

ОГОНЁК

ПРАВДА

Струдовой
победой!

*Essais sur
le discours
soviétique*

ВОПРОСЫ
ФИЛОСОФИИ

КОММУНИСТ

russe

7

...et

*autres discours
slaves*



UNIVERSITE de GRENOBLE III
DOMAINE UNIVERSITAIRE de SAINT MARTIN d'HERES
BP 25 X - 38040 GRENOBLE CEDEX

1987

LE MYTHE DE TSARSKOIE SELO

DANS LA CONSTITUTION DE LA POETIQUE DE L'ACMEISME



Отчего (...) царскосельские воспоминания так тесно связаны у Пушкина с самим представлением о творчестве? (1)

Иннокентий Анненский.

Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей. (2)

Николай Гумилев.

Nous n'entreprenons pas ici une étude d'influences qui porterait sur la poétique des Acméistes dans ses affinités avec celle d'I. Annenski. Nous n'abordons pas non plus la question des Acméistes critiques d'Annenski. Nous voudrions essayer d'élucider et d'analyser dans certaines de ses implications la formule de Goumulev qui fait d'Annenski "le dernier cygne de Tsarskoïé Sélo".

Cette formule inclut métaphoriquement Annenski dans une lignée éteinte dont on ne peut plus que recueillir l'héritage et lie la mémoire de l'auteur de "Кипарисовый Ларец", recueil posthume, aux motifs de la fin et de la mort. On trouverait les mêmes accents "mélancoliques" dans les poèmes que Akhmatova consacre à Annenski, en particulier dans "Учитель", du 16 janvier 1945 (3) :

А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал _ всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался, -
Кто был предвестьем, предзнаменованьем,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье,
И задохнулся...

- (1) И. Анненский. "Пушкин и Царское Село", книги отражений, изд. Наука. Москва, 1979, стр. 311.
- (2) Н. Гумилев. Собрание Сочинений, Washington, 1952. Т.1 стр. 211
"Памяти Анненского"
- (3) А. Ахматова. Сочинения Inter Language Literary Associates, 1965
т.1, стр. 299

On notera que, même là où il n'existe pas d'explication des références, l'association mort/poésie passe par l'allusion à Tsarskoïé Sélo. En effet, le poème "УЧИТЕЛЬ" est inséparable du poème "Городу Пушкина, I" dont le contexte est l'incendie de Tsarskoïé Sélo (1).

On s'interrogera sur la présence associée dans le système de références des Acméistes du poète Annenski et de la ville de Tsarskoïé Sélo, dans leur relation à l'héritage et à la mort, au souvenir et à la création.

Le motif de Tsarskoïé Sélo demande à être replacé dans un contexte littéraire et artistique d'époque. La thématique des jardins, avec leurs attributs traditionnels, le bassin, la statue, l'allée, le labyrinthe, est très présente dans une esthétique "fin de siècle" fascinée par le factice, le ludique, le suranné. Les meilleurs représentants en poésie en sont les "Décadents" français, des Fêtes Galantes célébrées en 1869 par Verlaine à la Cité des eaux de Henri de Régnier (1902). C'est chez ce dernier que le motif du jardin prend toute son ampleur, à célébrer les fastes déchus des parcs de Versailles et les souvenirs de la grandeur des rois. Annenski ("Трилистник в парке") (2) participe largement de cette thématique, et il est probable que les Français ont servi de relai culturel à ce traducteur de Mallarmé et de Régnier. Akhmatova, dans ses trois premiers recueils, apparaît elle aussi, par l'insistance du motif du jardin, en prise sur cette imagerie très datée, "complexe de culture" par excellence suivant la définition de Bachelard. L'article de A. Rannit (3), consacré à l'inscription de la poésie d'Akhmatova dans le contexte de "l'Art Nouveau", analyse en détail ce que doit Akhmatova à Balmont ou à Kouzmine et tente d'établir des analogies entre l'imaginaire poétique d'Akhmatova et des thématiques picturales contemporaines (Beardsley, Millais, Somov, Vroubel, etc...) ; mais il laisse entièrement de côté le rôle joué par I. Annenski, qui nous a paru, à nous, déterminant, dans la mesure même où il permet de donner de l'esthétique des Acméistes une description non entièrement réductible à des constantes d'époque.

(1) А. Ахматова. Сочинения. оп. cit., стр. 299.

(2) И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Ленинград, 1959, стр. 133-134.

