

par Tatiana Victoroff

« Nostalgie de la culture mondiale » : c'est cette expression célèbre qui exprime le mieux la tonalité, l'ampleur et la visée de la vie d'Anna Akhmatova. Elle a été inventée par l'un de ses plus grands contemporains et son ami fidèle, le poète Ossip Mandelstam.

Cette véritable « œuvre-vie » (suivant l'expression de Rimbaud) embrasse trois périodes historiques très différentes. D'abord, Akhmatova appartient à la génération du début du XX^e siècle qui naît à la poésie au milieu de l'Age d'argent, ce nouveau sommet de la culture russe. Au sein d'un cercle brillant de poètes et d'artistes, – avec Nicolas Goumilev, son mari, Boris Pasternak, Marina Tsvetaieva, tous sont amis et co-créeurs – Anna Akhmatova est nommée la « Sapho de la poésie russe », grâce au succès phénoménal de sa poésie lyrique amoureuse. Elle est reconnue comme une véritable reine : le célèbre portrait de Natan Altman de 1914 révèle cette posture¹ : elle se tient sur son trône, maîtresse de la poésie féminine, Muse des poètes, incarnation même de la Beauté.

La période après la révolution signifie, pour Akhmatova comme pour ses compatriotes, une chaîne de tragédies. En août 1921 elle perd son mari, Nicolas Goumilev, fusillé comme « ennemi du peuple » ; le même mois meurt Blok, son maître en poésie, épuisé par la famine et les épreuves traversées. Mandelstam est arrêté et exilé, la plupart de ses amis artistes se trouvent à l'étranger. Sa solitude est aggravée par le fait que le nouveau pouvoir bolchevik lui interdit de publier et par des persécutions telles qu'elle devient surveillée et contrôlée à chaque pas, prisonnière dans sa propre maison sur la Fontanka à Saint-Petersbourg. Elle décrit l'itinéraire qui lui reste, de sa petite chambre vers la porte : « à la rencontre d'un nouveau malheur ». S'y ajoutent les trois arrestations de son fils et la déportation de ce dernier dans les camps sibériens. On associe cette période avec son « silence », presque un enterrement, mais c'est dans ces années qu'elle écrit son *Requiem* et son *Poème sans Héros*.

Enfin dans les années 60, avec le dégel politique, elle peut revenir à la vie littéraire et publier ses vers, même s'ils sont déformés par la censure, les rédacteurs préférant toujours publier ses vers de jeunesse comme si rien ne s'était passé entre temps. Akhmatova vit d'ailleurs une période semblable à celle des années 10 : elle a du succès chez les nouveaux lecteurs, malgré une rupture d'une trentaine d'années. Elle est entourée par un cercle de poètes-disciples, parmi lesquels le jeune Joseph Brodsky. Enfin, Akhmatova reçoit des prix en Italie et à Oxford, suite à la résonance de la publication de ses vers en Europe et aux Etats-Unis.

« Une nostalgie de la culture mondiale » semble l'inspirer aux moments les plus difficiles, comme le rapporte le diplomate et philosophe anglais d'origine russe, Isaiah Berlin, après lui avoir rendu visite dans sa maison de la Fontanka en 1945 : « Toute la poésie et l'art de cette époque étaient [pour elle] une recherche, à l'image de Goethe et de Schlegel, d'une culture universelle. L'art reflétant la nature, l'amour, la mort, le désespoir et la souffrance, était

1 Voir une reproduction en ligne : <http://www.abcgallery.com/A/altman/altman1.html>

pour elle une réalité hors du temps et de l'histoire, une chose en soi. »² Nous voyons ici la poétesse sachant dépasser la condition qui lui a été imposée grâce à la force orphique d'un art devenu pour elle réalité, et même existence à proprement parler. Nous pressentons aussi un auteur « profondément russe » (comme le suppose Berlin d'après sa lecture de son œuvre), et en réalité pénétré par la culture européenne, qui cite Shakespeare en anglais, qui lit à son visiteur des extraits du *Poème sans Héros*, longue suite de citations de Homère, Shelley ou Valéry, avec lesquels elle mène un dialogue constant.

Mandelstam et Berlin nous donnent ainsi une véritable clé pour ressentir l'attitude d'Akhmatova face à la vie et à la création. Nous verrons ainsi, étape par étape, comment cette « nostalgie de la culture mondiale » permet à Anna Akhmatova de traverser les plus grands orages du siècle passé et de rester fidèle à sa vocation ; comment sa voix passe du chant amoureux à une poésie universelle.

« Nostalgie de la culture mondiale » dans le contexte de l'âge d'argent

Cette « nostalgie » est née dans le contexte de la culture russe de l'« âge d'argent », exprimée déjà par son titre qui renvoie, à propos, à un des vers d'Anna Akhmatova qui se souvient de cette époque dans son *Poème sans Héros* :

Et la lune d'argent brillait
Au-dessus du Siècle d'Argent³

Un éclairage mystérieux, une sonorité cristalline : Akhmatova rend ici l'ambiance et l'intonation propres à une culture qui cherche à devenir celle de l'union des pays et des mondes. Union est à entendre dans plusieurs sens du terme : il s'agit de redécouvrir une dimension transcendante et métaphysique, mais aussi rétablir le lien entre les époques, lien toujours très subtil si l'on est attentif au caractère propre à chaque temps. « L'Age d'argent » se situe par rapport à l'Age d'or qui, dans la culture russe, est associé aux noms de Pouchkine, Lermontov et Gogol. Il s'agit donc pour Anna Akhmatova de devenir un nouveau sommet de cette culture, mais aussi d'en retrouver les origines plus anciennes, et de s'orienter vers les « âges d'or » d'autres cultures, en particulier celui de l'Antiquité. (Mandelstam écrit : « Je suis né à Rome et elle m'est revenue »).

