

« Anita ! Adorada ! » Femmes fatales et étrangères dans la poésie de Konstantin Bałmont

Eric Metz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavica/151>

DOI : 10.4000/slavica.151

ISSN : 2034-6395

Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

Édition imprimée

Pagination : 26-34

ISSN : 2031-7654

Référence électronique

Eric Metz, « « Anita ! Adorada ! » Femmes fatales et étrangères dans la poésie de Konstantin Bałmont », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 février 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/slavica/151> ; DOI : 10.4000/slavica.151

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

« Anita ! Adorada ! » Femmes fatales et étrangères dans la poésie de Konstantin BaĻmont

Eric Metz

- 1 Dans la littérature symboliste internationale, l'image de la femme s'avère être un élément important du renouveau esthétique et philosophique de la fin de siècle. Tout en continuant, dans la lignée des romantiques, à explorer les liens entre l'érotisme et la mort, le symbolisme est plus radical, mais aussi plus paroxystique, dans sa vision masculine de l'amour entre homme et femme¹. L'œuvre poétique de Konstantin BaĻmont (1867-1942), l'un des fondateurs du mouvement symboliste en Russie, ne se limite pas à cet aspect typiquement « décadent » de la thématique érotique. Premièrement, la pulsion de mort et le vitalisme alternent et se soutiennent réciproquement dans ses poèmes. Deuxièmement, son œuvre est déterminée par l'idéal dandy du raffinement esthétique, dans lequel le momentané dans l'amour acquiert une place particulière. Troisièmement, l'intérêt poétique de BaĻmont pour « l'éternel féminin » s'accompagne souvent de la xénophilie appliquée à la thématique amoureuse : la femme étrangère devient l'hypostase idéale de l'âme nationale d'un peuple.
- 2 À un certain degré, les caractéristiques mentionnées ci-dessus reflètent la biographie du poète, mais elles semblent, en outre, être projetées dans cette biographie, selon la stratégie moderniste du *žiznetvorčestvo* (la « création » de la vie par l'art). BaĻmont était connu pour ses nombreuses liaisons amoureuses, souvent simultanées et souvent de courte durée. Comme l'écrit une témoin privilégiée, Ekaterina Andreeva, la deuxième épouse du poète, « ce que BaĻmont aimait le plus, c'était la compagnie des femmes. Il aimait les femmes, comme il aimait les fleurs ».² Dans le présent article, je ne me propose cependant pas de retracer les histoires d'amour réelles ayant inspiré le poète. Je tenterai plutôt d'analyser les images de femme dans l'optique de la poétique symboliste. Le matériel de cette analyse est constitué des poèmes de BaĻmont écrits dans les années 1890, dans la phase dite « décadente » du symbolisme russe.

