Модернитэ рюсс 16

Научное периодическое издание с 1999 года

Автобиографическая поэтика Серебряного века и за его пределами

Научно-исследовательский Центр Славистики Андре Лиронделля

Университет Жана Мулена Лион 3

Лион

2016

Modernités russes 16

Revue annuelle fondée en 1999

La poétique autobiographique à l'Âge d'argent et au-delà

Centre d'Études Slaves André Lirondelle

Université Jean Moulin Lyon 3

Lyon

2016

« L'ART EST UNE LETTRE PERSONNELLE » : LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA FICTION ET LES JOURNAUX INTIMES DE BORIS POPLAVSKIJ

Dimitri TOKAREV

La publication des journaux intimes d'un jeune poète de 32 ans attire rarement l'attention immédiate des philosophes de renom international, surtout si elle a lieu peu après sa mort (d'autant plus lorsque celle-ci survient dans des conditions scandaleuses). Et pourtant, dans un article publié en 1938 dans *Sovremennye zapiski*, Nikolaj Berdjaev, qui jouait à ce moment-là le rôle de porte-parole de la pensée russe en Europe, a vivement réagi à la parution d'extraits du journal intime[1] de Boris Poplavskij (1903-1935), chef de file de la jeune génération de la poésie russe émigrée, mort trois ans auparavant d'une overdose d'héroïne en compagnie d'un autre habitué des cafés montparnassiens.

De fait, Poplavskij a eu une vie courte. Né à Moscou en 1903, il quitte en 1920 la Russie en pleine guerre civile et s'installe d'abord à Istanbul, puis à Paris. A Istanbul, il s'adonne à la lecture de traités mystiques et anthroposophes ; il possédait un sentiment religieux aigu touchant parfois à un vrai ascétisme. Au début de sa carrière artistique, Poplavskij se voit avant tout peintre, d'où l'intérêt qu'il a toujours éprouvé pour la peinture avant-gardiste mais aussi symboliste. Plus tard, il écrit plusieurs articles où il fait la chronique d'événements artistiques et propose une analyse en profondeur de certaines œuvres[2]. Nerveux et dépressif, sans revenu permanent, Poplavskij passe son temps dans les cafés mont-parnassiens et dans les bibliothèques à s'enivrer tant d'alcool que de lecture assidue. Après avoir renoncé à une activité purement avant-gardiste (il était disciple d'Il'ja Zdanevič (Iliazd) et affirmait être un futuriste « violent »), il entre dans plusieurs cercles de poètes russes émigrés et devient, dès 1930, collaborateur de la revue *Čisla* (*Chiffres*, 1930-1934) qu'il présenta lui-même comme une revue de

---

[1] Boris Poplavskij, *Iz dnevnikov*, Paris, 1938.

[2] Voir Boris Poplavski, «Rencontres à Montparnasse». / *Pleine marge, cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique*, n° 33, juin 2001, p. 121-143.

nouveaux occidentalistes. Il y publie ses vers, ses articles et des morceaux choisis de son roman *Apollon Bezobrazov* (1926-1932).

De son vivant, le poète n'a réussi à publier qu'un seul recueil de poèmes, *Flagi (Drapeaux*, 1931), celui-ci rassemble des textes d'inspiration avant-gardiste mais aussi symboliste; d'autres recueils témoignant de la variété des manières poétiques auxquelles recourt Poplavskij (dadaïste, surréaliste, néo-symboliste, néo-classiciste) ainsi que son deuxième roman très autobiographique *Domoj s nebes* (*En revenant des cieux*, 1934-1935), auquel Berdjaev fait référence dans sa recension, sont parus après sa mort prématurée.

Dès le début de sa recension, Berdjaev souligne l'importance du journal, qu'il qualifie de « document de l'âme moderne, de la jeune âme russe en émigration » (« документ современной души, русской молодой души в эмиграции »)[3]. Selon le philosophe, Poplavskij constitue une figure emblématique de la nouvelle génération des Russes émigrés, génération qui, sans cesser d'être russe, se considère en même temps comme partie prenante de cette bohème internationale intellectuelle et artistique qui se sent plutôt à l'aise à Paris, et ce malgré les multiples problèmes d'ordre linguistique, mais aussi existentiel et financier.

Doué d'un regard pénétrant, Berdjaev analyse le motif majeur du journal, celui d'un sentiment religieux très aigu, dans une perspective évoquant le problème propre au journal intime en tant que genre, c'est-à-dire le problème des relations auteur–lecteur.

Sans mettre en doute la « sincérité déchirante » (« надрывная искренность ») du poète, Berdjaev n'a pas pu cacher son étonnement devant « l'absence de simplicité et de candeur » (« отсутствие простоты и прямоты »), caractéristique du journal intime. « Il n'y pas un seul mouvement direct et naturel. On joue tout le temps un rôle » (« Нет ни одного прямого, не изломанного движения. Все время играется роль »), note le philosophe[4]. Pour éviter de se contredire, Berdjaev propose de distinguer deux types de sincérité: l'une consiste en l'expression de l'intégrité de la personnalité et prétend à la véracité (« правдивость »); l'autre met au jour le dédoublement de la personnalité et peut donner une impression de fausseté. Ce deuxième type de sincérité, Berdjaev l'appelle une « fausseté sincère » (« правдивая лживость ») et il la considère comme un trait typique des journaux intimes de Poplavskij.

Il est pourtant bien clair que la frontière entre la fausseté sincère et la fausseté tout court semble bien floue. Berdiaev essaie de ne pas y prêter attention et écrit dans sa recension :

[3] N. A. Berdjaev, «Po povodu "Dnevnikov" B. Poplavskogo», in *Sovremennye zapiski*, № 68, 1939, p. 441.

[4] *Ibid.*

> Некоторые, прочитавшие «Дневник», передали мне свое впечатление, что это выдумка, что никакого молитвенного опыта не было. Я хочу верить, что был такой опыт. Впечатление полной искренности производят слова о «молитве впустую»[5].

> Certains, ayant lu le *Journal*, m'ont fait part de leur impression que c'était de la fiction, qu'il n'y avait eu aucune expérience de prière. Je veux croire qu'une telle expérience a eu lieu. Les paroles sur la « vaine prière » créent une impression de sincérité complète.

Un problème s'impose néanmoins: comment concilier cette « sincérité complète » (« полная искренность ») avec le rôle que Poplavskij joue, selon Berdjaev, tout le temps? Est-ce que cela signifie que dans les fragments où Poplavskij parle de son expérience méditative, il ne joue aucun rôle et est honnête avec lui-même mais aussi avec les autres? Mais pourquoi alors les « autres », à l'exception de Berdjaev, ne croient-ils pas à sa sincérité?

