

LE RESEAU INTERTEXTUEL
DANS LE POEME *PRIMORSKIJ PARK POBEDY*
D'ANNA AXMATOVA

A thesis
submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

by
Eric Lozowy

Department of Russian and Slavic Studies
McGill University
1991

RESUME

Axmatova composa le poème *Primorskij park Pobedy* en 1950 pour *Slava miru*, un recueil de vers glorifiant Staline. Ce poème fut inclus dans tous ses livres publiés avant sa mort (1966), apparemment pour satisfaire ses censeurs. Certains spécialistes qui tentent d'établir aujourd'hui une version canonique et définitive de son Oeuvre poétique estiment que *Primorskij park Pobedy* ne peut être considéré comme un véritable poème axmatovien. L'exclusion d'un élément "parasitaire" paraît injustifiée si on conçoit l'Oeuvre poétique d'Axmatova non pas comme un Livre achevé, une unité certaine et homogène, mais comme un ensemble variable avec des limites indéfinies.

Lorsque nous lisons *Primorskij park Pobedy* à travers un réseau intertextuel, le sens superficiel du poème se fissure et s'effondre. Le texte devient ouvert; sous un sens banal et officiel se dissimule une infinité de sens possibles. La présente étude explore cette ouverture en montrant comment le poème d'Axmatova peut générer un système de rapports intertextuels.

ABSTRACT

Axmatova wrote the poem *Primorskiy park Pobedy* in 1950 for *Slava miru*, a collection of verses that glorified Stalin. This poem was included in all her books that were published before her death (1966), apparently to please her censors. A few specialists that are trying today to establish a canonical and definitive version of her poetical works believe that *Primorskiy park Pobedy* cannot be treated as a real Axmatova poem. The exclusion of a "parasitical" element seems unjustified if we conceive Axmatova's poetical works not as a complete Book, that is a definite and homogenous whole, but as a variable unity with undetermined limits.

When we read *Primorskiy park Pobedy* through an intertextual network, the superficial meaning of the poem cracks and collapses. The text becomes open; under a trivial and official meaning is concealed an infinity of possible meanings. Our thesis explores this polysemy by showing how Axmatova's poem can generate a system of intertextual relations.

NOTE

Nous avons suivi, pour la présente thèse, le système international de translitération[†]. Nous l'avons appliqué à tous les noms, incluant ceux qui, en langue française, sont généralement connus sous une autre forme; ainsi Tsarskoïe Selo est devenu Carskoe Selo, Pouchkine - Puškin, etc. Une exception^c a été faite cependant pour deux noms géographiques: Saint-Petersbourg et Moscou, et deux noms propres: Staline et Pierre le Grand. Tous les renseignements bibliographiques, dans les notes et dans la bibliographie générale, sont donnés en translitération[†] phonétique. On trouvera la traduction des textes cités en russe dans des notes en bas de page. Toutes les traductions nous appartiennent.

* * *

Nous tenons à remercier la fondation McConnell pour la généreuse bourse d'études qu'elle nous a octroyée pendant deux années consécutives, ainsi que notre directeur de thèse, le professeur T. Patera, pour ses précieux conseils et ses encouragements.

Ils parleraient pour moi; et moi je serais libre
de tout soupçon. Libre de tout soupçon, mais pas
des échos de l'intertextualité.

Umberto Eco

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	4
1. Le recueil <i>Слава миру</i>	4
2. L'Oeuvre totale d'Aхmatova	9
3. Un texte transparent?	25
4. Aхmatova et l'intertextualité	27
CHAPITRE II.....	44
1. Aхmatova et Puškin	44
2. Staline et Pierre le Grand.....	48
3. L'île Golodaj.....	58
CONCLUSION.....	75
NOTES.....	78
ANNEXE A: <i>ПРИМОРСКИЙ ПАРК ПОБЕДЫ</i>	91
ANNEXE B: "КОГДА ПОРОЖ ВОСПОМИНАНЬЕ".....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	95

INTRODUCTION

Le poème *Приморский парк Победы* [Le parc marin de la Victoire]¹ a toujours été négligé par les commentateurs d'Akhmatova. Dans la plupart des études importantes qui traitent de sa poésie, ce texte n'est même pas mentionné². Le slaviste américain S. Leither lui a consacré quelques paragraphes dans son *Akhmatova's Petersburg*, mais ses commentaires sont peu flatteurs: elle le présente comme un texte "artistiquement faible" et "peu convaincant", et conclut finalement:

Those familiar with the continuity of Akhmatova's poetry recognize here an updated version, colored by patriotic optimism, of her fantasied "simple life" - and will feel uneasy about its placement within the boundaries of "the splendid granite city of fame and misfortune".

L. Čukovskaja qualifie pour sa part le poème de "douteux"³. Depuis quelques années certains spécialistes ont énoncé une position encore plus radicale: selon eux *Приморский парк Победы* ne peut être considéré comme un véritable poème d'Akhmatova et devrait être exclu du corpus de ses oeuvres poétiques.

Le principal objectif de la présente étude est de remettre en question le bien-fondé d'un tel jugement et de démontrer que ce poème qualifié de "douteux" et d'"artistiquement faible"

présente, contre toute attente, un intérêt considérable pour l'étude de la poétique d'Akhmatova. Pour parvenir à nos fins il a fallu emprunter plusieurs détours: 1) retracer les circonstances historiques et biographiques qui ont mené à la composition et aux diverses publications de *Приморский парк Победы*; 2) expliquer pourquoi certains spécialistes et éditeurs voudraient effacer aujourd'hui ce poème de l'Oeuvre poétique akhmatovienne; 3) en se servant du concept d'"intertextualité", mettre au point une tactique de lecture qui nous permette de dévoiler l'élément subversif qui se dissimule dans ce texte apparemment tout à fait banal. Le premier chapitre est consacré à ces problèmes spécifiques. Dans le second chapitre nous procédons à une analyse du texte en tant que tel.

Comme on le remarquera, notre étude revient avec insistance, d'une façon directe ou indirecte, au thème du pouvoir: le pouvoir politique et policier qui proscriit et censure le poète, son nom, son oeuvre, le condamne à l'exil, à l'oubli, à l'opprobre, l'oblige à se taire, et encore pire: à se désavouer; mais nous traitons également d'une autre forme de pouvoir, plus subtile, plus innocente, plus anodine, certes, mais tout aussi tenace et tout aussi convaincue de son bon droit: le pouvoir critique, académique et éditorial qui, croyant rendre justice au poète, croyant accomplir sa volonté, enferme son oeuvre dans un *corpus* clairement défini, aux parois étanches, d'où sont exclus des éléments déclarés "douteux", impurs, parasitaires. Par notre

travail nous avons voulu exprimer notre profond ressentiment envers ces pouvoirs, tout en étant conscient que pour réaliser notre projet nous devons nous-mêmes abuser d'une autre forme de pouvoir: le pouvoir du commentateur qui se donne le droit de s'emparer d'un texte d'autrui et de lui faire dire *autre chose* que ce que l'auteur a peut-être voulu dire initialement.

CHAPITRE I

1. Le recueil *Слава миру*.

Le 14 août 1946 la foudre s'abat sur Akmatova. Un décret du Comité central du Parti communiste attaque violemment les revues *Звезда* [L'étoile] et *Ленинград* [Leningrad] pour avoir publié les oeuvres d'Akmatova, une écrivaine "étrangère au peuple", "pénétrée d'esprit pessimiste", "esthète bourgeoise-aristocrate nuisible à l'éducation de la jeunesse". Une semaine plus tard Ždanov, membre du Bureau politique chargé de la direction des arts et des lettres, lance une campagne de persécution contre Akmatova (et Zoščenko, autre victime du décret) en composant un rapport rempli d'hostilité féroce:

Тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убохества ограничен диапазон ее поэзии, — поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной.

[...]

Что поучительного могут дать произведения Ахматовой молодежи? Ничего, кроме вреда. Эти произведения могут только посеять уныние, упадок духа, пессимизм, стремление уйти от насущных вопросов общественной жизни, отойти от широкой дороги общественной жизни и деятельности в узенький мирок

личных переживаний'."

La presse officielle répond à l'appel et "l'anathème gronde" à travers tout le pays' ("От Либавы до Владивостока / Грозная анафема гремит'."). Akmatova est bientôt exclue de l'Union des écrivains, et il est maintenant interdit de publier ses oeuvres en U.R.S.S. Obligée de vivre comme une bête traquée et privée du contact essentiel avec ses lecteurs, elle s'enferme dans un profond mutisme et abandonne complètement l'écriture poétique. Un vers solitaire s'échappe cependant de l'abîme:

Дострадать до огня над могилой'."

Quelques années plus tard, en 1949, un nouveau malheur frappe Akmatova: son fils unique, Lev Gumilev, est arrêté et déporté par le N.K.V.D. pour une troisième fois en 14 ans. Les motifs de son arrestation? Aucun. Parce qu'il a déjà été arrêté deux fois, parce qu'il est le fils d'Akmatova, mais surtout parce qu'il porte le nom de son père, Nikolaj Gumilev, le poète acméiste fusillé en 1921 par les bolcheviques, soi-disant

La thématique d'Akmatova est entièrement individualiste. Le diapason de sa poésie est restreint jusqu'à la médiocrité; c'est la poésie d'une petite dame bourgeoise enragée qui erre entre le boudoir et la chapelle.

[...]

Qu'est-ce que les oeuvres d'Akmatova peuvent donner d'instructif à la jeunesse? Rien, sauf du tort. Ces oeuvres ne peuvent semer que de la tristesse, du désespoir, du pessimisme, un désir d'abandonner les questions essentielles de la vie publique, de s'éloigner du grand chemin de la vie publique et de l'action dans un petit monde étroit d'émotions personnelles.

" Souffrir jusqu'à la flamme au-dessus de la tombe.

pour avoir participé à un complot anti-communiste. A ce moment quelqu'un de haut placé dans le gouvernement suggère à Axmatova qu'elle pourrait peut-être accélérer la libération de son fils en écrivant des vers à la gloire de Staline. Dans l'espoir de sauver son enfant, le poète s'exécute à contre coeur et produit de peine et de misère quelques dizaines de pièces¹⁰ qu'elle appelle avec une ironie amère des "imitations deržaviniennes"¹¹. Celles-ci sont réunies dans un recueil intitulé *Слава миру* [*Gloire à la paix*]¹². Dans ce recueil on rencontre des dithyrambes minables et sinistres glorifiant le tyran:

Легенда говорит о мудром человеке,
Что каждого из нас от страшной смерти спас.^{*}
(21 декабря 1949 года)

Вождь слышит голос: "Мы пришли
Сказать: где Сталин, там свобода,
Мир и величие земли!"
("И Вождь орлиными очами")

И в великой нашей отчизне
На глазах наших стал человек
Настоящим хозяином жизни,
Повелителем гор и рек.
("И в великой нашей отчизне")¹³

Mais il y a également beaucoup de textes tout simplement insipides, écrits sur des thèmes "patriotiques" (la paix, la victoire,

^{*} La légende parle d'un homme sage, qui a sauvé chacun de nous d'une mort terrible.

^{**} Le Chef entend: "Nous sommes venus dire: là où est Staline, là est la liberté, la paix et la grandeur de la terre!"

^{***} Et dans notre grande patrie sous nos yeux un homme est devenu le véritable maître de la vie, le souverain des montagnes et des fleuves.

le progrès, la jeunesse), comme par exemple notre poème *Приморский парк Победы. Слава миру* ne sera jamais publié en format livre, mais une partie importante du recueil paraît en 1950 dans trois numéros de la revue *Огонек*¹⁴. Le sacrifice s'avère cependant inutile: Lev Gumilev reste en prison.

Après la mort de Staline en 1953, la répression contre Akmatova diminue d'intensité. Le poète reprend progressivement son activité créatrice, et une mince lueur d'espoir apparaît au bout du tunnel: A. Surkov, un écrivain officiel influent, croit qu'il pourrait obtenir la permission de publier un nouveau livre d'Akmatova. Ce livre tant attendu paraît finalement en 1958 (*Стихотворения*). C'est une mince plaquette rassemblant quelques traductions et un nombre très limité de poèmes choisis, dont cinq pièces "patriotiques" du recueil *Слава миру*: "Прошло пять лет, - и залечила раны", *Приморский парк Победы*, *Песня мира*, *Говорят дети* et *В пионерлагере*. La présence de ces textes étonne quelque peu: Lev Gumilev avait été libéré après le XX congrès du Parti communiste et le discours historique de Krouchtchev, il n'était donc plus nécessaire de flatter l'égo de ses tortionnaires. Pourquoi alors Akmatova a-t-elle ramené à la vie des vers qu'elle détestait avec une haine profonde et qui étaient pour elle une source de honte et de remord? Najman raconte qu'en offrant à des amis un exemplaire de son livre, Akmatova collait sur les poèmes de *Слава миру* des bouts de papier sur lesquels elle avait retranscrit d'autres vers¹⁵. On peut supposer que la publication de

ces odes patriotiques fut une forme de concession aux autorités et à la censure, car on doit se rappeler que le décret de 1946 était encore en vigueur à l'époque. Quoi qu'il en soit, les cinq poèmes de *Слава миру* furent tous repris trois ans plus tard dans son prochain livre, *Стихотворения. 1909-1960* [Poèmes 1909-1960], un autre mince recueil "d'oeuvres choisies".

Quelque temps avant sa mort, Akmatova a pu préparer ce qui a longtemps été considéré en U.R.S.S. comme l'édition canonique et définitive de ses oeuvres: *Бег времени* [La course du temps], le troisième et dernier livre de la période 1958-1966. Dans ce livre sont enfin réunis en un même ensemble les sept recueils dits "canoniques": les cinq recueils de jeunesse: *Вечер* [Le soir] (1912), *Четки* [Le rosaire] (1914), *Белая стая* [La volée blanche] (1917), *Подорожник* [Le plantain] (1921), *Анно Домини* (1921-1922); et les deux recueils "tardifs": *Тростник* [Le roseau] (1925-1940) et *Седьмая книга* [Le septième livre] (1940-1965). Pour des raisons mystérieuses, deux pièces de *Слава миру* se faufilent tout de même dans le corpus du livre: "Провло пять лет, - и залечила раны" et notre poème *Приморский парк Победы*. Elles sont placées dans la dernière section, *Седьмая книга*.

Aujourd'hui plusieurs spécialistes s'opposent vivement à la présence de ces deux rescapés de la grande hystérie stalinienne dans le Livre d'Akmatova. On voudrait les exclure, les écarter, les effacer de cet ensemble; on voudrait contester leur statut de

"texte poétique" et de "texte axmatovien"; on voudrait qu'ils soient réduits à l'état de document ou de requête; on voudrait qu'ils disparaissent dans le néant. Pour rendre claire la signification de cette contestation, il faut expliquer quelle est la fonction exercée par le concept d'"Oeuvre totale" dans la poésie axmatovienne.

2. L'Oeuvre totale d'Axmatova.

De tous les poètes russes contemporains, Axmatova fut peut-être la seule qui a cherché avec tant d'acharnement et de désespoir à créer une grande oeuvre, une Oeuvre totale, un Texte unique. C'était une entreprise tout aussi chimérique et grandiose que le Livre de Mallarmé, mais cependant radicalement opposée à ce projet dans son essence, sa forme et son but ultime: ce vers quoi tendait Axmatova n'était pas l'expression totale de l'Universel, mais l'expression totale du Particulier, de soi-même, de son moi poétique; un moi qui était fragmentaire, décoré, insaisissable, mais qui s'inscrivait dans une destinée et une mythologie.

Les premiers symptômes reliés à cette "exigence de l'oeuvre" apparaissent à une date précise: 1940. C'est à ce moment qu'Axmatova jette pour la première fois un regard pénétrant sur le passé "du haut de sa tour", comme elle l'écrit dans le *Поэма без*

героя (Le poème sans héros) :

ИЗ ГОДА СОРОКОВОГО,
КАК С БАШНИ, НА ВСЕ ГЛЯЖУ".*

La réflexion historique profonde qui s'amorce dans ce long poème sur la génération artistique de 1913 ramène le poète à son propre passé; l'Ахматова de 1940 entreprend l'examen critique de l'Ахматова d'autrefois¹⁷: l'Autre, "la joyeuse pécheresse de Carskoe Selo"¹⁸, celle qui a vécu avant la Terreur et qui a composé les cinq premiers recueils. Un passage du *Поэма без героя* se réfère à ce face-à-face angoissant:

Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.
С той, какою была когда-та,
В ожерелье черных агатов
До долины Иосафата
Снова встретиться не хочу"¹⁹.

Le dualisme qui oppose l'"autrefois" du poète à son "maintenant", l'existence passée à l'existence présente, provoque une rupture dans son œuvre ("Возврата к первой манере не может быть. [...] 1940 - апогей"²⁰,²¹): celle-ci cesse de croître selon un mode linéaire et s'engouffre dans un mouvement circulaire. R.

* De l'an quarante, comme d'une tour, je vois tout.

" Mais j'ai peur: je rentrerai moi-même, sans enlever mon châle de dentelle, je sourirai à tous et me tairai. Avec celle, telle que je fus autrefois avec un collier d'agates noires, je ne veux pas me retrouver avant la vallée de Josaphat.

²¹ Il ne peut pas avoir de retour à l'ancienne manière.
[...] 1940 est l'apogée.

Timenčik utilise l'image d'un jeu de miroirs pour décrire ce phénomène: "...разговор с неумолкаемыми прошлыми состоял в том, что Ахматова, как зеркала друг против друга, ставит свои поздние и ранние стихи".¹ Il se produit un dédoublement, mais il n'y a pas de scission réelle; l'oeuvre d'Aхmatova se divise, mais en même temps elle se recroqueville sur elle-même. Dans les nouveaux vers résonne constamment l'écho d'un second degré²; les écrits tardifs se réfèrent souvent aux premiers recueils par des auto-citations³. Le maintenant est absorbé par l'autrefois; il le critique, le transforme, le rejette, mais ne peut s'en détacher: l'Oeuvre d'Aхmatova est prise dans une contemplation de soi-même (sans toutefois glisser dans un narcissisme complaisant).

En se refermant sur elle-même, l'Oeuvre axmatovienne se développe comme un Texte unique⁴; elle aspire à la totalité de soi-même, dans toutes les multiples facettes de son être, à travers tous ses doubles⁵. Et c'est pour cette raison qu'à partir de 1940 la publication de nouveaux textes et la réédition de textes déjà publiés doivent être traitées comme des actes d'écriture et de réécriture. A chaque nouveau livre, et à chaque nouveau projet de livre, Aхmatova profite de l'occasion pour changer la composition des recueils, créer de nouveaux cycles, apporter des retouches à certains textes, ajouter et retrancher

¹ ...Aхmatova entretenait un dialogue avec un passé incessant en plaçant ses vers tardifs et ses premiers vers les uns en face des autres comme des miroirs.

des épigraphes, modifier les dates, les dédicaces, les titres; par tous ces changements elle trace la configuration de son Oeuvre totale, un Texte unique qui se forme et se transforme sans cesse dans un dédale de reflets et de miroirs²⁶.

* * *

En 1940 l'Oeuvre axmatovienne était composée de six "livres", comme l'indique le titre de son premier volume "d'oeuvres choisies", *Из шести книг* [De six livres]: les cinq recueils de jeunesse et le sixième, *Ива* [Le saule] (devenu par la suite *Тростник*). Quelques années plus tard un nouveau recueil s'ajoute à l'ensemble: c'est la première version du septième livre, intitulé à l'époque *Нечет* [Impair]. Il est imprimé en 1946, mais tous les exemplaires sont aussitôt saisis et détruits par la censure, car le décret du 14 août vient de proscrire son auteur. Jusqu'à sa mort Axmatova ne cessera jamais de regretter amèrement cette naissance ratée:

И со мною моя "Седьмая",
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухом землей набит²⁷.