Visions diaboliques

- 3 Incarnant une vision du monde disharmonique, le décadentisme est basé sur l'opposition entre le déclin et la renaissance espérée mais irréalisable, ainsi que sur l'incompatibilité fondamentale entre le sujet et l'objet. Le décadentisme est caractérisé par ce que Aage A. Hansen-Löve a défini comme le « discours diabolique »³ : à l'opposé du symbolisme proprement dit, le diabolisme décadent est un courant antinomique, où le chaos et l'absence (ou l'inefficacité) de la communication sont mis en avant. Ainsi, l'amour entre homme et femme est-il maudit *a priori*.
- 4 Dans l'élaboration de leur discours diabolique sur l'amour, les symbolistes russes de la première génération furent fort influencés par la poésie de Charles Baudelaire. Dmitrij Merežkovskij, Fëdor Sologub, Valerij Brjusov, Bałmont ont tous, à un moment ou à un autre, considéré le poète français comme un important modèle de création symboliste⁴. Bałmont lui-même fut initié à l'œuvre de Baudelaire au début des années 1890 par son ami Aleksandr Urusov, un spécialiste en la matière. Le premier commentaire de Bałmont sur Baudelaire, dans un article sur Sully Prudhomme daté de 1893, traite de l'essence de l'amour chez ces deux poètes. Il confronte la vision pessimiste baudelairienne de l'amour à l'idéalisme humaniste de Sully Prudhomme. Pour ce faire, il cite quelques vers du poème « Femmes damnées » :
- Maudit soit à jamais le rêveur inutile /
 Qui voulut le premier, dans sa stupidité, /
 S'éprenant d'un problème insoluble et stérile, /
 Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté ! //
 Celui qui veut unir dans un accord mystique /
 L'ombre avec la chaleur, la nuit avec le jour⁵.
- 5 En plus de cette vision dualiste du monde, Bałmont développa, dans sa propre poésie, une autre idée baudelairienne : celle de l'Absolu qui repousse autant qu'il attire, qui est à la fois *mysterium tremendum* et *mysterium fascinans*⁶.
- 6 Cette double qualité de l'Absolu se manifeste, entre autres, dans la figure de la femme fatale, dont on trouve un bel exemple dans le poème « Košmar » (Cauchemar), qui parut en 1894, dans le premier recueil « symboliste » du jeune Bałmont, intitulé *Pod severnym nebom* (Sous le ciel du Nord, 1894)⁷. Le sujet lyrique de ce sonnet est inévitablement attiré par le personnage féminin, qui l'horrifiera toutefois après la première strophe. La sensualité de cette femme est évoquée par le motif du parfum pénétrant. Tout comme Baudelaire dans son poème « La chevelure »⁸, Bałmont utilise ce motif en combinaison avec l'image érotique archaïque de l'alcôve : « Dans une alcôve somptueuse pleine d'arômes, / Elle reposait devant moi » (premier quatrain)⁹. Or, dans la deuxième strophe, la femme n'est plus montrée comme un être humain, et encore moins comme un être divin, mais comme un animal sauvage, interdisant au sujet lyrique la voie « vers l'azur non-terrestre » : « Ce n'était pas un homme—frère que je vis : / Avec moi était un animal des bois sans âme »¹⁰ « L'animalisation » du personnage féminin semble elle aussi être inspirée de Baudelaire, qui dans des poèmes comme « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle » et « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », s'adressait à la femme considérée comme un « vil animal » et une « bête implacable et cruelle »¹¹. Une telle représentation de la femme culmine dans les tercets :

De voix muettes invisibles
 Mon âme se remplit tout d'un coup
 De par ces lèvres, ces jambes et ces bras.
 Les moments se transformaient en des heures,
 Et je voyais partout – partout autour –
 Une serpente aux yeux mi-fermés.¹²

- 7 Le motif démoniaque des derniers vers cités est précédé d'un tableau fantasmagorique, commençant par l'étrange tautologie des « voix muettes invisibles ». Il s'agit plus précisément d'une synesthésie négative (combinaison de la vue et de l'ouïe dans leur négation) avec un caractère métonymique : elle se réfère à une source sonore invisible, mais considérée comme présente. Et dans ce cas elle est d'origine transcendante. L'oxymoron de la « voix muette » n'annule pas seulement l'opposition entre la parole et le silence, elle suggère aussi l'existence d'une voix « transhumaine » et indécodable. Il s'avère toutefois que c'est un corps féminin qui provoque ces voix hallucinantes, « mystère fascinant » dont la description est tout à fait dans la ligne des *Pièces condamnées* de Baudelaire¹³. Dans le poème de BaĽmont, l'hallucination érotique, accompagnée (au niveau phonétique) par une grande concentration de labiales, surtout des « m » (*Nezrimymi nemymi golosami...*), mène à l'hypertrophie du temps et de l'image visuelle : pour le sujet lyrique, les moments deviennent des heures et la femme-serpente est omniprésente.

