

Du cœur aux lèvres : les fièvres de Vladimir Maïakovski

Autor(en): **Morard, Annick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **59 (2012)**

Heft 1: **Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323588>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Du cœur aux lèvres : les fièvres de Vladimir Maïakovski

David Bourliouk écrivait de son contemporain et ami, le poète russe Vladimir Maïakovski, qu'il se révélait particulièrement original et novateur dans sa manière de représenter «le poète amoureux»¹. En revanche, c'est d'abord l'image du chantre de la Révolution que la postérité a retenue pour décrire le célèbre futuriste, en particulier durant la période soviétique². Or, ces deux lectures n'ont que l'apparence de la contradiction : l'amour et la révolution sont en effet les deux principaux objets de l'œuvre artistique de Maïakovski, y compris, d'ailleurs, dans des domaines autres que littéraire. Toutefois, c'est spécifiquement dans *Le Nuage en pantalon*³, tétrptyque publié à Moscou en 1915, au début de la carrière du poète, que l'amour et la révolution ont l'heur d'être réunis, de résonner ensemble. Dans le reste de l'œuvre poétique de Maïakovski, la harangue révolutionnaire, d'une part, et le discours amoureux, d'autre part, apparaîtront volontiers en alternance et engendreront ainsi deux types de réception concurrents.

¹ D[avid] Burljuk, «Požar serdca (ljubov' u Majakovskogo)», in *V.V. Majakovskij : pro et contra*, SPb., Izd. Russkoj Hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2006, s. 447 : «Но манера подхода к изображению любящего поэта настолько иная, что тот, кто не читал Маяковского, не сможет приять.» («Mais sa manière d'aborder la représentation du poète amoureux est si originale, que celui qui n'a pas lu Maïakovski ne pourra le concevoir»).

² On sait, bien sûr, que le destin posthume du poète et de son œuvre sera entièrement pris en main par le pouvoir soviétique, au lendemain même de sa mort : selon le journal *La Pravda* du 15 avril 1930, le suicide de Maïakovski a «des causes purement personnelles, sans aucun lien avec l'activité publique et littéraire du poète». Des funérailles d'ampleur nationale sont organisées, un masque funéraire est même relevé. Grâce à Staline, qui écrivit un jour que Maïakovski était «le meilleur, le plus doué poète de [l']époque soviétique», l'ex-futuriste devient le poète de la Révolution, tandis que son œuvre comme sa vie seront adaptées et remaniées selon les exigences du moment. Pour caractériser ce détournement forcé, Boris Pasternak parlera de «deuxième mort» du poète. Bengt Jangfeldt, spécialiste de Maïakovski, offre des détails intéressants sur cette question dans une biographie du poète traduite en français : *La Vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, trad. du suédois par Rémi Cassaigne, Paris, Albin Michel, 2010, pp. 529-531, 553-565.

³ Les citations sont toutes tirées de l'excellente traduction de Wladimir Berelowitch : Vladimir Maïakovski, *Le Nuage en pantalon*, trad. : W. Berelowitch, Paris, Mille et une nuits, 1998. Je propose parfois, entre crochets, une traduction plus littérale. Dans le corps du texte, les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition. Je donnerai en notes les citations originales, tirées de : Vladimir Majakovskij, «Oblako v štanah», *Sobranie sočinenij v šesti tomah*, Moskva, Biblioteka «Ogonek» – Izd. «Pravda», 1973, tom 1, s. 61-80.

Le Nuage en pantalon, qui lie discours amoureux et discours révolutionnaire, offre ainsi un excellent ancrage pour révéler la cohérence poétique de Maïakovski et en saisir, du même coup, l'extrême modernité. Mon intention est de déterminer le sort que Maïakovski réserve à un motif caractéristique, presque emblématique de ces deux types de discours, à savoir la fièvre, que des métaphores aujourd'hui éculées envisagent tantôt comme amoureuse, tantôt comme révolutionnaire. L'analyse du destin poétique de la fièvre dans *Le Nuage en pantalon* me paraît être le moyen idéal de dégager l'unité esthétique de Maïakovski et de comprendre comment il renouvelle à la fois des formes et des contenus.

De la fièvre du cœur à la fièvre des corps

Voici comment s'ouvre le premier volet du poème, qui suit immédiatement le prologue (p. 9) :

Vous croyez que c'est un délire de paludique ? [*litt*:... que c'est la malaria qui délire]

Ça s'est vraiment passé,
Dans la ville d'Odessa.

