



HAL
open science

Le corps, la chair et l'âme dans l'oeuvre poétique de Vladislav Khodassevitch

Emmanuel Demadre

► **To cite this version:**

Emmanuel Demadre. Le corps, la chair et l'âme dans l'oeuvre poétique de Vladislav Khodassevitch. Slovo, 2020, How to think of literary history in the 21st century in the Euro-Asian space?, 10.46298/slovo.2020.6148 . hal-02485282

HAL Id: hal-02485282

<https://hal.science/hal-02485282v1>

Submitted on 24 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le corps, la chair et l'âme dans l'œuvre poétique de Vladislav Khodassevitch¹

Emmanuel DEMADRE

Inalco/CREE

Le contraste est saisissant entre, d'une part, la célébration du corps et de la vie par le tout jeune Mandelstam dans «Dano mne telo – što mne delat' s nim...» (1909), que Rémi Camus a savamment «décortiqué²», et, d'autre part, le rapport au corps et, plus largement, au monde, irréductiblement négatif qui domine l'œuvre poétique de Khodassevitch.

Cette opposition n'a, certes, rien d'étonnant, lorsqu'on sait que le fil conducteur de l'œuvre du plus âgé des deux poètes est une quête mystique, une recherche de la lumière divine et de la présence du monde de l'âme dans le monde terrestre, s'inscrivant dans l'idéalisme mystique symboliste (défini par la célèbre formule de Viatcheslav Ivanov, *A realibus ad realiora*³), avec une forte tendance dualiste, car l'aspiration à la transcendance y va de pair avec un rejet du monde sensible⁴.

1. Cet article repose sur une communication faite lors du colloque international « *Sentio, ergo sum* (corps, perception de soi et identité dans la culture russe) », qui s'est tenu à l'Inalco les 7 et 8 novembre 2016. Son volume n'a pas permis qu'il figure dans les Actes de ce colloque, parus dans la *Revue russe* (n° 52, 2019).

2. Rémi Camus fit à ce colloque un exposé intitulé « "Un corps m'est donné" (remarques linguistiques à partir du poème de Mandel'stam) ».

3. IVANOV, 1908, p. 553 et 561. Quelques années plus tard, le théoricien du symbolisme mystique devait compléter sa définition, avec la formule « *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora* » (« Du réel au plus réel. À travers le réel vers le plus réel ») in IVANOV, 1912, p. 611.

4. Cf. notre thèse : DEMADRE, 2000. Précisons que la dualité aspiration à la transcendance/

C'est ce dualisme qui explique que l'être-au-monde de Khodassevitch soit indissociable de son rapport à la transcendance, le premier étant, de fait, déterminé par le second. Nous nous proposons d'analyser, de façon plus restreinte, l'image du corps dans l'œuvre du poète, plus précisément, le rapport de celui-ci au corps, en lien étroit avec son rapport à la transcendance mystique, qu'il associe le plus souvent à l'expérience de l'âme. Notre étude se concentrera essentiellement sur les trois recueils majeurs de Khodassevitch, qui ont constitué son recueil-bilan de 1927⁵.

Le corps et le monde rejetés et transcendés (*Putëm zerna et Tjažëlaja lira*)

C'est seulement dans son troisième recueil, *Putëm zerna* ([La Voie du grain], 1920), que le génie de Khodassevitch s'affirme pleinement, avec une poésie intensément physique et métaphysique, qu'on peut qualifier, selon l'expression de Gaston Bachelard, de poésie « au seuil de l'être⁶ ».

Le recueil apparaît comme le récit d'un parcours initiatique, à la fois vécu et symbolique, de mort intérieure et de renaissance, à l'image du grain, qui, selon la parole du Christ à laquelle se réfère le sujet lyrique dans l'ouverture et poème-titre (n° 72), ne peut porter de fruit s'il ne meurt⁷.

rejet du monde sensible atteint chez Xodasevič une acuité qui, alliée à une distanciation ironique et à un classicisme profondément pouchkinien, confère à son symbolisme une tonalité très originale. Pour la dialectique, fondamentale dans son œuvre, d'un idéalisme mystique symboliste à forte tendance dualiste et d'un indéfectible attachement à la poétique pouchkinienne et, plus profondément, à la personne de Pouchkine, en tant qu'incarnation de la poésie et de l'harmonie, cf. DEMADRE, 2014.

5. XODASEVIČ, 1927. Les trois recueils constituant ce volume étaient, respectivement, *Putëm zerna*, *Tjažëlaja lira* et *Evropejskaja noč*'.

6. BACHELARD, 1992, p. 2.

7. Cf. *Jean*, XII, 24. En ce qui concerne les citations de poèmes, ainsi que les indications que Xodasevič apporta sur l'exemplaire de son recueil-bilan qu'il offrit à N. Berberova (désigné par les initiales «E.B.»), notre édition de référence sera celle de N. Bogomolov et D. Volček dans la *Biblioteka poëta – XODASEVIČ*, 1989 –, dont nous utiliserons pour chaque poème la numérotation ; nous nous référerons aussi ponctuellement au volume I de l'édition établie par R. Hughes et J. Malmstad – XODASEVIČ, 2009. En ce qui concerne les articles, nous nous référerons à l'édition la plus complète parue à ce jour – XODASEVIČ, 1996-1997. Compte tenu des dimensions de cet article, nous ne donnerons pas la traduction des poèmes cités. On pourra trouver dans un volume de traductions effectuées par nos soins, à paraître prochainement ; ce volume couvre la majeure partie de l'œuvre de Xodasevič, dont l'intégralité de *La Voie du grain*, *Lourde lyre* et *La Nuit européenne*.

Ce parcours s'articule en trois étapes : le poète est d'abord en proie à un état d'angoisse dominé par la présence de la mort ; puis il a la révélation du « miracle enflammé » de l'âme, qui vit « en dehors » de lui⁸ et se libère dans les rêves nocturnes, cette révélation se cristallisant en une étrange *expérience de décorporation* ; enfin, dans des *visions épiphaniques*, il redécouvre l'unité mystique du terrestre et du divin.

Putëm zerna : « pré-mort » et transcendance vécue du dualisme âme/corps

C'est dans les deux premières étapes du parcours reflété par *Putëm zerna* que la présence du corps, celui du poète lui-même, est la plus marquée.

Dans la phase initiale, l'angoisse existentielle qui accable le sujet lyrique se manifeste notamment par une sensation d'épuisement physique et par la présence obsessionnelle de la mort imminente, dans un état qu'on pourrait qualifier de « pré-mort » [*predsmert'e*].

Cette tonalité est particulièrement nette dans un poème de 1916, «Na xodu» (n° 88) :

*Метель, метель... В перчатке – как чужая
Застывшая рука.
Не странно ль жить, почти что осязая,
Как ты близка?*

*И всё-таки бреду домой с покупкой,
И всё-таки живу,
Как прочно всё! Нет, он совсем не хрупкий,
Сон наяву!*

*Еще томят земные расстоянья,
Еще болит рука,
Но всё ясней, уверенней сознание,
Что ты близка.*

C'est à la mort que s'adresse le poète, car c'est elle qu'il ressent physiquement, dans la première strophe, à travers la perception tactile [*osjazajja*] de sa main glacée, devenue étrangère, c'est-à-dire déjà morte.

8. «*V zaborax každygo dnja...*», n° 81, strophe 1, v. 2-4.

Cet *instantané* de la vie quotidienne, saisie sur le vif, de l'auteur à Moscou durant l'hiver où fut composé le poème, relève d'une poésie existentielle au sens le plus strict du terme. Toutefois, le « rêve éveillé » qui est l'objet de la dénégation de la fin de la strophe 2, en désignant ironiquement le monde dans lequel évolue péniblement le sujet lyrique, renvoie à une vision idéaliste du monde, très exactement, à l'idéalisme mystique soloviévien⁹.

Et malgré la vigoureuse affirmation de la « non-fragilité » de ce « rêve éveillé » et la prégnance, dans la dernière strophe, de sensations physiques douloureuses (*tomjat, bolit ruka*), le finale suggère, par antinomie, que la mort imminente est une *autre* présence, on pourrait presque dire une présence vivante, qui s'oppose aux souffrances *terrestres*, la certitude de sa venue apparaissant finalement positive.

Autrement dit, dans cette poésie dominée par une profonde angoisse existentielle, l'acuité des sensations physiques n'est, en dernière analyse, que la marque de la douloureuse appartenance au monde terrestre, dont le poète aspire ardemment à se libérer.

Le dualisme monde/au-delà, qui sous-tend l'être-au-monde négatif de Khodassevitch, gagne en intensité dans la deuxième phase de *Putëm zerna*, car il y est proprement intériorisé par le poète, pour lequel il devient un *dualisme vécu*.

On pourrait dire que l'attente de la transcendance du monde terrestre qu'expriment les poèmes de la « pré-mort¹⁰ », se réalise, en ce qui concerne la conscience de soi du poète, dans les « poèmes de l'âme ».

Le premier grand poème mystique de Khodassevitch est « Sny » (n° 84), œuvre de facture classique, datée de décembre 1917, dans laquelle, comme l'indique le titre, ce sont les « rêves » qui permettent à l'« âme-esprit » (jouant de l'étymologie évidente, le poète emploie indifféremment les mots *duša* et *dux*, en fonction de leur tonalité – féminine ou masculine – émotionnelle et musicale) de trouver son milieu naturel :

9. Xodasevič fait, selon nous, référence à un poème mystique de Vl. Soloviev, précisément intitulé « Son najavu » (1895), où le sujet lyrique est également seul, « en marche » dans la neige, mais habité par la certitude d'une révélation imminente (*Konec uže blizok, neždannoe sbudetsja skoro*, v. 20).

10. Pour certains poèmes, encore plus nettement que « Na xodu », en particulier, « V Petrovskom parke » (n° 90) – observation, à l'aube, d'un pendu dans un parc moscovite – ou « Smolenskij rynek » (n° 91) – traversée syncopée d'un marché populaire de Moscou, où la vue d'un cadavre dans un cercueil provoque l'appel à la transfiguration : *Preobrazis', / Smolenskij rynek!* (v. 19-20).

*Так! наконец-то мы в своих владеньях!
Одежду – на пол, тело – на кровать.
Ступай, душа, в безбрежных сновиденьях
Томиться и страдать!*

*Дорогой снов, мучительных и смутных,
Бреди, бреди, несовершенный дух.
О, как еще ты в проблесках минутных
И слеп, и глух!*

*Еще томясь в моем бессильном теле,
Сквозь грубый слой земного бытия
Учись дышать и жить в ином пределе,
Где ты – не я;*

*Где, отрешен от помысла земного,
Свободен ты... Когда ж в тоске проснусь,
Соединимся мы с тобою снова
В нерадостный союз.*

*День изо дня, в миг пробужденья трудный,
Припоминаю я твой вещий сон,
Смотрю в окно и вижу серый, скудный
Мой небосклон,*

*Всё тот же двор, и мгlistый, и суровый,
И голубей, танцующих на нем...
Лишь явно мне, что некий ответ новый
Лежит на всем.*

Khodassevitch se place ici ouvertement dans la lignée des romantiques Fiodor Tioutchev et Evgueni Baratynski¹¹, qui ont été, particulièrement le premier,

11. «Sny» fait écho à deux poèmes, «Na čto vy, dni ! Judol'nyj mir javlen'ja...» (1840), de Baratynski, pour l'irréductible dualisme âme/corps, et surtout «O veščaja duša moja...» (1855), de Tioutchev, dont la première strophe avait pour Khodasevič une telle importance qu'il se l'est complètement appropriée, au point de substituer, dans un article consacré au poète romantique («O Tjutčeve», 6 décembre 1928, *Vozroždenie*), sa propre *duša* (plus précisément, celle qui apparaît dans «Sny») à celle du poème de Tioutchev (cf. DEMADRE, 2000, p. 275).

inspirés par la vie nocturne de l'âme, et chez lesquels le *dualisme intérieur* s'inscrit, plus largement, dans un *dualisme terrestre/au-delà*.

Toutefois, «Sny» a une tonalité très originale. Ce qui distingue la « Psyché » de Khodassevitch (il emploiera cette appellation dans *Tjažëljaja lira*) de celle de Tioutchev, c'est qu'elle est distincte du « moi », alors que chez le poète romantique l'âme est « vrillée dans le Moi¹² », car elle est non seulement principe spirituel, mais aussi conscience et siège des émotions. Chez Khodassevitch, le dualisme traditionnel âme/corps (implicite chez Tioutchev, mais très marqué dans «Na što vy, dni ! Judol'nyj mir javlen'ja...», de Baratynski) est complété par un dualisme plus subtil, âme/« moi », présent dans la dialectique « je »/« tu » qui anime tout le poème (dès le « nous » de l'ouverture).

Créant, de fait, une triade âme/corps/« moi », cette dissociation de l'âme et du « moi » participe d'une exacerbation du *dualisme vécu* : celui-ci se focalise précisément sur la dichotomie âme/« moi », identifiée à l'opposition « je »/« tu », et formulée avec une densité extrême au cœur du poème : *Gde ty – ne ja* (strophe 3, vers 4). Et lorsque, dans la strophe 4, le sujet lyrique évoque, au terme du rêve « prophétique », la « ré-union » de ces deux entités (le « moi » et le « tu » fusionnant en un « nous » – *mys toboju*), c'est pour la qualifier de « triste union » (v. 3-4), d'ailleurs précaire, puisque le « moi » et le « tu » s'opposent à nouveau, dans la strophe 5, sous la forme des pronoms possessifs correspondants, mis en valeur typographiquement (*tvoj veščij son/moj nebosklon* – v. 2, 4).