Visions lunaires et solaires

- 8 Si la représentation diabolique de la femme témoigne d'une vision dionysiaque de l'existence comme chaos, c'est le principe apollinien qui donne le ton de toute une série de poèmes de BaĽmont où l'union harmonieuse avec la bien-aimée facilite l'accès à l'Absolu. L'esthétique dominante n'est, alors, pas celle du décadentisme, mais plutôt celle de l'impressionnisme. Ce dernier terme est peu fréquent dans l'historiographie littéraire contemporaine, mais il est employé par BaĽmont au même titre que les dénominations « décadentisme » et « symbolisme », bien que pour lui l'impressionnisme renvoie avant tout au côté suggestif du nouveau langage poétique¹⁴. Dans sa propre poésie, cette esthétique se manifeste souvent dans les paysages poétiques nocturnes et dans la récurrence d'images telles que les ombres, le crépuscule, les reflets et le clair de lune.
- 9 *Ljubov' i teni ljubvi* (Amour et ombres d'amour) est le titre que donna BaĽmont à un cycle de poèmes paru dans un recueil intitulé *V bezbrežnosti* (*Dans l'infini*, 1895), publié peu de temps après *Pod severnym nebom* mentionné ci-dessus. La sémantique de l'ombre est liée à celle de la lune, c'est un leitmotiv de ce cycle. Le motif de la lune se rencontre dans douze des quarante-deux poèmes contenus dans celui-ci, BaĽmont utilisa onze fois le mot féminin « luna », et une fois seulement la variante masculine *mesjac*. Cette préférence pour le terme féminin s'inscrit dans la perception cosmique de l'éternel féminin¹⁵. Les mythologèmes, accompagnant le plus souvent la vision lunaire de l'amour dans ce cycle, sont le rêve et le silence.
- 10 Pour BaĽmont, la lune symbolise l'âme féminine retenue et mystérieuse. Dans son poème « Otčego nas vseĝda op'janjaet luna ? » (Pourquoi la lune nous enivre-elle toujours ?), il situe l'attraction du corps céleste dans sa froideur et pâleur¹⁶. L'idée est reprise dans la deuxième – et dernière – strophe du poème, où les femmes sont comparées à la lune :

Pourquoi parmi les femmes nous sont chères celles
 Qui sont impassibles dans leur beauté victorieuse ?
 C'est parce que dans leur froideur magique
 Il y a plus d'extases cachées et de caresses ardentes
 Que dans la généreuse splendeur du rêve soumis,
 Que dans les embrassements d'une beauté qui nous est accessible.¹⁷

- 11 On peut constater que dans ces vers, la poétique impressionniste de l'allusion est projetée sur le contenu de l'amour : le charme répandu par les femmes impassibles provient du fait que leur froideur est l'indice (dans le sens sémiotique du terme) d'une réalité « cachée ». Ainsi, les femmes aimées incarnent-elles la poétique symboliste, en laissant entrevoir un monde secret ou absolu qui est immanent, mais à la fois difficile à saisir, dans le monde empirique. Le motif de la « beauté accessible » (dernier vers), avec laquelle la beauté de la femme de type « lunaire » contraste, renvoie à un poème antérieur du cycle *Oazis* (L'oasis). La bien-aimée, elle aussi comparée à la lune, y est d'abord nommée « déesse inaccessible » (« nedostupnaja boginja »), mais quand l'amour se trouve soudain à portée de main, le mouvement ascendant est arrêté, et le sujet lyrique se montre désespéré : « Tu me paraissais la plus haute limite, / Laquelle on ne peut dépasser. // Et puis... Ô, quelle tourment ! / L'accès à l'inaccessible est trouvé. »¹⁸ L'accessibilité de la femme aimée est donc en conflit avec l'idée de l'infini, avec la *bezbrežnosť* du titre du recueil.
- 12 À l'opposé des représentations lunaires, c'est le ton « solaire », et parfois vitaliste, qui domine vers la fin du cycle *Ljubov' i teni ljubvi*. L'idée de l'amour retenu n'est certainement pas niée, mais à plusieurs endroits elle est complétée par une approche plus active et sensuelle. Ainsi, dans le poème intitulé « V stydlivosti nemoj esť mnogo krasoty » (Il y a beaucoup de beauté dans la pudeur muette), la beauté de l'amour retenu pâlit devant celle de la « volupté de l'âme amoureuse » (*duši vľjublenuj sladostrasťja*), tout comme la pâle lueur de la lune devient livide devant le « soleil somptueux et triomphant » (*pred solncem pyšnym i pobednym*)¹⁹. La femme aimée est « le soleil dans les ténèbres du temps pluvieux » (*solnce vo mrake nenasťja*) dans le poème « Tebja ja khoču, moe sčasťe » (C'est toi que je veux, mon bonheur)²⁰.
- 13 Grâce à l'union amoureuse avec la femme, la transgression des limites de la réalité empirique devient l'idée centrale du poème « Ja ždu » (J'attends), qui conclut le cycle *Ljubov' i teni ljubvi*. De nouveau, le lien (typologique ou génétique) avec la poésie de Baudelaire s'impose, notamment avec « L'invitation au voyage »²¹ : le sujet lyrique de Baľmont appelle son amour à s'enfuir ensemble dans l'infini, vers « le palais de la beauté supraterrrestre »²². Dans cet endroit utopique s'évanouissent toutes les limites, entre autres celles qui séparent le bien et le mal, ou encore le sujet et l'objet : le « je » se transforme en le « toi » du personnage féminin. La femme aimée devient la force motrice dans le processus de l'esthétisation et de la dématérialisation²³.

