---

[112] M. Deguy, « Autobio », *op. cit.*, p. 7.

[113] M. Deguy, *La raison poétique*, Galilée, 2000, p. 215.

[114] M. Deguy, « La croyance suspendue », *art. cit.*, p. 409.

culture du passé, mais plutôt notre rapport à cette culture. Quelle est donc la formule de ce rapport « palinodique »[115] ou « infidèlement fidèle »[116] au passé que le poète nous propose ?

---

[115] « La palinodie ne régresse pas vers un point de départ laissé en arrière et récupérable, mais forme un mouvement complexe, ascensionnel et en boucle, c'est-à-dire qui à la fois se déprend et repasse à la verticale de positions (« croyances », convictions, hypothèses anciennes, que le travail herméneutique retient donc comme « reliques » ; emportées dans une autre direction « sans retour »). »

M. Deguy, *La fin dans le monde*, Hermann, 2009, p. 31.

[116] « Que pourrais-je bien dire maintenat aux âmes pieuses de mes semblables, mes frères… ? La fidélité à l'ultime alexandrin, le plus cité de tous,

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe,
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau

– dont le *qu'importe* dit à la fois la fidélité à Dante et l'apostasie – autorise le descendant baudelairien, aussi proche que lointain, à prendre les risques de sa propre infidélité fidèle. »

M. Deguy, *La pietà Baudelaire*, Editions Belin, 2012, p. 11-12.

3

Temps du vent

Dans ce chapitre nous allons analyser les représentations du paysage, si chères à la première période de l'œuvre de Deguy, ainsi que les métaphores que le poète utilise dans ses premiers recueils pour figurer le temps. Nous nous attarderons en particulier sur la figure du vent, une des figures centrales de la poétique de Deguy, pour essayer de définir le type de temporalité qui lui est associé. En parlant de la première période nous suivons la périodisation proposée par Deguy lui-même dans son discours d'ouverture du colloque « L'allégresse pensive », dédié à son œuvre [117] :

> J'y distingue maintenant trois phases principales : celle de mon première élan, depuis *Les Meurtrières*, prégallimardiennes, à *Gisants* (1985), soit une quinzaine d'ouvrages qui se rangeraient volontiers sous le paradigme « Ouï dire ». Le poème y est confiant, prompt, décidé, d'empirisme perçant, inquiet de rendre la justesse. La poétique, diserte, se nourrit d'expériences qui sont des voyages, des traductions, des tentatives à plusieurs – comme relaté dans la petite *Revue de Poésie* morte en 1968. L'influence de Hölderlin et de Heidegger y est sensible.[118]

On pourrait bien sûr se demander quelle aide l'analyse du paysage peut nous apporter pour comprendre le rapport de Deguy à la culture du passé en général et la culture gréco-romaine en particulier. Or nous verrons que l'analyse des éléments constitutifs de ce paysage et de la place qu'y occupe le poète nous donnera des indications précieuses sur le rapport de la poétique deguienne au temps et à l'Histoire. Par ailleurs l'analyse des façons de figurer le temps dans les premiers recueils

---

[117] Ce colloque a eu lieu de 22 au 29 mai 2006 à Cerisy-La Salle, les textes prononcés à cette occasion ont été réunis par Martin Rueff dans le volume *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Belin, 2007

[118] M. Deguy, « Ouverture » dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, *op. cit.*, p. 45-54, p. 51.

poétiques de Deguy est incontournable, si l'on considère la perception du temps comme la base de tout rapport ou passé.

La thématique temporelle est présente dans l'œuvre de Deguy dès ses commencements. Le mot « ruine » apparaît pour la première fois dans un poème intitulé « Le Sapin »[119] provenant du recueil *Les Meurtrières*, tout premier recueil de poésies de Deguy, sorti en 1959 dans la maison d'édition de Pierre-Jean Oswald :

HEUREUSEMENT sous la fenêtre
Il y a un sapin qui nage dans le vent
J'entends son souffle régulier sa grande brasse
J'entends de ma fenêtre immobile
Les jours couler entre ses doigts

J'écoute la ruine du présent nul.
Sur l'invisible rivage le sapin filtre la même absence ;
Dans l'embrun persistant des aiguilles
La vague identique détonne
- Incessante destruction du monde

[…]
Tu réclamais le silence
Silence pour le sapin qui rame dans le temps
Sapin où passait une mer invisible.
Délassant le plus proche
Tu sortais assis au pied de l'arbre
Où le vent fait un toit de murmures
Assis dans la ruine du présent

[…]

Où est-IL
Pourquoi si rare la piété l'inexistant amour
Est-IL à sa demeure mutilée
Indifférente aux vendeurs mêmes
- Cathédrale feuilletée
Que les arceaux s'ouvrent
Que la rose apparaisse
Récif sur le rivage invisible
Si haut que le vent du sapin s'y apaise

[119] M. Deguy, *Les Meurtrières*, dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 301-329, p. 306.

La réflexion sur l'incessant écoulement du temps, sur la nature paradoxale du passage de l'instant à l'éternelle absence, prend forme ici dans l'union oxymorique du présent avec la ruine (« Assis dans la ruine du présent »). Le passage du temps est figuré par la métaphore filée unissant la mer et le vent. Le vent qui dessine l'écoulement du temps, un vent métamorphosé en flots, s'annonce comme un élément plus grave, plus catastrophique, plus implacable qu'un vent ordinaire. Le sapin « nage dans le vent », il « rame dans le temps », il scande le passage temporel par « sa grande brasse », les jours « coulent » entre ses doigts, il se trouve sur un « invisible rivage » et la « mer invisible » du temps laisse de « l'embrun » sur ses aiguilles, en détruisant le présent à coups de « vagues identiques ». La métaphore des flots pour figurer le temps est bien sûr très ancienne. La sentence devenue proverbiale d'Héraclite (son « Fragment 91 »), « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » (ou « Entrer deux fois [dans] le même fleuve n'est pas [possible] » dans la traduction de Roussille[120]), est devenue un lieu commun, un axiome de sagesse populaire. Quelle est donc l'originalité de la métaphore de Deguy ? Elle est dans la complication du mouvement temporel, dans sa nouvelle ambiguïté imputable au fait que le temps est comparé à la mer plutôt qu'à un fleuve, ce qui fait que l'écoulement temporel (« J'entends de ma fenêtre immobile / Les jours couler entre ses doigts ») n'empêche pas un mouvement de répétition dans le cours du temps (la réitération de « la vague identique » de cette mer « toujours recommencée »[121] que célébrait Valéry). Au fil des années Deguy revient plus d'une fois sur cet aspect de répétitivité inhérent à notre perception du temps. Nous allons citer à ce propos un poème

---

[120] Héraclite, *Fragments*, préparation et traduction F. Roussille, Editions Findakly, Paris, 1984, p. 79.

[121] « La mer, la mer, toujours recommencée ! »

P. Valéry, *Œuvres I*, Gallimard, 1957, p. 147.

beaucoup plus tardif, qui remet en jeu, justement, la sentence si bien connue d'Héraclite sur les « bains » que nous faisons dans le fleuve du temps :

> J'oublie mes rêves. C'est comme si je ne rêvais pas.
> Je me réveille sur un fleuve d'oubli ; parfois avec un
> Reste nocturne au fond des yeux. Puis le souvenir
> S'en efface. Tout est réenglouti. Âgé chaque jour
> d'un seul jour, le fleuve énorme me roule, et puis
> lui-même disparaît. On se baigne toujours dans le
> même fleuve.[122]

Dans la perception du cours du temps, l'effet de répétition est donc produit par l'interférence de l'oubli : c'est à coups de « je me souviens », de « je ne me souviens pas », de « je ne me souviens "pas vraiment" »[123] que les flots du temps s'enroulent autour de nous en formant des ondes et des tourbillons (pour utiliser la belle image de W. Benjamin), en brisant la présumée linéarité temporelle et en créant des distorsions anachroniques. Pour donner un exemple d'une mémoire à l'opposé de cette mémoire boiteuse, nous pouvons évoquer le « cas littéraire » de la mémoire infaillible du personnage de la nouvelle de Borges « Funes ou la mémoire »[124] qui avait par ailleurs un rapport très particulier au temps. L'incapacité d'Ireneo Funes à oublier quoi que ce soit, explique pourquoi à tout moment, sans s'arrêter ou regarder le ciel, il peut dire l'heure. Le temps de sa mémoire correspond au temps chronologique, parfaitement linéaire, une minute y suit l'autre, sans aucune répétition. Il est celui justement qui ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, sa vie passe dans un temps séquentiel, parfaitement chronométré et dénombré.

---

[122] M. Deguy, *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 29.

[123] Je fais référence ici au leitmotiv du poème « Je ne me souviens pas ».

M. Deguy, *Grand cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 15.

[124] J. L. Borges, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Gallimard, 2001, p. 109-118.

En revenant au poème « Le sapin », nous pouvons constater un autre aspect intéressant dans la représentation du temps dans ce poème : une fois figuré par les flots / le vent, son passage devient « audible » pour le sujet lyrique, d'où l'insistance du poème sur les verbes d'écoute : « j'entends son souffle », « j'entends de ma fenêtre immobile / les jours couler », « j'écoute la ruine du présent nul », « la vague identique détonne », « le vent fait un toit de murmures ». En opposition à ce bruit incessant qui figure le passage temporel, un désir de silence est exprimé: « Tu réclames le silence // Silence pour le sapin qui rame dans le temps ». Nous lisons ce silence réclamé pour le sapin comme un désir de libération de la finitude. Dans la dernière strophe du poème, un « IL » majusculé apparaît. Ce « IL » est absent (« Où est-IL »), mais il aurait le pouvoir d'arrêter le mouvement de la « mer invisible » du temps. Qui est ce « IL » qui pourrait apaiser le « vent du sapin » ? « Sa demeure mutilée » - « Cathédrale feuilletée » fait allusion à une figure christique. La thématique chrétienne est présente dans d'autres textes des premiers recueils de Deguy, par exemple dans le poème « La Messe »[125] dans *Les Meurtrières* ou dans « La Cathédrale »[126] dans *Fragment du cadastre.* Au fil des années, la question du religieux garde une place importante dans la pensée de Deguy, mais change de signification. Le poète constatera que celui qui est désigné par le « IL » majuscule, celui qui pourrait nous sauver de la finitude, ne viendra jamais : « Dans le silence du religieux la stupeur de la maison qui ne sera plus habitée, la demeure qui demeure – quittée. Il n'y a pas d'autres issue que l'humanité sage »[127]. Deguy invitera l'être humain à se débrouiller en l'absence de Dieu (« Première phase du nihilisme, assumer la mort des dieux, tous ; nous n'en préserverons pas *un*, qui nous sauverait »[128]),

---

[125] M. Deguy, *Les Meurtrières*, *op. cit.*, p. 326-327.

[126] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, Gallimard, 1960, p. 27-28.

[127] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 212.

[128] *Ibid.*

mais en revanche, il invitera à récupérer la puissance figurative du religieux dans une approche qu'il détermine comme « profanatoire ».

La réflexion sur la contiguïté du présent et du passé est présente aussi dans le premier poème du recueil *Les Meurtrières*, intitulé « l'Attente ». Le point « de contact » entre les deux temporalités est figuré cette fois-ci par l'image du seuil, où le passage entre le dedans de l'instant et le dehors de l'éternité advient avec le battement des portes : « Au grand palier de l'attente / Où battent les portes du temps, / […] Dans l'instant couve interminablement le vrai. / Au creux des mains du vent fuit l'éternité. »[129]. Dans ce poème « le vent » est à nouveau présent dans la figure du temps, en effet, c'est le vent qui assure le passage temporel en faisant battre les portes du temps.[130]

Les métaphores du temps sont présentes dans bien d'autres poèmes du même recueil. Tantôt le temps est figuré par le vent qui fuit dans une ouverture, ou qui fait battre des portes, comme dans le poème précédent, tantôt il est incarné dans le vol d'une flèche qui cause une déchirure. Dans « La Messe », on lit : « AU vent du parvis le pouls des portes / Bat faiblement »[131]. Dans « Sébastien » on trouve une image de l'instant qui lâche des flèches (qui pousse, attaque, fait pression et déchire), et ensuite, dans le même

---

[129] M. Deguy, *Les Meurtrières*, *op. cit.*, p. 305.

[130] Bien sûr la problématique de l'attente (*kairos*) ainsi que celle de l'instant (*Augenblick*) nous renvoie au cœur de la doctrine heideggerienne. La métaphore d'une « porte donnant sur l'éternité » est présente aussi chez Heidegger : « La sérénité qui sait est une porte donnant sur l'éternité. Ses battants tournent sur des gonds, qu'un habile artisan a forgés un jour en partant des énigmes de l'existence. »

M. Heidegger, « Le chemin de campagne », *Questions III et IV*, *op. cit.*, p. 9-15, p. 15.

Cependant, nous ne nous attarderons pas ici sur l'analyse de l'influence heideggerienne sur les métaphores du poème en question. Nous analyserons cette influence dans le « paysage » des premiers recueils de Deguy, sur l'exemple de certaines de ses « figures », dans le chapitre suivant. Il faut dire aussi que la figure du seuil, anticipée dans cette image des portes battantes, aura un rôle fondamental dans la poétique de Deguy. Le seuil est un espace bien distinct d'une limite ou une frontière, c'est une zone de rencontre, qui peut faire coexister des choses bien distinctes sans pour autant annuler leur différence.

[131] M. Deguy, *Les Meurtrières*, *op. cit.*, p. 326.

poème, on trouve une deuxième métaphore où l'instant est figuré par une ouverture abyssale :

> […]
> D'en face où rien ne parle
> L'instant lâche les flèches.
> Cela siffle léger, file et déchire
> Et la flèche entre dans le sang
> Bruit de la soif d'une bête à la source
>
> L'âme s'effondre
> Dans l'abîme de l'instant […] [132]

L'instant blesse l'être avec ses flèches aiguës et, simultanément, l'engloutit dans son abîme. On interprète cette « double » image comme une façon de représenter la double appartenance de cette « jointure » temporelle qui est l'instant : il est à la fois la « pointe » (la pique) du présent et l'ouverture de l'abîme du passé. Cette « double nature » est peut-être aussi la raison du rythme saccadé, à coups de pulsions et de battements, de ces métaphores du temps.

Ensuite, dans le poème « La Recluse », l'instant ne lâche plus des flèches, il fait à nouveau partie des flots du temps, comme dans le « Sapin », mais il est aussi une « blessure », qu'on imagine pulser comme une petite fontaine :

> EUX aussi flottent dans l'instant
> Chacun à sa manière mortelle
>
> Femme au pire partage
> Privée de jouets rutilants
> Tour de silence ouverte à tous les bruits
> Elle garde les enfants aux yeux larges :
> Tombés dans la fosse ouverte du temps
> Ennuyés vivants ils tournent
> Et retournent parmi les choses

---

[132] *Ibid.*, p. 309.

[…]

La porte est refermée,
Leur cœur bat à travers les murs,
Par la blessure ouverte de l'instant
La pointe émoussée du songe
Fouille leur cœur [133]

Ici, pour évoquer le temps, Deguy conjugue à nouveau les images des flots et d'une ouverture / d'une fosse, ce qui fait que l'être humain est confronté à l'instant de deux façons : à l'extérieur, il prend la forme des flots où l'on nage, à l'intérieur, il perce une ouverture, il fait une « blessure », par laquelle l'être humain est rendu vulnérable, en étant contaminé par la maladie mortelle de l'existence dans le temps. Cette double confrontation de l'être humain au temps, est constatée à nouveau par le poète dans *Poèmes de la Presqu'île* : « Au-dedans comme un ulcère, dehors comme un sac de cendres, le temps »[134].

Et, enfin, dans le poème « Oublieux », l'instant prend forme d'une maison avec des ouvertures d'où le temps s'écoule : « Au gîte poreux de l'instant / Ils trouvent le droit d'asile »[135]. Il nous semble, en examinant ces images, qu'il y a souvent un rapport métonymique, de voisinage, de contiguïté et même parfois de « contamination » entre les éléments qui figurent le temps : la flèche et le trou qu'elle fait, le vent et les portes qu'il fait battre, la fosse remplie d'eau où l'on nage, les flots et le vent. En dehors des éléments « mouvants » comme le vent et les flots, le temps peut être incarné par des objets en mouvement (des flèches, des portes), ou par des objets troués, qui laissent ainsi

---

[133] *Ibid.*, p. 307.

[134] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, Gallimard, 1961, p. 9.

[135] M. Deguy, *Les Meurtrières*, *op. cit.*, p. 312-313.

Souvenons-nous de la « présence poreuse » dans « Le Cimetière Marin » de Paul Valery : « Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse ».

P. Valéry, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 150.

la possibilité au temps de suinter, dégoutter, ruisseler. Même figuré par des objets le temps continue donc son mouvement ; sa nature est à la fois docile et capable de violence – il passe partout, ouvre, déchire et s'échappe.

Mais c'est la figure du vent qui se présente à nous comme la base commune à toutes ces images du temps, ce vent qui n'arrête pas de passer d'un objet à l'autre, ce vent qui n'est visible qu'à travers les effets qu'il produit sur les choses, se prête le mieux pour figurer le temps. Et c'est la figure du vent qui passera dans les recueils successifs de Deguy, par exemple, dans *Biefs* où « au-dehors le vent ruisselle le temps même »[136]. Nous verrons par la suite que (sur son passage) ce vent prendra de la vitesse et de l'épaisseur, en devenant une figure plus complexe et plus ambiguë, qu'on ne pourra plus réduire à une simple métaphore du temps.

La figure du vent se prête en outre parfaitement à l'expression de la contiguïté de l'instant et de l'éternité sur laquelle Deguy attire notre attention dans quelques-uns des poèmes cités plus haut. D'un côté, le vent n'arrête pas de passer, il est voué à la minute, il « fait la circonstance », mais de l'autre côté, il n'arête pas non plus de devenir passé. Martin Heidegger, qui du reste constitue une référence fondamentale pour Deguy à cette époque des premiers recueils, dans son analyse des premiers vers du poème « Souvenir » (« *Andenken* ») de Hölderlin, qualifie le vent de cette manière :

> Le vent souffle (*weht*). Nous disons aussi : le vent va (*geht*). Mais tout en « allant », il ne disparaît pas : cette façon « d'aller » est bien plutôt ce qui fait que le vent demeure. Il ne demeure qu'autant qu'il va.[137]

---

[136] M. Deguy, *Biefs*, Gallimard, 1964, p. 18.

[137] M. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1996, p. 108.

On peut juxtaposer ces quelques lignes de Heidegger décrivant le vent à ce qu'il dit du temps dans sa conférence « Temps et Être », prononcée le 31 janvier 1962 à l'Université de Fribourg-en-Brisgau : « Car le temps lui-même passe. Mais le temps passant constamment, il demeure en tant que temps. »[138] Il serait difficile de nier une certaine affinité essentielle dans la façon d'« aller » du vent dans le premier passage et celle du temps dans le deuxième.

Le lien inaltérable entre le « passer » et le devenir « passé », Deguy le rappelle à l'occasion de la Première adresse aux journées de poésie de la Bibliothèque Nationale de France : « Peut-on se passer du passé, se passer de passer ? »[139] Dans le vers : « Au creux des mains du vent fuit l'éternité » l'ambiguïté entre « passer » dans le sens de « parcourir » et « passer » dans le sens de « devenir passé » est conservée : nous pouvons lire le verbe « fuir » dans le sens de « s'éloigner en disparaissant » mais aussi dans le sens de « s'écouler comme d'une source ». Cette comparaison du temps au vent, nous permet aussi bien d'aborder les choses sous un angle différent et de dire qu'il n'y a pas de passé sans le « passer », c'est-à-dire, sans cet « instant » qui pulse comme une source, qui jaillit et « lâche les flèches » dans les premiers poèmes de Deguy. S'il n'y a pas d'instant, de « maintenant » de quelqu'un qui se penche, (qui tombe !) dans « l'abîme de l'instant », l'abîme du temps lui-même perd sa profondeur.

L'élément temporel qui traverse le paysage, dans les recueils qui suivent *Les Meurtrières*, *Fragment du cadastre* de 1960, *Poèmes de la Presqu'île* de 1961 et *Biefs* de 1964 est très souvent figuré par le vent. Mais il ne s'agit plus exactement du même vent, parce que, comme nous l'avons déjà anticipé plus haut, au fil des œuvres de Deguy le vent n'arrête pas de faire des nouvelles fugues; cette figure acquiert une

---

[138] M. Heidegger, « Temps et Être », *Questions III et IV*, *op. cit.*, p. 189-268, p.195.

[139] « Première adresse aux journées de poésie de la BNF », 13 mai 2002, *Po&sie*, n° 101, p. 9, cité dans M. Collot, « Un passeur exemplaire » dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, *op. cit.*, p. 119-133, p. 123.

nouvelle plurivocité de sens, elle devient un vrai topos de la poétique deguienne. P.-E. Schmit dans son article « Voyage autour du monde et gravité du vent dans l'œuvre de Michel Deguy », analyse cette figure qui traverse toute l'œuvre de Deguy :

> Depuis *Poèmes de la Presqu'île* jusqu'aux derniers textes, le vent est de ces grandes figures par où-et-comment le monde apparaît, à chaque fois, en sa neuve et vierge semblance, as-semblance de la terre et du ciel ajointés par l'étreinte figurale du vent « paraclet ».[140]

Nous pouvons constater que, comme dans le recueil *Les Meurtrières* que nous avons analysé plus haut, il n'y a pas d'univocité dans l'assignation des métaphores, l'instant se fige, l'éternité passe, le temps peut devenir un « ulcère », un « sac de cendre »[141] ou un « seuil pâle »[142], alors que la dimension atemporelle du paysage peut-être figurée elle aussi par le vent, ou, plus précisément, par des vents au pluriel[143].

Cependant, nous pouvons généraliser en disant que le vent est ancré dans l'instant, même quand il ouvre une profondeur temporelle il le fait du point de vue du présent. Le vent reconduit donc tout au présent, et il recommence ce travail à l'infini : « Le vent siffle un départ ; debout sur le grand quai de la presqu'île je l'entends [...] »[144]. On peut dire que le vent possède « l'immédiateté de l'initial » qui

---

[140] P.-E. Schmit, « Voyage autour du monde et gravité du vent dans l'œuvre de Michel Deguy », dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, *op. cit.*, p. 113

[141] « Au-dedans comme un ulcère, dehors comme un sac de cendre, le temps. »

M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 9.

[142] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 84.

[143] « Quand chassent les vents préhistoriques… » ou « Les grands vents féodaux courent la terre… »

M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 14 et 39.

[144] *Ibid.*, p. 19.

caractérise ce que Heidegger appelle *Anfang*[145]. Ce caractère toujours initial du vent révèle en même temps son caractère amnésique, libre du joug de la mémoire, « déchaîné » de toute chronologie[146] ; il est hors de toute comptabilité du temps en tant que *chronos*.

Mais chez Deguy, le vent n'est pas un concept philosophique ou une pure essence poétique, il est riche en comparants multiformes. Le vent deguien « traverse », « contamine », « confond » toutes sortes de choses, le corps humain y compris :

> Arbre et tête et sang et vent et trous et rides et murmures, l'oreille bat sous le vent du sang. Tête à tête bruissantes, deux arbres hagards aux ocelles de vide, grands ossuaires aux mille orbites. Un souffle fait bruire les rets de dendrites.[147]

Le vent fait le tour, fréquente, rapproche, fait côtoyer le dehors et le dedans. Là où il passe, « tout est ébauché de faible »[148], il transfigure le monde. Son souffle se confond avec celui du poète : « Un souffle... il attise une parole »[149]. Il devient la

---

[145] « [...] ce qui ... nous prend et ne cesse de nous reprendre, ce qui, ainsi, nous saisit en une trame... [...] Ce mot signifie moins *annoncer par avance quelque chose de futur*, que *convoquer, provoquer à répondre et à correspondre* » - les paroles prononcées par M. Heidegger à Aix-en-Provence, le 21 mars 1958, lors d'un séminaire qui se tint au lendemain de la conférence « Hegel et les Grecs », cité dans M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1996, p. 86n.

On rappelle que *der Anfang* (*l'initial*) pour Heidegger est une des trois conditions de l'instauration de la vérité dans l'œuvre d'art : « L'essence de l'art, c'est le Poème. L'essence du Poème, c'est l'instauration de la vérité. Cette instauration, nous la prenons ici en un triple sens : comme don, comme fondation et comme initial. »

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 84.

[146] « Dans ces chemins de vent, dans ces tranchées de ciel, le cheval écartait les fougères de tous les temps; / Dans ces chemins de vent, parmi les fougères immé- / morables, / Cherchant à me souvenir... // Combien de jours jusqu'à ce jour de nulle mémoire entre les troncs de houille ? [...] / Combien de jours jusqu'à ce jour oublieux des autres jours ? [...] Depuis le jour immémorable les arbres périssent par l'écorce. / Et le vent fuit sans maître comme une bête graciée. »

M. Deguy, « La Forêt », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 42-43.

[147] M. Deguy, « Le Vent », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 18.

[148] *Ibid.*

[149] *Ibid.*

métaphore de l'énergie poétique, du caractère initial de la « page blanche », il « invente » l'espace de la nouvelle sortie (« Un vent qui tente la racine, inventant à l'aveugle l'espace ! »[150]). Cependant, il reste bien distinct de la « voix » du poète[151] qui obéit à un autre maître, à un autre dictat, celui de la langue, riche en histoire et dépositaire des reliques.

Au vent du dehors correspond un vent interne, charnel, respiratoire. Le vent peut aussi incarner le désir, le désir d'ordre physique :

> Ce qu'on appelle « l'amour », et lui seul, est le vent, le vent arrière, qui importe ; [...] Or quand l'amour retombe, il n'y a plus que les raisons, c'est-à-dire l'impossible. Et ce vent était donc désir, et le désir est du corps, en sa différence sexuelle.[152]

Cet « amour », né du désir corporel, Deguy nous invite à le transformer en « allégories multiples » de l'amour. Le vent devient la métaphore de l'élan d'une nouvelle vie et de l'énergie poétique qui emporte le « nouveau venu ». Son souffle attise la braise de l'horizon et fait chanter l'harmonium du marcheur. Le large circuit que la figure du vent couvre va donc du « souffle » à « l'esprit », apparentés par alliance métaphorique[153]. La complexité de cette figure est qu'elle est à la fois liée au temps et dépasse tout temps chronologique. On peut dire que le vent se détache du temps séquentiel, il a un côté non-maîtrisable qui dupe toute attente. Comme l'instant,

---

[150] *Ibid.*

[151] « Tout en moi répond au vent — sauf... / Tout plie sous l'injonction qui assemble : / les cheveux comme un champ plus dense / le dos pareil aux troncs, les yeux dessillés sous le / sel / les jambes écroulées dans les pierres / Et la manducation au bruit de charrette; tout... / Sauf la voix debout qui demande où elle naît; tout Sauf la voix étonnée de sa dissemblance ! »

M. Deguy, « Le Golfe », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 25-28, p. 28.

[152] M. Deguy, *Brevets*, Champ Vallon, 1986, p. 27-28.

[153] « L'esprit *est* souffle et non pas par facultative « métaphore », mais par être-comme et ce qu'est le souffle, que cette *phénoménologie* nous induit à décrire, nous aide à saisir et à dire ce qu'est l'esprit. » *Ibid.*, p. 29.

toujours singulier et indivisible, d'une certaine manière, échappe à l'axe passé - futur, le vent excède le temps « comptabilisable » : « le vent est de passage, non visible, le bruit là nettement détaché de toute montre, bruit d'un autre, bruit pour tous les assoiffés de mouvement [...] »[154] Cela ne veut pas dire qu'il est complètement délié du temps, mais plutôt que dans son élan initial, il possède la capacité de se défaire du temps chronologique : « il y a en lui — dans sa *figure*, car son être n'est pas celui d'un étant positif ni d'un être de raison ; mais un être poétique que seul un art peut imaginer — quelque puissance supérieure, *juste un peu* supérieure, à toute déterminité. Son indétermination, qui n'est pas celle du simplement indéfini quelconque, surpasse, à peine, le connu (dirait, presque, Paul), le fini qui nous finit ; *Assez* pour que tout ne s'arrête pas. »[155] Le surcroît d'énergie poétique fait sortir le vent des relations faites du déterminisme et de la continuité du temps en tant que *chronos*. Donc, le temps du vent est un temps décalé, qui n'a pas la même nature que le temps de l'horloge, et le mot générique « temps » ne peut pas nous aider à aborder cette différence. Pour comprendre ce décalage essentiel entre les deux temporalités en question, il faudrait peut-être rappeler la distinction fondamentale et étymologiquement très ancienne qui existait dans l'Antiquité grecque entre deux modèles bien distincts de temps, *aîon* et *chronos* :

> L'opposition grecque aîon / khronos ne recouvre donc d'abord aucune de celles qui nous sont familières, ni celle entre durée subjective et temps objectif, ni celle entre éternité et temps. Elle renvoie plutôt à deux modèles de temps : celui du kosmos […] physique et mathématisable, dont relève khronos, le temps cosmique, lié au mouvement cyclique des astres et à la sphère des fixes, qu'Aristote définira comme

---

[154] M. Deguy, *Figurations*, Gallimard, 1969, p. 18.

[155] M. Deguy, *Brevets*, *op. cit.*, p. 27-28.

> succession d'instants (« maintenant »), nun […] et nombre du mouvement; et celui de la vie et de la durée, linéaire, avec un début et une fin.[156]

Ce qui nous intéresse dans l'écart qui existe entre ces deux modèles de temps est en particulier le fait qu'ils sont basés sur deux choses bien distinctes par leur nature. D'un côté, il y a le cosmos qui constitue la base d'un temps « absolu » et mathématisable et de l'autre, il y a le temps de la vie humaine, un temps qui tient compte de ses limites, de sa finitude.

On ne peut pas bien sûr dire tout simplement que la temporalité de la figure du vent chez Deguy correspond exactement au modèle du temps grec *aîon*, mais seulement que certains aspects de l'*aîon*, en particulier, sa relation à la vie humaine, notamment dans son acception la plus ancienne d'un « fluide vital, […] tout ce qui fait la vie et la force »[157], font que les deux temporalités sont apparentées dans une nette opposition à l'autre type de temps, le temps quantifiable. Cependant, l'« être poétique » de la figure du vent lui permet de « voyager » avec la vie humaine, sans pour autant s'arrêter à une vie humaine : « Mot de la fin il n'y a pour le corps / qui revient comme le vent »[158]. Dans l'ambiguïté de ce vers, qu'nous pouvons lire comme « Mot de la fin il n'y a pas pour le corps » (et le lecteur sait bien que cela ne peut pas être vrai), il y a une chose qui est certaine, c'est que le corps ne peut échapper à la fin et « revenir » qu'en étant comme le vent.

Or, comme on le verra dans le chapitre suivant, dans le paysage où le vent deguien souffle, le temps est présent dans une double modalité : d'un côté, le temps de la vie, dans lequel celle-ci n'est pas considérée comme une durée

---

[156] *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous la direction de Barbara Cassin, Seuil, 2004, p. 44.

[157] M. Deguy, *Ouï dire*, Gallimard, 1966, p. 72.

[158] *Ibid.*

(enfance-jeunesse-vieillesse), mais perçue comme une suite d'instants, de matins, de « sorties » ; de l'autre, l'éternité, le temps révolu, le temps des ancêtres, le temps des morts, qui va du déluge jusqu'à l'instant qui vient de passer en confondant toutes les époques historiques. Dans ce sens-là, il est intéressant de voir que l'éternité est liée étymologiquement à ce temps « animé » des grecs qui est l'*aîon* :

> *Eternité* provient du latin *aeternitas*, peut-être créé par Cicéron, pour désigner une durée sans commencement ni fin. Le terme renvoie à *aevum*, grec *aîon*, qui désigne comme *aetas* […] le temps comme durée de la vie, et implique une conception « animée » de la durée […].[159]

On peut généraliser en disant que le paysage anachronique des premiers recueils de Deguy est habité par un temps « animé », un temps qui ne perd pas de vue la vie humaine aussi bien dans l'irruption de son instant que dans l'éternité de son absence, en se détachant nettement du temps chronologique. Ces deux types de temporalité, c'est le vent qui les unit, ce vent « transbordeur » qui ne connaît pas de limites, de distinctions, de coupures, d'attaches (« […] tout est attaché sauf le vent »[160]). Par sa capacité d'« ajointer » par son « étreinte figurale », selon l'heureuse définition de P.-E. Schmit, cet « être poétique » fait l'intermédiaire entre le temps des nouveaux venus et le temps révolu des morts.

Le paysage où ce vent souffle sera le thème des pages suivantes. Et, après l'analyse que nous venons de faire, nous ne sommes pas surpris de lire que dans ce paysage « l'éternité est de passage »[161].

---

[159] *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, *op. cit.*, p. 434.

[160] M. Deguy, « L'insignifiant », *Figurations*, *op. cit.*, p. 18.

[161] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 9.

4

Paysage pourquoi, paysage comment ou « temps, espace, parole, liberté en cercle »

Les trois recueils qui suivent *Les Meurtrières*, dont il était question dans les pages précédentes, sont : *Fragment du cadastre* de 1960, *Poèmes de la Presqu'île* de 1961 et *Biefs* de 1964, édités chez Gallimard. Tous les trois sont riches en paysages venteux où l'éternel et le temporel coexistent de manière singulière. « Temps, espace, parole, liberté en *cercle* »[162], formule proposée dans *Figuration* de 1969, pourrait synthétiser le jeu d'interaction des éléments constituant le paysage de ces recueils :

> *Réciprocité* initiale (initiante) de la parole et de la spaciosité, dans l'occasion toujours imminente du *cercle* qui ménage la compatibilité du *successivement* ET de *l'ensemble*, du chacun-son-tour et du en-même-temps ; [163]

« Temps, espace, parole, liberté en *cercle* » désigne donc la gaie ronde de complémentarité, de réciprocité, d'interdépendance mutuelle du temporel, du spatial et de la parole qui les « prend sur le fait »[164], la liberté du geste, du jeu, du jugement, d'une nouvelle sortie à la découverte de l'espace, dans un nouveau temps qui ose une nouvelle parole.

---

[162] M. Deguy, « Utopiques », *Figurations*, *op. cit.*, p. 198.

[163] *Ibid.*

[164] L'heureuse expression empruntée au poème « Armor » : « Au cimetière c'est le présent cassé en mille morceaux. / Espace et temps non disjoints, en œuvre, et pris sur le fait : la poésie, empirisme perçant, capte le tempo du monde, preuve irréfutable. »

M. Deguy, « Armor », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 33-34, p. 34.

En ce qui concerne l'assemblage de l'espace et du temps dans le paysage de ces premiers recueils, généralement, l'espace du paysage se présente comme le gîte de l'éternel, mais il est traversé par un élément temporel qui s'y « déploie » et qui se « couche » sur lui : « L'espace n'est pas le seul figurant de l'être ; / mais, couché sur lui, le temps »[165].

La relation du spatial et du temporel est synthétisée de cette autre manière dans *Poèmes en pensée*, un recueil beaucoup plus tardif : « L'espace fait passer le temps : arches / enjambant le vide. »[166]. Un autre poème du même recueil développe la relation entre l'éternité et la dimension temporelle :

> Le temps tranche l'éternité ; il y fait une coupe.
> Et c'est n'importe quand, qui en donne le goût.
> Les traversées sont rangées dans les réserves,
> se tournant le dos : millions de suspendues
> dont un visiteur effeuille quelques unes.[167]

Les « traversées » temporelles, font donc des « coupures » dans l'éternité, le choix du terme « traversée » pour parler de la dimension temporelle nous renvoie à l'espace du paysage sillonné par le marcheur. Le schéma temporel proposé dans ce poème est applicable à notre avis à la relation marcheur / paysage des premiers recueils étudiés. Chaque nouvelle traversée du paysage par le poète-marcheur fait une nouvelle « coupure » dans l'« éternité » du paysage, ces coupures s'y déposent ensuite comme des nouvelles « ruines », des nouveaux « tombeaux » aux inscriptions énigmatiques, des nouvelles œuvres. Le temps tranche l'éternité sans pourtant la « découper » véritablement, en lui conférant une mesure ou un rythme. Comme substance fabuleuse,

---

[165] *Ibid.*, p. 109.

[166] M. Deguy *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 25.

[167] *Ibid.*, p. 27.

l'espace de l'éternité se résout dans son unité intacte. Le caractère temporel des « traversées », l'accumulation ou même « l'entassement » des nouvelles œuvres «rangées dans les réserves », ne compromet donc ni le caractère éternel du paysage lui-même ni son pouvoir symbolique toujours indemne : « L'espace encombré d'œuvres mais intact comme à l'aube sacrée où les symboles se levaient sur notre destin, dans la lumière, et non pas n'importe quelle « lumière » scientifique, mais la lumière-du-soleil qui rend visible la présence. »[168]

Au centre de l'interaction de l'espace et du temps, se trouve la figure du poète qui, lui-même assujetti au temps, redécouvre et « remet à jour » le paysage ancestral. Le sujet lyrique de ces recueils est à la fois poète et marcheur infatigable, on peut même avoir l'impression qu'il sillonne le paysage en même temps qu'il l'écrit. En fait, il se trouve plutôt dans un mouvement continu d'aller-retour entre l'état de réceptivité d'un être vivant et le travail poétique, il tangue - « de vie à poèmes — de poème à vie »[169]. Son lien avec le paysage est double : il est à la fois le sujet qui conte le paysage et une des figures inscrites dans sa perspective panoramique.

Le Poète erre « au gré du vent », il est comparé au vent lui aussi (« J'étais le vent et déchaînais / Partout le tocsin »[170]), il est le « nomade au carrefour des vents »[171], mais dans son errance il ne peut choisir à chaque fois qu'une direction, qu'un seul vent, dans « la rose des vents » du paysage ouvert. De tous les possibles parcours, il réalise un parcours spécifique confiné dans les limites temporelles de son existence. Cette observation nous aide à comprendre les images de l'éternité au

---

[168] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 109.

[169] « [...] tu *tournes en rond* donc, une ronde des mots, peu, qui tournent, *à peu de chose près* (titre possible) le même questionnement, c'est ta vie artisanale, de confection sans vrai savoir, de vie à poèmes — de poème à vie. »

M. Deguy, *Brevets*, *op. cit.*, p. 23.

[170] *Ibid.*, p. 14.

[171] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 7.

commencement de *Poèmes de la Presqu'île*, c'est-à-dire, l'éternité comme une halte ou une déviation, ou encore, un possible parcours parallèle, au conditionnel, quelque chose donc qui excèderait le temps de la vie du marcheur, se mouvant en une seule direction : « L'éternité c'est la halte qui fige un amour coléreux la pause d'un écart, d'un repli latéral dans la fuite, cavale déviée par la libellule d'un conditionnel « si cela était » ; l'éternité est de passage ici, tempo de la saison éléate, oreiller de liliacées. »[172]

L'arbre, le champ, la lisière, le ciel, le chemin, le vent sont quelques figures constantes qui hantent ces poèmes de marche. Une autre figure très présente dans cette mise en scène est « la ruine ». Elle fait partie des éléments durables qui demeurent dans le paysage et que « le nouveau venu » y trouve à son arrivée. Les ruines, donc, à côté des éléments de la nature, aménagent l'« habitat » terrestre de l'homme.

> L'errant déchaux aux mains fanées
> Environné de ruines et des cris des oiseaux
> L'homme qui se défait et se refait
> En un point de stupeur qui découpe le temps
> Ce qui dure se montre à lui sous son dernier visage
>
> Oh désastre de choses muettes
> Oh blessure en un corps d'être une bouche mouvante
>
> [...]
>
> Le marcheur aujourd'hui a désappris les pierres
> Pour lui le tout n'est plus ce grand cercle de vue.[173]

Les ruines devraient donc faire partie du « grand cercle de vue » sur le monde, le cercle réunissant « le tout » du visible dans une vue poétique[174]. Comme les autres

---

[172] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 9.

[173] *Ibid.*, p. 21-22.

[174] Voilà quelques lignes qui éclairent le lien entre la figure du cercle et « le poétique » chez Deguy : « *Cercle* Une impasse à mur invisible, serait-ce la situation ? Infinitisation du défi à la limite; monotonobstination, chacun sur son axe, pornographique ou logiciste… Mais le poétique serait plutôt

éléments « permanents » du paysage, elles montrent à l'homme leur « dernier visage », et elles ne sont pas traitées différemment des autres composants de l'habitat terrestre, elles sont aussi « muettes » que le reste des choses et aussi énigmatiques que le reste des signes qui font le guet du poète.

À la différence des autres éléments du paysage, les ruines furent œuvrées par la main de l'homme, dans un sens très large, elles font référence aux œuvres qui nous ont été léguées par les générations précédentes. Elles correspondent à ce qu'avec le temps Deguy nommera plus prosaïquement « les restes », ou encore, « les reliques », dont il sera question plus bas. La figure des « ruines » désigne des œuvres lacunaires, imparfaites et coupées de leur contexte initial, des œuvres dont la présence se ternit de plus en plus. Ce sont des œuvres ébréchées et rongées par le pouvoir amnésique du temps. Le choix de comparer les œuvres à des « ruines » est très parlant, cette métaphore les prive de tout pouvoir métaphysique à longue conservation, de toute énergie « auto-générée » :

> O passé passé révolu dalles
> Insignes au pied froid
> Occam Héloïse ou Clairvaux
> Poussière d'où me viendrait votre mémoire
> A force de quel souffle
> Il eût fallu gagner la rive de leur art
> Le savoir ne m'est plus que poème effrité [175]

Les poèmes s'effritent, les œuvres retournent à la poussière, comme le reste des choses et le temps semble avoir tendance à privilégier ce que Heidegger appelle

---

une mise en cercle ; par la figure, l'échange, hors d'usage, ou : à usage de ronde et danse, de passage de l'un à l'autre, de jeu. »

M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, 1973, p. 147.

[175] M. Deguy, « Les oiseaux anonymes », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 43.

« le côté chose de l'œuvre »[176]. Le choix de la métaphore de la « ruine » pour désigner l'œuvre pourrait sembler à certains une pure licence poétique, mais elle anticipe une tendance actuellement très présente dans les sciences humaines : celle qui consiste à inventer un rapport à l'œuvre d'art qui libérerait celle-ci du joug de l'approche historico-chronologique en opposant à l'étude chronologico-télescopique des œuvres une approche rétrospective qui se situerait dans l'après-coup. Déplacer l'œuvre du côté des vestiges archéologiques pourrait jouer un rôle important dans la quête des nouveaux paradigmes de la recherche littéraire. Nous pensons en particulier à l'article de Paul-André Claudel « Les chiffonniers du passé. Pour une approche archéologique des phénomènes littéraires »[177] où, en s'inspirant du livre de l'archéologue Laurent Olivier *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*[178], l'auteur propose à la recherche littéraire quelques nouvelles pistes qui lui permettront de tenir compte de la complexité du travail du temps sur les œuvres.

Les œuvres comme les ruines ne sont pour le temps que de simples objets, de simples choses, comme Heidegger le remarque dans « L'origine de l'œuvre d'art » :

> Les œuvres d'art des époques et des peuples les plus divers sont logées dans les collections et les expositions. Si nous considérons dans ces œuvres leur pure réalité, sans nous laisser prendre par la moindre idée préconçue, nous nous apercevons que les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses.[179]

---

[176] « Le côté chose de l'œuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste. La matière, c'est le support et le champ d'action de la création artistique. »

M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 13-98, p. 25.

[177] P-A. Claudel, « Les chiffonniers du passé. Pour une approche archéologique des phénomènes littéraires », Acta Fabula, Essais critiques, URL : http://www.fabula.org/revue/document4458.php

[178] L. Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

[179] M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *art. cit.*, p. 15.

En citant ce passage de Heidegger, nous ne voulons pas dire que les œuvres doivent être traitées comme de simples objets, loin de cela. Nous séparons ici la question de la transmission matérielle et celle de la réception. Pour le même Heidegger, les « gardiens » des œuvres doivent découvrir la vérité intemporelle qui advient dans l'œuvre au-delà de son « support chosique », dans le cas contraire ils ne découvriront que « l'être-objet » de l'œuvre et non pas son « être-œuvre ». Deguy à son tour, nous propose des réponses à la question « à force de quel souffle » nous viendrait la mémoire de ce qui est en train de se transformer en poussière. Ce que nous voudrions souligner ici est que, en choisissant la figure de la ruine pour parler des œuvres, le poète nous signifie clairement que le « souffle » en question n'émane pas des œuvres elles-mêmes.

Le sujet lyrique de ces recueils reçoit les ruines dans leur état actuel, il ne cherche pas à se déplacer dans leur temps glorieux ou à les imaginer dans leur état initial, quand elles étaient encore complètes et intactes. Les choses lui montrent leur « dernier visage », et c'est ce « dernier visage » des choses qui compte pour lui quand il essaie d'interpréter les signes qui l'entourent ou quand il se confronte à la question de l'énigme de l'être. C'est par ailleurs « le dernier visage », le visage ridé par le passage du temps qui fait « l'aura » ou « l'authenticité » de l'œuvre, pour Walter Benjamin qui, dans la dernière version de son célèbre article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », définit l'authenticité de cette manière :

> Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur la durée matérielle, dans le cas de reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé.[180]

---

[180] W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), *art. cit.*, p. 275.

Le « devenir ruine » de l'œuvre ne diminue pas, mais augmente son pouvoir de témoignage historique. On peut tracer dans ce sens un parallèle avec ce qui se passe en archéologie, où la sédimentation postérieure et l'emplacement des vestiges se révèlent aussi importants que les vestiges mêmes. La tentative de reconstruire un site archéologique dans l'intégralité de son état initial, plutôt que d'apporter un nouveau savoir sur le passé du site en question, provoque la destruction de ce qui fait la matière de sa mémoire :

> Il ne suffit pas en effet d'essayer d'extraire des objets du sol ou de déblayer des constructions en leur infligeant le moins de dommage possible, quand la disposition même de ces vestiges comme la mise au jour des sites sont, en elle-même des entreprises de destruction : on ne fait pas réapparaître un état du passé qu'on croyait disparu [...] en réalité on désagrège, en pénétrant dedans, un matériau qui est fait tout entier de la matière de la mémoire du passé.[181]

L'œuvre fait sens non seulement en relation au passé dont elle est originaire, mais aussi en relation au présent qui la reçoit. L'œuvre « effritée » n'arrête pas de nous proposer l'énigme du « transmissible » en elle, une énigme à laquelle il n'y aura jamais de réponse définitive, parce qu'elle n'arrête pas de se renouveler avec le passage du temps. Avant de poser la question de cette énigme du transmissible, nous voudrions analyser les interactions du poète avec le paysage ancestral pour découvrir le paradigme des rapports de la nouvelle génération avec la terre laissée vacante par les générations précédentes. Le paradigme de la transmission fera plusieurs apparitions dans la pensée de Deguy, mais l'intérêt de l'étudier dans le paysage des ses premiers recueils est de découvrir quelques influences importantes dans sa « gestation », notamment le rôle qu'a pu y jouer la pensée de Martin Heidegger.

---

[181] L. Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, *op. cit.*, p. 78

5

Chemins

> « L'esprit regarde le monde et sa passion ; il ne peut, ne sait, ne veut le quitter des yeux. Toute la terre notre idole, chiffre de sa profusion toute étalée, splendeur qui parle de soi. »[182]

Notre première question portera sur le caractère de ce paysage qui accueille le vent du présent et les ruines du passé. Il s'agit d'un paysage hors-temps, à la fois ancestral, où « chassent les vents préhistoriques »[183], où « tout est abandonné à des dieux d'autrefois »[184], et éternellement jeune : « Pas une fibre du jour ne laisse passer le mortel. La terre cache la terre, le ciel le ciel : devant moi le démesuré dièdre, démesuré chasse-mort, un pan — un soc — un pan — de bleu »[185]. Ce paysage est capable d'accueillir tous les temps historiques : « Tous les temps / Car au matin se retirait la houle / Ecumant le récif pyrénéen »[186]. Grâce à son caractère impérissable et en dehors de la mort, il peut être tour à tour la référence du passé, du présent et même du futur[187]. L'ambiguïté de sa temporalité n'est pas éclaircie par le passage du temps lui-même : « Hutte de feuilles (lilas et noyers) ruinée comme ferme à l'abandon mais

---

[182] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 23.

[183] *Ibid.*, 1961, p. 14.

[184] M. Deguy, *Biefs*, *op. cit.*, p. 23.

[185] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 47.

[186] M. Deguy, *Biefs*, *op. cit.*, p. 23.

[187] « Ainsi est-ce le caractère « prématuré » de toutes les qualités du spectacle, par rapport à leur comportement et leur agencement habituels, transformées en « hérauts » d'un Avènement inconnu, qui, se « suspendant au-dessus » de nous dans cette « en avance » même de leur propre venue, nous signifie une venue plus essentielle — répétition générale d'un Avènement à jamais futur. »

M. Deguy, « L'Orage », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 92-96, p. 93-94.

d'une ruine ancienne et calme : le bouleversement a déjà eu lieu n'a jamais eu lieu lent très lent et au-dehors le vent ruisselle le temps même »[188].

Ce paysage est à la fois évident dans sa présence et dépositaire d'une énigme, d'un secret (« Le spectacle : cryptogramme du monde à ce moment. »[189]; « le morfil de l'horizon comme une proue horizontale qui fend le vent, souffle de cette avancée qui repousse le secret »[190], « Et dans la carnassière du marcheur ? / Un lâcher d'oiseaux, hiéroglyphes de suie »[191]). Dans le paysage demeure le monde ancestral, un monde à la fois féerique[192] et effrayant, un monde « ruisselant du déluge », comme celui des *Illuminations* rimbaldiennes, où la nature est « la Reine » ou « la Sorcière » qui « ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons »[193]. Pour Deguy ce monde « auroral » constitue encore notre réserve de métaphores :

> En témoignent ces comparaisons articulées encore et toujours, malgré tout les remparts, à un monde auroral que nous n'avons jamais vu mais que nous avons encore en mémoire ; un monde ruisselant du déluge; comme si nous n'en finissions pas de nous extraire de marécages et de grottes, de nous soustraire aux tentacules et aux terres mouvantes ; monde à la lisière de nos villes où nous allons rôder le dimanche et l'été, à peine « revenus d'une grande frayeur », échappés au poisson et au serpent, et que nous continuons à traîner dans nos métaphores ; arrière-monde où nous puisons encore nos images pour reconnaître celui-ci.[194]

Avide d'images, le poète n'arrête pas de retourner, de « naviguer » dans l'espace ouvert du paysage, comme s'il n'arrivait pas à le découvrir entièrement, à le

---

[188] M. Deguy, *Biefs*, *op. cit.*, p. 18.

[189] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 119.

[190] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 47.

[191] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 150.

[192] « Quand le roi se levait de bonne heure / Marchait au fond dans l'eau du matin // Le scaphandre aux souliers de soie / Longe les combles poissonneux / Hante les palais démâtés. [...] »

M. Deguy, « Roi Soleil », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 57.

[193] A. Rimbaud, « Après le déluge », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1972, p. 121.

[194] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 62-63.

« cartographier » une fois pour toutes. A chaque nouvelle sortie le savoir acquis dans les sorties précédentes fait défaut : « Mes cartes sont en blanc / Terra incognita »[195]. Ce paysage échappe donc à l'épingle à photos, ses éléments n'arrêtent jamais de tourner dans la gaie ronde de « temps, espace, parole, liberté en *cercle* ». Le poète parcourt les chemins du paysage avec une obstination et une « hantise » qui se renouvellent de jour en jour :

> Nul ne fut hanteur plus obstiné; qui mît plus de ruse, plus de résolution au service d'une hantise vaine; nul plus insistant à imiter le flux et le reflux de l'élément; à devenir élément-homme, d'universelle hantise; à revenir buter, blesser obstinément contre les arbres, contre le ciel, contre la mer ; [196]

L'obstination dans cette tâche d'aviser le monde transforme le poète en « vigie » qui monte la garde du visible en se plaçant un peu en haut et à l'écart[197] (« trop près, il est caché ; trop loin il est perdu. »[198]), en « guetteur » qui décèle les indices et décrypte les signes :

---

[195] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 8.

Les « sorties poétiques » à la découverte des lieux est la base du programme des sorties collectives *phalène* que Deguy pratique « avec des amis, peintres, poètes, artistes » dans les années 1960-1970. Leur mot-clé est « l'improvisation » : « (Il s'agit de rendre non impossible – et non axiogène – l'*improvisation*). » M. Deguy, *Arrêts fréquents*, A. M. Métailié, coll. « Elémentaire », 1990, p. 31.

[196] *Ibid.*, p. 11.

[197] Déjà le titre « La Vigie » nous indique clairement le positionnement du poète, parce que généralement, la vigie est au guet sur un poste élevé, un peu à l'écart, au bord du paysage (à la fois dedans et dehors), pour en avoir une vue pleine. Par ailleurs, ce positionnement du poète sur un lieu « assez haut » qui permet au regard de « découper » le visible du paysage jusqu'à l'horizon est le thème d'un autre poème du recueil – « Le vaste » : « Ici ou ailleurs, il y a, chaque fois que le regard a pris lieu assez haut pour que le spectacle soit plein, comme une *même* mesure de visibilité, quelque soit le pays – désert, collines, montagnes, plaine, océan… […] Une même mesure de la terre, accordée à la capacité propre du vase des yeux une même aune, qu'elle soit de forêts, de sable ou de séracs, dans l'ouverture que peut le regard, ainsi défini car le vaste lui révèle son hospitalité. L'immensité est bâtie sur une même mesure, et le monde s'y dispose en tout pays, prêt à nous offrir ainsi tout ce que nous pouvons contempler. Trop près, il est caché ; trop loin il est perdu.»

M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 20.

[198] *Ibid.*, p. 20-21.

La vigie veille
Exhaussée sur le sol tatoué,
Et dans la frondaison de la nuit quand s'allument
Pas plus claires que les vers luisants du fourré
Les étoiles,
Elle fait profession de guet anachronique.[199]

Le poète fait « profession de guet anachronique » dans un paysage paradoxal où le temps passe sans pour autant avancer (« Sur le cadran usé de la plaine tournent les moutons / lents comme l'heure ; Nulle histoire dans le spectacle ; »[200]). A chaque nouvelle sortie, à chaque nouveau poème notre « quêteur anachronique » fait une coupure dans le cours du temps, il est « *L'homme qui se défait et se refait / En un point de stupeur qui découpe le temps »*[201].

Qu'est-ce que le poète « veille » et « guette » dans le paysage en question ? Quels signes énigmatiques sont tatoués sur le sol ? Voilà quelques citations tirées de *Fragment du cadastre* qui nous aideront à le comprendre :

Je vais lentement aux rendez-vous essentiels
Le vent traverse la presqu'île pliant les blés vers l'Est.[202]

Quels signes?
Ceux que nous fait le site au moment où le cœur
nous dit : c'est ainsi.
C'est bien ainsi.
Car l'émotion révèle l'aimable et l'aimable signale
l'essentiel.[203]

Le matin je sors avec les gestes du bouquet
Pour rassembler
L'assemblée des grands chardons violets et des feuilles
huilées des pousses du tilleul argenté,

---

[199] *Ibid.*, p. 7

[200] *Ibid.*, p. 31.

[201] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 21-22.

[202] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 25-26.

[203] *Ibid.*, p. 8.

Essences disjointes dans le spectacle […].[204]

Les essences sont disloquées dans le paysage et en allant aux « rendez-vous essentiels » le poète s'ouvre, s'expose à l'affluence des phénomènes. La clé de l'essentiel est émotionnelle, c'est le « cœur » qui nous fait signe de sa présence. La révélation de l'essentiel apparaît donc comme le résultat de l'interaction du poète avec le paysage, de l'échange entre la pure présence des « essences disjointes dans le spectacle » et le geste unificateur de la pensée et de la mise en parole. Voilà un passage de prose réflexive qui « double » les textes poétiques cités plus haut en traçant le schéma d'interaction du poète et du paysage :

> La matière des signes d'introduction, les mots de passe, c'est la terre qui les détient et peut les offrir. […] L'Art veut rendre sensible la présence du monde et il transforme la terre à partir de ses propres éléments en perspective sur le monde. […] L'Art est fouille de la terre, archéologie. Il lui arrache les moyens d'œuvrer, la matière des œuvres. […] Mais avant l'œuvre déjà nous aimons la terre (ou la « nature » comme on disait autrefois quand le spectacle contemplé s'ordonne de lui-même selon cet appel. […] Comme le sculpteur tire du roc une figure conforme aux veines mêmes de la pierre, le poète laisse apparaître exclusivement l'invitation essentielle ; […] Il démêle les signes de la terre ; il érige la terre à partir de ses ressources, en signes durables et énigmatiques vers l'au-dedans, vers le monde, qui attend la pensée, et dont la terre est l'expérience. L'espace donc loin d'être l'écueil de la pensée, sa chute dans la « métaphore » infidèle qui la déporterait de son essence, lui fournit la présence même à soi – « présence d'esprit ».[205]

Donc, la terre révèle au poète les essences qu'elle recèle, le poète les entrevoit, les assemble, les érige en œuvres « durables et énigmatiques », il s'exclame « Ecoutez voir ! »[206] en se mettant au travail. C'est l'espace qui fournit la présence à soi de la

---

[204] *Ibid.*, p. 9.

[205] *Ibid.*, p. 110-112.

[206] « Ecoutez voir ! Que voit-il ? *Opsis tôn adêlon ta phénoména* (Anaxagore) : du point d'où un *phénomène* apparaît donnant *vue* sur les choses non *patentes*. »

pensée et le sujet lyrique, le poète de ce recueil est à l'écoute de la « terre ». L'« épicentre poétique » ne se trouve désormais ni dans les hauteurs de l'inspiration divine, ni dans les entrailles du sujet, il est dehors, dans le spectacle de la terre : « Je marche en ce tunnel où les choses se font écho à elles-mêmes, guettant le rayonnement d'un foyer. Le centre est au-dehors ; »[207] Il n'y a rien d'anthropocentrique dans cette façon d'envisager l'activité poétique[208]. Même dans la découvert de soi, l'homme ne peut pas se passer de ce « miroir » qu'est la nature, comme le poète le synthétise dans un passage de *La poésie n'est pas seule* : « un miroir mais actif, qui sur le chemin du moi à moi est un « non-moi » à la fois nécessaire, comme révélateur, et intermédiaire, comme pour permettre la pronominalité. Je (me) jouis – par la Nature… »[209].

En ce qui concerne le modèle de conjugaison entre la terre, le monde et le poète exposé dans le passage cité plus haut, il nous semble que le dialogue avec la pensée de Martin Heidegger est très présent ici. Les termes mêmes de la « terre » et du « monde » nous renvoient aux concepts heideggeriens. Nous voudrions rappeler que la « terre » chez Heidegger est l'afflux incessant des phénomènes qui est en même temps inséparable de leur mouvement de reflux vers la source, de leur abritement dans le sein de la terre. Dans « L'origine de l'œuvre d'art » Heidegger définit « la terre »,

---

M. Deguy, « Résumé des propositions des livres précédents », *Aux heures d'affluence*, Seuil, 1993, p. 9.

[207] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 7.

[208] « (L'erreur du romantique français fut de croire que c'était Lui, le poète, qui était le phare, le mage, le signifiant; contresens par vanité et précipitation.) Il démêle les signes de la terre; »

M. Deguy, « A Hobbema », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 109-112, p. 111.

[209] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 19.

Chez Deguy le paysage est le lieu où l'homme est exposé aux phénomènes, où, dans l'échange phénomène-parole, il découvre « de quelle manière il est au monde », où il peut parfois entrevoir la face de l'être : « Car les choses — spectacles situations, paysages de la terre contre le visage ému, tremblement de la terre et bouleversement du cœur, mouvement et parole suscitée — s'ordonnent parfois en présence, et paraissent alors les faces de l'être, faces tournées vers nous. […] Le poète erre à la recherche des sites de l'essence. Il veut écouter le précipice, la pente, l'orage, la colline, hérauts de l'être, et qui lui annoncent de quelle manière il est au monde. »

Ibid., p. 109-112, p. 10-11.

qu'il appelle systématiquement « la nature » dans la deuxième partie de son essai, de la manière suivante : « La terre est l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien. Sur la terre et en elle, l'homme historial fonde son séjour dans le monde. »[210] Quelques pages plus loin, il ajoute : « La terre est la libre apparition de ce qui se referme constamment sur soi, reprenant ainsi en son sein. »[211] Nous voudrions aussi remarquer la ressemblance, malgré quelque variation, du schéma des rapports entre la terre, le monde et l'œuvre chez Heidegger et dans le passage de Deguy cité plus haut. Pour Heidegger « mettre en place un monde et faire venir la terre sont deux traits essentiels dans l'être-œuvre de l'œuvre. Ils s'appartiennent l'un l'autre dans l'unité de être-œuvre. »[212] Pour Deguy, l'art « fouille » la terre, il « démêle les signes ». A partir des signes que la terre détient, le poète érige des œuvres « durables et énigmatiques » – « vers le monde ». L'importance de la sortie dans le paysage, de la sortie à la chasse des signes nous semble maintenant plus claire. Tout se passe dehors, dans l'espace ouvert de la terre où le poète fait sa « douce veille sur le moulin à temps ». [213]

Voilà un autre passage de *Fragment du cadastre* qui nous invite à sortir et à nous mettre en route :

> Il est nécessaire de parcourir les chemins de la terre, c'est-à-dire la terre elle-même en tant que chemin vers « nulle-part ». Car le « nulle-part » où le chemin terrestre conduit, c'est le nom du tout. [214]

---

[210] M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *art. cit.*, p. 49.

[211] *Ibid.*, p. 52.

[212] *Ibid.*, p. 51.

[213] M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 8.

[214] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 112.