Quant à la dichotomie âme/corps, si elle apparaît, dès l'ouverture, fondamentale, avec le contraste, implicite mais violent, entre les « rêves sans limite » de l'« âme » (strophe 1, v. 3) et l'étonnant raccourci du vers 2 (où le corps, identifié à un vulgaire vêtement, est littéralement « chosifié »), elle n'en est pas moins reléguée au second plan par cette spécificité du dualisme « khodassévitchien ».

D'une manière un peu schématique, on pourrait dire que si le « moi » est fortement déprécié par rapport à l'âme, le corps l'est davantage encore. Dans la strophe 3, le parallèle implicite entre le « corps épuisé » dans lequel « se torture » l'âme (v. 1) et « l'écorce grossière de l'existence terrestre » (expression aux résonances soloviévienne¹³) que le poète incite l'âme à transcender (v. 2-3), reprenant en l'amplifiant l'identification initiale à un « vêtement », indique clairement que le corps n'est qu'une enveloppe charnelle, dont l'âme doit impérativement se débarrasser pour accéder à une « autre contrée » (v. 3).

12. Selon l'expression de Iou. Levin in LEVIN, 1986, p. 77.

13. Le vers 2 de la strophe 3 (*Skvoz' grubyj sloj zemnogo bytija*) est, selon nous, à nouveau une réminiscence de Vl. Soloviev (*pod gruboju koroju veščestva*, prologue, strophe 2, v. 2, et épilogue, strophe 1, v. 2, du grand poème mystique «Tri svidanija», 1898).

Plus profondément, la référence à la vision négative qu'avait Soloviev du monde sensible, suggère que le corps, dans lequel se morfond l'« âme-esprit », est une version réduite de la « prison » (même si Khodassevitch ne prononce pas le mot) que constitue l'« existence terrestre » elle-même.

Certes, avec les motifs symboliques des « colombes », signe de la présence de l'Esprit, et du « reflet » transfigurateur (nouvelle réminiscence soloviévienne¹⁴), le finale opère, de façon très « khodassévitchienne », un retournement qui annonce les *visions épiphaniques* de *Putëm zerna*.

On voit donc que, par-delà le classicisme de « Sny » et les références que nous avons relevées, le dualisme et la transcendance du dualisme atteignent ici une acuité jusque-là inconnue dans la poésie russe, parce qu'ils apparaissent comme une *expérience intérieure*, vécue douloureusement et évoquée avec un « réalisme » quasi prosaïque.

Dans cette poésie du dualisme « au seuil de l'être », le corps occupe une place fondamentale, mais totalement négative, car c'est le premier et principal obstacle à la transcendance de la condition humaine vécue comme un enfermement.

L'expérience

Le rejet du corps et l'aspiration à transcender le corps, qui relèvent dans « Sny » du domaine psychique (les « rêves, douloureux et troubles » de l'« âme-esprit »), vont prendre dans « Èpizod » (n° 94) une concrétude proprement physiologique.

Ce poème composé durant la même période, à la fin de janvier 1918, est à l'opposé de « Sny » sur le plan littéraire. Il s'agit d'un fragment narratif en vers blancs (plus précisément en pentamètres iambiques non-rimés¹⁵), au caractère prosaïque particulièrement marqué, tant pour la « fable » que pour la description qui est au cœur du poème – le récit de l'étrange *expérience de dédoublement* ou, plus exactement, de sortie hors du corps, ou *décorporation*, que Khodassevitch fit, de son propre aveu, à la fin de 1917¹⁶, c'est-à-dire quelques jours après avoir achevé « Sny ».

14. Ce motif symbolique du « reflet », marquant la présence de l'au-delà en ce monde, fait référence au thème du « reflet » ([*ot-svet*] ou [*ot-bleisk*]) ou de l'« écho » ([*ot-zvuk*] ou [*ot-klik*]), qui, dans la poésie de Soloviev, subsistent après l'expérience mystique. On a ainsi, selon nous, dans le finale de « Sny » une réminiscence de « Beskrylyj dux, zemlëju polonënyj... » (1883), où, après le rêve, le réveil douloureux se confond avec l'attente d'un nouveau « reflet d'une vision non-terrestre » [*otblesk nezdešnego viden'ja*].

15. Khodassevitch reprendra ce type de vers (assez peu fréquent, bien qu'il ait été introduit par Pouchkine, avec son élégie « Vnov' ja posetil... », 1835), qui rapproche la poésie de la prose, dans tout le cycle des poèmes narratifs au centre de *Putëm zerna*.

16. Cf. « E.B. », XODASEVIČ, 1989, p. 379. L'indication inexacte dans le texte, « un matin de mille neuf cent quinze » (v. 3), s'explique, comme l'ont suggéré R. Hughes et

Le phénomène que le sujet lyrique-narrateur relate sous la forme d'un témoignage « objectif », se décompose en trois phases. La première et la plus longue, détachée typographiquement (v. 1-36), est la sortie hors du corps proprement dite, vécue comme un processus de dédoublement (qu'on pourrait définir en russe par le terme *razdvoenie*) : dans un état d'épuisement extrême, le sujet lyrique éprouve la sensation d'être traversé par un courant centrifuge incontrôlable, puis celle d'un éloignement progressif de son « moi » conscient hors du corps (les indications physiques étant nombreuses dans la *description clinique* initiale – v. 4-11). Dans la deuxième phase (v. 37-60), le processus de dédoublement a fait place à un état dédoublé (correspondant en russe au terme *razdvoennost'*) : le « moi » conscient, dans un état de bien-être et de quiétude, observe, comme s'il lui était étranger, le corps abandonné et privé de vie (précisons que si cette phase est décrite de façon détaillée, sa durée « réelle » est extrêmement limitée – tout au plus une quinzaine de secondes). Dans la troisième phase, accolée typographiquement à la précédente, et la plus brève du récit (v. 61-68), se produit la réintégration du « moi » dans le corps, qualifié d'« enveloppe », qui est ressentie comme un processus pénible, d'une violence pathologique (le sujet lyrique-narrateur comparant ses sensations à celles d'un « serpent, qu'on aurait contraint à réintégrer la peau qu'il venait d'abandonner »).

Même si « Èpizod » est, en un premier temps, le compte rendu d'une *expérience vécue*, volontairement dé-poétisé et dé-mysticisé (à aucun moment les mots *duša* ou *dux* ne sont prononcés), le poète ne se borne pas à « témoigner », car, selon la technique qui lui est propre, il nous livre les clefs permettant d'interpréter son récit. D'une manière un peu schématique, on pourrait dire que ce commentaire, plus ou moins crypté, se trouve dans les explications ou, plus exactement, les analogies faites par le sujet lyrique-narrateur dans le cours de sa description.

Khodassevitch nous livre ainsi deux clefs relevant, l'une et l'autre, de la métaphysique ou même de la mystique. La première, qu'on peut qualifier de *petite mort*, apparaît nettement dans la description de la deuxième phase de l'*expérience*, lorsque le « moi » se dédouble en sujet et en objet.

Comme toujours chez Khodassevitch, le regard joue un rôle déterminant, d'abord en s'identifiant au sujet (c'est-à-dire au « moi »), pour décrire de façon distanciée l'objet (le corps), puis en se dédoublant à son tour, pour s'identifier au poète qui revit la scène et décrit le double (désigné comme « l'autre ») contemplant le corps (v. 37-49).

J. Malmstad, par la volonté de Khodassevitch « de dissocier son expérience de l'actualité immédiate, plus précisément, de la Révolution », cf. XODASEVIČ, 2009, p. 392.

La présence de la mort, latente dans tout ce passage (avec le motif de l'épuisement physique et surtout de l'absence de vie, notamment dans le regard du « corps », mais aussi dans celui, « comme désincarné », de « l'autre » contemplant le corps), est explicitée dans la comparaison qui clôt la description de la deuxième phase de l'*expérience*, avec le « vieil ami, /Épuisé par des années de voyage », qui, « s'interrompant au cours d'une paisible conversation, /Se serait soudain renversé en arrière et, dans un soupir, serait mort » (v. 51-55).

Plus subtilement, l'idée de la mort vue comme un départ est présente dans les images d'eau, qui donnent au poème son unité symbolique. Dans la première phase de l'*expérience*, après l'analyse clinique du courant centrifuge que perçoit en lui-même le sujet lyrique-narrateur, l'éloignement progressif du « moi » hors du corps est décrit de façon métaphorique, en deux temps : d'abord, par la sensation d'un détachement, par saccades, du « moi » conscient, comparé à la perception auditive « à travers une masse d'eau » qu'à un « scaphandrier plongeant dans un gouffre » (v. 18-23) ; ensuite, par la sensation interne de « décollage » qu'on ressent « lorsque d'un coup de rame on éloigne sa barque /Du sable de la rive » (v. 26-32).

Ces deux images, particulièrement la seconde, celle du départ en barque, centrale dans le poème (elle sera reprise, inversée, dans l'épilogue – v. 73-74), évoquent l'idée de mort, car, ainsi que l'écrit Gaston Bachelard, « l'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part de la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage. [...] toutes les âmes, quel que soit le genre de funérailles, doivent monter dans la *barque de Caron*¹⁷ ». Dans ce sens, l'*expérience* décrite dans « Èpizod » constitue bien une *petite mort* qui concrétise la présence de la mort, déjà tangible dans les poèmes de la « pré-mort », comme nous l'avons vu dans « Na xodu ».

Si la seconde clef que livre le poète est plus cryptée, c'est sans doute parce qu'elle n'en a que plus d'importance à ses yeux. L'*expérience de décorporation* vécue comme un dédoublement du corps et du « moi » conscient, « désincarné », constitue clairement la *manifestation paroxystique du dualisme âme/corps* qui se réalisait déjà, de manière douloureuse mais positive, dans « Sny », où l'« âme-esprit » libérée pouvait participer au mystère de l'au-delà.

Certes, comme nous l'avons relevé, Khodassevitch ne prononce ici à aucun moment le mot *duša*, pas plus que celui de *dux*, mais l'épilogue, consacré à l'« après-*expérience* » (avec le retour à la vie normale et à l'état initial de fatigue physique), se clôt par une reprise du motif central du « voyage » en barque, qui

17. BACHELARD, 1989, p. 104 (les mots « eau » et « barque de Caron » ont été mis en italiques par l'auteur).

donne à celui-ci la valeur d'une révélation spirituelle, le sujet lyrique-narrateur percevant nettement « un bruit trouble, tel l'écho prisonnier/Du vent qui souffle sur un lac ou sur la mer » (v. 77-78).

Cet « écho » [*otzvuk*], exact équivalent, dans le domaine sonore, de ce qu'était dans le domaine visuel le « reflet » [*otsvet*] du finale de « Sny », est une nouvelle référence à l'idéalisme soloviévien¹⁸, qui marque la trace persistante d'un contact avec l'au-delà.

Le contraste entre cette interprétation et le compte rendu totalement dé-mysticisé de l'*expérience* pose avec acuité la question de la nature du phénomène vécu par l'auteur.

Si l'on s'en tient aux seuls faits, le phénomène de *décorporation* décrit ici correspond à qu'il est convenu d'appeler une « expérience de mort imminente », désignée en anglais par le sigle NDE (*near death experience*)¹⁹, avec l'articulation en trois phases que nous avons identifiée (sortie du « moi » hors du corps, état dédoublé et réintégration du « moi » dans le corps²⁰).

Même s'il est difficile de se prononcer catégoriquement sur le caractère mystique²¹ ou parapsychique de ce phénomène, nous penchons pour la seconde solution et avançons l'hypothèse selon laquelle l'*expérience*, qui n'était pas, au sens strict du terme, mystique, a été re-pensée et re-vécue comme telle par Khodassevitch dans le processus de l'écriture (ce qui expliquerait que la « lecture » mystique se trouve essentiellement dans les images formulées dans le « commentaire » du récit proprement dit).

En ce qui concerne le corps, l'*expérience*, quelle qu'en soit la nature, *réalise*, par son caractère physiologique, l'*incompatibilité de l'âme et du corps*, que condensait dans « Sny » l'antinomie *Gde ty – ne ja* (strophe 3, v. 4 – même si c'était le « moi »,

18. Nous avons relevé la réminiscence soloviévienne du thème du « reflet » dans « Sny », en nous référant au poème « Beskrylyj dux, zemlëju polonënnij... », où se trouve le double motif mystique du « reflet » [*otblesk*] et de l'« écho » [*otzvuk*] ; ce dernier motif tient aussi une place déterminante dans un autre poème mystique de Soloviev, « Milyj drug, il' ty ne vidiš'... », 1892.

19. Cf. notamment un ouvrage de R. Moody, qui a fait date : MOODY, 1975.

20. Cf. l'analyse du « double, extériorisation de la conscience », in SOTTO & OBERTO, 1978, p. 113.

21. Iou. Levin a émis avec précaution l'hypothèse selon laquelle la « conception de l'âme » de Khodassevitch aurait pu être influencée par la lecture des *Sermons et traités* de Maître Eckhart, dont la traduction russe avait paru à Moscou en 1912 (cf. LEVIN, 1986, p. 78-79, et notes 16 et 17, p. 127-128), mais il faut reconnaître que les rapprochements très généraux effectués par cet éminent chercheur ne sont pas totalement convaincants.

alors indissocié du corps, qui s'adressait à l'« âme-esprit »). Le corps, cette fois explicitement désigné par le terme « enveloppe » (*oboločka* – v. 63, alors que l'idée n'était que suggérée par l'identification à un vêtement dans «Sny»), doit être non seulement transcendé, mais rejeté, pour que l'âme puisse se manifester²².