Berdjaev n'était pas le seul à éprouver un certain embarras devant les écrits de Poplavskij. Georgij Adamovič a clairement exprimé son rejet de la forme qu'avait donnée Poplavskij à ses émotions religieuses:

> Дневники.
> Дневник Поплавского, например.
> «Боже, Боже, не оставляй меня. Боже, дай мне силы…»
> Постоянное мое недоумение. Как можно так писать? Если это действительно обращение к Богу, зачем бумага, чернила, слова, – будто прошение министру? Если это молитва, как не вывалилось перо из рук? Если же для того, чтобы когда-нибудь прочли люди, как хватило литературного бесстыдства?
> Не осуждаю, а недоумеваю – потому что у Поплавского бесстыдства не было. Да ведь и не он один в таком духе писал. На днях прочел то же самое у Мориака. Не понимаю, и только! Не могу представить себе состояние, которое оправдывало бы переписку с Богом. Отчего тогда не пойти бы и до конца, не наклеить марки, не опустить в почтовый ящик?[6]

> Les journaux intimes.
> Les journaux intimes de Poplavskij, par exemple.
> « Mon Dieu, mon Dieu, ne me laisse pas. Mon Dieu, donne-moi de la force?... »
> Mon embarras est permanent. Comment peut-on écrire comme ça? Si c'est vraiment un appel à Dieu, à quoi bon le papier, l'encre, les mots, – comme si c'était une pétition adressée au ministre? Si c'est une prière,

[5] *Ibid.*, p. 444.

[6] G. V. Adamovič, *Sobranie sočinenij. «Kommentarii»*, St. Pétersbourg, Aletejja, 2000, p. 39.

pourquoi la plume ne lui a-t-elle pas glissé des mains? Et si c'est fait pour que des hommes le lisent un jour, comment a-t-il eu le front?

Je ne désapprouve pas mais je suis perplexe, parce que Poplavskij n'était pas impudent. Et il n'était pas le seul à écrire comme ça. Un jours, j'ai lu le même genre de chose chez Mauriac. Je ne comprends pas, c'est tout! Je ne peux pas imaginer d'état d'esprit qui justifie une correspondance avec Dieu. Pourquoi alors ne pas aller jusqu'au bout, ne pas affranchir la lettre, ne pas la poster?

Adamovič ne croit pas au fait que Poplavskij écrit son journal pour les autres – ce serait une vraie impudence mais, en même temps, il ne comprend pas comment on peut verbaliser ce qui échappe à la verbalisation, c'est-à-dire le contact avec Dieu. Si une « pétition » pareille était incluse dans le tissu d'une œuvre artistique, ce serait perçu, dans une perspective fictionnelle, comme un procédé permettant de maintenir la distance narrative entre le narrateur, qui, en cas de narration à la première personne, joue le rôle de l'auteur explicite, et l'auteur implicite qui, selon Wayne Booth qui a introduit cette notion en 1952, « est toujours différent de "l'homme réel" – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même »[7].

Dans un journal intime, où les positions des principales instances narratives – auteur réel, auteur implicite et narrateur – devraient en principe coïncider, l'appel à Dieu paraît à Adamovič artificiel à un tel point qu'il ne peut pas comprendre si Poplavskij est sincère ou fait semblant de l'être. En d'autres termes, la vision qu'a Adamovič de Poplavskij en tant qu'auteur réel dépourvu d'impudence littéraire entre en contradiction avec l'image implicite de l'auteur qu'il crée en qualité de lecteur lors de la lecture du journal. Le journal se trouve être trop « littéraire » pour avoir le statut d'un « document humain ».

Parallèlement, les romans de Poplavskij étaient considérés par les contemporains comme des romans extrêmement autobiographiques. Selon Adamovič,

> то, что Поплавский в разговоре называл романом, – его «Аполлон Безобразов», – было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционной последовательности. [...] По-видимому, «современность» Поплавского, его характерность для наших лет отчасти в том и сказывалась, что он стремился к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться[8].

[7] Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », in R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 92-93.
Voir au sujet de l'auteur implicite: Tom Kindt, «L' "auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », in *Théorie du récit: L'apport de la recherche allemande* (éd. John Pier), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 59-84.

> Ce que Poplavskij appelait son roman – *Apollon Bezobrazov*, – était un mélange de confessions personnelles et de remarques concernant d'autres personnes, sans lien logique, sans aspiration à une unité de composition. [...] Apparemment, la « modernité » de Poplavskij, son caractère représentatif de notre époque, faisait entre autres qu'il aspirait à détruire les formes et ne pouvait respirer à pleins poumons qu'à condition d'effacer la frontière entre l'art et le document personnel, entre la littérature et le journal intime.

A l'opposé d'Adamovič, les critiques contemporains se gardent de mélanger réel et fictionnel; ainsi, Irina Kaspè analyse les procédés[9] grâce auxquels l'auteur souligne le caractère artificiel de la réalité romanesque :

> ... акцентированная «антилитературность» литературного текста [...] позволяет не смешивать романы и личные дневники: дневники Поплавского, в отличие от «дилогии», лишены модальности вымысла и, следовательно, не требуют усиленного преодоления границ между «фактом» и «фикцией», «буквальностью» и «литературой»[10].

> ... le caractère « anti-littéraire » marqué du texte littéraire [...] permet de ne pas confondre les romans et les journaux intimes de Poplavskij : ces derniers, contrairement à la dilogie, sont dépourvus de modalité fictionnelle et, en conséquence, ne supposent pas de franchir de façon forcée la frontière entre le « fait » et la « fiction », la « lettre » et la « littérature »?

Pourtant, si la remarque concernant « le caractère "anti-littéraire" du texte littéraire » semble assez bien fondée, celle qui évoque le caractère non fictionnel des journaux intimes l'est beaucoup moins.

En effet, Boris Tatiščev, ami de Poplavskij et publicateur de son journal, a réussi à formuler le caractère ambivalent de la position de Poplavskij vis-à-vis de l'écriture, qu'il s'agisse de son journal intime ou bien de la fiction :

> «Поплавский – прежде всего литератор...» – было сказано о нем. Может быть, может быть... так как все то, что писал он, – почти

[8] G. V. Adamovič, *Odinočestvo i svoboda*. Moscou, Respublika, 1996, p. 98-99.

[9] Ce sont les métaphores du théâtre quand les personnages se trouvent être tantôt des acteurs tantôt des spectateurs ; les citations cachées et les allusions ; les épigraphes en français ; le lexique familier ; les « fautes » linguistiques délibérées.

[10] Irina Kaspè, «Orientacija na peresečennoj mestnosti: Strannaja proza Borisa Poplavskogo», in *Novoe literaturnoe obozrenie*, № 47, 2001, p. 202.

дневник. Но дневник все-таки для себя – без прикрас и даже, по свойственной ему диалектической манере, утрированный. Дневник, обнажающий автора, чуть-чуть садистский. «Зачем такой дневник, Борис?» (давно). – «Чтобы не впасть в соблазн всегда записывать свою "хорошую", "прекрасную" личность, pour pouvoir contempler toute ma laideur»[11].