Là encore, il nous semble incontournable d'y lire une référence à la pensée de Heidegger. Le philosophe allemand utilise dans son œuvre la puissance figurative de deux types différents de chemins : le chemin de campagne (« *der Feldweg* ») et le chemin du bois (« *der Holzweg* »), et on verra que Deguy dans le passage cité plus haut fait une sorte de synthèse entre les deux. Dans « Le Chemin de campagne » (« *Der Feldweg* »), un texte écrit en 1949, la première édition française datant de 1954[215], Heidegger parle du chemin qui traverse la plaine comme du domaine du « Même » et du « Simple », qui accueille l'homme avec la constance des choses qui l'entourent. Le chemin de campagne est le gardien du secret « de toute permanence et de toute grandeur », il enseigne à l'homme l'ordre des choses terrestres : « C'est en vain que l'homme par ses plans s'efforce d'imposer un ordre à la terre, s'il n'est pas ordonné lui-même à l'appel du chemin. »[216] Le chemin aide l'homme à penser : « C'est toujours à nouveau que la pensée, aux prises avec les mêmes écrits ou avec ses propres problèmes, revient vers la voie que le chemin trace à travers la plaine. »[217] Le chemin « parle » à l'homme, il lui apporte la « sérénité » (« le gai savoir ») qui est lié aux énigmes de l'existence et à la possibilité d'entrevoir l'éternité[218]. C'est en suivant l'appel de ce chemin que l'homme peut échapper aux dangers de la technique, qui représente pour Heidegger un des phénomènes croissants de l'époque moderne.

Le deuxième type de chemin, chez Heidegger, est donc le *Holzweg*, le chemin du bois. Le philosophe allemand donne le nom *Holzwege* (*Chemins qui ne mènent nulle part* en traduction française) à son recueil d'articles publié en 1950. Dans la

---

[215] M. Heidegger, « Le Sentier », traduit par J. Gérard, *La Nouvelle Revue française*, janvier de 1954, p. 41-46.

[216] M. Heidegger, « Le Chemin de campagne », *Questions III et IV*, *op. cit.*, p. 9-15, p. 13.

[217] *Ibid.*, p. 13.

[218] « La sérénité qui sait est une porte donnant sur l'éternité. Ses battants tournent sur des gonds, qu'un habile artisan a forgés un jour en partant des énigmes de l'existence. »

Ibid., p. 15.

« Note Préliminaire », le traducteur français, Wolfgang Brokmeier, explique la signification du mot allemand *Holzweg* et l'ambiguïté du titre que Heidegger a choisi :

> Si, en effet, le sens premier de Holzweg est bien celui de « chemin » (*Weg*) s'enfonçant en « foret » (*Holz*) […], un autre sens n'a pas tardé, dès le XVe siècle, à éclipser le premier. C'est celui de « faux chemin », « sentier qui se perd ». Dans l'usage courant, c'est celui qui a prévalu, ne se rencontrant toutefois que dans la seule locution : *auf dem Holzweg sein* (mot à mot : « être sur le chemin « du bois », sur le chemin qui ne sert à rien d'autre, qui ne mène pas ailleurs, qui ne mène "nulle part" ») […] ». Le traducteur conclut en donnant sa clé interprétative de cette image à grand pouvoir allusif : « […] car la forêt où sillonnent de tels chemins n'est autre que la forêt, le *Holz*, la *Hylè*, la sylve de l'être, c'est-à-dire de la vérité en son retrait toujours renouvelé.[219]

Le *Holzweg* ne mène nulle part, donc, car il n'arrête pas de se recouvrir de ronces, car la vérité (*aletheia*) chez Heidegger n'est pas quelque chose qui peut être découverte (révélée) une fois pour toute, elle ne correspond jamais à ce qui est déjà là, présent et manifeste, elle est toujours à redécouvrir à partir des manifestations de l'être qui n'arrêtent pas d'« affluer ».

Dans le passage de Deguy cité plus haut, « les chemins de la terre » sont à la fois des « chemins de campagne », les chemins de l'habitat terrestre que l'homme a à parcourir, à l'appel desquels il s'« ordonne », mais ce sont en même temps les chemins qui « ne mènent nulle part », ce qui nous renvoie à l'autre type de chemins heideggeriens, le chemin des bois, le chemin de la découverte de l'être, celui qui n'arrête pas de se perdre dans le fourré. Deguy fait donc sortir le *Holzweg* dans l'espace ouvert de la plaine, dans l'espace terrestre, où la « terre » n'est plus un concept philosophique, mais la planète Terre, vue poétiquement.

Quel rapport peut-il exister entre tous ces chemins et les ruines qui font l'objet de notre fouille ? Dans ce paysage hautement symbolique, traversé par les nouveaux

---

[219] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 9-10.

et les anciens chemins, nous apercevons les enjeux de la « transmission », du passage de la terre d'une génération à l'autre. Il nous semble évident aussi que la pensée heideggerienne a joué un rôle important, en influençant non seulement la prédilection de Deguy pour certaines figures[220], ainsi que le modèle initial de la ronde de la terre, du monde et de l'œuvre, dont il était question plus haut, mais a aussi permis au poète de prendre ses distances avec le paradigme d'une évolution continuelle, ininterrompue, cumulative du savoir. L'insistance du poète sur la nécessité de renouveler la prise de risque dans la recherche du sens, sur la réitération des sorties aussi bien à la découverte de l'espace de la terre que pour faire des visites des « ruines », son insistance sur la nécessité d'un « relancement », d'une remise en jeu (ou en question si l'on préfère) de tout ce qui est transmis, trouve son encouragement initial dans la pensée de l'être et dans la façon qu'a Heidegger d'envisager l'avènement de la vérité[221] :

> La vérité est le combat originel où est conquis - pour chaque séjour selon un mode propre - l'ouvert dans lequel vient se tenir, et d'où se tient en retrait tout ce qui se montre et s'érige en tant qu'étant.[222]

---

[220] Même les éléments de la « mise en scène » heideggerienne - le chemin, la lisière, l'arbre, le banc deviennent hautement symboliques pour Deguy. (« A partir de la croix, il tourne vers la forêt. A sa lisière il salue en passant un grand chêne, sous lequel est un banc tout juste équarri. » M. Heidegger, « Le chemin de campagne », *Questions III et IV*, *op. cit.*, p. 13.) Voir par exemple les poèmes des *Meurtrières* que nous avons analysés plus haut, ou encore, le bref récit qui clôt l'ouvrage *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, où le sujet lyrique, en sortant de la maison, s'assoit un peu à l'écart (sur un banc, au pied de l'arbre) pour observer/écouter/attendre. Ces éléments de la « mise en scène » sont très chers à la poétique de Deguy, spécialement dans la première période dont il est question ici, ce sont ses « circonstances » préférées, ses « figures » - clé.

[221] Wilson Baldridge, dans son article « Savoir, inventer » parle de l'importance de la « vérité » (Aléthêia) dans la poétique de Deguy : « Chez Deguy tout se passe comme s'il s'agissait de mettre en scène un espace de jaillissement, de retour, de « vérité », au sens de *Aléthêia* ; de « re-cru d'essence » risque volontiers le poète [...] ».

W. Baldridge, « Savoir, inventer » dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 214- 220, p. 249.

[222] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 67.

« Le combat originel » pour Heidegger est le combat entre la terre qui n'arrête pas de se mettre en retrait et le monde qui est installé dans l'œuvre. C'est grâce à ce combat que l'étant trouve son ouverture dans l'œuvre. L'ouvert de l'étant se conquiert « pour chaque séjour selon son mode propre », cela signifie que pour chaque génération, pour chaque être, ce combat advient une nouvelle fois [223]. Le *Holzweg* de Heidegger est un chemin que chacun doit frayer pour soi. Bien qu'on se trouve tous dans la même forêt, nos chemins ne sont pas interchangeables, comme Heidegger le précise dans le petit mot d'introduction au recueil : « Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence. » [224] Nous rencontrons donc ici un point de non-transmissibilité, une césure dans le passage d'une génération à l'autre, d'un être à l'autre.

En retournant du côté de Deguy, nous voudrions relever à ce propos « le dernier venu » comme épithète de l'homme qui apparaît dans *Fragment du cadastre* :

> Car c'est toujours comme avant la présence de
> l'homme. Mais quelle est sa manière d'être – à
> lui qui survient pour surprendre, surgissant sim-
> plement pour poser la question ?
>
> Tout était agencé bien avant lui, et déjà il quitte ce
> poste furtif,
> déjà il meurt parmi d'autres, sous la dalle grise des
> nuages, enseveli :
> Le ciel referme le caveau. La terre est la tombe. Il
> est venu pour y mourir ;
> Il n'y est pour rien. Être de passage, qu'est-ce que

---

[223] La question de l'être est au centre de la pensée de Heidegger et la réflexion sur l'œuvre d'art tourne autour, elle aussi, de la question de l'être, comme l'avoue Heidegger lui-même : « La méditation sur ce qu'est l'*art* est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'être. L'art n'est pas pris comme un domaine spécial de réalisation culturelle, ni comme une des manifestations de l'esprit. L'art advient de la fulguration à partir de laquelle seulement se détermine le « sens de l'être » [...] »

M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *art. cit.*, p. 97.

[224] M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 7.

cela veut dire ?

Toujours il surgit dans le retard : à chaque instant
c'est comme à sa première apparition, tout est déjà
fait :
Les lourds orages courent sur la mer, ignorés.
Ici et là sous la tonnelle des nuées, par les trouées
du treillis,
entre d'énormes pampres de nuages violets, des
tiges mobiles de soleil agitent le large nénu-
phare de l'océan.

Être le dernier venu, qu'est-ce à dire, précédé de
bêtes énormes ? [225]

Au moment de son apparition-surprise le « nouveau venu » est libre et imberbe, il est « l'homme déchaux », son non-savoir initial est justifiable à la fois par sa jeunesse en comparaison aux autres éléments du paysage terrestre et par la brièveté de son séjour « de passage ». Mais ce manque de savoir semble accompagner l'homme au cours de son existence comme un « défaut de mémoire », il caractérise sa manière d'être au monde : « à chaque instant /c'est comme à sa première apparition » (« on se baigne toujours dans le même fleuve. » [226]). Le paysage où « débarque » le « nouveau venu » est « discontinu », « imprévisible » et rempli des « témoignages erratiques ». Ces qualificatifs sont applicables aussi bien aux « ruines » laissées par les générations précédentes, qu'aux élans du « nouveau venu » qui donneront naissance aux nouvelles « ruines » [227]. En frayant un nouveau chemin dans ce monde

---

[225] M. Deguy, « Le dernier venu », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 103-104.

[226] M. Deguy, *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 29.

[227] « *Mais que faites-vous de l'imprévisible ? — du chant grégorien, des ronds de buis, des cloîtres, des poèmes à Vittoria Colonna [...]. Car il reste la brusquerie de la croissance ; une même manière de se redresser ; les assomptions tenaces de la psalmodie; une même manière de monter sous le ciel, de tendre les paumes de l'amour, de s'arracher sur la terre jusqu'au faîte gothique; cette création discontinuée; tout ce que la mémoire ne peut que conserver* tel quel*, comme autant de chefs, élévations différentes, mais toutes de naissance mystérieuse. Que faites-vous de ces témoignages erratiques, absolus; de la pure érection des menhirs; des autels au dieu inconnu; [...] du fait de l'immense*

imprévisible et discontinu l'homme est donc environné des « témoignages erratiques » de ceux qui y sont passés avant lui : « Les pas du cheval conduisent parfois le long d'une allée jusqu'à une croix qui ajointe et redouble les chemins » [228]. En traçant son nouveau chemin, il fréquente les ruines des vieux chemins, un peu comme en archéologie : la nouvelle église se niche sur le vieux temple et le nouveau boulevard recouvre la voie romaine. Dans ce sens, la césure qui sépare les générations est plus une remise en jeu qu'une rupture définitive.

Pour illustrer cette avancée paradoxale de l'homme sur le chemin de l'existence terrestre dans les premiers recueils de Deguy, une avancée qui à la fois marque une ouverture / un point initial et se présente comme une reprise / continuation [229], nous voudrions citer un passage de la poétesse russe Marina Tsvetaïeva, dans lequel elle adopte à son tour la métaphore du chemin pour illustrer sa façon de traduire le poète allemand Rainer Maria Rilke :

> Aujourd'hui je désire que Rilke parle à travers moi. Dans le langage courant, on appelle cela traduction. (En allemand c'est tellement mieux – *nachdichten* ! En s'attachant à la trace du poète, à nouveau frayer toute la voie, qu'il avait frayée. Car, même si c'est – *nach* (à la suite de), mais – *dichten* ! – ce qui est toujours à nouveau. *Nachdichten* – à nouveau frayer le chemin sur les traces qui se recouvrent instantanément.[230]

---

existence? De ce luxe, de ces cabrements solennels; des semonces obstinées de l'homme figurateur qui frappe à coups redoublés sur ce monde renfermé? »

M. Deguy, « Le Menhir », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 35-36.

[228] M. Deguy, « La forêt », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 42-43, p. 42.

[229] « Parfois les yeux chavirent en suivant le cœur où frappe soudain il ne sait encore quelle image, plus pâle qu'une flamme. Stagnante l'eau, mais l'arbre pousse. Son imminence la mort ; elle est le lendemain ; pour tout sourire l'échéance, pour toute tendresse son revirement. Nous repassons par les mêmes sévices, par les mêmes jours, comme on repasse par la même mer. En foule, gens de peau, et comme un animal en somme inlassable. »

M. Deguy, « Hiver », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 23-24.

[230] M. Tsvetaïeva, « Neskolko pisem Rainer Maria Rilke », *Sobranie sochineni v semi tomah*, Volume 5, Moskva, Ellis Lak, 1994, p. 317-323, p. 322. (Notre traduction.)

Le chemin dont nous parle Tsvetaïeva est ce chemin paradoxal, qui est à la fois frayé à neuf par le poète et un « tenir au pas » de celui qui y est passé avant nous. Ce paradoxe se niche dans le mot allemand *nachdichten*, où la préposition *nach* nous indique une direction, tend le fil de la séquence temporelle, alors que la racine *dichten* la contredit par son caractère toujours initial. Le verbe allemand *dichten* désigne l'activité poétique, le faire poétique c'est-à-dire le voir / dire poétiquement. Les traductions de ce verbe sont très différentes, par exemple, Henry Corbin crée pour le traduire le néologisme « poématiser »[231], tandis que Deguy dans une note de sa traduction de « Retour » de Heidegger, souligne la présence dans le *dichten* de « rassemblement » et d'« œuvrer »[232]. On retrouve dans sa façon d'entendre *dichten* le leitmotiv de la pensée du poétique chez Deguy, qui, déjà dans les poèmes de ses premiers recueils, envisage le geste poétique comme un geste « unificateur », un geste qui « rassemble » (« Le matin je sors avec les gestes du bouquet / Pour rassembler »[233], « Je suis venu pour rassembler / Le port où meurt la houle des sillons / La jetée des rives de Loire / Et la lisière humaine de la mer »[234]). C'est la poésie qui arrange la rencontre du passé et du présent, grâce à un pont de fortune jeté par le « comme » de la comparaison :

---

[231] « Il n'existe pas de verbe français traduisant exactement l'infinitif allemand *dichten*, lequel ne signifie pas seulement « composer des pièces de vers », mais désigne une activité qui crée et qui forme, et qui se manifeste ici comme révélation ontologique. C'est pour désigner cette *poïesis* engendrant un *poïema*, que nous proposons le terme de *poématiser*. »

M. Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie », *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 39-61, p. 41n.

[232] « Le *Dichten* est difficile à traduire. Il s'agit d'un « dire », mais qui n'est pas d'abord « le fait de l'homme »; au contraire, c'est celui des choses. La nuée, par sa place, met en place tout le reste autour d'elle, la clarté et la vallée. Elle « opère » ainsi un rassemblement, elle « œuvre ».

M. Heidegger, « Retour », *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 9-38, p. 19n.

[233] M. Deguy, « La vigie », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 7-9, p. 9.

[234] M. Deguy, « Ici », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 37.

> La poésie entremetteuse, qui concilie le nouveau monde et les nouveaux venus, qui présente aux villes anciennes les yeux nouveaux qui ne reconnaîtraient rien, elle est la jeune institutrice qui guide les enfants aux lieux étranges et reculés, redoutables, de leur temps, pour qu'ils ne restent pas muets. […] Ou poésie nostalgique, écarquillée vers le présent en ruines, amie des cimetières ; car peut-être n'est-il plus possible d'unir le neuf à l'ancien ? [235]

C'est seulement par le *dichten* que ce qui advient peut emboîter le pas de ce qui s'en va. Celui qui fait « la profession de guet anachronique » peut faire « voisiner » le proche et le lointain.

Le même paradoxe, la même ambigüité dans la rencontre anachronique des deux temporalités caractérise « la pensée fidèle » dont Heidegger nous parle dans son analyse de « *Andenken* » de Hölderlin (le titre « *Andenken* » est doublement traduit en français par J. Launay comme « Souvenir » et comme « Pensée Fidèle »). La « pensée fidèle » se souvient du passé sans arrêter de le questionner, c'est une pensée qui a en vue à la fois ce qui a été et « ce qui vient » : « Et, s'il est vrai que cette *pensée fidèle* pense dans l'avenir, alors son retour en arrière ne peut pas non plus viser un simple « passé », dont il n'y a rien d'autre à dire sinon qu'il est irrévocable. « Penser à » ce qui vient équivaut nécessairement à « penser à » ce qui *a été (das Gewesene)*, et nous entendons par cette dernière expression à la différence du simple passé *(das Vergangene)*, ce qui n'a pas cessé d'être depuis lors. » [236] Heidegger différencie donc « le passé » qui reste dans le passé, le passé irrévocablement perdu, et un autre type de passé, celui « qui n'a pas cessé d'être depuis lors » (*l*e nom allemand *das Gewesene* est formé à partir du participe passé du verbe être). La pensée fidèle est anachronique, et même, plus précisément, prochronique, parce que son « être fidèle » ne veut pas dire rester avec le passé, dans le passé, mais penser au passé dans le présent. Deguy reprendra pour son compte le

---

[235] M. Deguy, « Poésie quotidienne », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 113-114, p. 113.

[236] M. Heidegger, « Souvenir », *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 99-194, p. 107.

syntagme « pensée fidèle »[237] entre autres pour en faire l'oxymore « infidèlement fidèle », mais déjà dans les premiers recueils qui font l'objet de notre analyse, la réflexion sur ce qui est la mémoire implique une opération de déplacement du centre de gravité de la mémoire du passé vers le présent, comme en témoigne ce passage de *Poèmes de la Presqu'île* : « Ne pas dire avec les manuels que la mémoire a « plus ou moins de fidélité », comme si c'était un « caractère » de la mémoire. Mais l'inverse : la mémoire est une propriété de la Fidélité, le moyen que se procure notre Être-fidèle pour être fidèle. La fidélité donne la mémoire ; cette foi qui colle nos yeux à l'être nous accorde le bénéfice d'une mémoire. »[238]

Nous ne pouvons pas nous aventurer plus loin dans l'analyse de l'influence heideggerienne sur l'œuvre de Michel Deguy, car cela risque de nous conduire hors de notre sujet. Nous pouvons juste constater que le sujet lyrique des premiers recueils de Deguy poursuit les questionnements philosophiques « mis en chantier » par le grand ontologue allemand. Le poète reprend et continue lors de ses promenades ces réflexions philosophiques, mais il le fait avec des moyens poétiques. Philippe Verstraten dans son article « Lecture d'un poéticien par un ontologue », parle de la « nouvelle étape » inaugurée par Deguy dans les rapports entre la philosophie et la poésie et remarque une différence fondamentale dans les façons de penser « traditionnellement » pratiquées par les deux disciplines : celle du « concept » philosophique et de la « figure » poétique :

---

[237] Par exemple dans ce passage qui insiste sur l'importance essentielle qu'a la culture dans l'existence de l'homme, la culture en tant qu'ensemble « des grands schémas de figuration, et je dirais de révélation, de l'existence ; de tout le *figuratif* que les mythologies, les religions et l'histoire, la pensée sauvage, la pensée structurale, la pensée fidèle et la pensée historienne comprenne à tout autre fin que collectionner des archives. »

M. Deguy, « La croyance suspendue », *art. cit.*, p. 409.

[238] M. Deguy, « Conversions », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 109-110, p. 110.

> Le procédé inhérent à la poésie qu'est *rapprochement* [...] permet à l'essayisme poéticien cette diversité dans l'accès au sens. Il conduit à différencier le *penser-à*, au sens où par rapprochement ceci « fait penser à » cela, et le *penser-que*, déterminatif, qui serait le propre du concept. Ce penser-à, parfois caractérisé par le terme de « notion », ne relève ni du flou artistique ni de ce que j'entendrai ici par concept. Il résulte précisément de l'étude des procédés poétiques de la figure, ou figuration. Il n'a donc rien d'arbitraire ou d'idiomatique.[239]

La pensée poétique, dans son geste « comparant », a tendance à renouveler les rapports entre les mots et le monde, elle fait des magiques tours de kaléidoscope, en déplaçant « à coups de comme » le sens associé à un terme vers des nouvelles configurations de mots. Deguy donne une nouvelle ouverture aux concepts hermétiques heideggeriens qui, dans leur repli sur eux-mêmes, dans leur retour toujours vers les mêmes mots, semblent s'éloigner de plus en plus de l'expérience concrète du monde, en accédant au statut d'intemporels. La pensée poétique prônée par Deguy ne connaît pas l'exclusivisme du mot juste, la pratique de « la paraphrase » n'arrête pas d'ouvrir, de repenser, de chercher une nouvelle comparaison, un nouvel éclaircissement, une nouvelle forme à toute pensée. Deguy lui-même caractérise la pensée philosophique (penser) comme une pensée « transitive », et la pensée poétique (penser à) comme une pensée « intransitive ». Cette dernière, pourtant, n'est pas cloisonnée de la pensée philosophique parce qu'elle peut « penser à … la pensée »[240].

Donc, penser poétiquement à la terre par exemple, ne signifie pas faire converger ses traits dans l'hermétisme d'un concept comme la « terre »

---

[239] P. Verstraten, « Lecture d'un poéticien par un ontologue », dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 202-213, p. 202.

[240] « Sans doute la philosophie pense, transitivement comme la créature de Rodin. La poésie (la littérature) pense-à, intransitivement (« A quoi penses-tu ? »). La pensée ordinaire, mentale, psychique, pense par des pensées qui sont des pensées-à. Mais la poésie peut penser à … la pensée. Atteindre celle-ci par les pensées-à, en revenant, à elle… en la réfléchissant. »

M. Deguy, « Penser et penser-à », *L'impair*, *op. cit.*, p. 67-68, p. 67.

heideggerienne, mais embarquer ce concept-même dans une promenade dehors, pour une nouvelle expédition à la découverte de « comme quoi » est la terre :

> Il y a colin-maillard sans doute, et chaque pas de l'allée — silex, trèfle frisé, apprêt de mousse — est un signe de braille. Je me fraye passage à coups de mots — bataille; mais dans ce jeu tout est « réel », nous tâtons les choses, dont le compte n'est pas fermé, ni prescription sur les contours, qui sont plutôt en échanges discrets comme partenaires qui en profitent silencieusement, et ainsi nous éduquent-elles vers aucun savoir absolu.[241]

Dans ce passage il est aussi question de chemin, un chemin que le poète se fraye « à coups de mots ». Le refus du savoir absolu devient chez Deguy non seulement un impératif de pensée, mais aussi de renouvellement des mots. Dans ce sens, il s'éloigne de plus en plus sur un chemin de la poésie qui n'arrête pas de faire son « retour à terre ». C'est la valeur de la comparaison dans la poétique de Deguy, le lien entre la figure et la pensée (« il n'y a de figures que de pensée »[242]) qui forme désormais un point de bifurcation important, nous dirions même radical, avec le chemin du maître de Fribourg[243] qui considère la « paraphrase » comme une pratique mineure et même délétère pour « le Dit poétique »[244].

---

[241] M. Deguy, « Antiphonaire », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 93.

[242] M. Deguy, « Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin », dans *Du Sublime*, Belin, 2000, p. 30.

[243] Nous pouvons d'ailleurs constater une évolution dans les termes utilisés pour décrire le paysage d'un recueil à l'autre. Ainsi le paysage comme gîte des « essences », comme dépositaire de l'« essentiel » de *Fragment du cadastre*, évolue en « un bout du monde paisible et figuratif » [243] dans le successif *Poèmes de la presqu'île*. En général, il est possible de noter un progressif « glissement » vers les références littéraires : Baudelaire (symboles) et Mallarmé (figures). Pour le reste, la citation mallarméenne « Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre » refera surface à plusieurs occasions dans les textes de Deguy. Il la place, par exemple, en guise de titre d'une réflexion sur la figure poétique dans *Figurations*. (M. Deguy, « Symptômes », *Figurations*, *op. cit.*, p. 149-173, p. 172-173.) En parlant du pouvoir « figuratif » du paysage, et non plus de son caractère « essentiel », Deguy s'intéresse au paysage non plus comme le gîte de l'éternel, mais plutôt comme un lieu qui crée l'occasion de la rencontre des mots et des choses. Rappelons-le, pour Deguy, une figure surgit au moment de la rencontre de la chose avec le mot : « *Figure* est le terme de jointure, le nom du pli, la chose qui est mot, le mot-chose ; le synapse par lequel, en lequel […] s'ajustent, passe l'un dans l'autre, ces deux côtés que nous nommons dehors et dedans […] ; ces deux côtés selon lesquels l'être, pour autant que, le disant, nous nous le représentons, se disjoint d'entrée de jeu en une indivision que nos

Il faut constater par ailleurs un progressif désenchantement du poète par rapport au paysage « éternel », immuable, et toujours fidèle à lui-même. Déjà dans « La Promenade » de *Fragment du cadastre*, Deguy nous signale qu'il existe des circonstances dans lesquelles la « terre » peut être démunie de son pouvoir symbolique :

> Il cherche alors son bien parmi les vestiges dehors qui masquent la terre première et couvrent le miroir où l'on eût découvert l'énigme du dedans. Car la face des choses fut ternie sous le souffle habile des pères ; la terre est saturée de signes périssables et le socle est pavé de bonnes intentions. Les ongles des arbres sont faits chaque jour ; des masques de grès sont posés sur la glaise. Les mues de pierre des ancêtres (monceau des maisons différentes et charniers de béton et de marbre) encombrent la surface.[245]

Le poème en question fait partie du livret *Parcours parisien*, il s'agit donc d'une promenade urbaine, là où les restes de paysage sont serrés dans quelques rares îlots verts, l'espace nécessaire à la simple présence des choses de la terre a été dérobé, leurs voix sont étouffées. Même le « Grand-Jardin du Luxembourg » ne suffit pas à retrouver la dimension symbolique de cet espace obstrué : « Il a beau resserrer le cercle de la terre, arranger le séjour en symbole, l'anneau tout petit du jardin ne donne

---

conjonctions rémunèrent : dont nos efforts, nos travaux d'art, rapprochent les bords en revenant sur leur ouverture. » (M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 66.) Par ailleurs, dans *Figurations*, Deguy formule de cette manière l'opposition entre le renouvellement continu de la figure littéraire au « langage de la rareté et de l'utopie de l'essence » : « Figure-toi est l'injonction initiale et incessante au récit. Il a besoin de se représenter lui-même partout pour se figurer son existence et supporter par parole ce qui lui arrive. (L'art, la littérature, substituent au langage de la rareté et de l'utopie de l'essence, celui de la figure qui ne cesse d'errer infatigablement, qui est partout comme un papillon actif, en train de joindre tout à tout.) »

M. Deguy, « / / et ratures», *Figurations*, *op. cit.*, p. 199-147, p. 130.)

[244] « Qui voudrait abîmer par d'insistantes paraphrases ce qui est simplement dit ? Ce qui dans le salut poétique se dresse purement et s'offre à notre regard n'a pas besoin pour soi de nos discours. »

M. Heidegger, « Souvenir », *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 99-194, p. 124.

[245] M. Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 61-62.

pas la clé. » [246] La dimension éternelle du paysage ne se réalise qu'à certaines conditions, sa jeunesse ancestrale ne peut resplendir que dans la liberté d'un espace ouvert. Pareillement, dans « Les signes de frayeur », Deguy oppose l'espace ouvert du paysage où l'homme est exposé à l'afflux des phénomènes à la ville (« qui émousse, fragmente, et monotonise l'espace pour parer à toute surprise ») ; la ville est « une place forte » où l'humain se retire à la recherche de « la plus profonde sécurité »[247]. Quelques années plus tard, dans *Figuration*, s'articule un nouveau questionnement de l'expérience de la promenade solitaire avec la prise en compte de la nouvelle actualité de la planète que nous habitons ensemble :

> Longtemps j'ai cru que certaines choses en leur agencement, disons certains lieux, faisaient parabole. Non pas « à première vue », ni pour une description ; mais dans leur rapprochement que le poème opère, le lieu du *même* étant le discours [...]; J'ai cru qu'on pouvait entendre géo-logie sur le modèle d'astrologie ; qu'une sorte de « géo-poétique », connaissance des vallées de la terre allaient être possibles, comme des figurants de ce qui est à penser, et que la *métaphore* ou transport de l'être en figures à la pensée était le nom de l'espace « poétique » en sa disposition prête à tout... Mais comment sur ce sol saturé d'occident écrire le poème d'une longue marche? Combat réel — et non pas *rêve* romantique; activité de plusieurs — et non pas marche *solitaire* en lisière du lieu pourrissant; inaugural et non publicitaire, politique peut-être dans le sens à réinventer, mais non de propagande idéologique... [248]

Cependant la « géopoétique » est reproposée par le poète en 2007, dans *Réouverture après travaux* [249] (dans ce sens on retrouve le rapport « palinodique » de Deguy à sa propre œuvre dont nous avons parlé plus haut). Le « souci du terrestre », l'attachement phénoménologique au terrestre, « l'amour du terrestre de la Terre » n'arrête pas d'alimenter cette « géo-logique poétique » qui nous montre la

---

[246] *Ibid.*, p. 63.

[247] M. Deguy, « Les signes de frayeur », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 62.

[248] M. Deguy, « Antiphonaire », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 99.

[249] M. Deguy, « Géopoétique », *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 97-100, p. 97.

« beauté ou divinité » de la Terre. Elle se présente comme alternative nécessaire au discours scientifique [250] monopolisant la parole sur les rapports de l'homme à son habitat.

En ce qui concerne le développement du paradigme de la « transmission » au fil de l'œuvre de Deguy, d'une côté elle se politise justement en s'opposant aux politiques culturelles dominantes dans la société occidentale pour lesquelles Deguy forgera le terme spécifique du « culturel », dont il sera question plus bas. De l'autre côté, elle insiste sur la nécessité de renouvellement de sens de ce qui est transmis par l'« infidélité fidèle » de la pensée poétique et adapte pour illustrer ce renouvellement, le terme de « traduction » pris dans le sens large d'une transmission de savoir, d'une *translatio studiorum*.

---

[250] « A la fiction scientiste où nous fûmes éduqués, à cette vision de chef de gare ou de ce que Lautréamont appelle « les professeurs de billard », il nous tarde de substituer une seconde vue : tout, hippocampes, améthystes, prairies, hongres, nuages, enfants, saules, se conduit par syllepses, apocopes, crases, tmèses, catachrèses… Les choses se ressemblent et s'assemblent. Et nous dirons au sociologue : les choses se passent d'une autre manière : apprendre à les *voir* ; et pour d'autres raisons : apprendre à les *lire*. […] Je ne retiens rien de « scientifique », je déporte tous les mots hors de leur contexte scientifique vers l'exploitation à mon profit de leur capacité à figurer ma situation. »

M. Deguy, *Actes*, Gallimard, 1966, p. 233-235.

6

Ana-kata-chronisme de la traduction

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé la présence des « ruines » comme traces, comme restes énigmatiques laissés par les générations précédentes dans le paysage parcouru par le « nouveau venu » des premiers recueils de Michel Deguy. A chaque nouvelle visite, les ruines sont réintégrées dans les nouvelles circonstances de son chemin, elles retrouvent leur place dans la gaie « ronde des choses » à travers l'approche « infidèlement fidèle » de la parole poétique. Dans ce chapitre nous allons analyser les œuvres poétiques et critiques plus tardives pour voir plus en détail les outils d'intégration des œuvres-ruines dans le présent de leur réception et en particulier le rôle que joue dans cette tâche la traduction au sens classique du terme, pour passer ensuite à l'analyse du dispositif plus large que Deguy appelle *translatio studiorum*. Nous parlerons par la suite de l'image du « contour spirituel de la ruine » ainsi que du sens tout à fait particulier que le poète donne au terme d'« origine », qui ne se présente jamais comme un point situé dans un passé immémorial, mais comme une apparition actuelle, « capturée » dans la figure poétique.

Nous verrons que la formule de *translatio studiorum* est l'objet pour Deguy d'une pensée de la transmission qui mûrit au fil des années, alimentée par des influences multiples. Avant tout, nous montrerons que la réflexion sur la traduction au sens classique du terme, dans le sens donc du passage des textes d'une langue à l'autre, accompagne chez Deguy celle sur la transmission de la tradition dans le temps.

Deguy constate que la nécessité de traduire les textes, de les faire entendre dans une langue autre que leur langue originelle, constitue en soi une occasion de redécouverte et de relecture des textes classiques dont la valeur et le sens peuvent paraître évidents aux « natifs ». Nous citons l'article « Témoignage oral », dédié à l'œuvre de Hölderlin et publié en 1987 dans le recueil collectif *Hölderlin vu de France* :

> L'allemand fait entendre pour nous « Français » la parole hölderlinnienne dans une langue parlée mais non parlante (si l'on peut transposer cette fameuse distinction spinoziste) ; et sans doute la nécessité de *traduire* nous força-t-elle à le lire – « épreuve de l'étranger » dont se dispense parfois le natif, le compatriote ; mais nous n'entendons Hölderlin qu'en français ! Lapalissade que je voudrais nourrir tout à l'heure en faisant entendre que son transport, sa « traduction », y fait entendre quelque chose d'inouï. [251]

La retraduction d'une œuvre, nous dit Deguy, nous permet non seulement de l'exhumer de l'archive, mais aussi de découvrir en elle quelque chose d'inconnu jusqu'alors. La proposition de retraduire « tous les poèmes » apparaît déjà en 1966, dans l'article « Réponse à un journaliste qui questionnait sur Dante », où Deguy nous parle de l'importance qu'a, à notre époque hantée par la logique scientifique de la causalité, la parole poétique, la seule capable d'entrer en relation (par le « mouvement (d'intimation, ou d'appropriation) »[252]) avec l'être qui est « originalement pris dans les langues […]. *Les langues !* Pluriel. L'être est babelisé. »[253] Il est décisif donc aujourd'hui de récupérer par la traduction ce qu'il y a de généralisable, de transmissible, dans les textes anciens en toutes les langues. Cette récupération définit pour Deguy la nouvelle logique de l'époque moderne :

---

[251] M. Deguy, « Témoignage oral », *art. cit.*, p. 77-78.

[252] M. Deguy, « Réponse à un journaliste qui questionnait sur Dante », *Actes*, *op. cit.*, p. 41-48, p. 47.

[253] *Ibid.*, p. 45.

> Peut-être si cette époque (la nôtre) attend de nous une nouvelle logique, […] y aura-t-il une « poussée poétique », dans le sens aussi d'une grande récupération, relecture (traduction) de tous les poèmes – pourquoi pas, par exemple des *Métamorphoses* d'Ovide, si elles nous parlent du statut de métaphore généralisée de toutes les choses, qui sont autres qu'elles-mêmes et ainsi elles-mêmes ? [254]

La traduction d'une langue à l'autre est comparable dans ce sens à la relecture actualisante des textes anciens, une lecture qui pose aux textes des nouvelles questions et qui trouve ce transmissible inouï qui fait leur actualité. Les deux impliquent d'inévitables pertes de ce qui n'est pas transmissible, n'est pas généralisable, des éléments voués à l'oubli, aussi bien qu'une nouvelle production de sens, la découverte des fonds encore inconnus de l'œuvre qui s'ouvrent à la lumière d'une nouvelle époque, d'un nouveau questionnement. Nous citons l'article « Guerre et Paix », initialement prononcé à la conférence inaugurale des Dix-huitième Assises de la Traduction Littéraire en Arles :

> Nous perdons, au sens de l'effacement de la trace, et de l'oubli irréversible, dans et malgré cette *anamnésie* traductrice que je « me représentais » comme une descente aux Enfers, et une remontée à contre-courant, à contre-pente, contre la barque de Charon qui emporte la langue morte […]. Autre manière de dire : c'est comme si la langue des livres éloignés était pareille à une langue morte, ou « à demi morte » (dirait un romancier) ; [255]

La traduction d'une langue à l'autre et comparable à la « traduction » intralinguistique; l'abîme qui sépare les langues à l'égal de celui qui sépare les époques entre elles, appelle l'opération de « traduction », de transfert de sens : « Double traduire et se-traduire, d'une langue au-dedans d'elle-même et par

---

[254] *Ibid.*, p. 48.

[255] M. Deguy, « Guerre et Paix », *art. cit.*, p. 26-27.

ouverture : elle se reçoit tout en recueillant (avidement, c'est le point) ce qui lui vient des autres. »[256] Le travail et les difficultés du transfert de sens dans ces deux types de traduction ne sont évidement pas les mêmes, mais ce qui unit les deux est le travail d'interprétation qu'elles demandent, donc une approche herméneutique des textes. Pour Deguy : « La traduction est interprétation ; la guerre est celle des interprétations – qu'on aime l'herméneutique ou non […]. »[257] Nous allons voir que cette conception de la traduction a une certaine affinité avec la pensée de la traduction chez Heidegger.

Miles Groth, dans son ouvrage *Translating Heidegger*, fait une analyse diachronique de la pensée heideggerienne de la traduction, qui tient compte des écrits du philosophe allant de 1915 jusqu'à 1969. Selon Groth, l'idée-clé de la pensée heideggerienne de la traduction, est le fait que chaque traduction pour Heidegger est en soi une interprétation du texte : « every translation (*Übersetzung*) is already an interpretation (*Auslegung*)»[258] ; « Heidegger uses the verb *auslegen* to designate the process whereby thought is recovered from a word. An *Auslegung* evokes thinking. »[259] La pensée, l'interprétation, la recherche du sens représente, pour Deguy comme pour Heidegger, l'élément central dans l'approche des textes anciens, et bien que le sens et la lettre soient « collés » ensemble comme les deux côtés du ruban de Möbius (un exemple que Deguy cite souvent pour illustrer cette indivision), c'est le sens qui prend le dessus dans l'opération de traduction. Nous citons à nouveau « Guerre et Paix » :

> […] — Mais qu'entendez-vous à la fin par « traduction », par « traduire » ? […] quelque chose comme le mouvement du sens en tant que mouvement de ce qui

---

[256] *Ibid.*, p. 27.

[257] *Ibid.*, p. 28.

[258] M. Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, 2004, p. 122.

[259] *Ibid.*, p. 124.

> vient à nous. Le « sens », c'est le transfert du sens, et des sens, *metaphora*, dirait un grec moderne (*translatio*), sortant de l'une pour aller vers l'autre sans existence à part, mouvement de ce qui vient à nous, *à même* les phrases, donc, de loin, de jadis ou de près, de naguère, et d'ailleurs. [260]

C'est par l'enjeu de son sens que le texte vient à nous, le sens qui affleure « *à même* les phrases », qui se dégage de la lettre des textes lointains.

La traduction implique pour Deguy un mouvement doublement anachronique, une « descente » *ana-chronique* vers le passé, caractérisée par le geste d'écoute et de récupération, suivie d'une remontée *kata-chronique* qui transporte vers nous le sens qui a été récupéré.

> Je me représente la traduction comme une descente du courant, vers un en-avant, une venue d'amont en aval, un cours du temps avec ces contre-courants, *kata et ana*, mais « à la fin » un transport ou transbord qui, descente ou devenir, fait venir à nous le récent, l'ancien et le très ancien, nous l'apporte. Un ana-kata-chronisme, grâce auquel nous ne perdons pas l'archive, l'archi – ce « fonds » qu'en un autre sens nous *perdons*, activement, *pour* le perdre. [261]

Il nous semble important de noter la valeur accordée dans cette définition de la traduction à sa dimension temporelle. La traduction est un voyage dans le temps, une descente aux Enfers, pour récupérer quelques mots qui peuvent encore faire sens. Le poète met donc l'accent sur les déplacements « temporels » qui opèrent dans la traduction, cette opération « ana-kata-chronique » qui transforme les inévitables pertes causées par l'oubli en « pertes actives », et qui nous permet de retrouver l'actualité de l'« archive ». L'« épreuve de l'étranger » (l'expression que Deguy emprunte à Hölderlin) est redoublée par ce qu'nous pouvons éventuellement appeler l'« épreuve du naguère ».

---

[260] M. Deguy, « Guerre et Paix », *art. cit.*, p. 29.

[261] *Ibid.*, p. 23.

Toujours dans *Actes*, Deguy publie deux projets (« Lecture de Sappho » et « A Hölderlin ») qui engagent la relecture et la traduction des textes à l'état de ruines, c'est-à-dire, des textes incomplets ou fragmentés. C'est en travaillant sur la traduction de ces textes que Deguy formule pour la première fois une stratégie d'approche aux textes-ruines de la tradition. Les œuvres qui sont traitées dans les deux textes en question sont des œuvres incomplètes pour des raisons différentes, la première, l'œuvre de la poétesse grecque Sappho, nous est parvenue rongée par la chaux vive des siècles qui nous séparent d'elle, la deuxième est composée des bribes de textes écrits par Hölderlin au temps de la démence.

Le rapport d'analogie entre la ruine et l'œuvre est explicité dans l'article que Deguy consacre à Sappho[262]. Le poète réserve le même traitement aux pièces de musée mutilées et aux œuvres littéraires incomplètes, en l'occurrence, à ce genre de textes anciens et fragmentaires dont font partie « les reliques saphiques »[263]. Comment lire Sappho aujourd'hui ? Telle est la question que Deguy se pose. Il écarte tour à tour « une lecture *savante*, que seul pourrait tenter le savant helléniste et chartiste », « une lecture d'*initié* qui utiliserait Sappho et sa légende en définitive comme une allégorie » et, enfin, « une lecture scolaire de routine, avec ses critères psychologiques postulant un rapport de *ressemblance* entre une « « émotion vécue », […] et l'*expression* décidée admirable […] »[264]. Le poète constate qu'on ne peut pas non plus lire Sappho comme « un choix de poèmes » en français en méconnaissant la distance temporelle qui nous sépare d'elle (ce serait « une lecture ignare »), mais « il nous faut l'inventer à partir de *fragments* ». Nous devons donc recevoir l'œuvre de Sappho telle qu'elle est

---

[262] M. Deguy, « Lecture de Sappho », *Actes*, *op. cit.*, p. 133-157.

[263] *Ibid.*, p. 135.

[264] *Ibid.*, p. 137.

aujourd'hui, dans sa forme actuelle, comme « paroles » qui « nous arrivent du fond de l'histoire en *grec* et comme *fragments* » :

> […] il nous faut l'inventer à partir de *fragments*. Quelle attitude avoir à l'égard de *fragments* ? L'important est sans doute d'éviter de les approcher dans la nostalgie. Songeons aux œuvres qu'on dit mutilées, qui font le plus nombreux trésor de nos musées : si nous les voyons comme mutilées, alors nous ne les voyons pas, mais nous comparons le buste mutilé au fantôme de son intégrité, et nous ne faisons que regretter la cassure du nez, le manque du genou… etc. ; nous comblons le vide avec une imagination insuffisante. Il faudrait donc réformer la vue pour qu'elle accepte ce qui *paraît comme* cela est – non pas sur le fond d'un manque, mais comme si l'œuvre était volontairement et intégralement telle, avec ses coupes, ses déchirures, son irrégularité. Autrement dit nous devons essayer de considérer le *travail du temps* comme un travail positif – et non comme une dégradation. [265]

La vue de la ruine que le poète nous propose passe donc par son « *paraître comme* ». Cette expression mise en italiques par Deguy, nous l'interprétons comme une nouvelle apparition de la ruine, son nouveau dévoilement au sens de l'*alètheia* heideggerienne par le *comme* de la figure poétique. On ne peut pas voir la ruine autrement que par le *comme*, qui admet le décalage entre ce que la ruine était autrefois (l'irrécupérable) et son *paraître* dans le présent. Boycotter ce qui est perdu, ne pas regretter le manquant, est une attitude, une « allure » que Deguy synthétise dans la devise *sans retour*. Le poète appelle à considérer le travail du temps comme un travail positif, à le placer de notre côté, en faire un allié plutôt qu'un ennemi, l'assumer et l'inclure dans le cercle de la circonstance d'un nouveau questionnement de l'œuvre, ce qui peut nous permettre une approche non-nostalgique de l'œuvre-ruine dont le temps devient presque un deuxième auteur. Il est évident que cette attitude privilégie ouvertement le côté réception dans la relecture des œuvres à la recherche d'un prétendu sens originel ou des soi-disant intentions de l'auteur.

---

[265] *Ibid.*, p. 138.

Percevoir le fragment comme quelque chose d'intègre est une façon de faire le nœud entre l'œuvre et la totalité du temps qui nous sépare de celle-ci, une façon d'accepter l'inévitable érosion dans ce qu'nous pouvons recevoir aussi bien de sa forme que de son sens initial. Le temps est sédimenté dans l'œuvre et laisse ainsi des traces de son travail. Cette vision du temps nous permet de l'arracher à la représentation classique d'une distance, d'un « brouillard » qui voile notre regard d'un mystère insondable, obscurcissant de telle manière notre perception de l'œuvre, nous empêchant de la recevoir dans son actualité anachronique.

Pour Deguy, l'unique façon de ne pas perdre l'archive des œuvres anciennes est d'« inventer » un nouveau sens à partir de ce qui nous reste, des fragments. En réfléchissant sur une possible lecture actuelle de la poésie de Sappho, le poète nous donne un exemple de l'effet positif du travail du temps :

> La distance où a disparu Phaon — ou Agallis, Charaxos […] —, distance telle que leur présence ne tient plus que de briller *dans* les *poèmes* saphiques et nulle part ailleurs, cette distance nous aide, nous qui ne voyons plus, qui ne connaissons plus les dieux grecs, qui ne sommes pas même requis de croire en eux, à nous tenir à l'égard de Sappho dans un rapport vrai puisque analogique à cette relation de la poétesse aux choses de son expérience poétique, elle qui voyait briller les figures divines à travers la figure de ceux qu'elle aimait. [266]

Ainsi, sous certains aspects, le temps qui nous sépare de Sappho, nous permet paradoxalement d'avoir une expérience plus directe de ce qui fait sa poétique. Ses comparaisons forment pour nous des « constellations nouvelles » et nous paressent plus vives, moins évidentes que pour ses contemporains. Dans une lecture qui accepte la perte de l'irrécupérable, le temps, étrangement, peut nous rapprocher de l'œuvre tout en l'éloignant de nous.

---

[266] *Ibid.*, p. 135.

C'est une façon de rendre proche (par une nouvelle alliance figurale), ce qui est loin, de créer un « voisinage abyssal »[267] (pour reprendre une formule chère à Deguy, qu'il reprend à Heidegger). Si pour Georges Didi-Huberman être devant l'œuvre qui fait l'objet de nos regards « c'est aussi s'arrêter *devant le temps* » qui nous sépare d'elle, cela implique « un choix de temps », « un acte de temporalisation »[268], le modèle de « voisinage abyssal » proposé par Deguy reçoit l'œuvre dans le présent, kata-chroniquement, sans pour autant méconnaitre le travail du temps qui reconfigure cette réception pour chaque nouveau présent. Les termes de ce « voisinage » ne peuvent qu'être provisoires, ils demandent à être rétablis à chaque époque, pour chaque génération.

Judith Schlanger, dans *La Mémoire des œuvres*, appelle ce rapprochement temporel rendu possible par un nouvel alliage de sens, par une nouvelle entente qu'on rétablit avec l'œuvre, « une expérience transhistorique transitive » :

> Comprendre est une proximité et même une intimité ; l'effet de sens, pourrait-on dire, semble abolir la distance de l'histoire. Ce qui est loin, ailleurs dans le temps, est proche en tant qu'on le comprend. […] C'est une expérience (le plus souvent une expérience livresque) dans laquelle le temps change de nature. La compréhension du passé lettré n'est pas une extase et ne nous fait pas sortir de la temporalité. Mais c'est une expérience temporelle très particulière, une expérience transhistorique transitive, qui unit des temps distincts et séparés et les approfondit l'un pour l'autre. [269]

L'union provisoire, le rapprochement qui s'opère par le « transit » du sens ne comble pas l'abîme temporel, ne l'aplatit pas, mais l'approfondit dans un rapport renouvelé de différence.

---

[267] La formule que Deguy utilise entre autres dans l'article « Témoignage oral ».

M. Deguy, « Témoignage oral », *art. cit.*, p. 83.

[268] G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 13.

[269] J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 133.

Le deuxième projet de lecture / traduction d'une œuvre fragmentaire publié dans *Actes* porte le titre « A Hölderlin »[270]. Le texte en question fut initialement publié en 1964, en pied de page du numéro 100 de la *Revue de Poésie*[271], il accompagnait la traduction collective des « plans et ébauches » de Hölderlin, dont les co-auteurs sont Michel Deguy, François Fédier, Godofredo Iommi et Henri Tronquoy. Ce texte de pied de page est donc repris dans *Actes*, avec quelques modifications minimes. Il s'agit d'un texte très singulier parce que les ébauches de l'époque de la folie de Hölderlin, son texte à l'état de ruine, est accompagné par ce qu'nous pouvons appeler, faute d'un meilleur terme, les « commentaires » de Deguy. Les mots de Hölderlin sont côtoyés par une parole actuelle, par une interprétation poétique, qui leur donne une nouvelle ouverture. Le texte de Hölderlin et les « commentaires » se tressent dans l'espace de la même page, les commentaires sont justifiés à gauche, tandis que le texte de Hölderlin est mis en italiques et justifié à droite. Egalement, dans *Actes*, à la fin de « Cosmos »[272], Deguy publie une autre traduction de Hölderlin : il s'agit du poème « Hälfte des Lebens », qui est accompagné lui aussi d'un commentaire poétique, disposé en forme de gloses situées à droite du texte.

Le travail de commentaire dans « A Hölderlin » complète parfois le texte manquant, dialogue avec lui, fait des tentatives d'interprétation, fait des zooms arrière pour prendre en vue les questions plus générales de la poétique de Hölderlin et de son actualité pour nous, les contemporains. Il s'agit donc d'un « commentaire poétique », plus que d'une lecture critique au sens classique du terme ou d'une simple glose d'interprétation. Il se construit dans un dialogue qui laisse assez d'espace à la parole de Hölderlin et celle du lecteur / traducteur / poétisateur (si nous pouvons nous permettre

---

[270] M. Deguy, « A Hölderlin », *Actes*, *op. cit.*, p. 178-186.

[271] *Revue de Poésie*, n° 100, avril-juin 1964 [48 p.] / « *Hölderlin* » / [Fait par] Michel Deguy, François Fédier, Godofredo Iommi, Henri Tronquoy.

[272] M. Deguy, « Cosmos », *Actes*, *op. cit.*, p. 216-224.

ce néologisme) ; les deux paroles se rencontrent parfois dans une même proposition, sans jamais pour autant se confondre.

Dans une note qui accompagne le texte de la traduction de Hölderlin dans la *Revue de Poésie*, les auteurs nous confient les difficultés et les enjeux de traduire « non des textes « aboutis » au sens habituel du terme […] mais des projets poétiques en vue de poèmes qui n'ont pas vu le jour »[273]. « Ces ébauches », nous disent-ils, sont « dans un certain sens aussi accomplies que des *œuvres* au sens commun du terme »[274]. On retrouve ici la remise en question de l'œuvre comme d'un tout achevé et maîtrisé par son auteur qui traverse la critique littéraire du siècle dernier. Borges, dans « Les traductions d'Homère », d'une manière un peu provocatrice, pousse jusqu'à sa limite cette pensée de l'impossibilité d'un texte achevé, en le plaçant du côté d'une croyance mystique, d'une utopie. En comparant les traductions d'Homère qui ont été faites dans les siècles, il arrive à la conclusion qu'il n'existe pas de textes définitifs, que tout texte est un brouillon :

> Que sont-elles d'autre, ces nombreuses traductions de l'*Iliade*, de Chapman à Magnien, que différentes perspectives d'un fait changeant, qu'un long tirage au sort expérimental d'omissions et d'emphases ? […] (Il n'est pas essentiellement nécessaire de changer de langue : ce jeu délibéré de notre attention n'est pas impossible à l'intérieur d'une même littérature). Présupposer que toutes combinaisons d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H - il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de « texte définitif » ne relève que de la religion ou de la fatigue. [275]

C'est dans l'aperçu des poèmes de Hölderlin « à l'état naissant », à l'état d'ébauches, qu'apparaît chez Deguy l'image du « trait », qu'on retrouvera dans le

---

[273] *Revue de Poésie*, n° 100, *op. cit.*, p. 1.

[274] *Ibid.*, p. 1-2.

[275] J. L. Borges, « Les traductions d'Homère », *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1993, p. 290-295, p. 290-291.

« contour spirituel de la ruine », où la ruine ne désignera plus exclusivement les œuvres fragmentaires ou à l'état de brouillons, mais toute œuvre du passé. (La vue de la ruine en « contour spirituel » se dessine comme une nouvelle ébauche de la ruine, faite instantanément, « sur le vif », qui circonscrit d'un trait rapide sa nouvelle apparition) :

> Il s'agit de la poésie « à l'état naissant », c'est-à-dire au moment où la parole est originalement poésie, tandis que le poème se cherche comme parole. Le dessin est un trait, aussitôt tracé avec ses éclaboussures qui déjà se figent.[276]

Le but de ce projet de traduction du texte hölderlinien à l'état d'ébauche, de croquis, d'un texte « en mouvement », d'un texte à « l'état de parole lancée », devient « non de transformer une « lettre close » en texte « *ouvert* », mais de surprendre une naissance »[277].

Le texte hybride de « A Hölderlin », nous donne l'exemple de ce que Deguy appelle une « réception active ». Un dialogue des poètes s'instaure dans le corps-même du texte, un dialogue similaire à celui que Claude Mouchard révèle dans le *Tombeau de Du Bellay* : « l'écriture d'un poète qui se cherche partout dans l'ouvrage, et jusqu'en des vers qui, apparaissant en divers endroits […], peuvent parfois sembler oublier Du Bellay, et pourtant continuent, comme tacitement, de lui répondre. »[278] Dans la forme hétéroclite de « A Hölderlin », Deguy prend toute la liberté de chercher un format propice à l'échange fructueux, créatif et actuel avec la parole léguée par Hölderlin ; il « fait activement quelque chose » avec les bribes du texte hölderlinien qui nous ont été transmises. Dans cette forme se succèdent, tour à tour, la lecture, l'interprétation, la traduction, l'écriture. On y trouve donc non seulement une lecture pensive du texte de

---

[276] *Revue de Poésie*, n° 100, *op. cit.*, p. 1-2.

[277] *Ibid.*, p. 7.

[278] C. Mouchard, « Deguy, Du Bellay et le temps de la poésie », *Littérature* N° 114 (2/1999), p. 64-81, p. 64-65.

Hölderlin, mais aussi, d'une certaine manière, une continuation de sa pensée dans une nouvelle parole.

Par cette forme hybride, Deguy nous montre l'importance que peut avoir, à côté de l'interprétation et de la traduction d'un texte du passé, une « réponse » actuelle au texte qui se fait dans un dialogue avec lui. Cette approche de la « traduction » des textes du passé rejoint encore une fois la tradition heideggerienne. Comme le souligne Antoine Berman en parlant de la relecture heideggerienne, ce qui caractérise la redécouverte des grandes textes de la tradition au XXème siècle est un travail conjoint de traduction, d'herméneutique et de philosophie : « Mais il suffit de songer aux grandes re-lectures de la philosophie grecque tentées par Heidegger pour voir qu'ici aussi la tâche de la pensée est devenue une tâche de traduction. »[279]

Pour Heidegger la traduction (prise dans un sens très large[280]) est le « penser avec le texte ». Dans ce penser avec le texte, le traducteur peut même aller plus loin que les limites du texte et continuer sur le chemin de la pensée de l'auteur. Nous citons à nouveau l'ouvrage de Groth :

> When translation is thoughtful, the translator continues the thought expressed in a thinker's utterance and may even take over at the point where the author's thinking left off. For that reason, thoughtful translating sometimes makes explicit what was only implicit in the author's thought. The focus of thoughtful translation is not propositions, but individual words, which bear the traces of thinking. [281]

---

[279] A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans L'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984, p. 281.

[280] « On estime que « traduire » est la transposition d'une langue dans une autre, de la langue étrangère dans la langue maternelle ou l'inverse. Mais nous méconnaissons le fait qu'en permanence, nous traduisons déjà notre propre langue, la langue maternelle, dans sa propre parole. Parler et dire est en lui-même un traduire, dont l'essence ne peut pas se réduire au fait que le mot traduisant et le mot traduit appartiennent à des langues différentes. »

M. Heidegger, *Parménide*, Gallimard, 2011, p. 17.

[281] M. Groth, *Translating Heidegger*, *op. cit.*, p. 149.

Dans ce travail de « penser avec le texte », Heidegger choisit la méthode de la traduction paratactique (*paratactic translation*), qui procède mot à mot, parce que le choix de signification de chaque mot se fait en rapport à toute la pensée de l'auteur. Le philosophe allemand élabore cette méthode en travaillant initialement sur les fragments des textes grecs. Il procède tout d'abord à la séparation des mots entre eux et à l'analyse séparée de chaque mot :

> Whether working with a fragment or an intact sentence, paratactic arrangement of its elements isolates words from each other and reveals several ways in or points of access (the empty spaces between the words) to the one unified thought that says something in the utterance. [282]

Mais la méthode de traduction paratactique de Heidegger, comme le signale Groth, ne se limite pas aux textes fragmentaires, elle est appliquée à tout type de textes, elle devient un procédé général d'«extraction » de sens. J. Greisch, dans son article « Faire entendre l'origine en son pur surgissement » explique le choix de cette méthode de traduction par Heidegger par le fait que ce dernier perçoit les textes des philosophes grecs sur lesquels il travaille initialement comme une parole « d'origine », source de toute la philosophie occidentale, où chaque élément porte le poids de toute la pensée du philosophe :

> La difficulté spécifique de traduction qui en résulte, ne dépend donc pas de l'éloignement historique de ce texte ni du caractère fragmentaire et défectueux de la tradition qui nous l'a transmis. Elle a une raison essentielle, qui renvoie directement au caractère que Heidegger reconnaît à la pensée de Parménide, d'Héraclite et d'Anaximandre, les trois seuls penseurs « originaires » de l'histoire de la pensée occidentale. […] Dans une parole d'origine, « toute parole de traduction reçoit sa teneur de la totalité de ce que pense le penseur ». [283]

---

[282] *Ibid.*, p. 143.

[283] J. Greisch, « Faire entendre l'origine en son pur surgissement », dans *Hölderlin vu de France*, études réunies par Bernhard Böschenstein et Jacques Le Rider, Editions Gunter Narr, 1987, p. 113-128, p. 115.

Ce qui apparente la méthode de traduction paratactique de Heidegger et la réception « actualisante » des textes-ruines que nous propose Deguy est le fait qu'nous pouvons faire abstraction du texte complet et baser le travail de la recherche de sens sur un/le fragment. Cependant, Deguy ne perçoit pas le fragment comme « une parole d'origine ». Nous verrons par la suite que l'origine chez Deguy ne se trouve jamais dans le passé, mais s'instaure dans la figure où s'accostent le passé et le présent.

La traduction des fragments de Hölderlin a joué un rôle central dans la réflexion deguienne sur la transmission de la tradition. Au début de son article « Témoignage oral », Deguy évoque l'entrée de l'œuvre de Hölderlin dans la culture française, il constate que sa transmission se fait par des chemins intriqués et « labyrinthiques » de lectures et traductions multiples, ces opérations que, dans leur ensemble, Deguy appelle « la transduction », en évoquant de cette manière l'origine latine du mot « traduction », composé de *trans* – « à travers » et *duco* – « mener, conduire », où « à travers » signifie tout d'abord « à travers le temps ». Celui-ci finit par être conditionné par cette opération de « transduction » multipliée au fil des époques, il se tord dans les rapprochements et les éloignements, se complique dans le « désoubli » de ce qui était latent et la submersion de ce qui avait accompli son travail de sens :

> Dans le cas de Hölderlin, c'est tout un réceau [sic] de médiations, un labyrinthe que des fils d'initiation inventaient à mesure, une transduction complexe qui à la fois le rapprochaient et l'éloignaient – de « nous » : ce que cherche à murmurer le titre en français de l'ouvrage heideggerien *Approche de Hölderlin* (que je ponctuerais volontiers d'un point d'interrogation). Toute une carte du temps où s'inventent temps du sujet et temps historique, dont les termes de coalescence et de scissiparité diraient l'agencement complexe, temps perdu et temps retrouvé, carte de léthargies et de latences, de quête et de désoubli; je veux dire que s'il n'y avait pas mémoire de Hölderlin et semblables poètes, s'il n'y avait comme dit Corbin,

> notre amour du passé qui seul, à proportion de sa force, donne source à l'avenir, il n'y aurait pas de temps. [284]

Toujours, dans l'article « Témoignage oral », Deguy constate que c'est en travaillant sur les fragments de Hölderlin, sur son texte morcelé qu'il trouve l'image du « contour spirituel » pour désigner la vue actuelle des « ruines » de la tradition. En parlant de l'influence que l'œuvre de Hölderlin a eue sur ses « années de formation », Deguy nous révèle donc sa « décision de prendre les *Fragments* et *Ebauches* comme des ruines et les ruines pour des « contours spirituels », et non pas comme des puzzles à pièces manquantes […] »[285].

Comme dans l'article dédié à Sappho, l'approche de la ruine en « contour spirituel » n'essaie pas de rétablir les cavités et les creux, ne les perçoit pas comme défauts mais comme quelque chose qui fait le dessin de l'ensemble de l'œuvre qui nous reste. Dans le même article, Deguy articule une distinction entre la ruine comme « contour spirituel » et la ruine « au sens ordinaire », la ruine banalisée par son intégration dans le patrimoine culturel qui « fait basculer l'ancien dans l'intéressant, le plus ou moins intéressant, c'est-à-dire équivalemment "l'inintéressant" »[286] :

> […] le devenir *richesse culturelle* de Hölderlin, par exemple dans le tourisme, par exemple à Tübingen, c'est–à-dire son devenir *ruine* au sens ordinaire à son tour transformé par la technique en son ère « post-moderne », c'est-à-dire *culturelle*, sa métamorphose en ruine prestigieuse ou « patrimoine » comme si un ultime « enchantement », que ne pouvait absolument prévoir le Quichotte dans sa lutte contre « les enchanteurs », précipitait l'identité ruineuse du désenchantement moderne et du mauvais enchantement contemporain dont le Merlin technicien serait l'ordinateur, et contre lequel les fameuses *sorties* du chevalier-poète seraient sans pouvoir ; absolument *prévenues* par leur transmutation *culturelle*.[287]

---

[284] M. Deguy, « Témoignage oral », *art. cit.*, p. 77.