²⁶ Avec moi il y a mon "Septième", à demi mort et muet, sa bouche est crispée et ouverte, comme la bouche d'un masque tragique, mais elle est souillée d'encre noire et bourrée de terre sèche.

L'"avortement" du septième recueil prend bientôt l'allure d'un véritable cauchemar: au lieu du livre promis et désiré voit le jour un "faux" livre, un simulacre de livre: *Слава миру*. Cette mascarade funèbre se répète à plusieurs reprises: les deux plaquettes de 1958 et 1961 sont également des "faux" livres²⁰, des bâtards qui hantent l'auteur comme les ombres mutilées de son "véritable" livre, de l'Oeuvre qui ne pouvait naître *sur papier*²¹. Sur le recueil de 1961 Akmatova écrit dans une lettre:

То, что я могу печатать, не удовлетворяет читателя.

[...]

Останется книга посредственных, однообразных и уж конечно старомодных стихов.

[...]

Эта книга будет концом моего пути.

[...]

Вчера я в первый раз прочла эту роковую книгу. Это хороший добротный третий сорт. Все сливается — много садов и парков, под конец чуточку лучше, но до конца никто не дочитает²².

Pendant les années 1960 Akmatova prépare plusieurs plans de son Oeuvre globale. En 1962 elle rédige un manuscrit dans lequel tous ses textes sont divisés en sept sections ou chapitres. Dans ce manuscrit, non destiné à la publication, il y a de nombreux cycles qui ne figurent pas dans *Бег времени: Трещотка прокаженного* [La crécelle du lépreux], *Из заветной тетради* [Du cahier secret], *Венок мертвым* [Couronne pour les morts]. Lorsqu'Akmatova

²⁰ Ce que je peux publier ne satisfait pas le lecteur. [...] Il restera un livre de vers médiocres, monotones et, bien entendu, démodés. [...] Ce livre sera la fin de ma destinée. [...] Hier j'ai lu pour la première fois ce livre fatal. C'est de la bonne camelote. Tout se fond, il y a beaucoup de parcs et de jardins, vers la fin c'est un tout petit mieux, mais personne ne lira jusqu'à la fin.

va compose son dernier livre, elle écarte elle-même la plupart de ces vers "interdits", sachant très bien qu'ils ne passeraient jamais le contrôle de la censure. Ces auto-mutilations remettent en question le statut de *Бер времени* comme "texte canonique et définitif". Comment alors doit-on reproduire aujourd'hui le Livre d'Akhmatova? Selon quelle édition? Selon quel manuscrit? Selon quel plan? Pendant longtemps la question ne soulève aucune controverse en U.R.S.S., puisqu'il est impossible de parler ouvertement des effets de la censure sur des publications soviétiques. Mais en 1989, l'année des révolutions en Europe de l'est, l'année où triomphe enfin la *glasnost* dans la littérature soviétique, mais également l'année du centième anniversaire de la naissance d'Akhmatova, le scandale éclate au grand jour.

Entre 1989 et 1990 paraissent pas moins de cinq nouvelles éditions importantes de l'Oeuvre poétique d'Akhmatova, toutes préparées par des axmatovistes de renom: l'édition de Timenčik en quatre "livres"²¹; la réédition corrigée des deux volumes de Černyx²²; l'édition de Mejlaх (présentée comme "l'édition de ce genre la plus complète de ses oeuvres en vers [*самое полное в своем роде издание ее стихотворных произведений*]"²³); l'édition en deux tomes de Kralin; finalement, une édition américaine bilingue, également en deux tomes: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*²⁴. A la base de tous ces différents projets se dessine la même intention (avouée ou inavouée): reconstituer l'Oeuvre axmatovienne dans sa totalité, terminer son Livre qui est resté

inachevé en lui donnant une forme définitive et canonique. Ce travail de reconstruction comporte inévitablement une phase de *purification*; les voix sont unanimes: pour refaire le Livre d'Akhmatova, il faut purger celui-ci de toutes les traces laissées par la censure. Les corps indésirables qui doivent être éliminés se divisent en deux catégories principales:

1) Les vers et éléments paratextuels²⁶ qui ont été corrigés pour satisfaire les exigences des censeurs, comme par exemple la substitution de "Бог" [Dieu] par "слава" [gloire] dans le poème "А вы мои друзья последнего призыва"²⁶; dans de tels cas il s'agit simplement de remplacer le texte mutilé par la version originale, quoique "la distinction entre une correction créative et une correction transactionnelle" ne soit pas toujours claire²⁷.

2) Les textes qui furent composés, et ensuite intégrés dans les livres d'Akhmatova pour des buts autre qu'"esthétiques"; dans cette catégorie tombent tous les poèmes de *Слава миру*, y compris *Приморский парк Победы*. Timenčik se montre très intolérant envers ces parasites:

Пятое марта пятьдесят третьего года должно было, казалось, поставить точку в той главе книги акматовской жизни, которая рассказывает об истории заветной тетради, сохженной и восстающей из пепла. Но эта точка не будет поставлена до тех пор, пока строки из цикла "Слава миру" будут, злорадно ухмыляясь, красоваться на страницах ее книг рядом с "Мужес-

твою", "Листками из дневника", "Реквиемом"⁹⁹.

Dans son édition Timenčik prend les précautions nécessaires pour effacer le "sourire méchant" des vers de *Слава миру*: il n'en publie aucun. Même s'il reproduit *Седьмая книга* selon la composition de *Бег времени*, il retranche du recueil les poèmes *Приморский парк Победы* et "Провло пять лет, - и залечила раны". Mejlaх effectue lui aussi une purge totale. Kralin s'avère plus clément: il reproduit le "faux" recueil en entier, mais l'écarte du corpus principal et lui assigne un statut spécial: "В настоящем издании эти стихи [...] печатаются прежде всего как документ эпохи"¹⁰⁰.¹⁰¹ Lorsque G. Struve avait publié *Слава миру* pour la première fois il y a vingt cinq ans, il avait également insisté sur cette distinction générique entre "poésie" et "document": "Мы помещаем этот цикл стихов, как документ эпохи"¹⁰².¹⁰³ Les éditeurs américains conservent les cinq poèmes qu'Aхmatova avait inclus elle-même (?) dans les livres de 1958 et 1961, mais ils les placent dans une section à part, en annexe, comme on enferme des pestiférés dans un ghetto, avec le commentaire suivant pour

⁹⁹ Le 5 mars 1953 aurait dû, semble-t-il, marquer un point final dans ce chapitre du livre de la vie axmatovienne qui raconte l'histoire du cahier secret qui a brûlé et qui renaît de ses cendres. Mais ce point ne sera pas marqué tant que les vers du cycle "Gloire à la paix" se pavaneront en souriant méchamment sur les pages de ses livres aux côtés de "Courage", "Feuilles d'un journal", "Requiem".

¹⁰⁰ Dans la présente édition ces vers [...] sont imprimés avant tout comme un document d'époque.

¹⁰¹ Nous incluons ce cycle de vers comme un document d'époque.

mettre en garde le lecteur: "They differ so radically from her *real poems* [nous soulignons] that even though she did not want them included in definitive (or indeed any) editions of her work, we are printing them without fear of damaging her reputation".

Ainsi, à cause du travail de purification entrepris par quelques spécialistes, le poème *Приморский парк Победы* risque d'être effacé à jamais de l'Oeuvre poétique d'Akhmatova et de sombrer dans l'oubli. Une question s'impose: est-ce que la disparition de ce texte constitue une perte si terrible pour la culture et la poésie russe qu'elle mérite qu'on y consacre une thèse entière? La question est très pertinente, mais on se permettra de l'esquiver pour le moment; ce qui nous préoccupe à ce moment-ci, ce n'est pas la qualité intrinsèque ou esthétique de l'oeuvre (qui est, disons-le, très faible), mais plutôt l'attitude qu'ont adoptée certains commentateurs envers celle-ci. Plus précisément: leur geste d'exclusion. Ceux qui ont choisi d'exclure *Приморский парк Победы* d'un corpus déterminé de textes (soit de l'Oeuvre poétique d'Akhmatova, soit tout simplement du recueil *Седьмая книга*) n'ont pas posé un geste innocent: tout en condamnant avec virulence la censure des jours passés, ils ont commis eux-mêmes un acte de censure, infiniment moins violente, certes, mais tout aussi idéologique et tout aussi politique que la précédente.

Les éditeurs justifient ces nouvelles "mutilations" en

invoquant un respect de la volonté de l'auteur. Akmatova aurait formellement interdit à quiconque d'incorporer les vers de *Слава миру* à une édition définitive de ses oeuvres poétiques⁴³. Or, n'est-il pas dangereux aujourd'hui de se référer à une quelconque volonté ou intention de l'auteur au sujet d'un texte littéraire? La critique contemporaine nous a appris à manipuler de tels concepts avec beaucoup de soin, voire avec une certaine méfiance⁴⁴. Souvent, ce sont des instances que nous invoquons uniquement lorsque celles-ci concordent avec nos propres intentions, notre propre projet, notre propre idéologie. Lirions-nous aujourd'hui le *Château* et le *Procès* de Kafka si la volonté de l'auteur avait réellement force de loi dans nos institutions littéraires? Akmatova elle-même était consciente des rapports complexes de négation et de destruction qu'entretient parfois une oeuvre avec le sujet qui l'a produite. Dans une de ses notes sur le *Поэма без героя*, elle écrit:

"...она [Поэма] действительно вела себя очень дурно, так что я одно время предполагала совсем отказаться от нее, как хозяин пса, искусавшего кого-нибудь на улице, делает незнакомое лицо и удаляется, не ускоряя шаг. Но из этого ничего не вышло (а мне с самого начала казалось, что ей пошло бы быть анонимной, а приписать ее уже умершему поэту было бы совсем бессовестно)..."⁴⁵

"...il [le Poème] s'est réellement conduit très mal, alors à un certain moment je projetais de la renier complètement, comme le maître d'un chien ayant mordu quelqu'un dans la rue prend l'expression d'un inconnu et s'éloigne tranquillement. Mais ceci n'a abouti à rien et j'ai toujours eu l'impression qu'il devrait être anonyme, tandis que de l'attribuer à un poète déjà décédé serait tout à fait malhonnête..."

Aхmatova a peut-être formellement renié le recueil *Слава миру*, mais son texte, lui, ne l'a pas reniée et ne pourra jamais la renier, car il porte la marque (la signature) de son maître, ou plutôt de son créateur. Avant de contester ce lien, il est indispensable de se poser la question suivante: pourquoi *Приморский парк Победы* serait-il un texte moins ахmatovien que les autres? Sur quels critères se base-t-on pour déterminer si un poème mérite ou non le qualificatif d'"ахmatovien"? Doit-il posséder des caractéristiques stylistiques ou formelles spécifiques?

Dans les années 1900 Ахmatova composa quelques pastiches imitant la poésie baroque et galante du XVIII^e siècle (*Алиса I et II, Маскарад в парке*); ceux-ci parurent dans la première édition du recueil *Вечер*, mais ne furent jamais republiés du vivant de l'auteur. Ахmatova les détestait et a tout fait pour les exclure de son Oeuvre poétique. Stylistiquement, ces pastiches fades se distinguent nettement de toute sa production de jeunesse; en fait, ils auraient pu être écrits par n'importe quel poète décadent de troisième ordre. Autrement dit, par leur fadeur, ces vers minables sont essentiellement anonymes, donc: *non-ахmatoviens*. Néanmoins, aucun spécialiste ou critique n'a encore contesté les liens "paternels" unissant les poèmes *Алиса* et *Маскарад в парке* à leur auteur, et, sans doute, on peut affirmer que personne n'aura jamais l'idée de le faire, car une telle entreprise serait tout simplement absurde⁴⁵: par un contrat

tacite entre l'écrivain moderne et le public pour lequel il compose (dans ce public il faut inclure à la fois les lecteurs immédiats et les lecteurs futurs, à la fois les lecteurs-consommateurs et les lecteurs-commentateurs), tout écrit sur lequel il a apposé sa signature - soit par sa plume, sa machine à écrire, ou encore par l'entremise de son éditeur - appartient de droit et pour toujours au corpus de ses oeuvres. C'est une des lois fondamentales qui régissent nos institutions littéraires depuis quelques siècles. Pourquoi les poèmes de *Слава миру* échapperaient-ils à ces conventions, tout simplement parce qu'aujourd'hui "cela fait notre affaire"?

Paradoxalement, malgré le fait qu'il a refusé d'accorder à *Слава миру* le statut de "texte poétique" et qu'il a tenu à effacer tous ses représentants des sept livres "canoniques", Kralin semble être le seul critique jusqu'à ce jour qui a reconnu que ce recueil occupe tout de même une place importante dans l'oeuvre d'Akhmatova: "Замалчивание, а тем более "изгнание" цикла "Слава миру" из ахматовского творчества неизбежно приводит к упрощению ее творческого пути⁴⁶."

* * *

* Réduire au silence, et encore plus "exiler" le cycle "Gloire à la paix" de l'oeuvre axmatovienne mène inévitablement à une simplification de son évolution créatrice.

Ce que nous devons remettre sérieusement en question, c'est le concept d'Oeuvre totale en tant que texte canonique et Livre achevé. Nous devons admettre que l'Oeuvre poétique d'Axmatova "ne peut-être considérée ni comme une unité immédiate, ni comme une unité certaine, ni comme une unité homogène⁴⁷." L'éditeur contemporain qui se donne comme tâche de corriger l'Histoire en achevant le projet axmatovien resté à l'état d'ébauche, se voit obligé de faire des choix coûteux et lourds de conséquence. En délimitant ce qu'il croit être le corpus idéal des oeuvres poétiques d'Axmatova, il élimine systématiquement une part importante de sa production totale: certains cycles disparaissent, quelques poèmes sont exclus des sept recueils "canoniques", des épigraphes, des dédicaces, des titres sont éliminés, ainsi que des vers et des strophes entières. Comment éviter ces mutilations? Il n'y a qu'une solution: tout publier. Toutes les différentes versions de chaque poème, de chaque cycle et de chaque recueil, avec les différents titres, sous-titres, épigraphes, dédicaces, dates; tous les brouillons, toutes les notes, toutes les corrections, tous les plans. Sans compromis. Autrement on ne peut prétendre présenter l'Oeuvre d'Axmatova dans son inextricable totalité, dans son cheminement douloureux et tragique vers un achèvement impossible.

Dans une étude récente, le chercheur soviétique T. Civ'jan émettait une idée semblable au sujet d'un texte spécifique: le *Поэма без героя*. Axmatova a écrit ce long poème sur une période

de plus de 20 ans, multipliant sans cesse les variantes, ajoutant de nouvelles strophes, de nouveaux chapitres, des commentaires en prose, des indications scéniques. Les différentes versions de l'oeuvre se comptent par dizaines, sinon par centaines si on prend en considération tous les exemplaires tapés à la machine et distribués à des amis, dans lesquels Axmatova changeait parfois quelques mots au hasard de son humeur et de ses fréquentations. Civ'jan estime cependant que "le droit du Poème à une existence en plusieurs variantes a été reconnu".⁴ Conséquemment, il faut rejeter toute idée d'une version définitive ou d'un texte canonique: "...каждая версия, пусть она отличается лишь одним словом от той, которая – чисто условно – будет выбрана как точка отчета, должна считаться отдельным самостоятельным воплощением Поэмы. В этом смысле все они равнозначны..."⁵ Civ'jan fait une analogie entre cette caractéristique structurale du texte et l'opposition "competence/performance", qui est un des concepts clés de la grammaire générative de Chomsky:

Первый член [competence] соответствует некоей имманентной ипостаси Поэмы, второй [performance] – ее реализации в виде конкретных текстов версий. *ПОЭМА существует только и именно в виде ПОЭМ – колеблющихся, меняющих очертания, разных и в то же время сливающихся в своем соответствии той самой неуловимой единственной *ПОЭМЕ, которую мы не можем

* ...chaque version, même si elle se distingue seulement d'un mot de celle qui – de façon purement arbitraire – sera choisie comme point de référence, doit être considérée comme une incarnation spécifique et indépendante du Poème. En ce sens elles sont toutes égales...

определить".

Comment alors publier le *Поэма бая героя* "pour que le lecteur ressente la multiplicité irréductible de ses différentes versions [многовариантность]?⁸¹" Civ'jan répond: "Может быть, в виде антологии разных ее версий-воплощений. Этот том *Поэм* и составит *ПОЭМУ, изменчивую, как и ее двойник-автор...⁸²."

La seule chose que nous pouvons reprocher à Civ'jan, c'est d'avoir limité ses observations à un seul texte. Cette "многовариантность" qu'elle discerne dans le *Поэма бая героя*, ne serait-elle pas une caractéristique de l'ensemble de l'Oeuvre axmatovienne? Comme nous l'avons vu ci-dessus, à partir de 1940, au même moment où elle commence à travailler sur le *Поэма бая героя*, Akmatova modifie sans cesse la composition de son Oeuvre globale. Celle-ci augmente progressivement de volume, cela va de soi, mais il faut également tenir compte d'une autre forme de transformation: tout ce qui a déjà été écrit est constamment retravaillé, remodelé, réorganisé dans des configurations diffé-

* Le premier membre [competence] correspond à une certaine hypostase immanente du Poème, le second [performance] à ses réalisations sous la forme de textes-versions concrets. [...] Le *POEME existe *seulement et spécifiquement* sous la forme de *poèmes* qui subissent des fluctuations et changent de configurations; ces *poèmes* sont tous différents, mais se fusionnent en même temps dans leur rapport à un même *POEME, unique et imperceptible, qui ne peut pas être défini.

" Peut-être comme une anthologie de ses différentes versions-incarnations. Et c'est ce volume de *Poèmes* qui composera le *POEME, variable comme son auteur, qui est également son double...

rentes sans jamais aboutir à un état final ou définitif. Conséquemment, on peut affirmer, comme Genette l'a dit au sujet d'*À la recherche du temps perdu*, que "cette croissance, cette métamorphose incessante n'est pas seulement une circonstance de son élaboration, qu'on pourrait négliger en considérant le seul "résultat", elle fait corps avec l'oeuvre, elle lui appartient comme une de ses dimensions⁸³." Pour ne pas perdre cette dimension essentielle, on doit conserver l'Oeuvre axmatovienne dans son devenir, son état fluctuant, son insaisissable et irréductible différence (sa "différance"⁸⁴); en d'autres termes, il faut réunir toutes les diverses versions de l'Oeuvre dans un même ensemble, un ensemble variable et extensible dont les limites et les dimensions resteront toujours indéfinies, et c'est ce volume (au sens propre et figuré) d'*Oeuvres* qui composera l'**OEUVRE TOTALE*, "unique et imperceptible".

Dans un tel projet on ne pourrait tolérer aucune forme de censure, d'exclusion, que ce soit pour des motifs idéologiques, esthétiques ou juridiques. Les "faux" livres, les dithyrambes glorifiant Staline, les vers patriotiques sur la paix et la victoire, tous ces éléments "douteux" et indésirables participent à la réalisation progressive de l'**OEUVRE TOTALE*, ne serait-ce que comme une force négative.

3. Un texte transparent?

Après avoir montré que *Приморский парк Победы* appartient au corpus des oeuvres poétiques d'Akhmatova, nous devons résoudre un problème beaucoup plus complexe. Comme nous l'avons déjà remarqué dans l'introduction, ce texte n'a jamais été jusqu'à ce jour l'objet d'une analyse détaillée. L'indifférence qu'on lui a toujours témoignée est peut-être due en partie à ses "origines": personne n'a estimé qu'il était nécessaire de commenter un texte qui fut créé pour le recueil *Слава миру*. Un travail d'interprétation serait superflu: tout est déjà si simple, si clair, si affreusement banal; on sait déjà trop bien de quoi il s'agit, pourquoi en parler?

Mais sait-on vraiment de quoi il s'agit dans ce texte? Avant de clore toute discussion il est indispensable de répondre d'abord à cette question en apparence si simple: que nous dit au juste ce texte? Quel est, en d'autres mots, son message?