« Poplavskij était avant tout un littérateur » – voilà ce qu'on disait de lui. Peut-être, peut-être ... parce que tout ce qu'il écrivait était presque un journal. Mais un journal pour soi, sans fard et même, dans son style dialectique propre, outré. Un journal qui démasque l'auteur, un peu sadique. « Pourquoi ce journal, Boris? » (il y a longtemps). – «Pour ne pas être tenté de toujours coucher sur le papier ma "bonne", "parfaite" personnalité, pour pouvoir contempler toute ma laideur ».

Si Poplavskij écrit un roman, ce roman se présente presque comme un journal, mais seulement presque, car les éléments autobiographiques sont « compromis » dans le texte par la modalité générale de la fiction. S'il écrit un journal, c'est presque un roman, où la sincérité est portée à un tel degré qu'elle paraît fausse au lecteur. C'est cette sincérité outrée que les contemporains percevaient comme un trait caractéristique du fictionnel.

Voilà ce que Poplavskij disait de la sincérité limite :

Не пиши систематически, пиши животно, салом, калом, спермой, самим мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробужденья, оцепененья свободы, своей чудовищности-чудесности… (3, 380).

N'écris pas suivant un système, écris en animal, avec du lard, du sperme, en étalant ton corps sur la vie, avec ton boitement et tes soubresauts d'éveil, de stupeur de liberté, avec ta monstruosité charmante...

Poplavskij appelle cela « écrire à la manière de Rozanov » (« по-розановски »), c'est-à-dire sans style, de « manière naïve et pédante » (« наивно-педантично »), en « cherchant ce qui est approximatif plutôt qu'exact et ce à l'aide d'une langue drôle, animale et populaire » («искать скорее приблизительного, чем точного, животно-народным, смешным языком») (3, 434)[12].

D'un autre côté, il pense qu'il est important de garder vis-à-vis du texte la position d'un observateur qui écrit son journal presque comme un roman et un roman presque comme son journal. Dans une note de 1935, peu avant

[11] Boris Poplavskij, *Sobranie sočinenij v 3 tomax,* Moscou, Knižnica, Russkij put', Soglasie, 2000-2009, t. 3, p. 501. On va citer cette édition dans le corps de l'article en indiquant le tome et la page.

[12] Voir Marija Rubins, «"Avtor nepečatnogo apokalipsisa": Boris Poplavskij v dialoge s V. V. Rozanovym», in *Russkaja literatura*, № 1, 2014, p. 87-95.

sa mort, Poplavskij met en garde contre la lecture «autobiographique» de ses romans :

Персонажи моих двух романов, все до одного, выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял ли их из жизни, скопировал, развил, раздул до чудовищности? Нет, я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба – борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они – я, но кто же я подлинный? Я посреди них – никто, ничто, поле, на котором они борются, зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступили навстречу людям, меня любившим (3, 444).

Tous les personnages de mes deux romans sans exception sont inventés par moi, mais j'ai profondément ressenti leur dissemblance et leur lutte, est-ce que je les ai pris dans la vie, copiés, développés et gonflés jusqu'à monstruosité? Non, je les ai trouvés tout prêts en moi car ils sont mes multiples personnalités, et leur lutte est la lutte dans mon cœur entre la pitié et la sévérité, l'amour pour la vie et celui pour la mort, ils sont tous moi, mais qui suis-je, moi, le véritable? Au milieu d'eux je ne suis personne, néant, un champ sur lequel ils se battent, un spectateur. Spectateur également parce qu'eux et beaucoup d'autres sont sortis des ténèbres de mon âme à la rencontre des gens qui m'aiment.

Poplavskij ne veut pas que ses romans soient lus comme on lit un journal intime ; en effet, dans un roman le « je » autobiographique s'efface et se mue en un spectateur impersonnel qui porte le masque soit de l'auteur explicite (Vasen'ka dans *Apollon Bezobrazov*) soit du narrateur anonyme dans *Domoj s nebes*, soit d'un des personnages, par exemple Thérèse, dont le journal intime est inclus dans le tissu narratif.

Dans une autre note de son journal, Poplavskij recourt de nouveau à une comparaison provocatrice pour définir le degré extrême de sincérité auquel aspire le poète :

Почему-то я пишу так скучно, так нравоучительно, монотонно, так словесно, не потому ли, что не смею писать непонятно, я не свободен от страха публики и даже от страха критики, потому что я недостаточно обречен самому себе, недостаточно нагл, но и смиренен, чтобы ходить голым без [...][13], обмазанный слезами и калом, как библейские авантюристы, мою рабскую литературу мне до того стыдно перечитывать, что тяжелое, как сон, недоуменье сковывает руки. Monstre libère-toi en écrivant, non je préfère prendre un café crème (3, 382).

Je ne sais pas pourquoi j'écris de manière si ennuyeuse, si moralisatrice et monotone, si verbale, peut-être parce que je n'ose pas écrire

[13] Passage omis par les publicateurs (A. N. Bogoslovskij, E. Menegaldo).

de manière incompréhensible, parce que je ne me suis pas délivré de la peur du public et même de la critique, parce que je ne suis pas assez voué à moi-même, ni assez insolent ni humble pour circuler tout nu, enduit de larmes et d'excréments, comme les aventuriers bibliques, j'ai tellement honte de relire ma littérature servile qu'un embarras lourd comme un sommeil me paralyse les mains. Monstre libère-toi en écrivant, non je préfère prendre un café crème.

Il est significatif que la dernière phrase soit écrite en français et qu'elle fixe la position ambiguë d'un écrivain émigré qui essaie d'écrire *de manière incompréhensible* et de ce fait perd inévitablement ses lecteurs russes (qui d'ailleurs ne sont point nombreux) sans pourtant gagner le lecteur français qui, d'un côté, perçoit un tel texte comme incompréhensible (et réalise par cela même l'intention de l'auteur) mais, de l'autre, ne se trouve tout simplement pas capable de le lire et d'y réagir. Paradoxalement, ce lecteur se manifeste comme un lecteur idéal car il libère l'écrivain de cette dépendance implicite qui est celle de l'auteur visant un public[14]. En même temps, cela n'implique pas que l'écrivain écrive pour lui-même puisque le fait de postuler un lecteur virtuel l'aide à échapper au solipsisme :

> Не для себя и не для публики пишут. Пишут для друзей. Искусство есть частное письмо, посылаемое наудачу неведомым друзьям[15], и как бы протест против разлуки любящих в пространстве и во времени (*Sredi somnenij i očevidnostej (Parmi les doutes et certitudes*, 1932) (3, 112)).

> On n'écrit pas pour soi-même ni pour le public. On écrit pour ses amis. L'art est une lettre personnelle envoyée au hasard à des amis inconnus, et il est une sorte de protestation contre la séparation de ceux qui s'aiment dans l'espace et dans le temps.

Les propos de Poplavskij reproduisent fidèlement ceux qu'a exprimés Osip Mandel'štam dans l'article bien connu *O sobesednike (De l'interlocuteur*, 1913 ; inclus dans le recueil de 1928 *O poèzii* (*De la poésie*)) :

> У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат[16].