Akhmatova fait référence à ces origines antiques quand elle présente ainsi son ami-poète, au début du *Poème sans Héros* :

27 décembre 1940
[...] comme le papier m'a manqué,
j'écris sur ton brouillon.
Et tel mot qui n'est pas à moi soudain se montre,
et, comme autrefois un flocon de neige sur la main,

2 Isaiah Berlin, « Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956 » in *Selected writings, Personal Impressions*. London : The Hogarth Press, 1980, p. 197. Notre traduction.

3 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*. Traduction de Jean-Louis Backès. Paris : Gallimard Poésie, 2007, pp. 251-252.

il fond sans reproche, en toute confiance.
 Les sombres cils d'Antinoüs
 se lèvent soudain – on voit une vapeur verte,
 Il souffle une brise qui vient du pays...
 Est-ce la mer ?

Non, ce sont des aiguilles
 De pin sur un tombeau ; l'écume s'accumule,
 Et proche, toujours plus proche...
 la marche funèbre...

Chopin ...

De Nuit. Dans la Maison sur la Fontanka⁴

Mandelstam apparaît sous un trait physique reconnaissable : « Les sombres cils », associés à ceux d'Antinoüs, favori de l'empereur romain Hadrien. C'est une façon de révéler sans le nommer le véritable destinataire du poème. Précaution nécessaire à une époque où le pouvoir cherche à effacer toute trace de l'œuvre et de la personnalité d'un poète qui a osé utiliser sa plume contre Staline. Mais l'association est bien plus profonde : Antinoüs, personnage de l'Antiquité à la fois réel et mythologisé, est surtout célèbre pour son immortalité. Les circonstances de sa mort, comme celles de Mandelstam, demeurent inconnues, mais à travers le culte créé en son honneur par Hadrien, il revient à la vie. C'est ce mouvement de retour à la vie que rend Akhmatova par son verbe poétique (« les sombres cils d'Antinoüs se lèvent soudain »). La date placée de façon inhabituelle en tête du poème indique le second anniversaire de la mort du poète : c'est un *Requiem* pour l'ami, sur sa fin – qui est, en effet, une fin de héros tragique, non plus face à un destin aveugle mais face à l'absurdité historique qui dépasse l'imaginaire grec.

La nostalgie de la culture mondiale est donc bien plus qu'un assemblage de réminiscences antiques ou un rappel des mythes fondateurs de notre histoire : il s'agit, pour Akhmatova, du pressentiment de sa propre destinée qui, à la lumière des grandes épopées du passé, échappe au jeu du hasard ou à la folie de dirigeants s'imaginant être les maîtres du destin, et déportant Mandelstam au bagne en 1936.

Ce pressentiment nostalgique est présent dès les années 10 : Goumilev part au front en 1914 avec Homère dans son sac à dos (« je lis tout le temps l'*Iliade*. C'est une lecture étonnamment adéquate⁵). Il s'agit ainsi de puiser à toutes les époques et à toutes les cultures : Akhmatova et Mandelstam reprennent souvent l'image des abeilles qui butinent toutes les fleurs pour tout transformer en miel. Cette nostalgie s'exprime comme un désir faustien, comme une soif, jamais apaisée, de connaissance, qui les mène à l'étude approfondie des textes anciens : Akhmatova participe à la traduction de *Gilgamesh*, d'abord depuis le français avec Goumilev, puis avec son deuxième mari, l'assyriologue Wladimir Chileiko, qui déchiffrait ce texte en cunéiforme. Gilgamesh, le héros qui a « gravé dans la pierre ses découvertes » pour les transmettre au monde devient l'archétype du créateur auquel Akhmatova se réfère pour construire son propre « mythe sur le poète ». Mais ce travail lui permettra aussi, plus tard, d'exprimer l'indicible,

4 *Ibid.*, pp. 234-235.

5 Nicolas Goumilev. *Vers et Poèmes*. Moskva : Sovremennik, 1989, p. 441.



Louise Hervieu, *Etude de fleurs*. Encre et plume.

discernant dans le *Requiem*, « les cunéiformes, rêches pages » inscrits sur les visages et les corps des femmes dans les files d'attente des prisons.

La nostalgie de la culture mondiale devient ainsi le moteur même de la création, née de la volonté et de la capacité d'observer les rapports unissant les cultures, et de lire la modernité à travers les grands textes classiques et les mythes-fondateurs, ce qui peut être rapproché du concept de « littérature mondiale » de Goethe. Suivant ce désir de découverte des nouveaux horizons de la culture, Akhmatova fait en 1910-1912 une série de voyages courts, mais marquants, en Italie et à Paris. Elle rencontre Apollinaire, ce chantre de la mélancolie, et cette rencontre transparaît encore quarante ans plus tard sur les pages du *Poème sans Héros* dans un calligramme « la Salle blanche » qui propose, comme chez le poète français, une lecture à la fois horizontale et verticale. Il s'agit, pour Akhmatova, d'une des rencontres les plus mystérieuses de sa vie, celle avec Isaiah Berlin, indiquée par « la fumée bleue » de la cigarette de ce dernier – signe d'une marque étrangère. Mais cette histoire, comme le lieu (une salle du Palais Cheremetiev) restent à déchiffrer : les trouvailles d'Apollinaire servent à crypter et décrypter ce souvenir nostalgique révélé et même montré sans jamais être énoncé explicitement, et suscitant, jusqu'à aujourd'hui, une multiplicité de lectures.