«Je viendrai à quatre heures», m'avait promis Marie.⁴

En sus de l'extrême prosaïsme de ce début, d'une banalité renversante, on remarquera un certain désordre dans la transmission des informations. Un diagnostique est d'abord posé, en l'occurrence celui du « délire de paludique », aussitôt rejeté par le Je lyrique qui insiste sur la réalité des faits (« cela s'est vraiment passé »), sans que le lecteur sache de quoi il est question. Avant toute chose, le poète tient donc à inscrire son propos dans une réalité événementielle (située très exactement à Odessa), tout en excluant du registre des possibles le paludisme, la « malaria », cette maladie dont le principal symptôme est de fortes fièvres, pouvant aller jusqu'au délire. Et pourtant, malgré ce rejet, ce déni initial de la malaria et de ses fièvres, celles-ci s'imposent dans la suite du poème à travers un condensé

⁴ « Вы думаете, это бредит малярия ? / Это было, / было в Одессе. // “Приду в четыре”, – сказала Мария. » (с. 62).

d'images, d'allusions, d'analogies, par lesquelles la fièvre contamine peu à peu l'espace textuel. Les signes de maladie s'accumulent : il est d'abord question de gémissements et de contorsions⁵, d'un front qualifié dans la traduction française de « brûlant », épithète peut-être superflue par rapport à l'original russe, mais qui vient simplement appuyer l'idée de chaleur dégagée par ce front qui fait « fondre les vitres »⁶ ; plus loin, il est fait mention d'un « malade quittant son lit »⁷ (p. 12), et de « jambes qui commencent à flancher », d'« œil alourdi »⁸ et de claquements de dents (p. 13). Compagnon de la fièvre, le délire affleure également à grand renfort d'images : les candélabres « se tordent et s'esclaffent »⁹ (p. 13), ceux dont les jambes flanchent sont « des nerfs », qui se mettent bientôt à danser « une gigue éperdue »¹⁰.

Ce premier volet du tétrptyque se place donc entièrement sous le signe de la fièvre, ou disons plutôt qu'il s'organise autour des symptômes de fièvre – sueur, frissons, hallucinations et tremblements. Bien évidemment, cette fièvre est ici directement liée au thème amoureux : Maria (Marie, dans la traduction), que le poète attend de quatre heures à minuit, qui arrive enfin pour se refuser à lui et lui annoncer qu'elle va se marier, est la cause de ce déferlement de signes fébriles, de cette accès de fièvre. L'analogie est presque trop évidente : le prénom de la jeune fille, Maria, est entièrement compris dans le mot « malaria », les deux substantifs se retrouvant à la rime dans le texte russe, accrochés l'un à l'autre, l'un dans l'autre, comme l'amour à la fièvre, et inversement.

Toutefois, il ne faudrait pas se méprendre : si la fièvre maïakovskienne est métaphore de l'amour, alors cet amour doit être compris comme le lieu d'épanchement des corps, et non des âmes. La souffrance de l'attente, du désir non assouvi, de l'amour non partagé, est une souffrance physique, qui voit le poète démembré, dépecé : « dos », « front », « bouche », « nerfs », « jambes », « œil » et « dents »¹¹ (pp. 10-13) sont là pour dire une douleur

⁵ « Le géant noueux / gémit, / se contorsionne » (p. 10) ; « жилистая громадина / стонет / корчится » (с. 62).

⁶ « faisant fondre les vitres de mon front brûlant » (p. 10) ; « плавлю лбом стекло окошечное » (с. 63).

⁷ « [как] больной с кровати » (с. 63).

⁸ « у нервов подкашиваются ноги » ; « [из тины не вытянуться] отяжелевшему глазу » (с. 64).

⁹ « [В дряхлую спину] хохочут и ржут / канделябры » (с. 62).

¹⁰ « [мечутся] отчаянной чечеткой » (с. 64).

¹¹ « спину », « лбом », « рот », « нерв », « ноги », « глазу », « зуб » (с. 62-64).

démultipliée, un corps fragmenté. Maïakovski met en place une physiologie du corps volontairement éloignée des clichés romantiques : en effet, la passion ne transite guère par le dos ou les dents, l'œil est rarement alourdi, les nerfs n'ont pas de jambes. Même le visage et la bouche, des habitués du *topos* amoureux, n'apparaissent pas sous leur meilleur jour, puisque le premier est affublé de l'adjectif « grêlé »¹² (p. 11), tandis que la bouche (pour laquelle le substantif *rot*, banal et commun en russe, a été préféré au poétique *ousta*) est envisagée comme une « déchirure »¹³ (p. 12). La fièvre amoureuse est ici une fièvre des corps, une fièvre où le désir physique et les pensées érotiques l'emportent sur les sentiments ou les émotions (p. 10) :

La nuit, on voudrait bien cacher tout son fracas
dans du moelleux,
au creux
d'une femme.¹⁴

Même si elles s'expriment à travers une forme impersonnelle, les intentions du Je lyrique sont parfaitement claires : c'est bien l'acte sexuel qui est ici dessiné, tandis que l'évocation métaphorique d'une possible jouissance renforce l'image suggérée (p. 11) :

le visage collé
contre la figure grêlée de la pluie
j'attends,
éclaboussé des rumeurs de la ville
qui m'asperge de son flux montant.¹⁵

Toute forme d'idéalisation se voit donc contrecarrée par une volonté d'incarner, de donner corps à l'expérience amoureuse : le poète conçoit l'amour d'abord comme une expérience de la chair, comme une fièvre des corps. Ainsi, la métaphore de « fièvre amoureuse », forgée à l'époque romantique et comprise alors comme un débordement émotionnel (qui s'inscrit

¹² «лицо рябое» (с. 63).