> Tout homme a des amis. Pourquoi le poète ne pourrait-il s'adresser aux siens, à ceux qui lui sont naturellement proches? Lorsque survient l'instant décisif, le navigateur jette à l'océan la bouteille cachetée qui renferme son nom et le récit de son aventure. Bien des années après, vagabondant parmi les dunes, je la découvre sous le sable et, à la lecture de la lettre, j'apprends la date des événements et les dernières volontés du défunt. J'étais en droit de la lire. Je n'ai pas ouvert une lettre adressée à autrui : la lettre cachetée dans la bouteille est adressée à celui qui la trouve. Je l'ai trouvée. J'en suis donc le destinataire secret.

Si la métaphore de la bouteille joue en effet un rôle semblable chez Mandel'štam et Poplavskij, une distinction importante s'impose quant à la place de celui qui en parle : le premier se positionne en tant que lecteur du message, le second en est l'auteur et il s'adresse, Poplavskij le souligne, à des amis *inconnus*. Il s'ensuit que, si l'écrivain peut espérer rencontrer de la compréhension de leur part, il ne peut ni prédire leur réaction, ni même savoir s'il y en aura une[17]. Le message envoyé au hasard et rempli d'allusions « privées » est écrit en quelque sorte dans une langue étrangère (aux sens propre et figuré) et risque de ne pas recevoir de réponse.

En juin 1935, Poplavskij note dans son journal :

> Pages de journal – это звучит гордо для писателей знаменитых, обнаглевших от резонанса. А для нас это звучит издевательски-мучительно. Кто знает, какую храбрость одинокую надо еще иметь,

[14] Pourtant, la tentation du quotidien est grande, et un «café crème» peut paraître plus tentant que la liberté de parole que le poète désire et redoute en même temps. Il est significatif que l'appel à cette liberté soit formulé en français, de sorte qu'il semble sortir de la bouche de quelqu'un d'autre, d'un étranger qui serait un double du poète et qu'il préfèrerait refouler en l'extériorisant.

[15] L'expression « неведомые друзья » renvoie à *Uedinennoe (Esseulement)* de Vasilij Rozanov.

[16] Ossip Mandelstam, «De l'interlocuteur», in Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 60-61.

[17] Chez Mandelštam, par contre, l'accent mis sur le rôle actif du lecteur présuppose une double reconnaissance : celle de l'auteur du message par le lecteur et, inversement, celle du lecteur par l'auteur du message. Selon Annie Epelboin, « Mandelstam, fasciné [...] par le mystère de la destination, la conçoit comme une interpellation : le lecteur, "appel[é] par son nom", est requis personnellement pour une réponse immédiate. Dans l'espace relationnel de la rencontre s'opère entre le poète et lui une reconnaissance joyeuse. Le destinataire n'est pas tant celui qui reconnaît le message poétique, que, par ce geste même, celui qui est reconnu, hélé par le poète-source. La rencontre est dès lors dénomination mutuelle ("s'entend[re] appeler par son nom"), et retrouvailles vivifiantes d'amis à la fois proches et inconnus. L'interlocution s'instaure. La distance est donc à la fois abolie et rendue nécessaire» (Annie Epelboin, «La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer», in *Études littéraires*, vol. 41, n° 2, 2010, p. 23).

чтобы еще писать, писать, писать без ответа и складывать перед порогом на разнос ветру (3, 443).

Pages de journal – cela sonne bien pour les écrivains célèbres, devenus insolents à force de faire parler d'eux. Pour nous, cela sonne comme une moquerie douloureuse. Qui sait quelle audace solitaire il faut avoir encore pour écrire, écrire, écrire sans réponse et pour déposer sur le seuil de la porte, pour que le vent l'emporte.

L'acte d'écrire sans réponse n'est-il pas une forme d'attente de réponse de la part de ceux à qui le vent apportera les feuilles déposées sur le seuil de la porte? Dans l'article *O mističeskoj atmosfere molodoj literatury v èmigracii* (*Sur l'atmosphère mystique de la jeune littérature en émigration*, 1930), Poplavskij le formule ainsi :

Искусство – это частное письмо, отправленное по неизвестному адресу. Письмо, которому « может повезти », которое может дойти до человека, которого можно было бы любить, с которым можно было бы дружить, собрав которых, сладко было бы умереть вместе (3, 45).

L'art est une lettre personnelle envoyée à une adresse inconnue. Cette lettre pourrait avoir la chance d'être remise à une personne que l'on puisse aimer, avec qui on puisse être ami et avec qui il serait doux de mourir ensemble.

Le problème de relecture qui traverse les nombreuses notes du journal apparaît dans cette perspective bien significatif. D'un côté, la relecture peut provoquer une grande crise mystique qui mène à un moment de lucidité et au contact personnel avec Dieu. Quelques semaines avant sa mort, Poplavskij note en français :

Hier grande crise mystique, débutée par une lourde lecture demi-consciente de mes cahiers sacrifiés par le cataclysme qui avance. Somnolence, méditation noire. Suffocation de l'abondance. Monde mystique soudain visible à grand renfort de figures symboliques. Joie énorme de rapport personnel avec Dieu. Larmes. Grand rassemblement des amis astraux. Mon Dieu fais-moi travailler. Grande difficulté de réadaptation à la réalité (3, 448).

D'un autre côté, la relecture se manifeste comme un élément de la stratégie générale qui consiste à transposer les journaux du plan réel vers le plan fictionnel, cette stratégie visant paradoxalement à convaincre un lecteur supposé de l'authenticité documentaire du texte. Par exemple, Poplavskij note en août 1933 :

Перечитывал сегодня за закрытыми ставнями. Много моего все-таки здесь, но слишком все невнимательно написано, но что это такое? Дневник для читателя, но для этого надо быть знаменитым (3, 437).

Je relisais aujourd'hui derrière les volets clos. Il y tout de même trop de moi, mais c'est écrit avec trop d'inattention, mais qu'est que c'est que ça finalement? C'est un journal pour lecteur mais pour cela il faut être célèbre.

Si l'on écrit pour le lecteur réel, on favorise sa propre gloriole. Mais si l'on conçoit le journal intime comme une lettre personnelle envoyée au hasard, on a besoin d'un autre type de lecteur, celui qui serait plus implicite que réel. Le lecteur implicite est une instance narrative qui « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu »[18]. Quand Poplavskij laisse dans les journaux ses notes de relecture, il le fait non pas pour lui-même mais pour un lecteur implicite qui se crée par ses instructions textuelles : ce lecteur abstrait doit faire croire au lecteur réel que l'auteur des journaux mène une vraie lutte contre son propre texte et, en premier lieu, contre ce qui est lié, dans le texte, à la littérature, au fictionnel. Poplavskij écrit : « Les vieux cahiers. Achève-les et liquide-les » (« Старые тетради. Дописывай и ликвидируй ») (3, 441).

Si l'auteur a l'intention de liquider ce qu'il a écrit, pourquoi alors *achever* ce qui est promis à la liquidation ? Une autre note: « J'achève d'écrire... j'achève de lire, je fais le ménage, j'enlève tout... » (« Дописываю… дочитываю, прибираю, убираю все… ») (3, 446).