C'est aussi à Paris qu'Anna Akhmatova rencontre, en 1910, Amedeo Modigliani, qui la dessine. Elle gardera l'un de ces dessins sur le mur de sa chambre tout au long de sa vie⁶ et le prend avec elle lors de l'évacuation à Tachkent, avec quelques cahiers de ses vers. Ses souvenirs permettent de percevoir une forte affinité qui unit le peintre et la poétesse : « Il répétait sans cesse : 'On communique'⁷. Il n'y a que vous pour réaliser cela [...]. Il avait la tête d'Antinoüs et ses yeux, des éclats dorés – il ne ressemblait à personne au monde. Sa voix est restée gravée dans ma mémoire à jamais. »⁸

Les deux artistes partagent une destinée semblable, ils restent inoubliables l'un pour l'autre. Cette « communication » secrète est d'autant plus étonnante qu'Akhmatova est consciente qu'elle ne saisit qu'un seul côté du peintre italien, tout comme elle ne demeure pour lui qu'« une étrangère incompréhensible ». Ils dialoguent pourtant en citant, par cœur l'un et l'autre, des vers de Verlaine et se découvrent une parenté qui plonge loin ses racines : c'est en reine égyptienne que Modigliani représente Akhmatova, et elle, de son côté, lui trouve « la tête d'Antinoüs et les yeux... ». Les traits d'un héros antique représentant sans doute pour elle un certain idéal de Beauté incarnée, s'animent, s'actualisent à travers la personnalité des artistes qu'elle fréquente et qui, sans doute, ont touché à cet idéal par leur art.

Ce désir de retrouver l'« akmé » des choses et des arts selon le programme de Mandelstam, Akhmatova et Goumilev, est entré dans l'histoire littéraire sous le nom d'« acméisme ». Lecteurs de Pouchkine (et, avec celui-ci, de Parny, Villon, Chénier ...), les acméistes cherchent à transmettre cet héritage à un « interlocuteur » qui, selon le fameux texte de Mandelstam, n'est ni russe ni contemporain. L'œuvre littéraire, dans cette perspective, est « une bouteille jetée à la mer »⁹. Nos poètes mettent alors dans cette « bouteille » tout ce qu'ils ont accompli en espérant qu'un jour elle trouvera son destinataire. Cela justifie les efforts de cette culture pour devenir « européenne », voire mondiale, enfin d'être reconnue par le lecteur où qu'il soit, même lointain et étranger.

6 Richard Nathanson reproduit une série de ces nus d'Akhmatova par Modigliani dans son article en ligne « Modigliani Drawings » (consulté le 7 juillet 2016) : <http://www.richardnathanson.co.uk/Modiglianidrawings.htm>

7 En français dans le texte.

8 Anna Akhmatova, « Amadeo Modigliani », in *Pobeda nad sondiboi (Victoire sur le destin)*. Moskva : Russkij Pout, 2005, vol. I, p. 81. Notre traduction.

9 Ossip Mandelstam, « L'Interlocuteur », in *L'Ephémère*, 4 (1967) (trad. par Jean Blot), p. 69.

Ainsi cette Nostalgie déborde amplement la seule quête de l'âme, l'état mélancolique ou le simple regret du passé. Elle est active, elle cherche son destinataire pour partager avec lui un désir et pour lui proposer à son tour de devenir un « nostalgique de la culture mondiale ». Elle permet non seulement de retrouver ses racines profondes, mais de les revivifier, d'y reconnaître la source vivante de la culture actuelle. Akhmatova ne se contente jamais de simples imitations ou traductions: traduire *Gilgamesh* lui permet de trouver une expressivité nouvelle ; traduire « La Solitude » de Rilke la conduit à entrer en dialogue avec l'auteur de ce poème, tout en transmettant sa propre vision du monde. Cette connaissance des « modèles » pousse ainsi à la création : les voix entendues par-delà les frontières ou depuis les profondeurs de sa propre culture permettent de s'élever à des hauteurs inconnues, à une véritable « akmé » des arts. Tout change avec la Révolution.

Aux temps des interdits et du « silence » : communication secrète par les « voix aériennes »

Les amis poètes d'Akhmatova, qui partagent avec elle cette nouvelle vision de l'art sont déportés, fusillés ; d'autres, comme le compositeur Arthur Lourié, le peintre Boris Anrep, sont partis à l'étranger. Elle-même, « seule restée vivante » selon un leitmotiv qui traverse sa poésie, est désormais privée de tout contact, y compris avec le lecteur russe : elle est interdite de publication, tout d'abord de 1925 à 1940, suite à la parution de son livre *Anno Domini* à l'étranger. (Le pouvoir soviétique n'a jamais pardonné ce genre de « trahison » à ses écrivains, comme le montre l'« affaire » de Pilniak et Zamiatine quatre ans plus tard¹⁰ ou l'histoire de la publication du *Docteur Jivago* de Pasternak en Italie). La seconde fois, l'interdiction dure de 1946 à 1956, après une décision du Comité Central, inspirée par le rapport de d'Andreï Jdanov, membre du bureau politique du Parti Communiste, qui qualifie Akhmatova de « moitié moniale, moitié débauchée »¹¹. Les raisons officielles de ces deux interdits se ressemblent : la poésie akhmatovienne, définie comme « décadente », nourrie d'« obscurantisme réactionnaire », n'est donc qu'un « délire », incompréhensible et surtout dangereux pour le nouveau lecteur. Ce dernier, en effet, a changé : nourri par la propagande soviétique, formé par la nouvelle conception de l'art « réaliste socialiste », il se coupe non seulement du « monde bourgeois » mais aussi de ses propres classiques. Peut-il alors devenir « nostalgique de la culture mondiale » ?