(3) А. Rannit. Сочинения, оп. cit. т. II. Анна Ахматова considered in a context of Art Nouveau, p. 5-38.

En effet, Tsarskoïé Sélo n'est pas un jardin décadent entre d'autres, mais un lieu bien défini historiquement et culturellement et avec lequel Annenski puis les Acméistes (Goumilev, Akhmatova, même Mandelstam) ont un rapport très concret. Annenski fut longtemps directeur du collège secondaire de Tsarskoïé Sélo et continua d'habiter la ville même après sa démission et jusqu'à sa mort, le 30 novembre 1909. C'est là que Goumilev, élève de ce même collège, a pu le rencontrer vers la fin du siècle. Plus tard, après la mort d'Annenski, les réunions de l'Atelier des Poètes, quand elles n'avaient pas lieu à Petersbourg chez Gorodetski ou chez Lozinski, se tenaient à Tsarskoïé Sélo chez Akhmatova et Goumilev : "C'est chez nous, à Tsarskoïé Sélo, que fut décidé l'Acméisme" (1), écrit Akhmatova, qui parle aussi des visites que lui rendait Mandelstam à Tsarskoïé Sélo. Enfin, c'est encore à Tsarskoïé Sélo que vécut et mourut le comte V. Komarovski (2), lui aussi membre de l'"Atelier des Poètes", disciple d'I. Annenski, et dont l'oeuvre interrompue en 1914 par la psychose paranoïaque et par la mort porte de façon privilégiée la marque de Tsarskoïé Sélo. A sa mort, Goumilev rendait compte de son oeuvre dans les termes suivants : "De nombreuses poésies portent la mention : Tsarskoïé Sélo. Sous d'autres, on la devine. Voilà qui donne la clé de bien des choses. Cette petite ville, perdue au milieu de parcs immenses peuplés de colonnes, d'arcs, de palais, de pavillons et de cygnes, cette petite ville, consacrée par la mémoire de Pouchkine, de Joukovski, et, ces dernières années, par celle d'Innokenti Annenski, s'est emparée du poète, et il nous a restitué non seulement le paysage spécifique de Tsarskoïé Sélo, mais toute une façon de penser propre à Tsarskoïé Sélo" (3). On ne saurait mieux souligner l'intuition centrale qui regroupe autour de Tsarskoïé Sélo quelques poètes en quête de leur identité: il existe une sensibilité spécifique de Tsarskoïé Sélo. Le paysage de Tsarskoïé Sélo a été intériorisé au point de devenir une référence de nature particulière, ni thématique, ni idéologique, ni esthétique-formelle. Nous avons choisi de parler

(1) A. Akhmatova. *Сочинения*, op.cit. t. II, стр. 174.

(2) В.А. Комаровский. *Стихотворения и проза*.

Wilhelm Fink Verlag. München, 1979.

Sur Komarovski, voir:

С.Маковский. На Парнасе Серебряного Века. München, 1962
стр. 223-250.

В.Н. Топоров. Две главы из истории русской поэзии
начала века. *Russian literature*, 1979, 3, p. 249-284.

(3) in "Apollon", 1914, № 1-2, p. 122.

d'un "mythe" de Tsarskoïé Sélo dans la mesure où, pour les Acméistes, le paysage de Tsarskoïé Sélo secrète une histoire des origines, origines de l'Acméisme, origines de la poésie russe, plus généralement origines de l'art. Les Acméistes à Tsarskoïé Sélo se dotent d'un mythe fondateur, ils réinventent l'histoire de la poésie à partir d'un lieu vécu comme privilégié, harmonieux même là où il est inquiétant, véritablement et pleinement un microcosme : comment s'organise ce mythe et quelle en est la généalogie ?

A partir de rencontres réelles (Annenski, Goumilev, Akhmatova, Komarovski), l'imaginaire acméiste dérive vers des rencontres rêvées. C'est ainsi qu'on trouve dans les souvenirs de G. Ivanov le récit d'un voyage nocturne à Tsarskoïé Sélà à la recherche du banc favori d'Annenski. Pélerinage aux sources auquel auraient pris part Goumilev, Akhmatova et Mandelstam et dont S. Makovski conteste formellement la réalité. Il est vrai que G. Ivanov inventait beaucoup et qu'il ne lui a été que trop facile d'imaginer ce voyage à partir de la sixième strophe du poème de Goumilev : " Памяти Анненского ". Mais, cette rencontre a la nécessité des rêves et s'inscrit dans une série de rencontres tout aussi rêvées et tout aussi nécessaires. La première est la rencontre de Goumilev et d'Annenski réinventée par le souvenir.

