

Le devoir de schizophrénie

Le titre de cet exposé peut paraître bizarre. Précisons. Il n'est pas question d'entreprendre une analyse psychologique de Blok. Le savoir des médecins servira seulement à montrer jusqu'où peuvent aller les suggestions de l'étymologie. Il est question d'une « schize », ce qui serait une fissure. Le sujet vit séparé du monde, tenté par l'autisme. Ou encore, il vit séparé de lui-même ; sa personnalité est désintégrée, il pourrait aller jusqu'au fantasme du corps morcelé.

Mais nous n'avons pas ici à porter un diagnostic. Le mot de « devoir » laisse entendre autre chose.

Il ne servirait à rien d'atténuer la rigueur de la proposition initiale en renvoyant à Rimbaud, au fameux « Je est un autre ». Cette observation dont rend compte la « Lettre du voyant » n'implique aucun devoir : c'est le sort du poète que de se sentir étranger à lui-même. Chez Blok, cette constatation se transforme en obligation. Il y a un devoir de schizophrénie.

L'image du comédien pousse dans cette voie. Elle est bien représentée à l'époque dite « symboliste ». On la rencontre chez Mallarmé, à propos de Villiers : « Histrion véridique de moi-même » ; on la rencontre chez Gide, dans *Les Cahiers d'André Walter*, un roman à la première personne, où l'écrivain semble se déguiser en personnage : « Histrion, mais c'est moi-même que je joue ». On la retrouve, un peu différente, chez Yeats, en particulier dans *The Player Queen* ; autre encore chez Hofmannsthal, d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Le poète est-il comédien ? Le comédien est-il schizophrène ? Jusqu'où s'approchent-ils l'un et l'autre de la folie ? Doivent-ils, par éthique de métier, s'y perdre ? Le devoir de schizophrénie va plus loin que la formule déjà audacieuse de Breton : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous fera mettre en berne le drapeau de l'imagination. »

C'est de morale qu'il est question ; on pose des principes fondamentaux pour le déploiement d'une imagination et la construction d'une œuvre artistique. On met au jour des maximes premières, qui sont premières en tout cas par rapport aux maximes premières des philistins. Les philistins se méfient des comédiens ; ils les admirent, mais de loin ; c'est pourquoi ils préfèrent le théâtre à l'italienne, avec une rampe et un cadre de scène : le public est protégé.

La pensée et la pratique du théâtre sont omniprésentes dans l'œuvre de Blok. Prenons un exemple là où on l'attendrait moins, dans l'œuvre lyrique. Il s'agit d'un fragment dialogué, intitulé « La Walkyrie », et portant comme sous-titre : « sur un motif de Wagner ». Rien d'une traduction, bien que dans la première publication, relativement tardive, de ce texte de jeunesse, le poète ait indiqué avec précision qu'il se référait « au premier acte de l'opéra de Wagner ».¹ La situation est à peu près la même : Siegmund demande l'hospitalité à Sieglinde, femme de Hunding. Mais la mise en scène est différente : chez Wagner, quand Sieglinde apparaît, Siegmund est déjà entré dans la maison, et

¹ *Валкирия (На мотив из Вагнера)*. Le poème date de décembre 1900. Il a été publié dans *Слово* le 3 août 1908 avec la mention « К 1-му акту оперы Вагнера ». Il est cité intégralement dans la présente étude. On trouvera l'original dans *Блок. Собрание сочинений*. Москва–Ленинград. 1960. Т. 1., стр. 349.

s'est évanoui, épuisé ; dans le bref poème de Blok, le héros est encore dehors, et le dialogue est mené de part et d'autre de la porte.

Одинокий, одичалый,
 Зверь с косматой головой,
 Я стучусь рукой усталой —
 Двери хижины открой!
 Носят северные волны
 От зари и до зари —
 Носят вместе наши челны.
 Я изранен! Отвори!²

Ces quelques mots, qui ne correspondent à rien dans le texte de Wagner, indiquent en peu de temps, par la bouche même du personnage, son apparence, son geste, le décor, et le souvenir qui l'obsède. La rapide caractérisation du personnage est un puissant auxiliaire pour une identification.

La réponse de Sieglinde est moins pleine de visions ; elle apporte plutôt des informations, comme il convient dans une scène d'exposition.