La création chez Akhmatova en vient-elle à se tarir ? Cela en a toutes les apparences. Même ses proches amis en exil parlent du « silence » de la poétesse, les revues de l'émigration republient les poèmes de ses premiers recueils *Chapelet* (1914) et *Troupe Blanche* (1917), transmettant essentiellement l'image d'un « poète de l'amour ». Le silence, semble-il, est total dans la Russie devenue « soviétique », où Akhmatova se trouve dans une position d'exilée intérieure. Elle refuse en effet de partir, faisant le choix de la femme de Loth, comme elle l'explique dans le poème éponyme : peut-on partir quand le pays est dévoré par la flamme de la révolution ? Elle paye alors son « regard en arrière », celui de la fidélité à ce pays et à sa grande culture passée, par une « pétrification ».

Son *Elégie sur le Silence*, écrite en 1958, achevée en 1964, que le lecteur russe n'a découvert que récemment, peut nous éclairer sur ce que signifie réellement ce « silence » :

¹⁰ Voir Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable*. Paris : Gallimard, 1985, p. 250 et suiv.

¹¹ Voir <http://ahmatova.ouc.ru/iz-stenogrammi-doklada-jdanova.html> (en russe).

Et je me tais, voilà trente ans que je me tais.
 Comme les glaces du pôle, le silence
 M'assiège depuis d'innombrables années.
 Il vient éteindre ma bougie.
 C'est ainsi que se taisent les morts.
 Mais on comprend leur silence.
 Il est moins terrible.....

On entend partout mon silence.
 Il remplit la salle du tribunal
 Il pourrait couvrir le vacarme
 Des rumeurs ; comme un miracle,
 Il appose partout son sceau
 Et participe à tout, ô Dieu !
 Qui a pu m'inventer un tel rôle ?
 Devenir un peu semblable à n'importe qui,
 Seigneur ! Permets-le moi, serait-ce pour un instant [...]

.....
 Qui sait comme il s'est pétrifié,
 De quel feu il m'a brûlé le cœur,
 Penses-tu ! Qui s'en soucie,
 Tous s'y sont habitués et s'y sentent bien.
 Vous êtes tous prêts à le partager avec moi,
 Mais cependant il reste toujours mien

.....
 Il m'a presque dévoré l'âme,
 Il défigure mon destin,
 Mais je le briserai un jour,
 Pour appeler la mort au poteau de l'infamie [...]

(Notre traduction)

Vu de l'extérieur, cette période correspond à « trente de silence », c'est-à-dire à la mort créative du poète – les premières images sont très explicites. Toutefois, ce mutisme cache en réalité une activité intense : le fait de ne pas être publiée ne signifie pas l'absence de création. Les années 30-40, que Akhmatova appelle dans son *Journal* les années de sa « mort civile », sont ailleurs caractérisées comme « les plus fécondes ». De même, dans les années 50, quand certains traversent la rue pour éviter de la rencontrer, elle écrit le *Poème sans Héros*, son œuvre-somme.

Comment se passe cette création en silence ? On ne peut que faire des hypothèses. Un livre d'Akhmatova, tout à fait exceptionnel, permet de mesurer le nouveau langage inventé par l'auteur dans son sous-sol imposé. Paru en 1940 entre deux périodes de silence, ce livre disparaît six semaines après que Jdanov eut ordonné de le confisquer de toutes les bibliothèques et de « punir les responsables ».

Il s'agit d'une anthologie de textes portant le titre *Extrait de six recueils* qui inclut certes des poèmes choisis dans les cinq recueils précédents, mais aussi de nouveaux poèmes, écrits lors du « silence » des années 30. Ainsi Akhmatova réussit-elle à intégrer dans ce recueil l'un des poèmes du *Requiem*, poème qui, sans son titre « Verdict », peut être lu comme un poème d'amour, mais garde cependant toute sa force subversive. L'intitulé du dernier recueil, *Le Roseau*, renvoie à une célèbre légende orientale et donne une clé de lecture pour l'ensemble du livre : un roseau a poussé sur le lieu du meurtre violent d'une jeune fille par ses sœurs. Coupé par un berger et, transformé en flûte, il se met à chanter pour raconter ce qu'il a vu. *Le Roseau* peut donc, par métonymie, indiquer l'existence du *Requiem*, caché jusqu'à terme, impossible encore à publier, mais qui attend son heure. D'une manière plus générale on peut y voir un symbole de son œuvre, souvent « enfouie sous terre », mais qui réapparaît toujours pour continuer à témoigner, à résonner malgré la mort, physique ou métaphorique.

Mais Akhmatova fait surtout résonner les œuvres d'autres poètes, comme, par exemple, dans le poème « Voronège », du nom de la ville où était exilé Mandelstam, écrit après la visite d'Akhmatova chez son ami :

Voronège

O.M.

La ville est toute prise par la glace.
On dirait sous un verre un village, des murs, de la neige.
Je marche prudemment comme sur du cristal.
La course des traîneaux peinturlurés n'est pas sûre.
Au-dessus de Saint-Pierre, des corbeaux,
Des peupliers, une voûte d'un vert clair,
Lavée, trouble, peine de poussière de soleil.
On sent la bataille de Koulikovo
Présente dans les pentes de cette terre puissante et victorieuse.
Et les peupliers, comme des tasses qu'on déplace,
Font soudain au-dessus de nous plus de bruit,
Comme si mille invités buvaient
Dans un repas de noces à notre bonheur.