[285] *Ibid.*, p. 78-79.

[286] *Ibid.*, p. 78.

[287] *Ibid.*, p. 78-79.

Dans cette transformation de « la ruine » en patrimoine, ordonnée par « le Merlin technicien », l'on retrouve l'opposition entre la pensée poétique et la pensée scientifique (qui récupère d'une certaine manière le discours heideggerien sur la technique), à laquelle Deguy retournera à plusieurs reprises dans l'analyse du phénomène du *culturel*, le « phénomène social total » qui empêche toute nouvelle rencontre, toute expérience authentique du passé. Dans ce constat d'archivage de la ruine par le *culturel*, qui transforme le passé en quelque chose d'inintéressant, Deguy nous dit, au négatif, ce qui pourrait être pour lui l'opération de son « sauvetage », la démarche qui pourrait la rendre actuelle et intéressante en l'arrachant à son évidence, qui oserait inventer un nouveau sens à partir de ce qui nous reste : il s'agit des « fameuse *sorties* du chevalier-poète ». Dans cette formule l'allusion au chevalier de la Manche s'unit à la pratique des sorties poétiques que Deguy tente avec les amis de la *Revue de Poésie*. Le poète résume cet exercice collectif dans *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique* :

> A l'initiative du poète Godofredo Iommi, dans les années 60, et sur ce nom de papillon, inventé par le vent dans le dictionnaire et confirmé par un poème de Nerval, nous allions nous poser « n'importe où », disant, peignant, chantant, dansant, la formule du lieu. [288]

Dans *Arrêts fréquents*, Deguy précise le propos de cette pratique de sorties : « (Il s'agit de rendre non impossible − et non anxiogène − l'*improvisation*.) »[289] Le « chevalier-poète » oserait « improviser la ruine », la rendre à nouveau intéressante par la remise en jeu de son sens : « Ré-inter-esser par le jeu ; à symbolisation locale,

---

[288] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 99n.

[289] M. Deguy, *Arrêts fréquents*, *op. cit.*, p. 31.

commune (communale), active. »[290] Toujours dans *Arrêts fréquents*, on trouve l'image des œuvres comme jeu de cartes, où le hasard de la circonstance, reçoit un rôle décisif, nous citons « Fin de partie » :

> Des œuvres sont mon tarot, et la donne ne dépend ni de moi ni du donateur, le bel aléa de la circonstance, démon qui n'existe pas, et répartit dans le courant de mon fil d'Ariane les œuvres de rencontre qui m'auront changé en hôte, et ç'aurait pu être beaucoup d'autres ; les cartes tirées sont tableaux, pages, cadres, scènes, socles… [291]

Ce jeu de hasard s'articule sur un « fond » mallarméen, dont on retrouve les termes dans le même article : « La donne des dés est passée par ma main, cette main d'un dieu qui ferait de même : nul ne sait, ni lui, quelle saccade dès la paume, qui ne dépend de rien, accouchera d'une configuration éphémère. »[292] La remise en jeu crée à chaque fois un espace de liberté, chaque nouvelle partie marque un point initial, là où tout ce qui était avant se remet en question. De la même manière, il ne peut y avoir de sens définitif dans la ruine, il faut l'inventer poétiquement comme « une configuration éphémère » dans la lumière d'une nouvelle circonstance, d'un coup de dés, qui marque une coupure temporelle, un nouveau début, une nouvelle sortie.

La vue poétique de la ruine en « contour spirituel » permet « la dissociation de l'être et du paraître »[293]. C'est dans ce sens que le héros de Cervantès devient l'exemple du poéticien par excellence, qui nous invite à « "sortir" au monde avec le livre »[294], qui voit le monde à travers des métaphores, avec un regard « éduqué » par le

---

[290] *Ibid.*

[291] *Ibid.*, p. 34.

[292] *Ibid.*

[293] *Ibid.*, p. 9.

[294] *Ibid.*, p. 12.

livresque[295]. L'effet de cette sortie du livresque dans le monde est son inévitable transformation, qui lui assure une survie :

> Le transfert remploie toute la tradition. L'ancien, le défunt, toute la chevalerie, est résumée, emblématiséé, caricaturée, mise à bas de cheval en un tour de carnaval-héroïcomisé, cependant sauvé pour un autre usage. [296]

Deguy propose donc la « traduction » de la tradition dans le sens d'un « transfert », qui la sauve de la stagnation ou de l'oubli, comme une opération d'interprétation et de récupération du sens, suivie par sa nouvelle mise en figure, un nouvel usage. On peut résumer cette opération par la formule heideggerienne : « une traduction devient une tradition »[297].

---

[295] « Une "poétique" a aussi pour fin d'éduquer ce "regard", ce fut le point de vue de notre "phalène", espèce de "sorties" poétiques sur un air quichottesque avec en mémoire, non les romans de chevalerie, mais Nerval ou Mallarmé, le desdichado et le poème de circonstance avec vue sur le "contour spirituel de la ruine" − sans lequel tout est désert. »

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 98-99.

[296] M. Deguy, *Arrêts fréquents*, *op. cit.*, p. 14.

[297] « Une traduction devient une tradition, là où le parler des termes fondamentaux passe, est *tra*-duit, d'une langue historique dans une autre. Une tradition qui se durcit peut dégénérer en fardeau et en obstacle. Elle le peut, parce que la tradition (*Uberlieferung*) est proprement ce que dit son nom : une transmission, une remise, une livraison (*ein Liefern*) au sens du latin *liberare*, une libération. En tant que libération, la tradition dégage et met en lumière les trésors cachés de ce qui fut et n'a jamais cessé d'être, même si cette lumière n'est qu'une aube encore hésitante. »

M. Heidegger, « L'être, le fond et le jeu », *Le principe de la raison*, Gallimard, 1986, p. 222.

7

Contour spirituel de la ruine

Pour comprendre l'image du « contour spirituel de la ruine », un contour qui se dessine d'un trait rapide dans les circonstances de chaque nouvelle sortie, il nous semble crucial d'analyser un tout petit poème du recueil *Ouï dire* de 1966 :

Quand le vent pille le village
Tordant les cris
L'oiseau
S'engouffre dans le soleil

Tout est ruine
Et la ruine
Un contour spirituel [298]

Dans ce poème aussi laconique qu'énigmatique, on retrouve plusieurs images fondamentales de la poétique de Deguy. Dans notre tentative de les interpréter, nous essaierons d'« ouvrir » ses images en les mettant en relation avec des images analogues provenant d'autres textes deguiens.

Le poème commence avec la poussée du vent, l'être poétique du vent « ébauche tout de fable »[299] en transformant le village en vue poétique du village. Le poème continue avec le bondissement d'un oiseau qui contredit la force de la gravité terrestre, en « s'engouffrant dans le soleil », en se précipitant vers le haut, oxymoriquement. L'image d'un oiseau « sublime » dont le cri et le mouvement sont tressés ensemble,

[298] M. Deguy, *Ouï dire*, *op. cit.*, p. 33.

[299] « Du vent sur le village ! Stères des maisons qui branlent, et les flaques gelées des vitres craquent sous ses pas puissant. Tout est ébauche de fable, et moi de rares poèmes. »

M. Deguy, « Le Vent », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 18.

n'est pas isolée dans la poésie de Deguy. Pour en donner un autre exemple, nous citons un fragment du poème « Printemps » du recueil *Poèmes de la Presqu'île* :

> Sur l'océan rien n'a changé : l'hiver règne,
> fosse infranchissable sous la herse des pluies.
> La limite est marquée par l'alouette sublime
> et invisible : elle se tient en son cri, héraut,
> plus clair, plus haut que le grondement de la
> meute marine.[300]

L'alouette « sublime » est un des « hérauts de l'être » (rappelons-nous : « Le poète erre à la recherche des sites de l'essence. / Il veut écouter le précipice, la pente, l'orage, la colline, hérauts de l'être »), mais sa « voix » la rend différente des autres « hérauts », sa voix est « plus claire et plus haute » que les bruits indistincts des phénomènes, son mouvement d'ascension est osé et inespéré, il l'arrache à la gravité unidirectionnelle de l'espace et du temps. C'est le même mouvement qui caractérise pour Deguy « la création et la croissance ». Rappelons-nous ces vers où le poète insiste sur le mouvement d'ascension, d'élévation, de redressement :

> Mais que faites-vous de l'imprévisible ? [...] Car il reste la brusquerie de la croissance ; une même manière de se redresser ; [...] une même manière de monter sous le ciel, de tendre les paumes de l'amour, de s'arracher sur la terre jusqu'au faîte gothique ; [...] élévations différentes, mais toutes de naissance mystérieuse. [...] De ce luxe, de ces cabrements solennels ; des semonces obstinées de l'homme fulgurateur qui frappe à coups redoublés sur ce monde renfermé ? [301]

---

[300] Dans la suite du poème, l'on retrouve l'opposition entre deux types de mouvements, celui de la descente et celui de l'élévation, « pic vers la naissance du soleil », entre une vie ancrée dans la « fatigue » de la gravité terrestre, sur une « pente à glisser » et celui de cabrement de la terre : « *Cependant une bête en nous ne cesse de s'as- / soupir : souffle de vache qui froisse la nuit entre / ses narines ; pente de la fatigue comme une / ancre, pente à glisser en rumination, lourd, chu / sur coudes et genoux, poils emmêlés à l'herbe. / Tu es supplicié sur la roue Terre [...]. // Plaqué à la muraille d'herbes comprends le montagnard : ce qu'il aime c'est la terre dres- / sée ; ramper debout ; il la prend là où elle se / refuse, se cabre, s'oppose à la foulée. Il ne la / quitte plus. Or il suffit de ramper dans le champ / pour l'avoir plus interminable à plat vers la cime / reculée de l'horizon, pic vers la naissance du soleil. » Ibid.*, p. 25-26.

[301] *Ibid.*, p. 35-36.

Dans *Biefs*, on retrouve cette image d'ascension, comme un surplus d'énergie vitale, d'une exaltation qui déborde : « (et vraiment le très-haut / doit se réjouir si l'on songe combien nous comble l'as- / cension : plus exaltés, plus la coupe abonde) »[302]

Le mouvement d'ascension est une des métaphores du sublime, l'objet du traité de poétique de l'auteur anonyme du Ier siècle de notre ère, auquel Deguy consacre un important article d'analyse, intitulé « Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin »[303]. Ce concept poétique qui a fait son chemin aussi bien dans la critique d'art que dans la philosophie, devient pour Deguy l'objet d'une réflexion généralisée sur les aspects sublimes, aussi bien des artefacts que des choses et des phénomènes. Au sein du sublime s'associent donc la poétique et l'expérience sensible[304].

Le mouvement d'élévation figure l'éloignement nécessaire à la vue sublime de la condition humaine (Deguy propose par ailleurs (« en jouant un peu ») de traduire *Du Sublime* (*Peri Hupsous*) par « sur la hauteur »[305]). Nous citons son article « Le Grand-Dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin » :

> S'élever à ce *haut* qui fut traduit par le *sublime*, c'est se porter là d'où peut être prise une vue sur la « condition mortelle », depuis un côté qui est *comme* le divin : depuis ce léger ressaut, le *haut* du haut, qui est *comme* au-delà, prenant vue sur le vivre-mourir totalisé, « symbolisé », égalant son énigme à un *mot* pour ici, le *mot de*

---

[302] M. Deguy, *Biefs*, *op. cit.*, p. 15.

[303] M. Deguy, « Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin », *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 11-35. L'article est aussi paru dans M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 77-100.

[304] « Nous disons tantôt que telle « chose » est sublime, tantôt que cette œuvre est sublime. Qu'est-ce qui fait « sublime » tantôt dans ce qui se passe, advient, […] tantôt mis en œuvre, dans l'artefact ? Y a-t-il quelque abstraction de « structure » qui propose un *même* (*homoion*) par où homologuer la nature des choses et la façon, la facture, d'une œuvre ? J'essaie de le dire ainsi : voici le suspens du sublime. Est sublime ce qui retombe moins vite que nous, les pesants. Sublime la chose, l'étant, qui retient un instant sa chute – et la nôtre. Sublime : le dégravir, le ralenti ; le suspens, le frein du périr. »

M. Deguy, « Sublime », *Le Sens de la visite*, Stock, 2006, p. 294-296.

[305] M. Deguy, « Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin », *art. cit.*, p. 11.

> *la fin*, pour nous, les survivants, depuis la mort qui ne se cache ni ne se montre, mais donne sens (*sèmainei*) et *chiffre* le *rythme* par le *nombre* de la *formule*. [306]

La mort est prise en compte dans la vue sublime de la vie, elle est « *la fin* » qui donne son sens à la durée de ce qui ne dure pas, elle donne une profondeur à la vie, par l'ombre de la négation.

L'élévation de l'oiseau, son arrachement à la terre lui permet d'avoir cette vue d'ensemble qui est la vue sublime. Dans le poème s'unissent l'envol et l'engouffrement, il envisage « prophétiquement » l'imminent. Cette capacité du poème à « tordre » le temps, à l'« anachroniser », à unir symboliquement le présent et le passé dans un rapprochement, des deux côtés du *comme*, nous permet *comme* de sortir du temps linéaire de notre existence et d'ouvrir une fenêtre sur ce que, dans un poème de *A ce qui n'en finit pas*, Deguy appelle le « temps cosmique » :

> Vous y êtes vous n'y serez plus.
> Vous n'y serez bientôt plus vous n'y êtes déjà
> plus
> Soustrayez-vous. Le temps devient cosmique
> Vous y êtes encore. Nous n'y serons bientôt
> plus
> Plus personne. Cela aura été faites comme si
> nous y étions comme si nous n'y étions plus.[307]

Dans le poème de *Ouï dire*, l'ascension de l'oiseau qui met en voix, qui sonorise son propre envol finit par s'engouffrer. Le vers qui suit cette éclipse (« tout est ruine ») nous dit la fin et le début de toute ascension.

L'oiseau « tord son cri », cette torsion figure l'échange qui s'opère pour Deguy dans la création, l'échange entre le dehors et le dedans, l'œuvre et le monde, le passé

---

[306] *Ibid.*, p. 16.

[307] M. Deguy, *A ce qui n'en finit pas*, Seuil, 1995, (le livre n'est pas paginé).

et le présent. C'est le tourbillon qui se forme dans le centre du *comme* de la figuration, là où les choses se tressent et s'assemblent, sans pourtant se confondre. On peut citer à ce propos un passage dédié à la peinture de Soutine où Deguy développe l'image du mouvement de la torsion, qui caractérise pour lui l'instant de l'apparition, de la naissance, qu'il s'agisse de l'œuvre d'art ou de la « bourrasque essentielle » de l'apparition du monde :

> Les écorchés accordent le ton fondamental ; rouge, orange, toute chose écorchée, au moment où éclate son cri ultrasonore. […] Surgissement, torsion, mugissement, ébranlement, du paressant, orage. L'œil saisit l'instant de l'apparition ; quand rien encore n'est « remis à sa place », enterré. Le monde saigne, plus vif que mort ; se convulse ; parfois trébuche et se casse. […] L'écorchement c'est le dernier acte, vers où tend toute naissance ; dernier acte pour les villages qui se tordent sous la bourrasque essentielle. […] Tout est informé dans le cyclone d'un retirement qui extirpe et fait apparaître ; […] Toute chose s'arrache à tout, diffuse, centrifuge ; mais le pied de l'arbre est pourtant retenu, tordu dans l'ici-bas énorme souffrance végétale.[308]

L'ascension, le cri d'oiseau qui se tord dans un mouvement « cyclonique » de l'apparition, désigne un monde vif, saignant dans l'effort d'une nouvelle naissance, d'une nouvelle parole. Dans un autre poème de *Poèmes de la Presqu'île*, le mouvement de torsion est associé à la liberté de ceux qui osent se soustraire au prévisible, pour inventer du nouveau.

> Mais torsion de la vie, liberté, identique à floraison exubérance venin, liberté négroïde, convulsion des hommes jeunes inventeurs en plus rapide de fleurs et de nuages incessants, liberté feu, la flamme qui jette en avant dans d'imprévisibles court-circuits de déterminisme, et qui te laisse juste en deçà du seuil d'un destin.[309]

---

[308] M. Deguy, « A Soutine », *Fragment du cadastre*, *op. cit*., p. 107-108, p. 107.

[309] M. Deguy, « Liberté », *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit*, p. 61.

Qui sont ces « hommes » qui prennent la liberté de créer du nouveau, les « jeunes inventeurs en plus rapide de fleurs » ? Il est difficile de ne pas lire dans ce vers l'allusion au fameux vers de Mallarmé (« Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »[310]) S'agit-il des poètes ? Le poème de *Ouï dire*, où la torsion est associée aux cris d'oiseau, nous le confirme. D'une manière générale, le mouvement de la torsion et de l'ascension, « le mouvement spiralé-montant »[311] est associé chez Deguy à la palinodie, qui est à la fois un mouvement de continuation, et le « sans retour » du passage à un autre niveau, la « translation » osée par la poésie « audacieuse »[312]. Dans *Actes*, Deguy oppose la platitude « horizontale » du temps chronologique, comme une « concaténation des instants-de-passage », à la profondeur de la pensée poétique qui transforme le présent en symbole : « la profondeur est transversale, radicale, verticale ; elle rompt la chronique ; elle est ce qui s'ouvre quand le chronique est rompue »[313]. Le mouvement vertical désigne aussi le temps hors de la chronologie, ouvert pour nous par la pensée poétique.

La deuxième strophe du poème s'ouvre avec la sentence lapidaire : « tout est ruine ». Il nous semble important de répondre tout d'abord à la question pourquoi « tout est ruine » ? Nous pouvons bien sûr renvoyer le lecteur à l'analyse de la « double »

---

[310] S. Mallarmé, « Crise de Vers », *Œuvres II*, Gallimard, 2003, p. 204-213, p. 213.

[311] « Nulle régression dans la palinodie, mais le *sans retour* d'une infidélité fidèle, […] *dans* la continuation : mouvement spiralé-montant ; qui n'est pas celui des « bras qui vous en tombent » ; plutôt celui d'un *n'en-pas-revenir* aux deux sens de l'expression, celui du s'étonner et celui de ne-pas-quitter. Nul relâchement, mais plutôt la re-tenue d'une responsabilité de translation, de transposer en sobriété, comme dit Lacoue-Labarthe reprenant Adorno reprenant Hölderlin ; et peut-être de « résister », si je puis reprendre ce verbe très usité. »

M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 110.

[312] « La poésie, dont la singularité consiste en ceci : elle est audacieuse, elle s'élance, elle ose, elle trace, elle décide, elle nomme… - montre […] » *Ibid.*, p. 15.

[313] M. Deguy, *Actes*, *op. cit.*, p. 259.

temporalité du poème « Le Sapin » où le sujet lyrique est « assis dans la ruine du présent », et lire cette sentence dans le sens où chaque instant se transforme en ruine dans l'instant qui le suit. Le poète revient à bien d'autres occasions sur le thème du passage du tout au rien, de l'affluence du présent et de sa fuite incessante vers le passé :

> La durée, c'est le passé, le ça-a-*duré*. Ça ne *dure* pas ; pas de présent ; […] Ça a duré, mais pour qui ? Y-a-t-il un *qui* dans la durée ? […] Comme si rien n'avait eu lieu. Tout ça, et ce n'est rien ; plus rien. Ça a été, ça n'est rien. Heures, soucis, vie… […] Et il n'y a plus rien, il n'y a que le présent. Le toujours-là vide d'une rencontre sans âge de tout avec rien ; la vigilance ruisselant d'une attention à tout ; rien que le rien d'autre. L'attention à l'imminence d'un tout qui se retient d'apparaître dans la survenue de ce seulement-ça, qui vient. Quelques cénotaphes. Il n'en reste plus rien – ce cercueil. […] Et maintenant cette boîte : ces papiers. [314]

La vie humaine est l'échelle de ce passage du tout au rien. Le poème est capable de mettre ce paradoxe devant nos yeux, parce que le poème est oxymorique. Il articule le paradoxe, et l'endure tout à la fois : « Vivre et mourir font un ? Peut-être, mais ne reviennent pas au même. C'est déchirant. La pensée poétique, précieuse, endure le déchirant, comme les fous de Shakespeare, en le portant aux extrêmes : paroxysme d'oxymores. Inventer des paradoxes sublimes est sa tâche. » [315] Ce qui reste du mouvement de l'oiseau, du monde qui fend dans l'instant sont « quelques cénotaphes », « cette boîte », « ces papier », en d'autres termes, des nouvelles ruines, des témoignages erratiques.

Mais, il y a un autre aspect dans ce « tout est ruine », un aspect inhérent à l'être de l'homme dans le monde, au fait que « le nouveau venu » est infiniment plus jeune que le monde où il « débarque », ce monde où « tout était agencé bien avant lui », ce monde terni par le « souffle habile des pères ». Ce bref passage de l'« Autobio » publié

---

[314] M. Deguy, « Autobio », dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 5-12, p. 12.

[315] M. Deguy, *Le Sens de la visite*, *op. cit.*, p. 76.

dans le *Grand Cahier Michel Deguy*, résume assez bien cette idée de décalage essentiel entre l'homme et le monde :

> Appelons « je » le n'importe qui conscient, centre du monde depuis le cogito, prenant en main l'étonnement et s'ouvrant-à, « pour soi ». Je, donc. Je m'éveille, ici ou là […] ; et rien de ce que je vois n'est si peu que ce soit redevable de son être à « moi ». Je ne suis pas à la mesure, pas à la hauteur ; je n'ai rien fait de tout ce qui m'entoure, me sustente, me fait être quoi que ce soit. […] Tout vient d'ailleurs, de loin, du fond des âges […]. [316]

« Tout est ruine » peut se lire donc dans les deux sens, premièrement, dans le sens où tout s'enfuit vers « le fond des âges », d'un mouvement continuel du présent vers le passé, deuxièmement, dans le sens où « rien […] n'est […] redevable de son être à « moi » […], parce que « tout vient d'ailleurs de loin, du fond des âges ». Les ruines du passé sont ce qui survit, ce qui fait le dessin de notre présent.

Dans l'ensemble du poème, la sentence « tout est ruine » qui ouvre la deuxième strophe, semble s'opposer au mouvement du vent de la première qui esquisse une journée ensoleillée à laquelle des cris d'oiseau donnent un rythme saccadé. Malgré la force de son énergie qui déborde, le mouvement d'ascension de l'oiseau finit par s'abîmer (« Quand le vent pille le village / Tordant les cris / L'oiseau / S'engouffre dans le soleil »). La deuxième strophe commence ainsi par une antithèse avec l'énergie vitale de la première, mais le vent qui réapparait dans le dernier vers intègre la ruine dans son mouvement, en dessine le contour. Nous avons déjà parlé de la temporalité complexe de la figure du vent chez Deguy ; rappelons-nous son grand pouvoir allusif qui unit le vent du monde, le souffle des mortels et ce qui dépasse la vie humaine, ce qui n'existe que de « l'autre côté » de la figure, l'unissant, l'esprit :

---

[316] M. Deguy, « Autobio » dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 5-12, p. 6.

> Le vent – celui qui souffle dans la rue, dans les cheveux, dans le soir – souffle ; il est le souffle, le pneuma, le spiritus ; le vent de dieu, le vent du monde. Tenu dans le souffle de la bouche, le mot vent, il n'est plus le dieu du vent, mais le vent dieu, le vent monde, le Vent. C'est le même ; il n'y a pas deux vents. [317]

Le souffle prolongé de ce vent réintègre la ruine dans la vue instantanée du paysage, dans une nouvelle circonstance, en renversant le caractère irrémédiable de la sentence « tout est ruine ». Le poème est traversé par le mouvement de vent qui se boucle à la fin. Comme dans bien d'autres poèmes deguiens que nous avons analysés, les deux temporalités, l'instant pulsant de vie et l'éternité du paysage ponctué de ruines, coexistent. Les deux strophes se font reflet : le vent, l'envol et l'abîme où s'engouffre l'oiseau, la ruine, le vent. Le poème forme un sablier, avec le vent qui file dans le tuyau de cet ustensile unissant le temps et la gravité dans leur mouvement unidirectionnel. Mais le même vent assure la potentialité du renversement, d'un nouveau cycle, c'est lui qui nous rapporte la ruine en « contour spirituel ». L'être poétique du vent est une métaphore de l'esprit, mais pour nous ce qui est spirituel ne peut se révéler que par la parole : « L'homme attire l'esprit en parlant ; apprivoisé, il se pose sur le gué de ses phrases »[318].

Heidegger, dans « L'Origine de l'œuvre d'art », parle du « contour de la vérité », où la vérité guide le tracé (qui apparaît dans le combat du monde et de la terre), par lequel l'œuvre s'installe :

> Le combat ainsi amené au trait et, par là, institué dans la terre, c'est-à-dire restitué en elle et de la sorte constitué, c'est la configuration de la *stature (die Gestalt)*. L'être-créé de l'œuvre, c'est la constitution de la vérité en sa nature. C'est elle qui constitue la disposition selon laquelle le trait dispose son tracé. Le tracé disposé impose ainsi dans son paraître le contour de la vérité. Ce qui s'appelle ici stature

---

[317] M. Deguy, « "Dans les plis de l'obéissance au vent…" », *Energie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Presses Universitaires de France – PUF, 1998, p. 15.

[318] M. Deguy, *Actes*, *op. cit.*, p. 15.

> doit toujours être pensé à partir de *cette* institution et constitution *(Ge-stell)* en laquelle se déploie *l'œuvre* dans la mesure où elle se fait venir et s'installe.[319]

Chez Deguy, le « contour spirituel » de l'œuvre-ruine, dessiné par le vent de la nouvelle circonstance et révélé par l'acte poétique, est un contour de vérité qui n'est pas essentiel à l'œuvre, mais qui apparaît plutôt comme un tracé de son nouveau sens, de ce qui se présente comme « transmissible » en elle. La circonstance joue un rôle fondamental dans la circonscription et la transposition de ce nouveau transmissible. Tout poème pour Deguy est, d'une certaine manière, un poème de circonstance, parce que l'événement déclenche la pensée, impose un jugement[320] : « Le poème de circonstance est une affaire de jugement. Bien juger, c'est savoir transposer, et savoir circonscrire, la circonstance, la limite entre ce qui a à voir et ce qui n'a pas à voir, avec. »[321]

---

[319] M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », *art. cit.*, p. 71.

[320] La circonstance joue un rôle fondamental dans la poétique de Deguy. Dans son entretien avec Michel Collot intitulé de manière significative « Tombeau de circonstance », Deguy nous dit que pour lui tout poème est un poème de circonstance : « Je pense que dans le sens large de l'expression, on peut dire que tout poème est un poème de la circonstance. Que chacun travaille avec sa biographie – comment ferait-il autrement ? […] Donc la circonstance est le mot qui me convient, la manière dont le vivre est soulevé à chaque instant de questions ou d'émotions ou d'observations ou d'étonnements ou de réflexions. Tout ce mouvement appartient à la circonstance. Les évènements sont nos maîtres, comme disait Pascal, que ce soient les événements de la vie de chacun, les événements du jour dans la cité, ou les événements mondiaux qu'on apprend dans le journal. Les événements sont nos maîtres, y compris les événements d'émotion psychique, ces moments où souvent, de manière inattendue, point quelque chose qui demande à être pensé, c'est-à-dire écrit. » (M. Deguy, « Tombeau de la circonstance », entretien avec Michel Collot, dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 185-200, p. 186.) D'ailleurs, un des dispositifs de la première poétique de Deguy est de laisser dans le poème une « trace » de la circonstance qui lui a donné naissance, les circonstances sont souvent « faufilées à l'endroit » dans le corps-même du poème. Souvent, à la fin du poème, on trouve la référence au lieu géographique, à un voyage, une promenade, une sortie qui était à l'origine du poème : *Du Morbihan*, *Du Sarzeau*, *De Vannes*, *De Tumiac*, *De Porte-Nèze* ou *En lisière des bois du parc*, on peut dire la même chose sur les titres des « livrets » : « Parcours beauceron », « Parcours breton », « Parcours Beauvaisis », « Parcours parisien », « L'enclos de Rhuys ». Nous devons quand même dire que les références aux lieux concrets sont souvent limitées au paratexte, ils constituent comme le cadre du poème, mais dans les poèmes eux-mêmes ces circonstances changent de dimension, se transforment en « circonstances éternelles » : « Ici ou ailleurs, il y a, chaque fois que le regard a pris lieu assez haut pour que le spectacle soit plein […] ». Deguy, *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 20. « A nouveau je marche à nouveau longeant des champs exemplaires » *Ibid.*, p. 29.

[321] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 160.

La ruine en contour spirituel s'inscrit dans le paysage du présent et le forme à la fois, elle « éduque le "regard"» et structure le paysage. Le vent circule librement entre « le tout » de l'instant présent et « le rien » vers où il s'abîme, en faisant battre « les portes du temps ».

Le contour spirituel de la ruine qui se dessine à nouveau à chaque nouvelle vue de la ruine, à chaque nouvelle sortie du chevalier-poète, est ce qui permet de rendre non-reconnaissable la ruine, énigmatique parce que non-identique à elle-même, demandant la production d'un nouveau sens.

> Qu'est-ce qui, ayant déjà servi, donné, « rendu », demeurerait sur la réserve et en réserve ? Seul : l'incompréhensible. Autrement dit le *sens*. Rien de « matériel » (sinon dans la matérialité du signifiant, de « la lettre ») l'esprit. Le *sublime* esquisse ce schème : sublime est ce qui échappe in extremis « encore une fois » à la perte, rebondit comme la phrase de la sonate, remonte dans la rechute, repart à l'agonie … *Poétique* est la vue qui prend tout cela, en vue, en soin, en pensée : « le vierge, le vivace… » [322]

« Rien de « "matériel" », nous dit le poète, mais il fait une exception pour « la matérialité du signifiant, "de la lettre" ». Si la ruine chez Deguy, bien qu'elle se réfère souvent métaphoriquement aux œuvres de langage, reste l'image d'un pouvoir allusif immense, les reliques, un autre terme utilisé par le poète pour parler de la tradition, semblent avoir un statut plus précis, une définition et un « emplacement » qui est la langue (nous allons y revenir).

Deguy commente à nouveau l'image du « contour spirituel de la ruine » à l'occasion de l'ouverture du colloque « l'Allégresse pensive » en 2007 :

---

[322] M. Deguy, « Retour ou sans retour » dans *Grand Cahier Michel Deguy*, *op. cit.*, p. 196-200, p. 200.

> Le temps est un sculpteur original. L'érosion fait origine. J'avais risqué dans *Ouï dire* […] : « tout est ruine / et la ruine un contour spirituel ». Voir autrement la ruine était le propos ; renverser la ruine. Ne plus observer qu'il *manque* le nez ou le pied à la sculpture, mais considérer le *dessin* de la sculpture tel qu'il se découpe originalement maintenant, il ne lui manque rien, je n'ai rien à réparer à lui ajouter mentalement son défaut, mais à le découvrir maintenant comme tel. [323]

Donc, l'origine n'arrête pas de se recréer par le temps dans l'érosion même qu'il opère. Nous avons vu que le *katachronisme* est propre à la poétique de Deguy qui perçoit le passé à travers le présent. Cette distorsion temporelle propre à la poésie exerce évidement une influence décisive sur le concept de l'origine dans l'œuvre de Deguy, il nous semble important d'en dire quelques mots avant de finir notre analyse du contour spirituel de la ruine.

Nous avons déjà évoqué le fait que la notion d'origine reçoit dans la pensée de Deguy un sens très particulier. Elle n'est jamais associée à un point dans le passé qui marquerait un surgissement ou un début, elle surgit au moment de la rencontre du passé et du présent, dans une figure poétique, parce que pour la pensée poétique l'origine ne dépend pas de ce qui a été : « Pour la "poésie", nous sommes quittes de l'origine « réelle », nous sommes libres ; »[324] Déjà dans les textes poétiques des premiers recueils, Deguy remet en question la possibilité de trouver l'origine, comme un moment de commencement dans le passé. Nous citons le poème « Absence de site » du recueil *Fragment du cadastre* :

Tout a commencé nous ne savons comment. Nous
cherchons l'origine.
Rien alors que l'inaudible essoufflement derrière le
commencement qui recule de plus en plus;

---

[323] M. Deguy, « Ouverture » dans *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, *op. cit.*, p. 47-54, p. 50.

[324] M. Deguy, « Utopiques », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 103.

Ne restent que les braises du feu d'autrefois. [325]

C'est l'acte d'écrire qui donne naissance à un pays libre de cette absence d'origine[326] ; le poète « réinvente les genèses »[327]. L'origine pour Deguy est en train de naître maintenant, dans l'acte poétique, qui donne contour (figure) aux choses et une parole à leur présence muette : « D'origine murmurant en langage naissant, "co-naissance" »[328]. Dans le même sens, nous porte le jeu de mots entre la « comparaison » et « *comparution* »[329] qui apparaît dans *Actes*.

La vision d'une origine comme d'un point éloigné dans le passé qui marquerait un début absolu a été remise en question par Walter Benjamin. Pour le penseur allemand, l'origine n'est pas comparable à une source, mais plutôt à un tourbillon qui se forme dans le fleuve du temps :

> L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. [330]

---

[325] M. Deguy, « Absence de site », *Fragment du cadastre*, *op. cit.*, p. 31-33, p. 32.

[326] « Mais veille plutôt ! car la terre est le grand / vestige. // Défouis l'origine qu'elle garde, la grande trace / où l'absence se fige. L'espérance confie que t'at- / tend un pays dont cet amour d'écrire est l'acte / de naissance. »

M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, *op. cit.*, p. 13.

[327]« Le promeneur dédouble un personnage ; donnant aux / Faibles un fils qui lui ressemble […] / Attardement parmi les berges où l'a laissé le puissant / reflux vers la ville ; dans l'harassant réinvention des / genèses (fougères au tremblement de canaris) il est / comme un oiseau, précédé de réflexes, mais que la pen- / sée, jouant à chat, rattrape »

M. Deguy, *Biefs*, *op. cit.*, p. 27.

[328] M. Deguy, « Utopiques », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 128.

[329] M. Deguy, « Insistant sur le génitif : le génitif de la "comparaison", c'est-à-dire de *comparution*. », *Actes*, *op. cit.,* p. 66.

[330] W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.

Pour Deguy, comme pour Benjamin, l'origine ne peut être perçue que dans la « double optique » où le passé se forme dans la relation que le présent établit avec lui, dans son devenir. Mais, si pour Benjamin cette « double optique » se réfère à la pensée de l'Histoire, pour Deguy, il est question de la relation de la pensée poétique au monde. C'est dans l'acte poétique que l'origine se dévoile : « Le poète témoigne du caractère non conventionnel du langage naissant, de l'origine comme parole […]. »[331] ; « Poète est ici le mot traditionnel, et de plus en plus précaire, de plus en plus difficile à prononcer, désignant celui qui s'efforce d'entendre en se faisant entendre *originalement*. »[332]

Il faut ajouter que l'origine de Deguy, comme celle de Benjamin, est conditionnée par le temps, c'est une apparition fugitive : « Or la poésie, elle, de tout temps, est cette profondeur ouverte d'un seul coup : on ne peut qu'y *revenir*. »[333] Les nouvelles figures, les nouvelles paroles ne restent pas nouvelles pour longtemps, elles sont périssables, elles sont à renouveler :

Alluvion des cris Minerai d'hirondelles
Dans le delta du vent les plissements du vent
La trembleraie bleuit
Le pouls de l'étant bat
Toutes les trois heures un poème
Devient nouveau puis se ternit
Sous la Recroît dans le silence [334]

---

[331] M. Deguy, « Réponse à un journaliste qui questionnait sur Dante », *Actes*, *op. cit.,* p. 41-48, p. 48.

[332] M. Deguy, « ANTE-SCRIPTUM », *Actes*, *op. cit.,* p. 16-18, p. 16.

[333] M. Deguy, *Actes*, *op. cit.,* p. 235.

[334] M. Deguy, *Ouï dire*, *op. cit.*, p. 42.

8

Du Bellay et la profanation des reliques

Progressivement, dans les écrits de Deguy examinant les rapports avec la culture du passé, à côté de « ruines », prend place un nouveau terme - « les reliques ». De façon générale, ce terme est associé aux reliques sacrées, mais Deguy l'emploie dans un sens différent. Les restes auxquels il se réfère n'ont pas la valeur d'objets sacrés, ce sont des restes insignifiants d'époques passées, dont l'ensemble forme une reliquaillerie plutôt qu'un reliquaire. Comme le contenu de la vieille boîte familiale[335], ces restes ne trouvent leur sens que grâce à l'« attachement » qu'on leur porte, leur sens n'est transmissible qu'à travers un travail d'interprétation et de « transposition » : « […] le texte pensif hésite entre, eût dit Valery, c'est-à-dire s'attache à. A quoi ? A passer les choses du passé en phrases pour aujourd'hui. »[336])

Deguy invite à la « profanation » des reliques de la tradition. Au terme « profanation » est associé aujourd'hui un sens plutôt négatif – c'est un traitement délibérément irrespectueux des lieux ou des objets consacrés au culte religieux. Dans son livre *Profanations*, Agamben trace l'histoire de ce terme dès l'Antiquité et nous montre en quoi l'opération de « profaner » peut être salutaire et libératoire dans notre rapport à la culture :

---

[335] « Le je-me-souviens a pour corrélat favori – préféré parce que favorable – le temps perdu ; le savoir d'une chose récemment et à jamais disparue ; que nos enfants ne peuvent « se rappeler », et qu'ils reçoivent de la génération précédente, comme un médaillon, une relique familiale, un fétiche – un « témoignage » ? Une promesse de bonheur, à transposer. »

M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 10.

[336] M. Deguy, « Les reliques », *Le sens de la visite*, *op. cit.*, p. 271-272, p. 272.

> Les juristes romains savaient parfaitement ce que signifie « profaner ». Les choses qui d'une manière ou d'une autre appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. Comme telles, elles se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes […]. Alors que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes.[337]

« Profaner » signifie donc restituer les choses à l'usage de l'homme, pour Agamben, cette opération ne relève pas de l'« incrédulité » ou de l'« indifférence », mais plutôt de la « négligence » des normes d'habituelles.[338]

Il nous semble que le choix du terme « reliques » ainsi que la devise de la « profanation » par Deguy ont été initialement influencés par le programme « révolutionnaire » qui a marqué l'histoire de la poésie française, celui des poètes de la Pléiade. En lisant *Tombeau de Du Bellay*[339], nous pouvons nous apercevoir que le grand projet de *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, ainsi que « l'ensemble de la trace critique de Du Bellay »[340], deviennent pour Deguy un des exemples, une des sources d'inspiration dans la plaidoirie pour la profanation des « reliques » de la tradition. Rappelons que dans son programme de renouvellement da la poésie française, son « opération d'actualisation »[341], Du Bellay invite les poètes français à se servir librement de la tradition gréco-latine pour « illustrer » leur idiome natal et composer de grandes œuvres dignes des anciens. Il appelle à profaner sans hésitation les reliques sacrées de la tradition :

---

[337] G. Agamben, *Profanations*, traduit par Martin Rueff, Editions Payot & Rivages, 2006, p. 95.

[338] « Ce ne sont donc pas l'incrédulité et l'indifférence à l'égard des dieux qui s'opposent à la religion, mais bien plutôt la « négligence », c'est-à-dire une conduite à la fois libre et « distraite » - c'est-à-dire déliée de la religion des normes – adoptée face aux choses et à leur usage, aux formes de la séparation et à leur signification. » *Ibid.*, p. 97-98.

[339] M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, 1973.

[340] *Ibid.*, p. 106.

[341] *Ibid.*

> Pillez moy sans conscience les sacrez Thesors de ce Temple Delphique, ainsi que vous avez fait autrefois : et ne craignez plus ce muet Apollon, ses faulx Oracles, ny ses fleches rebouchées. [342]

L'opération de « pillage » participe donc du programme d'imitation des auteurs antiques qui rendra la langue française plus copieuse et plus riche d'ornements. Les commentateurs et les critiques ont fréquemment constaté le grand nombre des « contradictions » contenues dans le texte de *La Deffence*, et cet appel au saccage des reliques sacrées trouve aussi sa contrepartie. En parlant des mauvais traducteurs des poètes antiques, Du Bellay s'indigne de la légèreté avec laquelle ils osent profaner les « sacrées Reliques » de la poésie antique :

> Ce que je dy ne s'adroisse pas à ceux, qui par le commandement des Princes, et grands Seigneurs traduysent les plus fameux Poëtes Grecz, et Latins […], mais bien j'entends parler à ceux, qui de gayeté de cœur (comme on dict) entreprennent telles choses legerement, et s'en aquitent de mesmes. O Apollon ! O Muses ! Prophaner ainsi les sacrées Reliques de l'Antiquité ? [343]

Il faut donc piller les reliques, les « profaner » en ce sens, mais non pas comme le font les traducteurs des poètes anciens, parce que la traduction des poètes pour Du Bellay est une « chose laborieuse, et peu profitable, […] encor' inutile, voyre pernicieuse à l'Accroissement de leur Langue »[344]. Les traducteurs font de la mauvaise profanation des figures de l'éloquence, ils les décalquent, plutôt que d'en faire une greffe dans leur langue, pour que, transplantées sur le nouveau terrain, elles restent vivantes, conservent leur pouvoir allusif et participent activement à cet effet magique qui consiste à émouvoir (*movere*) son lecteur, et qui constitue pour

---

[342] J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, Droz, 2001, p. 180.

[343] *Ibid.*, p. 90-91.

[344] *Ibid.*, p. 91.

Du Bellay le signe de la vraie poésie : « indigner, apayser, ajouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, étonner »[345]. La « profanation » par les poètes est donc à l'opposé de la profanation par les traducteurs. L'image de la langue en tant que plante à cultiver et à greffer avec des « branches » des langues anciennes revient plusieurs fois dans *La Deffence*. Dans l'ensemble de la plante hybride de la langue dûment cultivée, les greffes provenant de l'Antiquité finissent par paraître « naturelles » et continuent donc à vivre et fructifier dans un nouveau milieu[346].

Du Bellay encourage, en imitant les poètes anciens à «inventer, adopter, et composer »[347] et encore « emprunter beaucoup de choses non encor' traitées en nostre Langue »[348]. Le premier rôle que Du Bellay accorde à la poésie dans la (bonne) profanation des reliques trouve son écho dans la pensée de Deguy, même si les objectifs de cette profanation ne sont évidemment pas les mêmes chez les deux poètes. Si pour Du Bellay, le pillage des reliques antiques doit se faire à la fois pour la gloire de la langue et de la poésie française et « pour le bien et utilité » de ceux qui en font usage (« affin que presens, absens, vyfz, et mors, manifestants l'un à l'autre le secret de notz cœurs, plus facilement parvenions à notre propre felicité »[349]), cette opération ne se donne jamais comme but de sauver les « reliques » des littératures anciennes. Pour Deguy, les reliques sont « précieuses », ce sont des figures et des images qui nous parlent de l'être de l'homme dans le monde. L'action de profanation, bien qu'elle soit centrée sur le présent, sur ce qui fait l'actualité de l'habiter de l'homme

---

[345] *Ibid.*, p. 170.

[346] Deguy fait lui aussi l'usage de l'image de greffe qui opère la poésie. Dans *Figurations*, il parle de la « colère féconde » que la poésie oppose à « l'accumulation primitive », elle greffe « ce qui est établi » : « La poésie fait plus que protéger ce vœu de pérennité de tout ce qui est établi, elle re-sème, elle greffe, elle est son ouvrière à une échelle décisive et peu aperçue, discrète et essentielle ».

M. Deguy, « Utopiques », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 155.

[347] J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, *op. cit.*, p. 144.

[348] *Ibid.*, p. 145.

[349] *Ibid.*, p. 103.

dans le monde, envisage de ne pas perdre les précieuses reliques. La profanation des reliques chez Deguy se fait donc oxymoriquement : il faut les perdre activement, en les profanant pour qu'elles ne soient pas perdues. La question que Deguy se pose est : « Après avoir fait de la profanation avec de la Révélation comment faire de la révélation avec de la profanation ? »[350]. Cependant les deux projets s'accordent dans la remise en question de l'autorité de la tradition, qui entraîne sa fragmentation, son triage, son transport et sa transformation. Du Bellay est bien le précurseur de Deguy dans son appel à se servir librement des reliques anciennes. Dans la *Deffence*, Du Bellay critique l'approche de la tradition où les reliques sont vues « seulement par une petite Vitre, et qu'il n'est permis toucher avecques la Main »[351] et appelle explicitement à en faire un usage actif, à « transporter de ces Paroles mortes en celles, qui sont vives, et volent ordinairement par les Bouches des Hommes »[352]. Si nous pouvons parler chez Du Bellay d'un rapport d'admiration pour les œuvres grecques et latines, parce qu'elles représentent bien le modèle à imiter, il s'agit d'un type d'admiration qui disparaît selon Judith Schlanger à l'époque romantique[353] : cette « admiration féconde » inclut l'imitation et le pillage, elle n'hésite pas à « interagir » avec l'œuvre admirée. Il faut remarquer aussi que l'admiration pour les modèles grecs n'empêche pas Du Bellay de prôner un rapport « égalitaire » entre les anciens et le modernes : « Il ne fault point icy alléguer l'excellence de l'antiquité : et comme

---

[350] M. Deguy, « La croyance suspendue », *art. cit.*, p. 409.

[351] J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, *op. cit.*, p. 107.

[352] *Ibid.*, p. 107.

[353] « Dans la relation aux œuvres admirées, longtemps on n'a pas distingué (et c'est très clair à la Renaissance) entre ce qu'on admire et ce qu'il sied d'écrire, l'entreprise créatrice et son remplissage, faire et quoi faire, l'ambition et l'imitation, le problème et la solution. Depuis les romantiques nous les distinguons et notre idée de l'admiration féconde n'inclut plus l'imitation et le pillage (belles notions dont le sens est perdu). Reste, pour nous, l'idée du rôle *(anch'io)* et l'idée de l'entreprise. Avec des permissions confuses et des conformismes anarchiques. »

J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 93.

Homere se plaignoit que de son tens les cors estoient trop petiz, dire que les Espris modernes ne sont à comparer aux anciens. »[354]

Du Bellay nous dit que les traductions ne sont pas suffisantes pour donner à la langue française une vraie grandeur, seuls les poètes sont en mesure de le faire parce que l'imitation des littératures antiques par le poètes se conjugue avec la pratique de l'art oratoire (de ses « cinq parties de bien dire »). Le poète n'hésite pas à « démembrer » et à adapter le modèle, dont le traducteur, dans un souci de fidélité, préservera l'intégrité. Il fait donc l'éloge de l'« Invention », la première des cinq composantes de l'art oratoire selon *De institutione oratoria* de Quintilien (« le soin de trouver les choses et de les disposer »[355]), comme de la « premiere et principale Piece du Harnoys de l'Orateur »[356]. L'invention est nécessaire aux poètes pour trouver l'idée du poème, c'est grâce à cette idée–unificatrice que les *disjecta membra* des reliques anciennes trouveront leur place dans l'ornement d'un nouvel ensemble architectonique. Pour chaque nouveau poème, il faut évidemment une nouvelle idée. La deuxième composante de l'art oratoire à laquelle Du Bellay accorde un rôle fondamental est l'élocution, « dont la vertu gist aux motz propres, usitez, et non aliénes du commun usaige de parler : aux Methaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, et tant d'autres figures, et ornements, sans les quelz tout oraison, et Poëme sont nudz, manques, et débiles. »[357] En imitant les poètes antiques, le poète français doit donc orner librement sa langue de nouvelles figures. La traduction de la poésie le contraindrait à paraphraser les figures des poètes anciens plutôt qu'à en inventer de nouvelles. Chez Deguy, le verbe « inventer » ou

---

[354] J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, *op. cit.*, p. 97.

[355] Quintilien, *Institution Oratoire II*, traduit par C. V. Ouizille, C. L. F. Panckoucke Editeur, 1839, p. 19.

[356] J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoyse*, *op. cit.*, p. 86.

[357] *Ibid.*, p. 87.

« réinventer » jouera aussi un rôle-clé dans l'approche oxymorique des vieilles reliques. La réinvention de la tradition pour Deguy, sa remise en jeu, est une opération poétique, qui implique un « devoir de penser » (qu'il oppose à l'expression en vogue de « devoir de mémoire »). Ce qui est à réinventer est le nouveau sens des vieillies reliques, cette réinvention est une affaire de jugement, mais aussi d'une nouvelle « mise en figure ».

Du Bellay invite à se servir de la grande tradition antique en l'imitant dans la langue française. Cependant, l'« imitation », n'est pas un terme univoque dans le texte de *La Deffence*. Du Bellay, tout à la fois, appelle les jeunes poètes à imiter les anciens dans la langue vulgaire, et condamne les imitateurs quand il s'agit d'imiter dans les langues anciennes. Il fait l'éloge de l'imitation, en l'opposant à la traduction, mais fait aussi l'éloge de la traduction comme d'une première étape d'enrichissement de la langue ; c'est entre autres la traduction qui a permis aux auteurs latins d'égaler les grecs. Deguy perçoit cette contradiction entre la traduction et l'imitation dans le texte de la *Deffence* non pas comme une contradiction, mais comme un « double mouvement » qui fait la modernité de ce texte. Ce « double mouvement » ouvre selon lui un questionnement sur ce qui est une imitation propice à recevoir la tradition, pas pour l'« égaler », mais pour « parvenir à la différence de l'égalité »[358].

L'imitation prônée par Du Bellay est un procédé qui garde aujourd'hui toute sa modernité. Bien que déguisée sous d'autres noms et enrichie de nouvelles formes, elle tisse des liens étroits avec la théorie de l'intertextualité. Dans son article « *Imitatio* ou intertextualité ? (Riffaterre revisited) », Francis Goyet fait un rapprochement entre la théorie de l'intertextualité et la théorie de l'*imitatio* du XVIème siècle. Du côté de l'écriture, les deux font du « recyclage » des textes plus anciens, les utilisent comme

---

[358] M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, *op. cit.*, p. 108.

un « matériau de réemploi », tandis que du côté de la lecture, nous dit Goyet, l'intertextualité est comparable à l'*allusion* (le rapprochement de deux signifiants, qui vise à rapprocher deux signifiés). L'allusion, nous dit-il, est apparentée à la métaphore : « L'intertexte est une allusion, il peut donc être analysé comme une métaphore. »[359]

Pour Du Bellay comme pour Deguy, les reliques des textes anciens n'ont pas de valeur en soi, leur profanation a pour but de les rendre « vives » pour le lecteur contemporain à travers une nouvelle « mise en figure ». Dans cette tâche, les procédés de l'art rhétorique deviennent le principal moyen, avec le rôle-clé accordé aux figures. En ce qui concerne notre temps, « la modernité de l'écriture », pour Deguy, « fonde sa résolution sur la confiance en la puissance rhétorique de figures prises « plus à la lettre », hyperbolisées, portées à leur optimum par généralisation (intensification, illimitation de leur procédé spécifique, et coextension à tout l'espace du discours) […]. Exagération, exaltation de leur valence jusqu'à un rôle d'équivalent général : une figure valant pour beaucoup d'autres, et valant pour toute disjonction ou toute conjonction : un mode déterminé de la conjonction-disjonction en général. »[360]

Dans *Tombeau de Du Bellay*, en parlant de la *Deffence*, et plus généralement, du projet qui anime les poètes de la *Pléiade*, Deguy admire la hardiesse de leur effort à « traduire la tradition » de l'Antiquité tout en en inventant une nouvelle :

> Car ils avaient un inconnu qui leur permettaient [sic.] de trouver du nouveau, de rejouer la (question de la) poésie : l'inexpérimenté, le jamais encore assez tenté, « français vulgaire », ma mer vernaculaire. L'audace poétique, nef jetée dans un immense à mesurer, pouvait se re-jouer (mot qui dit la tradition de la nouveauté); problème même de la translation, trans-position : essayer ses forces (la force poétique) de ce côté inconnu ; traduire la tradition ; le « national » à inventer

---

[359] F. Goyet, « Imitatio ou intertextualité ? Riffaterre revisited », *art. cit.*, p. 314.

[360] M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, *op. cit.*, p. 61.

(entreprise comparable, si différente qu'elle ait été, à l'audace des grands navigateurs). [361]

Ce qui a permis aux poètes de la Pléiade de profaner les reliques et d'inventer une tradition est un élément « inconnu », la page blanche (intacte où dégagée), sans laquelle il n'y pas d'espace pour l'inédit, l'invention du nouveau, implique forcément un versant d'oubli, un aveuglement, une perte, pour que soit remis en marche notre « désir d'alêtheia »[362].

Le préfixe *trans*, sur lequel Deguy insiste dans le passage cité plus haut, en doublant le terme de « traduction » par la « translation » et la « trans-position » est essentiel dans l'affaire de la transmission qui est aussi une réinvention. Ce préfixe est associé pour Deguy à toute métaphore, qui est toujours une métamorphose, un passage à l'autre rive qui implique une inévitable transformation. De manière plus générale, Deguy définit *trans* comme : « Le schème décisif, la flèche qui invente la cible, le mouvement de pensée et la locution qui l'assume, c'est : « Faire passer de l'autre côté ». La préposition trans (ou en prefixe) le condense. »[363]

Nous avons déjà analysé le rôle que joue la traduction pour Deguy dans la transmission de la tradition. Il nous semble qu'on peut parler d'un rapport de synonymie entre la traduction et les autres termes formés par le préfixe *trans* utilisés par Deguy : la translation, la trans-position, la « trans-duction », le transfert. Leur

---

[361] M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, *op. cit.*, p. 108.

[362] « La problématique du *léthal*, du « léthagique » dont la nomination ici s'étymologise du *lanthanesthaï* grec et se mythologise du grand fleuve Léthé où trempe la vie renée, est complexe, ou, si l'on veut, « paradoxale ». Le ne-pas-s'en-apercevoir est en même temps puissance de distraction fatale, fatal « oubli », et la condition de désir d'alêtheia impute le ne-pas-s'en-apercevoir à la constitution existentiale de cet être-qui-parle. Le moment d'une syncope appartient à la lucidité qui doit bien tourner de l'œil pour garder la vue ; risquer le vertige de l'abîme dans la « mise en abîme ». La syncope sert de pivot au paradoxe ; la minceur d'une feuille de Moebius (ne) séparant (pas) l'envers de l'endroit permet à l'articulation logique du *a et non-a* d'être vécue – puisqu'une pensée doit être vécue pour être pensée. Telle possibilité de léthargie définit le sujet. »

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 161-162.

[363] M. Deguy, *La fin dans le monde*, *op. cit*., p. 29.

ensemble forme ce dispositif, que le poète désigne avec l'expression latine de *translatio studiorum*, qui est le « […] transporter, dans notre dire s'efforçant, ce qui peut être compris de leur expérience pour transmettre notre expérience… »[364]

Les rapports intriqués entre la tradition, la translation et la traduction, les trois catégories qui traversent l'histoire de la culture européenne dès l'époque romaine jusqu'aux nos jours, sont l'objet de l'article d'Antoine Berman « Tradition – Translation – Traduction », publié en 1988 dans la revue *Po&sie* [365]. Pour les Romains, nous dit Berman, la translation de la culture grecque vers la tradition latine inclut la « traduction » (qui à l'époque n'a pas encore de nom propre) et l'imitation : « les Romains n'arrivent pas non plus à distinguer clairement la translation d'autres formes de rapports aux textes, comme l'imitation et l'adaptation »[366]. Au XIV siècle, avec Nicole Oresme, la translation devient un transfert de sens, une opération où le translateur se sent libre de faire abstraction des éléments linguistiques et formels du texte traduit : « La translation peut donc être définie comme le transfert de contenus supra-linguistiques de manière "claire et distincte" »[367]. C'est seulement à l'époque des Humanistes que le mot traduction apparaît pour désigner l'opération de « transmission active d'une forme »[368].

Le choix deguien du terme latin de *translatio studiorum* pour désigner la métamorphose de la tradition opérée par la pensée poétique permet au poète de réunir dans un seul terme tout l'éventail des significations possibles (aussi bien le côté du sens, la translation dont nous parle Berman dans son article, que le côté de la forme, ou la traduction). Nous verrons dans le chapitre suivant que cette « ouverture » du

---

[364] M. Deguy, « Le Grand-dire », *art. cit.*, p. 14.

[365] A. Berman, « Tradition – Translation – Traduction », *Po&sie* n. 47, 1988, p. 85-98.

[366] *Ibid.*, p. 88.

[367] *Ibid.*, p. 92.

[368] *Ibid.*, p. 94.

terme *translatio studiorum* est nécessaire pour pouvoir accueillir le sens mouvant qu'a le terme de « reliques » chez Deguy. Le choix du latin nous semble aussi conditionné, en dehors de sa longue histoire dans la tradition occidentale, par un effet de « mise en énigme », qui implique une invitation au lecteur à se pencher à nouveau sur le sens de cette expression, à se poser à nouveau activement la question de ce qu'est *translatio studiorum*.

Le terme « reliques » employé par Du Bellay dans la *Deffence*, ne nous laisse pas de doute sur sa référence. Pour Du Bellay, les reliques sont principalement l'ensemble des trésors des littératures grecque et latine. La question se pose : quelle est la définition des « reliques » pour Deguy, qu'est-ce qu'il considère comme « reliques » ? Les reliques sont dans la langue, nous dit le poète, et la langue pour lui, sont « l'étoffe même », ce sont les « tropes, tournures, modes, pouvoirs qui sont les siens ; archéologie qui est étymologie, musique, rhétorique, topique, grammatologie. »[369] Pour en savoir plus, nous essayerons de juxtaposer plusieurs définitions des « reliques » proposées par le poète. Nous citons *Le sens de la visite* :

> Autant demander : quelles sont les *reliques*, et où sont-elles ? Elles sont dans la langue et demandent des soins d'interprétation. La trahison propre au poète est la *palinodie* – qui chante à rebours, comme le dicte ce mot. Il pratique la *simonie* : trafique des figures et des images. [370]

Les reliques de la langue sont à interpréter, où à réévaluer (le poète utilise cette fois-ci le terme de « simonie » pour désigner la profanation poétique) dans les figures et les images d'un nouveau temps. Dans ce « trafic » des figures et d'images, le sens, le transmissible, est ce qui leur donne valeur.

---

[369] M. Deguy, « Réponse à un journaliste qui questionnait sur Dante », *Actes*, *op. cit.*, p. 41-48, p. 47.

[370] M. Deguy, « Les reliques », *Le sens de la visite*, *op. cit.*, p. 271-272, p. 271.

Dans *Réouverture après travaux*, nous lisons une définition similaire, mais qui précise la dimension « poétique » de ces reliques langagières et le fait qu'elles sont transmises dans les œuvres :

> Les reliques, qui sont héritage, legs pour l'écrivain, et l'écrivain *dé*mythifiant (plutôt que *re*mythifiant…), sont les reliques langagières, en langue, en *langage de langue* (*poétique* est le langage de la langue). Démythifier (ou regretter à la façon de Du Bellay), c'est perdre, activement, en conservant ; faire repasser l'aiguille dans les sillons profonds, ou stéréo-types, stéréo-phonie de la langue transmise par les œuvres pour la faire reparler, on eût dit rechanter – mettons désincanter ; déchanter. [371]

Cependant, les reliques ne se limitent pas à la langue, ni à la langue poétique des œuvres. La langue pour Deguy est une « grande chose », dans laquelle « se comparent les choses en mots, les choses et les mots »[372], la langue est « un reflet », une « surface réfléchissante », ce qui la fait parler ce sont ses références extra-langagières. Donc, les reliques ne se limitent pas aux éléments linguistiques, formels, aux signifiants, mais incluent l'autre côté, c'est-à-dire le côté des signifiés. Ainsi, par exemple « la piété », celle qui nous est retransmise par Baudelaire (« l'âme pieuse » de sa « servante au grand cœur ») est aussi une relique :

> Baudelaire, toujours : « Que pourrai-je bien dire à cette âme pieuse […] ». La piété est une relique. La poésie profane la croyance pour la rendre ineffaçable et partageable. [373]

---

[371] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 71.

[372] M.Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 48.

[373] M. Deguy, « Relation d'incertitude », *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Gallimard, 2006, p. 7-21, p. 19.

Dans *Réouverture après travaux*, nous lisons que les « reliques » sont « dans la tête », ce sont des images, dont la poésie prend soin en tant qu'elle est « culte des images » :

> Où sont les reliques ? Dans la tête. […] La poésie est « culte des images », iconophilie sans crédulité ni superstition – un croire sans croyances. […] Nous ne parlons plus ainsi, mais la profanation, ou déposition, transpose – n'extermine pas – le culte des images. [374]

Dans cet autre passage, nous découvrons que les reliques sont l'ensemble de la Tradition qui inclut « les religions, les théologies et les philosophies » :

> Il faudra penser la « création » autrement que nous la raconte la Genèse. *Translatio studiorum*, là comme ailleurs : toutes les « précieuses reliques » que la Tradition (les religions, les théologies et les philosophies) nous lègue pour que nous en prenions soin, loin de les bazarder, nous devons les traduire en penser raisonnable. [375]

Pour donner un dernier exemple, bien que nous puissions en citer d'autres, dans *La fin dans le monde*, Deguy définit les « reliques » comme « le sens » transmis par les œuvres des poètes :

> Or, ce qui reste, ou « reliques » (« Was bleibet aber /…/ », disait Hölderlin), c'est le sens, qui fut « intérprété » et transmis par les « Dichter », les « poètes », dont un nom collectif fut « Homère », et qui comprend Ion, « l'herméneute », dans sa chaîne de fidélité. [376]

---

[374] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 234-235.

[375] *Ibid.*, p. 216.

[376] M. Deguy, *La fin dans le monde*, *op. cit.*, p. 9.