Кто ты, гость, ночной порою
 Призывающий в тиши ?
 Черный Гундинг не со мною...

² Seul, revenu à l'état de sauvage, /Bête brute à l'épaisse toison,/ Je frappe ; ma main est lasse — /Ouvre la porte de ta cabane !/Les vagues du nord emportent/Du crépuscule à l'aurore —/Emportent nos barques toutes ensemble./Je suis blessé ! Ouvre-moi !

Голос друга ... Клич души!³

La mention du maître des lieux, Hunding, rappelle vaguement deux vers de Wagner, mais en infléchissent la portée :

Dies Haus und dies Weib
sind Hundings Eigen.⁴

Dans le texte de Blok, le mot « черный », « noir », prend un certain sens quand on y revient après avoir lu le vers suivant. Hunding ne peut pas être « l'ami ». Il est clair que le lecteur est censé connaître l'histoire, savoir que Siegmund et Sieglinde sont frère et sœur, depuis longtemps séparés ; ils ne se reconnaissent pas l'un l'autre, mais ont l'un et l'autre une obscure intuition de ce qui les unit.

En concentrant sur quelques vers ce que Wagner distend sur plusieurs scènes, Blok donne une plus grande intensité au sentiment qui anime le personnage : au même instant, l'autre est pour Sieglinde un étranger et un ami.

Siegmund apporte à son tour des informations, explique pourquoi il fuit dans la nuit. Wagner pourrait s'indigner, prétendre que le poète russe a trahi le sens de son texte : son héros n'a jamais « jeté » son bouclier. Mais la mention de cet objet sert, là encore, surtout à comprimer le temps : il faut provoquer le plus tôt possible l'apparition de l'épée Notung, que d'ailleurs Blok ne nomme pas par son nom.

³ Qui es-tu, passant, toi qui m'appelles/Dans le silence de cette nuit ?/Le noir Hunding n'est pas avec moi.../Voix de l'ami... Appel de l'âme !

⁴ Cette maison et cette femme/ sont chose de Hunding.

Я в ночном бою с врагами
Меч разбил и бросил щит!⁵

Wagner ne disait rien d'une épée ; il nommait un « bouclier » et une « lance » (Schild und Speer). Blok préfère le mot « épée » et le répète ; le texte insiste sur la conduite du guerrier : il a lui-même, délibérément, brisé son épée et jeté son bouclier.

В темном поле под скалами
Конь измученный лежит.
Я, в ночном бою усталый,
Сбросил щит с могучих плеч!
Черный меч разбил о скалы!⁶

Tous ces détails, insistants, servent à amener au plus tôt le cri sur lequel s'achève la brève tirade :

«Вельзе! Вельзе! Где твой меч ?»⁷

Cette fois, il est indispensable que le lecteur connaisse l'opéra : Wälse est le nom que s'est donné le dieu Wotan quand il est descendu sur la terre mener une vie d'être humain et engendrer

⁵ En me battant la nuit contre mes ennemis/ J'ai brisé mon épée, jeté mon bouclier.

⁶ Sous les rochers dans espace obscur /Mon cheval épuisé s'est couché ;/ Moi, las du combat dans la nuit, /J'ai jeté le bouclier qui couvrait mes puissantes épaules. /J'ai brisé mon épée contre les rochers.

⁷ Wälse ! Wälse ! Où est ton épée ?

Siegmund et Sieglinde, les jumeaux dont l'inceste donnera le jour à Siegfried.

Notung, l'épée de Wotan-Wälse est promise à Siegmund. Dans l'opéra, c'est seulement à troisième scène qu'on la voit resplendir dans l'arbre où elle a été fichée : entre temps, Hunding est revenu chez lui, il a reconnu Siegmund, son ennemi de toujours, et lui a annoncé que, respectueux des devoirs de l'hospitalité, il le laissera passer la nuit sous son toit, mais que, dès le lendemain, ils s'affronteront en un combat mortel. Rien de tout cela n'est repris dans le poème de Blok, où le personnage de Hunding n'apparaît pas. Le cri de Siegmund, citation littérale de Wagner (« Wälse ! Wälse !/ Wo ist dein Schwert ? ») intervient immédiatement après l'évocation de la bataille perdue et de la fuite dans la nuit. Une didascalie indique : « L'épée brille dans le tronc de l'arbre » (Светится меч в стволе дерева) ; l'effet scénique ainsi rappelé se trouve dans l'opéra. Mais il faut noter que, dans le texte de Blok, Siegmund, toujours debout derrière la porte, ne peut pas voir briller l'épée ; en revanche, Sieglinde, elle, est bien placée pour constater la merveille, qui joue alors pour elle le rôle de signe de reconnaissance.