Tjažëljaja lira : exacerbation du dualisme et images de mutilation

Si la troisième et dernière phase de *Putëm zerna*, composée dans le sillage de l'expérience d'«Èpizod», est dominée par la révélation de l'unité du terrestre et du divin (en particulier dans un cycle de poèmes narratifs, dont «2-go nojabrja» (n° 98) et «Polden'» (n° 99), sur lesquels nous reviendrons), révélation encore présente dans «Muzyka» (n° 116), l'ouverture de *Tjažëljaja lira* [Lourde lyre] (1922), ce dernier recueil est marqué par une nette *résurgence du dualisme*, qui ne va cesser de se renforcer.

Cette tendance est perceptible dans le cycle des « poèmes de l'âme », notamment le plus marquant d'entre eux, «K Psixee» (n° 120), où le sujet lyrique s'adresse sur le ton du lyrisme amoureux à son « âme », dont les « fines ailes » symbolisent la totale libération du terrestre ; il s'émerveille de leur « sainte union » (alors qu'on se souvient de la « triste union » du réveil, dans «Sny»), mais aussi, avec un narcissisme revendiqué, de son « moi » et, implicitement, de son corps, dans la mesure où ceux-ci sont le « récipient fragile »²³ de l'âme :

*И как мне не любить себя,
Сосуд непрочный, некрасивый,
Но драгоценный и счастливый
Тем, что вмещает он – тебя?* (strophe 3)

Autrement dit, même si, dans ce poème de l'extase mystique, le poète accepte son être dans son intégralité, notamment corporelle, il ne le fait qu'au nom de

22. On retrouve cette antinomie dans un poème d'une tonalité stylistique et émotionnelle radicalement différente, mais dont Khodassevitch a voulu qu'il constitue avec «Èpizod» un diptyque – «Variacija» (n° 95), évocation harmonieuse de l'extase mystique, associée dans la conscience du sujet lyrique à l'image d'une circularité se déployant vers l'infini.

23. Ce « récipient fragile » est une réminiscence du finale d'un des poèmes-cultes des symbolistes, «Lastočki» (1884), d'A. Fet (où le poète, « récipient fragile », revendique sa volonté de s'engager sur la « voie interdite » « du fleuve insondable de l'au-delà »), qui faisait référence à la célèbre expression de saint Paul, en la reprenant littéralement (*sosud skudel'nyj*), avec la même épithète archaïque (II, *Corinthiens*, IV, 7).

l'entité spirituelle (du « principe divin²⁴ ») qui est en lui, en se percevant lui-même comme irréductiblement duel.

Plus profondément, dans l'ensemble de *Tjažėlaja lira*, la conscience aiguë de la dualité intérieure du poète regagne en intensité à mesure que sa vision du monde redevient dualiste. Par rapport au dualisme, fondamental mais finalement transcendé, de *Putėm zerna*, on a une exacerbation de la double dichotomie corps/âme, et monde/au-delà.

Ce processus, d'autant plus marqué qu'il est douloureusement perçu par le poète comme un recul, est particulièrement sensible dans « Smotru v okno – i preziraju... » (n° 140), poème composé en mai 1921 à Pétersbourg, où Khodassevitch s'était réfugié, sur le conseil de son ami Gorki, à la fin de l'année précédente :

*Смотрю в окно – и презираю.
Смотрю в себя – презрен я сам.
На землю грома призываю,
Не доверяя небесам.*

*Дневным сиянием объятый,
Один беззвездный вижу мрак...
Так вьется на гряде червяк,
Рассечен тяжкою лопатой.*

Ce qui frappe dans ce petit poème, à la fois archaïque et dépoétisé, c'est la négativité et la virulence du sujet lyrique envers le monde terrestre, privé de la lumière céleste [*bezzvėzdnyj mrak*], mais surtout envers lui-même, en raison précisément de son impuissance à transcender le monde « méprisable » ; cette impuissance est condensée dans l'étonnante image du finale, où, par-delà la rage et le dégoût de soi, perce un désespoir qu'on mesure mieux en rapprochant ce finale de deux célèbres vers du poème de Tioutchev, « O veščaja duša moja... », dont il constitue une variante non seulement dégradée, mais *avilie* : *O, kak ty b'eš'sja na poroge/Kak by dvojnogo bytija!*²⁵ (strophe 1, v. 3-4).

24. 2nd volet du diptyque « Pro sebja », n° 83, janvier 1919 : *Svoim čudesnym, božeskim načalom, / Smotru v sebja, ja sladko potrasěn* (strophe 1, v. 3-4).

25. Nous avons vu l'importance fondamentale, pour Khodassevitch, de « O veščaja duša moja... », à propos de « Sny » (cf. *supra*, note 11).

Aspiration à la transcendance du dualisme et violence pathologique

La recrudescence du dualisme monde/au-delà va de pair, dans la vision de Khodassevitch, avec une exacerbation du dualisme corps/âme, l'aspiration mystique du poète se réduisant, dans ce contexte de recul spirituel, à un *douloureux effort de transcendance*.

Le corps étant la concrétisation première, la plus tangible, de l'enfermement du poète dans un monde qu'il exècre, l'aspiration de celui-ci à la transcendance prend la forme d'images de violence, mais d'une *violence transcendante*, exercée sur le corps, en premier lieu, le sien propre, concrètement ou métaphoriquement, mais aussi celui d'autrui.

Ce caractère « violent » de l'aspiration mystique de Khodassevitch apparaît nettement, sur plusieurs plans, dans un curieux poème composé en juin 1921, « Iz dnevnika » (n° 137) :

*Мне каждый звук терзает слух,
И каждый луч глазам несносен.
Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен.*

*Прорежется — и сбросит прочь
Изношенную оболочку.
Тысячеокий — канет в ночь,
Не в эту серенькую ночку.*

*А я останусь тут лежать —
Банкир, заколотый апашем, —
Руками рану зажимать,
Кричать и биться в мире вашем.*

Le contraste avec « Sny », ou même « Èpizod », est frappant : il ne s'agit plus d'une expérience de transcendance vécue, ici et maintenant, mais de la vision d'une transcendance projetée dans le futur et perçue comme un processus physique désagréable. Si l'analogie de la percée de l'« esprit » (*dux*, hypostase masculine de *duša* [l'âme]) avec celle d'« une dent à travers une gencive enflée » est inspirée du *Phèdre* de Platon²⁶, elle n'en a pas moins, placée après l'ouverture

26. Cf. : « [...] les dents qui percent causent une démangeaison, une irritation des gencives, et c'est ce qu'éprouve également l'âme de celui dont les ailes commencent à pousser ; elle est

doublement sensorielle (sonore et visuelle), une intensité proprement pathologique, spécifiquement « khodassévitchienne ».

La strophe 2 nous ramène à l'identification du corps à une « enveloppe » [*oboločka*] rejetée par l'esprit, qu'on trouvait déjà dans « Èpizod », mais qui s'inscrit maintenant dans une perspective dualiste exacerbée (l'esprit, devenu porteur surnaturel de révélation²⁷, est associé à la nuit de l'Éternité, par opposition à la nuit terrestre désignée par l'expression méprisante du vers 4). Mais la strophe 3 marque une rupture, et un recul encore plus net par rapport au finale de « Sny » ou d'« Èpizod ». Par l'image, qui peut surprendre, du « banquier égorgé par un apache » et « portant les mains à son cou blessé », le sujet lyrique imagine que le « moi », vidé de l'esprit, reste désespérément prisonnier de son corps et, par là même, du monde où il se sent étranger. L'extrême violence de cette image est révélatrice de la souffrance et de la rage que cause chez le poète la conscience grandissante de la pesanteur du terrestre (le corps du banquier symbolisant l'enfermement du terrestre).

Dans « Lastočki » (n° 138), composé à la même période, c'est dans une métaphore inspirée par un motif poétique traditionnel qu'apparaît la *violence physique*. Comme dans le poème du même titre d'Afanassi Fet (1884), les hirondelles incarnent l'aspiration mystique, mais alors que chez le post-romantique, précurseur du symbolisme, ce symbole exprimait, sous la forme d'une question, la tension vers un au-delà accessible, il représente chez Khodassevitch la douloureuse incapacité de transcender le terrestre :

*Имей глаза — сквозь день увидишь ночь,
Не озаренную тем воспаленным диском.
Две ласточки напрасно рвутся прочь,
Перед окном шиньяря с тонким писком.*

*Вон ту прозрачную, но прочную плеву
Не прободать крылом остроугольным,
Не выпорхнуть туда, за синеву,
Ни птичьим крыльышком, ни сердцем подневольным.*

en ébullition, elle est irritée, chatouillée, dans le temps où elle fait ses ailes », PLATON, 1985, p. 39-40.

27. L'adjectif composé « homérique », *tysjačeočkij* [aux mille yeux], qui évoque des *images angéliques* (les yeux étant symbole d'omniscience), fait sans doute référence aux quatre « Vivants » de l'*Apocalypse* (IV, 8).

*Пока вся кровь не выступит из пор,
Пока не выплачешь земные очи —
Не станешь духом. Жди, смотря в упор,
Как брызжет свет, не застилая ночи.*

L'injonction brutale de l'ouverture traduit d'emblée l'intensité de l'effort du sujet lyrique pour transcender la lumière négative du soleil et atteindre la « nuit » de l'infini (cette tension vers la transcendance étant focalisée sur la préposition éminemment « khodassévichienne » *skvoz*²⁸ [à travers]).

Dans la strophe 2, l'effort de transcendance gagne en concrétude, l'emploi du mot *pleva* [membrane] faisant passer l'obstacle à franchir du domaine purement matériel – une vitre – au domaine de l'organisme vivant qu'il faut percer dans la souffrance.

Et c'est l'intensité de cette souffrance, puis l'intensité de la transcendance tant désirée, qu'exprime la dernière strophe. Khodassevitch joue pleinement des deux principaux sens du préverbe *vy-*, celui de « sortie » (déjà présent dans la strophe précédente – *vyporxnut'*), poussé jusqu'à l'idée d'épuisement total (*vsja krov' [...] vystupit*), et celui d'« achèvement », jusqu'à l'idée de mutilation (*vypláčes' zemnye oči*), l'« esprit » ne pouvant apparaître qu'après la destruction du corps. L'injonction finale reprend alors celle de l'ouverture, mais en donnant au regard – qui n'est pourtant plus un regard terrestre – la force d'un contact physique brutal avec l'illumination mystique imminente.

Dans « Sumerki » (n° 141), composé l'automne suivant, la violence physique, libératrice de l'esprit, est cette fois perpétrée *sur autrui*, mais avec un total détachement.

Ce bref poème narratif fait écho au poème de Baudelaire « Le crépuscule du soir²⁹ », dans la mesure où, par-delà la proximité du titre, le sujet lyrique y raconte comment il commet, en imagination, un meurtre apparemment gratuit :

*Вот человек идет. Пырнуть его ножом —
К забору прислонится и не охнет.
Потом отпустится и ляжет вниз лицом.
И ветерка дыханье снеговое,*

28. « Dans le sens d'une pénétration à travers le matériel vers le spirituel », ainsi que l'a expliqué V. Weidlé dans son étude fondatrice, VEJDLE, 1928, p. 462.

29. C'est, selon nous, la réponse de Khodassevitch à l'ouverture – « Voici le soir charmant, ami du criminel » – et, plus encore, au v. 4 – « Et l'homme impatient se change en bête fauve » – du poème de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, XCV).

*И вечера чуть уловимый дым —
Предвестники прекрасного покоя —
Свободно так закружатся над ним. (v. 3-9)*

Toutefois, les trois premiers vers de la brève description factuelle ci-dessus (v. 3-5), au style prosaïque et au ton familier, sont suivis d'une longue période harmonieuse (v. 6-9) évoquant le mouvement ascensionnel de la « brise » et de la « fumée du soir », qui contraste avec l'immobilité du corps sans visage ; mais ce « souffle » [*дыхан'е*] est aussi le souffle du mort, c'est-à-dire son âme libérée de la prison corporelle et des tourments terrestres, comme l'indique l'expression « annonciateurs d'un paisible repos ».

Si ce « paysage spirituel », aux connotations mystiques très marquées³⁰, fait place à un retour à la dérisoire agitation du terrestre et à son incompréhension des choses de l'au-delà (l'atroupement d'une foule de « fourmis », qui s'interpose entre la victime et l'assassin, en questionnant celui-ci), la chute du poème livre ironiquement le sens profond du « meurtre », en un paradoxe volontairement provocant : « Et personne ne comprendra à quel point je l'aimais³¹. »

La «Ballada» finale : transcendance du corps et du terrestre par la création poétique vécue en une expérience mystique

Certes, dans la célèbre «Ballada» (n° 162), composée en décembre 1921, qui constitue l'épilogue de *Tjažëlaja lira*, le poète parvient à transcender le monde terrestre, dans lequel il se sent enfermé et littéralement « chosifié » :

*Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.*

30. Le mouvement ascensionnel de la « brise » et de la « fumée du soir » évoque les symboles mystiques de deux *poèmes narratifs épiphoniques* – l'envol des colombes dans « 2-go nojabrja », n° 98, l'un des sommets de *Putëm zerna*, et, d'autre part, la « fumée légère » et les « colonnes » de « vapeur givrée » dans « Muzyka », n° 116, l'ouverture de *Tjažëlja lira*.