Mais dans la chambre du poète en disgrâce
La terreur et la Muse sont de service à tour de rôle.
Vient une nuit
Qui ne sait rien de l'aurore.

1936, Léninegrad¹²

La ville « prise par la glace » « sous un verre » peut nous rappeler le « flocon de neige [fondant] sur la main » qui accompagne le premier portrait de Mandelstam cité plus haut : les deux poèmes sont nés d'une même inspira-

12 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., p. 175.

tion, après la même visite. « Le poète en disgrâce » n'est nommé ni dans l'un ni dans l'autre texte, mais Akhmatova donne suffisamment de signes pour le faire reconnaître. Ici, c'est l'ordre même des poèmes dans le recueil qui participe à la création du sens et aide au déchiffrement : « Voronège » est placé à côté du poème « Dante » qui présente le poète florentin comme chassé de sa cité : « on ne l'a pas vu, nu-pieds, en chemise, avec un cierge allumé, / Traverser sa Florence désirée, infidèle, vile, si longtemps attendue »¹³. Le maître italien, source inépuisable d'inspiration et de consolation pour Mandelstam comme pour Akhmatova, accourt sous la plume de la seconde pour soutenir le premier par la mise en parallèle de leurs deux exils, de leurs deux destins, de leurs deux grands esprits. Ce voisinage donne une nouvelle résonance au premier texte où la censure ne permet pas de nommer le poète interdit et où les quatre derniers vers (« dans la chambre du poète en disgrâce / La terreur et la Muse sont de service à tour de rôle »), trop explicites, avaient été remplacés dans l'édition de 1940 par des points de suspension (On les voit dans *L'Élégie sur le silence* : ces strophes errantes qui occupent une large place dans le poème sont une incarnation du silence et un appel à la réflexion du lecteur, à un dialogue muet avec lui). « La boîte a un triple fond » : dans le *Poème sans héros*, Akhmatova commente ainsi ce type d'écriture, en donnant une clé de lecture pour sa poésie et en formant, d'une certaine manière, un nouveau lecteur capable de lire entre les lignes et déchiffrer les signes de suspension. La marque la plus parlante reste l'association que doit faire le lecteur entre le titre, « Voronège », et la date, 1936, marquée à la fin : le lieu et la date de déportation de Mandelstam étaient bien connus à l'époque.

Ainsi son œuvre demeure toujours inspirée par la nostalgie, mais ce sentiment acquiert désormais une nouvelle harmonique. Il s'agit d'une nostalgie pour les amis perdus : à un moment où les noms mêmes de ces derniers sont interdits et où le nouveau pouvoir cherche à effacer toutes les traces de leur mémoire, Akhmatova révèle leurs voix en les intégrant à la matière de ses poèmes. Lydia Tchoukovskaïa nous a laissé un témoignage bouleversant de la façon dont la transmission des poèmes interdits se passait :

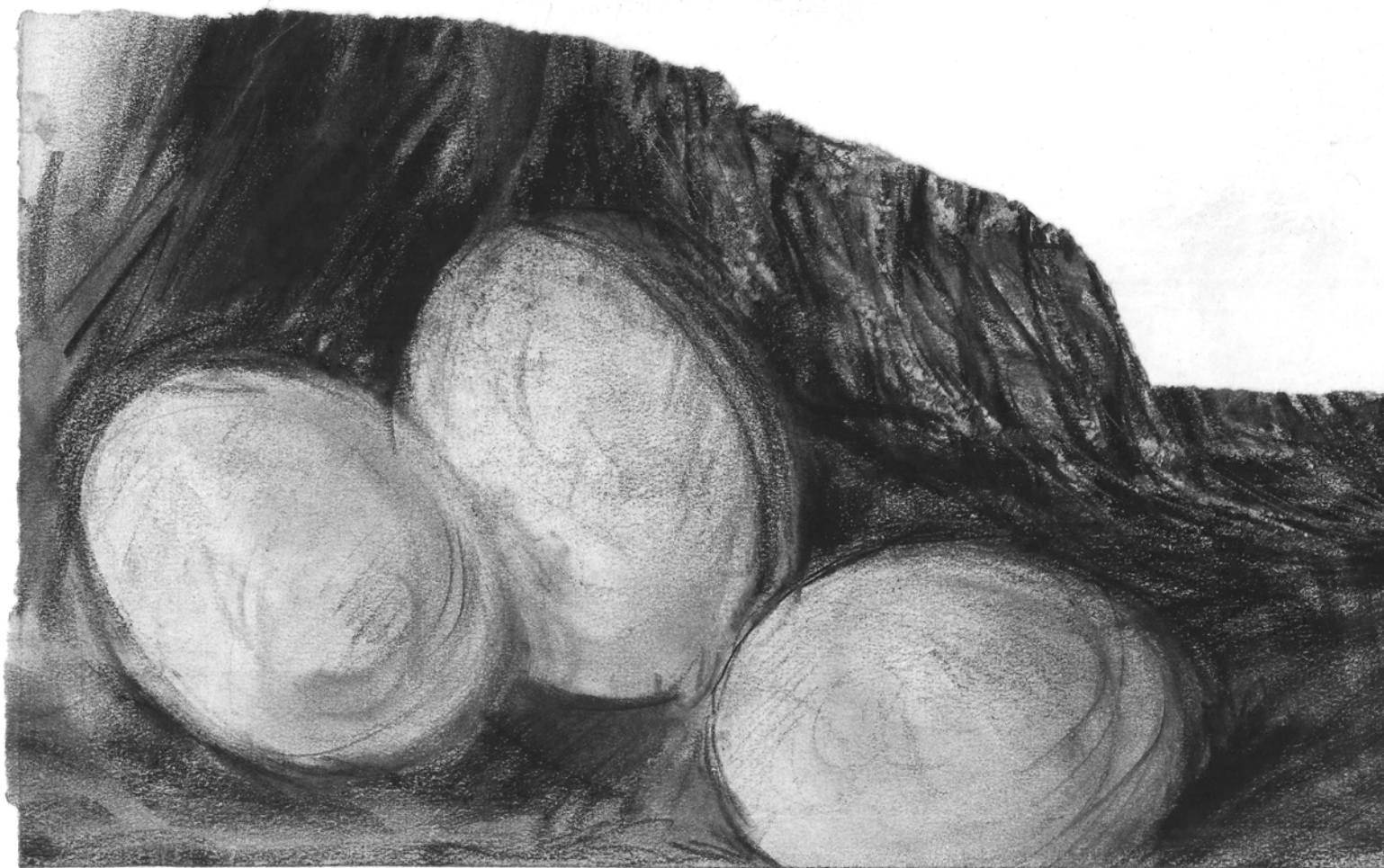
Anna Andreevna, quand elle me rendait visite, me lisait en chuchotant des vers du *Requiem*, mais chez elle, dans la maison sur la Fontanka, elle n'osait pas même chuchoter ; elle s'interrompait soudain au milieu de la conversation, d'un regard m'indiquait le plafond et les murs, s'emparait d'un bout de papier et d'un crayon, puis prononçait à haute voix quelques mots purement mondains : « désirez-vous du thé ? » ou « vous êtes bien bronzée », à la suite de quoi elle griffonnait rapidement quelque chose sur un morceau de papier qu'elle me tendait. Je lisais les vers et, les ayant retenus, les lui rendais en silence. « L'automne est si précoce cette année », prononçait Anna Andreevna à haute voix en grattant une allumette et en brûlant le papier au-dessus du cendrier. C'était un rite : les mains, l'allumette, le cendrier – un rite funèbre et beau.¹⁴