¹³ «издерется рот» (с. 63).

¹⁴ «Ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое, / в женское» (с. 63).

¹⁵ «уткнувшись дождю / лицом в его лицо рябое / жду / обрызганный громом городского прибора» (с. 63).

dans le corps, mais qui naît d'une émotion), n'est pas totalement abandonnée par Maïakovski, mais se voit plutôt déplacée – de l'émotionnel vers le corporel, d'un idéal abstrait vers une réalité concrète. D'où, sans doute, l'incipit qui rejette l'explication par le délire pour affirmer la réalité des faits ; d'où l'idée d'attribuer des jambes aux nerfs ; d'où, également, l'inscription de la fièvre dans de multiples lieux du corps ; d'où, enfin, la mutation progressive, dans le poème, de la fièvre en feu (pp. 15-16) :

Allô !

Qui est-ce ?

C'est maman ?

Maman !

Votre fils a une splendide maladie !

Maman !

Il a le feu au cœur

[*litt.* : Il a un incendie du cœur]

Dites à ses sœurs, Lioudmila et Olga,
qu'il ne sait plus où diriger ses pas.

Chaque parole, même une plaisanterie,
qu'il crache de sa bouche consumée,
se jette nue par la fenêtre, comme une prostituée,
d'un bordel où se déclare l'incendie.¹⁶

Il ne s'agit pas uniquement d'inscrire l'amour dans les corps et de déjouer ainsi le cliché romantique : il s'agit aussi de descendre le thème amoureux des hauteurs où la poésie symboliste, fin XIX^e, l'avait logé, pour le ramener vers une réalité plus accessible, plus concrète, parfois moins éthérée, mais aussi plus crue. Le lecteur est à nouveau frappé par la banalité des termes utilisés, par la pauvreté lexicale de la première moitié de cette strophe, où le mot « maman » est répété trois fois en quatre vers, redondance fastidieuse dont seul l'étrange changement de voix narratives nous détourne momentanément. Ce prosaïsme est d'autant plus déconcertant qu'il se double d'un retour au réel, du surgissement impromptu de la réalité référentielle : les sœurs de Maïakovski s'appellent effectivement Lioudmila et Olga. Enfin, l'évocation d'une prostituée au milieu

¹⁶ « Allo ! / Кто говорит ? / Мама ? / Мама ! / Ваш сын прекрасно болен ! / Мама ! / У него пожар сердца. / Скажите сестрам, Люде и Оле, – / ему уже некуда деться. / Каждое слово, / даже шутка, / которые изрыгает обгоряющим ртом он, / выбрасывается, как голая проститутка / из горящего публичного дома. » (с. 65-66).

d'une plainte amoureuse a de quoi surprendre : elle dépersonnalise l'expérience amoureuse, et elle la fait chuter de son piédestal. L'Amour perd sa couronne de lauriers, l'idéal est détruit, la majuscule tombe pour céder sa place à un « tout menu, tout timide / amourillon » (p. 11)¹⁷. Dans un tel contexte – qu'a en outre précédé, on l'a vu, la dénomination systématique de parties du corps, plutôt viles pour certaines (dos, dents, nerf) – le « cœur » mentionné ici se trouve comme rabaissé à son sens premier, usuel : le cœur dans sa réalité physique, le cœur comme organe, un cœur atteint de maladie. C'est d'ailleurs le mot *serdtse* qui est choisi, un mot qui apparaît plus de dix fois dans le poème, et non celui de *doucha*, littéralement *l'âme*, mot généralement utilisé en russe pour exprimer le cœur comme siège des émotions¹⁸.

Une fois contourné le piège de l'idéalisation, rien n'empêche le cœur-organe de réintégrer l'espace métaphorique. Le poète opère ainsi un déplacement de la fièvre des cœurs, devenue fièvre des corps, vers un « feu au cœur », ou plutôt – pour rester plus proche du texte original – un « incendie du cœur ». C'est donc à une nouvelle transformation qu'est soumise la fièvre amoureuse. L'intégration du mot « cœur » dans le poème futuriste posait comme condition une réaffirmation de son sens premier, concret (le *cœur* au centre du *corps*) ; la question du cœur étant désormais résolue, c'est désormais à la partie « fièvre » de la métaphore-type que s'attaque le poète : à la fièvre est préféré le feu, l'incendie.

En somme, la fièvre gagne en intensité. Elle est devenue incendie – un incendie qui, par définition, se propage, qui quitte le corps humain, individuel, unique, pour gagner de plus vastes étendues, des espaces collectifs. La métaphore « incendie du cœur » doit être comprise comme une transposition volontaire de la métaphore « fièvre amoureuse », notamment parce que toutes deux servent à dire la souffrance, la maladie : l'expression « il a un incendie du cœur » évoque le diagnostic médical, plus nettement encore que, précédemment, le « délire de paludique ». Nous sommes donc

¹⁷ « смирный любеночек » (с. 63).