"Я помню дни: я, робкий, торопливый,
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.

(1)

Le mode est celui, factuel, de la remémoration. Mais, plus loin l'intonation dérape et l'invocation succède à la narration, le monde des choses bat en retraite pour laisser place au monde des ombres et de la parole pure :

О, в сумрак отступающие тени,
И еле слышные духи,
И этот голос, нежный и злобный,
Уже читающий стихи!

(1) Н. Гумилев. *op. cit.*, стр. 211.

Seule subsiste la voix du poète inspiré par la muse ou par les dieux, et dont les paroles et les regards emplissent le visiteur de terreur sacrée (зловещий). Le buste d'Euripide, posé, on le sait, sur la bibliothèque d'Annensi, devient la représentation et le double du poète moderne, la modernité est référée à l'antiquité et l'apparition mythologique de la muse dans le parc de Tsarskoïé Sélo procède de la même logique de l'imaginaire.

Там вечером и страшно и красиво,
В тумане светит мрамор плит,
И женщина, как мрамор боязлива,
Во тьме к прохожему спешит.
(.....)

Журчит вода, протачивая шлюзы,
Сырой травой пахнет мгла,
И жалок голос одинокой музы,
последней - Царского Села. (1)

A partir de cette rencontre ultime avec la muse solitaire d'Annenski peuvent se rêver toutes les rencontres possibles avec les poètes qui ont à Tsarskoïé Sélo précédé Innokenti Fiodorovitch. On sait qu'à Pavlovsk, sous le règne de l'impératrice Maria Fiodorovna, se réunissaient déjà des poètes : Joukovski, Krylov, Batiochkov, Karamzine... (2). La situation particulière de Tsarskoïé Sélo comme lieu emblématique de la poésie russe prédate ainsi Pouchkine et le Lycée, qui en est la culmination. Le thème du "Pouchkine de bronze" habite, après celle d'Annenski, la poésie d'Akhmatova, comme un principe fondateur d'une tradition. On se reportera aux poèmes : "Маскарад в Парке", "В Царском Селе", "Голос Памяти", "Всё мне видится Павловск холмистый", "И вот одна осталась", "Царскосельская статуя".

Les Acméistes cherchent dans les allées de Tsarskoïé Sélo les traces de tous les poètes qui les ont parcourues à la suite de Pouchkine :

(1) On notera que Goumilev a placé son poème "Памяти Анненского" en tête du recueil "Колчан", dans lequel il a réuni la majorité des textes écrits entre 1911 et 1915, c'est à dire l'essentiel de sa production du temps de l'Atelier des Poètes et des années d'existence effective de l'Acméisme. Le poème lui-même, publié une première fois dans "Apollon" avec la mention "à l'occasion du second anniversaire de sa mort, survenue un trente novembre" aurait donc été écrit à la fin de l'année 1911. Il est significatif que Goumilev, même s'il va chercher ailleurs ses sources d'inspiration, place la poésie de sa période "acméiste" sous le signe d'Annenski et de Tsarskoïé Sélo.

(2) Voir Д. Лихачев. Поэзия Садов. Ленинград, 1982. "Пушкин и Сады Лицея", стр. 310.

Но здесь над Тютчевым кружился ржавый лист,
И, может, Лермонтов скакал по той аллее?

(1)

Le nom de Tsarskoïé Sélo se lie indéfectiblement au motif de la mémoire sous son double aspect : mélancolie et célébration. L'Acméisme reprend à Pouchkine lui-même l'intonation du regret mélancolique : souvenir des années du Lycée, retour sur soi et sur sa destinée, nostalgie des jeux, des ardeurs, des espoirs d'autrefois. Tsarskoïé Sélo est aux origines du lyrisme réflexif qui définit en grande partie la poétique de Pouchkine. Ce qui chez Pouchkine est regret de la jeunesse, d'une sorte d'Age d'Or de la vie (" В начале жизни школу помню я ... ") prend chez certains de ses successeurs une valeur absolue et se vide de toute connotation individuelle/biographique :

"Лишь слабо светит, под звёздой,
Как память дальнего былого
Пустынный купол золотой. (2)

C'est ainsi que Tsarskoïé Sélo devient la "Ville des Souvenirs" et que se formule l'affinité du mythe individuel et du mythe historique. Le discours que prononce I. Annenski, alors qu'il était encore directeur du collège de Tsarskoïé Sélo, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Pouchkine, fixe ce complexe associatif avant même que les Acméistes ne le reprennent à leur compte : "Si nous restons dans le domaine du lyrisme, écrit Annenski, nous découvrons que c'est précisément à Tsarskoïé Sélo, dans ce parc "des souvenirs", que l'esprit de Pouchkine devait pour la première fois se faire jour une prédilection pour la forme poétique "des souvenirs (...) (3)". Le discours fut publié en 1899 et il est probable qu'il était connu des Acméistes (4).