Вместе с кликами твоими

Загораются огни!

Ты, зовущий Вельзе имя,

Милый путник, отдохни!⁸

⁸ Au moment de ton appel/Des feux se mettent à briller !/Puisque tu nommes Wälse, /Cher passant, viens te reposer.

Et elle ouvre la porte, comme l'indique la didascalie finale (Отворяет двери).

Le travail de Blok ressemble à celui auquel s'est livré Pouchkine, lorsqu'il a ramassé en un peu plus de cent vers l'essentiel du *Faust* de Goethe. L'effet, pourtant, est un peu différent : on a moins affaire à une interprétation laconique du sens qu'à une compression du temps, qui fait que les jeux de scène et les jeux de sentiment se succèdent avec une très grande rapidité. C'est une manière de hiéroglyphe, au sens où l'entendait Ezra Pound : l'essentiel du drame y est concentré. Tout est allusion. L'identification du comédien est d'autant plus violemment requise ; elle impose à chacun de ces brefs instants une très grande intensité d'émotion.

De notre point de vue, cette brève scène possède une impressionnante valeur emblématique : la « schize », la rupture semble allégorisée par cette porte que Blok a voulu fermée, par la séparation dont ont souffert le frère et la sœur, différents et pourtant extrêmement semblables — ce que le texte de Blok ne dit pas, mais que le lecteur devrait savoir. A l'intérieur même du lieu, visible pour l'héroïne et non pour le héros, se produit la merveille ; l'épée brille. Or cette arme est un objet venu de l'au-delà, plantée dans le tronc du frêne par un inconnu qui est un dieu. Cette arme se retrouvera plus tard entre les mains de Siegfried le tueur de dragons.

On peut aller plus loin ; sans que le poème de Blok y renvoie de manière explicite, le célèbre « Chant de printemps » est tout près de résonner. Dans l'opéra, c'est l'hymne du couple reconstitué : la porte de la cabane s'ouvre brutalement et le clair de lune envahit l'espace. Siegmund s'écrie :

Siehe, der Lenz
Lacht in den Saal⁹

Et Sieglinde réplique, un peu plus tard :

Du bist der Lenz¹⁰

L'identification ainsi proclamée n'est pas indifférente. Chère à Max Müller, à Mallarmé et à la plupart de leurs contemporains, la mythologie météorologique, qui voit dans les dieux la personnification de forces de la nature, produit un rituel symbolique. L'homme, comme dans les fêtes de village, joue le rôle de l'une des forces qui conduisent la marche de la vie. Dans certains folklores, notamment en Russie, le printemps est un cavalier. C'est pourquoi on peut ne pas hésiter à percevoir toute l'affabulation wagnérienne, avec ses innombrables ramifications, dans la didascalie qui clôt le poème de Blok : ce n'est pas n'importe quelle porte qui vient de s'ouvrir.

Le rôle du poète est d'accepter cette identification. On sait que Blok, dans sa première jeunesse, a pratiqué le théâtre, en amateur d'un bon niveau. Il a joué des pièces du répertoire ; il a pratiqué la diction de poèmes. Les deux activités, à cette époque-là, avaient tendance à se confondre : les comédiens cherchaient dans les œuvres lyriques qu'ils interprétaient tout ce qui pouvait rappeler l'art de la scène, et n'imaginaient pas qu'une diction

⁹ Voici que le printemps/ entre en riant dans la salle.

¹⁰ C'est toi qui es le printemps.

puisse n'être pas violemment expressive.¹¹ Il est probable que Blok, qui plus tard devait donner l'exemple d'une déclamation aussi sobre que possible, a d'abord suivi leur exemple.

On note que, de toute manière, il préfère les monologues, celui du *Chevalier avare*, de Pouchkine, ceux de Tchatski, dans *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*, de Griboïedov, et, naturellement, ceux de Hamlet, dans Shakespeare. Il y aurait beaucoup à dire sur le penchant à la mélancolie que semble refléter ce choix. Contentons-nous de remarquer que le motif de Hamlet ne quittera pratiquement jamais la poésie de Blok.