Akhmatova appelle un de ses cycles de vers « Cahier brûlé » (1946-1964). C'est un tableau déchirant sur la mise en place de ce rite « funèbre et beau » : le poème – vivant ! ne veut pas être brûlé et résiste au feu. (Cela peut rappeler les célèbres pages du roman *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, grand ami et interlocuteur auquel Akhmatova a consacré l'une de ses *Couronnes pour les morts*¹⁵). Mais c'est aussi un témoignage bouleversant sur la façon

13 Ibid., p. 181.

14 Lydia Tchoukovskaïa. *Zapiski ob Anne Akhmatovoj (Notes sur Anna Akhmatova)*, tome I (1938-1941). Paris : YMCA-Press, 1984, pp. 11-12. Notre traduction.

15 Voir : Anna Akhmatova, « À la mémoire de M. Boulgakov » (mars 1940), in *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., pp. 290-291.



Louise Hervieu, *Trois œufs*. Craie Conté.

qu'a le poème de ressusciter comme Phénix, car rien ne peut étouffer la voix, comme nous le pressentons à la fin de l'*Elégie sur le silence*.

Le silence imprègne toute chose, il nourrit l'œuvre de façon paradoxale et permet, en plus, la résonance d'autres voix. La nostalgie qui apparaît ici sous sa forme plus classique – le regret douloureux de la perte des plus proches – reste à la fois celle de la culture mondiale : ces amis qui disparaissent sont eux-mêmes des poètes porteurs de cette culture. Restituer leur mémoire, c'est aussi restaurer la culture russe menacée par la nouvelle barbarie, par la botte d'un nouvel Attila. Mais cette nostalgie s'amplifie encore : à partir des années 40, Akhmatova prête sa voix à tous les souffrants et, prenant le rôle du chœur antique, elle emprunte « la lyre de Sophocle », ainsi qu'elle le dit dans le *Poème sans Héros*.

Poète épique

Cette métamorphose est consciente : « Je ne suis poète que depuis l'an quarante », écrit-elle dans son livre de souvenir *Pro domo sua*. « Ayant reçu l'expérience des années de peur, de vide, de solitude mortelle, je me remets à écrire, mais mon écriture a changé, ma voix résonne autrement. [...] Il n'y a pas de retour possible à l'ancienne manière. »¹⁶ Désormais, son « je » devient un « nous » qui recouvre plusieurs dimensions. C'est tout d'abord une conscience historique, celle du poète qui se fait chroniqueur des événements en cours, comme, par exemple dans le « Cycle de Leningrad »¹⁷ (1941-1945). L'art désormais n'est plus « une réalité hors du temps et de l'histoire, une chose en soi » comme Isaiah Berlin définissait « la nostalgie de la culture mondiale » de l'Age d'argent. La nostalgie naît ici dans une situation historique concrète – le début de la seconde guerre mondiale – elle est d'autant plus forte que cette culture est en train de disparaître.

Il ne s'agit donc pas pour Akhmatova de devenir seulement le témoin de l'histoire de son pays. Alors que la tragédie s'étend à l'Europe entière, le moi lyrique akhmatovien se fait concitoyen de tous les peuples qui souffrent. Elle écrit, dans le poème « Août 1940 » du cycle *En 1940* :

Quand on enterre une époque
On ne chante pas le psaume des morts.
Il faut orner la tombe
Avec l'ortie, et du chardon.
Seuls les fossoyeurs ont le cœur
A l'ouvrage. Il faut faire vite !
Et quel silence, Seigneur, quel silence,
On entend le passage du temps.
Puis elle s'éloigne, comme, après l'hiver,
Un cadavre au fil de l'eau,
Mais le fils ne reconnaît pas sa mère,
Le petit-fils se détourne plein d'angoisse.