31. On retrouve un *acte d'amour libérateur* accompli avec une arme blanche dans un petit poème composé quelques mois plus tard, au printemps 1922, « Ne verju v krasotu zemnuju... », n° 155, où le sujet lyrique imagine que son couteau « trace un sillon rouge » sur les épaules de la femme qu'il embrasse, pour que de celles-ci puissent « surgir à nouveau des ailes ». Cette image est une nouvelle réminiscence d'un passage du *Phèdre* de Platon, où, sous l'influence de l'amour, certaines âmes peuvent retrouver les ailes dont elles avaient perdu l'usage en s'incarnant. Cf. PLATON, 1985, p. 43-45.

*Кругом – освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу – и в смущенье не знаю,
Куда бы мне руки девать.*

*О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей? (strophes 1-2, 4)*

Jamais encore l'angoisse existentielle n'avait atteint chez Khodassevitch une aussi grande acuité que dans ce tableau d'un monde écrasant et sans âme³². Toutefois, c'est à partir de cet état initial que va se produire la transfiguration du sujet lyrique, d'abord par un mouvement irrationnel de balancement dans une attitude de repli quasi fœtal, provoquant un état de transe de type chamanique, qui s'avère être l'inspiration poétique vécue comme un état *autre* que la conscience ordinaire. Puis les « discours décousus » qui échappent au sujet lyrique dans la strophe 6 se transforment en une « musique », venue de l'extérieur ; cependant, dans un mouvement inverse mais presque simultané, le sujet lyrique subit une blessure, infligée par une « lame » qui le « transperce », puis il se libère pour s'élever « au-dessus de [lui]-même » et du monde inerte :

*И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытии.*

*И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвий.*

*Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,*

32. Khodassevitch a souligné qu'il avait constamment eu présents à l'esprit pendant la composition de «Ballada» deux tableaux de Van Gogh, *Le Café de nuit* (1883), qu'il appelle *La Salle de Billard*, et *La Promenade des prisonniers* (1890) (cf. «E.B.», ХОДАСЕВИЧ, 1989, p. 394), dans lesquels il avait de toute évidence retrouvé le reflet d'une angoisse qui l'étreignait au plus profond de son être.

*Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом.* (strophes 5, 7-8)

On comprend que la blessure subie par le sujet lyrique, et amplifiée par la déformation phonique du mot *lezvië*, fait écho à celle qu'inflige au « prophète » de Pouchkine le « séraphin » qui lui fend la poitrine (« Prorok » – 1826 –, v. 21-24) ; ainsi transfiguré (et devenu, comme l'explique le finale, « Orphée »), le poète transcende le monde dans lequel il était enfermé, en prenant une dimension telle qu'il participe maintenant d'un infini à la fois céleste et chthonien.

Dans cet étonnant poème, le symboliste qu'était Khodassevitch, s'inscrivant dans le sillage de Pouchkine, représente la création poétique vécue comme un processus mystique ou, plus exactement, *en* un processus mystique, d'une grande intensité physique ; cela donne à l'*expérience* évoquée une force exceptionnelle (le don de la poésie étant ensuite concrétisé par la « lourde lyre » qui est remise au poète, avec une simplicité quasi réaliste, dans la strophe 10), qui fait véritablement de « Ballada » l'égal du « Prorok » de Pouchkine.

***Evropejskaja noč'* : un monde écrasé par la matérialité et une chair avilissante**

Cette transcendance du terrestre et du corps, par le miracle du « lourd don » de la création poétique, constitue, selon nous, l'un des sommets de l'œuvre de Khodassevitch, mais elle ne pouvait être que de courte durée.

L'émigration³³ jouant dans l'être-au-monde du poète un rôle de catalyseur (car il se sent doublement étranger – à tout ce qui l'entoure, mais aussi à lui-même – et, peu après son arrivée en Allemagne, se décrit à la troisième personne comme « Caïn », le grand Errant, qui déambule sur une plage de la Baltique, avec un signe réduit à « de l'eczéma entre les sourcils³⁴ »), le monde terrestre, qu'il ressentait de plus en plus dans *Tjažëljaja liva* comme un « enfer silencieux³⁵ », va devenir dans *Evropejskaja noč'* [La Nuit européenne, (1927)] un univers marqué par la pesanteur de la matière et la dégradation de l'Homme.

33. Khodassevitch quitta la Russie, avec Nina Berberova, en juin 1922, mais ne se déclara émigré que lorsqu'il y fut contraint, en 1925.

34. « Ležu, lenivaja amëba... », 1^{er} volet du quadriptyque « U morja », n° 171, strophe 5, v. 4-5. C'est dans le finale de « Sidit v tabačnyx magazinax... », 2^e volet, n° 172, qu'apparaît l'expression « nuit européenne ».

35. 1^{er} volet du diptyque « Iz okna », n° 131, strophe 2, v. 5.

C'est le « cycle allemand », composé immédiatement après le départ de Russie de Khodassevitch (plus exactement, entre juillet 1922 et septembre 1923), qui en donne l'illustration la plus forte, avec une vision de l'Allemagne du début des années vingt qui fait songer à celle des peintres expressionnistes par la violence ou le grotesque des images, et par certains thèmes obsessionnels (scènes de café, de cabaret ou de rue, noirceur et dureté de la « Métropole » allemande, mort, sexualité brutale).

Dans cette matérialité omniprésente le corps occupe une place très importante ; toutefois, il ne s'agit plus du corps du poète, qui s'opposait à l'âme, dans la mesure où il était un obstacle à l'accession à l'au-delà, mais du corps d'autrui, qui relève d'une *corporéité purement physiologique et dégradante*, dans un univers d'où la lumière de l'au-delà est désespérément absente.

Cette « physiologisation » du monde sensible, tel que le perçoit le poète, se manifeste d'une façon très variée, suivant un mouvement crescendo, résolument négatif.

« Net, ne najdu segodnja pišči ja... » (n° 179), composé au printemps 1923 à Saarow-Pieskow (petite station thermale du Brandebourg située au bord du lac de Scharmützel, à moins de deux heures de Berlin), nous livre, à partir d'une situation des plus banales saisie sur le vif, un tableau extrêmement trivial, focalisé sur les chiens (plus précisément, « une quantité idiote/De chiens au poil gris ») qu'à la nuit tombante, par un temps pluvieux, leurs maîtres font sortir sans se déranger, puis qu'ils rappellent, des étages, à coups de sifflet. Khodassevitch croque les différentes attitudes de ces animaux avec une précision lourdement prosaïque, en donnant à cette description l'ampleur d'une pénible vision du monde :

*Та — ткнется мордою нечистой
И, повернувшись, отбежит,
Другая лапою когтистой
Скребет обшмыганный гранит.*

*Те — желятся, присев на корточки,
Повесив набок языки...*

*Всё вывистано, прособачено.
Вот так и шлепай по грязи... (strophe 3 ; strophe 4, v. 1-2 ;
strophe 5, v. 1-2)*

Ce que le poète exprime à partir de ce petit tableau animalier naturaliste, aux connotations scatologiques, c'est, à l'aide des préverbes antinomiques des deux participes passés passifs au neutre « généralisateur » (*vsë vysvistano, prosobačeno* –

tout est essifflété, enchiennisé), un curieux phénomène d'osmose entre les chiens, leurs maîtres (pourtant invisibles) et le monde environnant, celui-ci étant à la fois vidé de sa substance par l'action dérisoire des hommes, et, inversement, imprégné de la bestialité et de la souillure des chiens.

Dans «*Dačnoe*» (n° 180), commencé le jour même où Khodassevitch achevait «*Net, ne najdu...*», et également inspiré par un soir de printemps, sombre et pluvieux, sur le même lieu de «*villégiature*» des Berlinoïses, on trouve à nouveau une osmose, ou plus exactement un enchevêtrement malsain : cette fois, l'humain et l'animal se mêlent au végétal dans l'obscurité ambiante, au point d'atteindre à une surréalité que suggère d'emblée le premier distique :

*Уродики, уродища, уроды
Весь день озерные мутили воды.*

*Огни на дачах гаснут понемногу,
Клубки червей полезли на дорогу...*

*На мокрый мир нисходит угомон...
Лишь кое-где, топчя сырой газон,*

*Блудливые невесты с женихами
Слипаются, накрытые зонтами,*

*А к ним под юбки лазит с фонарем
Полуслепой, широкоротый гном. (distiques 1, 3, 6-8)*

Amplifié par le fond sonore, où les lointains «*rugissements de Chaliapine*» émis par un phonographe (5^e distique) se fondent dans le «*coassement vert des grenouilles*», ce tableau présente, au lieu de l'apaisement et de l'harmonie attendus dans ce lieu idyllique, une vision grotesque qui inverse radicalement l'image traditionnelle de la fiancée innocente et pure. Les amours des jeunes couples en villégiature se réduisent ainsi à une *sexualité animale, et même sous-animale* : faisant écho à la viscosité grouillante des «*pelotes de vers*» du 3^e distique, ces fiancés «*s'agglutinent*» dans l'humidité envahissante³⁶, et le gnome voyeur du finale, qui reprend le motif fantastique de l'ouverture, souligne le caractère obscène et répugnant de la scène.

36. Ce parallèle entre la lubricité des «*fiancées lascives*» et la sexualité sous-animale est corroboré par une ébauche de ce poème, où l'on trouve le vers suivant : *I červ' červja zahvatom strastnym žmēt*, ХОДАСЕВИЧ, 1989, p. 400.

*Le « cycle berlinois » : une sexualité dégradante – « double corruption »
(« décomposition » et « dépravation »)*

Cette vision expressionniste d'une humanité réduite à une sexualité sous-animale révèle un être-au-monde et, plus précisément, un *rapport à la chair extrêmement négatif*. Nous en trouvons une expression très différente, mais tout aussi marquée, dans deux poèmes reposant, l'un et l'autre, sur un portrait saisi sur le vif dans les rues du Berlin du début des années vingt.

Dans « An Mariechen » (n° 177), composé en juillet 1923, le poète s'adresse directement, à partir d'une situation réelle, à un personnage désigné de façon précise – la fille du propriétaire, faisant office de serveuse, dans une petite brasserie qu'il fréquentait avec son ami A. Biely. En quelques traits, le sujet lyrique esquisse le portrait de cette jeune fille malade, timide et innocente, peu à sa place derrière un comptoir de brasserie, et il imagine l'avenir que ses parents lui réservent : le mariage avec un parti sérieux, un « homme honorable », union dont il suggère que la concrétisation sera brutale (« [Il] écrasera de sa lourde masse/Ta faible, ta courte vie », strophe 4, v. 3-4).

Toutefois, dès le début du poème, parallèlement à cette évocation réaliste, dans un fantasme de mort qui a pour point de départ la grosse fleur rouge que la « petite Marie » porte à son corsage, le poète offre à la jeune fille une autre perspective, qui lui permettrait d'échapper au « péché » :

*А смертный венчик, самый скромный,
Украсил бы тебя милей.*

*Ведь так прекрасно, так нетленно
Скончатся рано, до греха. (strophe 2, v. 3-4; strophe 3, v. 1-2)*

Il va plus loin encore, en associant cette mort à un viol, « dans un bosquet désert, le soir » (strophe 5) ; puis il prend soin de justifier rationnellement cette suggestion par un imparable aphorisme, où il met sur le même plan mariage, viol et meurtre, et plus profondément sexualité et péché, pour unir dans un fantasme de mort corruption physique et corruption morale, « décomposition » et « dépravation » :

*Уж лучше в несколько мгновений
И стыд узнать, и смерть принять,
И двух истлений, двух растлений
Не разделять, не разлучать.*

*Лежать бы в платице измятом
Одной, в березняке густом,
И нож под левым, лиловатым,
Еще девическим соском. (strophes 6-7)*

Par-delà la cruelle ironie de ce sarcasme provocateur, on perçoit la rage de Khodassevitch envers la domination écrasante du monde d'ici-bas. Toutefois, ce qui se dégage du finale et de l'ensemble du poème, c'est surtout la sympathie qu'éprouve le poète pour cette petite fleur berlinoise fragile et pitoyable³⁷ et qui donne à ce fantasme de mort – nouveau *meurtre libérateur* – une intensité lyrique que n'avait pas «Sumerki».

Avec «Pod zemlj» (n° 181), prosaïsme et dégradation s'accroissent encore. V. Nabokov admirait particulièrement ce poème qui lui faisait dire de Khodassevitch : « Par instants, on a l'impression qu'il jouit froidement de son don de chanter l'enchanteable³⁸. »

En effet, le lieu souterrain dont il est question ici n'est autre que des toilettes publiques, où un homme d'allure respectable s'adonne au plaisir solitaire, avant d'être chassé ignominieusement par la vieille gardienne :

*Где пахнет черною карболкой
И провонявшею землей,
Стоит, склоняя профиль колкий
Перед изразцовою стеной.*

*Не отойдет, не обернется,
Лишь весь качается слегка,
Да как-то судорожно бьется
Потертый локоть сюртука. (strophes 1-2)*

Jamais encore Khodassevitch n'était allé aussi loin dans la noirceur réaliste, même s'il a tenu à préciser qu'il avait personnellement observé « sur la Viktoria-Luise Platz³⁹ » l'incident autour duquel est construit le poème. Ajoutons que la

37. C'est ce qu'avait parfaitement senti Gorki, grand admirateur de la poésie de Khodassevitch, qui trouvait «An Mariechen» « terriblement humain », lettre à Khodassevitch du 3 août 1923, citée in ХОДАСЕВИЧ, 1989, p. 400.