On sait que c'est sous le signe de cette tragédie, dont ils ont interprété ensemble quelques fragments, qu'est née la passion de Blok pour celle qui allait devenir sa femme. Aussi a-t-on accoutumé, non sans raison sans doute, de percevoir la présence de Lioubov Dmitrievna dans un texte relativement tardif, qui commence par une déclaration d'identification :

Я — Гамлет.¹²

Ce poème fait écho à un assez grand nombre d'autres, qui datent pour la plupart des premières années de création ; on note en particulier deux chansons mises sur les lèvres d'Ophélie.

Le poème de 1914, chargé d'allusions au texte de Shakespeare, est particulièrement tragique :

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
 Когда плетет коварство сети,
 И в сердце — первая любовь

¹¹ Voir sur ce point l'étude de Boris Eikhenbaum. « О камерной декламации ». In *О поэзии*. Ленинград. 1969, стр. 512.

¹² Je suis Hamlet. — Ed. citée, tome III, p.91. — Le poème est donné ici intégralement.

Жива — к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
 Увел далёко жизни холод,
 И гибну, принц, в родном краю,
 Клинком отравленным заколот.¹³

On retrouve dans chaque vers une allusion précise à un élément de la tragédie. L'interprétation biographique supposerait un jeu de transferts métaphoriques, sauf dans le cas de l'euphémisme employé à propos d'Ophélie : « le froid de la vie t'a entraînée loin », expression très atténuée si l'on pense à la princesse, mais sans doute juste, si l'on a en tête Lioubov Dmitrievna. L'euphémisme n'en a pas moins une autre portée. Si on consent à le déchiffrer, il semble vouloir rappeler un motif qui apparaît souvent dans la lyrique de Blok : celui de l'amante morte. Ce motif se rencontre dans les *Cantiques de la Belle Dame*, par exemple dans le poème « Вот он — ряд гробовых ступеней », ¹⁴ auquel toutes les éditions, si différentes soient-elles dans leur ordonnance, accordent une place significative, à la fin d'un ensemble. Dans certains textes, il rejoint un motif folklorique dont l'origine, pour un Russe, est double. Il faut en effet évoquer le *Conte de la princesse morte et des sept paladins*, dont Pouchkine a pris la matière à la fois dans Grimm et dans la

¹³ Je suis Hamlet. Mon sang se glace / Quand le fourbe tend ses filets. / Dans mon cœur le premier amour / Est toujours vivant pour l'Unique. // Ophélie, le froid de la vie / T'a entraînée très loin de moi. / Je meurs, prince, dans ma patrie : / L'épée était empoisonnée. — On trouvera une autre traduction de ce poème dans Blok. *Le Monde Terrible*. Traduit et présenté par Pierre Léon. Poésie/Gallimard, 2003, p.231.

¹⁴ Ed. citée, tome I, p.323. — Trad. fr. dans Alexandre Blok. *Cantiques de la Belle Dame*. Paris, Imprimerie nationale, 1992, p.95.

tradition orale de son propre pays. La variante russe de l'histoire de Blanche-neige est régulièrement interprétée par les spécialistes de folklore comme un symbole du printemps : le prince vient réveiller après l'hiver la belle qu'on avait crue morte.

Or ce symbole se retrouve ailleurs, par exemple, une fois de plus, dans les *Cantiques*.¹⁵ Et il rejoint un antique motif, auquel Wagner avait tenté de rendre son sens mythique : celui du sommeil de Brünnhilde, que Siegfried vient réveiller, dans l'opéra qui porte son nom, le troisième de la *Tétralogie*.

Les allusions à cet opéra ne manquent pas dans l'œuvre de Blok. On portera une attention particulière au cycle intitulé Через двенадцать лет (« Douze ans après »)¹⁶. Dans ce cycle de huit brefs poèmes, les allusions sont indubitables à l'oiseau qui conduit le héros vers la montagne de feu où repose la belle. Sans doute le motif a-t-il été assez profondément transformé :

И, пробудясь в игре теней,
Услышал ясно в пеньи птичьем:
« Внимай страстям. »¹⁷

C'est ici le héros qui s'éveille, et non la belle ; le chant de l'oiseau-prophète, indication d'itinéraire chez Wagner, devient ici une exhortation qui donne aux lieux qu'elle nomme une valeur métaphorique :

¹⁵ Дали слепы. Ed. citée, tome I, p.319. — Trad. fr. dans *Cantiques*, p. 152.