16 Anna Akhmatova, « *Pro domo sua* », in *Œuvres complètes* en six volumes, Moscou, Ellis Lak, 2001, vol. V, p. 202. Notre traduction.

17 Anna Akhmatova, *Requiem. Poème sans héros*, op. cit., pp. 207-210.

Les têtes s'inclinent plus bas,
La lune va comme un balancier...
Voilà : sur Paris abattu,
Maintenant, le même silence.

5 août 1940¹⁸

- 130 -

La chute de Paris est vécue comme l'« enterrement » de toute une époque, historique et culturelle, à laquelle appartient l'auteur. L'U.R.S.S. n'est pas encore entrée en guerre et les pertes chères n'ont pas manqué à Akhmatova, mais c'est la chute de la capitale française qui marque pour elle la disparition de ses années de jeunesse, presque de sa vie. Dans la même logique, « les habitants de Londres » qui vivent sous le blitz le « vingt-quatrième drame de Shakespeare »¹⁹ sont associés aux Russes. Ces derniers, sans encore être impliqués directement, vivent leur propre drame sanglant, plus effrayant encore, car écrit par leurs propres dirigeants qui, « au nom du peuple », oppriment et persécutent ce même peuple. Les tragédies européenne, russe et personnelle sont inséparablement liées. La chroniqueuse, loin d'être impassible, est solidaire de toutes les victimes de la violence de l'Histoire qu'elle subit elle-même.

La nostalgie de la culture mondiale, comme capacité d'associer les époques et les civilisations, permet ici d'une part, de souligner l'absurdité de l'Histoire russe ; d'autre part, de manière assez paradoxale, de se rassurer sur l'avenir : en s'appropriant le regard épique, l'auteur parvient non seulement à saisir les événements dans la durée, avec leur causes et conséquences, mais d'embrasser le parcours de l'humanité depuis les origines et ainsi constater que la catastrophe en cours n'est pas la première et, donc, sans doute pas la dernière non plus. Ce point de vue permet de dégager des rapports internes qui échappent au regard quotidien, et, finalement, de trouver un sens là où la raison s'y était refusée. La nostalgie personnelle laisse place à la mémoire historique.

C'est en cela que l'écriture akhmatovienne a changé ; la chronique tragique de sa génération, à l'échelle européenne, ne peut pas être écrite au singulier. Akhmatova raconte cette histoire avec plusieurs autres voix : T. S. Eliot lui offre « un perce-neige au bord d'une tombe » (citation des *Quatre quatuors*²⁰) comme une pointe d'espoir au moment où tout paraît fini. Elle observe à la fin du *Poème sans héros*, à la suite de Baudelaire, « le branle universel de la Danse Macabre », qui s'incarne non plus seulement dans la destinée individuelle, mais dans l'histoire de l'Europe. Mais elle apporte son propre accent quand elle mène cette caravane des morts vers l'Est, vers le Soleil, vers un espoir qui « chante » même au cœur du *De Profundis* de son *Requiem*.

Il est marquant que même dans les années 60, à un moment plus calme, *a priori*, de l'Histoire, la voix akhmatovienne appelle toujours à la vigilance : elle s'inquiète de la menace de la guerre froide et parle dans son *Journal* de « l'ordre » trompeur du monde qui risque d'exploser dans une nouvelle chaîne de catastrophes. Elle l'exprime, par exemple, dans un de ses « rêves », au début d'octobre 1964 : « Après une catastrophe universelle, j'étais seule sur la terre. Je glissais, je pataugeais dans la boue, le sol se dérobaît sous mes pieds, s'effritait. Au-dessus de moi

18 *Ibid.*, p. 203.

19 *Ibid.*, p. 204.

20 *Poème sans héros*, in *Requiem. Poème sans héros*, op. cit, p. 236.

se déversait un torrent venant je ne sais d'où, toujours plus large et donc toujours plus menaçant. Tous les grands fleuves du monde s'y étaient déversés : le Nil, le Gange, la Volga, le Mississippi ... Il ne manquait plus que cela ! »²¹

A côté de la gravité et de la frayeur, l'humour akhmatovien, qui la sauve toujours. Le plus marquant est que ce « rêve » lui vient après sa traduction du poème « L'Anéantissement » de Rabîndranâth Tagore :

Partout règne le dernier malheur
Par qui le monde entier s'emplit de pleurs
Et qui, comme l'eau, inonde tout de souffrance
(Notre traduction)

Ces vers correspondent à sa propre vision eschatologique. Symbolisant la tragédie à la fois universelle et personnelle, le « dernier malheur » transparaît en filigrane d'une tragédie inachevée, grande fresque qui va de la Création jusqu'aux derniers jours de l'humanité, et qu'elle intitule *Enuma Elish*, selon les premiers mots du grand poème épique babylonien. Sous la plume d'Akhmatova, elle devient la promesse et l'actualisation de la recréation d'un monde où même le « dernier malheur » devient « chant », et où les gémissements se transforment en vers²² qui, comme elle l'écrit à propos de Dante, peuvent « vaincre la mort et son fidèle serviteur, l'Oubli »²³.

Le fait d'exprimer cette vision, cette fois avec le poète indien, donne plus de poids encore à sa voix, comme si cela la confortait personnellement dans sa quête nostalgique de poésie, quête d'une portée universelle, qui commence avec Gilgamesh et ne s'arrête jamais. Cette voix trouve une résonance plus grande encore dans les années 60.