Toutes ces définitions que nous venons de citer sont-elles contradictoires ? Où sont « les reliques » ? Dans l'étoffe-même de la langue, dans la langue des œuvres poétiques, dans l'ensemble « des religions, théologies et philosophies », dans la tête, en tant qu'images ? Sont-elles la lettre, les images ou le sens ? La réponse est : tout cela, tour à tour et en même temps, comme dans la « gaie ronde », pour utiliser une expression de Deguy. On comprend qu'il n'y a pas de contradiction dans ces définitions, du moment qu'on considère que, pour Deguy, il y a une indivision de la pensée et de la poésie (la poésie est pensante, elle pense en images et en figures), entre la lettre et le sens (qui sont les deux côtés du ruban de Möbius), l'un repassant dans l'autre, assurant la métamorphose qui est vitale à la tradition. Il s'agit, nous dit le poète, de « produire, non systématiquement, une poétique de la pensée par une pensée de la poétique ; ou plus vite : pour une poétique de la pensée par une pensée de la poétique. »[377]

La langue est ce qui conserve (« Mais la lettre (se) conserve. On parle sa langue ; on ne peut pas (en) changer. La lettre ne tue pas, mais préserve – sauf si on la *prend* à la lettre […] »[378]), la pensée (l'herméneutique) est ce qui interprète, la poésie est ce qui transpose le sens transmis en nouvelles images et nouvelles figures qui redeviennent la lettre à interpréter. La pensée poétique doit donc donner un nouveau sens aux vieilles formes et donner une nouvelle forme au sens récupéré.

---

[377] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 63.

[378] M. Deguy, *La fin dans le monde*, *op. cit.*, p. 223.

9

Le culturel

Pour caractériser la *doxa* et les politiques culturelles contemporaines, Deguy forge un terme spécifique, un adjectif substantivé : *le culturel*. Voilà la définition qu'il en donne : « Le culturel est la perte du passé – dans sa « restitution à l'identique même » (sa « culturalisation » taxidermiste) »[379]. *Le culturel* est fait d'un passé restitué dans des semblants et soigneusement conservé dans le souci d'une nouvelle perte qui le menacerait, c'est la préservation de la ruine « au sens ordinaire du terme ». C'est ne pas prendre le risque de l'ouvrir au nouveau vent pour voir son paraître en contour spirituel : « Le culturel ne veut rien perdre, et croit ne rien perdre – en perdant tout par son et lumière. Il engloutit tout « définitivement » dans le *à-l'identique*.»[380]

La conséquence d'une telle « confection » est un produit culturel certifié. Dans son étude de l'œuvre de Deguy *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète à l'apogée du capitalisme culturel,* sorti en 2009, Martin Rueff résume très bien ce qui détermine la valeur d'un tel produit : « C'est en tant que l'objet fait voir sa conformité à son image culturelle, à son inscription patrimoniale possible, qu'il vaut […] ».[381] Voilà un exemple d'une telle « valeur culturelle » tiré du livre de Deguy *Réouverture après travaux*, paru en 2007 :

---

[379] M. Deguy, *L'impair*, *op. cit.*, p. 13.

[380] M. Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 215.

[381] M. Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, 2009, p.70.

> La table valait comme table de travail ou table à manger (valeur d'usage) ; elle valait comme produit inscrit dans l'échange (valeur d'échange) ; elle vaut désormais *comme conformité à son image culturelle* – cette table est bien la table *à l'ancienne*, rustique, *telle qu'on n'en fait plus* (alors qu'elle est reproduite à des milliers d'exemplaires), avec des chevilles et non des clous, un plateau légèrement bancal, un bois vieilli. En un mot, une table aussi authentique que les yaourts à l'ancienne qui ne renvoient à aucune tradition, mais bien à une fiction d'origine culturelle […].[382]

L'épithète truculente de « taxidermiste » qu'on trouve dans sa définition du *culturel*, signifie clairement que *le culturel* croit pouvoir rendre le passé dans une supposée forme initiale, mais qu'en mettant l'accent sur l'identité de forme il ne crée qu'un leurre de présence, et ne produit que des objets hors-temps, ni morts, ni vivants, dont le sens ne peut que rester insaisissable pour nous qui fonctionnons dans une logique temporelle. En plus de cette restitution « à l'identique », le *culturel* se soucie du maintien de l'objet culturel créé : « Le culturel ne veut rien perdre, et croit ne rien perdre – en perdant tout par son et lumière. Il engloutit tout « définitivement » dans le *à-l'identique*.»[383] La conséquence directe de ce refus de perte est, encore une fois, notre total manque de prise sur les « reliques », inaltérées et inaltérables, placées sous la vitre épaisse avec l'inscription « ne pas toucher les œuvres ».

A cette reproduction « taxidermique » est donc assuré le statut du produit culturel certifié. C'est un bien culturel dont la valeur est garantie par ce qu'on appelle, selon la terminologie du droit civil et de la finance, le « patrimoine culturel ». Il est évident que ce mécanisme d'estimation de la valeur n'est pas confiné au domaine de la « tradition », et *le culturel* de Deguy ne se limite pas à notre rapport au passé. Pour lui, *le culturel* est un « phénomène social total »[384] qui affecte notre rapport au monde

---

[382] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 257.

[383] M. Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 215.

[384] Deguy emprunte le concept de « phénomène social total » ou, plus précisément, de « fait social total » à Marcel Mauss : « Les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression,

et aux autres. Le *culturel* nous prive de toute expérience du monde, en le dédoublant, et en revêtant toute chose de la housse de sa propre image authentifiée. Cette image anticipe (et rend impossible) toute rencontre avec le réel dans la nudité de son avènement. Comme le synthétise bien Martin Rueff dans son étude de l'œuvre de Deguy *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète à l'apogée du capitalisme culturel* :

> Le culturel bouleverse notre rapport au monde (le tourisme), à la ville (l'urbanisme), aux autres (entropies racistes et sexuelles), aux œuvres d'art (patrimoine), et, finalement, à la religion : à chaque fois il produit des mauvaises identités qui produisent à leur tour des mauvaises différences. [385]

Pour illustrer la portée et la gravité des enjeux de ce « phénomène social total » avec un exemple tiré de l'actualité, nous pouvons citer le débat sur l'identité nationale française proposé par le gouvernement de Nicolas Sarkozy. Effectivement, il suffit de suivre la logique de la conformisation de l'existant à une supposée image originaire qui guide *le culturel*, une logique où la représentation anticipe l'expérience, pour ne pas être surpris ni par ce débat, ni par le virage du gouvernement qui l'a proposé vers une politique sécuritaire. La vie du pays semble se structurer de plus en plus autour du trésor du « patrimoine culturel », avec une distribution des rôles correspondants. Tout « patrimoine » présuppose des pères, des testateurs, des grandes figures « classiques » embaumées pour la postérité, mais aussi des héritiers ayants droit, des descendants en ligne directe, dont l'identité est à vérifier. La régularité de la

---

des faits sociaux totaux […] : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions […] et dans d'autres cas, seulement un très grand nombre d'institutions, en particulier lorsque ces échanges et ces contrats concernent plutôt des individus. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc. »

M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 234.

[385] M. Rueff, *Différence et identité, op. cit.*, p.75.

transaction symbolique des biens est assurée par les trésoriers de la classe politique. Le danger de cette fusion du *culturel* et du politique, une fusion qui n'est pas dissimulée, mais se fait à la lumière du jour, a été reconnue par Deguy bien avant l'actuel débat sur l'identité nationale : « les affaires politiques - l'Art et la Politique - sont passées les unes dans les autres. L'artiste et le chef de cabinet ont un terrain commun : le culturel ; les sphères de l'esthétique et de l'économie politique s'emboutissent, se récupèrent, s'indivisent. »[386], a-t-il écrit en 2000. Par ailleurs, la dignité de faire partie du « patrimoine » est désormais décidée par les plus hauts niveaux institutionnels.

Le débat sur l'identité nationale et, plus généralement, la logique *du culturel* dans laquelle ce débat s'inscrit sont assurés par un certain rapport à l'Histoire. Il est donc assez logique que ce débat ait provoqué « un bras de fer » intellectuel chez les historiens. Je pense en particulier à la polémique autour des ouvrages comme *L'identité nationale, une énigme*[387] de Marcel Détienne et *Faut-il avoir honte de l'identité nationale ?*[388] de Daniel Lefeuvre et Michel Renard.

Dans le paradigme de retour vers un passé absolument glorieux prôné par *le culturel*, l'assimilation des traditions ne se fait que mimétiquement, ce qui nous permet de tracer une analogie entre ce paradigme et la méthode historique que Walter Benjamin a définie comme « la méthode de l'empathie ». Rappelons-nous sa définition : « C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. »[389] Benjamin oppose donc l'image fugitive du passé, à saisir dans son

---

[386] M. Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 137.

[387] M. Detienne, *L'identité nationale, une énigme*, Folio, 2010.

[388] D. Lefeuvre, M. Renard, *Faut-il avoir honte de l'identité nationale ?*, Larousse, 2008.

[389] W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *art. cit.*, p. 432.

surgissement toujours renouvelé, à une image reproduite à l'infini et se prêtant à l'identification du présent dans le passé dans un rapport de reconnaissance et d'imitation iconique.

Comment donc arracher la tradition au conformisme du *culturel* triomphant qui ne veut que « conserver et ressembler » ? Le premier risque à prendre, nous dit Deguy, est d'accepter la perte : « nous devons aller où nous ne sommes encore jamais allés : sans retour. »[390] Cela signifie, être conscient que « le passé se perd – à moins que je le change en sa perte »[391]. Tel changement du passé en sa perte constitue pour Deguy une « opération littéraire (poétique) » parce que « la littérature, n'est pas un savoir. Elle est une perte active, une profanation, une "simonie". »[392] Il s'agit de « refaire activement quelque chose » de la culture, tâche que « seul l'art peut prendre en usage ».[393]

Pour Deguy, la pensée poétique figurante et imageante est capable de remettre en mouvement un savoir sclérosé. Elle n'est ni regard naïf, inexorablement guidée par le « savoir partagé », ni pur langage synthétisant, elle passe du monde au langage et du langage au monde dans un mouvement parabolique. Elle représente donc, pour reprendre les termes de Levinas, la possibilité d'un rapport non-« embourgeoisé » au monde, un rapport « réveillé de l'égologique ». Pour Levinas, la conscience et la perception ont besoin d'être dérangées dans leur désir de « reconnaissance », parce que dans le retour au Même « l'intelligibilité du savoir se trouve aliénée par son

---

Emanuel Levinas parle lui aussi de la paresse qui accompagne « le retour à soi » d'une pensé « embourgeoisée » : «Dans l'identité du Même, dans son retour à soi où la Raison identifiable prétend à son accomplissement, dans l'identité du Même à laquelle pensée elle-même aspire comme à un repos, il faudrait redouter une hébétude, une pétrification, ou une paresse. »

E. Levinas, *Entre nous*, Gallimard, 1991, p. 97.

[390] M. Deguy, *La raison poétique*, *op. cit.*, p. 214.

[391] *Ibid.*, p. 215.

[392] *Ibid.*, p. 216.

[393] M. Deguy, « La croyance suspendue », *art. cit.*, p. 433.

identité même »[394]. Dans une logique similaire, pour Deguy, c'est dans la reproduction « *à-l'identique* » des reliques qu'on perd toute possibilité d'en faire du sens, c'est dans l'« *à-l'identique* » que ces reliques disparaissent de notre champ visuel et intellectuel. En continuant le parallèle entre les deux penseurs, la pensée poétique représente pour Deguy ce que Levinas appelle une « pensée vivante ». A travers un procédé de comparaison, elle ouvre le « moi » à l'autre, en ajoutant un élément appartenant au « non-moi ». Dans la comparaison, elle n'annule pas la différence, elle ne synthétise pas le « moi » et le « non-moi » dans le Même.

Comme un outil pour sortir du *culturel*, Deguy nous propose la « poésie parabolique » qui peut assurer une rencontre explosive de la tradition avec la pensée poétique profanatoire. Rappelons-nous que la poésie parabolique est *« à la fois fable et lancer, génie de l'imagination et courbe d'une figuration qui transmet »*[395]. Elle se donne comme but de récupérer la fable mythique « qui transmet, qui confie aux survivants une promesse interprétable »[396], et qui ose bousculer le passé immobile pour l'entraîner dans deux types de mouvements : d'ouverture et d'échange (comparaison) et de rupture (de relancement ou de « récidive à blanc »)[397]. Les deux mouvements sont des façons d'éviter la schématisation sclérosante, le dogmatisme de la mêmeté. Dans cet appel à l'ouverture et à une nouvelle prise de risque comme une façon de faire vivre la tradition dans la poésie parabolique, on trouve un autre écho à la pensée de Levinas, qui parle de la nécessité de l'« exposition à autrui », de la remise en question du « Même par l'Autre », comme de la condition même de la vie. Le « présent vivant », nous dit-il, est « Imprévisible, il n'est aucunement préparé dans un

---

[394] E. Levinas, *Entre nous*, *op. cit.*, p. 97.

[395] M. Deguy, « Relation d'incertitude », *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, *op. cit.*, p. 7-21, p. 13.

[396] *Ibid.*

[397] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 16.

germe quelconque qui porterait le passé, et le traumatisme absolu qui se confond avec la spontanéité de son surgissement importe autant que la qualité sensible qu'il offre à l'adéquation du savoir »[398]. Dans son rapport à la tradition, la poésie parabolique a le « courage du jugement »[399], de la remise en cause d'un savoir « sacralisé » et de son univocité.

Donnons quelques exemples des procédés qu'adopte la poésie parabolique. La transformation poétique du mythe antique est analysée par Deguy dans l'essai « La littérature et le Mythe » dans le recueil *La Raison poétique*. Le poète affirme que « la tâche de la littérature » est de « démythologiser » le mythe, c'est à dire d'«interpréter » le mythe « définitivement ». Il appelle donc à une interprétation anachronique du mythe, mais cette interprétation doit se distinguer nettement « d'un anachronisme qui nous projette confusément en arrière, en vague empathie avec le péplum, dans quelque arrière-saison où du divin traîne encore entre guillemets ». Il s'oppose donc à un déplacement anachronique vers le passé. Rappelons-nous de la distinction qui existait autrefois entre l'anachronisme progressif ou *prochronisme* et l'anachronisme régressif ou le *parachronisme* (le premier signifiant un déplacement du présent vers le passé et le deuxième un déplacement du passé vers le présent), pour dire que l'interprétation anachronique du mythe que nous propose Deguy s'opère par un mouvement parachronique.

Pourtant, il faut faire attention à ne pas confondre l'interprétation du mythe dont il est question chez Deguy avec le déguisement des vieux héros en costumes

---

[398] E. Levinas, *Entre nous*, *op. cit.*, p. 94.

[399] « La définition poétique […], n'est pas une petite subtilisation ou volatilisation en chambre pour le plaisir — ou la peine — de quelques-uns, mais prise dans un devenir, celui de ce qu'on appelle culture (nous n'en sommes pas encore au « culturel »), qu'elle « résume », en répétant la « première scène » hypothétique où le moment théorique « le moment théorique de l'émission du signe linguistique paraît précéder le moment esthétique » de la contemplation de l'objet désormais sacralisé. »

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 150.

modernes, avec le bricolage éclectique de l'antique et du moderne, qui donnerait « à notre présent une qualité esthétique rejouable ». C'est par la pensée poétique et son dispositif comparatif (métaphorique) qu'on accède à l'interprétation en question. « Il nous faut traduire les éléments du mythe […] en une autre séquence ». Pour illustrer sa pensée Deguy choisit le mythe de Persée, et nous propose une ré-interprétation de ce mythe qui le fait « parler de nous plutôt que des protomycéniens » : « La fable ferait de Persée non plus un héros mythique, pseudo-libérateur d'une Andromède allégorique ; mais une figure de l'urgence […] de se libérer. […] Combattre l'*image médusante*. L'image médusante, ou monstre, c'est l'homme devenu image, l'homme à l'image de l'Homme, […] l'homme-Narcisse médusé par son reflet-icône, sa reproduction, entouré de ses idoles photogéniques Elle-Lui ; »[400]

Voyons maintenant un exemple de poésie parabolique. Je cite le poème en prose intitulé *Evolution*, qui commence de la manière suivante:

> Ils ne se pensent plus comme une espèce avec les autres sur qui veillerait L'Autre ; plus une espèce vivante, animée comme les vents, partageant avec d'autres un séjour fourmillant de dieux immanents et clandestins, affairés, voyeurs, équivoques, tramés dans le buisson, désirant convivre et forniquer, intéressés à la survie des hommes, à qui on pourra s'en remettre pour cette faveur. Ils ont ramassé leurs morts, leurs morts ont disparu. Le bois est seul dans l'aubier, l'eau sans source dans la source.[401]

Selon Deguy à l'époque actuelle l'être humain est confronté à l'effacement de l'incroyable (un thème développé dans l'article « La croyance Suspendue » paru dans le volume *Les Grecs, Romains et Nous. L'Antiquité est-elle moderne ?*[402]) Mais, malgré cette « incroyance » généralisée, il y a toujours quelque chose qui reste des

---

[400] M. Deguy, *La raison poétique*, Galilée, Paris, 2000, p. 219.

[401] M. Deguy, « Evolution », *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, *op. cit.*, p. 429-431, p. 429.

[402] M. Deguy, « La croyance suspendue », *art. cit.*

antiques fables mythiques, des « fantômes » qui hantent les schémas figuratifs de la langue. La partie qui suit cette « introduction » du poème a pour titre *Okeanos*. Un titre qui est rapporté au titre général du poème *Evolution*, par le fait que selon les théories de l'évolution auxquelles on croit aujourd'hui, l'océan est l'endroit où la vie est apparue. En utilisant le mot grec *Okeanos*, Deguy réinstaure l'ambiguïté qui existait dans la culture grecque entre « l'étendue de l'eau salée » et le titan, fils d'Ouranos (le Ciel) et de Gaïa (la Terre), et, de manière plus générale renvoie le lecteur aux récits mythiques que l'nous pouvons classifier comme « cosmogoniques », ou récits de création. Il trace un parallèle entre ces récits et les théories de l'évolution. Mais dans cette version de la genèse, « mise à jour » par la science, *Okeanos* a remplacé le *Chaos* (l'élément primordial de la théogonie hésiodique). Le poème continue :

> Comme, pour la dite phase de cosmobiogenèse, nous nous plaisons grâce à des laboratoires à imaginer forceps d'éclairs lacérant la poche amniotique de la terre pour accoucher les aminés, inventant les virus et les scissipares, nous aimerons que l'anthropomorphose, nos commencements, interjections, blasphèmes, larynx, eussent été orageux, à coups de dieux et d'hécatombes, éboulis de titanides et ruisseaux de sangs, frai d'océanides, engrais de menstrues et d'infanticides, dont le refroidissement se prit en langues, théogonies, lois, images… [403]

Le néologisme « cosmobiogenèse » au début du poème nous indique bien les différents modèles de genèses qui se trouvent unifiés dans ce mythique accouchement de la terre. « Bio » pour une naissance humaine (les forceps, la poche amniotique et les ruisseaux de sang), mais aussi pour l'apparition de la vie sur la terre (les virus, des scissipares et l'engrais), « cosmo » pour une genèse mythique (« à coups de dieux », avec des « forceps éclairs », des océanides et des infanticides). Plusieurs genèses

---

[403] *Ibid.*, p. 429-430.

confondues et hybridées, dont « le refroidissement se prit en langue ». Le néologisme de Deguy met en valeur les racines grecques, fait se rencontrer la langue et son histoire. Un travail qui unit une « étymologisation » - le « voyage » dans le passé de la langue, qui nous permet de devenir conscients de sa structure, de ses sources sémantiques, de découvrir son « parler grec » - avec une « néologisation » des racines grecques qui permet à la langue de « rencontrer le présent », pour « pouvoir parler de nous et à nous », d'accorder sa voix à des nouveaux récepteurs pour pouvoir être entendue.

Michel Deguy nous rend ainsi conscients de la présence fantomatique dans notre contemporain de la culture antique avec ses fables, ses structures de pensée, ses figures rhétoriques et son lexique. Il nous propose de devenir des récepteurs actifs de cette culture, « non par devoir de mémoire, mais par devoir de penser », nous dit-il. Et c'est en particulier par la prosopopée qu'nous pouvons donner un sens aux reliques comme il le dit dans son poème portant justement le titre « De la prosopopée » : « Ainsi faire dire aux choses le contraire de ce que leur mutisme, / leur indifférence, leur clameur ou leur aversion paisible manifestent, / c'est la condition pour le sens. »[404]

L'approche active que l'art propose des vieilles reliques est résumée dans la nouvelle traduction que Michel Deguy a proposée du fameux vers d'*Andenken* de Hölderlin : « les restes, l'art les rejoue »[405] (à la place de : « ce qui demeure, poètes le fondent »). Et on ne pourrait pas négliger que dans cette traduction-même, Deguy rejoue les dés lancés autrefois par Mallarmé. Et il relance : « […] un coup de dé n'abolit pas le passé.»[406]

---

[404] M. Deguy, *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 11.

[405] M. Deguy, *Réouverture après travaux*, *op. cit.*, p. 62-63.

[406] *Ibid.*, p. 110.

DEUXIÈME PARTIE

JOSEPH BRODSKY

1

« S'il t'est arrivé de naître dans l'Empire » ou l'importance du contexte

Comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine dans son étude « Formes du temps et du chronotope dans le roman »[407], les rapports qu'une œuvre entretient avec « le temps historique réel », relèvent toujours d'une certaine philosophie de l'Histoire[408]. La relativité du temps historique, la nécessité de parler non d'un seul et unique temps, mais de plusieurs temporalités, de plusieurs « visions » possibles du temps est au centre du débat historiographique de ces dernières décennies. L'historien français, François Hartog, propose le terme de « régime d'historicité » pour différencier les multiples « expériences du temps » dans et « en-deçà » de l'Histoire :

> Comment selon les lieux, les temps et les sociétés, ces catégories [le passé, le présent et le futur], à la fois de pensée et d'action, sont-elles mises en œuvre et viennent-elles à rendre possible et perceptible le déploiement d'un ordre du temps ? De quel présent, visant quel passé et quel futur, s'agit-il ici ou là, hier ou aujourd'hui ? L'analyse se focalise sur un en-deçà de l'histoire (comme genre ou discipline), mais toute histoire […] présuppose, renvoie à, traduit, trahit, magnifie ou contredit une ou des expériences du temps.[409]

---

[407] M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 235-384.

[408] Bakhtine utilise le terme de « chronotope » (qu'il traduit comme « temps-espace ») comme une catégorie littéraire à la fois formelle et sémantique désignant les rapports des œuvres littéraires avec ce qu'il appelle « le temps historique réel », il souligne cependant que dans la littérature la catégorie principale est le temps. Bakhtine parle du « chronotope » comme de quelque chose qui définit tout d'abord le genre des œuvres, mais ce qui nous intéresse est surtout la relation entre l'œuvre poétique et le temps historique.

[409] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Editions du Seuil, 2003, p. 27-28.

Si l'œuvre littéraire crée son propre espace-temps, sa propre vision du temps historique, ce rapport entre l'œuvre et le temps historique n'est pas exclusivement une question « interne » de la poétique d'une œuvre, les contextes intellectuel et politique dans lesquels l'œuvre voit le jour y jouant aussi un certain rôle.

Il existe des époques où la perception du temps historique apparaît comme particulièrement déformée par des « manipulations » politiques ou idéologiques. C'est le cas justement de l'époque post-stalinienne où débute la génération de Joseph Brodsky. Le contexte politique dans lequel le poète commence son activité littéraire est bien différent de celui de Michel Deguy. Les événements violents qui secouent la Russie dans la première moitié du vingtième siècle - les révolutions, la guerre civile, les répressions staliniennes, la deuxième guerre mondiale et la politique de la censure instaurée par l'Etat soviétique – provoquent la nécessité de trouver des moyens collatéraux pour la transmission de la culture. Dans un état totalitaire, tout l'héritage culturel est « tamisé » et restructuré par le régime ; aucune œuvre existante dans la culture officielle n'échappe à la censure. Par ailleurs, dans l'Union Soviétique, aussi bien l'Histoire mondiale que l'Histoire de l'art ont été entièrement réécrites selon les postulats du matérialisme dialectique. Cet état des choses a des conséquences directes sur la perception des mécanismes de transmission de la culture chez Brodsky. Si, dans une société démocratique, le passage générationnel représente bien une certaine « coupure » dans le cours de la vie culturelle, cette coupure n'est pas forcée par des agents extérieurs ; c'est une discontinuité qui s'inscrit naturellement dans la continuité du tissu culturel. De la même manière, quand la mémoire de la culture sélectionne certaines œuvres et en omet d'autres, son choix n'est pas conditionné par une volonté politique violente. Dans le contexte d'un régime totalitaire, la mémoire des œuvres est sujette à l'effacement délibéré, pour ne pas mentionner le fait que toutes les œuvres

contemporaines qui s'écartent d'une manière ou d'une autre de la filière de la littérature officielle ne voient jamais le jour. Alors que le « nouveau venu » des premiers recueils de Deguy fraie son chemin dans un paysage ponctué de « témoignages erratiques » laissés par les générations précédentes, Brodsky nous parle d'une sensation d'entamer son « chemin » littéraire dans un « vide culturel et intellectuel » et de devoir avancer dans des « terres vierges », « les yeux bandés », « intuitivement » :

> Aside from Pasternak and Akhmatova, there were some remarkable people, Semyon Lipkin, for instance. But no one knew anything about them. […] People wrote only for « the desk drawer ». Tarkovsky was writing, but no one could read any of it. […] People such as my friends and myself knew very little about what was going on in poetry in our native land ; neither, for that matter, did the rest of the world. […] What was coming out in print was absolute trash, too shameful even to mention—the sort of stuff you'd want to forget altogether. As for making my own way, well, yes, that road was truly my own, although it was not so much a road as just feeling my way around blindfolded, picking up some things by ear, others by intuition. It was not a literary process. […] we were discovering poetics for the first time. […] We were rediscovering poetry. We weren't some offshoot movement or some later development or one element in a cultural process, least of all a literary process. […] We came to literature from a cultural and intellectual void.[410]

L'effacement volontaire d'une partie de la tradition crée donc un « vide » artificiel et atteint le cours « normal » de la transmission de la culture qui s'opère dans la succession régulière des générations, bien que toute transmission ait des mécanismes complexes, comme le remarque justement Judith Schlanger dans son livre *La mémoire des œuvres*, parce qu'elle est influencée par des facteurs multiples et

---

[410] *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad*, Interviews translated by Richard and Joanna Robin, edited by John Glad, Duke University Press, Durham and London, 1993, p. 106.

se fait « en fonction de jugements esthétiques et de jugements idéologiques changeants »[411].

Quand Deguy écrit que la terre « est ternie par le souffle habile des pères », on comprend que dans ce contexte l'oubli s'impose comme condition nécessaire pour la création du nouveau. Chez Brodsky, au contraire, l'occultation d'une partie de l'héritage culturel par le régime provoque un manque, une nécessité d'aller à sa recherche, de renouer le fil rompu de la tradition et de rendre justice à ce qui a été effacé. L'« effacé » apparaît comme la partie de l'héritage culturel la plus précieuse et la plus chargée de signification ; elle est perçue comme porteuse d'un message secret à déchiffrer. Si Deguy nous invite à traiter la culture du passé comme « ruines » ou « reliques », en acceptant leur caractère fragmentaire, l'envie de la génération de Brodsky de retrouver l'intégrité de la culture va jusqu'à créer une image d'unité culturelle qui n'a jamais eu lieu. Le poète prend pour devise de la « génération du dégel » à laquelle il appartient l'expression de Mandelstam « la nostalgie de la culture mondiale », tout en constatant que cette « culture mondiale » est une idée typiquement russe, que la « culture mondiale » comme ensemble n'a jamais existé.[412]

Cependant, on verra que la période du dégel qui commence après la mort de Staline en 1953, tout en étant héritière par beaucoup d'aspects de l'époque précédente apporte aussi une nouvelle liberté dans la sphère de la culture, bien qu'il ne s'agisse que d'une liberté partielle et temporaire. Dans cette période, un nouvel intérêt pour la « culture mondiale », un nouveau « cosmopolitisme » côtoie la redécouverte de l'art

---

[411] J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 105.

[412] « This notion of a world culture is distinctly Russian. Because of its location (neither East nor West) and its imperfect history, Russia has always suffered from a sens of cultural inferiority, at least toward the West. Out of this inferiority grew the ideal of a certain cultural unity « out there » and a subsequent intellectual voracity toward anything coming from that direction. »

J. Brodsky « The Child of Civilisation », *Less than One*, Farrar Straus Giroux, New York, 1987, p. 123-144, p. 130.

soviétique de l'époque révolutionnaire. Dans l'ouvrage *Les années 60. Le monde de l'homme soviétique,* Petr Vayl et Alexandr Genis citent en particulier l'importance « programmatique » qu'a eue dans ce sens la sortie du livre de mémoires d'Ilya Ehrenbourg *Les gens, les années, la vie*[413] :

> Au début des années 60, le rêve cosmopolite d'Ehrenbourg a donné des ailes à la culture soviétique. La découverte des chefs-d'œuvre de l'art soviétique, de ses triomphes d'il y a 40 ans donnait de l'importance à la nouvelle vague encore bornée. Une Renaissance regarde dans le passé, même s'il s'agit du passé des autres, sans envie, avec de l'admiration. Elle a besoin de modèles. La peinture française, le cinéma italien, la prose américaine – tout cela nourrissait la culture soviétique de formes nouvelles, permettait de redécouvrir le réalisme réel qui était inconnu par le socialisme théocratique de la société stalinienne.[414]

Dans ses mémoires, Ehrenbourg « mélange » librement les souvenirs de sa vie parisienne où il fréquentait le cercle des peintres modernistes avec les souvenirs de la vie de la bohême de Saint-Pétersbourg en recréant, dans un certain sens, une certaine unité culturelle entre la Russie et le reste du monde, qui réveille dans la nouvelle génération « la nostalgie de la culture mondiale » dont parlait Mandelstam.

Après la mort de Staline, la génération de Brodsky vit donc une époque « frontalière » où le « vide intellectuel et culturel » dont nous parle le poète se comble partiellement, nous pouvons dire que pour cette génération la « transmission » a eu lieu, bien qu'avec du retard et, la plupart du temps, par des voies « collatérales ». Brodsky aura accès aux éditions Samizdat des poètes du début du siècle (Tsvetaieva,

---

[413] I. Ehrenbourg, *Les gens, les années, la vie*, Parangon, Paris, 2008.

[414] « В начале 60-х космополитическая мечта Эренбурга окрыляла советскую культуру. Открытие шедевров советского искусства, его триумфы 40-летней давности придавали значительность еще куцей новой волне. Ренессанс смотрит в прошлое, даже чужое, без зависти, только с восхищением. Ему нужны образцы. Французская живопись, итальянское кино, американская проза – все это насыщало советскую культуру новыми формами, заново открывало истинный реализм, который был так чужд теократическому соцреализму сталинского общества. »

P. Vayl, A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo tcheloveka*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 1996, p. 47.

Mandelstam et autres), il connaîtra Akhmatova personnellement. Mais cette transmission, qui concerne toute la littérature non-officielle, aura des caractéristiques particulières : d'un côté, elle conservera un élément de hasard, et parfois même de risque et, de l'autre, le lien social sera sa base et sa condition.[415]

Comme nous l'avons vu dans notre partie précédente, le modèle temporel de la poétique de Deguy est étroitement lié à son travail de philosophe et en partie influencé par la découverte de la philosophie de Heidegger dont le travail est « popularisé » en France de l'après-guerre par Jean Beaufret que Deguy connaît personnellement. On a relevé aussi que le paradigme de transmission des « reliques » que Deguy envisage est influencé, entre autres, par les travaux d'Antoine Berman, un autre contemporain et ami. Nous citons ces exemples non pas pour dire que le contexte intellectuel est déterminant dans la naissance d'une œuvre ou d'une pensée, mais pour constater que les liens humains ont leur place dans la transmission de la tradition et dans l'éclosion d'une œuvre.

Considérer le contexte intellectuel et politique nous semble fondamental dans la lecture d'une œuvre comme celle de Joseph Brodsky. L'amitié de Brodsky avec les intellectuels de la génération précédente, en particulier avec Anna Akhmatova, devient non seulement une source de données historiques refoulées par l'Histoire officielle et la garantie d'une transmission de certaines valeurs inhérentes à la culture russe compromises par les années de leur effacement volontaire, mais aussi, dans un sens très pratique, l'unique possibilité parfois d'accéder à certains ouvrages

---

[415] Prenons comme exemple la première rencontre de Brodsky avec Serguei Choults, que ce dernier décrit dans son article « Joseph Brodsky dans les années 1961-1964 ». Les deux se rencontrent en février 1961 et la première question que Brodsky pose à son nouvel ami est s'il aime John Donne. Choults explique que cette question était tout à fait logique, parce qu'à l'époque circulaient les copies dactylographiées du roman d'Ernest Hemingway « Pour qui sonne le glas » avec une épigraphe de Donne. Après une courte discussion, Choults promet à Brodsky une anthologie des poètes anglais du XVII siècle. *cf*. S. Choultz « Iosif Brodsky v 1961-1964 godakh », *Zvezda*, N°5, 2000, p. 75-83.

introuvables ailleurs que dans les bibliothèques privées. Pour ne pas parler du rôle que certains représentants de cette génération des « pères », et, dans le cas de Brodsky, on devrait pouvoir dire « des mères », jouent dans la défense du jeune poète pendant sa persécution judiciaire. Telle est le cas, par exemple, de l'écrivain et journaliste Frida Vigdorova, qui a fait l'impossible pour la libération de Brodsky et a pris le risque de sténographier le procès du jeune poète, en créant un des textes-fondateurs du Samizdat russe.

Pourtant, la sensation générale d'être « orpheline » restera très présente chez la génération du dégel et l'impression qu'une partie de l'héritage culturel a été occultée ne disparaîtra jamais que le désir d'accéder à ce qui était dissimulé ; par ailleurs, les nouvelles politiques culturelles du dégel s'estomperont progressivement dans l'époque de la stagnation.

Un autre élément important de la transmission « latérale » de la tradition pour Brodsky et sa génération du dégel est l'architecture de Saint-Pétersbourg. Le poète raconte que sa première rencontre avec l'Histoire se fait par le biais de l'architecture de sa ville natale, l'ex-capitale de l'Empire russe, appelée « la fenêtre vers l'Europe » non seulement pour sa position géographique (permettant la navigation vers les pays de l'Europe du nord), mais aussi pour l'éclectisme de son architecture et pour la richesse de ses musées et de ses collections d'art.

> Je dois dire que ces façades et ces portiques – classiques, modernes, éclectiques, avec leurs colonnes, leurs pilastres, et leurs têtes d'animaux et de personnages mythologiques en stuc -, leurs ornements et les cariatides soutenant les balcons, les bustes dans les niches de leurs entrées, m'en ont appris beaucoup plus sur l'histoire de notre monde que tous les livres que j'ai pu lire par la suite. La Grèce, Rome, l'Egypte, toutes étaient là […].[416]

---

[416] J. Brodsky, *Loin de Byzance*, *op. cit.*, p. 12.

Les ensembles architecturaux pétersbourgeois sont des reliques matérielles qui témoignent d'un temps historique autre. Dans ces bâtiments imprégnés d'Histoire, on devine la splendeur de l'ancienne capitale malgré le fait que, la plupart du temps, leur usage actuel ne correspond plus à leur usage initial : les palais sont transformés en bibliothèques ou en bureaux de l'administration, les églises en piscines ou en musées, les grands appartements bourgeois en *kommounalki* soviétiques. La famille de Brodsky habite elle aussi dans une de ces *kommounalki* qui se trouve au cœur de la ville, dans la fameuse « maison de Mourouzi », que le poète décrit en détail dans son essai « In a Room and a Half »[417]. L'usage détourné des bâtiments n'efface pas complètement la mémoire de leur fonction initiale, mais la rend intermittente. Par ailleurs, le sombre souvenir de la ville en ruines de l'après-guerre est encore bien présent dans la tête des pétersbourgeois, le souvenir d'une époque où il y avait quelque chose de « fantomatique » dans l'air [418]. Néanmoins, l'Histoire prérévolutionnaire des lieux survit malgré tout, et, à côté de certaines informations historiques disponibles dans les livres, il y a toute une mythologie de la ville qui se nourrit aussi bien des souvenirs privés, des légendes et des témoignages oraux que des images provenant des œuvres littéraires, dont les personnages hantent les mêmes parcs, les mêmes canaux et les mêmes gares, que ces lieux furent renommés ou pas à l'époque soviétique. La description que Brodsky fait de son appartement pétersbourgeois, que je me permets de citer longuement, nous le montre bien:

---

[417] J. Brodsky, « In a Room and a Half », dans *Less than One*, *op. cit.*, p. 447-501.

[418] « You can not cover a ruin with a page of *Pravda*. The empty windows gaped at us like sculls' orbits, and as little as we were, we sensed tragedy. True, we couldn't connect ourselves to the ruins, but that wasn't necessary: they emanated enough to interrupt laughter. Then we would resume laughing, quite mindlessly—and yet it would be a resumption. In those postwar years we sensed a strange intensity in the air; something immaterial, almost ghostly. »

J. Brodsky, « Less than One », *Less than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 27.

> Our room and a half was part of a huge enfilade, one-third of a block in length, on the northern side of a six-story building that faced three streets and a square at the same time. The building was one of those tremendous cakes in so-called Moorish style that in Northern Europe marked the turn of the century. Erected in 1903, the year of my father's birth, it was the architectural sensation of the St. Petersburg of that period, and Akhmatova once told me that her parents took her in a carriage to see this wonder. On its western side, facing one of the most famous avenues of Russian literature, Liteiny Prospect, Alexander Blok had an apartment at one time. As for our enfilade, it was occupied by the couple that dominated the pre-revolutionary Russian literary scene as well as the intellectual climate of Russian emigration in Paris later on, in the twenties and the thirties: by Dmitry Merezhkovsky and Zinaida Gippius. And it was from our room and a half's balcony that the larva-like Zinka shouted abuse to the revolutionary sailors. After the Revolution, in accordance with the policy of « densening up » the bourgeoisie, the enfilade was cut up into pieces, with one family per room.[419]

Dans son discours prononcé pendant la réception du Prix Nobel, Brodsky dit que sa génération voulait « réanimer » et remplir d'un nouveau sens les « formes » au contenu compromis qu'elle avait reçues en héritage[420] (nous en parlerons plus loin). L'architecture de Saint-Pétersbourg, dont la présence était à la fois matérielle et énigmatique, où le quotidien coexistait avec les références littéraires, nous semble être un bon exemple de ces « formes ».

Un autre aspect du contexte politique qui doit être pris en compte dans l'analyse de l'œuvre de Brodsky est la perception du temps fortement anachronique que l'Etat soviétique imposait à ses citoyens. Alexei Yurchak, dans son livre *Everything Was Forever, Until It Was No More*[421], sous la base des multiples témoignages de citoyens soviétiques, constate l'impression commune qu'ils avaient de vivre dans un Etat éternel, un Etat qui n'est pas sujet à changements et qui apparaît comme quelque chose qui n'aura jamais fin. Yurchak remarque que dans cette

---

[419] J. Brodsky, « In a Room and a Half », *Less than One*, *op. cit.*, p. 447-501, p. 451-452.

[420] J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995, p. 56.

[421] A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Pinceton University Press, 2006.

impression commune de vivre dans un état éternel, se dissimulait un paradoxe, car, quand cet Etat éternel s'est effondré, personne n'en fut vraiment surpris :

> Many discovered that, unbeknownst to themselves, they had always been ready for it [the system's collapse], that they had always known that life in socialism was shaped through a curious paradox, that the system was always felt to be both stagnating and immutable, fragile and vigorous, bleak and full of promise.[422]

Cette perception du temps est le résultat du discours politique de l'Etat soviétique qui influence à son tour (pour ne pas dire manipule), aussi bien le discours journalistique que la littérature officielle. L'analyse de la poétique du journalisme soviétique que Nora Buhks fait dans son livre *Le Journalisme de la Perestroïka Les Techniques du Renouveau*[423] nous éclaire sur les mécanismes par lesquels le discours officiel est à l'origine de cette perception du temps historique soviétique comme quelque chose d'immuable, tel que le constate Yurchak. Buhks étudie tout d'abord les mécanismes par lesquels l'opinion publique, même quand il s'agissait des lettres ouvertes ou d'un dialogue avec les citoyens, n'était jamais reflétée dans le discours journalistique « de façon inorganisée, spontanée ou imprévisible »[424]. Pour elle, les procédés poétiques, dont fait partie cet « usage détourné des genres », deviennent une partie intégrante de l'idéologie officielle. Buhks analyse quelques procédés qui permettent de manipuler la perception du temps, telle l'absence systématique de dates dans la présentation des actualités « internes » dans les journaux soviétiques[425],

---

[422] *Ibid.*, p. 4.

[423] N. Buhks, *Le Journalisme de la Perestroïka Les Techniques du Renouveau*, Université de Paris-Sorbonne, 1988.

[424] *Ibid.*, p. 34.

[425] « Le temps de l'actualité, facteur constitutif de la presse occidentale, est largement évacué du journalisme soviétique. D'où une modification radicale de la poétique, des paramètres idéologiques se substituant aux paramètres temporels. » *Ibid.*, p. 64.

combinée avec l'indication précise des dates des événements, quand il s'agit des actualités qui viennent de l'étranger :

> En conclusion, on peut donc dire qu'il existe dans la presse soviétique deux structures temporelles : un temps à usage interne, temps historique inséré dans l'espace idéologique, et un autre temps à usage externe qui est le temps réel de l'actualité. […] Cette coexistence sert d'une part à la différenciation idéologique des deux mondes, d'autre part elle permet la confrontation de deux rythmes : l'un à usage interne, continu et harmonieux, l'autre à usage externe, fébrile et saccadé. […] C'est ainsi que le recours à un procédé poétique […] permet d'atteindre un objectif idéologique et réalise par des voies artistiques la fonction idéologique du temps dans le journal.[426]

La chercheuse constate néanmoins un usage sporadique des dates dans le journalisme soviétique quand il s'agit des événements les plus importants pour le parti communiste. Cela permet de distinguer deux types d'événements internes : ceux qui ont la dignité de bâtir l'Histoire officielle et ceux qui s'inscrivent dans le présent éternel et immuable qui règne dans le pays. Non seulement toute menace d'un événement inattendu est-elle « neutralisée » dans la presse soviétique, mais l'Histoire est « fabriquée » *ad hoc* pour appuyer l'idéologie officielle :

> On ne saurait toutefois conclure à une absence totale du facteur temporel dans la presse soviétique. Le temps y existe bien, mais il est qualitativement différent de celui de la presse occidentale : ce n'est pas le temps de l'actualité, c'est le temps historique. Dans le temps historique se répartissent des événements historiques, c'est-à-dire ceux qui sont attestés comme tels du point de vue de l'idéologie soviétique […].[427]

---

[426] *Ibid.*, p. 72.

[427] *Ibid.*, p. 67.

Dans la culture populaire soviétique des années 70 circulait une blague dédiée à deux journaux les plus importants de l'époque : « Pravda » - « La Vérité » et « Izvestia » - « Les Nouvelles ») qui reflétait bien cet état de choses : « Dans « Les Nouvelles » il n'y a pas de vérité, dans « La Vérité », par contre, il n'y a pas de nouvelles.

Bukhs en conclut que le discours journalistique qui est censé laisser transparaître le temps présent dans son devenir, en Union Soviétique, ne montre aux lecteurs qu'un temps fortement coloré par la fiction. Ce fait n'affecte pas seulement la perception du temps des citoyens, mais aussi le « chronotope » générique de la littérature officielle où se manifeste le phénomène inverse : le discours journalistique s'installe au cœur même de la fiction :

> Dans le système soviétique de communication, d'une part, et dans le système de la littérature de l'autre, on voit se dérouler de la façon synchronique deux processus d'importance égale mais de visées différentes. Le premier a eu lieu dans le journalisme : par l'effet de la littératurisation du message, le caractère informatif de celui-ci tend à être remplacé par une représentation artistique du réel, qui fait que le message est transmis à un niveau émotionnel. Le second a lieu dans la littérature : par l'effet du développement de la publicistique on assiste à une reproduction du caractère documentaire propre à celle-ci, mais par le moyen de procédés littéraires ; le contenu de l'œuvre artistique acquiert la qualité de message à valeur factuelle et est transmis au niveau informatif de la communication.[428]

La littérature soviétique officielle prend donc le relais de la presse, en tant que reportage documentaire sur le quotidien des citoyens. L'analyse de Bukhs nous montre bien comment en Union Soviétique l'idéologie s'accapare des procédés poétiques pour les mettre à son service.

Cette volonté de soumettre toute la vie du pays au pouvoir politique centralisé ne concerne pas seulement le journalisme. Dans son livre *Staline œuvre d'art totale*, Boris Groys, le philosophe allemand d'origine russe, parle de la politique stalinienne[429] comme d'un « projet esthético-politique global » qui se donne comme tâche de transformer le pays en mécanisme parfaitement fonctionnel, commandé par

---

[428] *Ibid.*, p. 101.

[429] Groys parle de Staline mais son analyse ne se limite pourtant pas à l'époque stalinienne – elle inclut aussi les années 70-80.

le Comité Central du Parti Communiste[430]. Il est important de souligner que ce « projet esthético-politique global » n'a jamais été réalisé. Les différentes écoles d'historiens de l'Union Soviétique nous montrent bien le fonctionnement complexe du système, ses tensions internes, ainsi que les mécanismes d'autonomie et de résistance que la société développe.[431] Ce qui nous intéresse dans l'analyse de Groys est qu'il résume le discours « officiel », la *doxa* auquel la société est confrontée.

En ce qui concerne l'héritage culturel du passé, Groys constate la volonté des idéologues soviétiques qui considèraient la culture communiste comme « survenant à la fin de l'histoire », de se servir de l'art de toutes les époques précédentes pour en tirer tout ce qui leur pouvait être utile[432]. Cependant, toutes les œuvres de la culture du passé n'avaient pas la même valeur, et à côté de l'art « progressiste » qui témoignait de la lutte des classes, existait un art « réactionnaire » qui n'était pas digne de rentrer dans l'Histoire :

---

[430] « Le pouvoir qui s'installa en Russie après la révolution d'Octobre promettait un monde qui ne devait pas seulement être plus juste ou garantir une plus grande sécurité économique à l'homme ; il devait surtout, et peut-être était-ce là l'essentiel, devenir un monde de beauté. La vie désordonnée et le chaos des époques passées devaient céder la place à une vie harmonieuse organisée suivant un plan artistique unique. La soumission totale de la vie économique, sociale, et de l'existence quotidienne du pays à une seule instance de planification chargée d'en régler les moindres détails, de les harmoniser et d'en faire un tout cohérent transforma cette instance (la direction du Parti) en une sorte d'artiste à qui le monde entier servait de matériau […] ».

B. Groys, *Staline œuvre d'art totale*, traduit du russe par Edith Lalliard, Editions Jacqueline Chambon, 1990, p. 32.

[431] Pour illustrer la variété d'approches dans les études historiennes de l'Union Soviétique, citons juste quelques noms et quelques titres : à côté de l'école « totalitarienne » qui perçoit la société soviétique comme quelque chose d'homogène (A. Besançon, *Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses*, Hachette, 1976), il y a eu le travail de Merle Fainsod qui a montré les failles du système stalinien (M. Fainsod, *Smolensk à l'heure de Staline*, Fayard, 1967), l'école « révisionniste » qui a étudié le « microcosme » de la société soviétique (S. Fitzpatrick *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times : Soviet Russia in the 1930s.*, Oxford University Press, 1999), Emanuel Todd qui a montré la désorganisation de l'appareil de production planifié et a prédit en 1976 l'inévitable chute de l'Union soviétique (E. Todd, *La Chute Finale. Essai sur la décomposition de la sphère soviétique*, Robert Laffont, 2004).

[432] « […] l'art du passé n'était pas une histoire vivante par rapport à laquelle il fallait se déterminer mais un stock des choses mortes, dont on peut prendre à tout moment ce qui plaira ou ce qui peut paraître utile. »

B. Groys, *Staline œuvre d'art totale*, *op. cit.*, p 62.

> […] le réalisme socialiste a été proclamé l'héritier de toute la tradition artistique progressiste du monde entier et de tous les temps. Quant à l'art réactionnaire, il devait être oublié, rayé des annales de l'histoire ou, s'il y était conservé, il devait seulement témoigner des forces hostiles à l'art progressiste et authentique.[433]

C'est en fonction de leur contenu idéologique que les œuvres d'art sont évaluées comme « progressistes » ou « réactionnaires », tandis que toutes les questions de style ou de forme sont évacuées aussi bien dans la classification des œuvres du passé que dans la critique d'art soviétique, où l'unique style autorisé était celui du réalisme socialiste : « Pour une conscience aussi apocalyptique, la question de l'originalité de la forme artistique est quelque chose de définitivement dépassée. »[434]

En ce qui concerne le temps dans l'état totalitaire, Groys écrit que « toute dictature politique se fonde au bout du compte sur une dictature du temps » et remarque que « la seule possibilité qui reste, ici, d'échapper à un temps déterminé, c'est de penser le temps comme tel »[435]. On verra que Brodsky, dans toute son œuvre, n'arrête pas de « penser le temps comme tel ». Le poète n'ignorait pas les manipulations du temps faites par le régime : dans son essai « On Tyranny », il remarque que pour la commodité du tyran et de la population, la propagande fabrique

---

[433] *Ibid.*, p 71.

[434] *Ibid.*, p 63.

[435] « Toute dictature politique se fonde au bout du compte sur une dictature du temps. L'impossibilité d'échapper à son propre temps, d'échapper à la prison de l'esprit du temps, d'émigrer hors de son propre présent, est un esclavage ontologique sur lequel repose au bout du compte tout esclavage politique ou économique. C'est ce qui permet de reconnaître à coup sûr toute idéologie totalitaire moderne : le fait qu'elle nie la possibilité du supratemporel – pour elle, il n'existe que contemporain ou le dépassé, le démodé, l'usé. […] La seule possibilité qui reste, ici, d'échapper à un temps déterminé, c'est de penser le temps comme tel – mais même une réflexion de ce type est comprise comme conditionnée par le temps. »

B. Groys, *Politique de l'immortalité. Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Maren Sell Editeurs, 2005, p. 118-119.

un mélange du présent, de l'Historique et de l'Eternité[436]. Dans le même essai, il parle de la lenteur avec laquelle le temps s'écoule dans un système totalitaire, parce que le système se donne comme tâche de contrôler ce qu'aucun humain ne peut contrôler, le passage du temps (« as for the party in power, it has nowhere to hurry, and after half a century of domination is itself capable of distributing time »[437]).

Après cette brève analyse du contexte politique dans lequel Brodsky commence son œuvre, on pourra mieux comprendre pourquoi l'œuvre d'un poète qui n'était ni dissident ni opposant au régime, qui n'a rien fait ou écrit d'ouvertement antisoviétique, est considérée comme subversive et dangereuse au point de provoquer l'expulsion du poète du pays natal. C'est son programme poétique qui a permis au poète d'esquiver le cadre de la culture officielle et de se « réapproprier » le « butin des vainqueurs » (le nom que Walter Benjamin réserve aux biens culturels portés dans le « cortège triomphal » du pouvoir[438]). Son approche délibérément anachronique et subjective de la culture du passé lui a permis d'y trouver un espace d'évasion, une source de valeurs éthiques et un instrument de résistance. Le choix du poète d'avoir recours aux époques lointaines et idéologiquement « neutres » peut sans doute s'interpréter comme une forme d'autocensure. Comme le constatent Annie Epelboin et Assia Kovriguina dans leur livre *La Littérature des Ravins. Ecrire sur la Shoah en URSS*, après les décennies de travail acharné de la censure en URSS, ses exigences sont désormais « intériorisées » par les écrivains[439].

---

[436] J. Brodsky, « On Tyranny », *Less than One*, *op. cit.*, p. 113-122, p. 113.

[437] *Ibid.*, p. 117.

[438] W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *art. cit.*, p. 431.

[439] « Toute expression publique des idées sur le monde, surtout si elles avaient trait à l'Histoire, devait correspondre à la doxa et, pour être éditée, passer l'épreuve littéralement terrifiante de la censure. […] Le contrôle de l'édition, à partir des années 1930, s'est exercé de manière préventive, très loin en amont, dès la conception d'une œuvre, voire d'une pensée. Le déploiement de délateurs-conseillers parmi les gens de lettres a assuré l'efficacité grandissante de l'autocensure. Pour cette raison, on

Bien que le choix de faire référence à des époques lointaines puisse être interprété comme un choix de substitution étant donné que l'Histoire récente ne pouvait qu'être traitée conformément « au modèle fictionnel en vigueur »[440], le programme poétique de Brodsky garde néanmoins sa charge subversive, parce que la façon dont il traite la culture du passé ne suit pas les consignes de la mémoire « institutionnalisée ». Dans la poétique de Brodsky le passé est perçu du point de vue d'un homme privé, cette poétique est libre de toute injonction collective : elle prend en compte la vie réelle[441] dans sa dimension quotidienne et utilise les mécanismes d'un type de mémoire qui est proscrit en URSS[442], c'est-à-dire d'une mémoire « spontanée et subjective ».

Nous nous permettons de résumer le programme poétique de Brodsky en quelques impératifs : redonner l'importance aux « formes » (le contenu est trop souvent compromis), considérer la culture dans son unité (récupérer donc ce qui est rejetée par le régime comme « l'art réactionnaire »), trouver une approche individuelle et subjective de l'Histoire (rétablir un rapport direct, sans intermédiaires, avec les générations précédentes), et, enfin, redonner sa juste valeur au temps (le temps qui non seulement échappe à tout pouvoir humain mais qui l'engloutit et l'emporte avec lui).

---

pourrait presque considérer que la censure, relayée par l'organisation de l'autocensure dès le milieu des années 1930, a cessé son activité en URSS en tant qu'organe de contrôle répressif. »

A. Epelboin, A. Kovriguina, *La Littérature des Ravins. Ecrire sur la Shoah en URSS*, Robert Laffont, 2013, p 114.

[440] *Ibid.*, p 117.

[441] « L'art soviétique avait une visée idéologique à servir et à respecter. Le réel en tant que tel n'étant pas pris en compte, le mythe officiel était une référence absolue. » *Ibid.*, p 121.

[442] *Ibid.*, p 117.

2

« Le temps est créé par la mort » ou le paysage sans héros

On ne saurait surestimer l'importance de la thématique temporelle dans l'œuvre de Joseph Brodsky. Le poète définit le temps comme le thème principal de son œuvre. Ainsi, dans l'interview donnée à Valentina Polukhina en 1980, il dit : « I dare to say I write exclusively about one thing : about time and what time does to a person »[443]. Mais le travail du temps sur l'être humain n'est qu'une métaphore pour Brodsky de ce que « le temps fait à l'espace et au monde »[444]. À de nombreuses occasions, Brodsky déclare que, de manière générale, le temps est ce qui l'intéresse le plus au monde et que pour lui la littérature ne parle pas de la vie, mais de deux catégories : l'espace et le temps[445]. Il est donc important de noter que l'intérêt de Brodsky pour les époques lointaines, telle l'Antiquité, dont témoignent les références à la culture du passé propres à sa poétique, participe tout d'abord à cette réflexion du poète sur le phénomène du temps et son travail sur l'être humain. Il y a bien sûr d'autres enjeux dans l'adoption des références « érudites » par la poésie de Brodsky,

---

[443] V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A poet for our time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 249.

[444] « What really intrigues me more than anything else in the world—and always intrigued me—is time and its effect on people, what it does to them, how it changes them, how it forms them. I mean the practical aspect of time as it runs through a person's life. But that's only one way of looking at it, I suppose, since time in the life of a person, and what it does to him and how it transforms him, is just a metaphore for what time does to space and what time does to the world. »

Conversations in Exile. Russian Writers Abroad, *op. cit.*, p. 103.

[445] « […] literature is not about life, because *life* is not about life. Life to one degree or another is about two categories: time and space. » *Ibid.*, p. 104.

dont l'un des plus importants, analysé par le slaviste danois Jon Kyst[446], est l'envie du poète de marquer son appartenance à un certain milieu social et intellectuel : « l'intelligentsia soviétique de l'époque poststalinienne » qui se sent à la fois « élue » et « menacée »[447].

L'enquête sur la nature du temps menée par le poète est intimement liée à sa réflexion sur la finitude de l'existence humaine. Pour lui, l'éternel et le temporel ne peuvent être représentés que l'un par rapport à l'autre : « le temps est créé par la mort », écrit-il dans le poème « La fin d'une belle époque »[448]. La caducité de la vie humaine commune aux anciens et aux modernes devient la base pour des comparaisons entre des époques historiques distantes et pour des raccourcis anachroniques propres à sa poétique : « If we have anything in common with antiquity, it is the prospect of nonbeing », remarque-t-il dans « Profile of Clio »[449]. Du reste, pour pouvoir comprendre « le point de vue du temps lui-même », un point de vue qui est pris en compte par la poétique de Brodsky, comme nous allons le voir, il faut oser aller au-delà de la mort. L'imagination poétique permet de faire dans l'espace du poème ce qui est impensable dans le réel : franchir les limites étroites de la vie humaine pour découvrir ce qui se cache « de l'autre côté du miroir », pour épier ce qui se passe après la mort du héros, quand pour occuper la place du sujet lyrique, il ne reste que « le temps à l'état pur ».

L'intérêt pour cette métamorphose ultime de l'être humain qu'est la mort est présent chez Brodsky depuis les débuts de son œuvre, et ce n'est pas un hasard si,

---

[446] J. Kyst, « Name-dropping : ob odnom poetico-retoricheskom priome v tvorchestve Iosifa Brodskogo », *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, N°67 :3, 2004, p. 224-232.

[447] Ibid., p. 226.

[448] « Время создано смертью. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, Pouchkinski Fond, 1997, p. 311.

[449] J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 115.

pendant le procès pour parasitisme qui marqua le point culminant de la persécution du poète par l'Etat Soviétique, Brodsky, n'ayant à l'époque que 23 ans, est accusé, entre autres, de s'intéresser outre mesure aux thèmes « funéro-mortuaires ». Dans l'article qui était à l'origine de cette persécution, paru dans le journal *Leningrad-Soir* le 29 novembre 1963 sous le titre « Parasite social en marge de la littérature », le jeune poète est blâmé pour son pessimisme, sa « décadence » et son « manque de foi dans l'homme » :

> A son actif, on comptait à peine une vingtaine de poèmes, écrits dans un petit cahier d'écolier, qui tous témoignaient de la triste vision du monde de son auteur : *Cimetière, Je mourrai, je mourrai…* Ces titres à eux seuls suffisent pour se faire une idée de la tendance qui caractérise les œuvres de Brodski. Il imite les poètes qui propagent le pessimisme et le manque de foi dans l'homme, ses vers sont un méli-mélo de décadence, de modernisme et du plus banal charabia.[450]

Dans son commentaire de cet article, Efim Etkind nous rappelle que le simple fait de « penser à la mort » était déjà quelque chose de hautement subversif à l'époque soviétique[451]. Bien que « *Cimetière, Je mourrai, je mourrai…* » cité dans l'article ne corresponde à aucun poème de Brodsky[452], l'intuition concernant l'intérêt du jeune

---

[450] L'article en question est publié en français dans *Brodsky ou le procès d'un poète*, commentaires d'Efim Etkind, préface d'Hélène Carrère D'Encausse, Livre de Poche, 1988, p. 33-41, p. 34.

[451] « Ce rebelle à toute collectivité se permet de penser à la mort… A-t-on jamais vu ça chez un Soviétique ? Les « nôtres » se doivent d'être optimistes. « La vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse », affirmait Staline ; et en 1963, malgré le dégel, l'optimisme était toujours de rigueur. »

Brodsky ou le procès d'un poète, *op. cit.*, p. 42.

[452] L'auteur de l'article fait probablement une « synthèse » entre le poème « Cimetière juif près de Leningrad » de 1958 et le poème « Stances » de 1962 qui commence par : « Ni pays, ni cimetière, je ne veux choisir, sur l'île Vasilievski, je viendrai mourir … ». Ce dernier poème était tellement connu dans le cercle des poètes pétersbourgeois et de leurs amis qu'il a même donné lieu à une anecdote rapporté par Dovlatov dans son livre *Brodsky et les autres* :

« Un jour, un ami demanda à Groubine :
- Sais-tu où vit Joseph Brodsky ?
Groubine répondit :
- Où il vit, je n'en sais rien. Mais pour mourir, il va sur l'île Vassilevski. »

poète pour la thématique de la mort est juste. De cet intérêt témoignent beaucoup de ses poèmes de jeunesse aussi bien par la présence insistante des motifs d'adieu et de départ imminent et irrévocable, que par ce dispositif, très important pour la poétique de Brodsky, qui nous permet d'imaginer le monde d'après la disparition du sujet lyrique. Pour ne nommer que quelques-uns de ces poèmes, citons : « Jardin »[453] de 1960 et « Dédicace à Gleb Gorbovski »[454] de 1961, mais aussi « L'Elégie de Strelna » de 1960, « Vitezslav Nezval » de 1961, « Pars, Pars, Pars… » de 1961, « Stances » de 1962, etc.

Dans le poème « Collines » de 1962, Brodsky tente une première définition de la mort :

La mort ce n'est pas le squelette épouvantable
avec la faux couverte de rosée.
[…]
La mort – c'est toutes les voitures
c'est la prison, c'est le jardin.
La mort – c'est tous les hommes :
leurs cravates sont pendues.
La mort c'est les vitres des maisons,
de l'église, des bains – toutes !
La mort est tout ce qui est autour de nous,

S. Dovlatov, *Brodsky et les autres*, Anatolia. Editions du Rocher, 2003, p. 144.

[453] « Non, partir !
Que les wagons énormes
m'entraînent dans l'espace incertain.
Mon chemin sur la terre et ton chemin
vers le soleil au loin se confondent.
Adieu, mon jardin.
Adieu pour toujours. »

J. Brodsky, « Le jardin », *Collines et autres poèmes*, traduit du russe par J.-J. Marie, Edition du Seuil, 1966, p. 85-86, p. 86. (La traduction de J.-J. Marie a été partialement modifiée par nous.)

« Нет, уезжать! / Пускай когда-нибудь / меня влекут громадные вагоны. / Мой дольний путь и твой высокий путь – / теперь они тождественно огромны. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 30.

[454] « Quitter l'amour, dans le soleil de midi, sans retour,
et le chuchotement de l'herbe sur les pelouses qui s'enfuient. »

J. Brodsky, « Dédicace à Gleb Gorbovski », *Collines et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 67-68, p. 67.

car, eux ne le verront plus.