¹⁸ Le mot *doucha* (душа) apparaît lui aussi plusieurs fois dans le poème, mais moins souvent que *serdtse* (сердце). Le poète avait en outre veillé, dès le prologue, à rajeunir cette « âme », à lui donner corps et, surtout, à la dépouiller de tout sentimentalisme : « Mon âme n'a pas pris un seul cheveu blanc, / et il n'y a en elle aucune tendresse sénile ! » (p. 7). « У меня в душе ни одного седого волоса, / и старческой нежности нет в ней ! » (с. 61).

face à ce qu'on pourrait nommer une mutation métaphorique, un mal étrange que le poète nomme de l'oxymore « splendide maladie » : si maladie il y a, celle-ci a néanmoins l'avantage de se développer au bénéfice de la poésie¹⁹. La fièvre se développe en incendie pour exprimer la puissance, la force de l'émotion ou de la douleur (l'incendie étant une fièvre décuplée), mais aussi pour révéler la matérialité de ce cœur, sa capacité à brûler, comme brûlent les objets, les matériaux, les bâtiments – un bordel dans l'exemple cité.

En s'attaquant par les deux bouts à la métaphore usuelle de la « fièvre amoureuse » – c'est-à-dire en transformant la fièvre des cœurs d'abord en fièvre du corps, puis en incendie du cœur – Maïakovski met à nu sa stratégie esthétique. Sa poésie est à la fois ancrée dans la matière, comme prise dans les corps décrits et comme enrobée de références à une réalité brute, avant d'exploser comme un accès de fièvre, comme un incendie. Les images poétiques, qui ne surgissent que dans un deuxième temps, se déploient à partir du corps, comme une fièvre qui se déclare, ou à partir d'objets concrets, matériels, tirés du réel, du quotidien, comme un incendie qui se propage. En d'autres termes, plus qu'à dire l'expérience amoureuse, la fièvre et l'incendie servent conjointement à exprimer les chemins de la création. On me rétorquera que cela n'a rien de très innovant, de très avant-gardiste, puisque la « fièvre créatrice » ou « fièvre littéraire » est un autre lieu commun hérité du romantisme. En effet, l'originalité de Maïakovski se situe ailleurs, à savoir dans l'indication très précise que nous offre le poète des deux directions qu'emprunte sa poésie, prenant au mot la fièvre et l'incendie : la première, la fièvre, qui se développe par pics, par poussées, suggère un mouvement vertical qui monte et qui retombe, qui part du corps pour y retourner ; quant à l'incendie, il évoque un déploiement centrifuge, qui trouve son origine dans la matière, dans un objet unique et concret, avant de s'étendre à d'autres objets, au multiple, au reste de la ville.

¹⁹ Cette idée n'est pas sans évoquer les théories d'un autre avant-gardiste russe, en l'occurrence Ilia Zdanevitch, qui, dans une conférence donnée à Paris en février 1922, comparait la poésie *zaoume* (dite aussi *transmentale* ou *transrationnelle*) à une maladie nécessaire au renouvellement du langage poétique. Cf. Il'ja Zdanevič, « Le degré 41 sinapisé », in : *L'avanguardia a Tiflis, studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, a cura di Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanna Pagani Cesa, Venezia, 1982, pp. 294-308. Bien que le titre de la conférence soit en français, le texte est en russe.

C'est bien de ce double mouvement dont témoigne la fin de la strophe citée plus haut : le feu – soit l'élément qui réunit la fièvre et l'incendie, et qui permet donc la transposition – se déplace d'abord du cœur à la bouche (celle-ci est en effet « consumée ») dans un mouvement vertical, dans une montée à l'intérieur du corps. Mais cette envolée est aussitôt démentie par un mouvement contraire, une descente suggérée une première fois par l'image d'une personne se jetant par la fenêtre d'un immeuble en feu. En outre, cette descente, cette chute est aussi celle de la parole poétique, à laquelle Maïakovski impose une apparente dégringolade : les paroles du poète sont mises sur un pied d'égalité avec de simples plaisanteries, avant d'être comparées à une « prostituée », celle-là même qui tombe²⁰. Double mouvement, donc, ascendant, puis descendant, qui ne signifie pas la dévalorisation de la poésie, mais bien la nécessité, dans la création littéraire, de partir des corps et d'une réalité crue, ainsi que d'y revenir, d'y retourner²¹. Un déploiement centrifuge est en outre signifié par l'incendie : celui-ci s'est déclaré dans le corps du poète, dans son cœur, il a gagné sa bouche pour s'étendre aussitôt, par l'analogie proposée, à un bâtiment de la ville, très précisément à un bordel, une maison close, soit au cœur sexué du corps social.

De la fièvre amoureuse à la fièvre révolutionnaire

La mutation de la fièvre en feu est un moyen de renouveler le langage poétique, de procéder à ce qu'on pourrait appeler une mise à jour des métaphores, elle est aussi le moyen de passer de la fièvre amoureuse à la

²⁰ Maïakovski est aux antipodes de la vision platonicienne du monde chère aux symbolistes, de sorte que toute élévation, dans sa poésie, est forcément suivie d'une chute, d'un retour au sol : c'est notamment le sens du titre du poème, qui affuble le nuage d'un pantalon.