Dans un cahier de 1932, il ajoute : « Cahier orange avec souche noire. Liquidé 18.6.35. Définitivement, sauf le journal » («Тетрадь оранжевого цвета с черным корешком. Ликвидировано 18.6.35. Окончательно, кроме дневника»)[19]. Pourtant, les notes qui suivent et qui concernent tant ses réflexions sur le christianisme, le stoïcisme et la Kabbale que sur ses émotions amoureuses prouvent que la liquidation n'a pas vraiment eu lieu. En marge, Poplavskij écrit « Tout ça, c'est du journal. Du journal » (« Все дневник. Дневник »)[20] comme s'il voulait convaincre un lecteur invisible de son intention de liquider le journal destiné au lecteur et de ne laisser que le journal pour soi. En réalité, la relecture ne s'est pas transformée en une réécriture car l'auteur du journal trouve important de garder le texte intact, tout en le présentant comme le produit d'une déconstruction radicale.

Même dans son soi-disant testament écrit en 1932, Poplavskij ne lâche pas sa stratégie – il demande à son père Julian et à son amante Dina Šrajbman de rassembler tous ses cahiers et de les cacher quelque part. Après, il ajoute entre les lignes : « Après avoir éliminé à leur gré les notes trop personnelles – c'est vraiment le résultat de ma vie que je préfère »

---

[18] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 70.

[19] Boris Poplavskij, *Neizdannoe : dnevniki, stat'i, stixi, pis'ma.* Moscou, Xristianskoe izdatel'stvo, 1996, p. 173.

[20] *Ibid.*, p. 177.

(« Уничтожив по своему усмотрению слишком личные записи – это настоящий любимый результат моей жизни »)[21].

Il est clair que demander de liquider les matériaux les plus précieux équivaut à attirer encore plus l'attention sur eux. Ce qui présuppose que le lecteur n'osera finalement pas se mettre à la liquidation voulue par le testateur. Poplavskij le sait. De plus, le travail de sélection est confié, lui aussi, au même lecteur qui doit décider quelles notes sont « trop personnelles ».

Si l'on considère ce texte comme un vrai testament, le père du poète et son amante Dina se présentent comme des lecteurs réels qui se trouvent en dehors du texte. Je pense pourtant qu'il s'agit plutôt d'un texte de fiction qui n'est qu'un simulacre de testament. Le testament qui possède une force performative est écrit de sorte que l'auteur lui-même ne croie pas au fait que ce texte sera un jour lu et réalisé. Dina et Julian y jouent le rôle de personnages, de lecteurs *explicites* qui sont fixés dans le texte grâce au procédé d'apostrophe. En même temps, les notes destinées à la lecture sont présentées comme un message codé qu'il faut déchiffrer, décoder. Dans cette perspective, Dina et Julian sont qualifiés par le poète de récipients idéaux censés comprendre toutes les stratégies de l'auteur, toutes les connotations de son message. En d'autres termes, ils font fonction de lecteurs *implicites* qui ne sont pas forcément identiques à des lecteurs réels ; on sait, par exemple, que si le père de Poplavskij avait de la sympathie pour les activités poétiques de son fils, il n'a jamais lu une seule ligne de sa poésie. On peut dire que dans son testament Poplavskij crée lui-même son lecteur et que les commentaires en marge définissent le vecteur de décodage. Ainsi, la stratégie textuelle vise à inciter le lecteur implicite à construire une image favorable de l'auteur du journal. Autrement dit, l'auteur réel Poplavskij propose aux lecteurs implicites Dina et Julian un modèle de lecture qui doit déterminer l'acte réel de lecture effectué par les lecteurs réels Dina et Julian. Le but de cette opération complexe est de substituer l'instance intratextuelle de l'*auteur implicite* à l'instance extratextuelle de l'auteur réel. Pendant la lecture, Dina et Julian ne doivent pas penser à Poplavskij comme à un auteur réel mais par contre doivent le « reconstruire » en suivant ses propres indications données en qualité d'émetteur idéal du message, d'*auteur implicite*.

Cependant, l'acte réel de lecture n'a pas lieu car le texte n'est qu'un simulacre de testament. L'intention de l'auteur se trouve donc bloquée par un défaut de communication – le message ne passe tout simplement pas.

Un autre élément de la stratégie visant à construire une image favorable de l'auteur du journal consiste à utiliser les instances narratives qui sont fixées dans le texte. Il s'agit des cas où l'auteur s'adresse à lui-même,

[21] *Ibid.*, p. 67.

comme par exemple dans une note de 1933 : « Attends, tu n'es pas encore prêt à écrire. Je vis éternellement dans l'attente d'un changement radical [...] » (« Погоди, Ты еще не готов писать. Вечно живу в ожидании какой-то радикальной перемены [...] ») (3, 437).

L'auteur qui, au niveau discursif, fait fonction de narrateur, adresse son discours à un destinataire intérieur, le narrataire, qui coïncide ici avec le narrateur. Si le journal sert de base à une œuvre artistique, comme par exemple dans la *Nausée* de Sartre, où les éditeurs anonymes publient les notes d'Antoine Roquentin, le narrateur du journal joue le rôle d'un auteur explicite. L'auteur réel – Sartre – est donc confronté au narrateur anonyme du roman en général et à l'auteur explicite du journal en particulier. Le cas du journal de Poplavskij est plus compliqué : premièrement, le narrateur ici, c'est Poplavskij lui-même qui n'appartient pas au monde de la fiction et n'est pas une « figure dans le texte ». Deuxièmement, Poplavskij-narrateur dit à Poplavskij-auteur réel qu'il n'est pas encore prêt à écrire. Ce procédé, explicitant le conflit intérieur entre les différentes faces du « je » de l'auteur, est orienté avant tout vers un lecteur implicite. En effet, Poplavskij affirmait que les personnages de ses romans ne sont autres que ses multiples personnalités parmi lesquelles il occupe la position d'un spectateur impersonnel impassible. Or, le lecteur implicite se trouve incité à croire que l'auteur des romans ou bien des journaux intimes ne crée guère de monde fictionnel mais qu'il réalise dans le texte ses multiples « je ». « Je jouis de l'indifférence pour la littérature » (« Наслаждаюсь равнодушием к литературе »), écrit Poplavskij en 1932 (3, 431).

Une autre citation importante provient du roman *Domoj s nebes* :

> Ты, неизвестный солдат русской мистики, пиши свои чернокнижные откровения, переписывай их на машинке и, уровняв аккуратной стопой, складывай перед дверью на платформе, и пусть весенний ветер их разнесет, унесет и, может быть, донесет несколько страниц до будущих душ и времен, но ты, атлетический автор непечатного[22] апокалипсиса, радуйся своей судьбе (2, 428).