¹⁶ Ed. citée, tome III, p.182. — Pierre Léon a traduit tout le cycle dans *Le Monde terrible*, p.256. Je propose une version soumise plus servilement à la lettre du texte.

¹⁷ Et m'éveillant dans le jeu des ombres, / J'entendis clairement dans le chant de l'oiseau : / « Sois sensible aux passions. »

Стучись полночными часами

В блаженства замкнутую дверь.¹⁸

Le motif de l'oiseau emblématise une fois de plus la « schize » : cet oiseau chante avec une voix humaine. Dans l'opéra, Siegfried entend d'abord son chant sous la forme d'une mélodie de hautbois. Mais quand le héros s'est baigné dans le sang du dragon qu'il vient de tuer, c'est une voix de femme qui chante la même mélodie, portant des paroles prophétiques. L'oiseau lui-même est, pour ainsi dire, double ; et il entretient un fort rapport avec l'au-delà.

On rencontre aussi dans le cycle une mention très probable du « Chant de printemps », qui a été évoqué plus haut.

И тенор пел на сцене гимны

Безумным скрипкам и весне.¹⁹

Ici encore, la mention de la scène induit l'identification. Sur la scène où l'on entend chanter Siegmund, le lecteur est à la fois le personnage du ténor et celui de la figure mythique. Et tout le cycle, qui évoque des événements très anciens, met en jeu le retour fantastique d'un passé, la superposition d'instantanés étrangers l'un à l'autre.²⁰

¹⁸ Frappe, quand il sera minuit, / aux portes closes de la béatitude.

¹⁹ Et le ténor chantait sur la scène des hymnes/ Aux violons fous et au printemps.

²⁰ Si on rapproche de ce cycle le poème « Je suis Hamlet », on devra se poser des questions sur l'identité de l'amante morte qui apparaît dans la huitième pièce du cycle et sur le sens des mots **первая ЛЮБОВЬ**, « premier amour », qui y figurent expressément. Le biographe risque de s'y perdre.

Le jeu de l'allusion n'est pas un caprice d'érudit. Il suppose réellement que soit remise en question l'identité de celui qui parle, que des rôles lui soient proposés, qu'il se fasse un devoir de les endosser, dût-il avoir le sentiment qu'il va y perdre la raison.

A plusieurs reprises, écrivant pour le théâtre, Blok met en scène le personnage du poète. On constate avec étonnement qu'il a tendance à le rendre passablement ridicule. C'est évidemment le cas dans *La Baraque de foire*, où, supposé auteur du texte qui se joue, le malheureux essaie en vain d'obtenir que les comédiens s'en tiennent à ce qu'il a écrit : apparemment un vague mélodrame, sentimental jusqu'à la niaiserie, et pourvu d'un dénouement aussi réconfortant que sot. Il monte sur la scène pour protester : une main dont on ne sait à qui elle appartient le rattrape par les basques de son habit et le ramène de force dans les coulisses.

On note en particulier que ce triste poète ne supporte pas que ce spectacle, dans lequel il s'estime trahi, repose en partie sur un calembour : le mot russe « коца » peut, selon les contextes, signifier « la faux » ou « la tresse ». Colombine est à la fois la fiancée de Pierrot et une image de la Mort. L'auteur n'accepte pas ce dédoublement de son personnage. Et il semble bien incapable de comprendre, lorsque le décor s'envole, qu'il existe d'autres mondes que le microcosme de la scène.

Le poète de *L'Inconnue* est sans aucun doute moins lamentable. On hésite à rire de lui sans scrupule parce que, sur certains points, il ressemble à Blok lui-même. Avant de servir de titre à la pièce, l'expression « L'Inconnue », _____, a joué le même rôle pour un poème resté célèbre, un des plus connus de

son auteur. Et le personnage du poète, dans la pièce, fait de très nettes allusions à ce poème. Dans le cabaret où il se trouve, et qui peut faire penser à celui qui sert de cadre au poème, il évoque celui-ci, en cite plusieurs mots ; il rappelle la scène décrite, et qui tient en un verbe : l'inconnue « passe », проходит. Présent à deux pas de là dans le cabaret, un autre personnage enchaîne : « Tout passe. » И все проходит. Nouveau jeu sur la polysémie. Ce nouveau personnage n'est autre qu'une apparence de Verlaine, manifestement ivre. La didascalie avait précisé au début qu'il s'agissait d'un sosie ; l'ivrogne est simplement « Verlaine tout craché », вылитый Верлэн. Encore une fois se pose la question de l'identité.