[…]
C'est pas nous qui ne les voyons pas,
c'est eux, qui ne nous voient plus.[455]

Cet intérêt anachronique pour la mort chez un jeune poète « soviétique » peut en partie être expliqué par ses lectures des poètes modernistes et des poètes métaphysiques anglais, mais comme le remarque Leon Burnett dans son article « The Complicity of the Real : Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam »[456], il ne faut pas sous-estimer l'importance du dialogue que Brodsky établit avec la poésie acméiste et, en particulier, avec l'œuvre d'Ossip Mandelstam. Burnett analyse la convergence des thèmes du temps et de la mort chez les deux poètes, et constate l'« immédiateté formelle des objets » propre à la poétique de l'un comme de l'autre :

> It is this perception, almost of terror (certainly of awe and intensity) at the imminent coming into being of the image-object, a truly dynamic *experience of threat or menace*, that Brodsky appears to have inherited directly from his precursor.[457]

Dans le passage du poème « Collines » cité plus haut, on voit comme tous les objets avec leur simple présence sont là pour nous rappeler le caractère éphémère de

---

[455] « Смерть – не скелет кошмарный / с длинной косой в росе. / […] Смерть – это все машины, / это тюрьма и сад. / Смерть - это все мужчины, галстуки их висят. / Смерть – это стекла в бане, / в церкви, в домах – подряд! // Смерть – это все, что с нами, – / ибо они – не узрят. […] Это не мы их не видим – / нас не видят они. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, Pouchkinski Fond, 1997, p. 213-218, p. 216-217.

Les textes russes cités, sauf indication contraire, sont traduits par nous. La stratégie que nous avons choisie pour nos traductions (celle qui nous semble la plus appropriée pour illustrer notre travail d'analyse) est de nous tenir au plus près du sens du texte original, au détriment de la métrique, de la sonorité et même parfois du « bon usage » de la langue française.

[456] L. Burnett, « The Complicity of the Real : Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam », *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, edited by Lev Loseff and Valentina Polukhina, St. Martin's Press, New York, 1990, p. 12-33.

[457] *Ibid.*, p. 16.

notre existence. Mais Brodsky ira plus loin que son prédécesseur acméiste, comme le remarque justement Lev Losev, « personne n'avait encore décrit de la même manière l'être humain *comme une chose* »[458]. Chez Brodsky, la finitude de la vie humaine est montrée aussi bien par la comparaison homme / chose que par la graduelle métamorphose de l'être humain en « chose » et en matière, une métamorphose qui se passe pratiquement « sous nous yeux » (« Moi, je suis en pierre aussi […] / Et le marbre rétrécit mon aorte »[459]).

Un autre élément important dans la description de la mort qui apparaît dans le poème « Collines » est que le poète y « joue » avec la vision de la mort propre à la psyché humaine. Il change le point de vue habituel : c'est nous qui avons disparu du champ visuel des morts, et pas le contraire. (Dans une variante initiale de ces vers que David MacFadyen cite dans son livre *Joseph Brodsky and the Soviet Muse*[460], Brodsky passe même de la troisième personne à la première, en adoptant le point de vue de deux êtres tués qui gisent au fond d'un étang.) Dans le même poème, Brodsky associe pour la première fois la mort à l'image de la plaine, en l'opposant aux collines de la vie : « La mort, c'est seulement la plaine, la vie – les collines, les collines »[461].

Nous verrons plus avant que la façon dont le poète représente le temps est toujours intimement liée à une transformation de l'espace, ou, plus précisément, que le royaume du temps est représenté par un espace infini, dont la particularité est d'être libéré de la perspective propre à l'œil humain. Dans le long poème « Grande élégie à John Donne » que Brodsky écrit en 1963, on trouve un nouvel exemple de

---

[458] L. Losev, « Niotkouda s liuboviu », *Kontinent*, N° 14, 1977, p. 307-331, p. 316.

[459] « Я и сам из камня […] // И мрамор сужает мою аорту. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, Pouchkinski Fond, 1998, p. 199.

[460] D. MacFadyen, *Joseph Brodsky and the Soviet Muse*, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 159.

[461] « Смерть – это только равнины. / Жизнь – холмы, холмы. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 218.

changement de perspective. Le poète s'aventure dans des sphères atemporelles auxquelles « seules les âmes » peuvent avoir accès. - l'être humain n'est plus celui qui voit, mais celui qui est vu par un observateur s'éloignant progressivement vers les sphères atemporelles ; vu de là-haut, l'être humain n'est qu'un point infime perdu dans l'immensité de l'espace. La composition de ce poème repose sur un graduel zoom arrière qui élargit de plus en plus la perspective : de la chambre du poète métaphysique anglais John Donne, jusqu'aux sphères célestes, habitées par les êtres éternels[462]. « Grande élégie à John Donne » nous semble anticiper ce qui deviendra l'image de l'Empire du temps « à l'état pur » - l'image d'un espace où la perspective linéaire est abolie comme l'est le temps linéaire de la vie humaine. Jakov Gordin, dans son article « Strannik », remarque qu'on pourrait lire ce poème comme une réponse à la question que Brodsky pose dans un poème écrit en 1962 : « dis-moi, mon âme, à quoi ressemblait-elle, la vie perçue du haut du vol de l'oiseau ? »[463]. Gordin trouve dans la poésie russe classique un précurseur de Brodsky dans cette représentation de l'ensemble du monde vu de très haut : il trace un parallèle intéressant entre la « Grande élégie à John Donne » et le début du poème « Démon » de Lermontov, où l'ange déchu du paradis survole les sommets enneigés du Caucase.[464] Cependant, l'âme du poète anglais John Donne ose s'aventurer dans des sphères encore plus lointaines, son génie poétique est capable de voir toute la terre et fait même un tour « autour de Dieu ».

---

[462] « La raison principale qui m'a fait entreprendre ce poème était, comme je le pensais à l'époque, la possibilité d'un mouvement centrifuge du poème… […] Donne est un anglais, il habite sur une île. Et, à partir de sa chambre, la perspective s'élargit graduellement : d'abord la chambre, ensuite, le quartier, ensuite, Londres, ensuite, toute l'île, la mer, ensuite, la place dans le monde… »

J. Brodsky, *Brodsky. Kniga interviu*, Zakharov, 2005, p. 161-162.

[463] « Скажи, душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полёта.»

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 27.

[464] I. Gordin, « Strannik », *Russian Literature XXXVII*, North-Holland, 1995, p. 227-246, p. 232.

Si Deguy place le « regard poétique » en haut et un peu à l'écart pour avoir une vue d'ensemble des choses du monde (c'est la vue « sublime » qui s'ouvre devant le dieu aux yeux bleus sur la fameuse terrasse de Rimbaud ou la vue dont nous parle Baudelaire dans son « Elévation »), Brodsky essaie progressivement de libérer le regard poétique de toute subjectivité, de tout ce qui en lui relève de l'humain (de l'éphémère). Avec les années, cette tendance devient de plus en plus radicale.

Dans les poèmes de Brodsky écrits après l'exil apparaît un nouveau « personnage » – un être « anonyme » qui a tout perdu (« mémoire, patrie, fils ») :

> […] Et monte dans sa chambre à bord, par la coupée,
> pensionnaire, flacon de grappa dans la poche,
> l'anonyme absolu, l'homme en imperméable
> qui a tout perdu: patrie, mémoire, fils.
> Sur son malheur le tremble se lamente,
> si toutefois quelqu'un songe à pleurer. […] [465]

Ce nouveau « héros », l'« anonyme absolu » se présente comme « personne » en répétant, mais au premier degré, ce qu'Ulysse dit à Polyphème par ruse :

> Les gens sortent de chambres où les chaises, comme la lettre « b »
> ou comme le « 6 », les sauvent des vertiges.
> Ils ne servent à personne, sinon à eux-mêmes ainsi
> Qu'aux dalles du trottoir et aux règles de multiplication.
> C'est l'influence des statues, ou, plus précisément, de leurs
> niches vides.
> Id est : c'est ça, la sainteté, ou son synonyme.
> Imagine que c'est vrai. Imagine que tu parles
> de toi-même, en parlant d'eux, d'un étranger, d'un anonyme.

---

[465] J. Brodsky, *Poèmes 1961-1987*, Gallimard, Paris, 1987, p. 140. (Traduit par Véronique Schiltz.)

« И восходит в свой номер на борт по трапу / постоялец, несущий в кармане граппу, / совершенный никто, человек в плаще, / потерявший память, отчизну, сына; / по горбу его плачет в лесах осина, / если кто-то плачет о нем вообще. »

J. Brodsky, « Lagouna », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, Pouchkinski Fond, Sankt-Péterbourg, 1997, p. 44-47, p. 44.

> […]
> Et si quelqu'un te demande: « Qui es-tu? », réponds :
> « Qui suis-je ? Personne », ainsi qu'Ulysse jadis à Polyphème. [466]

Du point de vue purement formel, Lev Losev constate dans l'œuvre poétique de Brodsky de la période d'exil la prédominance des constructions impersonnelles, l'absence du pronom « je » et l'usage de la troisième personne à la place de la première[467]. Le critique russo-américain fait une petite liste des différentes « entrées en scène » du nouveau héros anonyme de Brodsky : « l'Homme en imperméable », « un corps en imperméable », « un corps », « un anonyme », « un parfait « anonyme » », « l'homme en marron » etc.[468] Le titre « Vie Nouvelle » du poème que nous venons de citer est significatif – le motif de la fin d'une première vie et du commencement d'une autre est récurrent dans les poèmes écrits après l'exil de Brodsky (1972). On peut citer comme un autre exemple un poème de 1989 – une sorte d'Adieu à son amour de jeunesse :

> Ne me comprends pas mal : à ta voix, ton corps, ton nom
> rien ne me lie plus. Rien ne les a détruits,

---

[466] J. Brodsky, « La vie nouvelle », *Vertumne et Autres Poèmes*, Gallimard, Paris, 1993, p. 175-177. (La traduction d'André Markowicz a été partialement modifiée par nous.)

« Люди выходят из комнат, где стулья как буква "б" / или как мягкий знак, спасают от головокруженья. / Они не нужны, никому, только самим себе, / плитняку мостовой и правилам умноженья. / Это – влияние статуй. Вернее, их полых ниш. / То есть, если не святость, то хоть ее синоним. / Представь, что все это – правда. Представь, что ты говоришь / о себе, говоря о них, о лишнем, о постороннем. […] И если кто-нибудь спросит: "кто ты?" ответь: "кто я ? / я – никто", как Улисс некогда Полифему. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, Pouchkinski Fond, 1998, p. 148-149.

[467] L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, Izdatelstvo Ivana Limbakha, Saint-Pétérsbourg, 2010, p. 515-516.

[468] « Человек в плаще », « тело в плаще », « тело », « аноним », « совершенный никто », « человек в коричевом » etc.

Ibid., p. 516-518.

mais pour oublier une vie il faut à l'homme au minimum
une autre vie. Et j'ai vécu cette partie.[469]

Pour finir une vie il faut forcement passer par l'expérience de la mort, et l'exil devient une sorte de mort symbolique pour le poète. Lev Losev observe que le lieu de résidence de ce nouveau sujet lyrique qui apparaît dans la poétique de Brodsky après l'exil[470], est Nulle Part[471] (tandis que « Personne » est un pronom qui, selon Losev, « dans la mythopoïétique de Brodsky » accède au statut d'un nom[472]) :

De nulle part de tout cœur le énième de martobre,
cher honoré chérie, mais peu importe
qui car les traits de la face, pour être
franc, déjà s'effacent, ni votre, mais
ni d'un autre, ami fidèle, vous salue […][473]

Dans le poème cité, l'incertitude du sujet lyrique concerne aussi bien le temps, le lieu, l'identité de celui qui écrit et celle du destinataire. Comme le remarque Valentina Polukhina : « In the context of all-powerful time, the images nowhere and

---

[469] « Не пойми меня дурно : с твоим голосом, телом, именем / ничего уже больше не связано. Никто их не уничтожил, / но забыть одну жизнь чедовеку нужна, как минимум, / еще одна жизнь. И я эту долю прожил. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, Puškinsky Fond, Sankt-Peterbourg, 1998, p. 64.

[470] Néanmoins, on ne peut pas parler d'une coupure « nette » dans la poétique de Brodsky d'avant et d'après l'exil. Selon Brodsky, son exil politique a juste « formalisé » du point de vue biographique un état d'aliénation intrinsèque à l'être du poète. Les motifs d'exil sont présents dans beaucoup de ses poèmes de jeunesse écrits bien avant son départ de l'URSS.

[471] « Никто живет в Нигде […]. »

L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, *op. cit.*, p. 517.

[472] « В мифопоэзисе Бродского Никто, несомненно, не только местоимение, но и имя. »

Ibid., p. 517.

[473] J. Brodsky, « Partie du discours », traduit par Véronique Schiltz, *Vertumne et Autres Poèmes*, *op. cit.*, p. 46.
« Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря, / дорогой, уважаемый, милая, но неважно / даже кто, ибо черт лица, говоря / откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но / и ничей верный друг вас приветствует […]. »

J. Brodsky, « Tchast retchi », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op.cit.*, p. 125.

nobody acquire a multipurpose load, encapsulating the themes of exile, time, and alienation. […]. »[474]

Brodsky parle d'une nouvelle esthétique, d'une poésie qui, à la différence de la poésie épique, n'a pas besoin de héros. L'art devient pour lui de « la curiosité pour les lieux vides, pour les paysages sans objet »[475] ; son regard est objectif parce qu'il est comparable à celui que pourrait avoir le temps :

> […] should time have a pen of its own and decide to compose a poem, its lines would include leaves, grass, earth, wind, sheep, horses, trees, cows, bees. But not us. Maximum, our souls. […] And the epic, for all its splendor, as well as because of them, is a letdown as regards those standards [of time]. Plain and simple, he had a story to tell. And a story is bound to have us in it. Which is to say, those whom time dismisses.[476]

L'unique « perspective absolue » possible est celle du temps, celle de l'« après la mort ». Si chez Deguy, la « vue sublime » à laquelle l'art nous permet d'accéder englobe la vie et la mort, dans la poétique de Brodsky, la vue sur le monde qu'offre l'art « curieux des lieux vides » est affranchie de l'humain. L'unique humain qui pourrait faire partie d'un poème écrit par le temps dont nous parle Brodsky, est « personne » - l'être qui a déjà passé à travers l'expérience de la mort, tout au moins de la mort « symbolique ».

---

[474] V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A poet for our time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 157.

[475] « […] On peut beaucoup pardonner à une chose, surtout là
où cette chose est finie. En fin de compte, l'art c'est
la curiosité pour ces lieux vides,
pour leurs paysages sans objet. »

« Многое можно простить вещи – тем паче там, / где эта вещь кончается. В конечном счете, чувство / любопытства к этим пустым местам, / к их беспредметным ландшафтам и есть искусство. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, *op. cit.*, p. 49.

[476] J. Brodsky, « Letter to Horace », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 447-448.

Dans une conversation avec son ami de longue date Eugueny Rein, Brodsky mentionne le nom d'un poète antique, beaucoup moins connu qu'un Homère, qui aurait influencé sa « nouvelle » poétique – il s'agit de Leonidas de Tarente. Voici la conversation en question que Lev Losev rapporte dans son livre *Joseph Brodsky : A Literary Life* :

> To Evgeniy Rein's remark that Brodsky's later verse was « more relaxed » in tone, Brodsky replied, « Not more relaxed—more monotonous », and recited from memory a work by the ancient Greek poet Leonidas of Tarent: « Throughout your life try to imitate time, do not raise your voice, do not rage. If, however, you do not succeed in following this prescription, do not grieve, for when you lie under the earth and fall silent, you yourself will resemble time. »[477]

Losev affirme qu'« aucun des textes de Léonidas de Tarente ne correspond exactement à la citation de Brodsky ; mais quelques fragments de ses épigrammes lui ressemblent vaguement »[478]. Constatons néanmoins le choix de Brodsky de s'« éloigner » de la tradition épique, de la tradition qui traite les gestes héroïques et se nourrit de légendes « collectives », et d'inscrire dans sa généalogie poétique un poète grec « mineur », aux tonalités élégiaques, chez qui la réflexion sur le caractère fugitif de la vie humaine occupe une place extrêmement importante. Exilé en Egypte, Léonidas de Tarente est considéré comme « le poète des humbles et des miséreux »[479] ; il décrit « avec beaucoup de réalisme » la vie (« plus infime qu'un instant »[480]) des êtres « anonymes » se trouvant en bas de l'échelle sociale ; « […] les

---

[477] L. Losev, *Joseph Brodsky : A Literary Life*, Yale University Press, 2011, p. 181.

[478] « No text by Leonidas of Tarent corresponds exactly to Brodsky's quotation; some fragments of his epigrams remotely resemble it. » *Ibid.*, p. 289n.

[479] *Epigrammatisti Greci della Magna Grecia e della Sicilia*, a cura di A. Olivieri, Libreria Scentifica Editrice, Napoli, 1949, p. 5.

[480] Ce poème de Léonidas nous semble le montrer assez bien : « Infini, ô homme, était le temps avant celui-ci, jusqu'à ce que tu vinsses à la lumière du jour ; et infini, le restant jusqu'au Hadès. / Quelle part de vie nous est laissée, si ce n'est seulement autant qu'un instant, et même quelque chose de plus infime qu'un instant ? / Petite est ta vie restreinte, et elle n'est pas même agréable, mais plus triste que

inscriptions tombales et dédicatoires firent le principal objet de ses courts poèmes. »[481]. Ce choix de Brodsky nous semble tout à fait logique dans les conditions politiques que nous avons analysées plus haut, c'est l'expérience de l'individu face au Temps, de l'individu « libre » de tout ce qui relève du « collectif » ou du « politique » qui l'intéresse dans l'œuvre de Léonidas de Tarente. Le dialogue que Brodsky établit avec le poète grec est très « individuel » lui aussi, il se permet de le « paraphraser » librement ou même d'écrire un poème à sa place. Cette approche qui propose des « mises à jour » des textes anciens devient un vrai choix stylistique dans les poèmes comme « En développant Platon », « Lettres à un ami romain (de Martial) », « Quatrième églogue (d'hiver) », « Cinquième églogue (d'été) » et autres où Brodsky emprunte aux anciens tantôt le nom, tantôt la forme poétique pour « travestir » des contenus actualisés.

Nous avons vu que dès le début de l'œuvre de Brodsky, la réflexion sur la finitude de la vie humaine est étroitement liée à l'élaboration des images du Temps. Dans le chapitre suivant, nous verrons que les éléments faisant partie de ses poèmes de jeunesse (la réflexion sur la « longévité » des choses comparées aux humains, la recherche d'un point de vue sur le monde libre de toute subjectivité, de toute perspective humaine, la représentation du Temps comme d'un espace qui se dilate) se « cristalliseront » dans les images du Temps propres à sa poétique.

---

l'odieuse mort…… // Les hommes, ayant été parfaitement arrangés d'un tel assemblage d'os, scrutent l'air et les nuages : / Ô homme, vois comme c'est inutile, puisqu'au bout du fil, le ver, posé sur ton vêtement de peau non tissé par la navette, / En dévore vite un lambeau épilé, beaucoup plus horrible qu'un squelette d'araignée…. // Toi qui cherches l'aurore depuis l'aurore autant que tu le peux, ô homme, puisses-tu avoir été placé dans une vie pauvre, / T'étant toujours également souvenu, tant que tu te trouves réuni aux vivants, de quel chaume tu as été formé. »

Léonidas de Tarente, *Les Epigrammes de Léonidas de Tarente*, traduites par Jules Mouquet, Lille, 1906, p. 23-24.

[481] J. Mouquet, « Notice », *Les Epigrammes de Léonidas de Tarente*, *op. cit.*, p. 13-16, p.15.

3

Là où commence le Temps

Ayant désormais examiné le lien qui existe chez Brodsky entre la perception du Temps et la conscience de la caducité de la vie humaine, nous allons analyser les différentes images du Temps dans sa poétique. Une des images récurrentes de l'Empire du Temps[482] chez Brodsky est l'étendue infinie de l'eau ou de l'éther – une sorte de « vide » qui commence là où finit la « terre ferme » de la vie humaine. Cette image apparaît déjà en 1965, dans le poème « Sur la mort de T. S. Eliot » :

> […]
> Ce n'est pas Dieu, c'est le temps seul, le Temps
> qui l'appelle à présent. Il soulève aisément
> à la frange dentée de son faîte écumant,
> fardeau tourbillonnant des flots grondeurs et lourds,
> les hommes de demain, puis il va déferler
> au bout du monde. Il rit, de sa forêt, enivré,
> et alors, c'est janvier, et son flux vient heurter
> notre demeure à nous, le continent des jours.
>
> […]
> Mais chaque tombe est le bout de la terre.[483]

---

[482] Nous mettons des majuscules à ces deux termes parce que dans les textes des Brodsky ils apparaissent souvent avec des majuscules.

[483] J. Brodsky, « Sur la mort de T. S. Eliot », traduit par Hélène Henry, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 66-67.

« Уже не Бог, а только Время, Время / зовет его. И молодое племя / огромных волн его движенья бремя / на самый край цветущей бахромы / легко возносит и, простившись, бьется / о край земли, в избытке сил смеется. / И январем его залив вдается / в ту сушу дней, где остаемся мы. […] Но каждая могила – край земли. »

J. Brodsky, « Na smert T.S. Eliota », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, *op. cit.*, p. 115-117, p. 115-116.

Dans ce passage nous trouvons deux « types d'espace » qui symbolisent respectivement deux types de temps : l'espace marin pour le Temps de l'« après la mort » et le « continent des jours » pour le temps vectoriel de la vie humaine. Le changement de temporalité est donc associé au changement de milieu – Brodsky l'explique dans « Chandelier » de 1972 : « ce qui nous attend, n'est pas la mort mais un nouveau milieu »[484]. L'espace qui représente le domaine du Temps est doté chez Brodsky de propriétés particulières : l'absence de limites et de « perspective », et parfois l'absence de sons, comme dans cette description de la mort de Saint-Siméon dans « Chandeleur » :

> Il allait mourir. Ce n'est pas dans les bruits de la rue
> qu'il sortit, après avoir poussé la porte,
> mais dans le domaine sourd-muet de la mort.
> Il marchait dans l'espace, privé de fermeté,
> il entendait que le temps n'avait plus de son.
>
> […]
> La lumière rayonnait et le sentier se dilatait.[485]

Nous pouvons constater que certaines façons de représenter le temps sont analogues chez Brodsky et chez Deguy, notamment l'image d'une nouvelle « portion » de temps qui arrive comme le déferlement d'une nouvelle vague, ainsi que l'opposition bruit / silence qui caractérise respectivement le temps de l'existence humaine et l'éternité. Néanmoins, comme nous l'avons déjà constaté plus haut, en ce qui concerne la nature du temps, le parti pris des deux poètes est radicalement opposé

---

[484] « Нас ждёт не смерть, а новая среда.»

J. Brodsky, « Podsvetchnik », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, *op. cit.*, p. 240-241, p. 240.

[485] « Он шел умирать. И не в уличный гул / он, дверь отворивши руками, шагнул, / но в глухонемые владения смерти. / Он шел по пространству, лишенному тверди, // он слышал, что время утратило звук. […] // Светильник светил, и тропа расширялась. »

J. Brodsky, « Sretenie », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op.cit.*, p. 13-15, p. 14-15.

– si pour Deguy c'est le temps du vent, le temps « animé » incluant la vie humaine qui, malgré tout, prend le dessus, chez Brodsky, c'est l'éternité, l'« après la mort » qui a « le dernier mot ». Par ailleurs, chez Deguy, le temps et l'espace sont interdépendants et inséparables (« Temps, espace, parole, liberté en *cercle* »[486]), tandis que chez Brodsky l'Empire du Temps ne commence que là où finit l'espace de la vie humaine. Dans son « pessimisme » et son refus de croire au changement, la poétique de Brodsky confrontée à celle de Deguy peut paraître réactionnaire, mais dans le contexte politique où la pensée même de la mort était proscrite (exception faite pour la mort héroïque et pour le sacrifice de soi pour la grande cause collective), elle était perçue comme non-conformiste.

Au point de rencontre des deux « milieux » spatio-temporels dans la poétique de Brodsky, se trouve le Paradis. Ce lieu n'a pas grand-chose en commun avec le paradis de la culture chrétienne; il est défini négativement, par ce qui n'y est plus – c'est « le bout de chemin », « le terme des choses », un lieu « où désir est aboli ». Dans le langage de la géométrie c'est le sommet d'un cône : « j'écrivais […] qu'Euclide ignorait que la chose se réduisant à un cône, ne rejoint pas le zéro, mais Chronos »[487] ; c'est le point où les lignes parallèles se croisent en symbolisant la fin de la perspective. Le poète joue avec la polysémie du mot « perspective » pour réunir dans l'image du Paradis la dimension temporelle (l'absence de futur, la fin du temps linéaire) et la dimension spatiale (l'absence d'un point de fuite).

Voici la définition du Paradis que Brodsky donne dans sa postface à *La Fouille* de Platonov :

---

[486] M. Deguy, « Utopiques », *Figurations*, *op. cit.*, p. 176-198, p. 198.

[487] « Я писал […] / Что не знал Эвклид, что, сходя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос. »

J. Brodsky, « Ia vsegda tverdil tchto soudba – igra … », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, *op. cit.*, p. 427-428, p. 427.

> L'idée du Paradis est le terme logique de la pensée humaine, dans le sens qu'elle, la pensée, ne peut pas aller plus loin, car, il n'y a rien outre le Paradis, il ne s'y passe rien. C'est pourquoi on peut dire que le Paradis est une impasse ; c'est la dernière vision de l'espace, c'est la fin des choses, le sommet d'une montagne, le pic d'où l'on ne peut enjamber que le vide du Chronos, d'où le concept de la vie éternelle. La même chose concerne l'Enfer.[488]

Une image similaire du Paradis revient dans les œuvres poétiques de Brodsky. Voici un exemple tiré du long poème « Berceuse de *Cape Cod* » :

> […]
> En baissant les paupières je vois un bord
> de toile, un coude à l'instant du repli.
> Ici ne peut être que le paradis,
> le lieu du désir aboli,
> une de ces planètes où
> la perspective échoue.
>
> […]
> L'endroit où je suis est un pic,
> Un sommet. Au-delà n'est que l'éther, Chronos.
> Préserve les mots ; car le paradis n'est qu'une impasse.
> Cap éperonnant la mer. Cône.
> Proue d'acier d'un navire
> sans jamais le cri « Terre ! »[489]

---

[488] « Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай – тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос – в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду. »

J. Brodsky, « Posleslovie k *Kotlovanou* Platonova », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, Pouchkinsky Fond, 2001, p. 72-74, p. 72.

[489] J. Brodsky, « Berceuse de *Cape Cod* », traduit par Georges Nivat, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 183-197, p. 193-194.

« […] Опуская веки, я вижу край / ткани и локоть в момент изгиба. / Местность, где я нахожусь, есть рай, / ибо рай – это место бессилья. Ибо / это одна из таких планет, / где перспективы нет. // […] Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше – воздух, Хронос. / Сохрани эту речь; ибо рай – тупик. / Мыс, вдающийся в море. Конус. / Нос железного корабля. / Но не крикнуть "Земля!". »

J. Brodsky, « Kolybelnaia treskovogo mysa », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 81-91., p. 89.

Ce qui frappe dans cette description du Paradis est que ce lieu métaphysique par excellence est pensé par le poète à l'aide de métaphores qui nous revoient au concret de l'expérience humaine. Lev Losev remarque qu'on ne peut pas parler de concepts « métaphysiques » dans l'œuvre d'un poète « éduqué sur la poétique attachée aux « choses » et exigeante les images « concrètes » des acméistes pétersbourgeois et des poètes qui stylistiquement leur sont proches comme Pasternak et Khodosevitch ».[490] Effectivement, l'image du paradis se construit chez Brodsky à l'aide de plusieurs types de « choses » – ce lieu a des référents concrets dans le monde de la nature (« cap éperonnant la mer », « un pic », « un sommet », « une montagne »), dans le monde des objets (« un bord de toile », « la proue d'acier d'un navire »), dans le corps humain (« un coude à l'instant du repli »), mais aussi dans la géométrie (« un cône », le point de croisement des lignes parallèles). Petr Vayl interprète les références aux sciences exactes qui abondent dans la poétique de Brodsky comme faisant partie « du processus mental orienté sur la perception du monde propre à l'Antiquité, où la géométrie, la musique et la poésie n'appartenaient pas encore aux domaines radicalement séparés »[491]. Il nous semble possible de généraliser cette affirmation en disant que la tendance de Brodsky à « ramener sur terre » les concepts métaphysiques, à les penser à l'aide de « choses » d'ici-bas va dans la même direction – elle correspond à la vision que le poète a de la mentalité de

---

[490] « "Вечность", "беспредельность" и прочее "невыразимое" всерьез не существуют в словаре поэта, воспитанного на вещной, требующей конкретных образов поэтике петербургских акмеистов и таких близких к ним стилистически поэтов, как Пастернак и Ходасевич. »

L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, *op. cit.*, p. 531-532.

[491] « Такое тяготение к точным наукам, вероятно, не специально, это лишь часть мыслительного комплекса, ориентированного на античное мировосприятие, когда геометрия, музыка и стихосложение не были разделены столь решительно, как в новое время. »

P. Vayl, « Prostranstvo kak Vremia » dans J. Brodsky, *Peresetchionnaia mestnost. Poutechestvia s kommentariami*, Nezavisimaia gazeta, 1995, p. 184-195, p. 188.

l'homme antique, car pour Brodsky la réflexion sur le monde chez les anciens passait par l'observation des différents éléments dont il est composé :

> A l'Antiquité est propre un regard droit, sans intermédiaires, sur le monde : un regard qui n'est armé d'aucune optique, quand l'unique prisme dans lequel le monde se réfracte est votre propre cristallin, quand même la larme, avec un effort conscient, est éloignée de votre œil, pour éviter le flou. Les auteurs que nous appelons antiques […] étaient tous, sans exception, des philosophes complétement indépendants, pour qui le moyen principal de connaître le monde était l'énumération des détails dont ce dernier est composé.[492]

Si chez les Anciens, comme le remarque Bakhtine[493], la dimension du supra-humain était inscrite tout d'abord dans le monde de la nature – tous types de divinités habitaient le ciel, la mer, les fleuves et les montagnes, dans la poétique de Brodsky, « les choses » – l'environnement « naturel » de l'homme moderne – deviennent un élément essentiel de réflexion sur le monde. « Les choses » sont animées, mythifiées, « anthropomorphisées »[494] par le poète, traitées comme un parfait exemple de

---

[492] « Античности присущ прямой — без посредников — взгляд на мир: взгляд никакой оптикой не вооруженный, когда единственная призма, в которой мир преломляется, — ваш собственный хрусталик, когда даже слеза сознательным усилием из ока вашего удалена, чтоб избежать расплывчатости. Авторы, которых мы именуем древними […] были — все без исключения — вполне самостоятельными мыслителями, для которых основным способом познания мира было подробное перечисление деталей, из которых он — мир — состоял. »

J. Brodsky, *Brodsky. Kniga interviu*, *op. cit.*, p. 248.

[493] « Dans toute manifestation de la nature de son pays, le Grec décelait la trace du temps mythologique, l'événement mythologique qui s'y était condensé, et qui aurait pu être déployé dans une grande scène ou un petit tableau mythologique. »

M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, *op. cit.*, p. 255.

[494] « La table nue, un parquet qui brillait, / un poêle sombre au mur un paysage / au cadre poussiéreux – seul un buffet / qui me parut alors doué d'une âme. »

J. Brodsky, « J'enlaçai ces épaules… », traduit par Michel Aucouturier, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 27.

« Стол пустовал. Поблескивал паркет. / Темнела печка. В раме запыленной / застыл пейзаж. И лишь один буфет / казался мне тогда одушевленным. »

J. Brodsky, « Ia obnial eti pletchi », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 147.

« Dieu au village est présent en tout lieu, / non dans les coins comme on le dit pour rire. / Il sanctifie le toit et la vaisselle, / il partage équitablement la porte en deux. »

longévité de l'inanimé[495] ou comme un exemple de l'inévitable victoire du Temps sur la matière (où la poussière – « la chair et le sang » du Temps – constitue le résultat final de la métamorphose de toute la matière en Temps.[496]) C'est en observant « les choses » qui nous entourent que le sujet lyrique de Brodsky essaie de comprendre l'ici-bas et l'au-delà.

Nous avons déjà dit que l'Empire du Temps commence dans la poétique de Brodsky là où finit l'espace de la vie humaine : cette formule laconique est utilisée par le poète aussi bien pour décrire la mort « réelle », comme par exemple celle de Mandelstam, dans l'essai « The Child of Civilisation » (« […] he ran till there was

---

J. Brodsky, « Dieu au village… », traduit par Michel Aucouturier, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 43.

« В деревне Бог живет не по углам, / как думают насмешники, а всюду. / Он освящает кровлю и посуду / и честно двери делит пополам. »

J. Brodsky, « V derevne Bog jiviot ne po ouglam », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, *op. cit.*, p. 129.

[495] « Dimanche. Plein midi. La chaise est nue, / La chambre idem. La chaise vous survit, / vous et vos corps de près ou loin tenus / dans les engoncements de leurs habits. / Elle n'a pas à craindre un bûcheron, / les flammes ne lui font ni chaud ni froid. / Prise à flotter dans un déluge errant, / elle serait sans fin et sans effroi. »

J. Brodsky, « Dédié à une chaise », traduit par André Markowicz, *Vertumne et Autres Poèmes*, *op. cit.*, p. 32-36, p. 35.

« Воскресный полдень. Комната гола. / В ней только стул. Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела, / их плотно облегавший шевиот. / Он не падет от взмаха топора, / и пламенем ваш стул не удивишь. / Из бурных волн под возгласы "ура" / он выпрыгнет проворнее, чем фиш. »

J. Brodsky, « Posviachtchaetsia stoulou », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, *op. cit.*, p. 7-9., p. 9.

[496] « Plus aimables sont les choses. Elles / ne recèlent ni bien ni mal / apparent. Et, si on les explore, / en leur fin fond. // Intérieur des objets. Poussière. / Cendre. Termite perce-bois. / Papillon desséché. Parfois. / Pour l'inconfort des mains. // Poussière. Et la lumière soudaine / n'éclairera que poussière. / Quand bien même la chose / est hermétiquement close. // […] Au creux de l'armoire, ténèbres. / Jamais plumeau ni surplis / n'y essuieront la poussière. D'elle-même / la chose, c'est la règle, // ne combat pas la poussière, ne fronce pas le sourcil. / Car la poussière est la chair / du temps. La chair et le sang. »

J. Brodsky, « Nature Morte », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 105-110, p. 107-108.

« Вещи приятней. В них / нет ни зла, ни добра / внешне. А если вник / в них - и внутри нутра. // Внутри у предметов - пыль. / Прах. Древоточец-жук. / Стенки. Сухой мотыль. / Неудобно для рук. // Пыль. И включенный свет / только пыль озарит. / Даже если предмет / герметично закрыт. // […] В недрах буфета тьма. / Швабра, епитрахиль / пыль не сотрут. Сама / вещь, как правило, пыль // не тщится перебороть, / не напрягает бровь. / Ибо пыль - это плоть / времени; плоть и кровь. »

J. Brodsky, « Natiurmort », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. II, *op. cit.*, p. 422-426., p. 423-424.

space. When space ended, he hit time. »[497]), qu'une mort « symbolique », qui résulte du « changement de l'Empire », comme c'est le cas dans « Berceuse de Cape Cod » :

> […] Nuit épaissie.
> Tout s'éteignit. Le moteur hurlait. Mal au cou.
> L'espace reculait comme un crabe
> cédant passage au temps. Au temps qui marchait
> vers l'occident comme on irait chez soi,
> l'habit tout maculé d'obscurité.[498]

Le temps prend le dessus sur l'espace dans un autre « milieu » où l'être humain peut se retrouver au cours de la vie, il s'agit de la prison. Ce lieu partage les traits essentiels que Brodsky attribue à la mort – le manque de l'espace y est compensé « par la dilation du temps » (« Prison is essentially a shortage of space made up for by the surplus of time : to an inmate, both are palpable. »)[499] Pourtant, en termes de métaphysique chrétienne, la prison est plus comparable à l'enfer qu'au paradis[500]. Il existe néanmoins un autre lieu d'ici-bas où l'excès du Temps a pour le poète un goût paradisiaque de bonheur et de liberté – il s'agit de la ville de Venise qui a un statut particulier dans la poétique de Brodsky.

---

[497] J. Brodsky, « The Child of Civilisation », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 123-144, p. 139.

[498] J. Brodsky, « Berceuse de *Cape Cod* », traduit par Georges Nivat, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 183-197, p. 185.
« […] А после сгустился мрак. / Все погасло. Гудела турбина, и ныло темя. / И пространство пятилось, точно рак, / пропуская время вперед. И время / шло на запад, точно к себе домой, / выпачкав платье тьмой. »

J. Brodsky, « Kolybelnaia treskovogo mysa », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 81-91., p. 82.

[499] J. Brodsky, « Foreword », dans *This Prison Where I Live. The Pen Anthology of Imprisoned Writers*, Cassel, NY, 1996, p. xii-xv, p. xii.

« […] les prisons […], cette privation d'espace amplement compensée par une dilatation du temps ».

V. Havel, J. Brodsky, *Le cauchemar du monde post-communiste*, traduit de l'anglais par Claude Orsoni, Anatolia Editions, 1994, p. 28.

[500] « En tous cas, ce qui est écrit en prison, nous montre que l'enfer est une création humaine […]. »

« В любом случае, написанное в тюрьме показывает нам, что ад – дело рук человеческих […]. »

J. Brodsky, « Pisatel v tiurme », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, *op. cit.*, p. 216-220, p. 220.

Brodsky retourne dans la ville des Doges pour les vacances de Noël pendant une vingtaine d'années. Dans l'essai *Acqua alta*, le poète avoue que Venise est le lieu qui s'approche le plus à sa représentation du Paradis :

> Pour l'instant, je voudrais dire que, pour Nordique que je sois, ma notion de l'Eden ne repose ni sur les conditions atmosphériques ni sur la température. C'est pourquoi je préfère laisser de côté ses habitants et l'éternité avec. Au risque d'être accusé de dépravation, j'avoue que ma conception du Paradis est purement visuelle, qu'elle a plus à voir avec Le Lorrain qu'avec le Credo et qu'elle n'a de réalité qu'au travers d'approximations. Or, en terme d'approximation, cette ville est la plus exacte qui soit.[501]

Plusieurs éléments de la ville de Venise la rendent semblable au Paradis, mais, tout d'abord, c'est une sensation inattendue de bonheur que ressent le poète à sa première arrivée dans cette ville : « C'était une nuit de vent, et avant même que ma rétine ait enregistré quoi que ce soit, je fus submergé par une sensation de bonheur total : mes narines étaient frappées de ce qui en a toujours été pour moi le synonyme, l'odeur des algues glacées. »[502] Essayons de comprendre la nature de ce bonheur. L'odeur de la mer fait partie pour le narrateur d'une mémoire ancestrale « qui conserve les impressions produites par leur milieu natal sur nos ancêtres les chordés »[503]. La sensation de bonheur est due à l'« activation » d'une mémoire non-individuelle, de la mémoire de l'espèce. Le surgissement de ce « souvenir » involontaire ouvre au poète une profondeur temporelle inouïe, marque son appartenance au Temps (qui n'est pas le temps historique, mais une image psychique du temps comme un ensemble, comme un élément essentiel assemblant tous les autres éléments du monde). Mais le poète va encore plus loin – le bonheur vénitien est

---

[501] J. Brodsky, *Acqua alta*, traduit de l'anglais par Benoît Cœuré et Véronique Schiltz, Gallimard, 1992, p. 22.

[502] *Ibid.*, p. 10.

[503] *Ibid.*, p. 11.

associé à la « dissolution » totale de l'« individualité » dans les éléments de la ville : « C'est une affaire de molécules, et le bonheur naît sans doute à l'instant où vous repérez que les éléments de votre formule personnelle ont été libérés. Il y en avait là tout un tas, dans la plus totale liberté, et j'eus l'impression d'être entré dans mon autoportrait flottant dans l'air froid. »[504] L'acquisition d'une totale « liberté cellulaire » va de pair dans cette ville avec la sensation de l'« anonymat », c'est un bonheur lié à l'anticipation et à l'acceptation de la future rencontre avec le Temps.

Les références à la théorie de l'évolution, à la chimie, à la mythologie, aux récits d'aventure, abondent dans la description que Brodsky fait de Venise – tous les moyens sont bons pour associer à l'image de cette ville une temporalité d'une profondeur vertigineuse. La surabondance de l'eau, sa surface miroitante, participe elle aussi à la création d'un « surplus » temporel ; c'est en utilisant une référence biblique que le poète fait le lien entre l'eau et le temps :

> J'ai toujours adhéré à l'idée que Dieu, ou du moins Son esprit, est le temps. Peut-être cette idée était elle-même de mon cru, mais je ne me souviens plus. En tout cas, j'ai toujours pensé que si l'Esprit de Dieu était sur la face des eaux, l'eau ne pouvait pas ne pas le refléter. […] Je crois simplement que l'eau est l'image du temps et à chaque Saint-Sylvestre, d'une manière quelque peu païenne, je m'efforce d'être près de l'eau, si possible au bord d'une mer ou d'un océan, afin d'en regarder sortir une nouvelle rasade de temps qui me sera un nouveau recours. Je n'attends pas une fille nue chevauchant un coquillage mais je veux voir un nuage ou la crête d'une vague toucher à minuit le rivage. Pour moi, c'est là le temps qui sort de l'eau […] »[505]

Une autre raison pour laquelle la surface de l'eau devient une métaphore du temps pour le poète est sa capacité de tout refléter, de tout « contenir » – sa mémoire

---

[504] *Ibid.*, p. 12.

[505] *Ibid.*, p. 39-40.

inépuisable. Cette qualité de l'eau la rend comparable à une autre image du temps chère à la poétique de Brodsky – l'image du miroir.

Le miroir fait frontière entre le présent et le passé révolu qui se cache de l'autre côté du miroir, inaccessible à jamais, comme dans le poème « Décembre à Florence » où le destin de Brodsky fait écho au destin d'un autre poète exilé – Dante :

> Il est des villes dans lesquelles on ne revient jamais.
> Le soleil s'y cogne aux fenêtres comme à des miroirs sans défaut.
> Et donc on n'y pénètre pas, pour tout l'or du monde.[506]

Pourtant, le pays de l'autre côté du miroir est aussi notre destination finale, donc, notre futur. Le chemin qui y mène est un chemin « à sens unique », parce qu'on ne peut y accéder qu'après la mort. Le miroir dans la poétique de Brodsky est « la porte » de l'Empire du Temps (l'Empire, dont il sera question plus loin, est « le terme des choses », « au bout du chemin, / le miroir où l'on peut rentrer », c'est là où « tout se mue en pierre, en marbre ou en métal »[507]). Toutefois, les vieux miroirs des hôtels vénitiens sont « rongés par le temps », ils sont donc « poreux » et ne constituent qu'une frontière imparfaite entre le temps de la vie et le temps après la mort. Les miroirs des hôtels vénitiens ne renvoient qu'une image imparfaite aux pensionnaires, en participant donc à leur graduelle « dissolution » :

> Inanimés par nature, les miroirs des chambres d'hôtel sont encore plus ternis d'en avoir tant vu. Ce qu'ils vous renvoient n'est pas votre identité mais votre

---

[506] J. Brodsky, « Décembre à Florence », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 198-202, p. 201.

« Есть города, в которые нет возврата. / Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. То / есть, в них не проникнешь ни за какое злато. »

J. Brodsky, « Dekabr vo Florenzii », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 111-113., p. 113.

[507] J. Brodsky, « Tors », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 138.

> anonymat, surtout dans une ville comme celle-ci. Car vous êtes la dernière chose que vous avez envie d'y voir.[508]

Logiquement, dans un miroir sans tain, on devrait pouvoir se pencher sur le Temps illimité qui nous attend, ce qui arrive effectivement au narrateur d'*Acqua alta* dans un palais vénitien resté inhabité pendant une cinquantaine d'années. En regardant dans un des miroirs de la longue galerie des pièces, le narrateur se trouve face à l'abîme du Temps ; cette expérience lui procure une sensation de vertige :

> Au fur et à mesure que nous avancions dans l'enfilade des pièces, je me voyais de moins en moins dans ces cadres, et j'en recevais de plus en plus d'obscurité. Soustraction progressive, pensai-je ; comment cela va finir ? Et cela finit dans la dixième ou onzième pièce. Je restai à la porte de la chambre qui suivait, fixant un grand rectangle doré de trois pieds sur quatre, et, au lieu de moi-même j'y vis un néant ténébreux. Profond et tentant, il semblait montrer une perspective qui lui était propre – peut-être une autre enfilade. Un instant, je me sentis pris de vertige, mais n'étant pas romancier, j'éludai l'invite et pris la porte.[509]

La traversée de ce palais abandonné à lui-même, comparé aux autres lieux généralement cachés de la vue de l'homme – une mine aux stratifications millénaires, un vieux galion naufragé avec tous ses trésors – devient pour le narrateur une vraie rencontre avec le temps matérialisé, incarné dans une série de « choses ». Entouré de vieux miroirs, il traverse une suite de chambres où la poussière est en train de gagner sur la matière :

> Jusqu'alors cela avait été raisonnablement fantomatique ; maintenait cela tournait à la déraison. Notre hôte et mes compagnons étaient restés quelque part en arrière ; j'étais livré à moi-même. Il y avait de la poussière partout : les teints et les formes de tout ce qu'on voyait étaient imprégnées de ce gris. Les tables incrustées de marbre, les figurines de porcelaine, les divans, les chaises, le parquet. Tout en était

---

[508] J. Brodsky, *Acqua alta*, *op. cit.*, p. 23.

[509] *Ibid.*, p. 49-50.

> poudré et parfois, comme sur les figurines et les bustes, l'effet en était étrangement bénéfique, soulignant les traits, les plis, la vivacité d'un groupe. Mais en général la couche était épaisse et solide et qui plus est elle avait l'air définitif, comme si plus un grain ne pouvait s'y ajouter. Toute surface a soif de poussière car la poussière est la chair du temps, comme l'a dit le poète, la chair et le sang ; mais ici la soif était passée. La poussière allait désormais s'infiltrer dans les objets eux-mêmes, pensai-je, se fondre en eux et à la fin les remplacer.[510]

La poussière, qui est pour le poète « la chair et le sang du temps » est une de ces substances qui rend visible son invisible passage – elle est la trace matérielle que le temps nous laisse. Si l'image du vent chez Deguy nous rappelle l'« immédiateté initiale » de chaque nouveau moment, l'image de la poussière qui continue à « ronger » la matière chez Brodsky, nous invite à penser la fin inexorable de toute chose. La poussière a une nature « double », d'un côté, elle est le temps « matérialisé », « incarné », et, de l'autre, elle est la phase finale de la désagrégation de la matière. Dans ce sens, elle est comparable à la cendre – un autre produit final de la désagrégation de la matière – « seule la cendre sait ce qui signifie brûler jusqu'au bout »[511], nous dit le poète. Comme le remarque Georges Didi-Huberman dans son livre *Génie du Non-Lieu. Air, Poussière, Empreinte, Hantise* dédié à l'œuvre de l'artiste italien Claudio Parmiggiani dont les œuvres sont souvent réalisées avec de la suie ou de la poussière, la poussière nous invite à penser l'absence « par delà toute métaphysique » : « C'est dans la poussière, c'est dans l'empreinte – et non dans une simple idée – qu'un tel paradoxe [*la matière de la distance*] a pu prendre corps. L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la

---

[510] *Ibid.*, p. 50.

[511] J. Brodsky, « Seule la cendre sait … », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 247.

« Только пепел знает, что значит сгореть дотла.»

J. Brodsky, « Tolko pepel znaet, tchto znatchit sgoret dotla… », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 305.

destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. »[512] Cependant, dans l'œuvre de Parmiggiani, la poussière peut être aussi interprétée comme un reste ineffaçable de vie, comme la mémoire des êtres disparus qui continuent à « hanter » le présent, comme une absence « présente » malgré le travail du temps, tandis que l'image de la poussière dans la poétique de Brodsky ne porte aucune mémoire, elle est présage de notre inévitable disparition future, notre anéantissement. Si chez Parmiggiani, la poussière est l'image de l'« impalpable rendu visible »[513], chez Brodsky c'est le travail implacable du temps qui est rendu visible dans la transformation de la matière en poussière. Pour Brodsky, le « néant » n'est pas autre chose que « l'apothéose des particules » qui nous attendent au bout d'une série de métamorphoses qui ne relèvent d'aucune « pureté » :

> Nous resterons, mégot fripé, crachat, dans l'ombre
> sous le banc, où pas un rayon ne pénètre,
> et, étroitement enlacés à la fange, comptant les jours,
> nous nous ferons terreau, dépôt, couche culturelle.
> Devant la pelle maculée, l'archéologue ouvrira grand la bouche
> en un hoquet ; mais sa trouvaille tonnera
> sur l'univers, comme une passion enfouie dans la terre,
> comme la version inverse des Pyramides.
> « Charogne ! » soufflera-t-il en se tenant le ventre,
> mais il sera plus loin de nous que la terre ne l'est des oiseaux,
> parce qu'être charogne, c'est être libre de ses cellules, libre du
> tout : apothéose des particules.[514]

---

[512] G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Les Editions de Minuit, 2001, p. 55.

[513] *Ibid.*, p. 69.

[514] J. Brodsky, « Seule la cendre sait … », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit*, p. 247.

« Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени / под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст. / И слежимся в обнимку с грязью, считая дни, / в перегной, в осадок, в культурный пласт. / Замаравши совок, археолог разинет пасть / отрыгнуть; но его открытие прогремит / на весь мир, как зарытая в землю страсть, / как обратная версия пирамид. / "Падаль!" выдохнет он, обхватив живот, / но окажется дальше от нас, чем земля от птиц, / потому что падаль - свобода от клеток, свобода от / целого: апофеоз частиц. »

J. Brodsky, « Tolko pepel znaet, tchto znatchit sgoret dotla… », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 305.

L'aspect « paradisiaque » de Venise, la ville habitée par le temps dans ses formes multiples est indissociable de son aspect « outre-tombe », de son aspect « spectral » dont participent les vestiges des vieux palais en train de se réduire en poussière et les vieux miroirs tachés d'ombres. C'est le lieu où l'individu entre en contact et se « familiarise » avec le futur « néant » :

> Nuit sur San Marco. Le passant, visage gommé,
> réduit dans l'ombre à un anneau
> qu'on aurait retiré du doigt, se rongeant
> l'ongle, regarde, envahi par la paix,
> vers ce « nulle part » sur lequel
> on fixe ses pensées mais jamais sa prunelle.[515]

Venise comme une ville où l'on rencontre le Temps s'inscrit d'une manière organique dans l'ensemble des images du Temps de la poétique de Brodsky, comme l'a bien remarqué Lev Losev : « Bien avant que le voyage à Venise soit devenu une possibilité pour lui, dans les poèmes de Brodsky l'océan devient la métaphore de la liberté des limites spatiales et du dérèglement du cycle du calendrier – la métaphore de la liberté des limites temporelles. […] Une autre métaphore constante de la libération de la prison du temps chez Brodsky est purement chrétienne – Noël. […] Vénise qui ne se trouve même pas au bord de la mer, mais comme dans la mer elle-même, acquiert dans les jours de Noël un statut exceptionnel dans la géographie poétique de Brodsky, le statut d'un lieu hors temps et hors espace. Toutefois, il ne s'agit pas d'une peu convaincante « chute dans l'éternité », mais d'un phénomène de

---

[515] J. Brodsky, « Lagune », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit*, p. 140-144, p. 144.

choséité hypertrophiée […]. »[516] Un autre lieu, mais imaginaire cette fois-ci, caractérisé par la « choséité hypertrophiée » – un lieu où la sortie du temps ou plutôt la sortie dans le Temps devient possible est l'Empire. Nous verrons dans le chapitre suivant que l'Empire dans la poétique de Brodsky devient le lieu où la réflexion sur le temps s'associe avec la réflexion du poète sur l'Histoire.

---

[516] « Еще задолго до того, как поездка в Венецию стала для него реальной возможностью, в стихах Бродского океан становится метафорой свободы от пространственных ограничений, а нарушение календарного цикла – метафорой свободы от ограничений временных. […] Другая постоянная метафора освобождения из плена времени у Бродского чисто христианская - Рождество. […] Венеция, которая стоит даже не на краю моря, а как бы в самом море, таким образом приобретает в дни Рождества исключительный статус в поэтической географии Бродского, статус места вне времени и пространства. Причем это не маловразумительный "провал в вечность", а гипертрофированно вещное явление […]. »

L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, *op. cit*, p. 532.

4

L'Empire

L'Empire occupe une place importante dans la poétique de Brodsky et devient un des lieux privilégiés de la réflexion du poète sur l'Histoire et sur la nature du temps. L'image de l'Empire ne se limite donc pas à une simple allégorie de l'« Empire » soviétique (même si l'image de l'Empire romain se calque souvent dans l'œuvre de Brodsky sur l'image de l'Empire soviétique et *vice versa*). Les Etats-Unis sont aussi qualifiés d'« Empire » par Brodsky, par exemple dans « Berceuse de Cape Cod » cité plus haut où le sujet lyrique parle de son exil comme d'un « changement d'Empire ». L'Empire emprunte plusieurs traits à l'Empire romain – il peut ressembler aussi bien à la Rome Impériale qu'à ce qui en reste aujourd'hui – les « Forums Impériaux » dans leur état actuel, ou, encore, il peut s'agir des *realia* de la Rome Antique projetés dans un futur fantastique, comme par exemple dans la pièce *Marbre*[517]. Un autre aspect important de l'image de l'Empire dans la poétique de Brodsky est qu'elle possède sa propre géographie, avec la Capitale et la province (« S'il vous est arrivé de naître dans l'Empire, il faudrait mieux vivre au bord de mer dans une lointaine province, loin de Empereur et des tempêtes de neige, pas de flatterie, de lâcheté, de hâte »[518]). La Province, comme lieu de liberté, comme lieu où

---

[517] J. Brodsky, *Marbre : pièce en trois actes*, traduit par Georges Nivat, Gallimard, 2005.

[518] « Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря. // И от Цезаря далеко, и от вьюги. / Лебезить не нужно, трусить, торопиться. »

J. Brodsky, « Pisma rimskomou drougou (Iz Marziala) », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 10-12, p. 11.

l'on peut vivre anonymement, à l'écart des enjeux du pouvoir, a d'autres analogies dans la poétique de Brodsky : aussi bien « la périphérie » des poèmes de jeunesse qui se présente comme « berceau » de la génération du dégel, que Norinskaïa – le petit village dans la région de Arkhangelsk où le poète était exilé, ou encore, la province américaine – les petites villes de la Nouvelle Angleterre. Dans la description de sa première arrivée à Venise dans *Acqua alta*, le narrateur parle aussi d'une impression « d'arriver en province, dans un endroit inconnu et banal – une visite au pays par exemple – après des années d'absence. »[519]

L'Empire est le lieu dont l'enjeu principal est la liberté individuelle qui peut être « menacée » aussi bien par le pouvoir des hommes que par le pouvoir du temps. La meilleure façon de résister à ces pouvoirs est de ne pas s'y opposer, d'accepter de perdre – en allant vivre en province, loin du pouvoir politique, ou en se transformant en statue qui voit de sa niche « les siècles passer ».

L'Empire romain devient pour Brodsky une sorte de quintessence de l'Histoire, c'est un temps qui unit tous les temps. Andrej Rančin parle de Rome comme d'un « concept métaphysique » de la poétique de Brodsky (nous mettons entre guillemets « le concept métaphysique » pour les raisons analysées plus haut) :

> Rome, ce n'est pas un concept historique, mais plutôt métaphysique, le point de croisement des deux catégories principales du monde sémantique de Brodsky – l'Espace et le Temps. […] L'éternité (en dehors du temps) et le temps, esthétisé (des signes) et réel (matériel), sont synthétisés dans le mythologème culturel de Rome : la ville éternelle, l'apanage de l'Histoire, un mécanisme de dénotation totale de la réalité – qui transforme les objets en symboles […].[520]

---

[519] J. Brodsky, *Acqua alta*, *op. cit.*, p. 12-13.

[520] A. Rančin, *Na piru Mnemosiny – Interteksty Brodskogo*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 2001, p. 415-416.

Dans une de ses « déclinaisons », l'Empire de Brodsky devient le lieu où le temps linéaire de la vie humaine rencontre l'éternité figée – c'est « le Paradis des choses ». Les « choses » qui « habitent » l'Empire sont des sculptures romaines, des torses, des bustes, des camées. Ces objets représentent une éternité matérialisée, perceptible, pour ne pas dire « banalisée », inscrite dans le quotidien. Ces objets appartiennent à une temporalité hybride : ils conservent la trace du temps vectoriel, du temps éphémère de la vie humaine, aussi bien par le fait qu'ils représentent des êtres humains que par les traces de l'érosion qui continue à les ronger, mais ils renvoient aussi à la fin du temps vectoriel, à l'éternité figée.

Ce passé pétrifié est l'image de ce que deviendra notre présent, le miroir de la mortalité. L'Empire est « le paradis des choses » parce qu'elles y sont libérées du cours du temps. Elles y sont heureuses, parce qu'éternelles. Le sujet lyrique qui rentre dans ce paradis de marbre ne peut que se transformer en statue. Voilà la description de l'Empire qui apparaît dans le poème « Torse », écrit en 1972, où l'Empire devient une sorte de jardin d'Eden, mais pétrifié, solidifié, rempli de ruines et de vieilles sculptures :

> Si tu parviens soudain à une herbe de pierre
> plus belle dans le marbre qu'en réalité,
> ou si tu vois un faune qui s'ébat
> avec une nymphe, et ils sont plus heureux en bronze qu'en rêve,
> tu peux laisser glisser de tes mains lasses le bâton :
> tu es dans l'Empire, ami.
>
> Air, flamme, eau, faunes, naïades et lions,
> copies de la nature ou fruits de l'invention,
> tout ce qu'a conçu Dieu, que le cerveau s'épuise
> à poursuivre, est mué là en pierre ou en métal.
> C'est le terme des choses, c'est, au bout du chemin,
> le miroir où l'on peut entrer.[521]

[521] J. Brodsky, « Torse », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 138-139, p. 138.

Bien qu'il conserve quelques traits d'une époque historique concrète, de l'Empire romain, ou plutôt, de ce qu'il en reste, l'Empire de Brodsky est bien l'Empire du Temps, il rejoint d'ailleurs l'image du Paradis que nous avons analysée plus haut – c'est le « bout du chemin » et « le terme des choses ». C'est le pays qui se trouve de l'autre côté du miroir, où les êtres changent de qualité en se transformant en choses. Ce lieu « habité » par les restes pétrifiés de l'Antiquité est, paradoxalement, un lieu de liberté – il permet de voir, comme dans une sorte de miroir, ce que deviendra notre présent. Il est l'image de nos futures transformations, il anticipe ce qui nous attend, comme le remarque bien Valentina Polukhina :

> Empire is a dead-end. The idea of a dead-end conveyed by one of the most persistent images in Brodsky's poetry – the image of a mirror. […] A mirror […] throws back like a boomerang a reflection of the deadness and dead-end of an empire which has reached the end of space.[522]

La personne qui rentre dans le paradis marmoréen de l'Empire ne peut que devenir une statue, observant les siècles passer. Et dans la suite de « Torse » on lit :

> […]
> Mets-toi dans une niche vide, laisse filer tes yeux,
> et regarde les siècles passer et disparaître
> au coin, et la mousse envahir la jointure de l'aine,
> et la poussière qui se dépose sur l'épaule, hâle des âges.
> Quelqu'un brise le bras et la tête en craquant
> depuis l'épaule roulera.
>
> Et restera le torse, somme sans nom de muscles.
> Mille ans plus tard une souris habitant dans la niche,
> Griffe abîmée de n'avoir su faire sien le granit,
> Sortira un beau soir, trottinant, piaillant,

[522] V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A Poet for our Time*, *op. cit.*, p. 202-203.

Au travers du chemin, pour ne pas retourner dans son trou
A minuit. Ni le matin suivant.[523]

Presque rien ne change dans l'Empire et, dans ce sens, il est aussi la métaphore de l'immobilité de l'Histoire dont le poète parle à plusieurs reprises dans ses essais critiques et dans ses interviews. Les mêmes *realia* de la Rome impériale sont aussi les « objets » privilégiés par le poète dans ses réflexions sur l'Histoire. Les personnages historiques qui sont représentés par les statues, les bustes et les torses semblent être de pures abstractions qui ne renvoient plus à une époque historique concrète mais à une image psychique du passé révolu dans son ensemble. Le caractère abstrait de ces vestiges permet à l'imagination du poète de détruire la distance entre l'Antiquité et l'époque contemporaine, et même de se déplacer dans le futur. Brodsky dialogue librement avec ces êtres en marbre, comme par exemple dans ce poème dédié à la statue de Cornelius Dolabella, le gendre de Cicéron et proconsul de la Rome impériale :

Bonsoir, proconsul ou à-peine-sorti-de-la-douche.
La gloire se tourne en une serviette en marbre.
Après nous : pas de lois, pas de petites flaques,
Moi, je suis en pierre aussi, et je n'ai pas le droit de
vivre. Beaucoup en commun à distance de deux mille années. […]
Bref, de passage, dans un hôtel, mais ce n'est pas la question.
Dans le pire des cas, il y a l'étranglé « qui pourrais-je… »
Mais il n'y a rien à composer, pour tirer, avec un coup de fil,
quelque chose d'animé du tréfonds de la carrière.
Ni pour toi, en gilet, ni pour moi, en pelisse. Je
sais ce que je dis, en composant des lettres une cohorte,
Pour que son avant-garde entame le carré des siècles !
Et le marbre rétrécit mon aorte.[524]

---

[523] J. Brodsky, « Torse », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 138-139, p. 139.