> Toi, soldat inconnu de la mystique russe, écris tes révélations nécromanciennes, copie-les à la machine et, après en avoir fait une pile soignée, pose-les devant une porte sur un quai, et qu'un vent de printemps les disperse, les emporte et peut-être en emmène quelques pages vers des âmes et des temps futurs, mais toi, l'auteur athlétique d'une apocalypse manuscrite, réjouis-toi de ton destin.

Notons le champ lexical de l'anonymat (soldat inconnu, les âmes et les temps futurs) et de l'obscurité (révélations nécromanciennes, apocalypse

[22] Le mot « непечатный » peut être rendu en français comme « manuscrit » et comme « impubliable ».

impubliable). Ce n'est plus de la littérature, c'est plutôt une nouvelle Écriture au sens biblique du mot. Le protagoniste prononce ce monologue intérieur devant la Tombe du Soldat inconnu sous l'Arc de triomphe :

> Олег сидел по правую сторону от своего величественного друга – неизвестного солдата, и оба они молчали: Олег – уставившись на жизнь, ярко и шумно проплывавшую мимо, а тот – опрокинувшись в чернокрылую бездну покоя и вечной справедливости (2, 427).

> Oleg était assis à droite de son ami majestueux, le soldat inconnu, et tous les deux gardaient le silence : Oleg contemplant la vie qui voguait avec bruit et éclat à côté de lui, le soldat adossé à un gouffre, noir comme une aile, de repos et de justice éternelle.

Le soldat inconnu joue ici le rôle du lecteur idéal, de cette « âme future » qui n'existe que dans le possible. Et s'il s'agit de « vrais » lecteurs, ce sont des écrivains déjà décédés avec lesquels le dialogue n'est possible qu'après la mort, dans ce futur éternel qui échappe à la temporalité :

> ... так же мало настоящих читателей, как мало настоящих друзей. Потому-то каждый настоящий читатель мог бы быть другом и сам бы того хотел. Ибо как часто мечтал я быть другом Тютчева, Рембо или Розанова (3, 112).

> ... il y a peu de vrais lecteurs, de même qu'il y a peu de vrais amis. C'est pour cela que chaque lecteur véritable pourrait être un ami et voudrait l'être. Voilà pourquoi je rêvais souvent d'être l'ami de Tjutčev, de Rimbaud ou de Rozanov.

Selon Irina Kaspè,

> образ литературы без адресата, – литературы, «поневоле ни к кому не обращенной», а потому особенно «трезвой» и «искренней», и в то же время способной стать «посланием в бутылке» для грядущего, непременно «понимающего» читателя, – не только конструируется в публицистике, но и активно поддерживается в художественной прозе. Этот образ гораздо более последователен, чем кажется на первый взгляд: имплицитный читатель здесь должен постоянно убеждаться в собственном отсутствии и никогда не сможет полностью совпасть с идеальным и столь ожидаемым эксплицитным адресатом послания[23].

> les journaux mais aussi la prose créent l'image d'une littérature sans destinataire, « forcée à ne s'adresser à personne » et, par conséquent, particulièrement « sobre » et « sincère ». En même temps, cette littérature se trouve capable de devenir un « message dans une bouteille » destiné à un lecteur futur qui est censé tout comprendre. Cette image est beaucoup plus cohérente qu'elle ne le semble à première vue : le lecteur implicite doit ici se persuader constamment de sa propre absence et ne pourra jamais coïncider pleinement avec le destinataire explicite idéal et tant attendu.

[23] Irina Kaspè, «Orientacija na peresečennoj mestnosti: Strannaja proza Borisa Poplavskogo», *op. cit.*, p. 150.

Une question s'impose néanmoins : comment le lecteur implicite peut-il se persuader de son absence, s'il est idéal et virtuel? D'ailleurs, Kaspè confond apparemment le lecteur explicite avec le lecteur réel. De fait, la notion de lecteur explicite se réfère elle aussi à l'organisation narrative du texte et ne doit pas être confondue avec la notion du lecteur réel qui se trouve « hors texte ». Le lecteur explicite est un lecteur fictif, et si l'on revient à Poplavskij, le rôle du lecteur explicite est confié à première vue à ces « amis inconnus » qui restent dans l'anonymat. Pourtant, même si les « amis inconnus » sont explicitement désignés dans le texte, ils fonctionnent plutôt comme des lecteurs implicites, abstraits, incapables de répondre au message envoyé. En cas de problème de code linguistique (le message est écrit dans une langue inconnue), le lecteur abstrait cesse d'être lecteur et se transforme en une construction purement théorique n'ayant rien à voir avec le lecteur réel. En somme, l'intention de Poplavskij peut être formulée ainsi : il ne faut écrire ni pour soi, ni pour le public mais pour des amis inconnus qui n'existent pas et *ne doivent pas exister*, sinon ils seraient devenus ces lecteurs réels qui contrôlent par leur présence même (fût-elle éphémère ou virtuelle) la production poétique[24]. Selon Mandel'štam, ce mode de communication, ce dialogue paradoxal équivaut à un échange des signaux avec Mars[25], mais si pour lui « la poésie en tant que telle aura toujours pour objet quelque destinataire inconnu et lointain en l'existence duquel le poète ne saurait douter sans se remettre lui-même en question »[26], Poplavskij est

[24] Voir dans *Sredi somnenij i očevidnostej*: «Если бы мы знали, как мало у нас читателей, – мы, наверно, писали бы гораздо лучше, как если бы знали, сколько – о как мало – людей нас любит, знали бы в точности, кто; мы доверились бы им всецело, жили бы только для них, не интересовались бы остальными. Ибо хуже всего страх читателя: а вдруг не поймет? И от него и доходят до писания на читателя, а читатель сразу это понимает и не читает вовсе» (3, 112). « Si nous savions à quel point nous avons peu de lecteurs, nous écririons peut-être beaucoup mieux ; de même, si nous savions combien – ô très peu – de personnes nous aiment, si nous savions exactement qui, nous nous fierions à eux complètement, nous vivrions seulement pour eux, nous ne nous intéresserions pas aux autres. Car la peur du lecteur est la pire : et s'il ne comprend pas ? Et c'est elle qui amène à écrire pour le lecteur, et le lecteur comprend cela tout de suite et ne lit point ».
Cf. chez Mandel'štam : « Le fait de s'adresser à un interlocuteur concret coupe les ailes au vers, le prive d'air, d'élan. Si l'on s'adresse au connu, on ne peut exprimer que du connu» (« De l'interlocuteur », *op. cit.*, p. 64).

[25] *Ibid.*, p. 67.

[26] *Ibid.*, p. 68.

beaucoup plus sceptique et met cette existence en doute, ce qui équivaut à mettre en doute sa propre existence.