(1) Комаровский . " В Царском Селе ", op.cit., стр.60.

(2) Тютчев . " Осенней поздею порою "... Полное Собрание Стихотворений . Асэдэмта , 1934 .
Т. II , стр.114 .

(3) И. Анненский . Пушкин и Царское Село , op.cit., стр.309 .

(4) Plus tard, cette vision nostalgique de la ville des poètes sera systématisée et vulgarisée sur un mode sentimental par Gollerbach, poète, critique d'art et dessinateur, qui n'entretenait avec les Acméistes que des relations assez lointaines. Il donne en 1922 un almanach : " Царское Село в русской поэзии ", qui rassemble les poètes, de Lomonossov à K. Erberg, qui ont écrit sur Tsarskoïé Sélo. Plus tard, en 1927, il publie un livre intitulé "La ville des Muses" (Город Муз), sorte d'évocation semi-historique, semi-fictive du destin de Tsarskoïé Sélo. Il déclare avoir fait appel à la "mémoire du coeur" et consacre Tsarskoïé Sélo haut lieu du lyrisme russe. Le poète Vsévolod Rojdestvenski, à ses débuts proche de l'Acméisme (il a fait partie de l'Atelier) exploite systématiquement, avec quelque monotonie, les motifs de Tsarskoïé Sélo. Cette surrenchère provoque une protestation vigoureuse de la part de Mandelstam qui, d'après Akhmatova, n'aimait pas habiter Tsarskoïé Sélo : "il détestait ceux qu'il appelait les bêtificateurs de Tsarskoïé Sélo, Gollerbach et Rojdestvenski, et toutes les spéculations sur le nom de Pouchkine" (A.Akhmatova, op cit, T 2, p.177).

Le motif du souvenir se lit aussi sur le mode majeur. Annenski, dernier poète du XIX^{ème} siècle russe, poète de la mort et des cultures disparues est, paradoxalement, ressenti par les Acméistes comme le porteur du principe le plus vivant qui ait jamais animé la poésie russe. L'élan qui, aux alentours de 1815, projeta en avant la poésie russe, fait retour un siècle plus tard dans la "nouvelle harmonie" qui requiert Anna Akhmatova par les vers d'I. Annenski et lui donne accès à la première intuition de son propre projet poétique. Dans le chapitre de " *Поэзия Садов*" qu'il consacre à Tsarskoïé Sélo, D. Likhatchev avance que l'expression "les jardins du Lycée" doit bien être comprise, comme on l'a toujours fait, comme une référence factuelle, mais qu'il s'agit aussi d'une métonymie : les "jardins" sont ceux de l'Ecole, le Lycée signale l'apprentissage de la liberté, de l'espace et du plaisir. Ce jardin ne propose pas d'autres Délices que ceux du silence, de l'amour insouciant, de l'amitié et de la lecture dans la solitude. Cette éducation poétique, les Acméistes la rêvent redoublée dans leur propre éducation à Tsarskoïé Sélo aux côtés d'Innokenti Annenski. Gollerbach, que ne gênent pas les analogies abusives, transporte ce rêve sur un plan historico-factuel en inventant une "Pléiade d'Annenski" dont toute étude un peu exigeante démontre qu'elle n'a jamais existé ("Tsarskoïé Sélo fut un lieu fatidique pour la Pléiade pouchkinienne comme il le devint pour la Pléiade d'Annenski"). Cette "Pléiade d'Annenski" doit rester une construction fantasmatique de quelques poètes qui rêvent à Tsarskoïé Sélo la possibilité d'un nouveau sommet (une *ἄκμῆ* encore) de la poésie russe, d'un second accomplissement, d'un moment de perfection renouvelée dont ils seraient les artisans. Les vers d'Annenski deviennent la garantie que les temps de Pouchkine ne sont pas révolus. Ainsi se dessinent les contours d'une théorie de l'héritage et de la transmission. "L'Acméisme, écrira G. Ivanov dans son introduction à l'édition de 1923 des "Lettres sur la Poésie Russe" de Goumilev, non seulement ne recuse pas la notion d'héritage, mais au contraire en fait une pierre angulaire de son programme". De même, Eikhénbaum oppose aux Futuristes "révolutionnaires" les Acméistes "traditionnalistes" (1). Encore faut-il définir les implications de cette notion de "tradition". Certes, il y entre une part de passéisme pur et simple, d'un légitimisme poétique qui ferait mécaniquement pendant à un légitimisme politique auquel resteront attachés le plus grand nombre des Acméistes. En ce sens, l'Acméisme revendique le passé russe, l'époque fondatrice de Catherine II, il prend à son compte le XIX^{ème} siècle en tant qu'il s'ancre dans un XVIII^{ème} siècle inaugural. Mais, cette revendication d'intégration n'a rien d'un historicisme qui