38. НАВОКОВ, 1927.

39. Il a même indiqué qu'il « a[vait] suivi le vieillard (d'environ cinquante ans et quelque) jusqu'au Kurfürstendamm », «E.B.», ХОДАСЕВИЧ, 1989, p. 400.

description de l'activité fébrile du vieillard nous permet aussi, paradoxalement, de pénétrer dans son monde intérieur, alors qu'« il crée et détruit/Des mondes de volupté » (strophe 4, v. 1-2).

C'est dans la dernière partie du poème (après que « le pauvre fou » est chassé « par le balai malodorant » de la vieille femme) que l'homme semble recouvrer un peu de sa dignité, tandis qu'il émerge lentement de la lumière du jour :

*И вот, из полутьмы глубокой
Старик сутулый, но высокий,
В таком почтенном сюртуке,
В когда-то модном котелке,
Идет по лестнице широкой,
Как тень Аида — в белый свет,
В берлинский день, в блестящий бред.
А солнце ясно, небо сине,
А сверху синяя пустыня...* (strophe 6, v. 1-9)

L'expression *как тен' Аида* assimile clairement la scène à une descente aux Enfers, la vieille gardienne participant à la fois de la matérialité la plus prosaïque et des mythes infernaux. Mais c'est l'antique « péché d'Onan » qui donne à cette plongée toute sa portée symbolique, l'épisode biblique de la semence répandue sur le sol étant l'antithèse de la terre fertile de *Putëm zerna*. Ce vieillard déchu apparaît donc, en dernière analyse, comme le double avili du poète⁴⁰, le « ciel bleu », qui n'est qu'un « désert bleu », s'inscrivant dans la « noire nuit européenne » dans laquelle était plongé le « Caïn » du cycle «U morja» (n° 171-172).

«V moej strane» : la chair et la sexualité à la source même de la vision expressionniste de Khodassevitch

Le rôle essentiel joué par la chair et la sexualité dans la vision qu'avait Khodassevitch de la dégradation du monde et de l'Homme, est corroboré par un poème « fondateur » qu'il a composé à l'âge de vingt et un ans : «V moej strane» (n° 1) – ouverture de *Molodost'* [Jeunesse, 1907], son premier recueil.

40. Pour l'identification du poète au vieillard déchu, cf. DEMADRE, 2000, p. 461-462. C'est D. Bethea qui a le premier souligné le lien entre l'épisode biblique de la semence répandue sur le sol et le geste de colère du sujet lyrique, frappant de sa canne le « granit étranger », dans lequel on peut voir une inversion de la terre fertile de *Putëm zerna*. Cf. BETHEA, 1983, p. 292-294.

Il s'agit du tableau fantasmagorique d'un univers cauchemardesque d'absurdité et de mort, dans lequel une humanité primitive est ramenée au niveau d'une animalité grossière et agressive :

*Там сеятель бессмысленно, упорно,
Скуля как пес, влачась как вьючный скот,
В родную землю втоптывает зерна —
Отцовских нив безжизненный приплод.*

*А в шалаше — что делать? Выть да охать,
Точить клинок нехитрого ножа
Да тешить женщины яростную похоть,
Царапаясь, кусаясь и визжа.*

*А женщины, в игре постыдно-блудной,
Открытой всем, все силы истощив,
Беременеют тягостно и нудно
И каждый год ролят, не доносив. (strophes 3-5)*

Plus encore que l'homme, c'est la femme qui est ici avilie, car elle est ravalée aux seules pulsions sexuelles, et n'accomplit même plus sa fonction de perpétuation de l'espèce⁴¹. Cette dystopie est une véritable inversion des mythes de la fécondation, mais aussi une inversion prémonitoire par rapport au symbolisme évangélique de *Putëm zerna* ; par ailleurs, elle préfigure la veine la plus sombre de *Evropejskaja noč'*, la sexualité bestiale et mortifère y annonçant la sexualité dégradante du « cycle berlinois ». Certes, le tableau expressionniste de «V moej strane», avec le prisme de son allégorie paysanne, n'a pas encore la cruauté « réaliste », ni par conséquent la puissance d'humanité, de la vision sombre et désespérée du dernier recueil de Khodassevitch, mais il n'en est pas moins révélateur du rapport profondément négatif du poète à la chair.

41. La misogynie perceptible dans «V moej strane» et, plus largement, dans une partie de *Molodost'*, s'explique par le thème principal du premier recueil de Khodassevitch – la souffrance amoureuse qu'inspira au jeune poète l'échec de son mariage avec la belle, riche et excentrique Marina Ryndina (qui épousa, en secondes noces, le critique d'art et éditeur S. K. Makovski, et dont le peintre A. Golovin fit en 1912 un portrait exposé au Musée russe de Saint-Pétersbourg).

Une image corporelle sublimée : la vie utérine et le fœtus dans le sein maternel

Qu'il s'agisse, d'une part, du *corps rejeté ou transcendé* dans *Putëm zerna*, et du corps que, dans *Tjažëljaja lira*, le poète aspire de plus en plus violemment à transcender, ou, d'autre part, de la *chair avilissante*, qui est l'un des principaux symptômes de la condition dégradée de l'Homme dans *Evropejskaja noč'*, on trouve dans l'œuvre de Khodassevitch, à l'opposé de cette perception négative du corps et de la chair, une image corporelle plus réduite, mais totalement positive, car elle s'inscrit dans le pôle lumineux de sa vision dualiste. Il s'agit de la *vie utérine* et du *fœtus* dans le sein maternel.

Putëm zerna : le thème « utérin » comme retour dans l'« humidité vivante » du « monde natal, originel » de l'âme et l'intégration à la Vie élémentaire

Nous avons vu que la troisième et dernière phase de *Putëm zerna* (qui constitue, sur le plan spirituel, le point culminant de l'œuvre de Khodassevitch) est marquée par la révélation de l'unité du terrestre et du divin, dans un monde transfiguré. Cette révélation se manifeste essentiellement dans des *poèmes narratifs épiphaniques*, où des rencontres avec des « êtres simples » (un menuisier, des enfants, un singe avec son montreur) suscitent chez le poète de soudaines illuminations et de brefs moments d'extase.

Dans « Polden' » (n° 99), le plus révélateur sur le plan mystique de ces *poèmes épiphaniques*, une scène familière (des enfants jouant dans un jardin public), qui emplit de joie le sujet lyrique-narrateur, est irradiée par une vision cosmique (des « étoiles invisibles, mais enflammées », en plein midi) ; puis, alors que le sujet lyrique ressent une plénitude absolue, par le « miracle de la transfiguration » qui s'accomplit alors, son regard passe de la vision cosmique à l'intériorité pure :

[...] И всё, что слышу,
Преображенное каким-то чудом,
Так полностью западает в сердце,
Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо,
И я смотрю как бы обратным взором
В себя.
И так пленительна души живая влага,
Что, как Нарцисс, я с берега земного
Срываюсь и лечу туда, где я один,
В моем родном, первоначальном мире,
Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то —
И обретенным вновь... (v. 43-54)

Ce sont les « étoiles invisibles », symbole de l'au-delà, qui opèrent le passage de la vision cosmique à la vision intérieure – ce « regard inverse » identifié au regard de Narcisse à la recherche de son reflet. Ici se manifestent successivement les deux principales constantes de l'aspiration mystique de Khodassevitch : d'une part, l'attente de la révélation de l'invisible (que réalise l'*épiphany* des étoiles en plein midi), d'autre part, le désir de retour dans le monde de l'âme, dans lequel le poète voit son « monde natal, originel » et qui se réalise également.

Par rapport à «*Èpizod*», s'il y a aussi, dans cette étonnante seconde scène « intérieure » (v. 49-54), dédoublement, ce n'est plus entre le « moi » et le corps, mais entre le « moi » conscient et le « moi » le plus profond, désigné par le mot *duša*. Et le face-à-face du « moi » et de son double n'est plus ici une séparation, mais au contraire une ré-union véritablement mystique, puisqu'elle s'opère dans le monde de l'âme, concrètement perçu dans son « humidité vivante ».

On peut enfin remarquer que si ce désir de retour dans le « monde natal, originel » est indéniablement empreint de dualisme et même de connotations gnostiques, la fusion qui s'opère chez le poète, en cet instant, d'un très simple bonheur terrestre avec une illumination cosmique et la révélation intérieure de l'âme, n'en marque pas moins une abolition, tout à fait exceptionnelle, du dualisme monde terrestre/au-delà, qui se trouve à la fois transcendé et sublimé.

En ce qui concerne, plus précisément, l'évocation du monde primordial de l'âme, perçu dans son « humidité vivante », cette dernière indication fait apparaître l'âme non seulement comme libérée de ses attaches terrestres (par rapport à «*Sny*», le premier grand poème mystique de *Putëm zerna*), mais surtout comme relevant, dans sa concrétude physiologique utérine, de la source même de la *Vie élémentaire*.

Participant également de cette *Vie élémentaire*, éternelle (mais sans aucune connotation panthéiste), les « êtres simples » que sont, par excellence, les enfants que le sujet lyrique observe avec délice au début du poème, qualifiant « leurs rires ou leurs pleurs » de « bruit tout aussi vrai et éternel/Que le bruit de la pluie, du ressac ou du vent » (v. 9-10) ; c'est l'un d'entre eux qui suscite dans l'esprit du poète l'association d'images qui va déboucher sur la vision d'« étoiles invisibles », puis sur la plongée dans le monde de l'« âme ».

L'enfant le plus marquant est, à cet égard, le « petit bonhomme d'environ quatre ans » qui, dans «*2-go nojabrja*» (n° 98 – composé peu après «*Polden'*»), constitue la quatrième et dernière rencontre-révélation du sujet lyrique-narrateur ; avec un « sourire insensé, sacré », il est complètement « indifférent » aux bouleversements historiques environnants (la prise du pouvoir par les Bolcheviks), car il « écoute en lui-même le battement de son cœur/Le mouvement de la sève, sa croissance » (v. 76-77), en s'inscrivant pleinement dans le cycle de la *Vie élémentaire*,

dont la révolution d'Octobre (qui n'est même pas nommée) n'est qu'un élément infinitésimal.

Le thème « utérin » n'était apparu jusque-là dans la mystique « khodassévitchienne » que de façon fugace, mais déjà marquante, dans deux poèmes de *Putëm zerna*, même s'il y était associé non au corps proprement dit, mais à la figure de la terre-mère.

Dans « Zoloto » (n° 96), daté de janvier 1917 et stylisé à l'antique, le sujet lyrique, s'identifiant à un mort qui vient de recevoir « l'or » destiné à payer son passage dans la barque de Charon, émet le vœu suivant :

Хочу в земле вкусить утробный сон,

*Хочу весенним злаком прорасти,
Кружась по древнему по звездному пути. (v. 4-6)*

Dans cette vision de la mort assimilée à la *vie utérine* dans le sein de la terre-mère, et perçue, à travers l'image du blé, comme une vie-rennaissance dans la lumière cosmique, Khodassevitch réunit en un condensé fulgurant trois des thèmes principaux de *Putëm zerna* : l'aspiration mystique au retour au monde originel (qui va s'affirmer pleinement dans « Polden' »), l'illumination d'ordre surnaturel, et le motif central de la germination du grain. Certes, le caractère stylisé du poème affaiblit quelque peu cette explosion mystique, y compris dans sa composante utérine.

Dans « Šveja » (n° 87), allégorie sur la vie et la mort commencée en mars et achevée à la fin de décembre 1917, le sujet lyrique s'adresse à une voisine « couturière », dont il entend la machine à coudre, version moderne du fuseau des Parques. Toutefois, bien qu'étant dans un état d'anéantissement qui évoque l'angoisse de la « pré-mort » à son paroxysme, il perçoit le battement de la machine comme un réconfort :

*Вот, я слабею, я меркну, сгораю,
Но застучишь ты — и в то мгновенье,
Мнится, я к милой земле приникаю,
Слушаю жизни родное биенье... (strophe 3)*

Pour le poète, se réalise ici en quelque sorte le vœu formulé dans « Zoloto » (« Je veux goûter en terre le sommeil utérin », v. 4), mais l'image prend dans « Šveja » une résonance plus profonde, et même mystique, car la terre est maintenant animée des pulsations de la *Vie élémentaire* (le « battement maternel de la vie »).

Le thème « utérin » et l'image du fœtus dans Tjažĕlaja lira

Le thème « utérin » ne réapparaîtra qu'à de rares reprises, mais avec une grande intensité, à la fois physiologique – en se concrétisant dans l'*image du fœtus* lové dans le sein maternel – et mystique, avec d'autant plus de force que le poète se sent de plus en plus pris dans l'étau d'un monde privé de la lumière de l'au-delà.

C'est dans *Tjažĕlaja lira* – plus exactement, dans le bref regain spirituel que reflètent les premiers poèmes composés par Khodassevitch immédiatement après son départ de Russie et placés dans le recueil avant le finale triomphant, «Ballada» – que ce thème est le plus présent.