[524] «Добрый вечер, проконсул или только-что-принял-душ. / Полотенце из мрамора чем обернулась слава. / После нас – ни законов, ни мелких луж. / Я и сам из камня и не имею права / жить. Масса общего через две тыщи лет. / […] В общем, проездом, в гостинице, но не об этом речь. / В худшем случае, сдавленное « кого мне... » / Но ничего не набрать, чтоб звонком

Le sujet lyrique démolit la distance temporelle qui le sépare du proconsul Cornelius Dolabella, en le voyant comme un homme d'aujourd'hui, qui dans sa toge semble être à peine sorti de la douche. Le proconsul romain est privé de son statut de personnage historique – de sa gloire passée ne reste qu'une serviette en marbre. La comparaison du sujet lyrique avec la statue va dans les deux sens : la statue est « animée » et retransformée en un corps, tandis que le sujet lyrique est en train de se transformer en statue, en train de se marmoriser. Le sujet lyrique établit un rapport familier avec le proconsul romain – malgré la distance temporelle qui les sépare ils ont beaucoup de traits en commun : leur absence de sentiments, leur solitude, leurs proches qui se sont désormais transformés en statues dans le tréfonds de la carrière.

Un autre poème qu'on pourrait mettre en parallèle avec celui cité plus haut, c'est « Buste de Tibère », écrit en 1984 :

> Je te salue deux mille années
> plus tard. Toi aussi tu étais marié avec une pute.
> On a pas mal de choses en commun. […][525]

Dans ce poème, comme dans le précédent, le personnage historique de Tibère apparaît comme un homme privé. Le sujet lyrique trouve des traits en commun entre le destin

---

извлечь / одушевленную вещь из недр каменоломни. / Ни тебе в безрукавке, ни мне в полушубке. Я / знаю, что говорю, сбивая из букв когорту, / чтобы в каре веков вклинилась их свинья! / И мрамор сужает мою аорту. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, *op. cit.*, p. 199.

[525] « Приветствую тебя две тыщи лет / спустя. Ты тоже был женат на бляди. / У нас немало общего. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 274.

de Tibère et le sien, il trace une comparaison et établit un contact qui permet à son imagination de se déplacer librement dans le temps – y compris dans le futur :

> Dans une galerie déserte. Un midi…
> La fenêtre salie par la lumière hivernale.
> Les bruits de la rue. Un buste qui ne réagit pas
> à la qualité de l'espace…
> Ce n'est pas possible que tu ne m'entendes pas !
> Moi aussi j'ai fui à toutes jambes
> Tout ce qui m'est arrivé et je me suis transformé en une île
> Avec des ruines, avec des cigognes. Moi aussi
> j'ai ciselé mon profil, au moyen de la lampe.
> Manuellement. […]
> […] La pluie radioactive
> ne nous arrosera pas moins que ton historien.
> Qui viendra nous maudire ? L'étoile ?
> La lune ? Enragé à cause des infinies
> mutations, avec le tronc poreux, l'éternel
> termite ? Peut-être. Mais, en tombant en nous
> sur quelque chose de dur, lui aussi, probablement,
> sera un peu surpris et arrêtera le forage.
>
> « Buste – dira dans la langue des ruines
> et des muscles qui se contractent – buste, buste ». [526]

Le profil que le poète a ciselé manuellement est constitué par ses écrits. Mais ce « quelque chose de dur » qui arrêtera le termite n'est plus le *monumentum* d'Horace[527] qui occupe d'ailleurs une place importante dans la tradition poétique russe

---

[526] « В безлюдной галерее. В тусклый полдень. / Окно, замызганное зимним светом. / Шум улицы. На качество пространства / никак не реагирующий бюст... / Не может быть, что ты меня не слышишь! / Я тоже опрометью бежал всего / со мной случившегося и превратился в остров / с развалинами, с цаплями. И я / чеканил профиль свой посредством лампы. / Вручную. […] / […] Радиоактивный дождь / польет не хуже нас, чем твой историк. / Кто явится нас проклинать? Звезда? / Луна? Осатаневший от бессчетных / мутаций, с рыхлым туловищем, вечный / термит? Возможно. Но, наткнувшись в нас / на нечто твердое, и он, должно быть, / слегка опешит и прервет буренье. // "Бюст, nn – скажет он на языке развалин / и сокращающихся мышц, – бюст, бюст". »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 274-276.

[527] « Mon œuvre [*monumentum*] est achevée, plus durable que bronze,
Plus haut que les Pyramides des rois
Que gangrène le temps ;
Ne le sauraient détruire ni la pluie rongeuse
Ni l'Aquilon violent, ni la chaîne innombrable

de Derjavine à Pouchkine. Brodsky fait de l'ironie sur la victoire du poète sur le temps comme d'ailleurs il fait de l'ironie sur la vision progressiste de l'Histoire.

Nous pouvons constater que dans les deux poèmes cités, les personnages historiques « incarnés » dans les statues intéressent Brodsky tout d'abord comme des hommes privés, des individus qui « sortent » de l'Histoire – il fait abstraction de leur rôle « officiel » de personnage historique. Deux mille ans n'ont rien changé dans l'intimité de la vie humaine. C'est dans la dimension de la vie privée, là où les êtres humains sont affectés par la solitude et la finitude, que le sujet lyrique établit une complicité imaginaire, un lien presque « amical » avec les hommes historiques. Brodsky accepte la subjectivité de son regard sur le passé historique (il en sera question dans le chapitre suivant). Selon le poète, il faut être conscient que chaque observateur influence inévitablement l'objet de son observation[528]. Le poète parle de notre vision de l'Antiquité comme d'une fantaisie solipsiste et, comme il l'écrit dans son essai « Lettre à Horace » – « il n'y a pas d'endroit où le temps s'effondre plus facilement que dans notre esprit » :

> Nowhere does time collapse as easily as in one's mind. That's why we so much like thinking about history, don't we ? If I am right about nature's options, history is like surrounding oneself with mirrors, like living in a bordello.[529]

Des ans, ni la fuite des âges.
Je ne mourrai point tout entier, et la meilleure part de moi
Va échapper à Libitine ! […] »

Horace, *Odes*, traduit par C.-A. Tabart, Gallimard, 2004, p. 369.

[528] « Bearing in mind that every observation suffers from the observer's personal traits […]. The only thing the observer may claim by way of justification is that he, too, possesses a modicum of reality, inferior in extent, perhaps, but conceding nothing in in quality to the subject under scrutiny. »

J. Brodsky, « Flight from Byzantium », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 393-446, p. 393.

[529] J. Brodsky, « Letter to Horace », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 441.

L'Histoire pour le poète, ce n'est donc rien d'autre que des miroirs qui nous entourent. Evidemment, une telle vision de l'Histoire ne peut être qu'anachronique, d'où les distorsions temporelles et les temporalités hybrides propres à la poétique de Brodsky. Citons comme exemple le poème « MCMXCIV » où la présence des *realia* de la Rome impériale nous laisse croire qu'il s'agit d'un poème écrit par un poète antique sur sa propre époque, mais en « déchiffrant » son titre nous nous rendons compte qu'il s'agit de l'an 1994. Un autre bon exemple de la temporalité hybride, unissant plusieurs époques historiques, est la pièce *Marbre* où sont réunis les traits du passé romain et d'un futur fantastique. Brodsky d'ailleurs parle de cette pièce comme d'un « double anachronisme » ou comme « le mélange de la science-fiction et de l'archéologie ».

Nous pouvons ainsi conclure que ce que le poète voit en regardant dans « les miroirs » de l'Histoire n'est pas un simple reflet de sa propre époque, parce que la distance temporelle qui nous sépare de l'Antiquité lui permet à la fois d'anticiper notre futur et de mettre en perspective notre présent. Il y a un décalage entre le regard subjectif à partir du présent et sa réverbération dans le « miroir » du passé, un décalage qui permet au poète d'adopter un nouveau point de vue qui ne correspond tout à fait ni à celui du présent ni à celui du passé. En unissant les deux, il se convertit en ce qui pourrait s'approcher du point de vue du temps lui-même. Une hypothèse sur la façon dont il nous verrait de l'autre côté du miroir – un moyen de se transformer d'objet du temps en sujet du temps.

5

Chronos *et* Aeternitas

Dans ce chapitre nous allons analyser les réflexions de Brodsky sur le temps et sur l'Histoire telles qu'elles apparaissent dans ses écrits théoriques. Nous avons vu que dans la poétique de Brodsky, on peut articuler schématiquement deux types de temporalités : le temps vectoriel de la vie humaine et le temps « figé » de l'éternité. Le temps vectoriel de la vie humaine se caractérise par un mouvement continuel et unidirectionnel et s'oppose à l'éternité qui se présente comme privée de mouvement, comme statique. Le poète constate l'impossibilité pour l'homme de se libérer de la tyrannie du temps ; l'unique « évasion » qu'il envisage pour l'être humain est l'ultime « sortie » dans l'étendue infinie de l'éternité, qui ne devient possible qu'après la métamorphose de l'homme en « chose », en objet inanimé parmi d'autres objets inanimés. Tôt au tard, tout le monde finira dans le domaine « paradisiaque » de l'éternité qui, dans la poétique de Brodsky, se « cristallise » dans l'image de l'Empire.

Chacune de ces temporalités insiste à sa façon sur le phénomène de la répétition sous-jacent à toute expérience humaine et à tout fait historique. Dans ses écrits théoriques le poète aborde à plusieurs reprises les thématiques du temps et de l'Histoire, en remettant en question l'approche chronologique aussi bien dans les études d'Histoire que dans notre perception du temps.

Brodsky a une vision très singulière de l'Histoire. Dans une interview donnée à Petr Vayl et Alexandr Genis en 1983, intitulée de manière significative « Aujourd'hui c'est hier », le poète affirme que « l'Histoire est immobile ». Ce constat lui permet de

considérer l'Antiquité comme l'image de traiter à égalité l'homme antique et l'homme moderne:

> Quand on y réfléchit bien, la ressemblance entre ce que nous appelons l'Antiquité et ce qui s'appelle l'époque contemporaine est plutôt stupéfiante : l'observateur a l'impression de tomber sur une gigantesque tautologie. Le fait est que l'Histoire, comme d'ailleurs ses objets (ou plutôt, ses victimes), n'a pas beaucoup de variantes. […] L'Histoire ne se répète pas, elle est immobile. […] Nous sommes tous habitués à une perception linéaire du processus historique, qui présume des changements qualitatifs soit dans la conscience des gens, soit dans la structure de la société ; dans le meilleur des cas dans le monde des idées. Quand en réalité nous pouvons parler de façon sérieuse uniquement d'une Histoire du costume parce que génétiquement l'être humain n'a pas du tout changé, au moins pendant les deux derniers millénaires. […] C'est pourquoi les ruines antiques — sont nos ruines. [530]

« L'Histoire est immobile », cette affirmation qui généralise le processus historique jusqu'à la provocation, considère l'Histoire non pas comme une suite d'événements qui se suivent dans l'ordre chronologique, mais comme l'évolution (manquée !) de l'être humain (sa conscience, ses idées, ses façons de vivre ensemble). Brodsky insiste sur le fait que nous avons hérité de notre perception du monde directement de l'Antiquité et que notre capacité à nous émouvoir en lisant les textes des littératures anciennes et la promptitude avec laquelle nous nous identifions à leurs

---

[530] « При ближайшем рассмотрении сходство между тем, что мы называем античностью, и тем, что именуется современностью, оказывается весьма ошеломительным: у наблюдателя возникает ощущение столкновения с гигантской тавтологией. Дело в том, что у истории — так же, впрочем, как и у ее объектов (лучше — жертв) — вариантов чрезвычайно мало. […] История не повторяется — она стоит. […] Мы все привыкли к линейному восприятию исторического процесса, что предполагает качественные изменения — в сознании ли людей, в структуре ли общества; в лучшем случае в мире идей. На деле же мы можем говорить всерьез только об истории костюма, ибо генетически человек ничуть не изменился — за последние два тысячелетия, по крайней мере. […] Поэтому древние развалины — наши развалины. »

J. Brodsky, « Segodnia – eto vtchera », *Bolchaia kniga interviu*, Zakharov, Moskva, 2000, p. 245-253, p. 245-246. (Cette interview est parue initialement dans la revue *Novy Amerikanez*, 1983, n°173 – 7-13 juin).

héros n'arrêtent pas d'en témoigner ; il va jusqu'à dire que, « dans un certain sens », nous écrivions encore en grec et en latin « sans nous en rendre compte »[531].

Placer l'évolution de l'être humain au centre de l'Histoire est une des multiples façons de définir cet « antonyme du présent »[532] qui, selon Brodsky, ne peut pas avoir de définition « unique » :

> Left to its own devices, history stretches from our own childhood all the way back to the fossils. It may stand simultaneously for the past in general, the recorded past, an academic discipline, the quality of the present, or the implication of a continuum. […] Consensus of this noun's definition is, therefore, unthinkable and, come to think of it, unnecessary.[533]

Notons à cette occasion, que le poète lui-même ne donne pas toujours la même signification au terme polysémique d'Histoire. Pourtant, il reste certain que l'Histoire chez Brodsky est toujours centrée sur l'individu. L'intérêt spontané que les humains ont pour l'Histoire est un intérêt autoréflexif, et même « narcissique » : « […] our interest in history, normally billed as the quest for a common denominator, for the origins of our ethics, is, in the first place, an eschatological, and therefore anthropomorphic, and therefore narcissistic, affair. »[534] C'est bien de l'eschatologie individuelle que Brodsky nous parle ici, dans le sens où l'Histoire, comme une « prophétie », nous montre notre état futur de non-existence. C'est dans ce même sens qu'elle devient pour Brodsky une alternative à la religion.[535]

---

[531] « Dans un certain sens, sans nous en rendre compte, nous n'écrivons pas en russe ou, disons, en anglais, comme nous le pensons, mais en grec et en latin, car, à l'exception de la vitesse, la modernité n'a donné à l'être humain aucun nouveau concept. » *Ibid.*, p. 248.

[532] J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 115.

[533] *Ibid.*, p. 114-115.

[534] *Ibid.*, p. 115.

[535] « Admittedly, the structuring of the afterlife involves a greater degree of rigidity than that of the pre-life. What makes up for this difference, however, is their respective quests for causality, the common denominator, and the ethical consequences for the present—so much so that in a society in which the

Dans l'essai « Homage to Marcus Aurelius » publié en 1994, onze ans après l'interview « Aujourd'hui c'est hier » citée plus haut, Brodsky compare à nouveau l'Antiquité et l'époque moderne, mais cette fois-ci il le fait dans des termes qui peuvent paraître en contradiction avec ceux de l'interview. En effet, plutôt qu'établir une équivalence entre l'homme antique et l'homme moderne, il creuse la distance entre les deux :

> While antiquity exists for us, we, for antiquity, do not. We never did, and we never will. This rather peculiar state of affairs makes our take on antiquity somewhat invalid. Chronologically and, I am afraid, genetically speaking, the distance between us is too immense to imply any causality: we look at antiquity as out of nowhere. Our vantage point is similar to that of an adjacent galaxy's view of ourselves; it boils down, at best, to a solipsistic fantasy, to a vision. We shouldn't claim more, since nothing is less repeatable than our highly perishable cellular mix. What would an ancient Roman, were he to wake up today, recognize? A cloud on high, blue waves, a woodpile, the horizontality of the bed, the verticality of the wall—but no one by face, even if those he encountered were stark naked.[536]

Ainsi, dans les onze ans écoulés entre les deux textes, la façon dont Brodsky envisage le rapport entre l'Antiquité et la modernité passe de « rien n'a changé » à « tout a changé ». Plutôt qu'insister sur les contradictions qui existent entre ces deux textes, nous dirons que le deuxième texte précise et ajoute une nuance au sens du premier : la différence entre l'homme antique et l'homme moderne est radicale, c'est la raison pour laquelle l'unique possibilité pour nous d'imaginer l'homme antique est de le « calquer » sur nous-mêmes, de l'imaginer beaucoup plus près de nous qu'il n'est en réalité (« Le tronc d'un empereur, d'un athlète ou, à plus forte raison, d'un

---

authority of the church is in decline, and the authority of philosophy and the state are negligible or nonexistent, it falls precisely to history to take care of ethical matters. In the end, of course, the choice that one's eschatological proclivity makes between history and religion is determined by temperament. » *Ibid.*, p. 116.

[536] J. Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 267-298, p. 267.

poète ne sont rien d'autre qu'une forme d'autoportrait »[537]). C'est d'ailleurs le raisonnement que Brodsky fait en parlant des empereurs romains – pour se les représenter, nous sommes obligés de faire un recours massif à l'imagination, et même, de calquer leur image sur nous-mêmes :

> If we find lives of Roman emperors highly absorbing, it is because we are highly self-absorbed creatures. […] Also, because the Caesars are so much removed from us in time, the complexity of their predicament appears to be graspable, shrunk, as it were, by the perspective of two millennia to almost a fairy-tale scale, with its wonders and its naïveté. […] So in the end you are bound to recognize yourself in one of them.[538]

Le rôle que Brodsky réserve à l'imagination dans notre rapport à l'Antiquité est donc fondamental. Ce rôle est également fondamental dans le rapport au passé en général. L'observateur imprime toujours quelque chose de lui-même sur l'objet observé et notre vision des époques historiques passées n'est pas une exception à cette règle. C'est la raison pour laquelle chaque pays, chaque époque, et même chaque individu auraient pour Brodsky une version différente de l'Antiquité. Cela dit, il est important de souligner que l'approche individuelle, subjective et même émotionnelle au temps et à l'Histoire n'est pas seulement constatée par le poète, mais elle est revendiquée comme plus productive et même, comme l'unique possible[539].

Une des conséquences directes du recours massif à l'imagination individuelle dans notre rapport au passé est, selon le poète, la coexistence dans un même

---

[537] « Огрызок цезаря, атлета, / певца тем паче / есть вариант автопортрета. »

J. Brodsky, « Piazza Mattei », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 207-212, p. 211.

[538] J. Brodsky, « Homage to Marcus Aurelius », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 267-298, p. 273.

[539] « Objectivity, of course, is the motto of every historian, and that's why passion is normally ruled out—since, as the saying goes, it blinds. One wonders, however, whether a passionate response, in such a context, wouldn't amount to a greater human objectivity, for disembodied intelligence carries no weight. »

J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 127.

« endroit », qui est la mémoire individuelle de chaque individu, du passé collectif et des souvenirs privés :

> L'organe, qu'on utilise pour scruter le passé historique est fondamentalement le même qui nous permet de contempler notre passé individuel, ainsi, les émotions provoquées par nos expériences vécues autrefois s'unissent avec les émotions provoquées par les événements dont on ne pouvait pas être témoin pour des raisons matérielles. J'ai souvent la sensation que j'ai participé à la bataille de Marathon, débarqué en Lybie avec César, été poursuivi par les Perses avec Xénophon. […] C'est la force de l'art, diriez-vous. Et je répondrais qu'il s'agit de l'unité de la conscience, l'unité de la perception du monde, entre nous et ceux qui habitaient la terre avant nous.[540]

Somme toute, nous pouvons définir le rapport entre l'Antiquité et la modernité chez Brodsky comme un rapport oxymorique. D'un côté, le poète parle de l'unité de la conscience et de la perception du monde qui existe entre l'homme antique et l'homme moderne, du même corps « hautement périssable » commun à tous les deux ; de l'autre, il constate leur séparation par une distance temporelle vertigineuse, insurmontable, qui empêche de « rencontrer » et de comprendre de manière objective ceux qui habitaient la Terre avant nous. L'homme antique est pour lui un proche lointain, ou, en reprenant les termes de Deguy (et de Heidegger), un voisinant par l'abîme. L'historien pour Brodsky est un homme qui travaille au bord des deux abîmes de la non-existence : celui du passé et celui du futur[541]. Nous avons vu que le

---

[540] « Орган, посредством которого мы рассматриваем историческое прошлое, есть, в сущности, тот же самый орган, с помощью коего мы созерцаем наше собственное, индивидуальное прошлое, и ощущение событий, давно происшедших с нами, смыкается с ощущением событий, свидетелями которых мы не могли бы быть физически. У меня часто возникает ощущение, что я участвовал в битве при Марафоне, высаживался с Цезарем в Ливии, бежал с Ксенофонтом от персов. […] Сила искусства, вы скажете. А я отвечу — единство сознания, единство мироощущения, присущего нам и тем, кто жил на земле до нас. »

J. Brodsky, « Segdnia – eto vtchera », *Bolchaïa kniga interviu*, *op. cit.*, p. 245-253, p. 246-247.

[541] « Whether he realizes it or not, the historian's predicament is to be transfixed between two voids : of the past that he ponders and of the future for whose sake he ostensibly does this. For him, the notion of nonbeing gets doubled. Perhaps the voids even overlap. Unable to handle both, he strives to animate the

poète trouve, malgré cette distance temporelle infranchissable, des moyens poétiques pour « rencontrer » les personnages de l'Antiquité et même pour « dialoguer » avec eux (comme par exemple dans les poèmes « A Cornelius Dolabella » et « Buste de Tibère » cités plus haut).

Si « l'Histoire est immobile » dans la perception de Brodsky, le temps, lui est un phénomène cyclique. Dans l'article « Le Regard du manège » (« The view from the merry-go-round »), publié dans la revue *The Unesco Courier* en 1990, Brodsky insiste sur le caractère cyclique du temps qui se manifeste tout d'abord dans la succession des jours et des saisons. Cette cyclicité est déterminée par la rotation de la terre sur elle-même et autour du soleil. La « chronologie », avec son modèle linéaire du temps, n'est qu'une façon, selon le poète, que l'être humain a trouvée de « domestiquer » ce phénomène qui lui échappe, de l'inscrire dans la perspective limitée de son point de vue :

> Both chronology and eschatology are born of the inability of homo sapiens to master intellectually the phenomenon of time. Man does his best to domesticate this phenomenon and make it comply with his rational faculties, which are themselves its offspring. Hence all our devices for measuring time−our speedometers, calendars, months, years, decades, centuries and millennia. Hence too our linear concept of time and its division into past, present and future. The paradox of such a division, especially in relation to the future, is that it is based on the alternation of day and night, which results from the rotation of the planet around its own axis and around the sun in a never-ending cycle. An earth-dweller might be compared with a child on a merry-go-round who is absolutely certain that he and his horse are not trotting where he mounted it but in some vast beyond.[542]

Cependant, la vision que Brodsky a du temps n'est pas univoque : dans le discours prononcé avant les promus de l'Université américaine de Dartmouth en 1989,

---

former, since by definition the past, as a source of personal terror, is more controllable than the future. »

J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 116.

[542] J. Brodsky, « The view from the merry-go-round », *The Unesco Courier*, June 1990, p. 31-36, p. 31.

qu'il publie par la suite en forme d'essai intitulé « In Praise of Boredom », Brodsky parle du caractère répétitif du temps (« time is repetitive », « sooner or later you will be afflicted by this redundancy of time »[543]). Mais, dans le cours consacré à l'Histoire et à sa muse Clio que le poète donne à Université de Leiden, il affirme que rien ne se répète dans le cours du temps (« For Clio is the Muse of Time, as the poet said, and in time nothing happens twice »[544]). Pour démêler le nœud de ces énoncés contradictoires, essayons d'analyser leur contexte. Quand Brodsky parle de la cyclicité du temps c'est bien du temps cosmique qu'il s'agit, du temps des astres, auquel l'être humain peut avoir accès dans certaines conditions, par exemple, dans les moments d'ennui (dont le poète fait l'éloge dans l'essai « In Praise of Boredom »[545]), tandis que le deuxième type de temps, celui où rien ne se répète jamais, est le temps vectoriel qui sert à l'être humain pour parler de sa vie et de l'Histoire. Brodsky explique le fait que, généralement, l'homme ne se rend pas compte de la cyclicité du temps par la « modestie de son échelle » : c'est « parce que l'homme ne se déplace pas d'un astre à l'autre, mais de l'entrée d'un bâtiment à l'entrée d'un autre »[546]. Pour Brodsky, l'être humain oublie trop souvent l'infinité du temps « à grande échelle ». Il nous invite à ne pas fuir l'ennui, qui devient pour lui une « fenêtre sur le temps à l'état pur »[547].

---

[543] J. Brodsky, « In Praise of Boredom », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 104-137, p. 106-107.

[544] J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 118.

[545] J. Brodsky, « In Praise of Boredom », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 104-137.

[546] « Это объясняется скромностью человеческого масштаба, поскольку человек перемещается не от звезды к звезде, но от подъезда к подъезду. »

J. Brodsky, « Vzgliad s karouseli », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, *op. cit.*, p. 129-139, p. 129.

[547] « The reason boredom deserves such scrutiny is that it represents pure, undiluted time in all its repetitive, redundant, monotonous splendor. In a manner of speaking, boredom is your window on time, on those properties of it one tends to ignore to the likely peril of one's mental equilibrium. In short, it is your window on time's infinity, which is to say, on your insignificance in it.»

J. Brodsky, « In Praise of Boredom », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 104-137, p. 109.

En ce qui concerne l'Histoire, le poète propose de la « construire » non pas comme un ensemble d'événements, mais comme un ensemble d'interprétations, car cela permettrait de mieux se rendre compte de la nature « atemporelle et arythmique de Clio » (chez Brodsky, cette muse de l'Histoire et de la poésie épique, devient aussi la muse du temps) : « The Muse of Time cannot, by definition, be held hostage to one's homemade chronology. It's quite possible that from time's own point of view the murder of Caesar and World War II occurred simultaneously, in reverse order, or not at all »[548].

Toujours dans l'article « The view from the merry-go-round », mais cette fois-ci en parlant du futur, Brodsky dit que la chronologie n'est pas seulement une adaptation du phénomène du temps cyclique à l'échelle du temps vectoriel humain, mais aussi une « traduction » de l'Histoire en « langage de chiffres » (« language of figures » dans la version anglaise et « язык цифр » [langage de chiffres] dans l'original russe), qui s'oppose à la dimension sémantique de cette dernière :

> Since chronology itself is non-semantic, a chronological event is, in fact, a non- or an anti-event. […] The first thing we shall discover when we look closely at the future is our non-existence there. The notion of non-existence impels us either to adopt a religious attitude or turns us back to our own realities, making us retreat from the language of figures into that of semantics and from the chronological vanishing point to our own doorstep.[549]

Ce qui nous permet d'accéder à la dimension sémantique de l'événement historique est donc une opération contraire à sa « mise en chiffre » chronologique, opération qui rend cet événement abstrait ; c'est son rapprochement analogique avec

---

[548] J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 121.

[549] J. Brodsky, « The view from the merry-go-round », *art. cit.*, p. 32-33.

la dimension de notre vie individuelle, avec son temps et son espace bien concrets, sa « traduction » dans le « chronotope » de notre expérience[550].

Après cette analyse des opinions de Brodsky sur le temps et l'Histoire, nous pouvons conclure qu'elles sont à l'opposé de celles qui règnent en Union Soviétique à son époque, où l'Histoire et le temps sont désormais transformés en outils idéologiques. L'affirmation de Brodsky que la conscience du temps est une affaire individuelle et la dimension privée qu'il privilégie dans le rapport à l'Histoire s'opposent au collectivisme impératif prôné par le régime (la propension à l'individualisme faisait d'ailleurs partie des accusations avancées au jeune poète pendant son procès). Si les idéologues soviétiques voyaient dans le cours de l'Histoire une évolution progressive qui devait mener à la victoire du communisme (correspondant à la fin de l'Histoire), Brodsky remet en question aussi bien l'approche chronologique à l'Histoire que sa perception comme progrès, et exclut toute possibilité de faire des prévisions à partir des données historiques[551]. Enfin, il remet en question l'objectivité de l'historien et la possibilité même d'une image objective ou d'une interprétation objective des faits et des époques : l'histoire est toujours perçue à

---

[550] Je me permets ici d'utiliser le terme de Bakhtine en dehors du contexte littéraire, parce qu'à la fin de son travail sur le chronotope (en tant qu'outil d'analyse littéraire), il élargit la portée de ce terme jusqu'à en faire un outil sémantique de la pensée en général : « La science, l'art et la littérature ont affaire à des éléments *sémantiques* qui, en tant que tels, ne se prêtent pas à des définitions temporelles et spatiales. Telles sont, par exemple, toutes les notions des mathématiques : nous y avons recours pour mesurer les manifestations du temps et de l'espace, mais en elles-mêmes, elles n'ont point de définitions spatio-temporelles : il s'agit pour nous d'un objet de réflexion abstraite. […] L'important pour nous, c'est ceci : pour faire partie de notre expérience (qui est, de plus, sociale), les sens, quels qu'ils soient, doivent assumer une expression spatio-temporelle quelconque, autrement dit, une forme sémiotique, audible, visible pour nous : un hiéroglyphe, une formule mathématique, une expression verbale, linguistique, un dessin, etc. Sans cela, même la réflexion la plus abstraite est impossible. En conséquence, toute pénétration dans la sphère des sens ne peut se faire qu'en passant par la porte des chronotopes. »

M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *art. cit.*, p. 398.

[551] « Every discourse on history's meaning, laws, principles, and whatnot is but an attempt to domesticate time, a quest for predictability. This is paradoxical, because history nearly always takes us by surprise. Come to think of it, predictability is precisely what precedes a shock. »

J. Brodsky, « Profile of Clio », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 114-137, p. 121.

travers le prisme de la vie humaine, et sa perception change d'un être à l'autre, mais aussi d'une génération à l'autre et d'une époque à l'autre.

Nous avons constaté la coexistence des deux modèles temporels dans les œuvres théoriques de Brodsky : le temps cyclique (un temps abstrait et répétitif) et le temps vectoriel, qui se construit comme une suite d'événements uniques qui ne se répètent jamais. Comme dans la partie dédiée à Michel Deguy, nous nous trouvons ici face à l'insuffisance d'un seul et même terme pour désigner les différents types de temps qu'on trouve chez Brodsky. On pourrait rapprocher le temps cyclique des astres dont parle Brodsky de *chronos*, le temps cosmique des grecs ; et le temps vectoriel de l'*aîon*, leur temps « animé »[552]. Mais il existe chez Brodsky un troisième type de temps, distinct aussi bien du temps vectoriel que du temps cyclique, c'est l'éternité, le temps statique et illimité de l'après-mort, qui s'approche du latin *aeternitas.* On aurait naturellement tendance à imaginer l'éternité comme l'opposé du temps grec *aiôn*, mais elle est liée à ce dernier étymologiquement et est apparentée à ce temps « animé » :

> *Éternité* provient du latin *aeternitas*, peut-être créé par Cicéron, pour désigner une durée sans commencement ni fin. Le terme renvoie à *aevum*, grec *aiôn*, qui désigne, comme *aetas* […], le temps comme durée de la vie, et implique une conception « animée » de la durée (Ernout et Meillet). Cet ensemble est bien différencié d'une autre manière de dire et penser le temps, en latin *tempus*, en grec *khronos* […], qui le considère cette fois en tant que déterminé (coupe, fraction, époque – on rapproche le latin *tempus* du verbe grec *temnô* […],

---

[552] Nous rappelons l'opposition entre les deux telle qu'elle apparaît dans le *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous la direction de Barbara Cassin : *« L'opposition grecque aîon / khronos ne recouvre donc d'abord aucune de celle qui nous sont familières, ni celle entre durée subjective et temps objectif, ni celle entre éternité et temps. Elle renvoie plutôt à deux modèles de temps : celui du* kosmos […] *physique et mathématisable, dont relève* khronos, *le temps cosmique, lié au mouvement cyclique des astres et à la sphère des fixes, qu'Aristote définira comme succession d'instants (« maintenant »),* nun […] *et nombre du mouvement; et celui de la vie et de la durée, linéaire, avec un début et une fin. »*

Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles, *op. cit.*, p. 44.

> « couper »), et donc susceptible d'être quantifié, en particulier comme nombre du mouvement.[553]

Deguy, pour qui l'immédiateté de l'instant (qui n'est pas « comptabilisable » et ne s'inscrit pas dans une séquence temporelle) et le renouvellement qu'il apporte sont d'une importance fondamentale, crée l'image du vent, un temps « animé » qui se rapproche donc du grec *aîon* mais qui le dépasse aussi. Brodsky trouve une manière bien différente d'échapper à la « tyrannie » du temps vectoriel, c'est l'image du temps statique, du temps de l'« après la mort » qui prédomine dans sa poétique. Son Empire du Temps à l'état pur est un mélange de l'*aeternitas* et du *chronos*.

Les deux poètes prennent en compte la finitude de la vie humaine, mais chez Deguy, la conscience de cette finitude permet à l'homme de créer « poétiquement » une temporalité propre. Dans ce sens, la pensée de Deguy s'inspire de la pensée heideggerienne qui propose une expérience du temps distincte de celle du temps « ponctuel et continu »[554].

Là où Deguy crée une expérience poétique de l'historicité de l'être humain, Brodsky « sort de l'Histoire ». Le modèle temporel de Brodsky, sa « hiérarchie » des temps, se rapproche de celle qui prédomine dans la pensée grecque où l'immobilité correspond au plus haut rang de la hiérarchie :

---

[553] *Ibid.*, p. 434.

[554] « Ce qui est central dans cette expérience [expérience du temps proposée par Heidegger], ce n'est plus l'*instant* ponctuel et insaisissable qui fuit le long du temps linéaire, mais le *moment* de la décision authentique où l'Être-là éprouve sa propre finitude, sans cesse étendue de la naissance à la mort […]; et, se projetant en avant dans le souci, il assume librement comme destin son historicité originelle. L'homme ne tombe donc pas dans le temps, mais « existe comme temporalisation originaire ». S'il peut assumer son être-projeté, si le moment lui permet d'être « pour son temps », c'est parce qu'il est un être qui anticipe et ad-vient. »

G. Agamben, *Enfance et histoire*, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 176.

> […] le Grec considère le mouvement et le devenir comme des degrés inférieurs de la réalité […]. Le mouvement circulaire, qui garantit le maintient des mêmes choses per leur répétition et leur continuel retour, est l'expression la plus immédiate et la plus parfaite (et, par conséquent, la plus proche du divin) de ce qui, au point le plus élevé de la hiérarchie, est immobilité absolue.[555]

La création de l'image de l'Eternité comme d'un « Empire » du temps à l'état pur est la façon que trouve Brodsky pour sortir du temps « quantifié », pour « suspendre » le temps linéaire de la chronologie.

---

[555] *L'Histoire des religions*, sous la dir. de H.C. Puech, Paris, Gallimard, t. I, 1972, cité dans G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 157.

6

Donner un sens aux « formes »

« Le frêle coquillage, ensuite,
Tu l'empliras d'un bruit d'écume
Comme un cœur que plus rien n'habite,
De vent, et de pluie, et de brume… »[556]

Dans ce chapitre nous allons analyser les paradigmes de la transmission de la culture tels qu'ils sont envisagés dans l'œuvre poétique et théorique de Joseph Brodsky. Nous avons vu que pour le poète, l'expérience du temps est toujours une expérience individuelle. Dans la poétique de Brodsky, les effets que le temps produit sur l'être humain peuvent être mis en parallèle avec les effets que le temps produit sur la culture. Le lien entre la culture, en tant que mémoire et oubli, et l'être humain se crée chez Brodsky à travers un questionnement de ce dernier sur l'être et le non-être, un questionnement sur la caducité de son existence. Et si la meilleure façon de « vaincre » le temps pour un être humain est de ne pas s'opposer à son travail, la meilleure façon de « neutraliser » le travail du temps sur la culture est d'accepter le fait que notre vision de la culture du passé ne peut être que floue, subjective, déformée. Elle est conditionnée par des facteurs historiques, géographiques, générationnels :

> Chaque époque, chaque culture a sa version du passé : par exemple, il existe une Grèce antique allemande du dix-huitième siècle, une Grèce antique anglaise, une Grèce antique française, une Grèce antique grecque – c'est la pire –, etc. […] avec chaque nouvelle génération, la vision de la culture du passé change et devient de plus en plus floue. Ce qui m'intéresse dans tout cela, c'est ce que chaque culture

[556] O. Mandelstam, « Le coquillage », traduit par Henri Abril, *Poèmes*, Editions Librairie du Globe, 1992, p. 33.

> regarde à travers un verre grossissant ou rapetissant, ce qu'elle retient de la culture du passé et ce qu'elle ignore. Ce qui m'intéresse aussi, c'est le mécanisme de survie de la culture à travers les générations, ce qui survit et ce qui disparaît.[557]

Ainsi la culture du passé pour Brodsky survit de génération en génération en se déformant, reflétée dans les miroirs des époques (voire auteurs-lecteurs), en se déguisant en formes nouvelles. Pour survivre elle est obligée de se nourrir des nouvelles interprétations subjectives, de refaire continuellement le passage de la lettre à la vie avec ses faits archétypiques et ses rêves singuliers, d'être remémorée, et donc aussi d'être oubliée. Le fait que pour le poète chaque époque ait sa propre vision du passé, explique en partie pourquoi le poète n'hésite pas à utiliser « le prisme de l'Antiquité » pour décrire la réalité environnante et, inversement, les personnages historiques et mythologiques de l'Antiquité sont souvent vus et analysés par l'auteur à travers ses expériences personnelles. Le rapport subjectif à l'héritage culturel du passé est à l'origine du « mélange » singulier entre le réel et le littéraire dans la poétique de Brodsky, où les formes traditionnelles sont « réanimées » par un sens moderne.

Pour Brodsky le rapport de l'être humain à la culture, comme son rapport au temps, est une affaire individuelle, dans le sens qu'elle fait appel à l'imagination, à la sensibilité et à l'expérience personnelle de chaque individu (tandis que chez Deguy l'individualité du rapport à la culture porte plus sur la nouvelle interprétation, sur la nouvelle analyse du passé produite *ad hoc*). A la manière de Mandelstam[558] qui croit que les poètes « lancent une bouteille à la mer », une « bouteille » dont le message est destiné à celui qui la trouve, Brodsky pense que les auteurs du passé cherchent dans les générations à venir un interlocuteur:

---

[557] S. Volkov, *Conversations avec Joseph Brodsky*, Anatolia Editions du Rocher, Monaco, 2002, p. 393.

[558] O. Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, traduit par Mayelasveta, Gallimard, 1990, p. 60-61.

> A novel or a poem is not a monologue but a conversation of a writer with a reader, a conversation, I repeat, that is very private, excluding all others—if you will, mutually misanthropic. And in the moment of this conversation a writer is equal to a reader, as well as the other way around, regardless of whether the writer is a great one or not. This equality is the equality of consciousness.[559]

Un rapport qui se voudrait libre d'interférences et de médiations d'ordre politique se construit donc dans le dialogue « amical » entre l'auteur et le lecteur qui sont perçus par Brodsky comme deux « égaux ». C'est la « conscience humaine », qui selon Brodsky, n'a pas changé « pendant les deux derniers millénaires », qui permet la traversée de la distance temporelle et la « conversation » entre les Anciens et les Modernes. Du point de vue de la « conscience humaine » qui se confronte aux mêmes questions existentielles et aux mêmes sentiments, les époques ne sont pas différentes les unes des autres, les auteurs et les lecteurs existent dans la même temporalité, celle de la vie humaine et de sa confrontation au travail du temps.

Cette vision de la culture est à l'opposé de celle prônée par la politique officielle de l'Union Soviétique. Elle s'oppose tout d'abord à l'usage idéologique de la culture, mais aussi, dans un sens plus large au bannissement par les idéologues soviétiques de tout ce qui est individuel et privé en faveur du public et du collectif. Le 30 juin 1961 le nouveau (troisième) projet du Programme de PCUS est publié dans les journaux soviétiques. Petr Vayl et Alexandre Genis constatent que dans ce nouveau programme « la négation de la propriété privée n'est plus un slogan, mais un impératif catégorique »[560]. Cette négation de la dimension privée est doublée par la création de

---

[559] J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 51.

[560] « Отрицание частной собственности превратилось из лозунга в категорический императив […]. »

P. Vayl, A. Genis, *60-e. Mir sovetskogo tcheloveka*, *op. cit.*, p. 14.

nouveaux « héros » officiels et de nouveaux « dieux » soviétiques[561]. Le procès Brodsky a lieu trois ans plus tard. Le poète qui quitte l'école à l'âge de quinze ans continue à cultiver son érudition en autodidacte, en tête-à-tête avec les livres, il apprend l'anglais et le polonais et devient traducteur. Le fait d'être autodidacte devient un des chefs d'accusation du procès Brodsky au même titre que son « individualisme ». On lui reproche son manque de culture, parce que la culture, selon les autorités, ne pouvait être acquise que dans des institutions officielles.

Efim Etkind consacre quelques pages à la caractérisation d'Alexandre Prokofiev, directeur de l'Union des Ecrivains de l'époque et « chef de file des persécuteurs » de Brodsky. Il analyse la nature du conflit qui a opposé le bureaucrate communiste au jeune poète. Une des raisons de la haine de Prokofiev pour Brodsky tient à des divergences d'ordre culturel :

> La haine d'Alexandre Prokofiev pour Iossif Brodski est tout à fait compréhensible. C'est celle d'un homme de la campagne pour un intellectuel de la ville ; d'un homme doué mais sans culture, d'un paysan, pour un esthète nourri de poètes métaphysiciens anglais ; d'un joyeux luron, russe jusqu'au bout des ongles, pour un juif, pis encore : un juif cosmopolite, aux antipodes de la mélodie folklorique ; […] d'un écrivain pour qui l'Occident représente un concentré de toute la pourriture et de toute la corruption bourgeoise — Satan soi-même — pour quelqu'un dont la vision du monde et l'esthétique ont été nourries de poésie anglaise et américaine et, en général, de culture occidentale. [562]

Ce conflit des générations s'articule donc autant sur le plan idéologique que sur le plan culturel. Le nationalisme latent de Prokofiev s'oppose avec violence au « cosmopolitisme » de Brodsky, et d'une manière plus générale, à la nouvelle réceptivité de la jeune génération à la « culture occidentale » qui échappe au tamis idéologique. Efim Etkind constate que dans cette confrontation des générations « mise

---

[561] *Ibid.*, p. 22-23.

[562] *Brodsky ou le procès d'un poète*, *op. cit.*, p. 113-115, p. 95.

en scène » dans le procès Brodsky l'autorité s'impose en tant que « forme » qui ne se soucie même plus d'avoir un contenu, de faire du sens : « Nous venions de participer à un spectacle où seule comptait la forme. […] Pourvu que les formes soient respectées, n'importe quel contenu faisait l'affaire. Ou plutôt, les formes officielles étaient devenues si habituelles qu'elles se suffisaient à elles-mêmes. […] les formes à elles seules […] exerçant par elles-mêmes un puissant effet d'hypnose. »[563] Il s'agit ici des formes « consacrées » par l'idéologie officielle dont la valeur n'est jamais remise en cause. Cette suprématie de la forme sur le contenu est une des raisons pour laquelle le compte rendu du procès par Frida Vigdorova se lit de nos jours comme une pièce de théâtre de l'absurde. Efim Etkind écrit dans son livre *Brodsky ou le procès d'un poète* qu'aujourd'hui ce compte rendu lui paraît une farce, mais assister au procès à l'époque ne faisait pas du tout le même effet.[564]

La confrontation de la génération du dégel avec « formes » consacrées par le régime aussi bien sur le plan idéologique que culturel explique en partie l'intérêt du poète pour les « formes » existant aux marges de la culture officielle, les « formes » qu'il perçoit comme libres de toute idéologisation, de toute orientation sur le collectif. Le contenu de ces « formes » étant compromis, il était nécessaire de leur donner un

---

[563] *Brodsky ou le procès d'un poète*, *op. cit.*, p. 95.

[564] Il est difficile de croire, en lisant certaines « répliques », surtout celles des témoins de l'accusation, qu'un tribunal ait pu leur attribuer une valeur de témoignage. La plupart de ces dépositions commencent par la phrase « je ne connais pas Brodsky personnellement ». Je cite partiellement une de ces dépositions : « *Simonov* (témoin de l'accusation, directeur d'un cercle militaire) : Je ne connais pas Brodsky personnellement, mais je tiens à dire que si tous les citoyens avaient la même conception de la production de biens matériels, nous ne serions pas près de construire le communisme. La raison est une arme dangereuse pour celui qui la manie. Tout le monde prétend que Brodsky est intelligent, presque génial. Mais personne ne nous dit quel homme il est. Né dans une famille cultivée, il n'a été que sept ans à l'école. Que les personnes présentes donnent leur avis : voudraient-ils que leur fils n'ait fait que sept années d'école ? Etant soutien de famille, il n'a pas fait son service militaire. Mais quel soutien est-ce là ? Traducteur de talent, nous dit-on. Mais pourquoi personne ne parle de la bouillie qu'il a dans la tête ? Et de ses vers antisoviétiques ? *Brodsky* : C'est faux. *Simonov* : Il a besoin de se remettre les idées en place. Je mets en doute l'attestation du dispensaire relative à sa maladie nerveuse. […] Je ne le connais pas personnellement. Je ne connais que ce que j'ai lu sur lui dans la presse, et ses attestations. J'élève des doutes au sujet du certificat médical qui l'a dispensé du service militaire. Je ne fais pas partie du corps médical, mais j'élève des doutes. » *Ibid.*, p. 69-70.

nouveau sens. Dans ce travail du sens, la jeune génération ne pouvait souvent faire confiance qu'aux expériences concrètes de leur vie :

> Looking back, I can say now that we were beginning in an empty—indeed, a terrifyingly wasted—place, and that, intuitively rather than consciously, we aspired precisely to the re-creation of the effect of culture's continuity, to the reconstruction of its forms and tropes, toward filling its few surviving, and often totally compromised, forms with our own new, or appearing to us as new, contemporary content.[565]

Il est important de souligner que la continuité culturelle que Brodsky tâche de recréer est définie par le poète comme une reconstruction des « formes » de la culture. Nous verrons que la notion de « formes » de la culture a pour Brodsky une acception assez large, elle englobe aussi bien les modèles en architecture et les canons en arts plastiques, que les tropes littéraires et la métrique en poésie. Mais son discours sur la primauté de la « forme » dépasse le domaine des « biens culturels ». Dans son essai « Spoils of war », Brodsky parle du rôle des « trophées » de la Seconde Guerre mondiale et de toute sorte de « restes matériels » des époques passées provenant de l'étranger dans la création de l'image de l'Occident chez la génération de l'après-guerre – leur choix, dit-il, était tout d'abord un « choix de forme » :

> Among flags we preferred the Union Jack ; among cigarette brands, Camel ; Beefeater among liquors. Clearly our choice was dictated by sense of form, not substance. We can be forgiven, though, because our familiarity with the contents was marginal, because what circumstances and luck were offering didn't constitute choice.[566]

---

[565] J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 56.

[566] J. Brodsky, « Spoils of War », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 3-21, p. 20.

Le poète continue la liste des objets qui permettaient à sa génération d'imaginer l'Occident – les photos « artisanales » des stars, les morceaux de jazz gravés sur des radiographies (« la musique sur les os »), les boîtes de conserves américaines de l'époque de la Seconde Guerre Mondiale qui « survivaient » en tant que pots à fleurs, etc. – pour arriver à la conclusion que l'Occident imaginé à l'aide de ces objets était « le seul Occident qui existe »[567]. L'Occident était donc imaginé par la génération de Brodsky comme un espace homogène, dont les traits étaient souvent en opposition directe avec ceux de la société soviétique. Dans cette image de l'Occident il y avait bizarrement quelque chose de très familier, de reconnaissable. Il apparaît comme un mélange de « scénographies » inspirées par la fiction et d'images mélancoliques et décadentes de la ville natale à une époque révolue[568]. Sur ces exemples qui n'ont parfois aucun rapport avec l'Antiquité ou avec les « biens culturels » dans le sens classique du terme, nous pouvons nous rendre compte que la « forme » des « restes matériels » faisait appel à l'imagination de la jeune génération plus qu'à sa capacité d'en faire une analyse historique (faute de moyens, précise le poète) et que l'image créée à l'aide de ces « formes » bénéficiait d'une unité qu'aucune réalité historique ne pouvait procurer. Le poète fait la même réflexion en parlant des films-trophées de la Séconde Guerre Mondiale qui, étant privés de tout contexte historique, avaient pour sa génération « l'anonymat du folklore » et

---

[567] « And the more I think of it, the more I become convinced that this *was* the West. For on the scales of truth, intensity of imagination counterbalances and at times outweighs reality. On that score, as well as with the benefit of hindsight, I may even insist that we were the real Westerners, perhaps the only ones. With our instinct for individualism fostered at every instance by our collectivist society [...]». *Ibid.*, p. 13-14.

[568] « In other word, the texture and the melancholy it [the set of postcards depicting Venice] conveyed, because so familiar to me in my own hometown, made these pictures more comprehensible, more real. It was almost like reading relatives' letters. [...] And the more I read them, the more apparent it became that this was what the word « West » meant to me: a perfect city by the winter sea, columns, arcades, narrow passages, cold marble staircases, peeling stucco exposing the red-brick flesh, putti, cherubs with their dust-covered eyeballs: civilization that braced itself for the cold times.» *Ibid.*, p. 15.

donnaient l'impression d'avoir « la valeur universelle » des archétypes[569]. Les films de fiction hollywoodiens avaient pour la génération de l'après-guerre la valeur de « documentaires »[570] sur la vie en Occident. Les aventures et les exploits des héros de ces films-trophées étaient perçus par les jeunes comme « des paraboles de l'individualisme » :

> The Tarzan series alone, I dare say did more for the de-Stalinization than all Khrushchev's speeches at the Twentieth Party Congress and after. [...] One should take into account our latitudes, our buttoned-up, rigid, inhibited, winter-minded standards of public and private conduct, in order to appreciate the impact of a long-haired naked loner pursuing a blonde through the thick of a tropical rain forest [...]. There was, of course, something more crucial to these trophy movies; it was their « one-against-all » spirit, totally alien to the communal, collective-oriented sensibility of the society we grew up in. Perhaps precisely because all these Sea Hawks and Zorros were so removed from our reality, they influenced us in a way contrary to that intended. Offered to us as entertaining fairy tales, they were received rather as parables of individualism.[571]

Ce passage nous montre que la jeune génération interprétait ces « trophées de la guerre » non intégrés dans le discours de la culture officielle en fonction des questionnements concrets de sa vie et que souvent son « choix de forme », voulant faire abstraction du discours politique, en était directement influencé dans la création de sens polarisés. La recherche de l'individualisme dans le contexte du collectivisme imposé en est un exemple. La facilité avec laquelle les personnes de cette génération pouvaient attribuer à ces « objets culturels » un sens conditionné par la contingence est directement liée au fait que ces objets manquaient de contexte historique et culturel (la plupart du temps les noms des personnages et des acteurs étaient coupés ainsi que

---

[569] *Ibid.*, p. 8.

[570] « Showing humans against the backdrop of nature, a film always has documentary value. [...] Given our closed, better yet our tightly shut, society, we were thus more informed than entertained. [...] So we took all those papier-mâché, cardboard Hollywood props for real, and our sense of Europe, of West, of history, if you will, always owed a great deal to those images. » *Ibid.*, p. 10.

[571] *Ibid.*, p. 8-9.

toute référence aux créateurs du film), leur anachronisme étant la condition de leur valeur « universelle » et de leur prédisposition à devenir des espaces imaginaires d'évasion.

Nous avons déjà mentionné que pour Brodsky l'architecture de Saint-Pétersbourg dans sa matérialité anachronique était elle aussi une des « formes » survivantes de la culture du passé. Le poète écrit que sa première rencontre avec l'Antiquité passe à travers l'architecture de sa ville natale. L'ensemble architectural de la ville apparaît comme un mélange éclectique de traditions différentes qui rassemble aussi bien des styles « originaux » que des imitations et des « faux ». Les personnages mythologiques, les ornements et autres éléments architectoniques renvoyant à l'Antiquité reproduits par l'architecture pétersbourgeoise s'inscrivent logiquement dans la vie quotidienne des habitants. La spécificité de la présence de la culture antique dans la ville est due au transfert de cette culture dans un climat qui lui est totalement étranger. Il s'agit donc déjà d'une interprétation, d'une « copie » portée très loin de son espace originel, d'une « traduction » dans le sens étymologique du terme. Brodsky définit la présence dans sa ville natale de ce qu'il appelle la « civilisation » (« culture mondiale » dans son unité imaginaire) comme une « empreinte » :

> And there was a city. The most beautiful city on the face of the earth. With an immense gray river that hung over its distant bottom like the immense gray sky over that river. Along that river there stood magnificent palaces with such beautifully elaborated façades that if the little boy was standing on the right bank, the left bank looked like the imprint of a giant mollusk called civilisation. Which ceased to exist.[572]

[572] J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 32.

De la « civilisation » qui a cessé d'exister, le « garçon » n'a hérité qu'une trace, une « marque » sur les façades de la ville. En parlant du « vestige » de la « civilisation » comme d'une empreinte, le poète nous dit son caractère hétéroclite et anachronique. L'anachronisme inhérent à la technique de l'empreinte est analysé par Georges Didi-Huberman dans son long essai « La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'Empreinte » : « [...] les empreintes apparaissent elles-mêmes comme des « choses » pour le moins anachroniques – si elles sont bien ce « présent réminiscent » visuel et tactile, d'un passé qui ne cesse de « travailler », de transformer le substrat où il a imprimé sa marque »[573]. La présence matérielle de la « civilisation qui a cessé d'exister » dans la vie quotidienne de la ville est bien rendue par la métaphore de l'empreinte qui porte en elle une temporalité paradoxale, qui, selon la formule de Georges Didi-Huberman, est « quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact »[574].

La présence factuelle de la culture du passé dans l'architecture de la ville ne s'inscrit pas dans une chronologie, puisque l'ensemble éclectique de l'architecture pétersbourgeoise renvoie à des cultures qui n'ont pas souvent de liens directs ni avec l'Histoire, ni avec la géographie de cette ville. La métaphore de « l'empreinte d'un gigantesque mollusque » pour la « civilisation » nous dit aussi que la déposition des « strates » temporelles de la culture ne peut plus être articulée, que ces « strates » forment désormais un ensemble hétéroclite et ne peuvent plus être analysées séparément. Les façades des palais du dix-huitième, du dix-neuvième et du début du vingtième siècle qui continuent à être rongées par le temps et gardent parfois encore les traces des bombardements de la Seconde Guerre mondiale, évoquent l'image de

---

[573] G. Didi-Huberman, « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », dans *Empreinte*, Editions du Centre Pompidou, 1997, p. 9-191, p. 17.

[574] *Ibid.*, p. 19.

leur splendeur passée, d'un temps meilleur, et par leurs références multiples à l'Antiquité et à la culture européenne, renvoient à une Histoire et à une mémoire qui n'appartiennent pas à ces lieux, renvoient au passé en général, au Temps comme ensemble d'époques qui se sont « sédimentées » dans un assemblage composite de l'imaginaire et du matériel. L'image de l'Antiquité née à partir d'éléments architectoniques hétéroclites acquiert, comme les films-trophées de la Seconde Guerre mondiale, une valeur « universelle ». Cette image de la « civilisation » est fortement déformée par le nouveau contexte climatique et historique, comme nous le « montre » bien une autre métaphore dont le poète se sert pour décrire sa ville natale – celle de la « civilisation européenne » comme d'une image factice, agrandie par la projection à travers une « lanterne magique »[575] sur l'écran de la nature nordique. L'image de l'empreinte nous suggère par ailleurs que ce qui reste de la « civilisation » n'est qu'une coquille, une forme vide. Quand le poète écrit que sa génération aspirait à recréer une continuité culturelle avec les époques précédentes, c'est bien sur une continuité de « formes » qu'il insiste, les formes auxquelles il faut fournir un nouveau contenu.

Le transfert des « formes » traditionnelles dans le contexte de la modernité, qui est la transmission pour Brodsky, peut être illustré par ce passage tiré de « The Child of Civilisation » où le poète parle de la transmission comme d'une « traduction » :

> Civilisation is the sum total of different cultures animated by a common spiritual numerator, and it's main vehicle—speaking both metaphorically and literally—is

[575] « When you look at the Neva's panorama opening from the Trubetzkoy bastion of the Peter and Paul forteress, or at the Grand Cascade by the Gulf of Finland, you get the odd sensation that it's not Russia trying to catch up with European civilisation but a blown-up projection of the latter through a *lanterna magica* onto an enormous screen of space and waters that takes place. »

J. Brodsky « A Guide to a Renamed City », *Less than One*, *op. cit.*, p. 69-94, p. 77.

translation. The wandering of a Greek portico into the latitude of the tundra is a translation.[576]

Pour Brodsky donc, comme pour Deguy, la « traduction » est le moyen privilégié de la transmission. Mais le sens différent que les deux poètes attribuent à ce terme rend évidentes les différences essentielles dans leur conception de ce qu'est la transmission de la culture. Si la *translatio studiorum* de Deguy est un transfert qui implique une réinvention du sens par la lecture herméneutique qui interprète les « fragments » et en tire un sens actualisé (c'est une « nouvelle ébauche de la ruine » faite dans les nouvelles circonstances à partir de son état actuel), la métaphore que choisit Brodsky pour illustrer ce qui est pour lui la traduction-transmission, son « portique grec » déplacé « sur la latitude de toundra », apparaît tout d'abord comme une métaphore de déplacement spatial, une image qui nous montre la « forme » traditionnelle intégrée dans les nouvelles circonstance, un type de « recyclage » où la forme garde son intégrité et son statut quoiqu'elle soit vide, et donc où l'on peut presque parler d'une certaine « transcendance » de la « forme ». D'ailleurs, les opinions de Brodsky sur la traduction dans le sens littéral du terme sont connues pour leur ferme résolution de conserver à tout prix la forme du vers (sa métrique, sa prosodie, son système des rimes) comme élément indispensable pour rendre le sens du poème[577]. Si, pour Deguy, ce qui fait la valeur des reliques est tout d'abord leur côté

---

[576] J. Brodsky « The Child of Civilisation », *Less than One*, *op. cit.*, p. 123-144, p. 139.

[577] « For most American poets, translating from Russian is nothing but an "ego trip." [...] Above all this is because contemporary Russian poets use a technique which seems archaic to their American colleagues. [...] When we see "free verse," we should first of all determine what it is "free" from. Most often we do not determine this, but simply suppose it is something phonetically and graphically opposite to traditional verse. [...] It makes absolutely no difference what heights he has achieved with his free verse technique. What matters is that he does not possess the technique of the original; therefore his use of his own technique in translating is not a chosen, new, manifestation of his own individuality—it is something over which he has *no control*. [...] To translate poetry, one has to possess some art, at the very least the art of stylistic re-embodiment. [...] Failing this, the results will be amateurish and jerrybuilt, no matter what argument you use in justification. [...] One can preserve the

énigmatique qui nous invite à réinventer leur sens, pour Brodsky ce sont les « formes » transmises qui sont précieuses. Ces « formes » traditionnelles sont pour lui la base et la condition pour la création du nouveau :

> Il faut dire tout d'abord que seulement le contenu peut être novateur, et que toute novation formelle ne peut être réalisée que dans les limites de la forme. Le refus de la forme est équivalent au refus de l'innovation.[578]

La métrique fait partie pour Brodsky de ces « formes » qui traversent les siècles et qui assurent la « continuité culturelle ». Son intérêt pour la métrique est d'autant plus fort qu'il la considère comme une des « formes » de la culture compromises pendant l'époque soviétique (« When I started writing poetry, the concept of « strophe » didn't really exist, if for no other reason, because there had been no cultural continuity. And consequently I became interested in the topic. »)[579]. Nous avons cité plus haut le poème « Buste de Tibère » où le poète fait de l'ironie sur le « *Monumentum »* d'Horace. Cependant, même si l'œuvre poétique d'un auteur est vouée, comme le corps humain, à être usée par le temps, les mètres pour Brodsky survivront dans les siècles. Le poète parle de la continuité de la forme poétique dans son essai « Lettre à Horace » :

> Two thousand years of what? By whose count, Flaccus? Certainly not in terms of metrics. Tetrameters are tetrameters, no matter when and no matter where. Be they in Greek, Latin, Russian, English. So are dactyls, and so are anapests. Et cetera. So

---

meter, one can preserve the rhymes (no matter how difficult this may seem each time), one can and must preserve the meaning. Not one of these three things, but all together. »

J. Brodsky, « Translating Akhmatova », *The New York Review of Books*, August 9, 1973.

[578] « Начать с того, что новаторским может быть только содержание и что новации формальные могут быть осуществлены только в пределах формы. Отказ от формы есть отказ от новаций. »

J. Brodsky, « Poesia kak forma soprotivlenia realnosti », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, *op. cit.*, p. 119-128, p. 121.

[579] *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad*, *op. cit.*, p. 112.

> two thousand years in what sense? When it comes to collapsing time, our trade, I am afraid, beats history, and smells, rather sharply, of geography. [...] And, by the same token, consider the part of the world I am writing to you from, the outskirts of the Pax Romana, ocean or no ocean, distance or no distance. [...] And tetrameters, as I said, are still tetrameters. They alone can take care of any millennia, to say nothing of space or of the subconscious. [...] tetrameters are still tetrameters, and so are trimeters. And so forth.[580]

Dans cette déclaration de la continuité de la forme du vers, on retrouve le discours sur la continuité culturelle comme une continuité « des formes » de la culture. Mais on comprend en lisant ces lignes que la métrique pour Brodsky est plus qu'une « forme », elle est aussi une mesure (du latin *metrum*, grec *metron* - mesure) du temps, elle est constituée d'unités temporelles : « After all, meters are meters even in the netherworld, since they are time units. »[581] Cependant, la présence de la mémoire et du temps dans le poème ne se limite pas à la métrique, elle a pour Brodsky un champ d'influence plus large – elle est dans l'ensemble de « la musique » du poème. Dans son essai « The Keening Muse », Brodsky définit la musique d'un poème, sa prosodie, comme le « temps restructuré » : « What is called the music of a poem is essentially time restructured in such a way that it brings poem's content into a linguistically inevitable, memorable focus. Sound, in other words, is the seat of time in the poem, a background against which its content acquires a stereoscopic quality.»[582] La prosodie devient pour Brodsky une « machine pour voyager dans le temps », parce qu'elle est « doublement » liée à la mémoire : elle est liée à la mémoire humaine (aussi bien dans l'Antiquité que dans les années récentes de la période soviétique quand apprendre par cœur les poèmes était parfois la seule manière de les conserver) et elle est liée à la mémoire de la langue :

---

[580] J. Brodsky, « Letter to Horace », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 428-458, p. 441 et p. 448.

[581] *Ibid.*, p. 458.

[582] J. Brodsky, « The Keening Muse », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 34-52, p. 47.