(1) Эйхенбаум "Поэзия А.Ахматовой". (1923) in: "О поэзии", Л. 1969, стр. 75-147.

lierait entre eux les moments de l'histoire culturelle de la Russie dans une vectorisation interprétable. Les Acméistes n'accentuent pas non plus les notions d'imitation ou d'influence. En revanche, ils cherchent à promouvoir une reconstitution imaginaire/légitime de la culture russe, pareille à une recherche archéologique qui permettrait de mettre au jour un principe d'actualité dans les couches enfouies de la mémoire culturelle. Ils recherchent et recréent un "arrière-pays". C'est pourquoi pour Mandelstam, dont les formules sont les plus hardies, la poésie de Pouchkine est l'unité singulière, le micro-système où se définit le grand système de la poésie russe, la poésie d'aujourd'hui n'est que le "pressentiment de la poésie d'hier", le temps est aboli et le classicisme est révolutionnaire. Ces formulations s'ancrent dans un essentialisme qui fait des données anciennes, exhumées et reconnues dans leur permanence, les pierres vives qui serviront à construire la modernité. Les Acméistes assistent à Tsarskoïé Sélo à la naissance éternellement répétée de la poésie.

Dans cette perspective, les motifs dominants du cygne et de la statue, références descriptives ou motifs décoratifs d'époque, exigent une interprétation supplémentaire. Si les Acméistes privilégient le motif de la statue, c'est qu'il permet de faire jouer les notions d'éternité et de passage, de mort et de vie, de mouvement et d'immobilité. "Toute poésie sur la statue, écrit R. Jakobson, dévoile et aiguise les antinomies internes qui sont le fondement nécessaire, inévitable, du monde des signes (1)". En effet, la statue dans le poème est déjà une "image d'image", puisque la statue-référent a déjà pour fonction de "représenter" un être vivant. Il peut donc arriver, dans le texte poétique, que "l'aspect extérieur du signe brise sa matière immobile et morte", c'est-à-dire que la statue s'anime. Mais inversement, "est-ce que l'immobilité empirique de la statue ne peut gagner auprès du spectateur sur le mouvement qu'elle représente ?". Et Jakobson donne comme exemple de ce renversement le poème de Pouchkine :

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой. (2)

"L'immobilité de la statue s'appréhende comme immobilité de la jeune fille, et comme l'opposition entre le signe et la chose est absente, l'immobilité est transportée dans un temps réel et apparaît comme éternité".

(1) R. Jakobson : "La statue dans la Symbolique de Pouchkine" ou "Questions de Poétique" (Seuil 1973) p. 178 - 599.

(2) Пушкин "Царскосельская статуя" (1830) Полное Собрание Сочинений, М. 1957, т. III, стр. 180.

Il semble que le traitement acméiste du motif s'inscrive dans une tension entre ces deux résolutions. La statue, chez Akhmatova, est vivante et réceptive. Comme "double" du moi lyrique, elle participe de sa nature d'être animé :

А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым. (1)

Mais, ce mouvement se renverse à la dernière strophe du poème, l'attirance de l'immobilité l'emporte et c'est l'être vivant qui va au-devant de la métamorphose et demande à être pétrifié :

И моят светлые дожди
Ее запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану...