Dans «Ni žit', ni per' počti ne stoit...» (n° 161), daté de la fin de juillet 1922, le sujet lyrique part de la constatation désabusée de la précarité de la vie face à l'action perpétuellement destructrice du temps. Toutefois, justifiant l'adverbe *počti* [presque] de l'ouverture, dans les deux strophes suivantes il révèle ce qu'il parvient à discerner « à travers cette corruption », en faisant une analogie surprenante :

*И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное биенье
Совсем иного бытия.*

*Так, провожая жизни скуку,
Любовно женщина кладет
Свою взволнованную руку
На грузно пухнувший живот. (strophes 2-3)*

Ce qui est évoqué ici, c'est une perception auditive de l'au-delà (comme l'indique l'expression *inoe bytie*, spécifiquement mystique ou religieuse), qui fait écho au thème central dans le recueil de la poésie perçue comme le « lourd don de l'écoute du mystère⁴² ». Mais le plus remarquable dans ce poème du dualisme transcédé, c'est que, de façon plus accusée encore que dans «Polden'», l'au-delà est identifié au « battement » de la vie dans le sein maternel, ainsi que l'explicite la comparaison de la strophe 3. À nouveau, Khodassevitch remonte à la source même de la Vie, dans sa concrétude physiologique, tout en la plaçant radicalement hors de la décomposition du temps⁴³. Le dernier mot réalise d'ailleurs cette identification

42. *Dar tajnoslyšan'ja tjažĕljy*, strophe 2, v. 5 de «Psixēja ! Bednaja moja !...», n° 122, ce thème central étant repris, en majeur, par la « lourde lyre » que reçoit de façon surnaturelle le sujet lyrique dans la «Ballada» finale.

43. Le thème « utérin » du retour au monde originel, dans sa concrétude physiologique,

mystico-physiologique, puisqu'il unit le sens moderne, russe, de *život* [ventre] et son sens archaïque, slavon [vie].

L'« enroulement utérin » dans Evropejskaja noč' : le renoncement à la quête mystique

Dans le monde de *Evropejskaja noč'*, auquel le poète se sent « étranger », il n'y a plus de place pour l'âme, ni pour le thème « utérin », si étroitement lié à l'« autre existence ». Toutefois, ces deux thèmes apparaissent encore dans « Iz dnevnika » (n° 187), poème homonyme de l'un de ceux de *Tjažëljaja lira*, où, comme nous l'avons vu, le sujet lyrique exprimait son aspiration à la transcendance par une image d'une violence pathologique. Bien que le « je » soit ici absent, il s'agit toujours d'une poésie « au seuil de l'être », où se trouve saisi dans son immédiateté un moment déterminant de la vie intérieure du poète, dans son rapport au monde et à lui-même. La dérision et le désabusement sur l'existence tout entière se transforment d'emblée en ironie amère et en sarcasme sur l'absurdité de la vie :

*Должно быть, жизнь и хороша,
Да что поймешь ты в ней, спеша
Между купелию и моргом,
Когда мытарится душа
То отвераценьем, то восторгом?*

*Пора не быть, а пребывать,
Пора не бодрствовать, а спать,
Как спит зародыш крутолобий,
И мягкой вечностью опять
Обволокнуться, как утробой. (strophes 1, 3)*

L'« âme », évoquée à la fin de la première strophe, n'est plus qu'un objet qui *subit* le tourment incessant de l'alternance du « dégoût » et de l'« extase ». Quant au thème « utérin », il n'exprime plus, dans la strophe 3, un retour dans le « monde originel » de l'âme, mais seulement un *enroulement dans la position fœtale*, synonyme d'absence de douleur pour l'« embryon au front raide ». Et, malgré l'arrondi apaisant de l'image « échographique » du finale, ce recroquevillement quasi autiste, sans la moindre perspective

avait été esquissé peu auparavant, également pendant la brève embellie spirituelle qui suivit le départ de Russie de Khodassevitch, dans un étonnant poème, « Bol'sie flagi nad èstradoj... », n° 159, composé entre la fin juin et la mi-juillet 1922. Sur un rythme incantatoire, le sujet lyrique s'y exhorte à rejeter et à transcender le monde terrestre, que concrétise pour lui une fanfare de pompiers, par une plongée en soi proprement « yogique » : *I, zakativ glaza pod veki, / Dvižen'e krov'i zataja, / Vdohni minuvšij sumrak nekij, / Utrobnij sumrak bytija*, strophe 3.

de transcendance, concrétise de façon frappante le repli spirituel et le total renoncement du poète, par rapport aux « poèmes de l'âme » ou même à ceux de l'aspiration à la transcendance.

Image du fœtus et sacralisation de la maternité

C'est dans une œuvre extrêmement ambitieuse, mais restée à l'état d'ébauche et sur laquelle il a travaillé essentiellement à Berlin durant l'automne 1922, «*Pyл'. Gpoxot. Зnoj. По рыхлomu асфaл'ту...*» (n° 392), que Khodassevitch a le plus développé la portée mystique du thème du fœtus dans le sein maternel.

La première partie de ce texte, composée nettement plus tôt que la deuxième partie, à une date indéterminée, est un récit en vers blancs focalisé sur deux personnages, une femme et l'enfant qu'elle porte en elle, plongés dans un monde extérieur, sans doute méditerranéen, mais résolument négatif (un marché malodorant et écrasé par la canicule). À ce monde en décomposition que le personnage de la femme doit, en le traversant, transcender symboliquement, s'oppose la spiritualité qui imprègne l'évocation du ventre de la mère, du sommeil de l'enfant, et du lien vital qui les unit, représenté pourtant avec une concrétude proprement échographique :

*... Распахнулась
На животе нахидка — и живот
Под сводом неба выгнулся таким же
Высоким круглым сводом. Там, во тьме,
В прозрачно-мутной, первозданной влаге,
Морщинистый, сомкнувший плотно веки,
Скрестивший руки, ноги подвернувший,
Предвечным сном покоится младенец —
Вниз головой.*

*Последние часы
Чрез пуповину, вьющуюся тонким
Канатиком, досасывает он
Из матери живые соки... (v. 5-17)*

Dans la deuxième partie, composée à Berlin en vers rimés, durant l'automne 1922, le personnage de la mère prend la dimension d'un mythe, dans une totale abolition du temps humain :

... В ней же

*Всё запрокинулось, всё обратилось внутрь —
И снятся ей столетий миллионы,
И слышится умолкших волн прибой:
Она идет не площадью стесненной,
Она идет в иной стране, в былой.
И призраки гигантских пальм, истлевших
Давным-давно глубоко под землей,
И души птиц, в былой лазури певших,
Опять, опять шумят над головой.* (v. 17-26)

Ici, comme dans «Polden'», mais en sens inverse, se manifeste le double mouvement de la mystique « khodassévitchienne » : d'abord, dans les vers 17-18, la chute en soi, le désir d'aller au plus profond de l'intériorité (concrètement représentée dans les vers précédents par la position du fœtus), d'autre part, l'aspiration à *voir* l'autre monde, qui donne corps à l'évocation des vers 19-26. À travers le personnage de la femme, c'est maintenant l'être tout entier qui se trouve transporté dans l'« autre pays », où la vaine agitation humaine et surtout l'action destructrice du temps perdent toute réalité. Seule demeure la *Vie élémentaire*, éternelle, qu'incarnent les vagues, les palmiers et les oiseaux, et que la mère transmet à l'enfant par les « sèves vivantes ». Tout le passage est chargé d'une intense plénitude spirituelle, mais les deux derniers vers, avec l'emploi du mot *duši* [âmes], et la double symbolique, visuelle (l'azur et, implicitement, les ailes) et sonore (le chant), lui donnent la portée d'une véritable *épiphanie*.

La troisième et dernière partie de cette ébauche, qui est seulement esquissée, nous révèle que la naissance en aurait été le sujet, au centre d'un tableau cosmique qui en aurait souligné le caractère sacré :

*Должны выиграть все ангелы, все бури,
[...]
Чтоб человек родился на земле.
[...]
Всезвездные над ним клубятся духи...
[...]
И в ту лазурь, и в то былое время
[...]*

*Системой полушарий и шаров
Врезаются — живот, небесный кров,
Младенца опрокинутое темя
И синева московских куполов⁴⁴...*

Cette étonnante envolée confirme l'ampleur du dessein mystique de Khodassevitch. L'image des « demi-sphères et sphères » est évidemment dans le prolongement de celle du « ventre » et de la « voûte céleste » dans la première partie (v. 6-8). Le quatrième élément (le « sommet du crâne renversé » du bébé) s'inscrit dans ce même graphisme circulaire, mais c'est lui qui achève l'unité de ce « système », si bien que le macrocosme divin (le ciel et, symboliquement, les coupoles des églises) et le microcosme humain (le ventre, le crâne) semblent ne plus former dans le miracle de la naissance qu'une seule et même sphère, où l'on serait tenté de voir, pour reprendre une expression de G. Poulet, « la sphère immense de la Divinité qui réapparaît dans la sphère étroite d'un corps humain⁴⁵ ».

Il s'agit là d'une véritable *sacralisation de l'image du fœtus et de la maternité* qui renvoie à un absolu divin identifié, d'une part (dans la troisième partie), à l'immensité cosmique et, d'autre part (dans la deuxième partie), à un passé immémorial, mythique, sur lequel le temps destructeur n'a pas de prise, car il s'agit du monde originel, étroitement lié à la notion d'éternité (et, par conséquent, situé avant la Chute), ce lien étant concrètement réalisé par l'image du « bébé [qui] dort du sommeil de l'éternel divin⁴⁶ ».

La sacralisation, déjà perceptible dans le rôle essentiel que jouaient des enfants dans les *épiphanies*, et surtout dans la récurrence du thème « utérin » dans *Putëm zerna* et *Tjažëlaja lira*, est ici explicite. Le fait que Khodassevitch ne soit pas parvenu à mener à bien cette ébauche n'en diminue nullement la portée, car elle nous révèle qu'au moment où le monde apparaissait au poète de plus en plus privé de lumière, c'est dans l'*image utérine* qu'il parvenait encore à percevoir l'« autre existence ».

La Vierge, figure emblématique de la maternité sacralisée

Cette sacralisation du thème « utérin » et de la maternité doit, selon nous, être mise en corrélation avec la figure de la Vierge, archétype de l'image maternelle dans la vision chrétienne, qui n'apparaît, certes, qu'à deux reprises dans l'œuvre

44. XODASEVIČ, 2009, p. 541-542.

45. POULET, 1979, p. 36.

46. Traduction du v. 12, où Khodassevitch emploie l'adjectif spécifiquement religieux, *predvečnyj*, pour qualifier le sommeil utérin du bébé et l'inscrire non seulement hors du temps destructeur, mais explicitement dans l'Éternité.

de Khodassevitch, mais dans des poèmes très marquants, car ils « encadrent » les *épiphanies* de *Putëm zerna*, en en constituant, en quelque sorte, le prologue et l'épilogue.

Dans «Večer» (n° 69), avant-dernier poème de son deuxième recueil, *Sčastlivyj domik* [La Maisonnnette heureuse, 1914], Khodassevitch, à partir d'une scène familière vue en Italie, dans le golfe de Gênes, recrée une version de la Fuite en Égypte, qui s'achève ainsi :

*Плачет мать. Дитя под черной тальмой
Сонными губами ищет грудь,
А вдали, вдали звезда над пальмой
Беглецам указывает путь.*

On voit que dans ce texte important parce que, pour la première fois, le poète y représentait avec « réalisme » (même si c'était sur un sujet traditionnel) la manifestation du divin à laquelle il avait toujours aspiré (le symboliste qu'il était n'acceptant le monde terrestre qu'à la condition que celui-ci fût habité par la lumière de l'au-delà), c'est la figure de la Vierge qui réalise, par son lien maternel le plus concret avec l'Enfant Jésus, la fusion du terrestre et du divin.

La signification essentielle qu'avait, pour Khodassevitch, la figure de la Vierge, sera confirmée, à la fin de son œuvre majeure, par « Sorrentinskie fotografii » (n° 186), grand poème narratif d'une fluidité toute pouchkinienne. Composé pour l'essentiel à Paris en février 1926, mais commencé au printemps de l'année précédente, pendant les dernières semaines du séjour de l'auteur à Sorrente, dans l'entourage de Gorki, ce poème constitue une grande trouée lumineuse dans les ténèbres de *Evropejskaja noč'*. La « fable » en est une promenade que le sujet lyrique-narrateur effectue dans le *side-car* de la motocyclette d'un ami, mais c'est la mémoire, catalyseur d'images, qui est le véritable vecteur du récit, par le procédé de la surimpression photographique.

Alors que l'action se déroule le Vendredi saint et que les ébauches de la deuxième partie, centrale, du poème prouvent Khodassevitch aurait souhaité que « Sorrentinskie fotografii » évoque le mystère pascal⁴⁷, c'est, de façon surprenante, la description d'une procession mariale qui se trouve au cœur du récit, la Vierge (désignée par le pronom personnel *Ona*, avec une majuscule) apparaissant d'abord

47. Si ce thème est, comme nous allons le voir, suggéré à la fin de la 2^e partie (v. 129-130), il est fortement réduit par rapport au dessein originel de l'auteur, car le passage des ténèbres du Vendredi saint à la lumière, qui aurait amplifié le symbolisme pascal de l'ensemble, n'apparaît plus dans la description de la procession mariale (cf. la reproduction du manuscrit, in XODASEVIČ, 2009, p. 480-482).

comme une statue naïvement parée de ses ornements terrestres, puis étant, dans la cathédrale, l'objet d'une transfiguration qui semble ouvrir la cathédrale tout grand sur le ciel, et fait resplendir Marie à l'échelle cosmique :

*Но мимо: уж Она в соборе
В снопах огней, в гремящем хоре.
Над поредевшею толпой
Порхает отсвет голубой.
Яснее проступают лица,
Как бы напудрены зарей.
Над островерхою горой
Переливается Денница... (v. 123-130)*

Même si les deux dernier vers, triomphants, résonnent aussi, symboliquement, comme l'annonce de la Résurrection⁴⁸, il est frappant que dans le processus d'écriture d'une de ses plus grandes réussites sur le plan poétique, Khodassevitch, s'avérant incapable d'évoquer concrètement le mystère pascal, ait placé la Vierge au centre de la dernière *épiphanie* de son œuvre⁴⁹.