Le pseudo-Verlaine ne fait pas allusion à la production poétique de son modèle. Ce n'est pas le cas du personnage du poète qui, non content d'évoquer « L'Inconnue », divague en style mystique à propos d'un objet que souhaite vendre un passant : une miniature représentant une femme assise sur le globe terrestre. Emaillées de majuscules grandiloquentes, les phrases que prononce le poète en hommage à la Souveraine de l'Univers rappellent, quoique de manière assez vague, sans citations littérales, certaines pages des *Cantiques de la belle Dame*. La troisième « vision » — c'est ainsi que sont désignées les trois parties de la pièce — donne au poète l'occasion de réciter des vers qui pourraient figurer dans le recueil. Il se trouve alors dans un salon mondain, dont il est visiblement le plus bel ornement. C'est au moment où il déclame :

Медлительно сошла она²¹

²¹ Lentement elle est descendue.

qu'un coup de sonnette interrompt la déclamation. Le maître de maison va ouvrir. Une jeune femme fait son apparition. Personne ne la connaît.

Seul le spectateur peut savoir qu'elle est, justement, « descendue » de l'autre monde, au cours de la seconde vision. Le poète était pourtant présent, près du pont sur lequel elle est passée. Mais, irrémédiablement ivre, il ne l'a pas vue, alors qu'un pressentiment lui avait enjoint d'aller à sa rencontre. Il est donc incapable de reconnaître l'inconnue et de comprendre que c'est justement d'elle que parlait le poème qu'il était en train de dire.

Faut-il penser que son devoir lui imposait de transgresser la frontière qui circonscrit le monde du quotidien ? Un jeu bouffon, que souligne expressément une didascalie, lui fournirait pourtant un exemple, si grotesque soit-il : on voit apparaître les mêmes phrases dans la bouche de personnages différents, et dans les cadres dissemblables du cabaret et du salon. Le dialogue du « Monsieur roux » et du « Jeune homme » reproduit mot pour mot un lambeau de dialogue entendu dans le cabaret.

— Пей да помалкивай.

— Костя, друг, да она у дверей дожидается.²²

En fait, les deux répliques, qui se suivent, n'appartiennent, ni dans un cas, ni dans l'autre, à la même conversation. La ressemblance n'est pas parfaite. L'un, une fois de plus, est divisé en deux.

C'est bien ce qu'il serait nécessaire de percevoir : à la fois l'unité et sa « schize ». Or il est visible que la tendance spontanée de quiconque est aux prises avec le langage consiste à définir un domaine de discours cohérent dans lequel il convient d'enfermer

²² — Bois et tais-toi. — Kostia, mon ami, elle est à la porte et elle attend.

le sens. Prisonnier de son jeu poétique sur les splendeurs de la Femme éternelle, le poète indigne de *L'Inconnue* n'est pas capable de voir celle qu'il estime avoir chantée.

L'Inconnue elle-même, d'un certain point de vue, est double. Il ne serait pas impossible de saisir cette pensée à travers certaines traditions gnostiques. Le personnage de l'Inconnue ressemble de manière explicite à la Nastassia Philipovna de Dostoïevski. C'est une double citation de *L'Idiot* qui sert d'épigraphe à la pièce : d'abord la description du portrait de l'héroïne qui tombe sous les yeux du prince, puis le dialogue qui se déroule entre eux lorsque, chez les Ivolguine, il va ouvrir la porte et est pris pour un laquais.

А как вы узнали, что это я ?²³

Le poète de *L'Inconnue* ne peut pas s'entendre poser cette question puisque, enfermé dans sa vision, dans la vision que son public partage avec lui, dans laquelle son public tient à le confiner, il n'a pas vu entrer la jeune femme. Il ne se demandera donc pas ce qu'il en est du rapport, chez cette femme, entre le céleste et l'impur. Catégories simples, nettement opposées dans la petite pensée des personnages « carrés », pour reprendre une expression dont Blok fera un grand usage dans les commentaires qu'il donne de son drame *La Rose et la Croix*. Comme Nastassia Philipovna, comme la Sophia gnostique, comme l'Hélène que Simon le magicien a rencontrée dans un lupanar de Tyr, l'Inconnue n'est pas réductible à l'une des deux catégories de la morale simple.