Au premier abord *Приморский парк Победы* semble en effet un texte tout à fait limpide, sans aucun mystère et sans aucune ambiguïté. La transformation du paysage qui y est décrite en détail se réfère à un événement historique: le 7 octobre 1945 des milliers d'habitants de Leningrad participèrent à la construction et au boisement du parc de la Victoire, un jardin situé sur l'extrémité ouest de l'île Krestovskij dans le delta de la Neva.

Sur le territoire de ce parc *réel* on trouve effectivement, comme il est spécifié dans le poème, des canaux ("...в спокойных водах тихого канала...") et un stade ("...восторженные клики с стадиона...")⁸⁸. Alors quel message nous transmet le poème? Est-ce qu'il ne fait que constater le changement du paysage ou dit-il tout de même *autre chose*? N'y a-t-il pas un sens second qui se dissimule sous ce sens superficiel? Ne pourrait-on pas trouver un moyen quelconque pour renverser cette monosémie absolue?

Dans son étude sur l'esthétique de l'"oeuvre ouverte", le sémioticien Umberto Eco a défendu l'idée selon laquelle "toute oeuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles..."⁸⁹. Selon Eco, ce principe peut même s'appliquer dans certains cas à n'importe quel énoncé utilitaire, même si il est possible pour différents récepteurs d'établir clairement "l'existence [...] d'une base référentielle, celle-là même qu'aurait perçue un cerveau électronique convenablement équipé; ce qui échappe au cerveau électronique, c'est le reste, ce halo d'"ouverture" qu'a toute phrase, même [...] référentielle [...], et qui est inséparable de toute communication humaine". Il existe bien entendu de plusieurs façons de concevoir et d'explorer l'"ouverture" d'un texte. En voulant transgresser les limites du sens purement référentiel de *Приморский парк Победы*, nous nous trouvons à un carrefour d'une infinité d'approches possibles, étourdissantes et déconcertantes

par leur multitude", toutes orientées vaguement vers l'"ouverture" du texte, mais empruntant des chemins différents pour y parvenir. Afin de simplifier notre analyse, et pour ne pas se perdre dans un interminable labyrinthe théorique et terminologique, nous opterons pour une seule approche et tenterons d'épuiser toutes ses possibilités: l'intertextualité".

4. L'intertextualité et Akmatova.

Depuis quelques années on a beaucoup parlé de l'intertextualité au sujet de la poésie d'Akmatova. Dans un ouvrage publié récemment, S. Ketchian nomme l'intertextualité comme une des caractéristiques principales de la poétique akmatovienne: "In composing verse, the esthetic product of her quintessential life experiences, Akhmatova adds depth and artistic magnitude in structure, semantics and thematics [...] through intertextuality: the incorporation of literary allusions, correspondances and subtexts". Cette idée s'est solidement ancrée dans les études akmatoviennes actuelles et n'a pas suscité jusqu'à ce jour d'objection sérieuse.

Un article que T. Civ'jan qui date de 1966, "Заметки к дешифровке "Поэмы без героя"" [*Notes pour le déchiffrement du "Poème sans héros"*], marque le point de départ d'un emballement (peut-être démesuré) de la critique akmatovienne pour le phéno-

mène d'intertextualité. Comme Akmatova le rappelle sournoisement dans l'introduction du *Поэма без героя*, cette oeuvre complexe et polyphonique a souvent été critiquée par ses premiers lecteurs pour son "obscurité" ("И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной"⁶¹). A l'encontre de ces lecteurs en quête de simplicité et de clarté, Civ'jan propose de considérer l'hermétisme du *Поэма без героя* comme une des composantes organiques de l'oeuvre: le poème serait un texte "intentionnellement chiffré" par l'auteur, lequel aurait voulu imposer au lecteur "une tâche semblable à un déchiffrement":

...Ахматова прилагает особые усилия к тому, чтобы читатель ощущал семантическую многоплановость поэмы и стремился к ее разрешению. Ахматова как будто боится, что поэму поймут слишком поверхностно и буквально, и почти навязывает читателю задачу, близкую к дешифровке...

Déchiffrer le poème ne veut pas dire chercher à identifier les prototypes des différents personnages (par exemple: qui est le Démon?) ou à établir un rapport quelconque entre le texte et le monde réel (par exemple: quels sont les événements historiques décrits dans le premier chapitre?): "Под дешифровкой понимается [...] с одной стороны, - восстановление последовательного сюжета, а с другой - выявление скрытых уровней прежде всего в языке по-

* Et quelqu'un me suggère même de rendre le poème plus compréhensible.

" ...Ахматова fait des efforts particuliers pour que le lecteur ressente la polysémie du poème et tente de le résoudre. Akmatova a comme peur qu'on "comprenne" le poème trop superficiellement et littéralement, et impose presque au lecteur une tâche semblable à un déchiffrement...

эмн⁶⁶." Si la langue du poème contient des "niveaux cachés", c'est parce qu'elle est saturée de multiples références à d'autres textes: on y découvre, premièrement, de nombreuses "autocitations et autoréminiscences" renvoyant à d'autres textes d'Ахматова⁶⁶; et, deuxièmement, des "citations, réminiscences et paraphrases appartenant à d'autres poètes, principalement de la même époque et du même cercle littéraire⁶⁶." Toutes ces références intertextuelles surchargent le poème de sens additionnels qui modifient profondément sa structure sémantique; les mots ne nous révèlent leur signification qu'à travers d'autres mots situés hors du texte, dans un espace intertextuel; il est donc essentiel d'identifier toutes les différentes citations et autocitations dissimulées dans le texte pour arriver à franchir l'abîme séparant le "niveau de l'auteur" et le "niveau du lecteur" (donc, en d'autres termes, pour arriver à déchiffrer le message du destinataire)⁶⁶. Cette opération de déchiffrement ne permet pas cependant de parvenir à une "interprétation "véritable" (ИСТИННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ)" du texte: celle-ci reste toujours hors d'atteinte⁶⁷.

Par la suite Civ'jan, en collaboration avec deux autres chercheurs soviétiques affiliés à l'école de sémiotique de Moscou-Tartu, V. Toporov et R. Timenčik (les mêmes dont nous avons déjà parlé), appliquèrent cette nouvelle méthode de lecture

⁶⁶ Par déchiffrement on doit comprendre [...] d'une part la reconstitution d'un sujet linéaire, d'autre part le dévoilement des niveaux cachés avant tout dans la langue du poème.

à l'ensemble de l'oeuvre tardive d'Akhmatova. Selon Timenčik, le sens de la majorité des textes écrits après *Anno Domini* (1921-22) "serait construit par le moyen d'une introduction de contextes "étrangers"⁶⁸." Chaque poème est traité comme un système dynamique complexe où s'entrecroisent de multiples "voix étrangères" provenant de plusieurs sources différentes, car à la voix de l'auteur se mêle toujours plus qu'une autre voix: "...поэтический диалог Ахматовой с другим поэтом - "двух поэтов переключка" - подразумевает "третий голос" (и четвертый, и пятый и далее)⁶⁹." Une telle perception de l'écriture akhmatovienne impose au commentateur des tâches particulières: "В настоящее время перед исследователями творчества Ахматовой встала задача найти ключ к выявлению скрытых цитат в ее [...] произведениях, и, главное, выяснить поэтическую (и семиотическую) функцию цитации..."⁷⁰." Ce programme très ambitieux n'a jamais été pleinement réalisé par les sémioticiens de Moscou-Tartu. Ils se sont surtout concentrés sur la première étape en entreprenant une série d'études comparatives qui avaient pour but de découvrir les liens existant entre les textes d'Akhmatova et ceux de quelques auteurs spécifiques: Dante⁷¹, T. S. Eliot⁷², Puškin⁷³, Blok⁷⁴, Belyj⁷⁵, Hoffman⁷⁶, Kuzmin⁷⁷, Shakespeare⁷⁸ et Nerval⁷⁹. Ces travaux transmettent

⁶⁸ ...le dialogue poétique d'Akhmatova avec un autre poète, "l'échange de deux poètes", sous-entend une "troisième voix" (et une quatrième, et une cinquième, et ainsi de suite).

⁷⁰ Présentement les commentateurs de l'oeuvre d'Akhmatova ont comme tâche de trouver la clé pour dévoiler les citations cachées dans ses propres textes poétiques et, surtout, de préciser la fonction poétique (et sémiotique) de la citation...

une source infinie de renseignements précieux, mais ils sont tous un peu déconcertants: Timenčik, Toporov et Civ'jan se contentent souvent d'énumérer page après page les nombreuses correspondances formelles et sémantiques qu'ils ont découverts, sans jamais préciser en quoi ces liens intertextuels modifient le sens des textes étudiés. La principale lacune se situe peut-être à un niveau théorique; malgré le fait qu'ils aient reconnu très tôt la nécessité de préciser la fonction sémiotique et poétique de la citation, ce problème n'a jamais été exploré en profondeur dans leurs écrits. Par quelques déclarations isolées ils ont esquissé les fondements d'une méthode d'analyse, mais on peut dire que cette méthode est restée à l'état d'ébauche.

Il faut cependant souligner la signification révolutionnaire du geste qu'ils ont posé. Depuis les analyses linguistiques et stylistiques des Formalistes⁸⁰, la critique axmatovienne était restée à un point mort: en U.R.S.S. on n'écrivait tout simplement plus sur Axmatova (sauf, bien entendu, pour la couvrir d'injures); en Occident on ne dépassait pas le niveau de l'anecdote. Dans les rares cas où on ne disait pas des bêtises, on répétait des banalités: sur la "simplicité" et la "clarté" de sa poésie, sur son patriotisme, son "sens de l'histoire". A la même époque où Timenčik, Toporov et Civ'jan publiaient leurs premiers travaux sur les citations et les "voix étrangères" dans la poésie axmatovienne, à l'autre bout de l'Europe J. Kristeva introduisait le terme d'"intertextualité"⁸¹, J. Derrida entreprenait sa "décons-

truction" de la métaphysique avec son concept d'"archiécriture"⁸³, et M. Foucault exposait sa théorie de l'"énoncé"⁸⁴, - trois positions critiques qui s'attaquaient au "fétiche épistémique" du Texte "conçu comme une entité autonome, porteuse d'un sens immanent"⁸⁵. En s'intéressant à l'aspect polyphonique et subversif des écrits d'Axmatova, les sémioticiens de Moscou-Tartu ont placé sa poésie au coeur d'un débat actuel et controversé sur les limites du discours littéraire, un débat qui nous préoccupe et nous concerne, un débat qui remet en cause notre modernité. C'est peut-être ce qui explique, en partie, le succès immense que connaît depuis une quinzaine d'années l'approche intertextuelle parmi ceux qui écrivent sur sa poésie.

Mais au-delà d'un effet de mode, l'étude du phénomène d'intertextualité dans la poésie d'Axmatova est restée à un niveau relativement superficiel. De nombreux chercheurs procèdent d'une façon souvent désordonnée, presque par tâtonnements; on relève des liens entre deux textes et ces liens sont identifiés comme des citations, des "voix étrangères", des "sous-textes", mais on s'interroge rarement sur la nature de la relation unissant les textes comparés. Le critique explore, classifie, interprète des rapports de similitude entre plusieurs éléments, comme si une telle façon de procéder "allait de soi", comme s'il suffisait de jeter dans un même sac quelques textes pour produire, par enchantement, un système intertextuel. Un questionnement théorique s'impose pourtant: dans quel espace se

constitue ce système? Sous quelle forme? A la suite de quelle opération? Dans quel but? Pour qui? Quelles sont les forces en présence dans le jeu citationnel? Autant de questions essentielles qui peuvent être abordées de mille façons différentes. Dans les pages suivantes nous tenterons d'offrir une réponse partielle à celles-ci, en se concentrant sur deux points spécifiques: A) Qui est le sujet de la citation? B) Quel est l'effet de la citation sur le sens du texte? En discutant de ces problèmes nous tracerons les grandes lignes d'une méthode de lecture qui sera appliquée dans le chapitre II au poème *Приморский парк Победы*.

A. Qui est le sujet de la citation?

A part le cas des citations *sensu stricto*, c'est-à-dire "des fragments de textes étrangers [...] placés entre guillemets et accompagnés d'indications sur la source (texte et/ou auteur)"²¹, il n'y a aucun signe concret dans le texte qui nous indique que celui-ci entretient un rapport quelconque avec un autre texte. Parfois un aveu de l'auteur ou un élément paratextuel (titre, dédicace, épigraphe, note auctoriale, etc) peuvent servir d'indice, mais dans la plupart des cas, lorsqu'un commentateur énonce qu'un texte A (le texte *citant*) cite un texte B (le texte *cité*, qu'on appelle soit un "sous-texte", soit un "texte étranger", ou encore une "voix étrangère"), cette relation dialogique relève

d'une décision tout à fait arbitraire. C'est le commentateur qui a découvert, signalé, ressenti une résonance polyphonique dans un texte et qui a ensuite donné corps à cette résonance par son discours critique. Alors qui cite: l'auteur, le texte ou le lecteur-commentateur? Autrement dit, où se situe le jeu de l'intertextualité: dans l'acte d'écriture, dans l'épaisseur du langage, dans la conscience du lecteur (d'un lecteur modèle?), ou peut-être tout simplement dans le discours critique du commentateur? Les propos de Ketchian que nous avons déjà cités laissent entendre qu'Axmatova se serait servi de l'intertextualité comme d'un quelconque procédé littéraire: par l'incorporation d'allusions, de correspondances et de sous-textes elle "ajoute de la profondeur et de l'ampleur artistique à la structure, la sémantique et la thématique [de ses textes]". Pour Ketchian le poète serait donc le sujet conscient de l'acte citationnel; c'est lui-même qui tisse des liens entre les mots qu'il écrit et des textes appartenant à d'autres auteurs. Mais les analyses contenues dans son ouvrage contredisent violemment ce principe: si Axmatova était encore vivante aujourd'hui, il est peu probable qu'elle serait d'accord avec toutes les hypothèses de Ketchian et qu'elle dirait: "Oui, vous avez raison, vous êtes très perspicace, en composant mes vers j'ai effectivement fait référence à tous les textes que vous mentionnez." Imaginer une telle situation est peut-être absurde et ne constitue pas un argument sérieux, certes, mais tous ceux qui tiennent absolument à traiter les textes d'Axmatova *en son nom* pratiquent eux aussi une certaine

distorsion de la réalité. Aussitôt qu'on transgresse les limites du texte pour s'enfoncer dans l'univers chaotique de l'intertexte on ne peut prétendre reconstituer le projet créatif de l'auteur, car il est impossible de déterminer avec exactitude quelles étaient ses "pensées", ses intentions au moment de l'acte d'écriture. L'auteur lui-même serait peut-être en peine de nous le dire.

Civ'jan termine son article de 1966 en se demandant dans quelle mesure le poète emprunte des textes étrangers "consciemment et intentionnellement". En guise de réponse elle formule l'hypothèse suivante: "Может быть, в ряде случаев имеет смысл предполагать особый, скрытый и от самого автора уровень, создавшийся спонтанно и независимо"⁶." Par cette phrase Civ'jan reconnaît indirectement qu'il est impossible de réaliser l'objectif qu'elle s'était proposée au début de l'article: déchiffrer le poème en faisant "accorder le niveau du lecteur avec celui de l'auteur"⁷." Le niveau "caché" qui se développe spontanément existe jusqu'à un certain point selon l'auteur et à travers l'auteur, puisque c'est l'auteur qui a produit les conditions nécessaires à son existence; mais il prend forme et existe tout de même à *son insu*. Ce niveau participe à la signification de l'oeuvre, à la création de son message, mais il échappe à la souveraineté absolue de ce que nous pourrions appeler la "consci-

⁶ Peut-être dans certains cas il faudrait présumer l'existence d'un niveau particulier, caché de l'auteur lui-même, qui crée spontanément et indépendamment.

ence auctoriale". Dans un article récent, Toporov a exposé cette idée d'une manière un peu différente:

...возможности автора в распознавании своих источников (в частности, и цитатных) серьезно ограничены. Текст по всей сумме его мыслимых потенций выступает (или может быть понят) как более мощная интерпретирующая система, нежели тот аспект текста, который актуален для его автора. В этом случае конечности авторской интерпретации противопоставляется бесконечность смыслов самоуглубляющегося во времени текста.

Même s'il était possible pour le lecteur d'atteindre le niveau de l'auteur (supposons qu'un tel niveau existe réellement), cet exploit ne lui permettrait pas pour autant de déchiffrer le texte dans sa totalité. En acceptant ou en revendiquant cette impossibilité, le lecteur-commentateur acquiert en retour une grande liberté de manoeuvre: n'étant plus obligé de respecter une illusoire et insaisissable volonté de l'auteur, il peut se concentrer uniquement sur la matière du texte et exploiter tout son potentiel en tant que "système interprétant". Sa tâche n'est plus de démonter un texte pour en découvrir les mécanismes secrets, mais de faire actionner celui-ci comme une "machine à multiples têtes lectrices" en le "branchant" à d'autres textes.

* ...les possibilités pour l'auteur d'être conscient de ses sources (en particulier des sources citationnelles) sont sérieusement limitées. Par toute la somme de ses puissances potentielles le texte apparaît (ou peut être compris) comme un système interprétant beaucoup plus puissant que cet aspect du texte qui est actuel pour son auteur. Dans ce cas à la "finitude" de l'interprétation de l'auteur s'oppose l'infini des sens s'autoapprofondissant dans le temps.

Lorsque nous avons opté de considérer *Приморский парк Победы* comme une oeuvre poétique axmatovienne, nous avons déjà accepté de travailler complètement en marge des intentions créatrices du poète. En analysant le phénomène d'intertextualité dans ce poème, nous ne tenterons pas de creuser un chemin qui nous ramènerait subrepticement à un certain état originel du texte, à une case de départ qui serait la volonté secrète du créateur. Nous observerons donc avec beaucoup de rigueur le principe défendu par les sémioticiens de Moscou-Tartu: le poète participe au processus de création "comme un être plutôt passif"⁹⁸; il construit des textes avec des matériaux déjà utilisés, appartenant à d'autres écrivains, mais dans la plupart des cas ses bricolages résultent d'un acte inconscient; en d'autres mots: ce n'est pas lui qui dirige le jeu de l'intertextualité. Celui qui dirige ce jeu, c'est a priori le commentateur, car c'est lui, et non l'auteur, qui met les textes qu'il étudie dans son discours critique en rapport avec d'autres textes. Toutes les citations que nous avons relevées dans le poème *Приморский парк Победы* ne peuvent être imputées au poète; Axmatova ne doit pas être considérée comme le sujet de ce travail citationnel: c'est le commentateur qui fait travailler le texte dans un réseau intertextuel et qui assume l'entière responsabilité de ce travail. Cela ne veut pas dire par contre que l'auteur a été complètement exclu du jeu de l'intertextualité: il s'y manifeste, au contraire, d'une façon omniprésente, mais son statut n'est pas celui d'un créateur; s'il prend part à ce jeu, c'est uniquement "à titre d'invité".

te⁹¹". Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le poème et le réseau citationnel qu'il engendre entretiennent un rapport étroit et complexe avec plusieurs événements marquants dans la vie de l'auteur (l'exécution de Gumilev, l'emprisonnement de son fils, le décret du 14 août 1946, la période de silence et d'opprobre qui suivit cette date fatidique). Ces événements ne seront pas traités comme les épisodes d'une existence réelle et civique qui débuta le 23 juin 1889 et se termina le 5 mars 1966, mais plutôt comme les éléments d'une mytho-biographie. Nous pouvons définir cette mytho-biographie comme un "texte biographique" formé à partir, premièrement, de tous les écrits d'Axmatova faisant référence directement ou indirectement à sa destinée de poète, aux événements tragiques de son existence (amours, morts, départs, séparations); et, deuxièmement, de tous les souvenirs, journaux et lettres de gens qui ont connu le poète et qui ont contribué à la création d'une "mythologie" axmatovienne.