> [...] prosody knows more about time than a human being would like to reckon with. Close exposure to this knowledge, or more accurately to this memory of time restructured, results in an inordinate mental acceleration that robs insights that come from the actual reality of their novelty, if not of their gravity.[583]

La prosodie pour Brodsky est donc un moyen d'accéder à la mémoire de la langue, au savoir sur le monde dont elle est imprégnée, parce que le rythme et les sonorités d'un poème rendent évidents les liens sémantiques entre les phénomènes, les liens qui nous échappent par ailleurs, parce qu'ils sont de l'ordre de la métaphysique (« the phonetics communicate a metaphysical reality to the information given in the text »)[584]. La langue pour Brodsky est « métaphysique par nature », c'est pourquoi le « savoir » qu'elle contient est un savoir qui dépasse la raison humaine, logiquement, le poète pour Brodsky n'est pas le sujet de la langue, mais son « instrument » – le poète subit le dictat de la langue, le dictat de son « savoir » et de sa mémoire :

> [...] the immediate consequence of this enterprise [writing] is the sensation of coming into direct contact with language, or more precisely, the sensation of immediately falling into dependence on it, on everything that has already been uttered, written, and accomplished in it. This dependence is absolute, despotic; but it unshackles as well. For, while always older than the writer, language still possesses the colossal centrifugal energy imparted to it by its temporal potential—that is, by all the time lying ahead.[585]

Brodsky est catégorique dans sa définition du poète comme celui qui « sert la langue », ou comme celui qui la fait vivre[586]. L'« échange » entre le poète et la langue

---

[583] *Ibid.*, p. 46.

[584] J. Brodsky, « Translating Akhmatova », *art. cit.*

[585] J. Brodsky, « *Uncommon Visage* », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 57.

[586] « The poet, I wish to repeat, is language's means for existence—or, as my beloved Auden said, he is the one by whom it lives. » *Ibid.*, p. 57.

est unidirectionnel, la vie et la poésie sont pour Brodsky deux choses « autonomes »[587] et la vie d'un poète n'est qu'un moyen pour la création de ses vers[588]. Ces affirmations sont en opposition directe avec les propos de Michel Deguy, pour qui il existe entre la poésie et la vie un lien d'interdépendance, et pour qui la poésie se fait « par la parole d'un sujet de la langue et les images ou phases du visible donné à un corps-âme »[589]. La passivité du poète en tant qu'« instrument de la langue » ou celui qui subit le dictat de la langue et de sa mémoire, que nous trouvons chez Brodsky, s'oppose elle aussi à la pensée de la poésie prônée par Deguy, pour qui la parole poétique est faite de mémoire, mais aussi d'oubli, elle est « une mémoire en devenir (une anamnèse amnésique) »[590]. En parlant de l'interdépendance du sens et de la forme, Deguy est néanmoins plus concerné par le signifié que par les signifiants, d'où la nécessité de la paraphrase et de la retraduction, de l'étymologisation et de la néologisation, et, de manière générale, de la « mise à jour du lexique » (parce que « les mots eux-mêmes n'ont pas changé ; sont reproduits « à l'identique » en accréditant l'*identité* de ce qu'ils nomment ; ont été « vampirisés », c'est-à-dire changés en eux-*mêmes*, morts-vivants. »[591]). Brodsky est plus concerné par le signifiant. Pour lui c'est la phonétique (« la musique du poème ») qui nous fait accéder à un « savoir » qui est plus grand que le nôtre. Si pour les deux poètes, la poésie est un outil de connaissance du monde,

---

[587] « En réalité, la poème et la vie sont deux choses indépendantes, c'est cette indépendance du poème de la vie qui lui a permis de voir le jour. »

« На деле между стихотворением и жизнью существует именно независимость, и именно независимость стихотворения от жизни дает ему появиться на свет; »

J. Brodsky, « Poesia kak forma soprotivlenia realnosti », *art. cit.*, p. 126.

[588] « Les vers de Venclova sont en réalité la vie de Venclova ; la vie de Venclova est juste un moyen pour leur création [...]. »

« Стихи Венцловы и есть жизнь Венцловы; жизнь Венцловы есть средство к их созданию [...]. »

Ibid., p. 126.

[589] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit*, p.23.

[590] M. Deguy, « Guerre et Paix », *art. cit*., p. 28.

[591] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit*, p. 181.

pour Brodsky cette connaissance est principalement de l'ordre de l'« intuition » et de la « révélation »[592], tandis que pour Deguy, le dispositif poétique relève de la pensée (« de la pensée analytique à la pensée figurative »[593]).

L'approche « active » des vieilles reliques prônée par Deguy, qui implique une transformation profonde (une profanation), à l'aide de l'infatigable « raison poétique », s'oppose à l'émerveillement de Brodsky devant la « reconnaissance », qu'il caractérise comme intuitive ou instinctive, du passé dans le présent ; cette présence du passé qui échappe à la volonté humaine apparaît comme une mémoire qu'on subit, comme un souvenir qui nous rattrape :

> When I left school, when my friends quit work or college and started in on poetics, the people we read—and we read a lot—we chose by instinct, by intuition. We had no feeling that we were continuing any sort of tradition, or that we had any mentors or spiritual fathers, or anything like that. We were, if not the black sheep of the family, then orphans. And it is a marvelous thing when an orphan begins to sing in his father's voice. For our generation it was something fantastic.[594]

Si la pensée poétique « infidèlement fidèle » dont nous parle Deguy, où la comparaison assure la rencontre du passé et du présent, est projetée vers l'avenir, la reconnaissance « intuitive » du passé dans le présent dont nous parle Brodsky est tournée vers le passé. Autour de l'« intuitivité » dans le rapport au passé, d'une manière étonnante, on trouve dans la poétique de Brodsky, à côté de son discours sur la « continuité des formes », des exemples d'une transmission « miraculeuse » qui peut se passer de tout support matériel.

---

[592] « There are, as we know, three modes of cognition : analytical, intuitive, and the mode that was known to the biblical prophets : revelation. What distinguishes poetry from other forms of literature is that it uses all three of them at once (gravitating primarily toward the second and the third). »

J. Brodsky, « *Uncommon Visage* », *On Grief and Reason*, *op. cit*, p. 58.

[593] M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, *op. cit*, p.22.

[594] *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad*, *op. cit*, p. 107.

Le poème de Brodsky « Une halte dans le désert », qui décrit la destruction de l'église grecque de Leningrad, illustre bien cet aspect « intuitif » ou « instinctif » de la transmission. Bien que cette église n'existe plus, quelqu'un serait encore capable de la percevoir. Ainsi, Brodsky parle du « relais des générations » comme du « relais de l'odorat » :

> Il est si peu de Grecs à Leningrad
> que nous avons démoli leur église
> pour construire sur cet emplacement
> un auditorium. [...]
>
> Un jour, lorsque nous n'existerons plus,
> ou plutôt après nous, à notre place
> il surgira quelque chose aussi dont
> ceux qui nous auront connus auront peur.
> Mais ceux nous ayant connus seront peu.
> Ainsi, par pur souvenir, les cabots,
> au même emplacement, lèvent la patte.
> Le mur est parti depuis bien longtemps,
> mais eux, pardi, ils l'ont encore en tête.
> Leurs rêves tirent un trait sur le fait.
> Le sol peut-être a préservé l'odeur ?
> Le bouquin résisterait à l'asphalte ?
> Peu leur chaut l'innommable bâtiment.
> Pour eux l'enclos est là, sans aucun doute !
> Tout ce qui est évident pour les hommes
> visiblement, les chiens n'en ont point cure !
> Ne dit-on pas « fidèle comme un chien » ?
> Que s'il a pu m'arriver d'évoquer
> sans rire le relais des générations,
> sachez que je ne crois qu'à celui-là :
> entendez le relais de l'odorat.
>
> [...]
> Ce soir je regarde par la fenêtre
> et songe au chemin que nous avons pris.
> De quoi sommes-nous plus loin à présent :
> de l'hellénisme ou de l'orthodoxie ?
> De quoi sommes-nous près ? Devant nous, quoi ?
> Entamons-nous maintenant une autre ère ?
> Et si tel est le cas, que nous faut-il faire ?

Quel sacrifice est de nous attendu ?[595]

Parler du « relais de l'odorat » devient nécessaire là où il y a un effacement violent du passé, où le passé ne laisse pas de traces matérielles. Dans cette situation, le souvenir et le rêve peuvent acquérir plus de poids que la réalité des choses. C'est dans ce sens que Brodsky postule la primauté du temps sur l'espace comme la primauté de la « pensée de la chose » sur la chose elle-même (« Le temps est bien plus grand que l'espace. L'un est chose, / mais l'autre en vérité est pensée de la chose. »[596]). D'ailleurs, dans son essai « Less than one », le poète témoigne qu'il a compris assez tôt que le postulat de Marx selon lequel l'existence sociale détermine la conscience était vrai seulement si la conscience n'était pas capable de faire abstraction de l'existence.[597]

On retrouve ce paradigme de transmission « miraculeuse », la transmission qui fait une entorse aux lois du monde matériel chez d'autres écrivains de l'époque soviétique; elle est synthétisée dans la fameuse phrase « les manuscrits ne brûlent pas », prononcée par Voland, le personnage diabolique du roman *Maître et Marguerite* de Boulgakov. Sur ces mots, le Méphisto russe, matérialise le manuscrit précédemment brûlé d'un pauvre écrivain habitant le Moscou des années vingt. Recourir à des figures métaphysiques – dieu ou diable – devient le dernier ressort d'une poétique confrontée aux impasses dramatiques de l'Histoire. La mémoire des

---

[595] J. Brodsky, « Une halte dans le désert », traduit par Georges Nivat, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit*, p. 75-78.

[596] J. Brodsky, « Berceuse de *Cape Cod* », traduit par Georges Nivat, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit*, p. 192.

[597] « I remember, for instance, that when I was about ten or eleven it occurred to me that Marx's dictum that « existence conditions consciousness » was true only for as long as it takes consciousness to acquire the art of estrangement ; thereafter, consciousness is on its own and can both condition and ignore existence. »

J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 3.

disparitions tragiques, se traduit aussi par les présences « indistinctes » des figures-ombres, des revenants, ceux qui n'ont plus de noms, mais ceux qui ne sont pas oubliés pour autant, ou encore par la pratique de « chiffrage » volontaire d'un sens caché, par l'usage, selon l'expression d'Akhmatova, de « l'encre sympathique », par la pratique de ce qu'elle appelle « l'écriture secrète » (*тайнопись*). Anna Akhmatova, dans « en guise d'introduction » de son « Poème sans Héros » dédie son poème à ceux qui sont morts pendant le siège de Leningrad, en les appelant « le chœur secret » (« *тайный хор* »). Le poème « met en scène » la visite fantasmagorique des « ombres de l'année 1913 », de son cercle d'amis proches dont elle est la seule à avoir survécu. Viatcheslav Ivanov parle de l'influence de *Maître et Marguerite* de Boulgakov sur la « nouvelle poétique » d'Akhmatova dans le « Poème sans Héros », qu'il définit comme « réalisme fantastique ». Ce terme est introduit et définit par Dostoïevski dans sa préface aux traductions d'Edgar Allan Poe qui sont pour l'écrivain russe « fantastiques » seulement « à l'extérieur », dans leur supposition qu'un événement exceptionnel puisse se produire, mais qui ensuite, dans leur description de cet évènement, gardent un réalisme frappant. On a besoin d'avoir recours au fantastique pour vaincre avec des « armes poétiques » la puissance destructrice du pouvoir. Ainsi certains éléments de la poétique romantique font surface dans l'œuvre d'un poète appartenant initialement au mouvement acméiste, un mouvement qui prend ses distances avec le symbolisme et proclame que la littérature ne doit pas s'aventurer dans le monde de l'indicible ou du transcendant[598]. Si Akhmatova fait usage dans son « Poèmes sans héros » de l'imagerie théâtrale et carnavalesque et compare la visite d'« ombres » du passé à un bal masqué, la « transcendance » dans la poétique de Brodsky n'hésite pas à avoir recours aux

[598] N. Goumiliov, « Nasledie simvolisma i akmeism », dans *Apollon*, 1913, N°1, p. 42-45.

métaphores tirées du quotidien pour pouvoir être figurée d'une manière « crédible ». Ainsi la transmission « miraculeuse », le « relais de l'odorat » dont nous parle Brodsky est illustrée par l'image « banale » des cabots qui font leur petite promenade, ainsi la possibilité d'échapper aux lois du monde matériel s'inscrit dans ce monde même.

Dans les poèmes de jeunesse de Brodsky on trouve des motifs de « présences inexplicables », des motifs qui sont parfois empruntés aux romantiques allemands. Par exemple, un de ses poèmes de l'époque « Tu galoperas dans le noir… » (1962) est fortement influencé par le « *Erlkönig* » de Schiller qui est traduit par l'écrivain romantique russe Joukovski. Dans un autre poème de 1961, paru en français avec le titre « Cheval noir », nous trouvons à nouveau le motif d'une présence énigmatique, celle d'un cheval noir qui s'approche un soir de la jeune assemblée réunie autour d'un feu de camp :

C'était le soir où près de notre feu
un cheval noir apparut à nos yeux.
[...]

Il était noir, inaccessible à l'ombre.
Si noir qu'il ne pouvait être plus sombre.
Aussi noir que l'est la nuit noire à minuit.
aussi noir que l'est le dedans d'une aiguille,
aussi noir que sont les futaies les plus hautes.
Comme dans la poitrine l'espace entre les côtes.
Comme le trou sous terre où se cache le grain.
A l'intérieur de nous c'est noir, je le crois bien.

[...]
Et poutant oui, il devenait plus sombre !

[...]
Il était comme un négatif.
Pourquoi avait-il donc, suspendant son pas vif,
décidé de rester parmi nous si longtemps ?
Sans s'éloigner de notre feu de camp ?
Pourquoi respirait-il cet air si noir,

faisant craquer les branches sous son poids ?
Pourquoi ce rayon noir qu'il faisait ruisseler ?

Parmi nous tous, il se cherchait un chevalier.[599]

Cet hôte venu d'ailleurs (sa couleur noire suggère l'au-delà) est là pour se chercher un chevalier parmi les jeunes gens. Ainsi, le cheval noir, que nous interprétons comme une ombre du passé qui hante le présent, cherche un jeune capable de prendre la place du chevalier, de renouer le fil rompu des générations, d'accepter un destin qui s'impose à lui plus qu'il ne le choisit, de se confronter à l'inconnu.

Si le jeune Brodsky percevait comme sa tâche de reconstruire la continuité compromise de la culture, la génération des « pères », elle aussi, voyait en lui, comme en témoigne Lev Losev, un poète de l'Âge d'argent, qui, d'une manière tout à fait anachronique, apparaît dans les années soixante. Losev cite en particulier un essai de V.V. Veidle : « Je sais qu'il est né en mille neuf cent quarante ; il ne peut pas s'en souvenir. Et cependant, en le lisant je pense à chaque fois : non, il s'en souvient, à travers les ténèbres des décès et des naissances, il se souvient de Pétersbourg de l'an vingt et un, de l'année mille neuf cent vingt et un de notre Seigneur, ce Pétersbourg où nous enterrions Blok, où nous ne pouvions pas enterrer Goumilev. »[600] Cependant, le lien de Brodsky avec la génération des poètes de l'Âge d'argent n'est pas « miraculeux » en soi, à part les livres de ces derniers que Brodsky a pu découvrir

---

[599] J. Brodsky, « Le grand ciel noir …», traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 17-18.

[600] « Я знаю: он родился в сороковом году; он помнить не может. И все-таки, читая его, я каждый раз думаю: нет, он помнит, он сквозь мглу смертей и рождений помнит Петербург двадцать первого года, тысяча девятьсот двадцать первого лета Господня, тот Петербург, где мы Блока хоронили, где Гумилева не могли похоронить. »

V. Veidle, *Peterbourgskaia Poetika // Goumilev N. Sobranie sotchinenii v tchetyrekh tomakh*, v. 4, Washington, 1968, p. XXXV-XXXVI, cité dans L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, *op. cit.*, p. 113.

dans les éditions du Samizdat, il est assuré par son amitié avec un des poètes ayant survécu aux « années sombres » de la Russie – Anna Akhmatova. Bien que l'amitié entre Akhmatova et le groupe des jeunes poètes dont Brodsky faisait partie soit née grâce à un concours de circonstances, Lev Losev se souvient que pour les jeunes poètes de la génération Brodsky il était « normal » d'aller frapper à la porte des écrivains du siècle d'argent[601] (il cite en particulier sa propre visite chez Pasternak). Losev parle aussi des rapports presque mère-fils entre Akhmatova et Brodsky[602]. Brodsky à son tour définit sa rencontre avec Akhmatova comme l'un des évènements les plus importants de sa vie. Néanmoins, la présence d'Akhmatova en elle-même était perçue par les jeunes comme un miracle. Dans plusieurs descriptions qu'en fait Brodsky, il insiste sur le fait que cette figure semblait appartenir à une autre époque, que son aspect et son attitude avaient quelque chose d'« impérial » :

> It's very hard for me to talk about her because I'm unable to view her objectively—as apart from myself. [...] Everything I write, everything I say and do—all that is Akhmatova; I met her when I was just a kid, twenty-two or so. I had never seen anyone like her before. She was in a different league from anyone I'd ever know. She was an extraordinary appealing woman, very tall. [...] Looking at her you could understand why—as one German writer said—Russia has been ruled by empresses from time to time. She had a kind of imperial grandeur.[603]

Brodsky écrit que chez Akhmatova il a appris à vivre, parce qu'apprendre à écrire, on pouvait aussi bien le faire tout seul. (Nous savons pourtant que les rencontres avec Akhmatova étaient souvent accompagnées de lectures, les jeunes lui lisaient leurs poèmes, mais elle leur lisait aussi ses dernières créations.) Mais, la chose

---

[601] L. Losev, *Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*, *op. cit.*, p. 106.

[602] *Ibid.*, p. 108.

[603] *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad*, *op. cit.*, p. 111.

la plus importante de cette rencontre pour Brodsky est le fait que Akhmatova l'avait initié aux valeurs chrétiennes :

> I was a barbarian in every sense of the word, cuturally and spiritually. Most of the elements of Christian philosophy I may have today are due to her and my talks with her about religion. Just the fact that she had forgiven her enemies was the best possible lesson on the true meaning of Christianity, especially for a young person like me.[604]

Les références à la culture chrétienne traversent toute l'œuvre du poète. Il se plie à la tradition d'écrire des « poèmes de Noël ». Dans la poétique de Brodsky, les miracles chrétiens sont inscrits eux aussi dans la vie quotidienne, en particulier, celle de la Russie soviétique qui, ayant connu son propre « Hérode », a un besoin désespéré de miracles :

[...]

Et les porteurs de modestes présents
   assiègent les transports et s'écrasent aux portes,
disparaissent engloutis dans l'abîme des cours,
   tout en sachant que la grotte est déserte :
pas d'animaux, et pas de crèche,
   ni Celle-là qu'auréole le nimbe.

Le vide. Mais à la seule idée du vide
   surgit soudain comme une lueur du néant.
Si Hérode savait que plus il est puissant
   plus le miracle est là fidèle, inéluctable.
La permanence d'un lien tel
   fonde le mécanisme même de Noël.

[...]

Mais quand dans l'air froid de l'entrée
   la silhouette en fichu surgit

[604] *Ibid.*, p. 111.

de l'épais brouillard de la nuit,
tu peux sentir en toi sans honte aucune
l'Enfant Divin, et aussi l'Esprit Saint ;
tu regardes le ciel et elle est là : l'étoile.[605]

Dans la plupart de poèmes de Noël écrits par Brodsky, il est question de tempêtes de neige – la nativité qui a eu lieu en Galilée est « transportée » par le poète « sur les latitudes de toundra ». Mais le « mécanisme » de Noël reste le même – le miracle se produira et cet événement est d'autant plus sûr que toutes les circonstances semblent s'opposer à son avènement. C'est bien de la présence des éléments d'une « philosophie chrétienne » dans la poétique de Brodsky qu'on doit parler. Sur l'exemple du poème cité, nous voyons bien que le poète interprète librement les préceptes de la religion chrétienne – grâce à la visite reçue de la « silhouette en fichu », le sujet lyrique se sent aussi bien « l'Enfant Divin » que « l'Esprit Saint ». Les « miracles » chrétiens deviennent pour Brodsky des métaphores des « miracles » et des « révélations » qui font partie de la vie de chaque être humain – l'amour, la naissance, la conviction que tout pouvoir basé sur l'injustice ne peut être qu'un pouvoir précaire.

Akhmatova qui devient donc pour Brodsky le lien avec certaines valeurs de la culture russe d'avant la Révolution, qui lui transmet les valeurs chrétiennes marginalisées dans la société soviétique, est une des seules de la génération des poètes de l'Âge d'argent à avoir survécu aux années de la révolution, de la guerre civile, des purges staliniennes. Elle habite encore Fontanny Dom (son musée aujourd'hui), un palais qui appartenait autrefois à la famille Cheremetiev dont la devise *Deus Conservat Omnia* décore encore la façade. Cette devise, devient la formule de la

---

[605] J. Brodsky, « 24 Décembre 1971 », traduit par Véronique Schiltz, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 127-128.

puissance miraculeuse de la mémoire dans le poème que Brodsky écrit pour le centenaire d'Akhmatova en 1989 :

> Et la page et le feu, et la meule et le grain,
> et le cheveu tranché et le fil de la hache,
> Dieu conservera tout; et plus que tout les mots
> de pardon et d'amour, qui sont sa voix profonde.
>
> Le craquement des os, le pouls brisé, le choc
> de la pioche : c'est là leur scansion souterraine ;
> car si la vie est une, ils sonnent plus haut
> aux lèvres des mortels que dans l'ouate du ciel.
>
> Grande âme, à toi de par-delà des mers,
> Toi qui trouvas les mots, toi, ta mortelle forme,
> dormante au sol natal, qui grâce à toi reçut
> en ce monde emmuré le don de la parole.[606]

Ainsi, tout est conservé : aussi bien les mots qui sont la prérogative de la vie mortelle, que les choses les plus « insignifiantes » qui font penser à la fragilité et à la caducité de cette vie. Nous pouvons citer plusieurs poèmes de Brodsky, surtout les poèmes qu'il écrit pour la mort des êtres proches ou pour la mort des poètes, où, en interprétant les *Métamorphoses* d'Ovide à sa propre manière, il parle de la survie des êtres dans les choses. Nous en citons un autre exemple tiré de « Sur la mort de T. S. Eliot » de 1965 :

> Ôte, Apollon, ta couronne,
> pose-la aux pieds d'Eliot :
> dans ce monde fait de corps,
> borne d'immortalité.
>
> La forêt se rappellera
> la lyre et le bruit des pas.
> Ne restera en mémoire

---

[606] J. Brodsky, « Au centenaire d'Anna Akhmatova », traduit par Hélène Henry, *Vertumne et Autres Poèmes*, *op. cit.*, p. 184.

que ce qui niera la mort.

Se souviendront monts et vallées,
et même Eole et les nuées.
Se souviendra et l'herbe grasse,
comme voulait le vieil Horace.

T.S., des chèvres n'aie pas peur !
La moisson n'est pas un malheur.
Si le granit ne le peut pas,
la dent-de-lion se souviendra ![607]
[...]
Se souviendront monts et prairies.
Se souviendra tout ce qui vit.
Le monde, ce corps, n'est pas vide !
Il se rappelle mains et lèvres.

Dans ce poème de Brodsky nous retrouvons la référence à Horace, et à nouveau, le poète fait de l'ironie sur son « monument » qui survivra dans les siècles. Mais si le granit ne peut pas assurer la mémoire, c'est « l'herbe grasse » et « la dent-de-lion » qui pourront se souvenir. La référence à la moisson (« la moisson n'est pas un malheur ») fait penser aux mythes de fertilité et de cycles saisonniers. La référence au « grain » qui meurt dans la terre pour renaître ensuite est présente d'ailleurs dans le poème « Cheval noir » qui est noir « comme le trou sous terre où se cache le grain ». « Tout ce qui vit » – « le monde » qui « se rappelle mains et lèvres » devient pour le poète le dépositaire de la mémoire des êtres disparus. Brodsky revendique l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide dans sa perception des êtres comme « faits de la même matière que le monde »[608]. Ainsi, la mythologie devient pour le poète une autre source d'images de la mémoire.

---

[607] J. Brodsky, « Sur la mort de T. S. Eliot », traduit par Hélène Henry, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 67-68.

[608] « Well, one way or another he taught me practically everything, the explication of dreams included. Which begins of that of reality. [...] To put it bluntly, Naso insists that in this world *one thing is another*. [...] To him, a body [...] could become—nay, was—a stone, a river, a bird, a tree, a sound, a star. [...] he managed to gasp the simple truth of us all being composed of the stuff the world is made of. » J. Brodsky, « Letter to Horace », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 428-458, p. 452 et p. 454.

Pour conclure ce chapitre, rappelons-nous que l'envie de recréer la continuité culturelle, comme nous le dit le poète, était pour sa génération plus intuitive que consciente. En analysant la notion de survivance (*Nachleben*) créée par Aby Warburg, Georges Didi-Huberman constate que « ce sont les choses mortes depuis longtemps, en effet, qui hantent le plus efficacement – le plus dangereusement – notre mémoire » :

> [...] Constater cela, c'est se rendre à l'évidence que les idées de *tradition* et de *transmission* sont d'une redoutable complexité : elles sont historiques [...], mais elle sont aussi anachroniques [...] ; elles sont faites de processus conscients et inconscients ; d'oublis et de redécouvertes ; d'inhibitions et de destructions ; d'assimilations et d'inversions de sens ; de sublimations et d'altérations »[609].

Ainsi l'idée de la transmission de Brodsky, son rapport à la culture du passé réunit plusieurs éléments hétéroclites : un nouvel intérêt pour les « formes » (qui incluent aussi bien l'architecture de sa ville natale, la métrique et la prosodie dans la poésie), la reprise de la devise acméiste de la « nostalgie de la culture mondiale » (où l'image de l'Occident – le berceau de cette culture, se crée à l'aide d'éléments anachroniques – des œuvres littéraires, des films, des cartes postales, des disques de jazz etc.), certains éléments de la poétique romantique y trouvent également leur place au même titre que les éléments de la mythologie et de la « philosophie chrétienne ». Comme les poètes romantiques français marqués par l'échec de la révolution et ne

---

[609] G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 85-86.

croyant plus aux « mythes » politiques[610], Brodsky est poussé à construire un « ailleurs » spatial et temporel et à inventer la possibilité d'une nouvelle « transcendance ». Cette nouvelle « transcendance » fait libre usage des éléments de la culture chrétienne, mais a aussi recours aux mythes païens. Le poète est convaincu que ni le Christianisme, ni le Paganisme ne sont suffisants pour apaiser la « soif » spirituelle de l'être humain.[611] La seule chose au monde à laquelle il pourrait donner le nom de Dieu est la langue.[612]

Dans son essai « Uncommon Visage », le poète précise que le choix de sa génération de réanimer certaines « formes » de la culture n'était même pas leur choix, mais un « choix de la culture elle-même » :

> There existed, presumably, another path: the path of further deformation, the poetics of ruins and debris, of minimalism, of choked breath. If we rejected it, it was not at all because we thought that it was the path of self-dramatization, or because we were extremely animated by the idea of preserving the hereditary nobility of the forms of culture we knew, the forms that were equivalent, in our consciousness, to forms of human dignity. We rejected it because in reality the choice wasn't ours but, in fact, culture's own—and this choice, again, was aesthetic rather than moral.[613]

---

[610] « La mélancolie à partir de 1830 est autant une configuration de l'écriture romantique qu'une thématique. Cette configuration, où s'éprouvent de manière tendue le sens et le retrait du sens, s'instaure poétiquement et philosophiquement quand les grands mythes de l'Histoire et de la Révolution se sont écroulés. Elle est l'espace de cette désaffectation du Mythe, le lieu d'une vacance, que parcourent les motifs substitutifs de l'Orient, du bohémianisme, de la chimère, objets désignant tous l'ailleurs où désormais inventer une pensée de la modernité. »

P. Laforgue, *Romanticoco : Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860),* Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 19.

[611] Nous citons l'essai « Pendulum's Song », dédié au poète grec Constantine Cavafy. Dans ces quelques lignes, Brodsky analyse la figure de l'empereur romain Julian : « Risking the charge of idealization, one is tempted to call Julian a great soul obsessed with recognition that neither paganism nor Christianity is sufficient by itself and that, taken separately, neither can exercise man's spiritual capacity to the fullest. There are always tormenting leftovers, always the sense of a certain partial vacuum, causing, at best, a sense of sin. »

J. Brodsky, « Pendulum's Song », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 51-68, p. 66-67.

[612] « Si un Dieu existe pour moi, alors il s'agit de la langue. »

« Если Бог для меня и существует, то это именно язык. »

J. Brodsky, *Kniga interviu*, *op. cit.*, p. 100.

[613] J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 56.

L'envie de recréer une unité culturelle qui ne peut être qu'imaginaire est conditionnée donc par le contexte culturel dans lequel évolue le poète, mais cette envie est conditionnée aussi bien par le contexte politique. La nécessité d'envisager une transmission miraculeuse est due à l'effacement volontaire de la mémoire par le pouvoir politique. La reprise de la devise « la nostalgie de la culture mondiale » que Mandelstam utilise pour décrire le mouvement acméiste du début du vingtième siècle par la génération de Brodsky est animée par la nécessité de s'évader d'un contexte où elle se sent dépossédée de son « héritage culturel ». Ce sentiment de dépossession rend impossible une approche « positive » du travail du temps, dont nous parle Deguy, pour qui l'« érosion fait l'origine », comme par ailleurs, la « profanation » (un autre terme de Deguy) de quelque chose qui est perçu déjà comme « profané » apparaît comme un pas vers l'esthétique de l'absurde ou vers le désenchantement postmoderniste, plus que vers la révélation d'un nouveau sens « prometteur ». Cela dit, le choix « réactionnaire » de la nostalgie que fait Brodsky n'est pas représentatif de tout l'art russe de son époque (raison pour laquelle ce que Brodsky appelle « sa génération » doit être lue dans beaucoup de cas comme « son cercle d'amis plus ou moins proches »), il suffit de penser aux stratégies de l'ironie, du grotesque et du détournement du discours officiel pratiqués par l'école conceptualiste de Moscou (Dmitry Prigov, Lev Rubenstein et autres). L'ironie a d'ailleurs une place importante dans la poétique de Brodsky, mais elle n'est jamais associée à l'expérimentation formelle, la plupart du temps l'effet de l'ironie dans la poétique de Brodsky est dû à l'usage d'un registre de langue familier dans un vers qui reste classique dans sa forme. Dans son attachement à la « forme » du vers Brodsky est un vrai héritier de la poésie acméiste. Mais dans la culture russe du début du vingtième siècle il y avait d'autres

courants, d'autres poétiques qui ont trouvé eux aussi leurs héritiers dans la génération du dégel. Les expérimentations formelles des futuristes en général et de Velimir Khlebnikov en particulier ont trouvé leur continuation dans la poésie de Victor Sosnora et de Guennady Aïgui, la poétique des Oberiou – dans les œuvres de Guenrikh Sapguir, de Lev Rubinstein et de Dmitri Prigov.

Si Deguy propose dans notre rapport au passé de remplacer le « devoir de mémoire » par le « devoir de penser », de déplacer l'accent d'« eux » à « nous », de hier à aujourd'hui, de chercher dans le dialogue avec le passé une promesse pour l'avenir, Brodsky perçoit la continuité de « formes », comme un devoir par rapport aussi bien à la société et à la langue que par rapport « aux prédécesseurs », parce que cette continuité des « formes » est quelque chose qui nous permettrait d'être compris par eux[614]. Sören Kierkegaard, dans *La reprise*, parle de deux manières différentes de se rapporter au passé. Il définit la première comme « reprise » et la deuxième comme « ressouvenir » :

> Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux [...]. »[615]

---

[614] « Il existe un autre devoir du poète qui explique son attachement à la forme – le devoir par rapport à ses prédécesseurs, les créateurs du discours poétique dont il est l'héritier. Il se manifeste par ce sentiment de chaque auteur plus ou moins conscient, qu'il doit écrire d'une manière qui lui permettra d'être compris par ces prédécesseurs, par ceux qui lui ont enseigné la parole poétique ».

« Существует и еще один долг у поэта, объясняющий его приверженность форме,— долг по отношению к предшественникам, к создателям поэтической речи, которым он наследует. Выражается он в ощущении всякого более или менее сознательного сочинителя, что он должен писать так, чтобы быть понятым своими предшественниками — теми, у кого он поэтической речи учился. »

J. Brodsky, « Poesia kak forma soprotivlenia realnosti », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, *op. cit.*, p. 119-128, p. 122.

[615] S. Kierkegaard, *La Reprise*, traduit par Nelly Viallaneix, Flammarion, 1990, p. 65-66.

Pour Deguy, la transmission implique un mouvement de rupture, un « relancement », une « remise en jeu » de ce qui est transmis (les ruines qui ponctuent le paysage ancestral montrent au poète-marcheur leur « dernier visage » ; chaque nouvelle « sortie » « coupe l'éternité »), tandis que Brodsky tâche de reconstruire les « formes » compromises pour recréer une « continuité culturelle ». Deguy invite à se servir des « ruines » pour « extraire » un nouveau sens de leur présence énigmatique, Brodsky parle du désir de « remplir » les « formes compromises » de la culture d'un contenu contemporain.

Pour les deux poètes, l'enjeu de la transmission culturelle est essentiel, mais pour Deguy il s'agit de réinterpréter le passé à partir du présent, et pour Brodsky d'« anoblir », d'élever au rang d'archétype le « contenu contemporain » en le conjuguant avec les « formes » anciennes qui ont été compromises et qui, par cette opération même, trouveraient une nouvelle vie. Pour illustrer la spécificité de l'approche de Brodsky concernant la culture du passé, une approche où, parfois, le sens de la même référence est « mis à jour » au fil des années, nous suivrons dans le chapitre suivant l'évolution de la figure d'Ulysse dans la poétique de Brodsky. Cette analyse nous permettra de montrer en quoi l'approche de Brodsky de la culture du passé est « individuelle » et même autobiographique et comment les procédés d'« anachronisation » qu'il utilise lui permettent de créer une unité temporelle entre le passé et le présent, plutôt qu'un collage de temporalités hétérogènes.

7

Le non-retour d'Ulysse

Le choix de l'Antiquité comme une des références privilégiées de la poétique de Brodsky peut s'expliquer par le fait que les idéologues soviétiques ne font pas un grand usage de cette période historique ; elle apparaît donc comme une des « formes » les moins compromises, mais aussi par le caractère de sa transmission, par le fait qu'elle apparaît comme privée de liens directs avec le contexte historique de l'époque et représente à la manière des films-trophées une « forme » facilement « adaptable » aux nouveaux contenus qui demandent d'être exprimés. L'homme antique qui nous est présenté par Brodsky est tout le contraire d'un être idéal et abstrait, il ressemble étrangement à un homme de notre époque ; les personnages mythiques et les héros épiques qui apparaissent dans ses poèmes sont des êtres humains qui nous sont présentés dans la dimension du privé, dans leur quotidien fait de sentiments et de corporalité.

Dans ses poèmes, nous trouvons à maintes reprises les éléments du mythe d'Ulysse et nous pouvons constater qu'à chaque « apparition » cette figure mythique est présentée différemment par le poète. Dans le premier poème où apparaît ce personnage mythique, la distinction entre Ulysse et le sujet lyrique reste nette. En comparant son destin avec celui d'Ulysse, il trouve des traits qui unissent les deux. Dans les poèmes successifs c'est Ulysse qui « prend la place » du sujet lyrique. Même si des éléments du mythe sont présents dans tous ces poèmes, ceux-ci sont privés de leur sens originel et le héros mythique communément connu y devient méconnaissable. Les derniers affleurements de cette figure mythique dans les poèmes

de Brodsky nous proposent un héros qui se trouve en opposition non seulement avec la figure d'Ulysse, mais aussi avec la figure du héros épique en général. Donc, l'Ulysse de Brodsky s'éloigne de plus en plus du héros d'Homère et se transforme en une sorte de masque utilisé par le poète pour parler de son destin, de ses propres désillusions, de son époque, de sa vision du temps. Notons que le succès littéraire du mythe d'Ulysse est notoire et qu'une des raisons de ce succès, comme le note Denis Kohler, tient à la spécificité de cette figure qui permet de s'identifier à elle :

> [...] le fils de Laerte s'offre à nous, à chaque étape de son destin littéraire, avec une force de présence qui tend à lui faire quitter l'aura révérencielle dont jouissent, par exemple, Antigone ou Œdipe, pour le statut d'une *personne* à laquelle il devient possible de s'identifier.[616]

Cet aspect important du mythe d'Ulysse est peut-être la raison pour laquelle ce héros mythique est le seul qui garde sa présence dans la poétique de Brodsky au fil de nombreuses années, une poétique qui, comme nous l'avons dit plus haut, se sert des « formes » « aménageables » pour les nouveaux contenus qui demandent à être exprimés.

Le premier poème où le nom d'Ulysse est mentionné porte le titre « Je suis comme Ulysse » et date de 1961 :

L'hiver, l'hiver, je voyage dans l'hiver,
quelque part dans la partie visible,
chasse-moi, malheur, sur la terre,
même à reculons, chasse-moi dans la vie.

Voici Moscou et le confort matinal
dans les ruelles à voiles de l'Arbat
et les intrus font la navette comme avant
dans les magasins illuminés de janvier.

---

[616] *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 2003, p. 1401-1402.

Le jaune des pièces dépareillées,
et mine couleur krypton de plus en plus souvent,
chasse-moi, comme un nouveau Ganymède,
je boirai cet hiver la coupe de l'exilé.

Je ne comprends pas d'où je viens et où
je vais, combien je perds
avec le temps, en répétant en chemin :
Ô, mon dieu, ce n'est rien du tout.

Ô, mon dieu, je ne demande guère,
ô, mon dieu, riche ou pauvre,
mais avec chaque jour vécu je respire,
de façon plus sûre et plus douce et plus pure.

Fuyez, fuyez autour de moi les gens,
j'avance, et il me semble réjouissant
que comme Ulysse je me lance en avant,
mais j'avance toujours à reculons.

Alors, attrape un homme passant
et continue à répéter avec l'artificiel élan :
de l'amour d'aujourd'hui à l'amour de demain,
soit dans la vie, meilleur, dans la souffrance moins exigeant.[617]

Dès le titre du poème « Je suis comme Ulysse » le poète nous avertit qu'il s'agit d'une comparaison. La distinction entre le héros mythique et le sujet lyrique reste nette, le sujet lyrique n'est pas Ulysse, les deux sont unis seulement par le type de mouvement auquel la vie les a prédestinés : « comme Ulysse je me lance en avant, mais j'avance toujours à reculons ». Le sujet lyrique ne voyage pas sur la mer Méditerranée, mais dans sa « patrie visible » - la Russie hivernale, avec ses

[617] « Зима, зима, я еду по зиме, / куда-нибудь по видимой отчизне, / гони меня, ненастье, по земле, / хотя бы вспять, гони меня по жизни. // Ну вот Москва и утренний уют / в арбатских переулках парусинных, / и чужаки по-прежнему снуют / в январских освещенных магазинах. // И желтизна разрозненных монет, / и цвет лица криптоновый все чаще, / гони меня, как новый Ганимед / хлебну земной изгнаннической чаши // и не пойму, октуда и куда / я двигаюсь, как много я теряю / во времени, в дороге повторяя: / ох, Боже мой, какая ерунда. // Ох, Боже мой, не многого прошу, / ох, Боже мой, богатый или нищий, / но с каждым днем я прожитым дышу / уверенней и сладостней и чище. // Мелькай, мелькай по сторонам, народ, / я двигаюсь, и, кажется отрадно, / что, как Улисс, гоню себя вперед, / но двигаюсь по-прежнему обратно. // Так человека встречного лови / и все тверди в искусственном порыве: / от нынешней до будущей любви / живи добрей, страдай неприхотливей. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 136.

« magasins illuminés de Janvier » où « les intrus font la navette comme avant ». Cependant, on pourrait lire ces « intrus » comme « les prétendants » de l'Odyssée (il existe d'ailleurs une ressemblance phonétique en russe entre les mots « les intrus » (*чужаки* [tchoujaki]) et « les prétendants » (*женихи* [jenikhi]). Les « intrus » qui « font la navette » et les « gens » qui fuient (le verbe *мелькать* que le poète utilise pour décrire le mouvement des gens autour de lui, désigne le mouvement d'aller-retour, d'apparition et de disparition furtives) sont opposés au sujet lyrique comme des êtres qui ne sont pas conscients de l'absurdité de leur mouvement, des êtres qui en faisant la navette, ont l'impression d'avancer.

Le voyage d'Ulysse a un but : le retour à Ithaque, alors que le mouvement du sujet lyrique de « Je suis comme Ulysse » n'a pas de but. Ce n'est pas un voyage de retour, il voyage « dans sa patrie visible ». Son but est le mouvement même, la direction n'a pas d'importance, le mouvement pour lui est un synonyme de vie (« L'hiver, l'hiver, je voyage dans l'hiver, / quelque part dans la partie visible, / chasse-moi, malheur, sur la terre, / fusse à reculons, chasse-moi dans la vie. »). Nous avons déjà mentionné que l'idée du mouvement dans l'espace sans but défini est présente dans plusieurs poèmes de jeunesse du poète (la présence insistante des motifs d'adieu et de départ imminent et irrévocable). Nous avons cité plus haut le poème « Le jardin » de 1960 (« Non, partir ! / Que les wagons énormes / m'entraînent dans l'espace incertain. / Mon chemin sur la terre et ton chemin / vers le soleil au loin se confondent. / Adieu, mon jardin. / Adieu pour toujours. »[618]), nous pouvons y ajouter « Les pèlerins » de 1958 (« Et, donc, la foi en soi ou en Dieu ne nous sera pas utile, /

---

[618] J. Brodsky, « Le jardin », *Collines et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 85-86, p. 86. (La traduction de J.-J. Marie a été partialement modifiée par nous.)

« Нет, уезжать! / Пускай когда-нибудь / меня влекут громадные вагоны. / Мой дольний путь и твой высокий путь – / теперь они тождественно огромны. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 30.

et, donc, il ne nous reste que l'illusion et la route. »[619]) ou encore « Le chant de Noël » de 1961, avec son « refrain » : « vogue dans une tristesse inexplicable »[620]. L'idée d'un mouvement sans but dans « Je suis comme Ulysse » se trouve donc en dialogue avec les autres poèmes de la même période. Le voyage dans l'espace et le voyage dans le temps vectoriel apparaissent déjà à l'époque comme synonymes dans ce mouvement sans but (« je voyage dans l'hiver », « sur la terre », « dans la vie »).

Le fait que le sujet lyrique de Brodsky soit chassé par le malheur est un autre clin d'œil à l'Ulysse d'Homère qui est appelé sans cesse « malheureux » par les dieux, ses compagnons, lui-même. Ménélas dit que « nul Achéen n'a subi tant d'épreuves qu'Ulysse en a souffert et supporté »[621]. Et le héros de Brodsky s'inspire des traits de caractère du héros d'Homère : son recul par rapport aux épreuves du destin, sa maîtrise de soi, sa volonté opiniâtre face à l'inconnu. L'Ulysse d'Homère continue son voyage, malgré tous les risques, en essayant de compter d'abord sur sa force et son intelligence (sa fameuse *metis*), en se méfiant parfois même de l'aide des dieux.

Le temps et l'espace sont considérés comme synonymes et aucun d'eux n'a de valeur (« Je ne comprends pas d'où je viens et où / je vais combien je perds / avec le temps, en répétant en chemin : / Ô, mon dieu, ce n'est rien du tout. »). Le voyage n'a pas de but et le temps et l'espace n'ont pas de valeur. L'unique chose qui compte pour le héros est son changement d'attitude par rapport à la vie, à la souffrance (« de l'amour d'aujourd'hui à l'amour de demain, / soit dans la vie, meilleur, dans la souffrance mois exigeant. ») La bonté est une autre qualité de l'Ulysse d'Homère qui « ne commettant d'abus contre personne, ne prononçant nulle parole injuste dans

---

[619] « И, значит, не будет толка / от веры в себя да в Бога. / ...И, значит, остались только / иллюзия и дорога. »

J. Brodsky, « Piligrimy » *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 21.

[620] « Плывет в тоске необъяснимой [...]. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. I, *op. cit.*, p. 134-135.

[621] Homère, *Odyssée*, traduit par Médéric Dufour, Flammarion, 1965, p. 58.

l'assemblée du peuple [...] jamais ne fit aucun tort à personne [...] »[622]. Les derniers vers du poème de Brodsky sont inspirés par la patience mythique d'Ulysse. On y retrouve l'essence du fameux discours que le héros d'Homère adresse à son cœur :

> « Soit donc patient, mon cœur [...]. » Il parla ainsi, réprimandant son cœur en sa poitrine ; et son âme, comme à l'ancre, demeurait obstinée dans la patience.[623]

Donc, ce qui intéresse le poète dans la figure d'Ulysse d'Homère ce ne sont pas ses voyages, son éloquence et son astuce, mais son éthique, son stoïcisme. Il s'agit déjà une interprétation personnelle du héros d'Homère.

La métaphore d'« avancement à reculons », nous la retrouvons dans l'essai *Less than One*, où le poète en parle comme de quelque chose qui l'opposait à ceux qui faisaient leur vie selon les règles du système soviétique. Ce mouvement dans la direction opposée à celle qui était la norme sociale a commencé avec ce que le poète appelle son premier acte libre, l'abandon de l'école :

> Afterward I often regretted that move, especially when I saw my former classmates getting on so well inside the system. And yet I knew something that they didn't. In fact, I was getting on too, but in the opposite direction, going somewhat further.[624]

« Avancer à reculons » était donc une façon de changer de trajectoire par rapport à la trajectoire prédéterminée par le système. Et si le poète écrit que les choix éthiques de sa génération étaient basés sur les standards moraux reçus de la littérature plus que de

---

[622] *Ibid.*, p. 71.

[623] *Ibid.*, p. 286.

[624] J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 13.

la réalité[625], nous pouvons constater que l'Odyssée faisait partie de cette littérature. Mais, encore une fois, même si elle se base sur les éléments du mythe, cette lecture du héros d'Homère reste personnelle, elle « s'adapte » à la recherche du lecteur.

Dans des poèmes successifs, la figure d'Ulysse devient une sorte de masque littéraire que le poète utilise pour parler de son propre destin. Et si dans « Moi comme Ulysse » le sujet lyrique et le héros mythique restent distincts, dans « Ulysse à Télémaque », écrit en 1972, donc, onze ans plus tard, Ulysse devient le sujet lyrique du poème, il raconte son histoire à la première personne :

Télémaque, mon fils, la guerre de Troie
a pris fin. Qui l'a gagnée, je n'en sais rien.
Les Grecs, sans doute : pour jeter à la rue
tant et tant de morts, il n'y a que les Grecs !
Elle a pris fin ; mais le chemin du retour
si tu savais combien il me paraît long !
Comme si Poséidon, pendant que là-bas
nous perdions le temps, avait brouillé l'espace.

Je ne sais diantre pas où j'ai échoué,
ni ce qui est devant moi : îlot crasseux,
buissons, murets pierreux et cochons qui grognent ;
tout à l'abandon ; une femme qui règne ;
de l'herbe et du caillou… Mon Télémaque
ce que les îles peuvent se ressembler
pour qui voyage trop ! comme le cerveau
s'égare à compter les vagues qui l'assaillent !
Et l'œil où l'horizon s'est coincé, larmoie ;
l'oreille est assourdie par l'aqueuse masse.
Je ne sais plus comment la guerre a fini,
et j'ai perdu le compte de tes années.

Deviens grand, mon Télémaque, deviens homme !
Les dieux seuls savent si nous nous reverrons.
Déjà tu n'es plus le petit nourrisson
devant qui j'ai dû arrêter les taureaux.
Palamède a tout fait pour nous séparer.

---

[625] « If we made ethical choices, they were based not so much on immediate reality as on moral standarts derived from fiction. » *Ibid.*, p. 28.

> Mais il n'avait peut-être pas tort : sans moi
> tu es affranchi du tourment œdipien,
> et tes songes, mon Télémaque, sont sans péché.[626]

Ce poème est un monologue d'Ulysse qui s'adresse à son fils Télémaque, une sorte de lettre contenant le bilan de toute une vie, ou plutôt de « message dans la bouteille », l'unique type de communication possible, vu le lieu où se trouve l'expéditeur (« Je ne sais diantre pas où j'ai échoué »). Le poème reprend les traits communément connus du mythe d'Ulysse, mais il s'agit d'une intertextualité « diluée » qui pénètre le texte par des « intégrations-suggestions »[627]. On retrouve dans le poème les noms d'Ulysse et de Télémaque qui renvoient au mythe d'Ulysse, et le nom de Palamède, qui renvoie au mythe de la guerre de Troie, mais aussi des allusions à plusieurs détails du mythe : l'hostilité de Poséidon, qui crée des obstacles au retour d'Ulysse ; « une île fangeuse » et « une sorte de reine » font penser à l'île de Circé ; « les cochons grognant » rappelle l'épisode où les compagnons d'Ulysse sont transformés en pourceaux par le philtre de la magicienne.

En même temps, le héros du mythe est transformé. L'Ulysse de Brodsky ne se souvient plus comment s'est finie la guerre de Troie et qui était la vainqueur n'a plus d'importance pour lui. Si dans l'*Odyssée*, Ulysse fait tout son possible pour sauver ses compagnons, ici, apparemment, leur destin le laisse indifférent. C'est un Ulysse fatigué qui erre depuis si longtemps que pour lui les îles se ressemblent. C'est un Ulysse qui accepte avec philosophie et détachement la possibilité de ne jamais retourner à Ithaque et de ne jamais revoir son fils. Il arrive même à y trouver des

---

[626] J. Brodsky, « Ulysse à Télémaque », traduit par Georges Nivat, *Poèmes 1961-1987*, *op. cit.*, p. 134-135.

[627] T. Samoyault, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 44.

aspects positifs, comme la libération de son fils des tourments œdipiens. C'est un Ulysse qui a perdu sa volonté mythique et qui n'a plus de but.

Liudmila Zubova, dans son article « Odysseus to Telemachus »[628] indique le lien qui existe entre ce poème de Brodsky et le poème d'Ossip Mandelstam « L'hydromel s'écoulait de la bouteille en filet d'or… ». Effectivement, dans les deux poèmes est mentionné le nom Ulysse et dans les deux il est question du temps et de l'espace. Cependant le mythe est traité différemment par les poètes : si dans le poème de Mandelstam Ulysse retourne à Ithaque enrichi par le temps et l'espace (« Ulysse enfin revint, saturé de temps et d'espace »[629]), dans le poème de Brodsky le retour d'Ulysse est plus qu'incertain, tandis que le temps et l'espace sont devenus des forces destructrices qui anéantissent l'être humain, sa mémoire, ses actions, sa sensibilité. Nous avons déjà indiqué le fait que l'eau pour Brodsky est une métaphore du temps. La mer est hostile envers l'Ulysse de Brodsky : son oreille est « assourdie par l'aqueuse masse » et son cerveau « s'égare à compter les vagues qui l'assaillent ! » – on pourrait hasarder – les jours. Mais l'espace apparaît comme hostile lui aussi : son œil « où l'horizon s'est coincé, larmoie ».

A quoi est due cette « transmotivation » du mythe d'Ulysse opérée par Brodsky ? Borges écrit, dans les « Quatre cycles »[630], qu'une des quatre histoires qui se répètent perpétuellement, une des quatre histoires qui sont reprises par la littérature est l'histoire d'Ulysse qui, après dix ans de pérégrinations, retourne à Ithaque. Mais si dans le passé toutes les entreprises se terminaient avec succès, à présent les recherches sont destinées à l'échec. Cependant l'Ulysse de Dante, lui non plus, n'est jamais

---

[628] L. Zubova, « Odysseus to Telemachus », *Joseph Brodsky. The art of a poem*, MacMillan Press, 1999, p. 26-43, p. 31.

[629] O. Mandelstam, « L'hydromel s'écoulait de la bouteille en filet d'or… », traduit par Henri Abril, *Poèmes*, Editions Librairie du Globe, Paris, 1992, p. 53-57, p. 57.

[630] J. L. Borges, « Quatre cycles », *Œuvres complètes II*, Gallimard, 2010, p. 290-291.

revenu à Ithaque, mais pour d'autres raisons (« [...] ni la douceur de mon enfant, ni la piété / pour mon vieux père, ni l'amour dû / qui devait faire la joie de Pénélope, ne purent vaincre en moi l'ardeur / que j'eus à devenir expert du monde / et des vices des hommes, et de leur valeur ; »[631]) Mandelstam est un grand lecteur de Dante, dans son *Entretien sur Dante*, il écrit que « de toutes les circonvolutions de son cerveau l'Ulysse de Dante méprise la sclérose », que chez lui « le principe de voyage est inscrit dans le système des vaisseaux sanguins »[632]. L'Ulysse de Mandelstam « revint, saturé de temps et d'espace » (l'adjectif « полный » que Henri Abril traduit par « saturé » n'a pas d'acception négative et pourrait aussi se traduire par « riche » ou « plein »), plein donc de sang « planétaire, solaire, salin … »[633] dont est avide l'Ulysse de Dante. Ainsi, l'Ulysse de Mandelstam est influencé par celui de Dante, et celui de Brodsky par celui de Mandelstam. Cet exemple confirme bien que « la réécriture du mythe n'est donc pas simplement répétition de son histoire ; elle raconte aussi l'histoire de son histoire [...]. »[634] Mais elle raconte aussi l'histoire de ceux qui l'ont racontée.

L'Ulysse de Brodsky n'est pas sûr de retourner à Ithaque, comme Brodsky n'est pas sûr de retourner dans la ville dont il est chassé – si bien décrite dans son poème « En développant Platon »[635]. (Plusieurs détails de la ville européenne « moyenne » décrite dans ce poème renvoient à Saint-Pétersbourg – la rivière qui va dans le golfe, la Galerie, les hautes colonnes « à la coiffure dorique », et le rouble que le sujet lyrique froisse dans la main pour payer son bus). Mais le retour est impossible,

---

[631] Dante, « L'Enfer », *La Divine Comédie*, Flammarion, 2004, p. 241.

[632] O. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 44-45.

[633] *Ibid.*, p. 44-45.

[634] T. Samoyault, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 89.

[635] J. Brodsky, « En développant Platon », traduit par Véronique Schiltz, *Vertumne et Autres Poèmes*, *op. cit.*, p. 28-31.

comme impossible le retour dans le passé, pour quelqu'un qui existe dans le temps vectoriel, auquel cette ville échappe :

> Le temps qui, comme ne fait pas l'eau, coule
> horizontalement du mardi au mercredi
> y gommerait les rides dans le noir
> et nettoierait ses propres traces.[636]

Le retour dans cette ville ne peut être qu'imaginaire. Mais Brodsky savait aussi quelque chose que Mandelstam ne savait pas quand il écrivait « L'hydromel s'écoulait de la bouteille en filet d'or… », qui parle du retour d'Ulysse ; c'est-à-dire, que Mandelstam lui-même ne retournerait pas dans sa ville « connue jusqu'au sang, / jusqu'aux larmes, / aux glandes enflées de l'enfant »[637]. La « transmotivation » du mythe qu'opère Brodsky est aussi sa « mise à jour ». Le destin tragique de Mandelstam fait partie pour le poète de « nos mythes », où le retour n'a pas lieu. Dans l'essai « The Child of Civilisation », Brodsky compare Mandelstam à un autre héros des mythes, Orphée :

> He was, one is tempted to say, a modern Orpheus: sent to hell, he never returned, while his widow dodged across one-sixth of the earth's surface, clutching the saucepan with his songs rolled up inside, memorizing them by night in the event they were found by Furies with a search warrant. These are our metamorphoses, our myths.[638]

---

[636] *Ibid.*, p. 30.

[637] O. Mandelstam, « Je retrouve ma ville, connue jusqu'au sang… », traduit par Michel Acouturier, *Poèmes*, 1992, *op. cit.*, p. 119-121, p. 119.

[638] J. Brodsky « The Child of Civilisation », *Less than One*, *op. cit.*, p. 123-144, p. 144.

Dans « nos » mythes, c'est le poète qui meurt, tandis qu'Eurydice reste en vie et cherche à sauver ses écrits. Ainsi, dans la poétique de Brodsky, l'Histoire impose aux mythes de nouvelles histoires.

Le poème « Ulysse à Télémaque », à la différence du poème « Je suis comme Ulysse », fait allusion aux éléments communément connus du mythe d'Ulysse. Le « dialogue » avec le mythe s'unit avec le dialogue avec la tradition poétique russe et avec l'Histoire. Comme dans le poème « Je suis comme Ulysse », le héros de Brodsky est différent du héros d'Homère, de celui de Dante, de celui de Mandelstam. L'histoire mythique est utilisée par le poète pour parler de son propre destin. Dans le poème on voit transparaître les traits de la biographie de l'auteur : la séparation de son fils, l'émigration forcée, l'incertitude d'un retour en Russie.

Si pour l'Ulysse d'« Ulysse à Télémaque » il existe encore une éventuelle, même si faible, possibilité de retour (« Les dieux seuls savent si nous nous reverrons. »), le poème écrit onze ans plus tard, l'« Ithaque » de 1993, exclut toute possibilité de retour :

Retourner ici dans vingt ans,
dans le sable retrouver de son pied nu l'empreinte,
Et le cabot poussera des aboiements sur tout le quai,
Non pas pour avouer qu'il est content, mais qu'il est ensauvagé.

Enlève, si tu veux, les hardes trempées de sueur ;
Mais aucun domestique n'est en vie pour reconnaître ta cicatrice.
Et l'autre, qui t'attendait, dit-on,
on ne la trouvera nulle part, car elle s'est donnée à tous.

Ton gamin a grandi ; il est marin lui-même,
Et il te regarde comme si tu étais un déchet.
Et la langue, dans laquelle on crie autour,
la déchiffrer semble un travail inutile.

Soit l'île n'est pas la bonne, soit vraiment, après avoir inondé
ta pupille de bleu, ton œil est devenu difficile:
pour un morceau de terre, la vague n'oubliera pas l'horizon,

il faut croire, en se heurtant contre.[639]

Ce poème décrit le retour imaginaire d'Ulysse à Ithaque après vingt ans d'absence. Brodsky oppose à la version homérique du mythe sa version imaginée et présentée par un Ulysse désillusionné et « réaliste ». Plusieurs éléments du mythe sont conservés, mais leur sens est « renversé ». Argos, le vieux chien fidèle d'Ulysse qui dans *l'Odyssée* reconnaît son maître revenu après vingt ans d'absence, dans « l'Ithaque » de Brodsky pousse des aboiements à la vue d'Ulysse, parce qu'il est « ensauvagé ». Le vers « Mais aucun domestique n'est en vie pour reconnaître ta cicatrice » est une allusion à la vieille Euryclée qui, dans l'Odyssée, en lui lavant les pieds, le reconnaît grâce à une blessure qu'il portait à la jambe. A son tour, la fidèle Pénélope, « on ne la trouvera nulle part, car elle s'est donnée à tous ». Son fils Télémaque a grandi et regarde son vieux père comme si ce dernier était un « déchet ». Et même la langue natale d'Ulysse est devenue méconnaissable. Bref, le temps a fait son travail néfaste sur cette île qui était autrefois pour Ulysse un foyer.

Le retour est reporté à jamais, non pas à cause de l'hostilité des dieux ou des périls rencontrés, mais à cause du temps passé qui a privé de sens l'idée même de retour. La langue du poème est manifestement familière, ce qui fait de cet Ulysse un vieux marin ensauvagé lui aussi. Ce thème de la rencontre reportée à jamais à cause de l'action destructrice du temps est présent aussi dans un autre poème de 1984 :

---

[639] « Воротиться сюда через двадцать лет, / отыскать в песке босиком свой след. / И поднимет барбос лай на весь причал / не признаться, что рад, а что одичал. // Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам; / но прислуга мертва опознать твой шрам. / А одну, что тебя, говорят, ждала, / не найти нигде, ибо всем дала. // Твой пацан подрос; он и сам матрос, / и глядит на тебя, точно ты – отброс. / И язык, на котором вокруг орут, / разбирать, похоже, напрасный труд. // То ли остров не тот, то ли впрямь, залив / синевой зрачок, стал твой глаз брезглив: / от куска земли горизонт волна / не забудет, видать, набегая на. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, *op. cit.*, p. 138.

[...]
On ne se reverra jamais, parce que
physiquement on a beaucoup changé.
Si nous nous rencontrions, ce ne serions pas nous,
mais ce qui de notre chair ont fait
les années qui épargnent seulement l'os ;
Et le chien avec la nourrice ne peuvent pas reconnaître
le nouveau venu grâce à l'odeur ou la cicatrice.

[...] Et si le temps
connaît le bilan de son travail
au flou des souvenirs,
alors, je pense que ton visage
peut tout à fait orner
un monument en bronze ou, dans le fond de la poche,
la pièce pas encore dépensée.[640]

On retrouve dans ce poème les deux éléments du mythe d'Ulysse : la vieille nourrice Euryclée et le chien fidèle Argos, qui chez Homère, sont les premiers à reconnaître le héros à son retour, malgré l'apparence de mendiant que lui donne Athéna. Mais ici, comme dans « L'Ithaque », les deux personnages symbolisant la fidélité mythique sont utilisés par le poète pour souligner que rien dans l'être humain, ni ses sentiments, ni sa mémoire, ni son corps, ne résiste à la corrosion perpétrée par le temps. Rien ne reste identique, pas même les souvenirs d'Ulysse, qui à Ithaque n'est même pas sûr d'être sur la « bonne île ». Le bleu des vagues qui a inondé la pupille d'Ulysse et qui ne lui permet pas de reconnaître sa patrie est la métaphore du temps qui, en continuant son cours, « n'oubliera pas l'horizon » pour un « morceau de terre » que les vagues des jours continuent à détruire « en se heurtant contre… ».

---

[640] « Мы уже не увидимся – потому / что физически сильно переменились. / Встреться мы, встретились бы не мы, / но то, что сделали с нашим мясом / годы, щадящие только кость, / и собаке с кормилицей не узнать / по запаху или рубцу пришельца. // [...] Но если время / узнает об итоге своих трудов / по расплывчатости воспоминаний / то – думаю – и твое лицо / вполне способно собой украсить / бронзовый памятник или – на дне кармана – / еще не потраченную копейку. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. III, *op. cit.*, p. 273.