Nostalgie hors frontières

Tout ce qui est accompli durant ces années de souffrance certes, mais aussi d'espérance, même si l'espérance vacille parfois, est maintenant offert à son nouveau lecteur qu'Akhmatova ne connaît pas, mais qu'elle suppose intelligent et sensible. Elle l'a formé dans ce sens, afin qu'il soit capable de reconstituer la vraie histoire à l'arrière-plan des vers, comme en témoignent Joseph Brodsky et Anatoly Neiman. Il s'agit de *partager*, au sens propre, tous les fruits de la culture de l'Age d'argent – mais aussi tout ce qui est écrit lors des années de « silence » –, et de faire de ce lecteur, à son tour, un nostalgique de la culture mondiale dont elle est désormais elle-même l'incarnation. Sa voix, celle de la maturité, condense l'expérience de trois générations russes, de plusieurs vies, de diverses nations.

Cette voix devient la source qui, après avoir recueilli dans ses vers la culture mondiale, la fait couler pour abreuver chacun. Le besoin de partage éprouvé par Akhmatova est tellement fort qu'il permet aux poèmes qui avaient brûlé de ressusciter, ressurgis de la mémoire des amis. Les publications en Italie, en Angleterre, aux États-Unis, en France, en Allemagne – même si Akhmatova (qui connaît toutes ces langues) trouve mauvaises les traductions qu'on fait de ses vers, permettent à cette source d'atteindre les lecteurs étrangers. « La bouteille jetée à la mer »

21 Cité d'après Anatoly Neiman in *Anna Akhmatova* (trad. de Any Barda). Paris : Payot, 1992, p. 9.

22 Anna Akhmatova, « *Enuma Elish*. Prologue, ou le rêve dans un rêve ». Moscou : Ellis Lak, *op. cit.*, vol. III, pp. 342, 353.

23 Anna Akhmatova, « Discours sur Dante », in *ibid.*, vol. VI, p. 9.

rejoint de nouveaux rivages. Akhmatova est invitée en Italie, pour le Prix Etna Taormina, et en Angleterre, pour recevoir, avec le poète de guerre anglais Siegfried Sassoon,²⁴ le titre de Docteur *honoris causa* de l'université d'Oxford. Le pouvoir soviétique, dans les conditions nouvelles qui sont les siennes, ne peut que laisser faire, même si ces voyages restent très contrôlés.

C'est désormais la culture mondiale qui est nostalgique d'Akhmatova : tous les grands noms de la culture européenne se réunissent autour d'elle pour lui rendre hommage : le cinéaste Paolo Pasolini lui consacre un poème ; le peintre Boris Anrep la représente sur une mosaïque intitulée « Compassion » exposée depuis dans la National Gallery de Londres.²⁵ Le poète Mikola Bazhanidze, (Bazhan), poète futuriste ukrainien, décrit la cérémonie à Catane comme une véritable « entrée royale » :

Les portes s'ouvrirent et Anna Akhmatova, accompagnée de quelques personnes, entra dans la salle lentement et solennellement. La lumière des projecteurs l'illumina. Toute son attitude était calme et digne. [...] La poétesse était majestueuse, telle une reine de légende. Et tout ce public disparate qui avait envahi la salle, indépendamment de ses opinions envers les Soviétiques, se leva pour acclamer cette invitée venue du Nord dont l'apparition suscitait l'étonnement et l'enthousiasme. [...]. La poétesse était comme suspendue au-dessus d'un public bariolé aux multiples visages à une hauteur inimaginable.²⁶

La Sapho de la poésie russe – qui depuis a traversé l'expérience de Cléopâtre, Didon, Jeanne d'Arc, ou Marie Stuart – retrouve ici son trône.

Sa propre attitude face à ces honneurs est ironique : « 'Ce sont mes funérailles'. Est-ce que l'on rend de pareils hommages aux poètes ? »²⁷. Pourtant, ce sont les signes de son immortalité poétique. La nostalgie de la culture mondiale, qui constitue une attitude face à la vie, attire de nouveaux créateurs : on peut parler d'un véritable rayonnement de l'œuvre akhmatovienne en Europe, reprise par les poètes les plus divers : on en trouve un écho chez Mario Luzi, chez la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann, ou le poète polonais Jaroslaw Iwaszkiewicz...²⁸ Citons, parmi nos poètes contemporains en France, Jean-Yves Masson. Inspiré par la lecture du poème « Voronège », il imagine le dernier dialogue des deux poètes, dans « Conversation à Voronège » : « Ils parlèrent, parlèrent, parlèrent. Ils se turent aussi beaucoup. »²⁹ Nous assistons ainsi au Banquet des poètes, au Présent, où la voix d'Akhmatova éveille à la création, fait entrer à leur tour dans le chœur les poètes qui nous entourent.

24 « Oxford Honours a Soviet Poetess », *The Times*, 06/06/1965.

25 Voir une reproduction en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Anrep_Compassion_Akmatova.jpg

26 Mikola Bazhan, « Etna Taormina. Les pages de souvenirs », in *Anna Akhmatova et la poésie européenne* (dir. Tatiana Victoroff), coll. Nouvelle poétique comparatiste, vol. 36. Bruxelles, Bern, Berlin, New-York, Oxford, Wien : Peter Lang, 2016, p. 315.

27 Cité d'après : Boris Anrep, « La Toge de Newton : remise du titre du docteur *honoris causa* à Oxford », in *ibid*, p. 322.

28 Chap. VII, « Rayonnement contemporain de la poésie akhmatovienne », in *ibid*, pp. 395-410.

29 *Ibid*, p. 414.