B. Quel est l'effet de la citation sur le sens du texte?

Tous les critiques s'entendent pour dire que la citation modifie le sens du texte dans lequel elle apparaît: c'est le principe qui règle tout le jeu de l'intertextualité. Mais la discorde et la confusion règnent lorsqu'il s'agit de déterminer les effets exacts de cette transformation sémantique. Pour simplifier à outrance, nous dirons qu'il existe aujourd'hui dans

les études axmatoviennes deux positions radicalement opposées:

1) La première position, qui est celle défendue par la majorité des commentateurs, prétend que la citation révèle au lecteur le sens véritable d'un énoncé, qu'elle permet de percer l'écorce opaque d'un sens apparent ou obscur sous lequel est dissimulé un signifié dernier qui est recherché comme le secret, l'essence, la vérité absolue du texte; conséquemment, la découverte et le déchiffrement des diverses citations contenues dans un texte engagent le commentateur dans un travail d'interprétation, ou plus précisément: dans une herméneutique qui a pour but ultime de dévoiler un "message" originel. Nous renvoyons ici en particulier aux études de Najman et Ketchian; cette dernière, par exemple, déclare que par l'utilisation de "sous-textes" Axmatova "espoused the method of obscuring important messages beneath her seemingly pellucid edifice of verse".

2) L'autre position, qui est celle défendue par Timenčik, Toporov et Civ'jan, cherche au contraire à mettre en valeur la pluralité du texte; la citation est intégrée dans un système de lecture comme un outil qui peut "casser" un sens superficiel et le rendre polyphonique. Nous nous proposons d'adopter cette approche pour notre analyse de *Приморский парк Победы*, en émettant cependant quelques réserves sur un des principes que les sémioticiens de Moscou-Tartu posent à la base de leurs théories.

Timenčik, Toporov et Civ'jan traitent la citation comme un phénomène qui cause l'ouverture du texte, mais ils refusent d'admettre un éclatement total et irréversible du sens; l'ouverture qu'ils cherchent à créer demeure donc une ouverture *restreinte*. D'une part, la citation chez Akmatova est perçue comme une des particularités de sa poétique qui font "qu'un seul et même élément peut être saturé de différents sens, fonctions, acquérir une capacité d'agglutination et de segmentation occasionnels..."²¹ Parce qu'il est construit comme un montage de diverses voix étrangères, le texte axmatovien acquiert "ce statut indéfini et polysémique qui prive le texte d'un caractère fini, achevé, d'une interprétation définitive de ses sens, et qui, au contraire, le rend "ouvert", étant constamment *in statu nascendi* et conséquemment capable de capter le futur et de s'adapter à des situations nouvelles"²². Mais d'autre part, les sémioticiens de Moscou-Tartu fixent des limites précises à cette "ouverture" en postulant qu'"il est essentiel d'étudier la fonction poétique et sémiotique de la citation [...] par rapport à la soumission de la polyphonie à une voix monologique"²³. Cet étrange paradoxe reçoit sa justification dans l'idée suivante:

При всем многообразии цитации разные и часто несхожие "голоса" всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом слышать авторское (согласное или несогласное с этим чужим словом). В этом можно видеть продолжение того пути, который ярче всего отразился у Пушкина [...] и у Достоевского [...]. Вместе с тем принципиальное достижение Акматовой состояло в том, что введя в лирическое многообразие "голосов", свойственное роману, она ^ксредила это многого-

лосие монодийность» лирического жанра...".*

On peut se demander si cette tentative de soumettre la polyphonie à une voix monologique n'est pas incompatible avec la nature de la poésie axmatovienne, mais aussi à celle du langage poétique en général. Il est vrai que, contrairement à ce qui se passe dans un roman, la voix de l'auteur accapare tout le discours dans un poème lyrique: pour ce genre, il ne devrait donc pas exister de polyphonie à l'intérieur du texte, ou même à l'intérieur du système qu'il engendre. Néanmoins, ce principe perd toute validité si on refuse de considérer l'auteur comme le sujet fondateur de son discours, comme le maître absolu de ses intentions créatrices. Or, comme nous l'avons vu ci-dessus, les sémioticiens de Moscou-Tartu ont eux-mêmes critiqué à plusieurs reprises la notion traditionnelle d'auteur. Si le poète participe au processus créatif "comme un être plutôt passif", et si, selon le précepte de Toporov, le texte est "un système interprétant beaucoup plus puissant que cet aspect du texte qui est actuel pour son auteur", alors on peut difficilement comprendre comment ce même auteur pourrait "soumettre" à sa propre voix les systèmes complexes et dynamiques qu'engendrent ses écrits. Dans un de ses

* Indépendamment de la diversité des citations, des "voix" différentes peuvent toujours être placées dans un contexte qui permet d'entendre derrière un mot étranger celui de l'auteur (d'accord ou pas d'accord avec ce mot étranger). En ceci on peut voir le prolongement de cette tendance qui s'est manifestée de la façon la plus prononcée chez Puškin [...] et chez Dostoevskij [...]. Par ailleurs, la réalisation la plus importante d'Axmato-va consiste en ce que tout en introduisant dans le poème lyrique une diversité de "voix" caractéristique du roman, elle a consolidé cette polyphonie par le monologisme du genre lyrique.

articles. Timenčik a même admis qu'il est possible que l'intertextualité mène dans certains cas à un effacement total de l'auteur en tant que sujet de son propre discours: "Насыщенный [...] переходами от одного текста к другому, весь текст в целом обнаруживает свою переходную природу [...], заложенную в нем потенцию стать в некотором пределе буквально чужим текстом"⁹⁷". Dans une telle situation, comment le lecteur pourrait-il entendre la voix de l'auteur - devenue anonyme - derrière les diverses voix étrangères traversant le texte?

Dans notre analyse nous avons voulu faire éclater le sens superficiel et monologique de *Приморский парк Победы* sans tenter, en un second temps, de "recoller les morceaux", de rassembler tous les éléments disséminés en une nouvelle configuration qui serait régie par un quelconque langage secret ou code cryptogrammatique répondant aux intentions de l'auteur. C'est pour cette raison que nous avons adopté le terme un peu flou mais commode de "réseau intertextuel".

La logique de ce réseau se fonde dans une recherche systématique de la *différence du texte*, telle que l'a définie Roland Barthes:

⁹⁷ Saturé de [...] transitions d'un contexte à un autre, tout le texte dans son ensemble expose sa nature transitoire [...], son potentiel inné de devenir jusqu'à un certain point un texte littéralement "étranger".

Cette différence n'est évidemment pas quelque qualité pleine, irréductible (selon une mythique de la création littéraire), elle n'est pas ce qui désigne l'individualité de chaque texte, ce qui le nomme, le signe, le paraphe, le termine; elle est au contraire une différence qui ne s'arrête pas et s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes: une différence dont chaque texte est le retour⁹⁹.

Le réseau intertextuel ne doit donc pas être perçu comme un circuit fermé dans lequel chaque élément exercerait une fonction précise, déterminée par le rapport qu'il entretient avec le texte-tuteur, qui serait le centre, le noyau de l'ensemble. Le texte principal participe lui aussi *activement* au travail de l'intertexte; il ne subit pas *passivement* des modifications sémantiques apportées par les autres éléments du système.

Une remarque finale: notre réseau n'intègre pas dans son jeu la totalité du poème. Quelques vers, quelques images sont négligées. Cette négligence constitue peut-être une carence grave de notre lecture, mais elle relève d'une tactique précise. Il fallait éviter à tout prix de poursuivre trop longuement le déchiffrement du poème; au-delà d'une certaine limite, l'aspect dynamique du jeu se serait complètement évanoui. Le but de notre analyse n'est pas d'expliquer ou d'interpréter le texte, mais de le "malmener" autant que possible⁹⁹, en encore, pour citer une fois de plus des propos de Barthes, "d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signification"¹⁰⁰, "à dire [...] comment il se défait, explose, dissémine: selon quelles avenues codées il s'en va"¹⁰¹."

CHAPITRE II

1. Axmatova et Puškin.

Les rapports intertextuels entre l'oeuvre d'Axmatova et celle de Puškin délimitent un champ d'étude si complexe, et surtout si vaste, qu'il est peu étonnant qu'aucun commentateur n'ait entrepris jusqu'à ce jour de l'explorer en profondeur, même si tous reconnaissent qu'il serait essentiel d'entreprendre un tel travail pour mieux comprendre les mécanismes de l'écriture axmatovienne¹⁰². En utilisant la terminologie de Harold Bloom, on pourrait dire qu'Axmatova a subi une véritable "angoisse de l'influence" dans le dialogue poétique incessant qu'elle a entretenu avec Puškin pendant plus de 50 ans¹⁰³. Il n'y a pas une facette de son oeuvre qui ne soit imprégnée de l'ombre obsédante du célèbre poète russe.

La fascination que Puškin exerçait sur Axmatova a pris une forme particulière pendant les années de Terreur. Contrainte au silence pour une première fois après 1925, ne pouvant s'exprimer ouvertement sur ses propres malheurs, sur ses conceptions de la poésie, de l'art, sur l'actualité, sur le monde dans lequel elle

vivait et souffrait. Akmatova se "réfugia", comme le firent à l'époque tant d'intellectuels russes d'avant-garde (Boris Tomševskij, Jurij Tyn'janov, etc), dans le havre des études puškiniennes. Dans la notice autobiographique qu'elle composa pour un de ses livres, elle parle de ce tournant dans ses activités littéraires: "Примерно с середины 20-х годов я начала очень усердно и с большим интересом заниматься [...] изучением жизни и творчества Пушкина."^{*} Quelques lignes plus loin elle ajoute sèchement, "en passant", comme une remarque anodine: "С середины 20-х годов мои новые стихи почти перестали печатать, а старые - перепечатывать"¹⁰⁴.¹⁰⁵ Cet abandon de la poésie pour un travail essentiellement philologique ne doit pas être interprété comme un refus d'assumer ses responsabilités de poète et d'écrivain; en traitant de questions parfois purement formelles, Akmatova s'affirme malgré tout comme un écrivain "engagé", au sens sartrien de ce mot; elle reste "en situation" par rapport à l'actualité et au monde contemporain. En 1946 Boris Ejxembbaum remarquait:

Историко-литературные работы Ахматовой важны не только сами по себе (они достаточно высоко оценены нашим советским пушкиноведением), но и как материал для характеристики ее творческого пути и ее творческой личности: уход от поэтической деятельности не был уходом от литературы вообще.¹⁰⁶¹⁰⁷

^{*} Environ depuis le milieu des années 20 j'ai commencé à étudier intensivement et avec beaucoup d'intérêt [...] la vie et l'oeuvre de Puškin.

¹⁰⁴ Depuis le milieu des années 20 on a presque cessé de publier mes nouveaux vers et de republier mes anciens.

¹⁰⁵ Les travaux historico-littéraires d'Akmatova sont importants non seulement pour eux-mêmes (ils ont été suffisamment hautement appréciés par nos puškinistes soviétiques), mais égale-

Ахматова supportait l'oppression et les persécutions avec une certaine dose de fatalisme; ceci faisait partie de sa condition de poète, elle ne pouvait y échapper:

Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть¹⁰⁰.

Le fatalisme résigné d'Aхматова découle en partie de sa vision "acméiste" de l'histoire qui postule l'existence d'un temps non-linéaire. Pour Ахматова (et Mandel'stam) l'histoire, en particulier l'histoire de la culture occidentale, "se conçoit synchroniquement"; toutes les époques coexistent et se distribuent sur un axe vertical¹⁰¹. Dans son journal, l'écrivain Pavel Luknickij, un ami proche d'Aхматова, présente cette conception "synchronique" de l'histoire en des termes plus simples et infiniment plus sympathiques:

Характерная черта: о Пушкине, о Данте или о любом гении, большом таланте АА всегда говорит так, с такими интонациями, словечками, уменьшительными именами, как будто тот, о ком она говорит, — ее хороший знакомый, с ним она только что разговаривала, вот сейчас он вышел в другую комнату, через минуту войдет опять... Словно нет пространств и веков, словно они члены ее семьи. Какая-нибудь строчка, например, Данте, восхитит АА: "До чего умен... старик!" или "Молодец

ment comme matériel pour la caractérisation de son évolution créatrice et de sa personnalité créatrice: la retraite hors de l'activité poétique n'était pas une retraite complète hors de la littérature et de l'actualité.

* Sans bourreau et échafaud le poète ne peut être sur terre. Pour nous il y a des chemises de pénitence, nous devons marcher avec une chandelle et hurler.

Пушник ! "100"

La conséquence d'une telle "familiarité" est double lorsqu'Axmatova traite du conflit entre le poète et le pouvoir, soit dans ses vers, soit dans sa prose. D'une part, la tragédie moderne, soviétique répète, refait, rejoue, réécrit une tragédie qui s'est produite à une autre époque, celle de Puškin, de Dante; cette situation permet à Axmatova non seulement de se comparer à ces poètes, de s'identifier à eux - ce qui est plutôt banal -, mais également de les incarner: d'être Puškin ou Dante¹⁰⁰. Et c'est ce qu'elle fait, par exemple, lorsqu'elle se déclare l'héritière des poètes de Carskoe Selo: elle reçoit en héritage leur opprobre, leur destinée, leur délivrance, leur existence de poète¹⁰¹. D'autre part, la tragédie des poètes d'autrefois annonce la tragédie axmatovienne; elle trace ses contours, la mime, la réfléchit, la répète dans le tourbillon d'une histoire circulaire. Ainsi, en discutant de problèmes reliés à la biographie et à l'oeuvre de Puškin, Axmatova traite d'un phénomène qui fait partie intégrante de son devenir et de son entité poétique¹⁰².

* Un trait caractéristique: de Puškin, de Dante et de n'importe quel génie, grand talent, AA parle toujours d'une telle façon, avec de telles intonations, petits mots, diminutifs, comme si de qui elle parle est une bonne connaissance, avec lui elle vient tout juste de converser, il est sorti à l'instant dans l'autre chambre, il entrera de nouveau dans une minute... Comme s'il n'avait pas d'espaces et de siècles, comme s'ils étaient des membres de sa famille. Si une phrase quelconque de Dante, par exemple, ravit AA: "Ce qu'il est intelligent... le vieux!" ou "Bravo mon Puškin!".

Dans notre analyse nous avons voulu placer *Приморский парк Победы* au coeur de ce dialogue poétique sur l'oppression qu'entretient l'Oeuvre d'Aхmatova avec Puškin. C'est à partir de cette zone stratégique que nous avons pu tisser un réseau intertextuel qui nous a permis de renverser le sens superficiel du poème.

2. Staline et Pierre le Grand.

Dans son bref commentaire sur *Приморский парк Победы*, S. Leither signale un certain rapport entre le texte d'Aхmatova et l'Introduction du long poème de Puškin *Медный всадник*: "The opening scene of uninhabited desolation, and particularly the image of the "decrepit fishing boat", resonate with the opening lines of *The Bronze Horseman*¹²." La "scène d'ouverture" de *Приморский парк Победы* reprend en effet plusieurs motifs contenus dans les premières strophes du poème de Puškin; on observe chez Aхmatova le même paysage marécageux et désert, imprégné de noirceur et de tristesse, avec une embarcation solitaire, et cette scène est située dans le même lieu géographique (à l'embouchure de la Neva) et en la présence (directe ou indirecte) du même personnage historique (Pierre le Grand):

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

[...]

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

Еще недавно плоская коса,
черневшая уныло в невиской
дельте,
как при Петре, была покрыта
мхом
И ледяною пеною омита.
Скучали там две-три плакучих
ивы,
и дряхлая рыбацкая ладья
в песке прибрежном грустно
догнивала.
И буйный ветер гостем был
единым
безлюдного и мертвого болота.
Но ранним утром вышли ленин-
градцы
бесчисленными толпами на
взморье.
И каждый посадил по деревцу
на той косе, и топкой и пус-
тынной,
на память о великом дне
Победы.

* Sur la rive de vagues désertes Il était debout, rempli de grandes pensées, et regardait au loin. Devant lui le fleuve se déployait largement; une pauvre nacelle sur celui-ci voguait solitairement. Sur les rives moussues et marécageuses des isbas noircissaient ici et là, le refuge d'un misérable finlandais; et une forêt, ignorée des rayons d'un soleil caché dans le brouillard, tout autour bruissait.

[...]

Cent ans ont passé, et la jeune citée, la beauté et la merveille des pays nordiques, des ténèbres des bois, des marais s'est élevée avec splendeur et fierté.

" Encore récemment une langue de terre plate, noircissant tristement dans le delta de la Neva, comme à l'époque de Pierre, était couverte de mousse et lavée d'écume glacée.

S'ennuyaient là deux-trois saules pleureurs, une barque de pêcheur décrépite sur le sable de la rive pourrissait tristement. Et un vent impétueux était l'hôte unique du marais désert et mort.

Mais tôt un matin sortirent les habitants de Leningrad en foules innombrables sur le bord de la mer. Et chacun planta un arbre sur cette langue de terre, et marécageuse et déserte, en mémoire du grand Jour de la Victoire.

Mais le lien entre le poème d'Aхmatova et celui de Puškin ne se réduit pas à une suite d'allusions ou de réminiscences qui produiraient, comme le suggère Leither, un simple effet de "résonance". En fait, il est possible de discerner un rapport de similitude qui dépasse nettement le niveau des microstructures (lexèmes, motifs, images) et qui recouvre une structure d'ensemble. Chaque texte se divise en deux parties principales: une première partie qui décrit l'état initial du paysage, "à l'état sauvage", et une seconde partie qui relate la transformation du triste tableau: chez Puškin "des ténèbres des bois et des marécages" s'élève Saint-Pétersbourg, "la création de Pierre", "la beauté et la merveille des pays nordiques"; chez Aхmatova "la langue de terre marécageuse et déserte" se transforme en un jardin resplendissant de vie et de lumière: "И вот сегодня - это светлый сад, etc". En outre, on remarquera que le miracle de cette métamorphose est symbolisé dans les deux textes par la multiplication d'une embarcation solitaire en de nombreux bateaux:

...Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко.

[...]

...Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся

...дряхлая рыбацкая ладья
в песке прибрежном грустно
догнивала.

[...]

И там, где прежде парус оди-
нокий
белел в серебряном тумане
моря, -
десятки быстроскрылых, легких
яхт

Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стре-
мятся...

на воле теватся...

Finalement, il faut souligner le rôle joué par le motif de la victoire dans les deux textes: le jardin que décrit le poème d'Akhmatova a été créé pour commémorer la victoire du peuple soviétique dans la "Grande guerre patriotique", il se nomme le "Parc de la Victoire", ce qu'on nous rappelle à deux reprises (dans le titre et au dernier vers); l'ode de Puškin célèbre la fondation de Saint-Petersbourg à la fois comme une victoire sur l'ennemi (les Suédois et les Finlandais) et comme une victoire sur les forces de la nature:

...победу над врагом
Россия снова торжествует...

[...]

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,

* ...une barque de pêcheur décrépite pourrissait tristement sur le sable de la rive.

[...]

Et là, où autrefois un voilier solitaire blanchissait dans le brouillard argenté de la mer, des dizaines de yachts légers, rapides se réjouissent en liberté...

** ...le fleuve se déployait; une pauvre nacelle sur celui-ci voguait solitairement...

[...]

Là où autrefois un pêcheur finlandais, triste paria de la nature, seul sur des rives basses jetait son vieux filet dans des eaux inconnues, maintenant sur des rives animées se serrent les unes contre les autres des masses harmonieuses de palais et de tours; des navires en foule de tous les coins du monde voguent vers des quais riches...