Interprétation et paradoxe de ce dégoût du corps et de la chair

Dans cette œuvre qui relève d'une poésie à la fois intensément physique et métaphysique, l'image du corps et de la chair joue un rôle considérable, mais fondamentalement négatif, car elle est déterminée par une vision du monde très sombre et irréductiblement dualiste.

48. *Dennica* [l'Étoile du Matin] résonne d'abord comme un écho des Litanies de la Vierge (*Stella matutina*), mais dans l'Exsultet, chanté précisément au cours de l'Office de la Vigile pascalle, c'est le Christ qui est désigné comme l'« astre du matin » (*Lucifer matutinus*).

49. On peut donner une dernière preuve de l'attachement de Khodassevitch à la figure de la Vierge, dans son lien vital avec l'Enfant Jésus. L'ouverture de *Tjažëlaja lira*, « Muzyka », n° 116, seul poème narratif du recueil, qui fait écho aux poèmes *épiphaniques* de *Putëm zerna*, avait pour titre originel « Vest' » (cf. XODASEVIČ, 1989, p. 384), en l'occurrence, synonyme prosaïque du terme religieux *Blagoveščenie* [Annonciation]. Par ailleurs, ce poème comporte une seconde clef religieuse, cryptée – l'« Épiphanie » (en russe, à la fois *Kreščenie* et *Bogojavlenie* – Baptême du Christ et Théophanie), telle que la célèbre l'Église orthodoxe russe : l'apparition des trois Faces de la Trinité lors du baptême du Christ (cf. DEMADRE, 2000, p. 361-362). Mentionnons enfin le témoignage de N. Berberova, qui raconte que, lors de leur séjour à Rome au printemps 1924, Khodassevitch lui a avoué que l'Annonciation était « le thème de la Renaissance qu'il préférerait », BERBEROVA, 1996, p. 251-252.

Le corps-« enveloppe » (concrétisation de la « prison » terrestre) que, dans *Putëm zerna*, le poète parvient à transcender dans les rêves nocturnes, libérateurs de l'âme, ou une *expérience de décorporation* vécue comme mystique, puis que, dans *Tjažëljaja lira* (à l'exception notamment de la « Ballada » finale), il ne peut plus que s'exhorter à transcender dans des images d'une violence pathologique, est évincé, dans la vision expressionniste de *Evropejskaja noč'*, par le corps d'autrui, identifié à une *chair avilissante*, le dualisme « mystique » corps/âme, et monde/au-delà étant alors supplanté par une dichotomie « éthique » ténèbres/lumière, déchéance/cieux, dans laquelle la chair et la sexualité sont les principaux stigmates de la condition dégradée de l'Homme⁵⁰.

À l'opposé de cette perception du corps et de la chair, il y a toutefois dans l'œuvre de Khodassevitch une image corporelle, certes plus fugace, mais radicalement positive, celle de la *vie utérine* et du *fœtus* dans le sein maternel, que le poète, hors de toute notion de sexualité, associe au « monde natal, originel » de l'âme, à l'au-delà [*inoe bytie*] et à la *Vie élémentaire*. Tout en ayant une concrétude proprement physiologique, cet au-delà « utérin » n'est pas soumis à l'action destructrice du temps, car il s'inscrit dans un état « primordial » ou un passé mythique, situé avant le péché originel et la Chute⁵¹. Cette interprétation mystico-religieuse est

50. On trouve une confirmation « factuelle » de la répulsion de Khodassevitch pour le règne de la « chair », dans le compte rendu de la visite qu'il effectua, au printemps 1925, du site de Pompéi. Comme souvent dans ses essais, Khodassevitch parle ici en moraliste, et ce qu'il exprime, c'est l'« effroi » qu'il éprouve envers cette ville dont tous les habitants ont été saisis par la mort sans pouvoir faire « acte de contrition », alors qu'ils étaient en pleine activité, mus par la convoitise des biens matériels, l'amour de l'argent et les appétits de la chair. Pour l'auteur, le lieu le plus emblématique de la ville est la « maison close », avec ses peintures licencieuses, ses latrines, et toutes les traces d'une promiscuité ignoble, et il l'associe aux épisodes du *Satiricon*, « répugnants, ennuyeux, d'une vulgarité éternelle, noirs comme la nuit de Pompéi ». Ce texte, curieusement plus lyrique et « expressionniste » que descriptif, évoque quelque sombre Jugement dernier médiéval, ou une représentation allégorique des péchés capitaux, avec au premier rang la Luxure, l'Avarice et la Gourmandise. Mais dans la conclusion, beaucoup plus sereine, Khodassevitch oppose au « cube de la maison pompéienne, sans envol, inerte et trapu », surmonté « des cieus rationalistes du monde latin » et évoquant « l'emprisonnement, la pesanteur de la chair et la tristesse », ce que « le christianisme a apporté au monde, la flèche gothique – un envol vers les cieus ». On voit que la « nuit de Pompéi », livrée à la seule satisfaction des désirs de la chair et des appétits matériels, est apparue au poète comme une préfiguration de ce qu'il avait appelé près de trois ans plus tôt la « nuit européenne » (« Pompejskij užas », 10 mai 1925, *Poslednie novosti* – ХОДАСЕВИЧ, 1996-1997, vol. III, p. 33-39).

51. C'est particulièrement net dans la vision « spectrale » qui apparaît à la femme portant en elle son enfant, dans l'ébauche « Pyl'. Groxot. Znoj... », n° 392, que nous avons citée

corroborée par la *sacralisation de l'image du fœtus et de la maternité* que nous avons mise en corrélation avec la figure de la Vierge, mère par excellence et incarnation, pour le poète, de la fusion du terrestre et du divin.

On constate, en premier lieu, que la dualité, chez Khodassevitch, de ce qu'on peut appeler la *chair avilissante* et le *corps sacralisé* correspond à l'opposition paulinienne traditionnelle entre la « chair de péché » et le « corps temple du Saint Esprit⁵² ». C'est évident pour la vision d'un monde déchu qui s'impose au poète dans *Evropejskaja noč'* ; ça l'est, tout autant, pour la sacralisation de la maternité incarnée par la Vierge. Dans le préambule, très personnel, de l'article qu'il consacra au centenaire du *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, Khodassevitch a révélé que l'éducation que lui avait transmise sa mère, fervente catholique polonaise, était placée sous le signe du poème du grand romantique polonais et sous la protection de la Vierge, représentée par une copie de la célèbre icône de la Matka Boska Ostrobramska (Notre-Dame de la Porte de l'Aurore, à Vilnius)⁵³.

Plus profondément, par-delà le dualisme d'une vision du monde marquée de l'empreinte de l'idéalisme mystique symboliste qui s'est surimposé sur une matrice chrétienne, la dualité de la perception du corps et de la corporéité dans l'œuvre de Khodassevitch révèle, de façon très aiguë et directe, l'être-au-monde du poète : le rapport au *corps, objet de rejet et de transcendance mystique*, et le rapport à la *chair* et à la *sexualité, objets de répulsion*, participent d'un être-au-monde résolument négatif, que confirment, par contraste, la sacralisation du thème « utérin » et la présence transfiguratrice de la Vierge (ainsi que, plus largement, l'ensemble des *épiphanies* de *Putëm zerna*).

supra. Ajoutons que la rencontre-révélation la plus intense de *Putëm zerna* est celle d'un singe, qui, par une poignée de mains échangée avec le sujet lyrique, suscite chez celui-ci une extase mystique, sous la forme d'une *épiphanie* sonore, d'une résonance « tioutchévienne » : un « chœur d'astres et de vagues marines,/De vents et de sphères... », semblable à une « musique d'orgue », qui retentissait « en des jours autres, immémoriaux » (« Obez'jana », n° 101, v. 44-47). Selon nous, ce que cette « pauvre bête » a *évoqué*, au sens fort du terme, dans l'esprit du poète, c'est l'infini des cieux et un monde perdu, « pré-humain », renvoyant à l'univers primordial de la *Genèse*, habité par le souffle de l'Esprit.

52. I *Corinthiens*, VI, 12-20, l'expression « chair de péché » apparaissant dans *Romains*, VIII, 3. S'il est vrai, plus largement, que l'opposition « chair »/« Esprit » est récurrente dans l'enseignement de saint Paul (notamment dans *Galates*, V, 13-25, où elle renvoie non au couple corps/âme, mais à l'opposition terrestre/céleste, l'« Esprit » correspondant à l'Esprit Saint), rappelons, à propos du dualisme qui domine l'œuvre de Khodassevitch, que dans le judéo-christianisme, religion *moniste*, l'Homme ayant été créé « à l'image de Dieu », le corps participe pleinement de sa « dignité ».

53. Cf. «K stoletiju Pana Tadeuša», 23 juin 1934, *Vozroždenie in XODASEVIČ*, 1996-1997, vol. II, p. 309.

On peut ajouter que le thème « utérin », pôle positif de cette dualité, reflète objectivement une fuite hors du monde sensible, le poète tendant à se projeter dans un *état embryonnaire ou fœtal*, « pré-terrestre » et « pré-incarné », qu'il s'agisse de la vision mystique du « monde natal, originel » de l'âme ou d'une figure maternelle renvoyant à la Vierge. Cette fuite hors du monde est exprimée de façon « primaire », « psychanalytique », par l'image de *l'enroulement dans la position fœtale*, recroquevillement quasi autiste, que visualise, dans le second « Iz dnevnika » (n° 187), le sujet lyrique définitivement vaincu⁵⁴.

D'une manière sans doute trop schématique au regard de la nature complexe de Khodassevitch, l'homme et le poète, on pourrait dire que, pas plus qu'il n'aimait le monde, l'*atrabilaire* et, plus encore, le *mélancolique*, en proie à une irrépressible insatisfaction existentielle, qu'il était⁵⁵, ne s'aimait guère, de même qu'il n'aimait pas son corps. Dans l'un des plus grands poèmes mystiques de *Putëm zerna*, le sujet lyrique qualifie même son enveloppe corporelle (par opposition à l'« image miraculeuse » de son âme) de « masque vil et perfide », qu'il compare à une « araignée marquée d'une croix⁵⁶ ».

54. Si l'on se rappelle que la position du corps qui permet au sujet lyrique de la « Ballada » finale de *Tjažëlaja lira* d'entrer dans un état de transe « chamanique » est un mouvement irrationnel de balancement dans une attitude de repli quasi fœtal (strophe 5, citée *supra*), on peut penser que l'image de l'enroulement dans la position fœtale est révélatrice de l'être-au-monde le plus profond du poète.

55. Par son tempérament et son rapport au monde, Khodassevitch correspond, selon nous, autant à la définition de l'*atrabilaire* qu'à celle du *mélancolique* (mots, rappelons-le, d'origine respectivement latine et grecque, signifiant l'un et l'autre « à l'humeur » – ou « à la bile » – « noire »). Si le premier terme désigne un tempérament « bilieux », renvoyant à la théorie des « humeurs » d'Hippocrate et de Galien, le second a une signification plus profonde, psycho-métaphysique, étroitement liée au concept d'angoisse existentielle. C'est dans ce sens que l'emploi R. Guardini pour caractériser « la tonalité intérieure qui vibre d'un bout à l'autre de l'existence [de Kierkegaard] », GUARDINI, 1992, p. 9.

56. Dans le 1^{er} volet du diptyque « Pro sebjja », n° 82 : *I vot – živju, čudesnyj obraz moj/Skryv pod ličinoj nizkoj i exidnoj.../Vzgljani, moj drug : po travke zolotoj/Polzët pauk s otmetkoj krestovidnoj* (strophe 2). Ajoutons que, tout au long de son œuvre, le poète a associé son image à un bestiaire peu flatteur, notamment au « serpent », négatif, selon la symbolique biblique, et inspirant de la « répulsion » : dans « Raskajanie », n° 343, poème de 1911, inédit du vivant de l'auteur, le sujet lyrique s'identifie à un « serpent coupé en deux » et sécrétant du « venin » ; dans la « Ballada » finale de *Tjažëlaja lira*, le poète sur le point de devenir Orphée apparaît doté d'« yeux de serpent » ; dans le cruel autoportrait de *Evropejskaja noč'*, « Pered zerkalom », n° 188), le sujet lyrique se décrit « Le teint jaunâtre, les cheveux grisonnants, /Doté de l'omniscience du serpent » et inspirant de l'« aversion » aux « blancs-becs, apprentis poètes ». Rappelons enfin que dans un bref poème de *Tjažëlaja lira*, « Smotruju v okno – i preziraju... », n° 140, cité *supra*, le poète, exprimant avec rage

Précisons enfin que si *Putëm zerna* (où l'auteur a réalisé de façon très originale le programme symboliste de Viatcheslav Ivanov dans sa version la plus complète, *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora*) et *Tjažëljaja lira* (avec, entre autres, l'étonnante «Ballada» finale) sont des œuvres remarquables, le recueil de Khodassevitch le plus puissant, et le plus accessible au lecteur « profane » contemporain⁵⁷, est, par une cruelle ironie, *Evropejskaja noč'*, où le poète livre avec rage et répulsion sa vision d'un monde à l'opposé de ses aspirations les plus profondes⁵⁸.