Cette issue n'est envisagée qu'avec la plus grande ambivalence. Car si le figement, c'est l'éternité, c'est aussi le froid de la mort ; (ХОЛОДНЫЙ, БЕЛЫЙ). L'éternité se gagne au prix de la mort. Akhmatova enrichit ici en la modulant grâce à ce motif de la mort une très vieille conception idéaliste de l'art comme fixation d'un moment de vie dans l'éternité, conception héritée, en Russie, du Romantisme allemand selon une ligne que balisent Joukovski, les poètes-philosophes, Fet, jusqu'à la relance du Symbolisme.

Ces motifs de la permanence et de l'éternité s'inscrivent à tous les niveaux de lecture du texte. C'est en tant que reprise d'une très ancienne métaphore déjà fixée par la tradition grecque, que l'image du cygne connote pour les Acméistes la permanence de la poésie. Chez Derjavine, Joukovski, Pouchkine, Tioutchev, le cygne associé ou non à la lune est l'élément convenu, obligatoire, du paysage de Tsarskoïé Sélo dans lequel il s'intègre. Loin de renouveler la métaphore du cygne-poète, les Acméistes la fixent, et, mettant à nu son caractère conventionnel, en font une citation :

О вольные мои друзья,
О лебеди мои! (2)

De la statue aussi, ils font une citation. Annenski déjà associait le motif de la statue à celui du cygne pour une métamorphose où bronze et oiseau portent au même titre les marques de la permanence :

(1) Ахматова. В Царском Селе, op.cit. t.1, стр.56-57.

(2) Ахматова, op.cit., стр.161.

Там стала лебедем Фелица,
И бронзой Пушкин молодой! (1)

La statue de Tsarskoïé Sélo prend sa place dans le système de signes défini par le jardin. La référence initiale est le poème de Pouchkine précédemment cité. Tous les poèmes acméistes sur la statue peuvent être lus comme des réponses à ce poème et des dialogues avec lui. Akhmatova écrit en 1916 le poème "Царскосельская статуя" dont le titre est déjà une citation :

Я чувствовала смутный страх
Пред этой девушкой воспетой (2)

Komarovski dans "La cruche cassée" dialogue avec Pouchkine à travers un poème d'Annenski :

Я тоже не пойду по траурным следам,
Где, "равнодушная к обидам и годам,
Обманутым стихом прославленная Расе
Стоит (...)
(...)

Я буду вспоминать, по новому скупой,
Тебя, избитую обыденной тропой,
(...)

(3)

La statue dans le poème prend la place de la statue dans le jardin, comme référence initiale. Un poème dialogue avec un autre poème, le redit et l'interprète, le traduit. Ainsi est mise en évidence la démarche de toute création, qui pour les Acméistes est de dialoguer avec d'autres oeuvres, non de copier, reproduire ou redoubler la réalité.

Dès lors, il paraît possible de reconstituer, à partir des motifs de Tsarskoïé Sélo, les grandes lignes d'une esthétique particulière aux Acméistes. Pour le poète acméiste, l'art ne rivalise pas avec la vie, l'art ne cherche pas non plus à se donner comme "miroir" de la vie. Ni "réalisme", ni "romantisme" (au sens que Jirmunski donne à ce terme) (4), on pourrait à propos de l'Acméisme parler de néoclassicisme, si l'on entend par classicisme non pas une sorte de rigueur parnassienne, mais l'élaboration d'un système de conventions artistiques qui, renonçant à établir un passage direct de la "vie vécue" à l'art, cherche à retrou-

(1) И. Анненский. "Л.И. Микучич", *op. cit.*, стр. 211.

(2) А. Ахматова. "Царскосельская статуя", *op. cit.*, стр. 162.

(3) Комаровский. "La cruche cassée", *op. cit.*, стр. 98-99.

(4) Жирмунский. "О поэзии классической и романтической"
in: Теория литературы, поэтика, стилистика. Л., 1977, стр. 134-137.