Да умирится же с тобой
 И побежденная стихия;
 Вражду и плен старинный свой
 Пусть волны финские забудут
 И тихой злостью не будут
 Тревожить вечный сон Петра!¹¹⁸

Quels sont les effets de toutes ces différentes analogies sur le sens de *Приморский парк Победы*? De quelle façon influencent-elles notre lecture du poème? En fait, tout dépend du sens qu'on attribue au départ à l'hypotexte¹¹⁸. L'Introduction de *Медный всадник* est traditionnellement interprétée comme une ode glorifiant Pierre le Grand et Saint-Petersbourg, l'ultime exploit du tsar réformateur, le symbole de la Russie moderne. Une telle interprétation ne fait que renforcer le sens officiel et superficiel de l'hypertexte. En 1950 personne n'aurait osé mettre en doute (ouvertement) que Staline avait été le grand artisan de la Victoire de 1941-45. Il faut aussi se rappeler que le tyran aimait bien se comparer à Pierre le Grand, car lui aussi, tout comme son prédécesseur, n'avait reculé devant aucun obstacle et aucune atrocité pour transformer une Russie arriérée en un puissant empire moderne. En faisant écho à l'ode de Puškin, le poème d'Axmatova glorifierait alors d'une façon indirecte le grand souverain de l'époque soviétique: le parc de la Victoire.

...une victoire sur l'ennemi la Russie célèbre de nouveau...

[...]

Sois belle, cité de Pierre, et dresse-toi fièrement comme la Russie, et se réconciliera avec toi l'élément vaincu; que les vagues finlandaises oublient leur hostilité et leur antique captivité et ne viennent pas troubler d'une vaine colère le rêve éternel de Pierre!

représenté comme un lieu édénique, serait une forme de monument aux prouesses militaires et au génie transformateur de Staline.

Cette symétrie parfaite entre deux discours apparemment glorificateurs s'embrouille lorsqu'on donne à l'hypotexte un sens qui diffère de celui imposé par la tradition scolaire et la critique soviétique officielle. Dans son ensemble, le poème de Puškin est une oeuvre très ambiguë qui entraîne le lecteur dans un étourdissant labyrinthe de sens contradictoires. Après les vers célébrant la puissance du tsar et la beauté "sévère et harmonieuse" de la ville impériale ("Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид..."), commence un récit endiablé relatant l'inondation de Saint-Petersbourg, le délire d'Eugène et la course fantastique du Cavalier de bronze, pour enfin se terminer par la mort humiliante du pauvre fonctionnaire. Cette combinaison d'images divergentes a donné beaucoup de fil à retordre à tous les critiques qui se sont entêtés à vouloir faire l'exégèse de l'oeuvre. Qu'a voulu dire au juste l'auteur? Quelle est sa position par rapport à ses personnages? Est-ce qu'il condamne Eugène pour sa "petitesse" ou le tsar pour sa cruauté de despote? Est-ce qu'il glorifie Saint-Petersbourg ou lui jette un anathème comme ville maudite? Akmatova avait pour sa part une position très claire à ce sujet. Elle projetait même d'écrire un article sur *Медный всадник*, comme en témoigne ce plan retrouvé dans ses archives:

Петербург 1-й гл[авы] "Он[егина]" и Петербург "М[едного всадника]". (Первый - милая родина глазами юного изгнанника, второй - свинский П[етербург] писем, мрачный и беспощадный, как в "Шинели" Гоголя - см. Петербург "Пиковой дамы", - где ветер,

Клубя капоты дев ночных
И заглушая часовых...).

Вступленье (военная столица и т. д.), одическое великолепье и наскировка, оттуда и цветные эпитеты, от кот[орых] в тексте поэмы нельзя найти ни следа. И от всей онегинской пестроты и разнообразия - рестораны, балы, театр - остался только непроглядный мрак и шлюхи. Риданье над человеком, бездомность автора¹.

Les idées exprimées dans ces quelques lignes permettent de mieux comprendre un passage plutôt confus du *Poème без героя*. Au début de la troisième partie, l'Epilogue, qui développe le thème du destin tragique et sanglant de Leningrad-Petersbourg, Akmatova a placé trois épigraphes: 1) "Быть пусту месту сему...", la célèbre sentence que prononça Evdokija Lopuxina, la femme répudiée de Pierre le Grand, lorsqu'elle maudit la nouvelle capitale et la condamna à la destruction totale; 2) "Да пустыни немых

¹ Le Pétersbourg du 1-er chapitre d'"Onéguine" et le Pétersbourg du "Cavalier de Bronze". (Le premier: une douce patrie vue par les yeux d'un jeune exilé, l'autre: le Pétersbourg abject des lettres, sombre et impitoyable, comme dans le "Manteau" de Gogol - voir le Pétersbourg de la "Dame de pique", - où le vent,

Faisant tourbillonner les capotes des filles nocturnes
Et étouffant les sentinelles...).

L'Introduction (la ville militaire, etc), une splendeur odique et un camouflage, de là les épithètes colorées dont on ne peut trouver aucune trace dans le texte du poème. Et de toute la bigarrure et diversité onéguinienne: les restaurants, les bals, le théâtre, il ne reste plus que des ténèbres profondes et des prostituées. Un pleur sur l'humain, la solitude de l'auteur.

" Ce lieu sera vide...

площадей. / Где казнили людей до рассвета."¹, deux vers tirés du poème *Петербург* d'Innokentij Annenskij, une oeuvre très sombre qui représente Pétersbourg comme un enfer cruel de grisaille et de saleté, une création absurde où règnent la mort et la désolation ("Только камни из мерзлых пустынь / Да сознание проклятой ошибки."²); 3) et finalement, pour clore cette triade: "Люблю тебя, Петра творенье!"³, l'exclamation emphatique qui amorce la cascade d'éloges à la capitale dans l'Introduction de *Медный всадник*. La présence de ce dernier épigraphe dans le groupe produit, semble-t-il, un effet de dissonance: comment concilier le panégyrique de Puškin et la vision apocalyptique d'Annenskij et d'Evdokija Lopuxina?

Mais cette dissonance, ne résonne-t-elle pas déjà dans la déclaration d'amour à la ville? Plusieurs commentateurs ont déjà relevé le rapport étroit qui unit le *Поэма без героя* à la section narrative de *Медный всадник*⁴. La première partie du poème d'Akhmatova porte le même sous-titre que le poème de Puškin: *Петербургская повесть* [Récit de Pétersbourg]. Le spectre du Cavalier de Bronze en furie surgit dans un des tableaux:

Ветер, полный балтийской соли,
Бал метелей на Марсовом Поле

¹ Et les déserts des places muettes, où l'on exécutait des gens avant l'aube.

² Seulement les pierres des déserts glacés et la conscience d'une erreur maudite.

³ Je t'aime, création de Pierre!

И невидимых звон копыт...
 И безмерная в том тревога,
 Кому хит осталось немного,
 Кто лишь смерти просит у Бога
 И кто будет навек забыт¹¹⁹.

Tout le *Поэма без героя*, dont le héros manquant serait peut-être, comme le suggère L. Losev, Pétersbourg¹²⁰, gravite autour d'une expérience d'horreur et de destruction, d'un désastre terrible qui s'accomplit par un caprice du destin sur les rives de la Neva: "Там, у устья Леты-Невы"¹²¹. On s'épuise à le répéter depuis 25 ans: le poème est entièrement construit à partir de fragments de textes étrangers. Malgré la composition plutôt hétéroclite des "sources" (D. Lixačev énumère des écrivains aussi diversifiés que Sophocle, Dante, Cervantes, Shakespeare, Byron, Schelley, Mérimé, Baratynskij, Oscar Wilde, etc¹²²), le bassin principal où puise Aхmatova est alimenté par les écrits des grands écrivains tragiques de Pétersbourg, les illuminés qui ont créé une mythologie funeste de la ville (ce que Toporov a appelé le "петербургский текст"): Gogol, Dostoevskij, Blok, Belyj, Annenskij, et bien sûr Puškin, le Puškin de *Медный всадник*, le précurseur du grand délire qui allait emporter les écrivains de la capitale impériale pendant plus d'un siècle. Dans une de ses notes sur le *Поэма без героя*, Aхmatova parle de la vision apocalyptique qui scintille derrière le texte:

* Un vent, plein de sel de la Baltique, un bal de tempêtes sur le Champ de Mars, et le bruit des sabots invisibles... Et l'angoisse sans mesure de celui qui ne vivra plus très longtemps, qui ne demande à Dieu que la mort et qui sera oublié à jamais.

За словами мне порой чудится петербургский период русской истории:

Да будет пусто место сие -

дальше Суздаль - Покровский монастырь - Евдокия Федоровна Лопухина. Петербургские ужасы: могила царевича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемчугова, дуэль Пушкина, наводнение, тюремные очереди 1937-8, блокада. Все это должно звучать в еще не существующей музыке¹³³.

Lorsque retentit soudainement dans cette symphonie d'horreur l'exclamation de Puškin: "Люблю тебя, Петра творенье!", celle-ci éclate comme un rire diabolique: "Je t'aime cité de Pierre, oh oui, je t'aime, cité maudite, cité sanglante, cité fantôme, cité de désastre, que je t'aime, que je te trouve belle et harmonieuse..."

* * *

Lorsque nous ajoutons au réseau intertextuel de *Приморский парк Победы* les textes analysés dans les pages précédentes, le sens superficiel du poème se fissure légèrement et nous pouvons soudainement entrevoir un abîme de nouveaux sens possibles. En renvoyant à un texte qui n'est qu'un "camouflage", donc à un

¹ Derrière les mots m'apparaît parfois toute la période pétersbourgeoise de l'histoire russe:

Et ce lieu sera vide;

et ensuite Suzdal', le monastère de Pokrov, Evdokiia Fedorovna Lopuxina. Les horreurs de Pétersbourg: la tombe du tsarévitch Aleksej, la mort de Pierre, de Paul, Paraša Žemčugova, le duel de Puškin, l'inondation, les lignées devant les prisons de 1937-38, le siège. Tout ceci doit retentir dans une musique encore inexistante.

texte qui ne dit pas ce qu'il prétend dire, à un texte qui, par un jeu d'échos, vibre d'une note tragique et funèbre, le poème d'Axmatova acquiert lui aussi une certaine duplicité et se transforme en une "cassette à double fond". C'est le Même qui bascule, sous les coups de la Différence. Afin de poursuivre et d'aggraver ce processus de déstabilisation, nous analyserons un autre écrit d'Axmatova sur Puškin: l'article "Пушкин и Невское взморье".

2. L'île Golodaj.

Dans l'article "Пушкин и Невское взморье", Axmatova revient au thème classique de la sympathie qu'éprouvait Puškin pour ses amis décembristes. Lorsqu'il apprit que cinq des principaux instigateurs de la rébellion du 14 décembre 1825 avaient été condamnés à mort par le tsar, le poète fut foudroyé. Après l'exécution, les victimes n'eurent pas droit aux honneurs funéraires et furent enterrés dans une fausse commune. Cette tombe anonyme serait située, selon des rumeurs, sur l'île Golodaj (l'extrémité nord de l'île Vasil'evskij)¹²⁴, mais son emplacement exact demeure encore inconnu aujourd'hui. Axmatova est convaincue que Puškin, profondément ébranlé par la mort brutale et injuste de ses amis, a été préoccupé par ce mystère et qu'il a même parcouru l'île Golodaj dans l'espoir d'y découvrir la tombe des décembristes. Ne remettant pas en question la fidélité de

Puškin envers ses amis, "morts ou vivants"¹²⁵, et connaissant le véritable "culte" qu'il vouait aux tombes¹²⁶, Akmatova ne peut admettre que le mystère de l'emplacement où gisaient les déembristes aurait pu lui être indifférent: "Невероятно, чтобы Пушкин в первый же раз, когда он был в Петербурге после казни [...], не искал место могил на Невском взморье"¹²⁷."

Selon Akmatova, on décèlerait les traces de ce "biographème"¹²⁸ dans une série de textes écrits vers la fin des années 1820 et au début des années 1830. A cette époque Puškin exprime à plusieurs reprises sa "croyance profonde" issue de l'antiquité, selon laquelle "la tombe d'un juste est la richesse d'un pays et la bénédiction des dieux"¹²⁹." Une des notes auctoriales au poème *Полтава* mentionne que les corps décapités de Iskra et Kočubej, deux "criminels politiques", furent rendus à leurs parents et enterrés dans le monastère de Kiev, "le centre de l'orthodoxie et un des lieux les plus sacrés de la Russie"¹³⁰." Pour Akmatova les allusions contenues dans ce passage sont plus que claires: "Этим Пушкин, несомненно, горько попрекает Николая I, который не только не вернул родным тела казненных декабристов, но велел закопать их на каком-то пустыре"¹³¹." Mais l'indice

* Il est invraisemblable que Puškin n'ait pas cherché l'emplacement des tombes dans le delta de la Neva la toute première fois où il fut à Pétersbourg après l'exécution.

** Par ceci Puškin, sans aucun doute, fait des reproches amers à Nicolas I qui non seulement n'a pas rendu aux parents les corps des déembristes exécutés, mais a ordonné qu'on les enterre dans un quelconque terrain vague.

qui témoigne le mieux des recherches obstinées du poète est le fait qu'on rencontre une description détaillée de ce "quelconque terrain vague" (l'île Golodaj) dans trois textes datant de la même époque: le premier paragraphe du conte *Уединенный домик на Васильевском* (un conte récité par Puškin mais transcrit par Titov¹³²); le passage de *Медный всадник* relatant la découverte du corps mort d'Eugène; et le poème inachevé "Когда порой воспоминанье"¹³³.

C'est à partir de ce dernier "indice" que nous pouvons établir une série de liens entre l'article "Пушкин и Невское взморье" et *Приморский парк Победы*. Le paysage que décrit les trois textes cités par Akmatova présente plusieurs analogies importantes avec le paysage marin qui est représenté dans les premières strophes de son propre poème écrit en 1950 (et dans l'Introduction de *Медный всадник*). C'est une langue de terre¹³⁴ marécageuse sur le bord de la mer, un lieu marécageux, triste et désert:

...лежит луг, вязкий, как болото, составляющий взморье. И
летом печальны сии места пустынные, а еще более зимой..."
(*Уединенный домик*)

...Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки.
(*Медный всадник*)

"...s'étend un pré, fangeux, comme un marais, composant le bord de la mer. Et pendant l'été ces lieux déserts sont tristes, et encore plus l'hiver...

"...Une île déserte. Pas un grain d'herbe n'a grandi là.

Печальный остров – берег дикий...
("Когда порой воспоминашь")

Et à part quelques maisonnettes en décrépitude, la seule présence qui se manifeste sur cette île désolée est une embarcation solitaire, ou encore un pauvre pêcheur ou un visiteur tout aussi solitaires:

Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров.
(Медный всадник)

Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак,
Здесь невод мокрый расстилает
И свой разводит он очаг.
Сюда погода волновая
Заносит утлый мой челнок...
("Когда порой воспоминашь")

Le motif du bateau solitaire revient deux fois dans *Прииорский парк Победы* (on remarquera que la première fois il s'agit d'un bateau de pêcheur):

* Une île triste – une rive sauvage...

** Parfois un pêcheur accoste là-bas avec un filet et prépare son pauvre souper, ou un fonctionnaire visite, en se baladant le dimanche dans une barque, l'île déserte.

*** Ici parfois accoste un pêcheur nordique téméraire, ici il étend son filet mouillé et allume son feu, ici le temps en s'agitant emporte ma fragile nacelle.

...дряхлая рыбацкая ладья
в песке прибрежном грустно догнивала.

[...]

И там, где прежде парус одинокий
белел в серебряном тумане моря...^{133*}

Dans le texte d'Akhmatova on relève de plus un fragment qui cite presque littéralement deux vers du poème "Когда порой воспоминанье":

Печальный остров - берег дикий
Усеян зимнею брусникой.
Увядшей тундрой покрыт
И холодной пеною подмыт.^{**}
("Когда порой...")

Еще недавно плоская коса,
черневшая уныло в невской
дельте,
как при Петре, была по-
крыта илом,
И ледяною пеною омыта.^{***}
(Приморский парк Победы)

Cette citation a une importance stratégique immense pour le déchiffrement de *Приморский парк Победы*. A travers tout son article, Akhmatova revient à plusieurs reprises au poème inachevé de Puškin, en accordant une attention particulière au passage contenant le distique "Увядшей тундрой покрыт / И холодной пеною подмыт". Une telle insistance semble presque relever d'une certaine tactique (consciente ou inconsciente, peu importe), dont

* ...une barque de pêcheur décrépite pourrissait tristement sur le sable de la rive.

[...]

Et là, où autrefois un voilier solitaire blanchissait dans le brouillard argenté de la mer...

" Une île triste, une rive sauvage parsemée d'airelle, couverte de toundra flétrie et lavée par une écume froide.

"" Encore récemment une langue de terre plate, noircissant tristement dans le delta de la Neva, comme à l'époque de Pierre, était couverte de mousse et lavée d'une écume glacée.

nous retracerons dans les pages suivantes les principaux mouvements.

Après avoir cité le poème en entier au début de l'article, Akmatova s'exclame:

В этом отрывке таинственно решительно все: и необычайная для Пушкина порывистая обнаженная нетерпимость страдания [...], и готовность в честь чего-то пожертвовать заветнейшей и любимейшей мечтой жизни - Италией, верней, мечтой об Италии, и подробность описания забытого Богом и людьми уголька убогой северной природы, и все это в трагических тонах...

Dans le paragraphe qui suit cette déclaration emphatique, elle établit un rapport dichotomique entre "Когда порой воспоминанье" et le premier chapitre de *Евгений Онегин*: dans son oeuvre de jeunesse Puškin avait renié "Pétersbourg, les nuits blanches, etc, en l'honneur de l'Italie", tandis que dans le "fragment" de 1830, c'est, au contraire, l'Italie qui est reniée pour "un misérable petit coin de nature septentrionale"¹³⁷. Afin de prouver qu'il existe réellement un rapport important entre les deux textes, Akmatova allègue le fait suivant: "К описанию Невы и белой ночи Пушкин берет как примечание большой кусок из "Рыбаков" Гнедича, где фигурируют "Невские тундры" ("..повеяла свежесть на

^{*} Dans ce fragment il y a mystérieusement et définitivement tout: et une intolérance impétueuse et ouverte à la souffrance, un sentiment inhabituel pour Puškin [...]; et une volonté de sacrifier en l'honneur de quelque chose le rêve de sa vie le plus secret et le plus précieux: l'Italie, plus précisément: le rêve de l'Italie; et la description détaillée d'un petit coin de nature septentrionale misérable, oublié de Dieu et des gens; et tout ça dans des tons tragiques...

невские тундры..."). Это же слово повторяется в отрывке ("Увяд-
шей тундрой покрыт...")¹³⁰ ". Il peut paraître étrange qu'Aхма-
tova insiste tant sur une analogie lexicale qui se réduit à un
seul mot, surtout si on considère que le mot cité, "тундра"
[toundra], n'appartient même pas au texte principal de *Евгений
Онегин*, mais apparaît dans une note auctoriale placée à la fin du
roman. Nous devons également tenir compte d'un autre facteur qui
affaiblit considérablement la portée de l'"écho": en plus d'être
situé dans une zone paratextuelle, le mot cité est déjà au départ
un texte étranger, puisque le sujet initial de l'énoncé "...по-
веля свехость на невские тундры..." n'est pas Puškin, mais
Gnedič. Conséquemment, le texte cité "тундра" ne peut réaliser
la fonction dialogique que lui assigne Axmatova qu'à travers un
relais de plusieurs instances discursives: T1 ("Когда порой
воспоминанье") cite T2 (le poème de Gnedič), qui avait été cité
une première fois par T3 (la note), lequel renvoie à T4 (le texte
principal du roman).

Vers la fin de son article Axmatova revient encore une fois
au poème de 1830 dans le but d'établir de nouveaux liens entre ce
texte et *Евгений Онегин*. Cette fois-ci il s'agit plutôt d'un
rapport "génétique" que d'un rapport citationnel ou dialogique.
Selon Axmatova, les huit vers suivants auraient pu former, à

* Pour la description de la Neva et des nuits blanches
Puškin prend comme note un gros morceau des "Pêcheurs" de Gnedič,
où apparaissent "les toundras de la Neva" ("...une fraîcheur
souffla sur les toundras de la Neva..."). Ce même mot est répété
dans le fragment ("Couverte de toundra flétrie...").

cause de leur structure prosodique, le début d'une strophe non-écrite du roman:

Стремлюсь привычною мечтою
К студенным северным волнам.
Мех белоглавой их толпою
Открытый остров виху там.
Печальный остров - берег дикий
Усеян зимнею брусникой,
Увядшей тундрой покрыт
И холодной пеною подмыт.