Les conséquences de cette observation mèneraient très loin. On peut se demander quel jour elles jetteraient sur certain passage

²³ Mais comment avez-vous reconnu que c'était moi ?

des *Douze* où, comme Nastassia Philipovna, une femme légère, aimée de passion, est tuée par son amant.

Contentons-nous d'une remarque plus modeste. On lit dans un texte tardif, daté du 15 novembre 1920 :

« Nous parviendrons seulement à faire entrer dans notre âme et à maintenir dans notre âme cette double pensée libératrice ; elle nous est particulièrement indispensable même aujourd'hui, parce que cette vérité palpite toujours dans des époques comme la nôtre, à chaque heure de notre existence. Cette idée ne peut être saisie que par ceux qui possèdent l'imagination. Malheur à celui qui ne possède pas l'imagination, qui saisit tout ce qui arrive sous un seul aspect, mollement, sans issue. »²⁴

Au lieu de traduire par « imagination », on pourrait proposer « fantaisie », plus proche du terme russe фантазия. On ne ferait que renforcer la ressemblance entre ce texte et la production la plus banale du romantisme allemand. Aussi bien Blok l'a-t-il écrit pour un auditoire qu'il s'agissait surtout de ne pas choquer, à qui il fallait simplifier les choses à l'extrême : les comédiens du Théâtre dramatique occupés à monter *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck. Il peut sembler tout à fait remarquable que, dans une circonstance pareille, le poète ait mis en œuvre un mode de pensée difficile, mais dont nous avons vu quelle profonde relation il entretenait avec l'expérience du comédien et la réflexion sur l'art dramatique. De ce principe, le texte a tiré une conséquence très simple, mais probablement très éclairante. Certains des personnages de la pièce sont, comme on sait, des enfants ; leurs rôles sont tenus par des adultes. La tentation existait sans doute

²⁴ Блок. *Собрание сочинений*. Москва–Ленинград. 1960. Т. 6., стр. 416.

pour certains comédiens et certaines comédiennes de chercher à se transformer en enfants, en méditant sur la psychologie infantile, et en adoptant une intonation supposée convenable. « Si nous commençons à nous immerger dans la psychologie de l'enfant et à ratiociner, nous risquons de tomber, en jouant la pièce, dans un défaut qui la gâtera complètement. Nous nous mettrons à imiter les enfants, à nous déguiser en enfants, à faire semblant, à zozoter, à faire des mines, à essayer d'être des « bons petits ». Cela fera une tache indélébile sur toute la pièce. »

La remarque est presque naïve. En fait, elle aboutit à remettre en cause tout un discours bien connu sur l'imitation de la réalité par le comédien, sur la nécessité où il se trouve de sortir de lui-même pour devenir un autre. Ayant parfaitement réussi, dans les moments de grâce, son identification au personnage, le comédien, pense-t-on souvent, aurait perdu conscience de lui-même, ne serait plus lui-même, serait un autre que lui-même.

A cette vision, Blok n'oppose pas la parfaite conscience du comédien qui joue d'intelligence, comme dans le paradoxe de Diderot. Ce qu'il suggère est et reste une identification. Mais cette identification n'est pas l'adoption d'une nouvelle identité, aussi close sur elle-même que la précédente. La « fantaisie », ou l'imagination, conduit, comme dans les textes les plus difficiles de Hoffmann, à une manière de schizophrénie : il s'agit — c'est un devoir — d'être double.

Entre le poète mondain qui ne parvient pas à sortir de son propre monde et le comédien qui se persuade qu'il pourra se transformer complètement en son personnage, il y a un espace pour un autre jeu, un vrai jeu, celui de la métamorphose non encore parfaitement réalisée, non encore figée dans une identité

nouvelle et close, destinée à perdre toute valeur au moment où elle le sera. Le monde n'existe que dans son tremblement, que Blok appelle aussi « rythme » ou « musique ». Le devoir du poète est la docilité à ce rythme.

Jean-Louis Backès, Université de Paris IV