Il est à noter qu'initialement l'image du manuscrit envoyé au hasard apparaît chez Poplavskij dans le poème de 1928 *Manuscrit trouvé dans une bouteille* du recueil *Les drapeaux* (1931). Ce poème, qui raconte la mort de deux amoureux à bord d'un navire naufragé dans les glaces de l'Antarctique, renvoie de manière évidente à la nouvelle *Manuscrit trouvé dans une bouteille* (1833) d'Edgar Allan Poe mais aussi à son roman inachevé *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* et au poème de Rimbaud *Le Bateau ivre*. En même temps, il me semble que le motif du manuscrit dans la bouteille pourrait remonter au poème d'Alfred de Vigny *La Bouteille à la mer*, écrit en 1847 et publié dans *La Revue des Deux Mondes* en 1854. Quoique la nouvelle de Poe soit sortie avant le poème de Vigny[27], elle n'en était apparemment pas la source, ce dont témoignent les journaux intimes du poète français qui datent de 1842 l'idée qu'un « homme qui se respecte n'a qu'une chose à faire : Publier, ne voir personne et oublier son livre. Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : *Attrape qui peut* »[28].

Quelques mois plus tard, Vigny note dans son journal qu'il parlait de Monsieur de Bougainville, ce qui dévoile son intérêt pour les aventures de ces deux capitaines – Bougainville-père et Bougainville-fils – qui ont entrepris, à plus de 50 ans d'intervalle, un voyage dans les mers du Sud en direction du Cap Horn et du détroit de Magellan.[29]

Dans *La Bouteille à la mer*, Vigny choisit le trajet qui fut celui de Bougainville-fils : le brick du « jeune Capitaine », qui se trouvait dans la

[27] La traduction française signée Baudelaire a paru en janvier 1855 dans *Le Pays* et en 1856 était incluse dans *Histoires extraordinaires*.

[28] Alfred de Vigny, *Journal d'un Poète*, recueilli et publié par Louis Ratisbonne. Paris, Michel Lévy frères, 1867, p. 164-165.

[29] Il s'agit de deux livres : L.-A. de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du Roi la « Boudeuse » et la flûte « l'Etoile » en 1766, 1767, 1768, 1769*. Paris, 1771-1772 (Bougainville-père est passé de l'Atlantique à l'Océan Pacifique par le détroit de Magellan) ; H. de Bougainville, *Journal de la navigation autour du globe de la frégate la « Thétis » et de la corvette « l'Espérance », pendant les années 1824, 1825 et 1826*. Paris, 1837 (Bougainville-fils est passé de l'Océan Pacifique à l'Atlantique par le Cap Horn). Vigny était apparenté aux Bougainville par sa mère et envisageait d'écrire un livre sur les deux capitaines.
Selon Edmond Estève, une des sources du poème de Vigny ont été les *Études de la nature* (1784) de Bernardin de Saint-Pierre où il est question, entre autres, de Christophe Colomb mettant la description de sa découverte dans un tonneau. Plus loin, Bernardin de Saint-Pierre évoque un marin futur qui jettera une bouteille avec un message près du cap Horn. Voir Edmond Estève, « Alfred de Vigny et Bernardin de Saint-Pierre, l'origine d'un symbole, à propos de "La Bouteille à la mer" », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, t.2, 1913, p. 823-824.

zone Sud de l'Océan pacifique, à savoir dans les « détroits inconnus » de l'Antarctique, est entraîné par le courant vers la Terre-de-feu où il trouvera sa mort. Il est significatif que tant chez Poe que chez Poplavskij[30] le voyage vers l'Antarctique et le pôle Sud se présente comme initiatique, et que ces deux hauts lieux de la géographie sacrée soient chargés de sens ésotérique. Il n'en va pas de même pour le Capitaine du poème de Vigny qui, à l'exemple des deux Bougainville, cherche non pas un savoir occulte mais le savoir tout court, la science, cet « élixir divin que boivent les esprits ». Il incarne donc le type d'un soldat-savant, de ce « héros du savoir » qui croit au « Dieu des idées » :

> Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées.
> Sur nos fronts où le germe est jeté par le sort,
> Répandons le Savoir en fécondes ondées ;
> Puis, recueillant le fruit tel que de l'âme il sort,
> Tout empreint du parfum des saintes solitudes,
> Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes :
> – Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port[31].

Pas une seconde Vigny ne doute que Dieu montrera à la bouteille le chemin à suivre et qu'il l'amènera finalement aux mains de celui qui pourra l'« attraper » et lire le message qu'elle contient. Tout se passe comme prévu : un pêcheur attrape la bouteille près des côtes de France et, sans l'oser ouvrir, court chercher un savant. Ainsi se réalise l'idée majeure de Vigny selon laquelle le savoir échappe au hasard : la bouteille trouve son destinataire et le pauvre pêcheur ne joue qu'un rôle passif et dérisoire[32]. La possibilité que le message soit lu par le pêcheur ou bien que la bouteille soit recueillie ailleurs qu'en France est complètement ignorée par le poète. A la différence des marins anonymes disparus dans « une mer sans fond » que chante Victor Hugo dans *Oceano nox* (1836), le nom du Capitaine chez

[30] Voir, outre les textes susnommés, la première version de la fin du roman *Apollon Bezobrazov*.

[31] Alfred de Vigny, *Morceaux choisis, avec une introduction et des notes par René Canat*, Paris, Henri Didier, 1914, p. 540.

[32] Je pense qu'Annie Epelboin a tort quand elle affrime que « la bouteille-œuvre a donc un destinataire providentiel, inconnu du poète et inconnaissable. Ce destinataire reste imprécis, aléatoire, il n'a pas, pour Vigny, la présence intense qu'il aura pour Mandelstam et Celan. L'œuvre est ouverte à tous, sur "la mer des multitudes", elle n'atteindra son destinataire que par la grâce de Dieu. Le mystère fascine, mais il reste insondable. Seul Dieu connaît et régit les trajectoires de toute chose et peut "conduire au port". Ou le destin. Le hasard est le maître » (Annie Epelboin, « La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer », *op. cit.*, p. 19). Mandel'štam, qui « magnifie la découverte du message dans la bouteille » (*ibid.*, p. 20), n'inverse point l'image de Vigny, comme le pense Epelboin, mais tout au contraire la développe.

Vigny restera à jamais gravé dans la mémoire des descendants reconnaissants.

Chez Poplavskij, la destinée du manuscrit est tout autre : il se trouvera entre les mains d'un étranger qui ne pourra pas en comprendre le sens. Si, dans le poème de Vigny, le savant commence tout de suite à vanter les découvertes du Capitaine, chez le poète russe la lettre dans la bouteille se présente comme un message codé exigeant un déchiffrage.

Du point de vue structurel, le message dans la bouteille fait partie de la construction « en abyme » où il fait fonction de copie réduite du message principal, c'est-à-dire du texte poétique même. Il est caractéristique que Vigny, qui a souligné dans sa sentence l'absence d'intérêt de la part de l'écrivain pour le lecteur potentiel, ait choisi d'indiquer explicitement le destinataire de son message poétique – c'est un « faible enfant » qui envoie au poète des « chants plaintifs ».[33] Le sous-titre du poème – *Conseil à un jeune homme inconnu* – démontre sans équivoque sa nature didactique : le texte poétique fonctionne comme un message ciblé qui s'adresse au contemporain désillusioné et en quête d'un maître sage.