Puškin aurait eu l'intention d'ajouter à son roman cet extrait "déjà terminé". Dans ses commentaires à l'article, Gerštein soutient qu'une telle hypothèse a été réfutée par des "spécialistes", mais Axmatova ne semble pas douter de son bien-fondé:

Надеюсь, спорить, что этот фрагмент написан по всем правилам онегинской строфы, никто не станет. В последнем четверостишии вместо онегинской охватной рифмы (abba) имеем опять перекрестную (abab). Но ведь это перечерченный черновик, и что Пушкин сделал из него потом, мы не знаем. В начале отрывок просто не обработан, и в него к тому же вставлено готовое стихотворение 1827 года ("Кто знает край...")¹³⁹.

Nous ne discuterons pas ici de la valeur textologique de ces suppositions. Ce que nous devons surtout retenir, c'est le

* Je m'emporte dans un rêve habituel vers des vagues glacées et nordiques. Entre leur foule à tête blanche je vois là-bas une île ouverte. Une île triste, une rive sauvage parsemée d'aileron, couverte de toundra flétrie et lavée par une écume froide.

** J'espère que personne ne voudra contester que ce fragment est écrit selon toutes les règles d'une strophe onéguinienne. Dans le dernier quatrain au lieu d'une rime onéguinienne embrassée (abba) nous avons encore une rime croisée (abab). Mais ce n'est tout de même qu'un brouillon raturé, et nous ne savons pas ce que Puškin en a fait par la suite. Au début l'extrait n'est tout simplement pas travaillé, et de plus dans le texte a été inséré un poème terminé de 1827 ("Qui connaît le lieu...").

rapprochement qui est fait par Akmatova entre l'écriture puški-
 nienne et une opération rappelant l'implantation d'une "greffe".
 Il y a quelques années le philosophe français Jacques Derrida
 avait reconnu la nécessité "d'explorer systématiquement ce qui se
 donne comme simple unité étymologique de la greffe et du graffe
 (du *graffion*: poinçon à écrire), mais aussi entre les formes de
 greffe textuelle et les greffes dites végétales ou, de plus en
 plus, animales¹⁴⁰." Dans ses articles sur Puškin, et en parti-
 culier dans "Пушкин и Невское взморье", Akmatova semble souvent
 s'être inspirée d'une telle idée, sans toutefois utiliser un
 vocabulaire et des jeux étymologiques qui rappelleraient de près
 ou de loin les écrits du célèbre "déconstructeur"¹⁴¹. Au fil de
 l'analyse akmatovienne le poème "Когда порой воспоминанье" est
 traité à la fois comme le produit d'une greffe textuelle et comme
 un "greffon". D'une part, c'est un texte composé de divers
 "corps étrangers": on y retrace un élément emprunté à Gnedič et
 au roman *Евгений Онегин*, et "...в него к тому же вставлено
 готовое стихотворение 1827 года ("Кто знает край...")"¹⁴². D'au-
 tre part, comme greffon potentiel le poème (ou un fragment du
 poème) aurait pu être inséré dans un autre texte, et pas seule-
 ment dans un passage de *Евгений Онегин*; Akmatova laisse claire-
 ment entendre que la greffe aurait pu "bien prendre" ailleurs:
 "Но ведь это перечерченный черновик, и что Пушкин сделал из него

¹⁴² ...dans lui a été inséré un poème terminé de 1827 ("Qui
 connaît le lieu...").

потом, мы не знаем"⁹. Nous ne savons peut-être pas quel sort Puškin réservait à ce "brouillon raturé", mais nous savons que celui-ci fut utilisé un siècle plus tard lors de la composition de *Приморский парк Победы*. Ainsi, nous pouvons lire dans l'analyse d'Aхmatova une allusion directe à la greffe qu'elle avait effectuée elle-même quelques années plus tôt à partir du même greffon¹⁰.

* * *

En ajoutant au réseau intertextuel de *Приморский парк Победы* l'article "Пушкин и Невское взморье" et tous les textes puškiens qui y sont cités et analysés, le lecteur provoque un véritable éclatement du sens de ce poème. En plus de renvoyer à l'extrémité ouest de l'île Krestovskij, site du futur Parc de la Victoire, le paysage désolé des premières strophes renvoie également à un espace mythique: l'île Golodaj, non pas le lieu géographique réel, mais l'image symbolique de cette île, telle qu'elle a été définie par Aхmatova.

Le slaviste américain Inna Čečel'nickaja soutient que l'article "Пушкин и Невское взморье" peut être lu comme un commentaire "cryptogrammé" d'Aхmatova sur sa propre biographie. Lorsque Nikolaj Gumilev, son premier mari, fut arrêté et fusillé

⁹ Mais ce n'est tout de même qu'un brouillon raturé, et nous ne savons pas ce que Puškin en a fait par la suite.

en 1921 par les bolcheviques, soi-disant pour avoir pris part à une rébellion pro-monarchiste, il connut le même sort que celui infligé un siècle plus tôt aux décembristes: le poète n'eut pas droit aux honneurs funéraires et son corps fut jeté dans une fosse commune. L'emplacement exact de celle-ci est resté longtemps inconnu. Dans ses mémoires, Nadežda Mandel'stam raconte comment elle et Akmatova ont tenté de retrouver la tombe anonyme de Gumilev après l'exécution:

Хорошо жить в маленькой стране, где можно громко заявить о своем праве и выкрасть запретное мертвое тело, а не бродить, как Пушкин, а потом им втроем [с О. Мандельштамом] с Акматовой по острову Голодаев и странным рощам под Петербургом, куда молва послала нас в поисках могилы расстрелянного поэта¹⁰³.

Dans une note qui a été retrouvée dans un des brouillons de l'article "Пушкин и Невское взморье", Akmatova avoue avoir déjà parcouru à maintes reprises au début du XX siècle l'île Golodaj et d'autres îles dans le delta de la Neva, sans toutefois préciser l'objet de ces fréquentes expéditions:

Кроме Голодая на взморье много мелких островков. На них действительно сидят морские птицы - чайки, утки; сушатся рыбацкие сети, иногда догнивает дырявая лодка, чернеют следы костров. Так, во всяком случае, было в начале XX в., когда

* Il est bien de vivre dans un petit pays où l'on peut proclamer à voix haute son droit et voler un corps mort condamné par l'interdit, au lieu d'errer comme Puškin, puis comme nous deux [N. et O. Mandel'stam] avec Akmatova à travers l'île Golodaj et d'étranges bosquets des environs de Pétersbourg, où les rumeurs nous avaient envoyés à la recherche de la tombe du poète fusillé.

я часто там бывала¹⁴⁴.

Les mémoires de Mandel'stam nous permettent cependant d'éclaircir le mystère, ou plutôt: d'entourer la remarque anodine d'Axmatova d'une auréole de mystère.

Čečel'nickaja interprète l'aveu partiel d'Axmatova comme une invitation à chercher dans ses oeuvres les traces ou les échos de la tragédie "antigonienne" qu'elle avait vécue après l'exécution de Gumilev. Comme Puškin, Axmatova vouait un culte aux tombes, mais elle n'a pu honorer celle de son mari assassiné, ni par sa présence, puisqu'elle ignorait l'emplacement exact où gisait son corps, ni par sa poésie, puisqu'elle était contrainte au silence: Gumilev avait été éliminé comme un traître à la nation; celui qui aurait regretté ouvertement sa disparition aurait été puni comme un criminel d'état. On se souviendra de la sentence terrible prononcée par le roi Créon dans la tragédie *Antigone*:

...le banni qui n'est revenu que pour livrer aux flammes sa patrie et ses dieux [...], défense publique est faite aux citoyens de l'honorer d'un tombeau, de le pleurer; que son corps gise, privé de sépulture, proie des oiseaux et des chiens, objet d'opprobre¹⁴⁵.

* A part Golodaj sur le bord de la mer il y a beaucoup de petites îles. Sur elles effectivement se posent des oiseaux de mer: des mouettes, des canards; séchent des filets de pêcheurs, parfois pourrit une barque trouée, noircissent des traces de feux. Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que c'était au début du XX siècle, quand je me rendais souvent là-bas.

Aхmatova n'a pas choisi la mort comme l'héroïne antique; selon Čečel'nickaja, elle a préféré suivre l'exemple de Puškin: défier le destin en écrivant des cryptogrammes qui seraient déchiffrés un jour par des lecteurs futurs. Čečel'nickaja assume cette tâche de décryptage et découvre des allusions à la mort et à l'opprobre de Gumilev dans les textes de plusieurs périodes différentes: "...Ахmatova revient "trois fois" [comme Puškin] à la "tombe anonyme" du fusillé: en 1921 dans *Anno Domini* ("immédiatement après l'exécution"); dans la dernière période de l'oeuvre pendant les années 60; et dans les années quarante dans *Петербургская повесть* [la première partie du *Поэма без героя*]¹⁴⁶." Les exemples qu'elle cite paraissent tous très convaincants et confirment, semble-t-il, son hypothèse, mais un texte important a tout de même échappé à son attention: *Приморский парк Победы*. De tous les textes poétiques d'Ахmatova, c'est le seul où l'île Golodaj est décrite en détail, du moins de la même façon qu'elle est représentée dans l'article "Пушкин и Невское взморье". A toutes les analogies que nous avons déjà relevées, nous pouvons ajouter la suivante: la note brouillon se réfère à une barque trouée et pourrie ("...иногда догнивает дырявая лодка...")^{*}; on observe le même détail dans le poème *Приморский парк Победы*: "...и дряхлая рыбацкая ладья / в песке прибрежном грустно догнивала."^{**} Il est vrai que le contenu du

* ...parfois pourrit une barque trouée...

** ...une barque de pêcheur décrépite pourrissait sur le sable de la rive...

poème ne semble avoir aucun rapport direct ou même indirect à la tragédie de Gumilev, mais il ne faut pas se fier aux apparences. Čežel'nickaja insiste à plusieurs reprises sur la signification des chiffres et des dates dans la poésie axmatovienne et remarque que "c'est également un des procédés utilisés par Axmatova pour la création d'un cryptogramme"¹⁴⁷. L'année 1950 qui est inscrite en bas du poème renvoie à un des biographèmes les plus importants dans la mytho-biographie axmatovienne: la publication du recueil *Слава миру*, c'est-à-dire le sacrifice accompli par le poète pour sauver son fils, Lev Gumilev, condamné à l'emprisonnement à cause du nom qu'il portait comme une malédiction; le nom de son père, empreinte du malheur, signe d'une race maudite¹⁴⁸. Dans ce 1950 fatidique résonne en sourdine la douloureuse complainte du *Реквием*:

Муж в могиле, сын в тюрьме.
Помолитесь обо мне¹⁴⁹.

Et celle du cycle *Черепки*:

Семь тысяч и три километра...
Не услышишь как мать зовет
В грозном вое полярного ветра,
В тесноте обступивших невзгод.

Ты дичаешь, звереешь, - ты милый! -
Ты последний и первый - ты наш.
Над моей ленинградской могилой

* Le mari est dans la tombe, le fils en prison, priez pour moi.

Равнодушная бродит весна¹⁰⁰.

Le fils unique est en prison, "le dernier et le premier", dans le froid et l'horreur *parce que* le père, "objet d'opprobre", est dans une tombe; dans une tombe anonyme, "la tombe de Leningrad" (située, on le sait, sur l'île Golodaj), au-dessus de laquelle "erre un printemps indifférent": l'absence de renouveau, la mort, l'oubli.

En 1950 il se produit un scandale: la voix de la mère et de la veuve, son cri d'épouvante et de folie qui aurait dû retentir avec force dans le *Septième livre* a été étouffé par l'édit de Créon ("défense publique de pleurer les bannis, de les honorer d'un tombeau"), et les pleurs ont été remplacés par une courbette servile: par un "faux" livre, les hymnes et les odes de *Слава миру*. Or, dans les profondeurs de ce scandale se dissimule un autre scandale: lorsque nous exposons les "sources" intertextuelles d'un poème comme *Приморский парк Победы*, à la fois celles qui le précèdent et celles qui l'excèdent, celui-ci s'affirme comme un simulacre, une feinte; le mouvement qu'il trace évoque le geste d'un mime, ou encore: d'une mimique. Sans mesurer, semble-t-il, l'étendue de ses propos, Timenčik avait peut-être deviné juste lorsqu'il se plaignit du "sourire méchant" des vers de

* Sept mille et trois kilomètres... Tu n'entendras pas comment ta mère appelle dans le hurlement menaçant du vent polaire, sous le poids des malheurs.

Tu deviens sauvage, animal - toi, mon cher! -, tu es le dernier et le premier; tu es le nôtre. Sur ma tombe de Leningrad erre un printemps indifférent.

Слава миру (en visant particulièrement les cinq poèmes qui s'étaient infiltrés dans les livres "véritables" d'Akhmatova). Dans un autre écrit, il s'indigne de ce que certains critiques ayant accusé le poète de "servilité" soient restés complètement sourds à l'élément parodique dans *Приморский парк Победы* (sans toutefois nommer directement le texte-sacrilège):

Неужели же ухо настолько оглохло от фанфар, что не слышит злой пародии в бодром противопоставлении многочисленных яхт в Финском заливе нашей счастливой эпохи одинокому лермонтовскому парусу в Маркизовой луже прошлого? Разве эта пародия не есть свидетельство эпохи более верное, чем гладкие ямбы, в которые она облечена? Разве это не "письмо в бутылке", но письмо, отправленное из застенка?¹⁰¹

La charge contenue dans les "iambes plates" de *Приморский парк Победы* n'est pas uniquement dirigée contre la littérature soviétique officielle, incarnée par la poésie de Lebedev-Kumač; écartelé par la force subversive et dé-constructive de l'inter-texte, le poème d'Akhmatova contrefait ce qu'il prétend être, il se moque de lui-même, se remet en question en tant que discours référentiel, en tant que suite d'énoncés linéaires "collées" à la réalité, une réalité qui, au départ, n'existe même pas, une réalité que le pouvoir a composée de toutes pièces. Et lorsque le lecteur règle sa lecture sur le jeu et l'économie du réseau,

* Est-ce possible que l'oreille ait été assourdie à ce point par la fanfare, qu'elle n'entend pas la parodie méchante dans l'opposition enthousiaste des nombreux yachts dans le Golfe finlandais de notre époque heureuse au solitaire voilier de Lermontov dans l'étang Markizovaja du passé? Cette parodie n'est-elle pas un témoignage de l'époque plus fidèle que les iambes plates avec lesquels elle a été composée? N'est-ce pas une "bouteille à la mer" envoyée d'une chambre de torture?

il se produit un troisième scandale, un événement qui assène un coup final au contrôle idéologique du pouvoir: l'intertexte offre une porte de sortie par laquelle on peut quitter définitivement l'espace restreint du poème et s'engouffrer dans les labyrinthes infinis de l'Oeuvre poétique d'Axmatova.

CONCLUSION

Une question urgente s'impose à la suite de notre lecture : ce renversement du sens de *Приморский парк Победы* que nous avons soi-disant accompli par le jeu d'un réseau intertextuel, n'est-il pas le fruit du hasard ? Un hasard heureux, certes, mais un hasard tout de même, né de la rencontre fortuite de deux distiques presque identiques. Un hasard que nous avons exploité pour parvenir à nos fins. Est-ce qu'il serait possible d'entreprendre le même travail avec les autres poèmes de *Слава миру* ? Est-ce que les dithyrambes glorifiant Staline pourraient générer des systèmes complexes de rapports citationnels ? Pourrait-t-on trouver une "porte de sortie" dans ces vers sinistres ? Il est fort possible que oui, mais nous préférons laisser la question en suspens. Il serait peut-être superflu et même dangereux de s'attarder outre mesure dans cette région ténébreuse qui délimite une zone tout à fait secondaire de l'Oeuvre axmatovienne. Une zone secondaire, oui, mais pas une zone périphérique, pas une zone extérieure à l'ensemble : la distinction est importante.

L'élément subversif qu'il faut extraire à coups de pioche dans *Приморский парк Победы* reluit en surface d'une lumière incandescente dans d'autres textes. Nous pensons en particulier

aux cycles *Шиповник цветет* [L'églantier pousse], *Полночные стихи* [Les vers de minuit], au drame inachevé *Энума Элиш* [Enûma Eliš], et, bien sûr, au *Поэма без героя*. Il faudra un jour explorer en profondeur cette subversion qui pousse le lecteur à la limite de l'intelligible, surtout lorsqu'il se laisse prendre au jeu de l'intertexte. C'est peut-être en écrivant ces vers qu'Akhmatova a posé son geste le plus violent et le plus efficace contre l'oppression. Des oeuvres comme le *Реквием* et les poèmes "interdits" des années 1930 se contentent de nommer le pouvoir politique (ce qui représentait à l'époque un acte de courage inouï), de l'accuser, de le maudire; tandis qu'un cycle comme *Шиповник цветет* dissout et anéantit toutes les formes de pouvoir, même celle qui découle de la "volonté de vérité", du désir de découvrir le secret du texte. Dans un de ses plus beaux poèmes, écrit en 1959, mais publié seulement 10 ans après sa mort, Akhmatova a défini qu'elle était pour elle la portée et les conséquences d'un tel "engagement":

Хвалы эти мне не по чину,
И Сафо совсем ни при чем.
Я знаю другую причину,
О ней мы с тобой не прочтем.
Пусть кто-то спасается бегством,
Другие кивают из ниш,
Стихи эти были с подтекстом
Таким, что как в бездну глядишь.
А бездна та манит и тянет,
И ввек не доищешься дна,
И ввек говорить не устанет

Пустая ее тишина.*

Le silence, le silence pur convoité pour tous les grands poètes modernes, n'est-ce pas la dernière forteresse contre laquelle tous les pouvoirs se heurtent avec impuissance et dépit?

* Ces louanges de sont pas de mon rang, et ça n'a rien avoir avec Sapho. Je connais une autre raison; à propos d'elle toi et moi ne lirons pas. Que quelqu'un se sauve par la fuite, d'autres saluent de leur niche, ces vers avaient un tel sous-texte que tu semblais regarder dans un abîme. Et cette abîme attire et entraîne, et jamais tu ne trouveras le fond, et jamais ne se fatiguera de parler son silence vide.

NOTES

NOTES POUR L'INTRODUCTION

1. On trouvera le texte complet du poème et sa traduction française dans une annexe à la fin de cette étude.
2. On ne trouve aucune mention du poème dans les livres de E. Dobin (*Poezija Anny Axmatovoj*, Leningrad: Sovetskij pisatel', 1968); A. Haight, *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage*, New York and London: Oxford University Press, 1976); S. Ketchian (*The Poetry of Anna Akhmatova: A Conquest of Time and Space*, München: Verlag Otto Sagner, 1986); A. Pavlovskij (Anna Axmatova: *Očerki tvorčestva*, Leningrad: Lenizdat, 1982); et V. Žirmunskij (*Tvorčestvo Anny Axmatovoj*, Leningrad: Izdatel'stvo "Nauka", 1973). K. Verheul lui réserve une remarque peu enthousiaste: "The elegiac blank-verse monologue of *A v knigax ja poslednjuju stranicu* and the *Severnye elegii* was also used by Axmatova in some of those poems from 1950 on themes of patriotism and peace that were evidently written on some kind of "request". It is curious to observe that in these lyrics, *Primorskij park pobedy* and *Govorjat deti*, there is a much stronger element of archaic, rhetorical "stylisation", which at times seems to border on persiflage." (*The Theme of Time in the Poetry of Anna Axmatova*, The Hague - Paris: Mouton, 1971, p. 166.)
3. S. Leither, *Akhmatova's Petersburg*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983, 133-135.
4. L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Axmatovoj*, t. II, Paris: YMCA-Press, 1980, p. 169.