ver, par la médiation de l'oeuvre artistique, une vérité ou une essence du monde, autrement dit à construire un modèle du monde. Tsarskoïé Sélo est une autre version de ce modèle. Il faut supposer une analogie essentielle entre les caractéristiques de l'oeuvre telle que la théorisent les Acméistes, et celles de ce lieu organisé par la main de l'homme, les jardins de Tsarskoïé Sélo, lieu clos, ou qui en tous cas affirme une certaine opposition avec l'extérieur, univers à part régi par des lois spécifiques. Comme l'art qui, dans la mesure où il est convention, invente ses propres lois, Tsarskoïé Sélo se définit comme espace réorganisé, monde en réduction, synthèse de l'univers. La présence des animaux (des cygnes, des oiseaux exotiques) est nécessaire, puisque le jardin se donne comme une image du Paradis Terrestre et comme un modèle réduit du monde (1). On a vu que chez les Acméistes le cygne, loin de se présenter comme chez Sully Prudhomme, Balmont ou même Mallarmé, comme une allégorie prise hors système et hors contexte, est toujours indissociable du paysage-système de Tsarskoïé Sélo, dont il est la métonymie. Ainsi s'affirme le primat de la construction, de la notion d'architecture, que l'on retrouve aux sources de l'esthétique acméiste, dans les manifestes publiés en 1913 par "Apollon", et plus encore dans le texte manifeste de Mandelstam : "Утро Акмеизма" (2) qui affirme la nécessité des limites, des divisions, des barrières, des oppositions constructives entre les choses, de toute une structuration du temps et de l'espace. Les Acméistes se situent à l'opposé des espaces sans fin et sans bords des Décadents, de leur culte de la "contemplation passive" et de leur "idéologie du gris-bleu" (3). Si les uns comme les autres semblent avoir en commun une thématique d'époque, jeux et jardins, on voit à quel point est différent l'espace littéraire où s'insère cette thématique. De même, les Acméistes s'inscrivent en faux contre les immensités "scythes" qui fascinent les Symbolistes russes, contre tout ce qui fond et dissout les notions de lieu et de temps dans celles d'infinitude et d'éternité. Pas de destin apocalyptique de la Russie pour les Acméistes. Si pour eux il y a une patrie, elle se définit par une universalité d'ordre intérieur. L'art, comme lieu homologue du monde et révélateur de sa cohérence, permet de reconnaître, dans le hasard et le désordre des choses extérieures, même les plus petites, une harmonie essentielle de l'univers. C'est

(1) Д. Лихачев, *op cit.* с. 323.

(2) "Утро Акмеизма" fut écrit, comme les autres manifestes de l'Acméisme, sans doute dès 1913, mais ne fut publié qu'en 1919 ("Сирена", N° 4-5, Воронеж.) voir : Мандельштам, *Собрание сочинений* (Inter-Language Literary Associates, 1966) T. II, 362-367.

(3) Андрей Белый. *Воспоминания об Александре Блоке.* Bradda Books, 1964, стр. 13.

l'existence de cette patrie, point d'appui intérieur, qui permettra aux Acméistes d'intégrer avec succès d'autres cultures, culture romane, Moyen-Age français, Grèce Antique.

Il y a lieu enfin de redéfinir la notion d'artifice en tant qu'on la découvre au centre de l'esthétique de l'Acméisme. On soulignera la présence de toute une sémantique du rêve dans les évocations de Tsarskoïé Sélo.

Annenski :

Там все, что навсегда ушло,
Чтоб навевать сиреням грезы (1)

Goumilev :

К таким нежданым и певучим бредням
Зовя с собой умы людей, (...) (2)

Akhmatova :

О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив. (3)

Rêves, délire, énigmes. Là encore, on entend un écho des motifs du mensonge, de l'illusion, du factice, que les Décadents ont empruntés aux français. Mais les Décadents restent sur l'éloge de l'illusion et là même où ils affirment son retournement en réalité (dans certains poèmes de Balmont le moi lyrique échappe à l'emprise du royaume trompeur des eaux pour émerger à la surface, en plein soleil) (4), ils continuent à poser le poème lui-même, les mots et les sons, comme un des modes d'être du faux-semblant. Rien de pareil chez les Acméistes, pour qui le poème est avant tout un espace d'interrogation de l'homme sur le monde. D'où le passage par Annenski, poète du subconscient, des états mentaux autres, plus aigus, faussement confus, et grâce auxquels seuls on peut accéder aux profondeurs du psychisme, dont on peut alors reconstruire les fonctionnements selon la logique qui leur est propre. L'interrogation ne porte pas sur la face visible de l'univers, mais sur ce qu'elle cache et donne à voir, masque et révèle à la fois. On voit qu'on se situe très loin d'une poétique du leurre valorisé.

L'homme est curieusement absent des paysages de Tsarskoïé Sélo. C'est le "Безлюдье" qui terrifie Komarovski dans "Сентябрь" (5) ou dans ce poème écrit durant l'hiver 1913 :

(1) Анненский. *op.cit.*, "Л.И. Микучич", стр. 211.