²¹ Un vers tiré du troisième volet du poème me semble parfaitement, subtilement même, dire cette préséance du concret sur l'abstrait, cette nécessité de voir la métaphore, l'image, naître du sol, partir d'en bas, du corps, comme s'il fallait obligatoirement passer par la fièvre des corps et par l'incendie du cœur pour exprimer la fièvre amoureuse. C'est un zeugme qui dit, en un seul vers, le trajet que suit la poésie de Maïakovski : « je tache la nappe et mon âme de vin » (p. 33). L'âme maïakovskienne ne peut être pure, et si elle est convoquée par le poète, ce sera recouverte de vin et syntaxiquement accompagnée d'une « nappe », objet banal s'il en est, qui fait descendre l'âme (comme le cœur avant lui) des hauteurs où la poésie du siècle précédent l'avait logée. Cf. : « вином обливаю душу и скатерть » (с.74).

fièvre révolutionnaire. La métamorphose du corps poétique ne cesse de progresser : de la fièvre amoureuse à la fièvre des corps, de la fièvre des corps à l'incendie du cœur, de l'incendie du cœur à celui du reste du corps, puis à la ville.

La transformation de la fièvre en incendie implique une gradation, un changement d'échelle, qu'opère naturellement le passage du singulier au pluriel. Cette transition se déroule de façon progressive, et débute par un brouillage des instances narratives. Dans l'exemple précédemment cité, le Je lyrique s'efface, s'estompe peu à peu, comme étouffé par une autre voix : le vers « Votre fils a une splendide maladie ! », où l'on parle du poète comme d'une tierce personne, n'est plus imputable au Je lyrique, contrairement aux deux vers exclamatifs (« Maman ! ») qui l'entourent. Les deux voix sont si parfaitement imbriquées que l'impression qui domine est celle d'une schizophrénie rampante, menaçant le héros. Du reste, ce dédoublement, voire cette démultiplication du Je lyrique avait déjà été annoncée à la strophe précédente : « Et je sens / que "moi" / est trop petit pour moi. Quelqu'un veut en sortir obstinément »²² (p. 15). De nouveaux protagonistes sont bientôt convoqués : non seulement la famille du poète et la prostituée, mais aussi les « pompiers » (p. 16), puis des « enfants » (p. 17, eux aussi dans une « maison en feu »), enfin « la foule » (p. 17) ou plutôt « les gens »²³. Du point de vue de l'organisation du récit, il s'agit aussi de poser le décor de la suite du tétrptyque, puisque l'on quitte la chambre d'hôtel pour gagner « la rue » (p. 20) :

Tandis que l'on concocte, grailonnant quelques rimes,
Dieu sait quelle soupe de rossignols et d'amours,
la rue se tord, atteinte de dislinguisme
– elle n'a rien pour crier ou tenir des discours²⁴.

La rue devient, pour quelques strophes, le personnage central, côté à côté avec « la ville » (« gorod »), chacun de ces deux mots, collectifs par définition, étant répété quatre fois en sept strophes. On notera par ailleurs que cette rue souffre des mêmes maux que le poète dans le premier volet,

²² « И чувствую – / "Я" / для меня мало. / Кто-то из меня вырывается упрямо. » (с. 65).

²³ « пожарным », « дети из горящего здания », « людям » (с. 66).

²⁴ « Пока выкипчивают, рифмами пиликаая, / из любвей и соловьев какое-то варево, / улица корчится безъязыкая – / ей нечем кричать и разговаривать. » (с. 67).

puisqu'elle « se tord »²⁵ elle aussi ; enfin, l'évocation, quelques vers plus bas, de la phtisie²⁶ (p. 20) nous remet définitivement sur la voie de la fièvre – une fièvre désormais commune, collective, une fièvre partagée, qui gagne le peuple. Descendu dans la rue, le poète a comme contaminé celle-ci, il lui a en tout cas transmis une partie de ses symptômes²⁷.

Toutefois, à une conception initialement passive de la fièvre – où les êtres, le poète et la rue sont comme pris d'assaut par la maladie – succède une représentation nettement plus active. Il n'est plus question d'amour ici, puisque le feu du désir s'est transformé en un appel à la révolution, que le poète adresse à la rue. Ce sont désormais les salves de coups de feu et les explosions de bombes qui permettent à l'image filée de la fièvre, du feu et de l'incendie de dérouler plus avant sa lueur (pp. 31-32) :

Sortez, promeneurs, les mains de vos poches !
 Empoignez bombes, poignards ou pavés,
 et si par hasard vous êtes nés manchots,
 venez quand même et foncez front baissé !
 [...]

 Afin que la fièvre des fusillades fasse trembler les drapeaux,
 comme dans toute fête honorable [de la faim],
 lanternes de la ville, hissez au plus haut
 les corps ensanglantés des négociants en grain²⁸.