NOTES POUR LE CHAPITRE I

5. Extraits du décret cités et traduits par J. Rude, *Anna Akhmatova*, Paris: Editions Pierre Seghers, 1968, p. 53.

6. "Из доклада т. Жданова о журналах "Звезда" и "Ленинград", in A. Najman, *Rasskazy o Anne Axmatovoj*. Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1989, pp. 263, 265-266.
7. Cf. le dossier de presse recueilli par R. Timenčik dans A. Axmatova, *Requiem*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, pp. 240-251.
8. A. Axmatova, *Sočinenija v dvux tomax*, sostavlenie i podgotovka M. M. Kralina, Moskva: Izdatel'stvo "Pravda", 1990, t. I, p. 247. A l'avenir nous nous référerons à cette édition en utilisant l'abréviation suivante: *Sočinenija 90*.
9. *Sočinenija 90*, t. II, p. 247.
10. Un passage des mémoires de Lidiya Ginzburg témoigne des difficultés qu'a pu éprouver Axmatova lors de la composition de *Слава миру*: "Она пошла с ними [стихами о Сталине] к Томашевским, с которыми она была очень дружна, и спросила, можно ли послать. Борис Викторович, - рассказывала мне Нина Николаевна, - ничего на это не ответил и молча сел за машинку перепечатывать стихи для отправки в Москву. При этом он по своему разумению, не спрашивая Анну Андреевну, исправлял особенно грубые языковые и стиховые погрешности." ("Из zapisej", in A. Axmatova, *Requiem*, p. 280. Nous soulignons.)
11. Cf. G. Makogonenko, "...Iz tret'ej epoxi vospominanij". in *Ob Anne Axmatovoj*, Leningrad: Lenizdat, 1990, pp. 279-280.
12. Dans les commentaires de son édition, la seule édition qui a publié *Слава миру* au complet, M. Kralin relate en détail l'histoire de la composition et de la publication du recueil (*Sočinenija 90*, t. II, pp. 326-331.)
13. *Sočinenija 90*, t. II, pp. 52, 53, 54.
14. Le poème *Приморский парк Победы* ne fut pas un des textes choisis. Il fut publié pour la première fois en 1954 dans le neuvième volume du périodique *Ленинградский альманах*.
15. Najman, *Rasskazy o Anne Axmatovoj*, p. 184.
16. *Sočinenija 90*, t. I, p. 322.
17. "В молодости и в зрелых годах человек очень редко вспоминает свое детство [...]. Но где-то около 50-ти лет все начало жизни возвращается к нему. Этим объясняются некоторые мои стихи 1940 года..." (A. Axmatova, *Posle vsego*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, p. 115.)
18. "Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице, / Что случится с жизнью твоей..." (*Rekviet*, *Sočinenija 90*, t. I, p. 198.)

19. *Sočinenija* 90, t. I, p. 324.

20. A. Axmatova, *Sočinenija v dvux tomax*, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1986, t. II, p. 256. A l'avenir nous nous référerons à cette édition par l'abréviation suivante: *Sočinenija* 86.

21. R. Timenčik, "Anna Axmatova: 1922-1966", in A. Axmatova, *Posle vsego*, p. 8.

22. Cf. un des commentaires en prose d'Axmatova sur le *Поэма без героя*: "Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом - другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой... [...] Опять я вижу ее в пустом зеркале." (*Sočinenija* 86, t. II, pp. 229-230.)

23. La première partie du *Поэма без героя* débute par deux auto-citations: l'épigraphe: "Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз.", tiré du poème de 1914 "После ветра и мороза было" (*Четки*); et le dernier vers de la première strophe: "И вино, как отравы, жжет", une citation littérale, placée entre guillemets, du poème de 1923 *Новогодняя баллада* (*Anno Domini*). Selon A. Najman, presque tous les textes d'Axmatova, même les articles sur Puškin, seraient cités d'une façon quelconque dans le *Поэма без героя*: "По ней [Поэме], как по каталогу, можно искать чуть ли не отдельные ее стихотворения. Начавшись образом пережитого - а, стало быть, написанного, - она сразу взяла на себя функцию учетно-отчетного документа - или электронной памяти современных ЭВМ, - где, определенным образом перекодированные, «отмечались» [...] все крупные циклы и некоторые из вещей, стоящие особняком, равно как и вся ахматовская пушкиниана." ("V to vremja ja gostila na zemle...", in A. Axmatova, *Stixotvorenija Anny Axmatovoj*, Dušambe: Izdatel'stvo "Adib", 1990, pp. 17-18.)

24. Dans son livre *The Poetry of Anna Akhmatova* S. Ketchian présente les recueils "canoniques" d'Axmatova comme "les parties d'un Tout" (p. 161). Un des buts de son étude est de dévoiler "l'interdépendance thématique et structurale des sept recueils" à l'intérieur de "l'oeuvre poétique entière d'Axmatova" (p. 2).

25. C'est vers 1940 que les thèmes du double et du miroir font leur apparition dans la poésie d'Axmatova, pour ensuite dominer celle-ci jusqu'à la mort du poète.

26. Vladimir Toporov est le premier critique (et peut-être le seul) qui a proposé de traiter tous ces remaniements comme des actes d'écriture: "...следует [...] назвать три весьма важных для Ахматовой, но, к сожалению, до сих пор не исследованных приема: *вторичную циклизацию* текстов, которые первоначально не составляли цикла (ни по видимости, ни по существу) и "*перерециклизацию*" (составление новых циклов из стихотворений, не входивших в циклы или образовавших другие циклы - иногда разные); *вторичную датиро-*

вку стихотворений или даже их "передатировку"; и, наконец, введение новых стихов, устранение старых, снятие и введение новых посвящений, их переадресовку. Использованием этих приемов задавались новые связи, ориентации, толкования, точнее - их возможности, а поэтический текст приобретал свойство потенциальной открытости." (*Akhmatova i Blok*, Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981, p. 13.)

27. *Poema bez geroja* (*Sočinenija* 90, t. I, p. 337).

28. Cf. l'opinion du poète I. Brodskij: "In the postwar period there were, technically speaking, two slim editions of her work, consisting mainly of a few reprinted early lyrics plus genuinely patriotic war poems and doggerel bits extolling the arrival of peace. These last ones were written by her in order to win the release of her son from the labor camps, in which he nonetheless spend eighteen years. These publications in no way can be regarded as her own, for the poems were selected by the editors of the state-run publishing house and their aim was to convince the public (especially those abroad) that Akhmatova was alive, well, and loyal. They totaled some fifty pieces and had nothing in common with her output during those four decades." ("The Keening Muse", in *Less than One*, New York: Farrar - Straus - Giroux, 1985, p. 48.)

29. Cf. le poème *Сожженная тетрадь* dans lequel le "faux" livre "se pavane sur les rayons de la bibliothèque", tandis que le "vrai" livre brûle dans les flammes du bûcher: "Уже красуется на книжной полке / Твоя благополучная сестра, / А над тобою звездных стай осколки / И под тобою угольки костра." (*Sočinenija* 90, t. I, p. 269.)

30. *Sočinenija* 90, t. II, p. 239.

31. A. Axmatova, *Desjatyje gody, Posle vsego, Requiem, Poema bez geroja*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989.

32. A. Axmatova, *Sočinenija v dvux tomach*, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1990.

33. A. Axmatova, *Stixotvorenija Anny Axmatovoj*, Dušambe: Izdatel'stvo "Adib", 1990.

34. A. Axmatova, *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, translated by J. Henschmeyer, edited and with an Introduction by R. Reeder, Somerville, Massachusetts: Zephyr Press, 1990.

35. G. Genette a proposé d'appeler *paratexte* "ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au lecteur": le *péritexte* éditorial, le nom d'auteur, les titres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, l'instance préfacielle, les intertitres, les notes.

l'épître public et privé (voir son livre *Seuils*, Paris: Editions du Seuil, 1987).

36. Sur l'histoire de cette substitution, voir les mémoires de Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Axmatovoj*, t. II, pp. 228-229.

37. "Открытие научных заседаний в столице ознаменовалось перво-степенным сообщением: группа сотрудников Института мировой литературы приступила к подготовке академического полного собрания сочинений Ахматовой. Что и говорить, трудности этого предприятия слишком очевидны. И одна из них – разграничение правки творческой и компромиссной." (V. Padziševskij, "Postskriptum k jubilejnym čtenijam v Moskve i Leningrade", *Literaturnaja gazeta*, 7 mars 1990.)

38. R. Timenčik, "Predislovie", in A. Axmatova, *Requiem*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, p. 25.

39. *Sočinenija* 90, t. II, p. 332.

40. A. Axmatova, *Sočinenija*, München: Inter-Language Literary Associates, 1967, t. II, p. 394.

41. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, t. II, p. 756.

42. Cf. les témoignages de Haight, *Anna Akhmatova*, p. 159, et de Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Axmatovoj*, t. II, p. 341.

43. Cf. par exemple M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, No3, Juillet-Septembre 1969, pp. 73-104; R. Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil, 1984, pp. 61-68; J. Derrida, "Signature événement contexte", in *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit, 1972, pp. 365-393.

44. *Sočinenija* 86, t. II, pp. 224-225.

45. Absurde? Mejlax ne serait peut-être pas d'accord avec ce jugement. Il a exclu les trois poèmes de son édition, sans toutefois leur refuser explicitement le statut de "textes axmatoviens": "...следуя ее воле, не перепечатываем этих стихов и мы." (*Stixotvorenija Anny Axmatovoj*, p. 447.)

46. *Sočinenija* 90, t. II, p. 326.

47. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p. 36.

48. T. Civ'jan, "'Poema bez geroja": ešše raz o mnogovariantnosti", *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, p. 123.

49. *Ibid.*, p. 127.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 123.

52. *Ibid.*, pp. 128-129.

53. G. Genette, *Figures I*, Paris: Editions du Seuil (Collection "Points"), 1976, pp. 64-65.

54. Cf. J. Derrida, "La différence", in *Marges de la philosophie*, pp. 1-29.

55. Leningrad: *Enciklopedičeskij spravočnik*, Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe naučnoe izdatel'stvo "Bolšaja sovetskaja enciklopedija", 1957, pp. 653-654.

56. U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris: Editions du Seuil (Collection "Points"), 1979, p. 35.

57. *Ibid.*, p. 50.

58. On peut citer ici une observation très judicieuse de J. Culler sur la critique littéraire contemporaine: "If the observers and belligerents of recent critical debates could agree on anything, it would be that contemporary critical theory is confusing and confused. [...] Contemplation of a chaos that threatens to overwhelm one's sensible powers may produce, as Kant suggests, a certain exultation, but most readers are only baffled or thwarted, not filled with awe." (*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982, p. 17.)

59. Nous utilisons le terme d'intertextualité dans un sens très restreint, qui correspond vaguement aux notions de "sous-texte", "citation" et "texte étranger" utilisées par les structuralistes soviétiques et les slavistes occidentaux (cf. l'article de E. Rusinko, "Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext", *Dispositio*, IV, 11-12, pp. 213-235). Le débat que nous entreprenons plus loin sur le rôle de l'auteur dans le jeu intertextuel n'a qu'une portée locale. La "mort du sujet" n'a pas encore été annoncée ni en URSS, ni dans les départements d'Etudes slaves en Amérique.

60. S. Ketchian, *The Poetry of Anna Akhmatova*, p. 3.

61. *Sočinenija* 90, t. I, p. 320. Pour un exemple de ce genre de critique, on peut lire le chapitre "'Poema bez geroja" i moja obida" dans les mémoires de N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva: Moskovskij rabočij, 1990, pp. 354-351.

62. T. Civi'jan, "Zametki k dešifrovke "Poemy bez geroja"", *Trudy po znakovym sistemam*, 5 (1971), p. 256.
63. *Ibid.*, p. 257.
64. *Ibid.*, p. 264.
65. *Ibid.*, p. 267.
66. *Ibid.*, p. 255.
67. *Ibid.*, p. 257.
68. R. Timenčik, "Axmatova i Puškin. Zametki k teme", *Učenyje zapiski Latvijskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 1974, 215 (1974), p. 32.
69. *Ibid.*
70. Mejlaš, M., Toporov, V., "Axmatova i Dante", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 12 (1972), pp. 29-30.
71. Voir la note précédente.
72. V. Toporov, "K otzvukam zapadnoevropejskoj poezii u Axmatovoj", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 16 (1973), pp. 157-176.
73. Timenčik, "Axmatova i Puškin".
74. V. Toporov, *Axmatova i Blok*, Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1981.
75. V. Toporov, "Axmatova i Belyj: neskol'ko paralelej", in *Axmatova et Blok*, pp. 148-156.
76. V. Toporov, "Axmatova i Gofman: k postanovke voprosa", in *Axmatova i Blok*, pp. 157-202.
77. R. Timenčik, V. Toporov, T. Civi'jan, "Axmatova i Kuzmin", *Russian Literature*, 3 (1978), pp. 213-305.
78. R. Timenčik, "Axmatova's Macbeth", *Slavic and East European Journal*, vol. 24, 4 (1980), pp. 362-368.
79. V. Toporov, T. Civi'jan, "O nervalianskom podtekste v russkom akmeizme (Axmatova i Mandel'stam)", *Russian Literature*, 15 (1984), pp. 29-50.
80. B. Ejxembbaum, *Anna Axmatova*, Petrograd, 1923; V. Vinogradov, *O poezii Anny Axmatovoj*, Leningrad, 1925.

81. J. Kristeva, "Le texte clos" (1966-67), "Le mot, le dialogue et le roman" (1966), "Pour une sémiologie des paragrammes" (1966), in *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris: Editions du Seuil (Collections "Points"), 1978, pp. 52-81, 82-112, 113-146.

82. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit, 1967.

83. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 1969.

84. M. Angenot, "L'"intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, Tome LX, No 189 (Janvier-Mars 1983), p. 130.

85. V. Toporov, "Ešče raz ob akmeističeskoj citate", *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan. M. Mejer*, Amsterdam, 1983, p. 470.

86. Civ'jan, "Zametki k dešifrovke "Poemy bez geroja"", p. 277.

87. *Ibid.*, p. 255.

88. V. Toporov, *loc. cit.*, p. 482.

89. "Un texte en lit un autre. Comment arrêter une lecture? [...] Chaque texte est une machine à multiples têtes lectrices pour d'autres textes." (J. Derrida, *Parages*, Paris: Galilée, 1986, p. 152.)

90. R. Timenčik, "Posle vsego: Neakademičeskie zametki", *Literaturnoe obozrenie*, No 5 (1989), p. 23.

91. "...le Texte peut se lire sans la garantie de son père; la restitution de l'inter-texte abolit paradoxalement l'héritage. Ce n'est pas que l'Auteur ne puisse "revenir" dans le Texte, dans son texte; mais c'est alors, si l'on peut dire, à titre d'invité..." (R. Barthes, "De l'oeuvre au texte", *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil, 1984, pp. 74-75.)

92. Ketchian, *op. cit.*, p. 137.

93. Levin, Ju., Segal, D., Timenčik, R., Toporov, V., Civ'jan, T., "Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja paradigma", *Russian Literature*, 7/8 (1974), p. 69.

94. V. Toporov, *Axmatova i Blok*, p. 8.

95. Levin et al., *loc. cit.*, p. 71.

96. *Ibid.*

97. R. Timenčik, "Tekst v tekste u akmeistov", *Trudy po znakovym sistemam*, XIV (1981), p. 71.

98. R. Barthes, *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 9.

99. "...le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie, consiste précisément à *malmener* le texte..." (Barthes, *op. cit.*, p. 22.)

100. R. Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in *L'aventure sémiologique*, Paris: Editions du Seuil, 1985, p. 330.

101. R. Barthes, "Analyse textuelle de *Genèse* 32.23-33", in *L'aventure sémiologique*, p. 316.

NOTES POUR LE CHAPITRE II

102. Sur les relations entre la poésie d'Achmatova et Puškin on consultera l'article de Timenčik que nous avons déjà cité: "Achmatova i Puškin", et un court chapitre dans l'étude de Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*, pp. 75-84. Civ'jan a analysé brièvement les liens intertextuels entre le *Поэма без героя* et *Евгений Онегин* ("Zametki k dešifrovke "Poemy bez geroja"", pp. 271-276).

103. Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press, 1973.

104. *Ibid.*, p. 19. Cette dernière remarque a été censurée dans tous les éditions soviétiques qui ont paru avant 1986.

105. Cité par Timenčik, "Anna Achmatova: 1922-1966", pp. 11-12.

106. *Sočinenija* 90, t. II, p. 255.

107. Levin et al., "Russkaja semantičeskaja poetika...", pp. 48-50.

108. P. Luknickij, "Iz dvenikov", in *Ob Anne Achmatovoj*, p. 155.

109. "...Achmatova [...] perceived a "double" in Puškin." (J. van der Eng-Liedmeier, "Reception as a Theme in Achmatova's Later Poetry", *Russian Literature*, XV-I (1984), p. 88.

110. Cf. les poèmes "Все души милых на высоких звездах" et *Наследница* (*Sočinenija* 90, t. I, pp. 175, 243).

111. Ceci explique pourquoi certains commentateurs ont pu lire ses articles sur Puškin comme des études sur sa propre destinée et sa propre poésie; autrement dit, sur elle-même. La conclusion de "Слово о Пушкине" offre un bon exemple du double-jeu subversif qui s'agit dans ses écrits philologiques. Après avoir déclaré avec une grande force rhétorique que Puškin "a triomphé du temps et de l'espace", qu'il est devenu le symbole de son époque, alors que le tsar, ses parents, ses amis et tous ceux qui ont causé sa mort par "un océan de saleté, de trahisons, de mensonge, d'indifférence [...] et de stupidité" ont sombré dans l'oubli, Akmatova lance l'invective suivante:

...и, что самое для них [современников Пушкина] страшное, —
они могли бы услышать от поэта:

За меня не будете в ответе,
Можете пока спокойно спать.
Сила — право, только ваши дети
За меня вас будут проклинять.

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный аере *perennius*.

Akmatova place directement dans la bouche de Puškin des paroles qui lui appartiennent et qui, de plus, la concernent directement. Alors qui est le sujet de cet énoncé? Akmatova a écrit le quatrain, mais celui-ci est réécrit par Puškin dans une situation fictive qu'imagine l'auteur. En revanche, nous pouvons renverser le schéma en composant un autre temps d'énonciation où c'est Akmatova qui se réapproprie le texte attribué initialement à Puškin. A la suite d'une telle opération, il devient presque impossible de démêler les fils et de déterminer "qui est qui", "qui parle de qui" et "qui écrit sur qui".

112. Leither, *Akmatova's Petersburg*, p. 134.

113. A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1949, t. IV, pp. 378-379.

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*, pp. 380-381.

116. Dans un ouvrage sur "la littérature au second degré", Genette a proposé d'utiliser le terme d'*hypertextualité* pour désigner "toute relation unissant un texte A ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur B ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire". (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil, 1982, p. 11).