Le caractère tragique et autodestructeur de cette inspiration apparaît pleinement dans l'épilogue « parisien » de *Evropejskaja noč'*, «Zvëzdy» (n° 194), où, par une *inversion anti-épiphanique*, les étoiles du « Quatrième jour » de la Création ne sont plus que de pitoyables danseuses de music-hall, « vierges douteuses » qui « mènent leur ronde obscène », en « secou[ant] leurs quatorze seins ». Le tableau féroce et grotesque de ce cosmos de pacotille, concrétisant l'enfermement dans un monde frelaté et vulgaire que le poète est désormais impuissant à transcender, arrache dans le finale au sujet lyrique un cri de souffrance, d'une ampleur d'autant plus inattendue qu'il prend la forme d'une invocation à Dieu :

et désespoir son impuissance à transcender le terrestre, se compare à « un vers de terre se tortill[ant],/Coupé en deux par une lourde pelle ».

57. De manière significative, dans l'article, intitulé «Nebesnyj muravej» (en référence à l'acide formique censé couler dans les veines de Khodassevitch), que publia en 1986 dans la revue *Ogonëk* le poète Andreï Voznessenski et qui marqua le début de la redécouverte de l'œuvre de Khodassevitch par le grand public « russe soviétique », plus de la moitié des poèmes cités ou reproduits à la suite de l'article appartenaient à *Evropejskaja noč'* (très exactement, 12 sur les 23 poèmes cités ou reproduits), que Voznessenski qualifiait de « meilleur recueil de l'auteur », VOZNESSENSKIJ, 1986, p. 27.

58. Plutôt que d'invoquer le célèbre axiome romantique formulé par Musset dans « La Nuit de mai », selon lequel « les plus désespérés sont les chants les plus beaux », nous nous bornerons à constater que la trajectoire de l'œuvre majeure de Khodassevitch – de la révélation et la tension mystiques au cœur de *Putëm zerna* et de *Tjažëljaja lira*, à la douloureuse retombée dans le terrestre de *Evropejskaja noč'* –, correspond, avec un décalage dans le temps et une âpreté très particulière, à l'enchaînement des deux phases caractéristiques du parcours du symbolisme mystique, qu'Ivanov définissait en 1910 dans son texte-bilan, «Zavety simvolizma», comme la « thèse » (la révélation des « correspondances » du monde) et l'« antithèse » (« la dis-cordance, voire la désagrégation »), appelées, selon lui, à être suivies d'une « phase synthétique », harmonieuse. On pourrait ainsi faire un parallèle entre le dernier recueil de Xodasevič et les œuvres les plus sombres de ses grands « aînés » symbolistes : d'une part, le cycle d'Alexandre Blok, *Strašnyj mir* (1909-1916), et, d'autre part, le recueil *Pepel* (1909) ou le roman *Peterburg* (1913), d'Andreï Biely.

Так вот в какой постыдной луже
Твой день Четвертый отражен!..
Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой⁵⁹
И первозданную красой.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, 1989, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 265 p.
- BACHELARD Gaston, 1992, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 214 p.
- BERBEROVA Nina БЕРБЕРОВА Нина, 1996, *Курсив мой. Автобиография* [C'est moi qui souligne. Autobiographie], 3^e édition, Согласие [Soglasie], Москва [Moscou], 734 p.
- BETHEA David M., 1983, *Khodasevich, His Life and Art*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey, 380 p.
- DEMADRE Emmanuel, 2000, *La Quête mystique de Vladislav Xodasevič : essai d'interprétation de l'œuvre poétique du dernier symboliste russe*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 645 p.
- DEMADRE Emmanuel, 2014, « Vladislav Xodasevič, pouchkinien et anti-pouchkinien » in *Modernités russes*, n° 14, p. 137-171.
- GUARDINI Romano, 1992, *De la mélancolie*, trad. ANCELET-HUSTACHE Jeanne, Éditions du Seuil, Paris, 77 p.
- IVANOV Vjačeslav ИВАНОВ Вячеслав, 1908, «Две стихии в современном символизме» [Deux courants du symbolisme contemporain] in *Собрание сочинений* [Œuvres complètes], vol. II, Žižn' s Bogom, Bruxelles, pp. 536-561.

59. Ce vers est une réminiscence d'une vision cosmique de F. Tjutčev, dans «Sny» («Kak okean ob'emlet šar zemnoj...») (1829) : *Nebesnyj svod, gorjaščij slavoj zvėzdnoj* (strophe 3, v. 1), qui amplifie le contraste entre la « flaque ignominieuse » du terrestre et la splendeur originelle du monde créé par Dieu.

IVANOV Vjačeslav ИВАНОВ Вячеслав, 1910, «Заветы символизма» [Le legs du symbolisme] in *Собрание сочинений* [Œuvres complètes], Žižn' s Bogom, Bruxelles, pp. 588-603.

IVANOV Vjačeslav ИВАНОВ Вячеслав, 1912, «Мысли о символизме» [Pensées sur le symbolisme] in *Собрание сочинений* [Œuvres complètes], Žižn' s Bogom, Bruxelles, pp. 604-612.

LEVIN Jurij ЛЕВИН Юрий, 1986, «Заметки о поэзии Вл. Ходасевича» [Notes sur la poésie de Vl. Hodasevič] in *Wiener slawistischer Almanach*, n° 17, pp. 43-129.

MOODY Raymond, 1976, *Life After Life: The Investigation of a Phenomenon—Survival of Bodily Death*, Mockingbird Books, St. Simons Island, 125 p [traduction française : 1977, *La Vie après la vie. Enquête à propos d'un phénomène : la survie de la conscience après la mort du corps*, Robert Laffont, Paris].

НАВОКОВ Vladimir НАВОКОВ Владимир (sous le pseudonyme de SIRIN V.), 14/12/1927, «Владислав Ходасевич. Собрание стихов» [Vladislav Hodasevič. Œuvres poétiques] in *Пуль* [Rul'], Berlin.

PLATON, 1985, *Phèdre*, 248d-249 in *Œuvres complètes*, tome IV, trad. VICAIRE P., Les Belles Lettres, Paris.

POULET Georges, 1979, *Les Métamorphoses du cercle*, Flammarion, Paris, 521 p.

SOTTO Alain & OBERTO Varinia, 1977, *Au-delà de la mort : nouvelles recherches parapsychiques*, Presses de la Renaissance, Paris, 283 p.

VEJDLE Vladimír ВЕЙДЛЕ Владимир, 1928, «Поэзия Ходасевича» [La poésie de Hodasevič] in *Современные записки*, vol. XXXIV, pp. 452-469.

VOZNESENSKIJ Andrej ВОЗНЕСЕНСКИЙ Андрей, 1986, «Небесный муравей» [La fourmi céleste (suivi d'un choix de poèmes de Hodasevič)] in *Огонёк* [Ogonëk], n° 48, pp. 26-29.

ХОДАСЕВИЧ Vladislav ХОДАСЕВИЧ Владислав, 1927, *Собрание стихов* [Œuvres poétiques], «Vozroždenie» [réimpr. 1978, Russica Publishers, New York], Paris, 184 p.

ХОДАСЕВИЧ Vladislav ХОДАСЕВИЧ Владислав, 1989, *Стихотворения* [Poèmes], Советский писатель [Sovetskij pisatel'] (coll. «Библиотека поэта. Большая серия» [Biblioteka poëta. Bol'saja serija]), Ленинград [Leningrad], 463 p.

ХОДАСЕВИЧ Vladislav ХОДАСЕВИЧ Владислав, 1996, *Собрание сочинений в четырёх томах* [Œuvres en quatre volumes], 4 volumes, Согласие [Soglasie], Москва [Moscou].

ХОДАСЕВИЧ Vladislav ХОДАСЕВИЧ Владислав, 2009, *Полное собрание стихотворений* [Œuvres poétiques complètes] in *Собрание сочинений в восьми томах* [Œuvres en huit volumes], vol. I, Русский Путь [Russkij put'], Москва [Moscou], 651 p.

Résumé : Même dans *Putëm zerna* (où en des moments de plénitude mystique, le monde apparaît transfiguré), l'œuvre poétique de Khodassevitch est dominée par une vision du monde dualiste, qui s'inscrit dans l'idéalisme mystique symboliste « soloviévien ». Ce rapport au monde se cristallise d'abord dans le dualisme corps (« moi »)/âme (esprit), où le corps du poète est perçu comme une « enveloppe », dont l'âme ne parvient à se libérer que difficilement. Dans *Tjažëljaja lira*, le dualisme « moi » (corps)/âme s'accroît, et l'aspiration mystique du poète se réduit de plus en plus à un douloureux effort de transcendance, d'une intensité physique, proprement pathologique. Le corps étant la concrétisation de l'enfermement dans un monde que le poète rejette, la dichotomie intérieure corps/âme s'intensifie à mesure que s'exacerbe la perception du dualisme monde/au delà. La matière « inerte » que le poète « Orphée » transcendait dans la « Ballada » finale de *Tjažëljaja lira*, fait ainsi place, dans *Evropejskaja noč*, à un univers écrasé par la matérialité et dominé, dans la vision expressionniste du « cycle allemand », par la violence et une sexualité dégradante. À ce rejet du corps et cette répulsion pour la chair s'oppose, dans l'univers khodassévitchien, une image corporelle, plus fugace, mais radicalement positive, celle de la vie utérine et du fœtus dans le sein maternel, que le poète associe au « monde natal, originel » de l'âme et à la Vie élémentaire. Cette sacralisation de l'image du fœtus et de la maternité peut être mise en corrélation avec la figure de la Vierge, mère par excellence et incarnation, pour le poète, de la fusion du terrestre et du divin.

Mots-clés : poésie russe, symbolisme, mysticisme, dualisme, corps, âme, sexualité, chair, violence, expressionnisme, image du fœtus, sacralisation de la maternité, christianisme.

Body, Flesh and Soul in Vladislav Khodasevich's Poetry

Abstract: Even in Putëm zerna [Grain's Way] (where in moments of mystical fullness the world appears transfigured), Khodasevich's poetic work is dominated by a dualistic worldview, which ultimately relates to the mystical idealism of the Russian Symbolists inspired by Vladimir Solovyov. Such an attitude to the world is realized first of all in the dualism Body ("Me") / Soul (Spirit), where the body is perceived as an "envelope", from which the soul can get free only with great difficulty. In T'jaželaja lira [The Heavy Lyre], the dualism "Me" (Body) / Soul grows up, and the poet's mystical aspiration turns into painful effort towards the attainment of transcendence. The physical intensity of this effort is so strong that it becomes practically pathological. Since the body symbolises the imprisonment in the world that the poet rejects, the interior dichotomy Body/Soul exacerbates with the poet's perception of the dualism earthly World/another World. The "inert" material that is transcended by the poet-«Orpheus» in «Ballada», the final poem of T'jaželaja lira, gives place in Evropejskaja noč' [European Night] to the world that is crashed by materiality, while the expressionist vision of the "German cycle" is dominated by violence and a degrading sexuality. The rejection of Body and the disgust for Flesh is contrasted in Khodasevich's poetic work with the image of a foetus and its life in the mother's womb. The poet associates this image with the "native, original world" of the Soul and the original Life. This image is not very stable, but it is radically positive. Such a sacralization of the image of a foetus and Motherhood can be correlated with the image of the Virgin, who embodies for Khodasevich the fusion of earthly and divine.

Keywords: Russian Poetry, symbolism, mysticism, dualism, body, soul, sexuality, flesh, violence, expressionism, image of a foetus, sacralization of Motherhood, Christianity.

Тело, плоть и душа в поэтическом творчестве Владислава Ходасевича

Абстракт: Дуалистическое мировоззрение, свойственное символистскому мистическому идеализму, навеянному Владимиром Соловьёвым, превалирует в поэзии Ходасевича. Оно присутствует и в сборнике «Путём зерна», где в моменты мистической полноты мир представляется преображенным. Такое отношение к миру в первую очередь выражается в дуализме «тело («я») / душа (дух)», где тело воспринимается как «оболочка», от которой душа может освободиться лишь с трудом. В «Тяжёлой лире» дуализм «Я» (тело) / душа» усугубляется. Мистический порыв поэта всё больше превращается в

болезненное стремление к трансцендентности. Физическая интенсивность этого стремления настолько велика, что доходит практически до патологии. Поскольку телесная оболочка воплощает заключение в отвергаемый поэтом мир, внутренняя дихотомия «тело / душа» усиливается по мере того, как обостряется восприятие поэтом дуализма «мир земной / мир иной». «Косная» материя, трансцендируемая поэтом-«Орфеем» в «Балладе», заключительном стихотворении «Тяжёлой лиры», уступает место миру, полностью задавленному вещами, в «Европейской ночи». В экспрессионистском же видении немецкого цикла доминируют физическое насилие и унижающая сексуальность. Отторжению тела и отвращению к плоти противопоставлен в творчестве Ходасевича образ тела, не столь устойчивый, но совершенно положительный. Речь идет о зарождающейся жизни в материнской утробе, ассоциируемой поэтом с «родным, первоначальным миром» души и первозданной Жизнью. Такая сакрализация утробной жизни и материнства может быть соотнесена с образом Богородицы, воплощающей у Ходасевича слияние земного с божественным.