(2) Гумилев. *op.cit.*, "Памяти Анненского", стр. 211.

(3) Ахматова. *op.cit.*, "В Царском Селе", т. I, стр. 56.

(4) Бальмонт. Стихотворения. Л. 1969. "С Морского Дна", стр. 218-223.

(5) Комаровский. *op.cit.*, стр. 92.

(.....) И кровь напрасно

Перебежит. Безлюдье. Все опасно. (1)

Il s'agit là d'une sorte d'effet d'"inquiétante étrangeté" puisque ce lieu vidé de présence humaine, peuplé d'arbres, d'eaux, de bêtes et de représentations de l'homme, inquiétant dans l'immobilité de son organisation, est aussi un lieu familier et totalement humanisé. La marque de l'homme se reconnaît partout, à des signes et à des énigmes et à une certaine disposition subtile des choses, rassurante et menaçante.

L'artifice n'est donc pas le faux, mais le signe de l'esprit organisateur capable de donner forme à l'informe. Le "décoratif", le "factice" sont investis d'une signification pleine, comme marques de l'homme sur ce monde et comme vecteurs d'une cohérence toute humaine, où l'ordre caché de l'inconscient fait écho à l'ordre caché de l'art. "C'est précisément ici, écrit Annenski, dans ces successions harmonieuses d'ombre et de lumière, d'azur et d'or, d'eau, de lumière et de marbre, de choses passées et de choses présentes, dans cette union raffinée de la nature avec l'art..." (2), que Pouchkine s'est découvert poète. Les notions d'organisation et de convention font éclater celles de mensonge, de rêve et d'illusion. Le passage par la référence picturale n'est pas fortuit. On sait combien le paysage de Tsarskoïé Sélo a prêté à la stylisation. Chez Benois, Doboujinski, Bakst, Somov, il est devenu décor de théâtre, avec fausses perspectives, jeux d'ombres, et la silhouette de Komarovski en docteur Dapertutto. La poésie acméiste réalise une opération du même ordre : Tsarskoïé Sélo est une ville "inventée", "reconstruite", dont le paysage se donne à lire comme un système de signes dont l'organisation reproduit celle du fait artistique et pointe la réorganisation et l'intellectualisation à laquelle l'art soumet toute réalité.

Chez Annenski déjà est affirmé le primat de la trace langagière. La chose est moins puissante que le nom :

Скажите: "Царское Село",
И улыбнемся мы сквозь слезы. (3)

(1) Комаровский .op.cit., стр. 94

(2) Анненский .op.cit., "Пушкин и Царское Село", стр. 308.

(3) Анненский .op.cit., "Л.И. Микулич", стр. 211.

Le signifiant prend l'initiative, mais tout autrement que chez les Symbolistes. Chez Annenski, c'est en effet le nom porté par la voix, le mot prononçable et prononcé, le vocable véritablement, transmis de lèvres en lèvres, qui devient, à la place de la chose, l'objet même et le thème d'une poésie secrètement mais fondamentalement dialogique (1). Chez Akhmatova une opération analogue transporte le palais de Tsarskoïé Sélo parmi les objets de l'espace littéraire :

Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец. (2)

Ici, comme chez Wilde, mais avec de tout autres résonances, "la nature imite l'art". Les termes qui conviennent pour la description d'une oeuvre littéraire (thèmes, et sans doute mots, et vers, et sons) conviennent aussi pour la description des objets non langagiers. C'est dire le nécessaire évanouissement de la chose, et un discrédit du référent au profit du signe senti comme doté d'une validité supérieure. Il y a là un mallarméisme certain ("l'absente de tous bouquets"), peut-être transmis par Annenski, lecteur et traducteur de Mallarmé. Mais là où Mallarmé s'immobilise, au seuil d'un vide glacé où s'abîme l'esprit en proie au vertige, les Acméistes font proliférer, dans la dominance de l'écho, du reflet, du dialogue, de la distance, tout un système verbal qui multiplie à plaisir les médiations. A distance d'une poétique du leurre ou du vide, ils fondent une esthétique de la réflexivité et de la médiatisation qui conserve intacte, dans l'exacte organisation des signes, une image complexe de l'homme.

(1) Voir "Диалог в лирике". С.М. Бройтман: "Источники диалогичности лирического образа".
in: Жанр и проблема диалога". Махач Кала, 1982, стр.113-121.

(2) АХМАТОВА. *op.cit.*, "На землю саван". стр.48.