117. A. Axmatova, *Sočinenija*, Paris: YMCA-PRESS, t. III, pp. 315-316.
118. Cf. par exemple Leither, *op. cit.*, pp. 145-146, et J. van der Eng-Liedmeier, "Poema bez geroja", in *Tale Without a Hero and Twenty-two Poems by Anna Axmatova*, The Hague: Mouton, 1973, p. 77.
119. *Sočinenija* 90, t. I, p. 334.
120. L. Losev, "Geroj "Poemy bez geroja", in *Axmatovskij sbornik*, I, pp. 109-122.
121. *Sočinenija* 90, t. I, p. 330.
122. D. Lixačev, "Axmatova i Gogol'", in *Izbrannye raboty*, Leningrad: Xudožestvennaja literatura, 1987, t. III, p. 342.
123. *Sočinenija* 90, t. I, p. 356.
124. "Считается, что вдова Рылеева точно знала место могилы. Это - остров Голодай, т. е. северная оконечность Васильевского острова, отрезанная от всего массива узкой речкой Смоленкой." (*Sočinenija* 86, t. II, p. 122.) Tout au long de l'article Axmatova désigne l'île Golodaj par l'expression "Невское взморье", qui peut difficilement être traduite en français (взморье: bord de la mer, rive, plage, région qui longe la mer, etc).
125. "Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал, ни живых, ни мертвых." (*Sočinenija* 86, t. II, p. 123.)
126. *Ibid.*, p. 124.
127. *Ibid.*, p. 401.
128. Nous empruntons ce terme à R. Barthes. Cf. *Sade Loyola Fourier*, Paris: Editions du Seuil (collection "Points"), 1980, p. 14.
129. *Sočinenija* 86, t. II, p. 125.
130. *Ibid.*, p. 124.
131. *Ibid.*, p. 123.
132. Axmatova a toujours considéré ce conte comme un texte puškinien, légèrement remanié par Titov. Cf. par exemple l'article "Пушкин в 1828 году" (*Ibid.*, pp. 168-179).
133. On trouvera le texte complet de ce poème et sa traduction dans une annexe à la fin de cette étude.

134. Le mot "коса" qui est répété deux fois dans *Приморский парк Победы* est utilisé également dans le conte *Уединенный домик на Васильевском*: "...северная сторона, которая [...] вдаётся длинною косой в сонные воды залива."

135. On remarquera que tous ces fragments utilisent à chaque fois un terme différent pour désigner une embarcation: лодка, челнок, ладья, парус. Le corps d'Eugène fut emporté sur une barque ("барка"); dans l'Introduction de *Медный всадник* Puškin a employé le terme "корабль"; et à la fin de *Приморский парк Победы* apparaissent des yachts ("яхты"). On a presque l'impression que par son poème Akmatova a voulu épuiser le "catalogue" des synonymes possibles.

136. *Sočinenija* 86, t. II, p. 121.

137. *Ibid.*, p. 122.

138. *Ibid.*

139. *Ibid.*, p. 126.

140. J. Derrida, *La dissémination*, Paris: Editions du Seuil, p. 230.

141. R. Timenčik a déjà fait le rapprochement entre le concept derridien de greffe et certains mécanismes de l'écriture acméiste. Cf. "Tekst v tekste u akmeistov", p. 71.

142. Il faut remarquer qu'Akmatova avait déjà commencé à travailler sur l'article "Пушкин и Невское взморье" lorsqu'elle composa *Приморский парк Победы*. Cf. dans *Коротко о себе* (1965): "Работы "Александрина", "Пушкин и Невское взморье", "Пушкин в 1828 году", которыми я занимаюсь почти двадцать лет..." (*Sočinenija* 90, t. I, p. 19.)

143. N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, citée par I. Čečel'nickaja, *loc. cit.*, p. 84.

144. *Sočinenija* 86, t. II, p. 401.

145. Sophocle, *Théâtre complet*, traduction, préfaces et notes par Robert Pignarre, Paris: Garnier frère, 1964, p. 73.

146. I. Čečel'nickaja, *loc. cit.*, p. 85.

147. *Ibid.*, p. 85.

148. Les deux éléments du biographème: le sacrifice de la "Muse" et l'emprisonnement du fils, peuvent être retracés dans la strophe suivante: "Кому и когда говорила, / Зачем от людей не таю, / Что каторга сына сгноила, / Что Музу засекали мою."

(*Sočinenija* 90, t. I, p. 258.)

149. *Ibid.*, p. 198.

150. *Ibid.*, p. 258.

151. Timenčik, "Posle vsego", p. 24.

ANNEXE A: ПРИМОРСКИЙ ПАРК ПОБЕДЫ

Еще недавно плоская коса,
черневшая уныло в невиской дельте,
как при Петре, была покрыта мхом
и ледяною пеною омыта.

Скучали там две-три плакучих ивы
и дряхлая рыбацкая ладья
в песке прибрежном грустно догнивала.
И буйный ветер гостем был единым
безлюдного и мертвого болота.

Но ранним утром вышли ленинградцы
бесчисленными толпами на взморье.
И каждый посадил по деревцу
на той косе, и топкой и пустынной
на память о великом Дне Победы.

И вот сегодня - это светлый сад,
привольный, ясный, под огромным небом:
курчавятся и зацветают ветки,
жужжат шмели, и бабочки порхают,
и соком наливаются дубки,
а лиственницы нежные и липы
в спокойных водах тихого канала,
как в зеркале, любуются собой...
И там, где прежде парус одинокий
белел в серебряном тумане моря, -
десятки быстрокрылых, легких яхт
на воле тешатся...

Издаleка
восторженные клики с стадиона
доносятся...

Да, это парк Победы.

1950

Encore récemment une langue de terre plate, noircissant tristement dans le delta de la Neva, comme à l'époque de Pierre, était couverte de mousse et lavée d'écume glacée.

S'ennuyaient là deux-trois saules pleureurs, une barque de pêcheur décrépite sur le sable de la rive pourrissait tristement. Et un vent impétueux était l'hôte unique du marais désert et mort.

Mais tôt un matin sortirent les habitants de Leningrad en foules innombrables sur le bord de la mer. Et chacun planta un arbre sur cette langue de terre, et marécageuse et déserte, en mémoire du grand Jour de la Victoire.

Et voici aujourd'hui, c'est un jardin lumineux, libre, clair, sous un ciel immense; des branches frisent et poussent, des guêpes bourdonnent et des papillons voltigent, des chênes se remplissent de sève, et des mélèzes frêles et des tilleuls s'admirent dans les eaux calmes d'un canal tranquille comme dans un miroir... Et là, où autrefois un voilier solitaire blanchissait dans le brouillard argenté de la mer, des dizaines de yachts légers, rapides se réjouissent en liberté... De loin des clameurs exaltées parviennent du stade... Oui, c'est le parc de la Victoire.

1950

ANNEXE B: "КОГДА ПОРОЙ ВОСПОМИНАНЬЕ"

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине,
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне;
Когда людей повсюду видя
В пустыню скрыться я хочу,
Их слабый глас возненавидя, —
Тогда забывшись я лечу
Не в светлый край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
На мрамор ветхий тихо плещет,
И лавр и темный кипарис
На воле пышно разрослись,
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы.
Стремлюсь привычною мечтою
К студеным северным волнам.
Меж белоглавой их толпою
Открытый остров вижу там.
Печальный остров — берег дикий
Усеян зимнею брусникой,
Увядшей тундрой покрыт
И хладной пеною подмыт.
Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак.
Здесь рыбарь невод расстилает
И свой разводит он очаг.
Сюда погода волновая
Заносит утлый мой челнок
.....

Quand parfois un souvenir me ronge le coeur dans le silence, et une souffrance lointaine court vers moi comme une ombre; quand en voyant des gens partout je veux me cacher dans un désert, haissant leur voix faible, - à ce moment je m'échappe et vole non pas vers le pays lumineux où le ciel brille d'un bleu indéfinissable, où la mer en une vague chaude déferle calmement sur le marbre vétuste, et le laurier et le cyprès foncé ont poussé somptueusement en liberté, où chantait le majestueux Torkvato, où encore maintenant dans la brume nocturne plus loin sur un rocher sonore sont répétés les octaves du nageur. Je m'emporte dans un rêve habituel vers des vagues glacées et nordiques. Entre leur foule à tête blanche je vois là-bas une île couverte. Une île triste, une rive sauvage parsemée d'airielle, couverte de toundra flétrie et lavée par une écume froide. Ici parfois accoste un pêcheur nordique téméraire, ici il étend son filet mouillé et allume son feu, ici le temps en s'agitant emporte ma fragile nacelle...

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres d'Axmatova.

Axmatova, A., *Sočinenija*, t. II, obščaja redakcija G. P. Struve i B. A. Filippova, Munchen: Inter-Language Literary Associates, 1968.

_____, *Stixotvorenija i poemy*, sostavlenie, podgotovka teksta i primečanija V. M. Žirmunskogo, Leningrad: Sovetskij pisatel' (Biblioteka poeta, Bol'shaja serija), 1976.

_____, *O Puškine*, sostavlenie, posleslovie i primečanija E. G. Gerštejn, Leningrad: Sovetskij pisatel', 1977.

_____, *Sočinenija*, t. III, obščaja redakcija G. P. Struve, N. A. Struve i B. A. Filippova, Paris: YMCA-PRESS, 1983.

_____, *Sočinenija v dvux tomach*, t. I: sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. A. Černyx, t. II: sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii E. G. Gerštejn, L. A. Mandrykina, V. A. Černyx, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1986.

_____, *Posle vsego*, sostavlenie i primečanija R. D. Timenčika i K. M. Polivanova, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989.

_____, *Poema bez geroja*, sostavlenie i primečanija R. D. Timenčika pri učastii V. Ja. Morderer, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989.

_____, *Requiem*, sostavlenie i primečanija R. D. Timenčika pri učastii K. M. Polivanova, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989.

_____. *The Complete Poems of Anna Axmatova*, translated by J. Henschemeyer, edited with an Introduction by R. Reeder. Somerville, Massachusetts: Zephyr Press, 1990.

_____. *Sočinenija v dvux tomach*, sostavlenie i podgotovka teksta M. M. Kralina. Moskva: Izdatel'stvo "Pravda", 1990.

_____. *Stixotvorenija Anny Axmatovoj*, sostavlenie, podgotovka teksta i primečanija M. Mejlaxa, Dušambe: Izdatel'stvo "Adib", 1989.

2. Articles et livres sur Axmatova.

Amert, S., "Akhmatova's "Song of the Motherland": Rereading the Opening Texts of *Rekviem*", *Slavic Review*, Volume 49, Number 3 (Fall 1990), pp. 374-389.

Anikin, A., "Axmatova i Annenskij. O "peterburgskom" aspekte temy", in *Axmatovskij sbornik*, 1. Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 33-41.

Čečel'nickaja, I., "Skrytoe prisutstvie Gumileva v *Poeme bez geroja Axmatovoj*", in *Nikolaj Gumilev 1886-1986: Papers from the Gumilev Centenary Symposium Held at Ross Priory University of Strathclyde*, Oakland. Berkeley Slavic Specialties, 1987, pp. 77-101.

Civ'jan, T., "Zametki k dešifrovke "Poemy bez geroja"", *Trudy po znakovym sistemam*, 5 (1971), pp. 255-277.

_____. "Axmatova i Muzyka", *Russian Literature*, 10/11 (1975), pp. 173-212.

_____. "Nabljudenija nad kategoriej opredelennosti-neopredelennosti v poetičeskom tekste (Poetika A. Axmatovoj)", in *Kategorija opredelennosti-neopredelennosti v slavjanskix i balkanskix jazykax*, Moskva: Izdatel'stvo "Nauka", 1979, pp. 348-363.

- _____. "Kassandra. Didona. Fedra. Antičnye geroi - zerkala Axmatovoj", *Literaturnoe obozrenie*, 5 (1989), pp. 29-34.
- _____. "'Poema bez geroja": ešče raz o mnogovariantnosti", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 123-129.
- Čukovskaja, 1980. L., *Zapiski ob Anne Axmatovoj*, t. II, Paris: YMCA-PRESS, 1980.
- Dobin, E., *Poezija Anny Axmatovoj*, Leningrad: Sovetskij pisatel', 1968.
- Eng-Liedmeier van der, J., "Reception as a Theme in Achmatova's Later Poetry", *Russian Literature*, XV-I (1984), pp. 83-150.
- Eng-Liedmeier van der, J., Verheul, K., *Tale Without a Hero and Twenty-two Poems by Anna Axmatova*, The Hague: Mouton, 1973.
- Haight, A., *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage*, New York and London: Oxford University Press, 1976.
- Ivanov, V., "K istolkovaniju stixotvorenija Axmatovoj "Vsem obeščanijam vopreki...", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 203-204.
- Kac, B., R. Timenčik, *Anna Axmatova i Musika*, Leningrad: Sovetskij kompositor, 1989.
- Ketchian, S., *The Poetry of Anna Akhmatova. A Conquest of Time and Space*, Munchen: Verlag Otto Sanger, 1986.
- Leither, S., *Axmatova's Petersburg*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- Levin, Ju., Segal, D., Timenčik, R., Toporov, V., Civ'jan, T., "Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", *Russian Literature*, 7/8 (1974), pp. 47-82.

- Lisnjanskaja, ""U škatulki ž trojnoe dno..." Zametki o "Poeme bez geroja"", *Literaturnoe obozrenie*, 5 (1989), pp. 34-36.
- Lixačev, D., "Axmatova i Gogol'", in *Izbrannye raboty*, Leningrad: Xudožestvennaja literatura, 1987, t. III, pp. 342-347.
- Losev, L., "Geroj "Poemy bez geroja", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 109-122.
- Luknickij, P., "Iz dnevnikov", in *Ob Anne Axmatovoj*, Leningrad: Lenizdat, 1990, pp. 128-169.
- Makogonenko, G., "...Iz tret'ej epoxi vospominanij", in *Ob Anne Axmatovoj*, Leningrad: Lenizdat, 1990, pp. 261-281.
- Mandel'stam, N., *Vtoraja kniga*, Moskva: Moskovskij rabočij, 1990.
- Mejlax, M., "Ob Imenax Axmatovoj", *Russian Literature*, 10/11 (1975), pp. 33-57.
- _____, "Zametki ob Anne Axmatovoj", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 257-281.
- Mejlax, M., Toporov, V., "Axmatova i Dante", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 12 (1971), pp. 29-75.
- Najman, A., *Rasskazy o Anne Axmatovoj*, Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1989.
- _____, "Akhmatova and World Culture", *Soviet Literature*, 6 (1989), pp. 189-191.
- _____, "Opyt čtenija neskol'kix pozdnix stixotvorenij Axmatovoj", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 137-142.
- _____, "V to vremja ja gostila na zemle..", in *A. Axmatova. Stixotvorenija Anny Axmatovoj*, Dušanbe: Izdatel'stvo "Adib",

1990, pp. 5-20.

Nivat, G., "Baročnaja poema", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 99-108.

Pavlovskij, A., *Anna Axmatova*, Leningrad: Leninzdat, 1982.

Rude, J., *Anna Akhmatova*, Paris: Editions Seghers, 1968.

Sedakova, O., "Škatulka s zerkalom. Ob odnom glubinnom motive A. A. Axmatovoj", *Trudy po znakovym sistemam*, XVII (1984), pp. 93-108.

Simčenko, O., "Tema pamjati v tvorčestve Anny Axmatovoj", *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija Literatury i Jazyka*, t. 44, No 6 (1985), pp. 506-517.

Timenčik, R., "K analizu "Poemy bez geroja", in *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartu, 1967, pp. 121-123.

_____, "Neskol'ko primečanij k stat'e T. Civi'jan", *Trudy po znakovym sistemam*, 5 (1971), pp. 278-280.

_____, "'Anagrammy" u Axmatovoj", in *XXVII naučnaja studenčeskaja konferencija. Literaturovedenie. Lingvistika*, Tartu, pp. 78-79.

_____, "K semiotičeskoj interpretacii "Poemy bez geroja" A. Axmatovoj", *Trudy po znakovym sistemam*, 6 (1973), pp. 438-442.

_____, "Axmatova i Puškin. Zametki k teme", in *Učenyje zapiski Latvijskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 1974, 215 (1974), pp. 32-55.

_____, "Avtometaopisanie u Axmatovoj", *Russian Literature*, 10/11 (1975), pp. 213-226.

_____, "Axmatova's Macbeth", *Slavic and East European Journal*, vol. 24, 4 (1980), pp. 362-368.

_____. "Tekst v tekste u akmeistov", *Trudy po znakovym sistemam*, 14 (1981), pp. 65-75.

_____. "Neopublikovannye prozaičeskie zametki Anny Axmatovoj", *Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija Literatury i Jazyka*, t. 43, I (1984), pp. 65-76.

_____. "Anna Axmatova: 1922-1966", in A. Axmatova, *Posle vsego*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, pp. 3-17.

_____. "Posle vsego. Neakademičeskie zametki", *Literaturnoe obozrenie*, 5 (1989), pp. 22-26.

_____. "Posleslovie", in A. Axmatova, *Desjatye gody*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, pp. 263-278.

_____. "Predislovie", in A. Axmatova, *Requiem*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, pp. 3-25.

_____. "Zametki o "Poeme bez geroja"", in A. Axmatova, *Poema bez geroja*, Moskva: Izdatel'stvo MPI, 1989, pp. 3-25.

Timenčik, R., Toporov, V., Civi'jan, T., "Axmatova i Kuzmin", *Russian Literature*, 3 (1978), pp. 213-305.

Toporov, V., "K otzvukam zapadnoevropejskoj poezii u Axmatovoj", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 16 (1973), pp. 157-176.

_____. *Axmatova i Blok*, Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981.

_____. "Ešče raz ob akmeističeskoj citate", *Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan. M. Meijer*, Amsterdam, 1983, pp. 469-486.

_____. "Ob odnom pis'me k Anne Axmatovoj", in *Axmatovskij sbornik*, I, Paris: Institut d'Etudes slaves, 1989, pp. 13-29.

Toporov, V., Civ'jan, T., "O nervalianskom podtekste v russkom akmeisme", *Russian Literature*, 15 (1984), pp. 29-50.

Verheul, K., *The Theme of Time in the Poetry of Anna Axmatova*, The Hague - Paris: Mouton, 1971.

Vilenkin, V., *V sto pervom zerkale*, Moskva: Sovetskij pisatel', 1987.

Žirmunskij, V. M., *Tvorčestvo Anny Axmatovoj*, Leningrad: Izdatel'stvo "Nauka", 1973.

3. Autres textes (théorie, littérature, etc).

Angenot, M., "L'"intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, Tome LX, No 189 (Janvier-mars 1983), pp. 121-135.

Annenskij, I., *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad: Xudožestvennaja literatura, 1988.

Barthes, R., *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, 1970.

_____, *Sade. Fourier. Loyola*.

_____, *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil, 1984.

_____, *L'aventure sémiologique*, Paris: Edition du Seuil, 1985.

Culler, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit, 1967.

_____. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

_____. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972.

_____. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

Eco, U.. *L'oeuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris: Editions du Seuil (Collection "Points"), 1979.

_____. *Apostille au Nom de la rose*, traduit de l'italien par Myrien Bouzaher. Paris: Grasset (Collection "Le livre de Poche"), 1990.

Foucault, M., *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*. No 3 (1969), pp. 75-104.

_____. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.

Genette, G., *Figures I*. Paris: Editions du Seuil (Collection "Points"), 1976.

_____. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

_____. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

Hebel, J. H., "Introduction". in *Intertextuality, Allusion and Quotation: An International Bibliography of Critical Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989.

Jenny, L., "La stratégie de la forme". *Poétique*. 27 (1976), pp. 257-281.

- Kristeva, J., *Sêmeiôtikê: Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris: Edition du Seuil (Collection "Points"), 1978.
- Leningrad: *Enciklopedičeskij spravočnik*, Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe naučnoe izdatel'stvo "Bolšaja sovetskaja enciklopedija", 1957.
- Puškin, A. S., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomax*, Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1949.
- Rudy, S., "Semiotics in the U.S.S.R." in *The Semiotic Sphere*, New York and London: Plenum Press, 1986, pp. 555-582.
- Ruprecht, H.-G., "Intertextualité", *Texte*, 2 (1983), pp. 13-22.
- Rusinko, E., "Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext", *Dispositio*, IV (1979), pp. 213-235.
- Segal, D., *Aspects of Structuralism in Soviet Philology*, Tel-Aviv: Papers on Poetics and Semiotics, Department of Poetics and Comparative Literature, Tel-Aviv University, 1974.
- Sophocle, *Théâtre complet*, traduction, préface et notes par Robert Pignarre, Paris: Garnier frères, 1964.