Maïakovski renouvelle-t-il le discours poétique sur la fièvre révolutionnaire ? Le cas échéant, constate-t-on, comme dans le cas de la fièvre amoureuse, une mutation métaphorique ? Avant même d'esquisser une

²⁵ On avait « se contorsionne » en français (cf. ci-dessus, note 5), mais c'est le même verbe « корчится » qui est repris en russe.

²⁶ « чахотки » (c. 67), la phtisie. La traduction française donne « phtisique ».

²⁷ L'idée de contamination malade est confirmée plus bas, dans le quatrième volet, lorsque le poète retrouve Maria et lui dit : « mais moi, Marie, je suis un homme / un homme simple, / craché dans la main sale de la Presnia par une nuit tuberculeuse. » (p. 39) ; « а я человек, Мария, / простой, / выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни. » (c. 77).

²⁸ « Выньте, гулящие, руки из брюк – / берите камень, нож или бомбу, / а если у которого нету рук – / пришел чтоб и бился лбом бы ! » (c. 73) ; « Чтобы флаги трепались в горячке пальбы, / как у каждого порядочного праздника – / выше вздымайте, фонарные столбы, / окровавленные туши лабазников. » (c. 73). Relevons que la « fièvre des fusillades » et les « bombes » ont un retentissement beaucoup plus tonitruant dans le texte russe, puisque le mot « bombe » apparaît deux fois à la rime et qu'il est littéralement éclaté (coupé en deux) la seconde fois. La traduction française ne peut malheureusement pas rendre cet effet, où le fond (l'appel à jeter des bombes) se répercute sur la forme (le mot a comme explosé).

réponse, sans doute faut-il rappeler que le thème révolutionnaire occupe abondamment la littérature russe, en particulier durant la seconde moitié du XIX^e siècle : non seulement dans ce qu'on pourrait appeler schématiquement la littérature engagée, mais surtout chez de grandes figures du roman russe, à commencer, bien sûr, par Fedor Dostoïevski. On le sait, le célèbre auteur du XIX^e dépeint des personnages gagnés par la fièvre : c'est le cas des jeunes conjurés aux desseins révolutionnaires des *Démons* (1873), évidemment, mais aussi de l'étudiant Raskolnikov qui, dans *Crime et châtiment* (1867), lutte contre la fièvre tout au long du roman, alors que le meurtre qu'il commet symbolise l'action contestataire. En d'autres termes, lorsque Maïakovski s'empare du sujet, l'utilisation métaphorique de la fièvre en lien avec le thème révolutionnaire est, pour ainsi dire, presque un lieu commun. De fait, Dostoïevski l'a déjà détourné, puisque la fièvre dans son œuvre dira l'hésitation, les craintes et les tourments intérieurs de chaque personnage, plus que l'enthousiasme collectif d'apprentis révolutionnaires. La fièvre, comme le feu d'ailleurs, est vécue par chacun des personnages de façon tragiquement individuelle. Souvenons-nous également d'Ivan Tourguéniev, qui a lui aussi tourné en dérision la « fièvre révolutionnaire » de la génération des années soixante : il fait mourir Bazarov, le héros « nihiliste » de son roman *Pères et Fils* (1862), d'une « fièvre » qui n'est qu'un simple typhus contracté lors d'une opération médicale de routine, avant même que ce personnage n'ait pu réaliser aucun de ses grands projets.

En somme, le système d'échos que Maïakovski met en place entre fièvre, feu et bombes n'est pas d'une originalité renversante : non seulement il a été exploité par le passé, mais il a même déjà été détourné par les romanciers du XIX^e siècle. Certes, Maïakovski en appelle à la fièvre, l'encourage et la promeut, là où Dostoïevski et Tourguéniev, à l'inverse, l'utilisent pour jeter le doute sur le bien-fondé du geste révolutionnaire. Dans *Le Nuage en pantalon*, la fièvre révolutionnaire apparaît comme une étape nécessaire au bon déroulement d'une métaphore que file le poème. Sans doute Maïakovski innove-t-il également en utilisant le mot *goriatchka* pour fièvre, un mot qui relève du registre familier, alors qu'on trouvera plus facilement le neutre *likhoradka* chez les classiques ; sa syntaxe renvoie elle aussi à un discours populaire, en particulier dans la strophe mentionnant les bombes. Enfin, l'on pourrait également insister, comme pour la fièvre amoureuse, sur l'idée d'un déplacement vers le corps (avec les mots

« mains » et surtout « front », directement inscrit dans « bombe ») et les objets (avec « les drapeaux » et les « lanternes »). Cependant, ce n'est pas là qu'est, à mon sens, la singularité profonde de Maïakovski. On eût tôt fait de ne voir en lui que le chantre d'une révolution populaire – image figée par le pouvoir soviétique et qui, malheureusement, a tendance à perdurer. C'est oublier que le chant de Maïakovski est aussi lyrique, individuel (pour ne pas dire individualiste ou égocentrique), et que cette fièvre, cet incendie parti du poète pour s'étendre à la ville, ce feu qui a tout rasé sur son passage dans un souffle révolutionnaire sert aussi à faire mieux voir, au milieu des cendres, celui qui dit « Je ». Le pronom personnel *je*, sous ses diverses formes grammaticales, apparaît une cinquantaine de fois (sur un peu plus de sept cents vers), selon un rythme exponentiel, et il constitue plusieurs fois un vers à lui tout seul. Ainsi, à la force centrifuge succède une force centripète, un retour à l'origine du foyer.