Une fois que la patrie d'Ulysse devient « nulle part », ce héros, dont l'unique projet était celui de retrouver son Ithaque, qui ne songeait qu'à retrouver son « intimité »[641], ce héros qui feignait d'être « personne », le devient réellement. C'est le quatrième type d'Ulysse présent dans l'œuvre de Brodsky, un Ulysse qui a tout perdu. Le poème « La vie nouvelle » de 1988, que nous avons déjà cité plus haut, ne renvoie au mythe d'Ulysse que par la mention des trois noms des personnages de *l'Odyssée* : Pénélope, Ulysse et Polyphème. Mais on verra qu'il est en dialogue avec le mythe tel qu'il est présenté dans les poèmes cités plus haut. Il commence avec la fin de la guerre, comme le voyage d'Ulysse, mais le sujet lyrique reste là où il se trouve, il n'a nulle part où aller, c'est un être qui ne sert plus à personne, sauf à lui-même.

> Imagine : la guerre est finie, et partout l'aetas pacis.
> Tu es toujours toi dans la glace. [...]
> [...] Imagine : c'est l'heure d'une vie nouvelle.[642]

Ce héros qui doit commencer une vie nouvelle après la fin de la guerre, qui n'a plus de foyer, n'a plus d'histoire, ne vit plus de passions humaines et accepte son être étranger dans le pays où il se trouve. L'exil lui apprend le détachement des « choses », le détachement des lieux, une philosophie de vie qui est à l'opposé de celle d'une Pénélope, de celle où l'on a « besoin de futur » :

---

[641] « Aristote reconnaît du reste dans sa *Poétique* que *l'Odyssée* est implexe en raison de ses nombreux épisodes. Mais, ajoute-t-il, son action (*drasis*) est simple et unique : un homme veut rentrer chez lui et y parvient après bien des épreuves. Il y a chez Ulysse un « dur désir de rentrer », un vouloir-vivre, une obstination réfléchie tendue vers un but unique qui font de son *nostos* un destin dont on conçoit que la singularité ait fait naître bien des allégories. Les dieux eux-mêmes doivent céder devant cette volonté inflexible. [...] Il est le seul héros mythologique [...] chez qui se fasse jour la notion "d'intimité" ».

Dictionnaire des mythes littéraires, *op. cit.*, p. 1414.

[642] J. Brodsky, « La vie nouvelle », traduit par André Markowicz *Vertumne et Autres Poèmes*, *op. cit.*, p. 175-177, p. 175.

> Toute chose est blessable. Hélas, même en pensée,
> elle a tendance à fondre. Les choses sont interlopes
> pour l'idée de ces choses. D'où leur aspect compassé,
> leur attachement au lieu, leur côté Pénélope –
> leur besoin de futur. [...] [643]

Nous avons constaté que dans « L'Ithaque » le foyer d'Ulysse est devenu une chose parmi d'autres, qu'il est rongé par le temps en même temps que les souvenirs d'Ulysse, ce qui rend claire la dépendance de la chose de la pensée. Du moment que le sujet lyrique accepte son état d'exil, il n'a plus « besoin de futur », il n'a plus nulle part où aller – il se transforme de marin en berger :

> [...] Le coq chante au matin.
> Dans ta vie nouvelle, chambre 3, sortant de la douche
> enveloppé dans ton drap, tu as l'air d'être le pâtre d'un
> troupeau de meubles quadrupèdes en fer et en bois.
>
> Imagine que l'épos s'achève en idylle ; [...]
> Et donc tu ne souffres pas trop de l'indifférence
> des vertumnes, vénus, cérès et pomones locales.
> De là sur tes lèvres cette chanson de berger.[644]

Ulysse n'a plus besoin de l'assistance des dieux dans son voyage, c'est pourquoi il ne souffre pas trop de leur indifférence. Il n'est pas non plus très respectueux envers eux quand il les met au pluriel. « L'épos s'achève en idylle », l'absence de sentiments distingue le sujet lyrique de Brodsky du héros épique ; la chanson pastorale sur ses lèvres le distingue des héros d'Homère qui expriment leurs

---

[643] *Ibid.*, p. 176.

[644] *Ibid.*, p. 175-177. (La traduction d'André Markowicz a été partiellement modifiée par nous.)

« [...] Утром кричит петух. / В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной, / кутаясь в простыню, выглядишь как пастух / четвероногой мебели, железной и деревянной. // Представь, что эпос кончается идиллией. [...] Поэтому ты не страдаешь слишком от равнодушья / местных помон, вертумнов, венер, церер. / Поэтому на устах у тебя эта песнь пастушья. »

J. Brodsky, *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. IV, Pouchkinski Fond, 1998, p. 48-49.

émotions de façon très bruyante[645] et le place du côté des héros des *Bucoliques* de Virgile.

Nous avons déjà dit plus haut que ce dernier type d'Ulysse, Ulysse qui est devenu *personne*, Ulysse qui accepte sa vie en exil, est le seul être qui peut trouver une place dans la perspective absolue propre au point de vue du Temps, dans la nouvelle poétique de Brodsky, « curieuse des lieux vides et des paysages sans objet ». Dans ce poème, Brodsky accepte l'exil d'Ulysse et lui trouve même des côtés positifs, ce qui fait écho à ses propres opinions sur l'exil exprimées dans l'essai « The condition we call exile » :

> [...] one more truth about the condition we call exile is that it accelerates tremendously one's otherwise professional flight—or drift—into isolation, into an absolute perspective : into the condition at which all one is left with is oneself and one's language, with nobody or nothing in between.[646]

Ainsi l'exil pour le poète ne se limite pas à la perte du pays natal ou à l'aliénation de l'homme dans la société – c'est la condition de tout être humain confronté au Temps.

Dans ce poème sur la « vie nouvelle » d'Ulysse qui est devenu *personne*, nous trouvons une constellation de thèmes qui ont une importance fondamentale dans la poétique du dernier Brodsky : sa philosophie existentielle, sa nouvelle poétique et sa « perspective absolue » propre au temps, sa vision de la figure du poète et de son rapport exclusif à la langue pour lequel la vie ne peut que représenter une interférence, un obstacle.

---

[645] « Les héros d'Homère expriment leur sentiments fort bruyamment. Il est particulièrement frappant de voir que si souvent, à grand bruit, ils pleurent et sanglotent. »

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 281.

[646] J. Brodsky, « The Condition We Call Exile », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 22-34, p. 32.

Nous constatons que ce quatrième type d'Ulysse est plus éloigné du mythe « classique ». Il est fortement influencé par le rôle essentiel que le Temps joue dans sa poétique. Nous constatons aussi que la figure d'Ulysse dans la poétique de Brodsky change, en reflétant à chaque apparition l'évolution des opinions de l'auteur sur l'art et la vie en même temps que des traits de sa biographie. L'Ulysse « stoïque » de « Je suis comme Ulysse » est fortement influencé par la recherche éthique du poète et par sa confrontation au système de la société soviétique dans cette période de sa vie. Dans l'Ulysse « philosophe » de « L'Ulysse à Télémaque » on trouve des échos de l'exil de poète et de la séparation avec son fils. Mais il est aussi influencé par le dialogue avec la tradition poétique russe. L'Ulysse qui est devenu « le vieux marin réaliste » dans « L'Ithaque » se rend compte en même temps que l'auteur que le retour n'aura pas lieu et que le temps détruit les souvenirs aussi bien que les lieux et les corps. Et le dernier Ulysse, celui de « La Vie Nouvelle », l'Ulysse qui est devenu *personne*, accepte cette impossibilité de retour et y trouve même des avantages.

Ce personnage mythique qui a tellement changé dans l'espace de la vie du même auteur est évidemment le héros le plus « autobiographique ». A sa première apparition dans « Je suis comme Ulysse », bien qu'interprété de manière personnelle, il reste dans un rapport positif au mythe. Dans les apparitions successives, une plus grande quantité d'éléments du mythe sont présents dans le poème, mais ils sont privés de leur sens originel et servent à revêtir la nouvelle vérité existentielle proposée par le poète, à lui donner une plus grande crédibilité. D'Ulysse ne reste que le nom, puis il devient *personne*, il se transforme en une sorte de masque que le poète utilise pour parler de son destin, de sa vision du temps et de la vie humaine. Le mythe devient une zone franche où la vie et la littérature se rencontrent, une forme adaptable aux nouveaux contenus.

Cette analyse de l'évolution de la figure d'Ulysse dans la poésie de Brodsky nous permet de comprendre mieux ce que veut dire remplir les formes traditionnelles avec un contenu contemporain, ainsi que le type de rapport « individuel » à la culture dont il parle. La figure d'Ulysse dans la poésie de Brodsky évolue dans le temps, mais elle continue à raconter l'histoire d'un être humain confronté à la société, à l'exil et la séparation de ses proches, au travail destructeur du temps – jusqu'à sa transformation en être « anonyme » qui n'a plus d'attaches dans ce monde.

On ne peut pas parler d'une véritable évolution de la figure d'Ulysse dans l'œuvre de Deguy, mais nous trouvons des références à ce héros mythologique dans quelques poèmes. Essayons de confronter une de ces « apparitions » avec l'Ulysse de Brodsky. Dans le poème que nous allons citer, Deguy raconte l'histoire d'Ulysse comme une histoire d'attachement :

> Attaché de toutes les manières, et à chaque fois par amour, par obligation, et par contraintes, nous sommes autres qu'à l'attache, et par l'attachement nous mesurons ce à quoi nous ne pouvons pas nous arracher, ce qui n'en finit pas de se révéler et de nous retenir. L'Ulysse d'Homère est nostalgique ; nous le connaissons attaché à l'Ithaque ; celui de Dante est sans retour, et s'il quitte tout, s'il quitte le chemin – qui attache le lieu à un autre, nous dit le dictionnaire – il ne quitte pas « cet amas de merveilles », ni l'énigme du virement de l'être au compte du monde. Nous le préférons, ce monde, à tout autre c'est son privilège. Il nous faut y aller sans retour ; c'est la tâche. Et nous accepterions la mort pourvu qu'il nous restât un œil vivant, une vue de fantôme sur ici-bas depuis l'outre-tombe.[647]

Le « non-retour » de l'Ulysse de Deguy est bien différent de celui de Brodsky, il est plus proche de celui de Dante qui, assoiffé de voyages, repart à l'exploration du monde. Ce « non-retour » se fait par amour, par l'attachement au monde (« cet amas de merveilles »), par envie de vivre l'énigme de cet attachement de « l'être au

[647] M. Deguy, *Poèmes en pensée*, *op. cit.*, p. 47.

monde »[648]. Brodsky utilise systématiquement « je » ou « tu » dans les poèmes que nous avons cités, Deguy parle de « nous », de notre futur ensemble et de notre tâche d'« y aller sans retour », parce que le retour dans le passé nous détacherait du monde, nous empêcherait de vivre l'émerveillement toujours renouvelé devant sa beauté. La pire des choses qui puisse nous arriver n'est pas la mort, mais perdre la vue comme Polyphème. Les références littéraires sont incluses dans le texte de Deguy (Homère et Dante), plusieurs histoires d'Ulysse coexistent donc dans le même poème et sont comparées entre elles et avec la nôtre.

Si l'on peut dire que l'Ulysse de Brodsky touche au politique, les enjeux politiques sont montrés dans le microcosme d'une vie humaine, d'un destin particulier marqué par l'exil et l'impossibilité de retour qui se généralise et devient une métaphore du travail implacable du temps et de l'impossibilité de retourner dans le passé. Chez Brodsky, il s'agit d'un « non-retour » dû au « déracinement » violent et au « détachement » progressif.

Dans cet autre poème de Deguy, l'Ulysse qui est « tout baigneur touriste » est un Ulysse qui se trouve au centre des questions politiques actuelles :

> C'est une robinsonnade, mais d'aujourd'hui. La naufrage d'Outis / Ulysse y est celui de tout baigneur touriste. L'attachement s'y raconte, des eaux profondes à la terre profonde, antérieur à l'appropriation, au droit-de. [...]
>
> Quand nageant vers le rivage, je reprends pied comme Ulysse ou Robinson sur le bord de la terre, aux commissures sales des deux éléments, c'est n'importe où sur la Terre et dans le monde. [...] Nul affrontement avec les autochtones dépouillés ; [...] nous sommes ensemble rescapés, accueillis; le temps de l'éclair où rayonnent les éléments, la Terre est à tous.

---

[648] Martin Rueff, dans son analyse de ce poème, définit l'Ulysse d'Homère comme celui qui « nomme l'enracinement » et l'Ulysse de Dante comme celui de « l'attachement ». Le choix poétique de Deguy est « celui d'une poésie de l'attachement contre une poésie de l'enracinement ».

M. Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète à l'apogée du capitalisme culturel*, *op. cit*., 151-152.

> Ou plutôt ce n'est pas la Terre qui est à tous également ; c'est chacun en tant que *outis*, personne, qui est à terre. En amont d'un « droit » pour chacun de se situer où il veut, en deçà de toute convoitise s'appropriant, je mets en cette scène primitive le moment de l'attachement mis à nu par ses hôtes même – par rapport à quoi le moment du droit est second.[649]

Deguy fait allusion dans ce poème aux questions actuelles – l'immigration et le droit d'asile (« [...] nous sommes ensemble rescapés, accueillis; [...] la Terre est à tous »). L'attachement à un lieu particulier et donc la nostalgie de ce lieu ne semble plus exister pour l'Ulysse de l'époque de la globalisation – « c'est n'importe où sur la Terre et dans le monde » qu'on peut ressentir l'attachement profond à la beauté du monde.

Dans la figure de l'Ulysse de Deguy nous pouvons donc observer le « collage » de références et de temporalités qui restent distinctes : l'Ulysse d'Homère, celui de Dante et enfin, « le nôtre ». Les deux premiers aident à penser le troisième. Chez Brodsky, chaque nouvelle histoire d'Ulysse, comme un palimpseste, s'écrit sur les précédentes.

Cette comparaison de la figure d'Ulysse chez les deux poètes illustre bien les différents types d'« anachronisation » qu'ils utilisent : la fragmentation et le collage de strates temporelles différentes pour Deguy ; une temporalité unifiée qui se pose en dehors de l'Histoire pour Brodsky. Deguy reprend le sens de vieilles « reliques » pour « inventer » un sens actuel (l'usage du mot grec *outis* lui permet de créer une hétérogénéité temporelle aussi au niveau du lexique). Brodsky a recours à la « forme » du mythe pour raconter des histoires contemporaines, mais parce que son sujet lyrique s'identifie avec Ulysse, tout en modifiant le contenu du mythe, il reste dans la pensée mythique.

---

[649] *Ibid.*, p. 51.

8

La Culture comme éthique dans un état totalitaire

Pour Joseph Brodsky comme pour Michel Deguy la culture a un rôle important à jouer dans la société. « Le doute et le bon goût, qui pénètrent les œuvres de la grande littérature » constituent selon Brodsky « les seuls antidotes à la vulgarité du cœur humain »[650]. Pour les deux poètes le rapport « fructueux » à la culture s'oppose à la pure répétition ou à la sacralisation du passé résultant des manipulations d'ordre politique ou économique. Si pour Deguy le *culturel* - ce « phénomène social total » qui veut reconstruire le passé à l'identique – aplatit notre rapport à la culture et au monde en proposant des répétitions sclérosantes, pour Brodsky c'est la culture « manipulée » par l'idéologie officielle, la culture transformée en « propagande » qui se caractérise par la « standardisation » et la « répétition »[651] néfastes.

Chez les intellectuels soviétiques, l'opposition radicale entre la culture « officielle » et la « vraie » culture qui est marginalisée et mise en danger par l'Etat, est devenue presque un lieu commun. Nous citons comme exemple les propos d'Iakov Gordin, l'écrivain, historien et critique littéraire :

---

[650] « Car les seuls antidotes à la vulgarité du cœur humain sont le doute et le bon goût, qui pénètrent les œuvres de la grande littérature comme d'ailleurs vos propres écrits. Si c'est le meurtre qui manifeste au mieux le potentiel négatif de l'être humain, la plus haute manifestation de son potentiel positif est l'art. »

V. Havel, J. Brodsky, *Le cauchemar du monde post-communiste*, *op. cit.*, p. 45.

[651] « […] Lenin, whom, I suppose, I began to despise even when I was in the first grade—not so much because of his political philosophy or practice, about which at age of seven I knew very little, but because of his omnipresent images […]. This face in some way haunts every Russian and suggests some sort of standard for human appearance because it is utterly lacking in character. […] I think that coming to ignore those pictures was my first lesson in switching off, my first attempt at estrangement. There were more to follow; in fact, the rest of my life can be viewed as a nonstop avoidance of its most importunate aspects. […] Anything that bore a suggestion of repetitiveness became compromised and subject to removal. »

J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 6.

> A proprement parler, durant les sept décennies soviétiques, l'histoire de notre culture, c'est celle de la résistance indomptable de la culture authentique à la pseudo-culture et à l'anticulture imposées par un pouvoir pour qui l'ignorance avait force de loi. L'histoire de notre culture est celle de la clandestinité et de la conspiration de l'esprit, celle de l'invention d'un arsenal inouï de moyens de survie.[652]

Cependant, il nous semble que l'opposition radicale entre une culture « officielle » et une culture « authentique » clandestine simplifie les enjeux complexes de la transmission et l'exemple de Joseph Brodsky nous le montre bien. Il est vrai que certains textes ne pouvaient se trouver que dans les éditions de Samizdat ou dans les versions de l'avant-la-révolution conservées encore dans des bibliothèques privées (ce qui donnait une valeur toute particulière à ces textes), mais la culture dite « officielle » avec ses tirages à des millions d'exemplaires des classiques de la littérature mondiale, ces belles éditions académiques des œuvres de la littérature russe et ses grands musées participait elle aussi à la survie des œuvres, pour ne pas parler de tout ce qui en elle « échappait au tamis idéologique », comme les films-trophées dont il était question plus haut ou l'architecture – porteuse d'une mémoire qu'on pouvait difficilement réduire aux questions de la lutte des classes. Il nous semble que ce qui compte pour Brodsky, plus que la division de la culture en officielle / non-officielle est la façon de recevoir et d'interpréter les œuvres. Quand ce poète parle du rapport « individuel » que l'être humain doit établir avec les œuvres d'art, il parle d'un type de réception qui non seulement s'oppose à celle qui est prônée par la propagande, mais qui de plus lui permet de créer une « réalité alternative » qui apparaît libre de tout discours idéologique. Brodsky souligne à plusieurs reprises le rapport particulier que sa

---

[652] Y. Gordine, *Des voix dans les ténèbres*, Anatolia. Editions du Rocher, 2004, p. 41.

génération a entretenu avec la culture, il témoigne du fait que les livres avaient pour elle plus de poids que la vie de la société soviétique :

> […] les livres exerçaient sur nous un pouvoir absolu. Dickens avait plus de réalité que Staline ou Béria. [...] Les livres devinrent pour nous la première et unique réalité alors que nous considérions la réalité elle-même soit comme une absurdité soit comme un fléau. Ce fut la seule génération de russes [...] pour qui Giotto et Mandelstam furent des impératifs plus vitaux que leur destin personnel. [...] ils conservèrent toujours leur amour pour cette chose qui n'existe pas (ou qui n'existait que dans leurs têtes devenues chauves) qu'on appelle «civilisation».[653]

La confrontation avec la propagande omniprésente a appris au poète l'art d'en faire abstraction, de se « décontextualiser ». Nous avons évoqué plus haut la façon dont Brodsky a réfuté le postulat de Marx selon lequel l'existence sociale détermine la conscience : pour le poète la conscience est capable de faire abstraction de l'existence[654]. L'art représente pour le poète une « forme de résistance au réel imparfait », et une tentative de créer une alternative à ce réel – une perfection « compréhensible sinon réalisable »[655].

La « nostalgie de la culture mondiale » que Brodsky choisit comme la devise de sa génération, bien qu'elle représente une nécessité d'ouverture aux autres cultures, reste très différente par exemple d'un concept comme celui de *Weltliteratur* de Goethe

---

[653] J. Brodsky, *Loin de Byzance*, *op. cit.*, p. 31-32.

[654] « I remember, for instance, that when I was about ten or eleven it occured to me that Marx's dictum that « existence conditions consciousness » was true only for as long as it takes consciousness to acquire the art of estrangement ; thereafter, consciousness is on its own and can both condition and ignore existence. »

J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 3.

[655] « L'art est une forme de résistance à la réalité qui se présente comme imparfaite et une tentative de créer une alternative à cette réalité, une alternative qui soit, dans la mesure du possible, compréhensible sinon réalisable. »

« Искусство есть форма сопротивления реальности, представляющейся несовершенной, и попытка создания альтернативы оной — альтернативы, обладающей, по возможности, признаками постижимого — если не достижимого — совершенства. »

J. Brodsky, « Poesia kak forma soprotivlenia realnosti », *Sotchinenia Iosifa Brodskogo*, vol. VII, *op. cit.*, p. 119-128, p. 120.

qui est un concept historique et ancré dans la modernité[656]. « La culture mondiale » ou « la civilisation » dont nous parle Brodsky est un « espace » imaginaire et atemporel, il prétend donc faire abstraction du contexte historique, bien qu'il soit issu d'une situation politique et culturelle concrète. Le « portique grec » n'a pas de « fondements », c'est une structure « mobile », comme le remarque justement Svetlana Boym dans son article « Estrangement as Lifestyle : Shklovsky and Brodsky » :

> « Civilisation » in Brodsky is not merely a canon but a way of translation and transmission of memory. […] This Greek portico is not merely a classical foundation, but a wandering structure. It is linked to a particular « nostalgia for world culture » —to use Mandelstam's term—that caracterized Petersburg-Leningrad dissident poetry throughout the Soviet period, offering the dream of an alternative cosmopolitan transhistorical community where the poet does not feel claustrophobic or confined.[657]

Englobant l'ensemble des œuvres de la culture mondiale, cet espace « cosmopolite » et « transhistorique » qui est la « culture mondiale » n'est pas seulement un espace « alternatif », mais aussi un espace qui apparaît comme originaire, qui remédie donc à cette sensation d'« orphelinat » dont le poète parle à plusieurs reprises. C'est en tant que lieu d'origine qu'il a pu devenir la « première et unique réalité ». Il est important de souligner que cette « réalité » peut exercer une influence concrète sur le monde – le poète témoigne par exemple du fait que les choix

---

[656] « Qu'est-ce donc la littérature mondiale ? Il ne s'agit pas de la totalité des littératures passées et présentes accessibles à un regard encyclopédique, pas plus que de la totalité, plus restreinte, des œuvres qui, comme celles d'Homère, de Cervantes ou de Shakespeare, ont atteint un statut universel en ce qu'elles sont devenues le patrimoine de l'humanité « cultivée ». La notion goethéenne de *Weltliterature* est un concept historique qui concerne l'état *moderne* du rapport entre les diverses littératures nationales ou régionales. En ce sens mieux vaut parler de *l'âge de la littérature mondiale.* »

A. Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1995, p. 90.

[657] S. Boym, « Estrangement as Lifestyle : Shklovsky and Brodsky », dans *Poetics Today* 17:4, (Winter 1996), 511-530, p. 524.

éthiques de sa génération étaient basés sur les standards moraux reçus de la fiction plus que sur la réalité (« If we made ethical choices, they were based not so much on immediate reality as on moral standards derived from fiction. »[658]). Mais cette résistance à la « réalité imparfaite » par la création d'un « espace alternatif » est une résistance qui doute de la possibilité de changer le monde « imparfait ». Dans sa première interview donnée après l'exil, interview restée inédite jusqu'à nos jours et récemment publiée sur le site de culture russe « Colta »[659], Brodsky avoue que l'idée de résistance comme pure opposition au réel déplorable est quelque chose qui peut rendre la vie « facile », parce qu'on n'a pas à se poser la question « au nom de quoi vit-on ». Le poète tient à peu près les mêmes propos dans sa lettre ouverte au président tchèque Vaclav Havel :

> Pour beaucoup d'entre nous qui avons vécu ce cauchemar et surtout pour ceux qui l'ont combattu, il a été la source d'un considérable réconfort moral. Celui qui combat le mal ou lui résiste se perçoit lui-même presque automatiquement comme juste, et fait ainsi l'économie d'un examen de soi.[660]

Pour Brodsky, tout changement qualitatif d'ordre politique implique tout d'abord le travail de l'être humain sur soi. La foi profonde de Brodsky dans le pouvoir de la culture dans ce travail de « perfectionnement » de l'être humain acquiert avec le temps une portée générale. La littérature devient pour lui la seule garantie pour la société humaine de rester « humaine », la seule source de ses valeurs éthiques :

> Since there is not much on which to rest our hopes for a better world, and since everything else seems to fail one way or another, we must somehow maintain that

---

[658] J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 28.

[659] http://www.colta.ru/articles/literature/907

[660] V. Havel, J. Brodsky, *Le cauchemar du monde post-communiste*, *op. cit.*, p. 35.

> literature is the only form of moral insurance that a society has; that it is the permanent antidote to the dog-eat-dog principle; that it provides the best argument against any sort of bulldozer-type mass solution—if only because human diversity is literature's lock and stock, as well as its *raison d'être*. […] literature is the greatest—surely greater than any creed—teacher of human subtlety, and that by interfering with literature's natural existence and with people's ability to learn literature's lessons, a society reduces its own potential, slows down the pace of its evolution, ultimately, perhaps, puts its own fabric in peril.[661]

Cette foi dans le pouvoir de la littérature se conjugue chez Brodsky avec une profonde déception par rapport à l'avenir qui, comparé au passé si riche en variantes, lui semble monotone et prévisible comme l'est la propagande. (« For some reason, the past doesn't radiate such immense monotony as the future does. Because of its plenitude, the future is propaganda. »[662])

Comme nous l'avons déjà constaté plus haut, la culture pour Brodsky est une affaire individuelle, elle n'a pas besoin d'institutions ni de « médiateurs ». Néanmoins, le poète fait des propositions très concrètes pour la diffusion de la littérature en général et de la poésie en particulier. Par exemple dans son article « An Immodest Proposal », qui inverse le fameux titre de l'œuvre satirique de Swift, Brodsky parle de la nécessité de la diffusion de la poésie dans les « masses », à l'aide d'éditions bon marché :

> Poetry must be available to the public in far greater volume than it is. [...] Bookstores should be located not only on campuses or main drags but at the assembly plant's gates also. Paperbacks of those we deem classics should be cheap and sold at supermarkets. [...] In my view, books should be brought to the doorstep like electricity, or like milk in England : they should be considered utilities, and their cost should be appropriately minimal. [...] At the very least, an anthology of American poetry should be found in the drawer in every room in every motel in the land, next to the Bible [...].[663]

---

[661] J. Brodsky, « The Condition We Call "Exile" », dans *Literature in Exile*, edited by John Glad, Duke University Press, Durham and London, 1990, p. 100-109, p. 101.

[662] J. Brodsky, « Less Than One », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 3-33, p. 7.

[663] J. Brodsky, « An Immodest Proposal », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 198-211, p. 201-202.

La culture pour Brodsky n'est donc par quelque chose d'« élitiste », la poésie est destinée à tous ceux qui ont appris à lire, indépendamment de leur profession ou de leur statut social (« since selective cultural targeting spells defeat no matter how well one's aim is taken »[664]). D'ailleurs, il ne faut pas oublier que traditionnellement la poésie occupe une place d'exception dans la culture russe, le poète ayant presque le statut d'un prophète qui s'adresse au peuple (Pouchkine).

Brodsky oppose la langue littéraire au discours politique. La « supériorité » de la première est assurée par le fait que son « indifférence » et sa « polyphonie » résistent au « consentement » et à l'« unanimité » qui selon le poète constituent le but de tout discours politique[665]. C'est la raison pour laquelle les hommes politiques devraient devenir les premiers grands lecteurs. C'est un drame, dit-il, que la culture et le pouvoir soient désormais séparés.

Si pour Michel Deguy « la poésie n'est pas seule » – elle doit s'ouvrir aux échanges avec les autres types de discours et avec le monde réel, pour Brodsky la poésie devient le but ultime de l'évolution de notre espèce douée de langage :

> [...] poetry is not a form of entertainment, and in a certain sense not even a form of art, but our anthropological, genetic goal, our linguistic, evolutionary beacon.[666]

---

[664] *Ibid.*, p. 202.

[665] « Being the most ancient as well as the most literal form of private enterprise, it fosters in a man, knowigly or unwittingly, a sense of his uniqueness, of individuality, of separatness—thus turning him from a social animal to an autonomous « I ». [...] It is for this reason that art in general, literature especially, and poetry in particular, is not exactly favored by champions of the common good, masters of masses, heralds of historical necessity. For there, where art has stepped, where a poem has been read, they discover, in place of the anticipated consent and unanimity, indifference and polyphony.»

J. Brodsky, « Uncommon Visage », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 46-47.

[666] J. Brodsky, « An Immodest Proposal », *On Grief and Reason*, *op. cit.*, p. 198-211, p. 205.

La poésie pour Brodsky incarne la « beauté »[667] , ce qui la rend supérieure à tous les discours philosophiques, politiques ou éthiques ; d'où son postulat controversé que « l'esthétique est la mère de l'éthique »[668].

Cette formule qui revient dans les écrits de Brodsky a fait l'objet de plusieurs travaux scientifiques. Nous pouvons citer l'article de Marcia Muelder Eaton « Aesthetics : The Mother of Ethics ? »[669] : la chercheuse américaine trace les grandes lignes de l'histoire des rapports entre l'esthétique et l'éthique dans la philosophie occidentale. Elle est d'accord en principe avec l'interdépendance de l'esthétique et de l'éthique, mais invite néanmoins à trouver d'autres métaphores pour désigner cette interdépendance, des métaphores qui n'impliqueraient pas la priorité de l'une sur l'autre comme par exemple l'amitié ou la fratrie[670].

Dans son article « Tête-à-tête, Face-à-face : Brodsky, Levinas, and the Ethics of Poetry »[671], David Antoine Williams trace une analogie entre quelques aspects de la poétique de Brodsky et certains « tropes » de la pensée éthique d'Emmanuel Levinas. Le chercheur américain arrive à la conclusion que l'« exposition » de l'être humain à la poésie dont parle Brodsky est comparable à l'exposition à l'Autre dont parle Levinas :

---

[667] « The purpose of evolution, believe it or not, is beauty, which survives at all and generates truth simply by being a fusion of the mental and the sensual. As it is always in the eye of the beholder, it can't be wholly embodied save in words: that's what ushers in a poem, which is as incurably semantic as it is incurably euphonic. » *Ibid.*, p. 207.

[668] « Beauty and its attendant truth are not to be subordinated to any philosophical, political, or even ethical doctrine, since aesthetics is the mother of ethics and not the other way around. Should you think otherwise, try to recall the circumstances in which you fall in love. » *Ibid.*, p. 208.

[669] M. M. Eaton, « Aesthetics: The Mother of Ethics ? », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55:4 (Fall 1997), p. 355-364.

[670] *Ibid.*, p. 363.

[671] D. A. Williams, « Tête-à-tête, Face-à-face : Brodsky, Levinas, and the Ethics of Poetry », dans *Poetics Today*, 30:2, p. 207-234.

> [...] by « helping a person to make the time of his existence more specific », by making « man's ethical reality more precise » —poetry allows for the emergency of ethics. This is why the Brodskian « I » cannot be an egotistical, totalizing I. The I's encounter with poetry does not seek to impose itself on poetry but rather exposes itself to poetry, asking poetry to impose itself on the I. This is exposure in the Levinasian sense, a pure vulnerability, an orientation which is assymmetrical, carrying with it infinite response-ability.[672]

Le « tête-à-tête » avec la poésie, cette rencontre que Brodsky définit comme absolument individuelle a comme but l'ouverture de l'individu à la « polyphonie » de la langue poétique qui par la suite permet son ouverture à la « polyphonie » du monde. Par conséquent, l'« individualisme » que le poète invite à cultiver a pour but ultime la libération du sujet de sa « subjectivité ». Chez Brodsky, l'éloge de l'esthétique ou de la « beauté » n'est pas une invitation à cultiver l'art pour l'art, elle est intimement liée à la dimension éthique de l'existence humaine. Le lien d'interdépendance entre l'esthétique et l'éthique se cache aussi, il nous semble, dans les définitions que Brodsky donne des « formes » ; dans ces définitions nous trouvons souvent les deux éléments « enchevêtrés » et inséparables l'un de l'autre ; de manière paradoxale l'un participe à la définition de l'autre :

> A child of a civilization based on the principles of order and sacrifice, Mandelstam incarnated both ; [...] The formal aspects of Mandelstam's verse are not the product of some backward poetics but, in effect, columns of the aforesaid portico. To remove them [...], it is to lie about what the poet has lived and died for.[673]

Dans ce passage dédié à Mandelstam apparaît clairement l'idée que l'éthique et l'esthétique sont pour Brodsky des aspects de la « forme » produite par la « civilisation » qui conjugue « l'ordre » (l'esthétique du classicisme) et le « sacrifice »

---

[672] *Ibid.*, p. 233.

[673] J. Brodsky, « The Child of Civilisation », *Less Than One*, *op. cit.*, p. 123-144, p. 140.

(l'éthique chrétienne) ; l'aspect formel de la poésie de Mandelstam a pour Brodsky une importance fondamentale, justement parce qu'il ne représente pas un choix purement poétique (esthétique), mais relève de l'ordre de l'éthique du moment qu'il s'agit des valeurs pour lesquelles Mandelstam a vécu.

Les « formes traditionnelles » sont pour Brodsky dépositaires des valeurs morales, où l'adhésion à ces valeurs n'est pas une injonction sociale, mais le résultat d'un libre choix qui implique donc la participation active de l'individu. Le postulat de la supériorité de l'esthétique sur l'éthique est lié à son expérience de vie dans un état totalitaire : les valeurs éthiques comme fondement de la société peuvent facilement être manipulées ou violées, nous dit le poète, mais leur survie est garantie par les « œuvres de la grande littérature » (« […] les valeurs esthétiques pèsent plus lourd dans la société que les principes éthiques, car les derniers sont plus faciles à violer. »[674])

C'est dans ce sens que les termes de l'esthétique et de l'individualisme acquièrent une portée politique dans l'œuvre de Brodsky. Par rapport à l'ensemble de la littérature soviétique, Brodsky et les autres poètes « dissidents » créent, en utilisant le terme de Gilles Deleuze et Félix Guattari, une « littérature mineure »[675] aussi bien par son détachement de la littérature officielle, que par ses moyens « alternatifs » de diffusion et par le caractère limité de son public[676]. Comme le postulent Deleuze et

---

[674] J. Brodsky, « Préface », dans A. Mariengof, *Les Cyniques*, Seuil, 1990, traduit du russe par Véronique Schiltz, p. I-VI, p. III-IV.

[675] « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. […] Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). »

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, 1996, p. 29 et 33.

[676] « En définitive, malgré le rôle émancipateur de *samizdat* qui a brisé la monopole de l'Etat sur la culture […] la littérature officielle, contrôlée, censurée, a été prépondérante. Le samizdat n'était pas accessible au grand public et sa diffusion aléatoire a opéré un clivage entre une élite informée et un large public réduit à la lecture de la production officielle. »

A. Epelboin, A. Kovriguina, *La littérature des ravins. Ecrire sur la Shoah en URSS*, *op. cit.*, p 97.

Guattari dans leur livre *Kafka. Pour une littérature mineure*, tout ce qui est individuel acquiert dans une « littérature mineure » une portée politique :

> Dans les « grandes » littératures […] l'*affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; […] La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle.[677]

Ainsi le parcours de la figure d'Ulysse dans la poétique de Brodsky que nous avons tracé plus haut, tout en étant influencé par la biographie du poète, est directement « branché sur la politique » – à commencer par le choix du mouvement « à rebours » de celui de la société soviétique du « jeune » Ulysse jusqu'à l'abandon de l'idée de retour par le vieux. Le sens de ce parcours « individuel » ne peut pas être pleinement dégagé sans prendre en compte ses enjeux politiques.

L'opinion de Brodsky sur le rôle de la culture dans la société sont tributaires du contexte politique où elles ont vu le jour et ne sont donc pas toujours généralisables, mais elles permettent de mettre au clair les stratégies qui ont permis au poète de faire de la culture un espace d'évasion et de résistance. Comme le constate Michel Deguy, ce qui pose problème dans la société du capitalisme culturel d'aujourd'hui, n'est plus le fait que le pouvoir soit séparé de la culture, mais le fait que le pouvoir soit en train de s'approprier la culture pour en faire du *culturel*. Cela implique la nécessité de « réapprendre » à lire ; le terme même de lecture doit être repensé et nuancé, comme le constate Yves Citton dans son livre *Lire, interpréter,*

---

[677] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 30.

actualiser. Pourquoi les études littéraires ?[678]. Pour Yves Citton, la « puissance de la littérature » n'est pas intrinsèque aux textes, mais est dégagée par un certain type de lecture qu'il définit comme *lecture actualisante*, une lecture qui implique un « acte interprétatif ». Il serait dangereux par ailleurs de creuser la séparation radicale entre la politique et la littérature comme le fait Brodsky, dans une société où être citoyen veut dire être électeur. *Elire*, comme le remarque justement Yves Citton, fait recours « aux même mécanismes sur lesquels repose le geste de *lire* »[679], ces deux actions en appellent au même savoir-faire.

---

[678] Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Edition Amsterdam, 2007.

[679] *Ibid.*, p. 26.

CONCLUSION

La référence à l'Antiquité dans la poésie contemporaine témoigne du désir de la poésie d'aller voir ce qui se passe du côté de l'Histoire, mais les données historiques qu'elle emprunte sont traitées par elle d'une manière délibérément anachronique. En racontant des « histoires » la poésie ne fait pas véritablement de l'Histoire, toutefois, elle reste en dialogue avec celle-ci. Ces « histoires » racontées poétiquement, que peuvent-elles nous apporter, en quoi sont-elles précieuses ? Il nous semble que la réflexion historiographique de ces dernières décennies nous apporte une bonne réponse à cette question lorsqu'elle constate la nécessité de différencier les concepts d'Histoire et de mémoire – deux concepts qui se trouvent dans un rapport de concurrence et d'interdépendance. Nous citons un passage de l'historien Pierre Nora qui résume remarquablement les rapports intriqués entre les deux :

> Mémoire et histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. […] La mémoire […] est, par nature, multiple et multipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. […] Le mouvement de l'histoire, l'ambition historienne n'est pas l'exaltation de ce qui s'est véritablement passé, mais sa néantisation. Sans doute un criticisme généralisé conserverait-il des musées, des médailles et des monuments, c'est-à-dire l'arsenal nécessaire à son propre travail, mais en les vidant de ce qui, à nos yeux, en fait des lieux de mémoire. Une société qui se vivrait intégralement sous le signe de l'histoire ne connaîtrait en fin de compte […] de lieu où ancrer sa mémoire.[680]

---

[680] P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, I : « La république », Gallimard, Paris, 1984, p. XIX-XX, cité dans J. M. Bizière, P. Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 1995, p. 234

Nous voudrions emprunter le terme « lieu de mémoire » pour définir cette place que la culture du passé trouve au sein de la poésie. Dans les œuvres de poètes aussi différents que Michel Deguy et Joseph Brodsky, la mémoire de la culture implique la déformation, l'amnésie, le ressouvenir, l'individualisation et même la généralisation.

Nous avons constaté que pour les deux poètes la « traduction » devient la « formule » privilégiée de la transmission, bien que ce terme acquiert dans l'œuvre de chacun d'eux des nuances différentes de sens. Le fait que tous deux fassent le choix de ce terme pour parler de la transmission ne nous paraît pas fortuit. Les enjeux de la pensée de la traduction, comme le constate Antoine Berman dans son livre *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, dépassent de nos jours les enjeux de la traduction des textes d'une langue à l'autre ; la pensée de la traduction est engagée désormais dans des champs aussi différents que la philosophie, la psychanalyse, la linguistique ou l'ethnologie. Pour Berman, « la traduction n'est pas une simple médiation », elle est « un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre »[681]. Dans la traduction sont concentrés les enjeux de la « communication » entre tout ce qui relève à la fois de la différence et de la ressemblance :

> […] tout en étant un cas particulier de communication interlinguistique, interculturelle et interlittéraire, la traduction est aussi le *modèle* de tout processus de ce genre. […] Cela signifie que tous les problèmes que cette communication peut poser apparaissent en clair, et comme en concentré, dans l'opération de la traduction, et qu'il est dès lors possible de comprendre et d'analyser les autres modes d'intercommunication à partir de l'horizon de la traduction.[682]

Toute traduction, nous dit Berman, comporte forcément une zone de liberté ou d'« autonomie » dans sa rencontre avec le non-traduisible ou l'« énigmatique ». Selon

---

[681] A. Berman, *L'épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 287.

[682] *Ibid.*, p. 291.

Deguy, c'est justement le côté « énigmatique » des ruines qui nous invite à la production d'un nouveau sens. Pour Brodsky, ce sont les « formes compromises » qui demandent à être remplies d'un « contenu contemporain ». Chaque traduction comporte une « transformation » de l'original. Il faut accepter, écrit Berman, qu'il « n'y a pas de parfaite correspondance » – que « l'*adequatio »* est « un concept étriqué et imaginaire »[683]. La transformation opérée par le traducteur est le résultat des choix et des partis pris qui peuvent être plus ou moins conscients. Selon Berman, on pourrait parler de la « réflexivité » de l'acte de traduire et par consequent de sa « systématicité ».

Il nous semble que les deux auteurs sur lesquels nous avons travaillé « proposent » chacun son propre « système d'anachronisation » dans ce geste intellectuel et poétique qui consiste à traduire / transmettre la culture du passé. Chacun a sa propre manière de traiter « l'intraduisible » et chacun fait son propre choix de ce qui est « transmissible » ou actuel pour lui ; chacun trouve ses propres « procédés de décalage » et ses propres points de ressemblance, ainsi que ses différents « niveaux de traduisibilité » (mythes, lexique, images, artefacts, faits historiques etc.).

Les deux poètes créent différents modèles temporels. Tout en étant conscient de la tyrannie du temps, chacun propose sa manière d'échapper à cette tyrannie. Dans le modèle temporel de Michel Deguy chaque nouvel instant appelle une nouvelle réflexion et remet en cause le « savoir » acquis précédemment. Le présent reste au centre de l'attention du poète, tandis que le passé ou ce qui nous en reste n'acquiert du sens que dans le rapport renouvelé avec le présent. En ce qui concerne Joseph Brodsky, c'est le passé qui devient le dépositaire du savoir, tandis que le présent n'acquiert sa « pleine valeur » que mis en perspective temporelle, que confronté au

---

[683] *Ibid.*, p. 303-304.

passé. Pour Deguy c'est le « temps de vent », un temps qui prend en compte l'envol de la vie humaine qui miraculeusement / poétiquement peut vaincre la « gravité » du *chronos* ; pour Brodsky, c'est l'Empire du Temps qui a le dernier mot, c'est l'éternité libre de la perspective propre à l'œil humain qui permet la sortie du temps linéaire de la chronologie.

Ces différents modèles temporels influencent les paradigmes de transmission de la culture envisagés par les deux poètes. Deguy propose de travailler à partir des fragments ou des « restes » du passé pour « réinventer » dans un rapport « d'infidélité fidèle » un sens pour aujourd'hui et une promesse pour l'avenir. Brodsky ressent la nécessité de recréer une continuité culturelle qui a été compromise ; dans la reconstruction de cette continuité, les « formes » jouent pour lui le rôle de « piliers de mémoire » et la fidélité aux « formes » devient le gage de la fidélité aux prédécesseurs. Chez Deguy nous observons un mouvement en avant, la parachronie, la joyeuse « reprise » du passé (Kierkegaard), chez Brodsky – le mouvement en arrière, la prochronie, le « ressouvenir » nostalgique. Le sentiment d'orphelinat de Brodsky le pousse à rechercher une généalogie, à créer un espace originaire, là où Deguy fait le choix de la « profanation » pour retrouver la fraîcheur d'une « terre ternie par le souffle habile des pères » et réfute l'existence d'une origine autre qu'une « apparition » actuelle « capturée » dans la figure poétique.

Par des procédés aussi différents que la « profanation » (Deguy) et la création d'un rapport individuel avec le passé (Brodsky) les poètes « arrachent » la culture du passé au « conformisme » conservateur, à l'avidité des institutions culturelles ou politiques, à ce temps « homogène et vide » qui est le temps chronologique d'une Histoire universelle (Benjamin). Leur perception de la culture est libre d'automatisme,

elle implique, pour utiliser le terme de Chklovski une « étrangisation »[684] salutaire qui nous permet de « vivre » une nouvelle expérience de cette culture, de complexifier sa réception, de montrer ses contradictions internes et sa polysémie, de la rendre donc moins univoque.

Le rapport au passé des deux poètes, leur « système d'anachronisation » nous dit beaucoup sur leur présent ; cette déformation, historiquement motivée, correspond pour chacun à des questionnements issus de l'actualité. Deguy appelle à la sobriété de la pensée analytique pour éviter le danger d'extrémismes culturellement motivés, tandis que Brodsky imagine une transmission « miraculeuse » privée de tout support matériel pour remédier aux « effacements » opérés par le pouvoir politique.

---

[684]« Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé « d'étrangisation » (остранение) des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen de revivre la réalisation de l'objet, ce qui a été réalisé n'importe pas en art.* »

V. Chklovski, *L'art comme procédé*, Editions Allia, Paris, 2008, p. 23-24.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Œuvres de Joseph Brodsky

J. Brodsky, *Collines et autres poèmes*, traduit du russe par J.-J. Marie, Edition du Seuil, Paris, 1966.

J. Brodsky, « Translating Akhmatova », *The New York Review of Books*, August 9, 1973.

J. Brodsky, *Less than One*, Farrar Straus Giroux, New York, 1987.

J. Brodsky, *Poèmes 1961-1987*, traduit par M. Aucouturier, J.-M. Bordier, C. Ernoult, H. Henry, E. Malleret, A. Markowicz, G. Nivat, L. Robel, V. Schiltz, J.-P. Sémon, Gallimard, Paris, 1987.

J. Brodsky, *Loin de Byzance*, Fayard, Paris, 1988.

J. Brodsky, « Préface », dans A. Mariengof, *Les Cyniques*, traduit du russe par V. Schiltz, Edition du Seuil, Paris, 1990, p. I-VI, p. III-IV.

J. Brodsky, « The Condition We Call "Exile" », dans J. Glad (dir), *Literature in Exile*, Duke University Press, Durham and London, 1990, p. 100-109.

J. Brodsky, « The View from the Merry-go-round », dans *The Unesco Courier*, June 1990.

J. Brodsky, *Acqua alta*, traduit de l'anglais par B. Cœuré et V. Schiltz, Gallimard, Paris, 1992.

J. Brodsky, *Vertumne et autres poèmes*, traduit par H. Henry, A. Markowicz, V. Schiltz, Gallimard, Paris, 1993.

J. Brodsky, V. Havel, *Le cauchemar du monde post-communiste*, traduit de l'anglais par C. Orsoni, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », Monaco, 1994.

И. Бродский [J. Brodsky], *Пересечённая местность. Путешествия с комментариями* [*Peresetchionnaia mestnost. Poutechestvia s kommentariami*], Независимая газета [Nezavisimaia gazeta], Москва [Moskva], 1995.

J. Brodsky, *On Grief and Reason*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. I, vol. II et vol. III, Пушкинский фонд [Pouchkinski Fond], Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 1997.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. IV, Пушкинский фонд [Pouchkinski Fond], Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 1998.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. V, Pouchkinski Fond, Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 1999.

И. Бродский [J. Brodsky], *Большая книга интервью* [*Bolchaia kniga interviu*], Захаров [Zakharov], Москва [Moskva], 2000.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. VI, Пушкинский фонд [Pouchkinski Fond], Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 2000.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. VI, Пушкинский фонд [Pouchkinski Fond], Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 2001.

И. Бродский [J. Brodsky], *Сочинения Иосифа Бродского* [*Sotchinenia Iosifa Brodskogo*], vol. VII, Пушкинский фонд [Pouchkinski Fond], Санкт-Петербург [Sankt-Péterbourg], 2001.

И. Бродский [J. Brodsky], *Книга Итервью* [*Kniga interviu*], Захаров [Zakharov], Москва [Moskva], 2005.

J. Brodsky, *Marbre : pièce en trois actes*, traduit par G. Nivat, Gallimard, Paris, 2005.

Œuvres de Michel Deguy

M. Deguy, *Fragment du cadastre*, Gallimard, Paris 1960.

M. Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, Gallimard, Paris, 1961.

M. Deguy, *Biefs*, Gallimard, Paris 1964.

M. Deguy, F. Fédier, G. Iommi, H. Tronquoy, « *Hölderlin* », *Revue de Poésie*, n° 100, Avril-Juin 1964.

M. Deguy, *Actes*, Gallimard, Paris 1966.

M. Deguy, *Ouï dire*, Gallimard, Paris, 1966.

M. Deguy, *Figurations*, Gallimard, Paris, 1969.

M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, Paris, 1973.

M. Deguy, *Donnant, Donnant : cartes, airs, brevets*, Gallimard, Paris, 1981.

M. Deguy, *Gisants*, Gallimard, Paris 1985.

M. Deguy, *Brevets*, Champ Vallon, Seyssel, 1986.

M. Deguy*, Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, Paris, 1986.

M. Deguy, « Temoignage oral », dans B. Böschenstein et J. Le Rideur (dir.), *Hölderlin vu de France*, Editions Gunter Narr, Tübingen, 1987.

M. Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Editions du Seuil, Paris, 1988.

M. Deguy, *Arrêts fréquents*, A. M. Métailié, coll. « Elémentaire », Paris, 1990.

M. Deguy, « La croyance suspendue », dans *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne ?*, Le Monde Editions, Paris, 1991, p. 408-433.

M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, Editions du Seuil, Paris, 1993.

M. Deguy, *A ce qui n'en finit pas*, Editions du Seuil, Paris, 1995.

M. Deguy, *Energie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris, 1998.

M. Deguy, « Le Grand-dire. Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin », dans *Du Sublime*, Belin, Paris, 2000.

M. Deguy, *L'Impair*, Farrago, Tours, 2000.

M. Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, Paris, 2000.

M. Deguy, « Guerre et Paix », dans *Dix-huitièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 2001)*, Actes Sud, Paris, 2002.

M. Deguy, *Poèmes en pensée*, Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2002.

M. Deguy, *Le sens de la visite*, Stock, Paris, 2006.

M. Deguy, « Relation d'incertitude », dans *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Gallimard, Paris, 2006.

M. Deguy, « Autobio », dans *Grand Cahier Michel Deguy*, Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2007.

M. Deguy, J. Roubaud, « Discussion Deguy – Roubaud », In M.Rueff (dir), *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Belin, Paris, 2007.

M. Deguy, *Réouverture après travaux*, Galilée, Paris, 2007.

M. Deguy, *La fin dans le monde*, Hermann, Paris, 2009.

M. Deguy, *La pietà Baudelaire*, Editions Belin, 2012.

Autres textes littéraires

J. L. Borges, « Les traductions d'Homère », dans *Œuvres complètes I*, éd. J. P. Bernès, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

J. L. Borges, « Funes ou la mémoire », dans *Fictions*, *Œuvres complètes I*, éd. J. P. Bernès, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

J. L. Borges, « Quatre cycles », dans *Œuvres complètes II*, éd. J. P. Bernès, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2010.

F.-R. de Chateaubriand, *Etudes historiques*, Préface (extraits), Hatier, Paris, 1831.

Dante, « L'Enfer », dans *La Divine Comédie*, traduit par J. Risset, Flammarion, Paris, 2004.

J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. J.-Ch. Monferran, Droz, Genève, 2001.

I. Ehrenbourg, *Les Gens, les années, la vie*, Parangon, Paris, 2008.

Héraclite, *Fragments*, préparation et traduction F. Roussille, Editions Findakly, Paris, 1984.

Homère, *Odyssée*, traduit par M. Dufour, Flammarion, 1965.

Horace, *Odes*, traduit par C.-A. Tabart, Gallimard, Paris, 2004, p. 369.

Léonidas de Tarente, *Les Epigrammes de Léonidas de Tarente*, traduites par Jules Mouquet, Le Beffroi, Lille, 1906.

S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2003.

O. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, traduit par L. Martinez, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

O. Mandelstam, *De la poésie*, traduit par Mayelasveta, Gallimard, Paris, 1990.

O. Mandelstam, *Poèmes*, traduit par H. Henry, M. Regnaut, H. Abril, P. Jaccotet, G. Larriac, A. Markowicz, A. Karpinski, M. Aucouturier, J.-C. Schneider, L. Robel, N. Struve, Editions Librairie du Globe, Paris, 1992.

A. Olivieri (dir.), *Epigrammatisti greci della Magna Grecia e della Sicilia*, Libreria Scentifica Editrice, Napoli, 1949.

A. Rimbaud, « Après le déluge », dans *Illuminations*, *Œuvres Complètes*, éd. A. Adam, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.

G. de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier Frères, Paris, 1879.

М. Цветаева [M. Tsvetaïeva], « Несколько писем Райнер Мария Рильке» [Neskolko pisem Rainer Maria Rilke], dans Собрание Сочинений в семи томах [*Sobranie sochineni v semi tomakh*], vol. V, Эллис Лак [Ellis Lak], Москва [Moskva], 1994.

P. Valéry, *Œuvres I*, éd. J. Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957.

Critique

Textes critiques sur Joseph Brodsky

S. Boym, « Estrangement as Lifestyle : Shklovsky and Brodsky », *Poetics Today* 17:4, (Winter 1996), p. 511-530.

С. Шульц [S. Choultz], *« Иосиф Бродский в 1961-1964 годах»* [*Iosif Brodsky v 1961-1964 godakh*], Звезда [*Zvezda*], n° 5, 2000, p. 75-83.

S. Dovlatov, *Brodsky et les autres*, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », Monaco, 2003.

M. M. Eaton, « Aesthetics: The Mother of Ethics ? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 55:4, Automne 1997, p. 355-364.

E. Etkind, *Brodsky ou le procès d'un poète*, commentaires d'Efim Etkind, préface d'Hélène Carrère D'Encausse, Livre de Poche, Paris, 1988.

J. Glad (dir.), *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad*, Interviews translated by Richard and Joanna Robin, Duke University Press, Durham and London, 1993.

Я. Гордин [I. Gordin], « Странник » [Strannik], dans *Russian Literature XXXVII*, Elsevier : North-Holland, 1995, p. 227-246.

Й. Кюст [J. Kyst], « Name-dropping : об одном поэтико-реторическом приёме в творчестве Бродского » [Name-dropping : ob odnom poetico-retoricheskom priome v tvorchestve Iosifa Brodskogo], Новое Литературное Обозрение [*Novoe Literaturnoe Obozrenie*], n° 67:3, 2004, p. 224-232.

L. Losev et V. Polukhina (dir.), *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1990.

Л. Лосев [L. Losev], « Ниоткуда с Любовью » [Niotkouda s Luboviu], *Kontinent*, Paris, n° 14, 1977, p. 307-331.

Л. Лосев [L. Losev], *Солженицын и Бродский как соседи* [*Soljenitsyne i Brodsky kak sosedi*], Издательство Ивана Лимбаха [Izdatelstvo Ivana Limbakha], [Sankt-Péterbourg], 2010.

L. Losev, *Joseph Brodsky : A Literary Life*, Yale University Press, 2011.

D. MacFadyen, *Joseph Brodsky and the Soviet Muse*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2000.

V. Polukhina, *Joseph Brodsky. A Poet for Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

А. Ранчин [A. Rančin], « На пиру Мнемозины » [*Na piru Mnemosiny – Interteksty Brodskogo*], Новое Литературное Обозрение [*Novoe Literaturnoe Obozrenie*], Москва [Moskva], 2001.

П. Вейл [P. Veil], « Пространство как Время » [Prostranstvo kak Vremia], dans J. Brodsky, *Пересечённая местность. Путешествия с комментариями* [*Peresetchionnaia mestnost. Poutechestvia s kommentariami*], Независимая газета [Nezavisimaia gazeta], Москва [Moskva], 1995.

S. Volkov, *Conversations avec Joseph Brodsky*, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », Monaco, 2002.

D. A. Williams, « Tête-à-tête, Face-à-face : Brodsky, Levinas, and the Ethics of Poetry », *Poetics Today*, n° 30:2, p. 207-234.

L. Zubova, « Odysseus to Telemachus », dans *Joseph Brodsky. The art of a poem*, MacMillan Press, 1999.

Textes critiques sur Michel Deguy

H. Meschonnic, « Poésie, langage du langage, pour Michel Deguy », dans M. Deguy, *Poèmes 1969-1970*, Poésie / Gallimard, 1973.

C. Mouchard, « Deguy, Du Bellay et le temps de la poésie », *Littérature*, n° 114, Juin 1999, p. 64-81.

J.-P. Moussaron (dir), *Grand Cahier Michel Deguy*, Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2007.

P. Quignard, *Michel Deguy*, Poètes d'aujourd'hui Seghers, Paris, 1975.

M. Rueff (dir), *Michel Deguy, l'allégresse pensive*, Belin, Paris, 2007.

M. Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète à l'apogée du capitalisme culturel*, Hermann, Paris, 2009.

« À l'écoute : Michel Deguy et Martin Rueff en dialogue », la rencontre au café Cerise, le 8 janvier 2010, à l'occasion de la parution de l'ouvrage critique de Martin Rueff *Michel Deguy, Situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel,* publiée sur le site *remue.net*, URL : http://remue.net/spip.php?article3513

Autres textes critiques et théorie littéraire

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, Gallimard, Paris, 2004.

M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par E. Kolitcheff, Editions du Seuil, Paris, 1970.

W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand,* traduit par S. Muller, A. Hirt, Flammarion, Paris, 1985

A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans L'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984.

A. Berman, « Tradition – Translation – Traduction », *Po&sie* n° 47, 1988, p. 85-98.

B. Böschenstein et J. Le Rider (dir)*, Hölderlin vu de France*, Editions Gunter Narr, Tübingen, 1987.

V. Chklovski, *L'art comme procédé*, traduit par R. Gayraud, Editions Allia, Paris, 2008.

Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Edition Amsterdam, Paris, 2007.

P.-A. Claudel, « Les chiffonniers du passé. Pour une approche archéologique des phénomènes littéraires », *Acta fabula*, Essais critiques, vol. 9, n° 7, Juillet-Août 2008, URL : http://www.fabula.org/revue/document4458.php

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1996.

Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du Rocher, Monaco, 2003.

A. Epelboin, A. Kovriguina, *La littérature des ravins. Ecrire sur la Shoah en URSS*, Robert Laffont, Paris, 2013.

G. Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

Н. Гумилёв [N. Goumiliov], « Наследие Символизма и Акмеизм » [Nasledie Simvolisma i Akmeism], dans Аполлон [*Apollon*], n° 1, 1913, p. 42-45.

F. Goyet, « Imitatio ou intertextualité ? Riffaterre revisited », *Poétique*, n° 71, 1987, p. 313-320.

L. Jenny « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

J. Kristeva, « Une poétique ruinée », dans M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par E. Kolitcheff, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 5-29.

P. Laforgue, *Romanticoco : Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860),* Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2001.

D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Galilée, Paris, 1990.

A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle. Le* Roman de Thèbes*, Le* Roman d'Enéas*, Le* Roman de Troie*, Le* Roman d'Alexandre, Honoré Champion, Paris, 2002.

Quintilien, *Institution oratoire II*, traduit par C. V. Ouizille, C. L. F. Panckoucke Editeur, Paris, 1839.

T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005.

J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Verdier, Paris, 2008.

P. Szondi, *Poésie et poétique de l'Idéalisme allemand*, traduction dirigée par J. Bollack, avec la collaboration de B. Cassin, I. et J. Michot, H. Stierlin, Les Editions de Minuit, Paris, 1975.

Autres références

Histoire

A. Besançon, *Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses*, Hachette, Paris, 1976.

J. M. Bizière, P. Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Hachette, Paris, 1995.

N. Buhks, *Le journalisme de la perestroïka les techniques du renouveau*, Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1988.

M. Detienne, *L'identité nationale, une énigme*, Editions Gallimard - Folio, Paris, 2010.

M. Fainsod, *Smolensk à l'heure de Staline*, Fayard, Paris, 1967.

S. Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times : Soviet Russia in the 1930s.*, Oxford University Press, 1999.

Y. Gordine, *Des voix dans les ténèbres*, Editions du Rocher, coll. « Anatolia », Monaco, 2004.

F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Editions du Seuil, Paris, 2003.

D. Lefeuvre, M. Renard, *Faut-il avoir honte de l'identité nationale ?*, Larousse, Paris, 2008.

N. Loraux, *La tragédie d'Athènes : la politique entre l'ombre et l'utopie*, Editions du Seuil, Paris, 2005.

J. Michelet, *Histoire de France*, Flammarion, Paris, 1952.

P. Nora, *Les lieux de mémoire*, I : « La république », Gallimard, Paris, 1984.

L. Olivier, *Le sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Editions du Seuil, Paris, 2008.

E. Todd, *La chute finale. Essai sur la décomposition de la sphère soviétique*, Robert Laffont, Paris, 2004.

П. Вайл [P. Vayl], А. Генис [A. Genis], *60-е Мир советского человека*. [*60-e. Mir sovetskogo tcheloveka*], Новое Литературное Обозрение [*Novoe Literaturnoe Obozrenie*], Москва [Moskva], 1996.

A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Princeton University Press, Princeton, 2006.

Philosophie

G. Agamben, *Profanations*, traduit par M. Rueff, Editions Payot & Rivages, Paris, 2006.

G. Agamben, *Enfance et histoire*, traduit par Y. Hersant, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2011.

W. Benjamin, *Œuvres III*, traduit par M. de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000.

B. Cassin (dir), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Editions du Seuil, Paris, 2004.

G. Didi-Huberman, « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », dans *Empreinte*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1997.

G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 2000.

G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Les Editions de Minuit, Paris, 2001.

G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris, 2002.

B. Groys, *Staline œuvre d'art totale*, traduit du russe par E. Lalliard, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1990.

B. Groys, *Politique de l'immortalité. Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Maren Sell Editeurs, Paris, 2005.

M. Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, Amherst, New York, 2004.

M. Heidegger, « Le Sentier », traduit par J. Gérard, *La Nouvelle Revue française*, Janvier 1954.

M. Heidegger, « L'Être, le fond et le jeu », dans *Le principe de la raison*, traduit par André Préau, Gallimard, Paris, 1986.

M. Heidegger, *Questions III et IV*, traduit par J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier, Gallimard, Paris, 1990.

M. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, traduit par H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launey, Gallimard, Paris, 1996.

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1996.

M. Heidegger, *Parménide*, traduit par T. Piel, Gallimard, Paris, 2011.

S. Kierkegaard, *La Reprise*, traduit par N. Viallaneix, Flammarion, 1990.

E. Levinas, *Entre nous*, Gallimard, Paris, 1991.