Chez Poplavskij, tout se passe autrement : le manuscrit trouvé dans une bouteille décrit non pas les observations scientifiques sur les « constellations des hautes latitudes » mais de fortes émotions amoureuses, dignes du *Bateau ivre* de Rimbaud, qui touchent à l'excitation et la fébrilité. Les destinataires de ces deux messages sont aussi différents : dans le premier cas, c'est un compatriote éduqué ; dans le second, un étranger qui, tout en étant incapable de lire le message, peut tout de même en sentir l'énergie, le rythme. Cette « révélation nécromancienne », écrite en une langue étrangère, possède, selon le poète russe, une force énorme comparable à « la force magique évocatrice de la musique » (« магическая эвокационная сила музыки ») (3, 420).

Vigny, qui a comparé en 1842 le livre avec une bouteille portant l'étiquette *Attrape qui peut*, a « dérivé », dans *La Bouteille à la mer*, vers une vision moins fataliste et plus confiante en l'homme et en l'avenir. Poplavskij, qui pouvait connaître et le poème et la sentence en question, a agi de façon beaucoup plus radicale : d'abord, il a adressé, dans le poème de 1928, son message à un « étranger » et puis, dans les notes du journal, a fini par « éliminer » complètement la bouteille (qui assurait, pour ainsi dire, une certaine intégrité du texte) pour laisser le vent emporter le message au hasard.

Il s'ensuit que l'acte d'écrire est un acte purement gratuit, voué à l'échec ou, plus exactement, trouvant dans l'échec sa raison d'être. Pourtant, si les « amis inconnus » n'existent que sur le plan narratif, la tentative du

[33] Vigny ajoute la première strophe peu avant la publication du poème ; voir André Jarry, *Alfred de Vigny. Etapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Paris, Droz, 1998, vol. 2, p. 842.

poète d'échapper au solipsisme s'avère assez problématique. Existe-t-il donc un lecteur qui se trouverait hors texte et qui pourrait recevoir le message contenu dans la bouteille hermétique du message poétique?

Selon Tatiščev, le poète définissait le « thème principal de sa vie » comme un « roman d'amour avec Dieu » (« роман с Богом ») (3, 502). Ce thème domine dans sa poésie, sa prose et ses journaux intimes. Ils forment tous des fragments de cette « correspondance avec Dieu » (souvenons-nous de l'expression d'Adamovič) que Poplavskij a menée tout au long de sa vie. De fait, Dieu est ce récipient idéal, ce lecteur idéal implicite mais aussi réel (au moins si l'on croit en Lui) qui est censé percevoir toutes les stratégies du texte[34]. Les procédés, dont il s'agissait plus haut, sont justement destinés à lui offrir des modèles de lecture qui lui permettent de s'assurer de la sincérité de l'auteur des journaux. Selon les termes de Berdjaev, ces procédés qui provoquent l'impression d'une « fausseté sincère » visent paradoxalement à convaincre le destinataire de la véracité absolue de l'auteur. La particularité de cette correspondance consiste dans le fait qu'elle est unilatérale : le lecteur implicite n'accuse pas réception ni ne dit si l'image de l'auteur implicite coïncide ou pas avec celle de l'auteur réel.

Institut de littérature russe (Maison Puškin)

The article analyzes the peculiarities of the autobiographical discourse in the fiction and diaries by the Russian émigré poet Boris Poplavsky (1903-1935): the novels and the diaries in particular are fragments of a «correspondence with God» which Poplavsky carried on during all his life. The poet perceives God as an ideal recipient, as a virtual implicit reader who is supposed to understand all the textual strategies (rereading, metadiscursive commentaries, play with the narrative instances) aiming to convince the addressee of the absolute veracity of the sender of the message. The image of the bottle in the sea, used by Poplavsky in order to depict

[34] Ce n'est pas une coïncidence si Dovid Knut évoque, dans un poème intitulé de manière caractéristique *La Bouteille à l'océan*, un lecteur de nature non humaine à qui « la vague du destin » peut amener la bouteille avec un message de détresse rempli de paroles « inarticulées » et « effacées » écrites en une langue étrangère : «Бросаю, как бутылку в океан, / Безмолвный крик, закупоренным крепко, / О гибели моей, моей и вашей. / Но донесет ли и – когда, кому, / В какие, человеческие ль, руки, / Волна судьбы непрочную бумажку / С невнятными и стертыми словами / (И на чужом, быть может, языке!)» (*Čisla*, № 2-3, 1930, p. 19-21).

« Je jette, comme une bouteille à la mer, / Un cri silencieux, bouché bien solidement, / Le cri de ma mort et de la vôtre / Mais quand et à qui et vers quelles mains (seront-elles humaines?) / la vague du destin amènera-t-elle ce papier fragile / avec des paroles inarticulées et effacées / (qui seront, peut-être, en langue étrangère!)». *C'est moi qui traduis.*

the destiny of a literary œuvre sent at random to the «unknown friends», is examined from an intertextual perspective confronting the texts by Alfred de Vigny and Osip Mandelstam.

Poplavsky, autobiographical writing, image of the bottle in the sea, A. de Vigny, O. Mandelstam

L'article évoque les particularités du discours autobiographique dans la fiction et les journaux intimes du poète émigré Boris Poplavskij (1903-1935) : les romans et surtout le journal sont des fragments d'une « correspondance avec Dieu » que Poplavskij a menée tout au long de sa vie. Le poète voit en Dieu ce récipient idéal, ce lecteur virtuel implicite qui est censé percevoir toutes les stratégies du texte (relecture, commentaires métadiscursifs, jeux avec les instances narratives) visant à convaincre le destinataire de la véracité absolue de l'émetteur du message. L'image de la bouteille à la mer, dont use Poplavskij pour illustrer le destin de l'œuvre littéraire envoyée au hasard à des « amis inconnus », est analysée dans une perspective intertextuelle en confrontation avec des textes d'Alfred de Vigny et d'Osip Mandel'štam.

Poplavskij, écriture autobiographique, image de la bouteille à la mer, A. de Vigny, O. Mandel'štam

В статье рассматриваются особенности функционирования автобиографического дискурса в прозе и дневниках эмигрантского поэта Бориса Поплавского (1903-1935): романы и, в первую очередь, дневники представляют собой фрагменты той «переписки с Богом», которую Поплавский вел на протяжении всей жизни. Поэт воспринимает Бога как идеального реципиента, как виртуального имплицитного читателя, способного понять все текстовые стратегии (перечитывание, метадискурсивные комментарии, игра с нарративными инстанциями), цель которых – убедить адресата в абсолютной правдивости отправителя сообщения. Образ бутылки в море, которым пользуется Поплавским для того чтобы проиллюстрировать судьбу литературного произведения, отправляемого наудачу «неведомым друзьям», анализируется в статье в интертекстуальной перспективе в сопоставлении с текстами Альфреда де Виньи и Осипа Мандельштама.

Поплавский, автобиографическое письмо, образ бутылки в море, А. де Виньи, О. Мандельштам

VI

JOURNAL INTIME