C'est autour de la figure du poète que se construit le poème, elle en est le pilier, le fondement, le socle. Au moment où surgit le thème révolutionnaire, le poète offre son chant à la rue, cette rue qui est dépourvue de langue, qui souffre de « dislinguisme » (p. 20). Cependant, ce geste n'est ni humble, ni tout à fait désintéressé, puisqu'une seule voix résonne en définitive – celle du poète, qui nous rappelle d'ailleurs, à la toute fin de son chant (pp. 46-47), que la rue, la ville, « l'univers » en somme se tait, qu'il « est sourd / et dort »²⁹, alors que le poète, seul, continue de s'avancer, d'aller de l'avant³⁰. Le poète est le « tribun »³¹ de la révolution, il en est l'annonciateur, le prophète, l'apôtre³², mais sa révolution dépasse de loin le cadre politique ou historique. Dans le dernier volet du *Nuage en pantalon*, le poète prolonge son credo révolutionnaire en s'attaquant à Dieu, qu'il menace, défie et renie (pp. 45-46) :

Moi qui croyais
que tu étais un gigantesque dieu omnipotent,
je vois que tu n'es qu'un petit raté,
un dieusaillon minime.

²⁹ « Вселенная спит » (c. 80).

³⁰ « C'est moi qui viens ! » (p. 46) ; « Я иду ! » (c. 80).

³¹ L'expression est de David Burliouk. Cf. : D[avid] Burljuk, « Požar serdca (ljubov' u Majakovskogo) », *op. cit.*, p. 446 : « ВИТИЯ ».

³² Le premier titre pressenti pour le poème, mais rejeté par la censure, était *Le 13^e apôtre*, expression reprise dans un vers (p. 35).

Regarde bien ! Je vais me baisser
pour retirer un long surin de ma bottine³³.

Le poète fait le ménage autour de lui, il règle ses comptes. Dans la préface à la première édition sans coupure du *Nuage en pantalon*, en 1918, Maïakovski analysait son poème en « quatre cris » correspondant, selon lui, à chacun des quatre volets du tétrapyque : « À bas votre amour, à bas votre art, à bas votre société, à bas votre religion »³⁴. Quoi que l'on pense de la validité du commentaire, celui-ci affiche surtout, de concert avec le poème lui-même, une opposition entre « je » et « vous », entre « je » et l'univers, qui fait du poète la figure centrale de l'imaginaire poétique de Maïakovski³⁵.

À la tête de la révolution se tient donc le poète, un poète entièrement calciné, réduit à sa bouche, à ses lèvres. Dans le prologue déjà, le Je lyrique se glorifiait d'être une parfaite synecdoque (pp. 7-8) :

[Vous ne savez pas comme moi] vous retourner comme un gant
pour [n'être] plus que des lèvres intégrales³⁶.

Le poète se limite à ses lèvres – organe de la parole, certes, mais aussi de la sensation physique, du baiser. Dans un monde où tout aurait brûlé – où tout *devrait* brûler –, ne resteraient que les lèvres du poète, ou même ses mots, sa « parole » qui se jetterait « nue » de sa « bouche consumée ». « Splendide maladie » que celle qui détruit tout pour ne laisser retentir que la voix de la poésie ! On l'aura compris, la révolution est d'abord une

³³ « Я думал - ты всесильный божище, / а ты недоучка, крохотный божик. / Видишь, я нагибаюсь, / из-за голенища / достаю сапожный ножик. » (с. 80).

³⁴ « 'Долой вашу любовь', 'долой ваше искусство', 'долой ваш строй', 'долой вашу религию' – четыре крика четырёх частей' ». Vladimir Maïakovskij, *Sobranie sočinenij v šesti tomah, op. cit.*, p. 468.

³⁵ Et quand je dis « le poète », je pense à Maïakovski lui-même, qui donne son nom à sa première « tragédie », qui ne cesse de s'auto-référencier, tout en se moquant des autres poètes, ceux qui, de son point de vue, suivent une mauvaise voie, tel Igor Sévérianine dans *Le Nuage en pantalon*. Ainsi, lorsque le poète se dénigre, lorsqu'il affirme la valeur infiniment supérieure de « la moindre parcelle de vivant » (« мельчайшая пылинка живого ») sur son œuvre passée et future, sur sa « bouche d'or » (« Я, / златоустейший ») (p. 23, c. 69), on ne peut s'empêcher de penser, au pire, à de la fausse modestie, au mieux, à une volonté d'insister encore sur l'importance du réel dans la création artistique.

³⁶ « А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные губы ! » (с. 61). Dans sa traduction, Berelowitch propose une formulation interrogative : « Mais sauriez-vous comme moi vous retourner comme un gant / pour que vous ne soyez plus que des lèvres intégrales ? » (pp. 7-8).

révolution esthétique, une révolution du *mot* ; l'amour est d'abord un amour de la langue, un amour du *mot-corps*. De fait, l'incendie qui succède à la fièvre, qui naît dans le cœur du poète et monte à ses lèvres pour fondre sur la ville, n'est pas que le feu révolutionnaire, ni la seule transposition de la fièvre amoureuse – il est aussi, et même avant tout, la voix du poète, il est son poème même.

La fièvre emprunte donc, dans *Le Nuage en pantalon* de Maïakovski, des chemins de traverse, des voies inattendues : dans un premier temps, elle se déplace non pas « du corps à la métaphore », mais de la métaphore (celle de la fièvre amoureuse) au corps – le corps individuel d'abord, le corps social, collectif ensuite. Puis, selon ce mouvement d'aller et retour que suggèrent à la fois la fièvre et l'incendie, ce va-et-vient qui semble constitutif de la pratique poétique de Maïakovski, l'on retourne au corps individuel, au corps du poète qui est à l'origine même du feu – plus précisément à sa bouche, à ses lèvres. De ce corps brûlé, réduit à des lèvres, ressurgit la métaphore, puisque la fièvre comme l'incendie apparaissent alors comme les métaphores de la parole du poète, de sa voix, de son discours, de sa création poétique.

L'une des intentions de Maïakovski est, bien sûr, de dénoncer les clichés littéraires en opérant un déplacement, une mutation des métaphores. Il s'agit aussi de renouer avec une langue à l'état brut, une langue comme matière à sculpter, une langue d'avant les significations toutes faites, d'avant les sens figés. Pour ce faire, Maïakovski engage diverses stratégies, dont la première consiste précisément à mettre le mot – et non l'idée, le sens ou même le vers – au centre de la création poétique³⁷. La réduction minimale du vers, parfois à un seul mot, en offre une preuve ; les libertés prises par le poète vis-à-vis de la métrique, de la

³⁷ Les premières années de création de Maïakovski semblent consacrées à l'élaboration de ce que l'on pourrait concevoir comme un culte du mot. Quelques notes rédigées en 1912 déjà, en vue d'une intervention qu'il devait faire à « L'Union de la jeunesse » à St-Pétersbourg, mettent en évidence cette préséance du mot dans l'esthétique avant-gardiste. Maïakovski comptait parler des trois points suivants : « 1) Le lien de notre poésie au mythe, notamment russe, le culte de la langue comme créatrice de mythe. 2) Les propriétés du mot : l'impulsion poétique. 3) La renaissance du rôle primitif du mot ». Cité par Vera Terekhina, dans : V.N. Terekhina, « Majakovskij i tvorčeskij èksperiment 1910-1920-h godov », in *Tvorčestvo V.V. Majakovskogo v načale XXI veka*, Moskva, IMLI-RAN, 2008, p. 81 : « 1) Связь нашей поэзии с мифом, в частности с русским, культ языка как творца мифа. 2) Свойства слова – поэтический импульс. 3) Возрождение первобытной роли слова. »

syntaxe, de toutes les règles de prosodie en vigueur à l'époque vont dans le même sens. Plus encore, les libertés prises vis-à-vis des mots mêmes, que Maïakovski tord, « pétrit »³⁸, déchire, décompose et finalement reconstruit différemment (le poème regorge de néologismes) témoignent d'une glorification du mot-corps, du mot-matière, conçu comme fondement même de la structure poétique³⁹. Et si les motifs de la fièvre et de l'incendie me paraissent si importants, c'est précisément parce que ces « splendides maladies » qui frappent *Le Nuage en pantalon* en faisant feu de tout bois sont comme les indicateurs sismographiques des bouleversements que Maïakovski inflige à la création poétique : par ce double mouvement (l'un vertical et l'autre horizontal, mais tous deux partant d'un même centre, d'un même cœur), la fièvre et l'incendie désignent, d'une part, la nécessité de partir du mot-corps et d'y revenir, et révèlent, d'autre part, la prépondérance de l'individuel sur le collectif, l'urgence de la parole du poète dans le geste révolutionnaire. Un tel éclairage fait apparaître l'ascendance romantique du poète futuriste, tout en confirmant le caractère profondément révolutionnaire de sa démarche esthétique.

ANNICK MORARD
 Université de Genève
 Annick.Morard@unige.ch

³⁸ Cf. N. Čužak, « Trinadcatyj apostol », in *V.V. Majakovskij : pro et contra, op. cit.*, p. 465 : « Он мнет слова, как глину » (« Il [Maïakovski] pétrit les mots comme de l'argile »).

³⁹ Rappelons qu'en 1913 Maïakovski signe et distribue, avec ses amis futuristes, le manifeste *Le Mot en tant que tel* (*Slovo kak takovoe*), qui montre un intérêt particulier pour les recherches sur le mot, notamment dans ses potentialités sonores, d'avant la fixation du sens.