La xénophilie

- 14 Les aspects « lunaire » et « solaire » de la femme et, *mutatis mutandis*, de l'amour chez Baľmont se rencontrent dans le culte de la femme étrangère. On sait que l'intérêt pour les cultures étrangères caractérisait le mouvement symboliste russe dans son ensemble : les symbolistes étaient fascinés par tout ce qui était lointain, que ce soit dans le sens métaphysique, historique ou spatial du terme. Cette prédilection n'était sans doute pas

limitée à une sorte d'exotisme néoromantique. Il convient de rappeler ici le caractère *synthétique* de la poétique symboliste : la recherche de correspondances entre les entités hétéroclites se trouve à la base de l'inspiration créatrice de ce mouvement. De plus, l'intérêt des poètes pour les autres peuples et cultures va bien au-delà de la littérature : il implique la possibilité d'une transformation profonde de la vision du monde de toute une société. Dans ce sens, Fëdor Dostoïevskij observa, dans son célèbre discours sur Puškin, la destinée de l'homme russe, appelé à « devenir le frère de tous les gens, de devenir un *tout-homme* » (*stať bratom vseh ljudej, vsečelovekom*)²⁴.

- 15 En ce qui concerne la xénophilie de Bałmont, on dispose de plusieurs témoignages, souvent anecdotiques, sur sa volonté de s'accaparer complètement la culture étrangère. Nadežda Tëffi, par exemple, relate l'arrivée du poète à Varsovie, où il fut accueilli à la gare par des étudiants russes. Lorsque ceux-ci s'adressèrent à lui, en russe bien évidemment, Bałmont aurait réagi avec un certain mécontentement : « Nous sommes quand même en Pologne ? Pourquoi ne parlez-vous pas polonais avec moi ? »²⁵ Tëffi commente correctement cet événement : « Pour Bałmont il était évident de se pénétrer en Pologne de tout ce qui était polonais. Au Japon, il se sentait Japonais, au Mexique Mexicain et, bien sûr, à Varsovie il était Polonais »²⁶ Comme l'indique cette épisode, l'amour pour la langue étrangère était pour Bałmont une des constituantes principales de son attitude xénophile. En polyglotte assidu, il ne cessait de découvrir de nouvelles langues. Il traduisait de la plupart des langues germaniques, romanes et slaves, mais également du géorgien.
- 16 Le deuxième élément constitutif de la xénophilie balmontienne est l'amour de la femme étrangère. Il n'est pas étonnant qu'à cet égard le poète se serve de concepts typiques du XIX^e siècle. Dans ses articles et essais sur l'art et la littérature, il employait souvent des termes comme « l'âme », « l'esprit » ou encore le « génie » du peuple. Il est assez clair qu'ici il se situait, comme beaucoup de ses contemporains, dans la tradition des romantiques allemands (surtout de Johann Gottfried von Herder et sa philosophie de la « *Volksseele* » [l'âme du peuple] et du « *Geist des Volkes* » [l'esprit du peuple]). L'idée de Bałmont selon laquelle la langue reflète l'âme nationale, remonte précisément à cette même philosophie allemande. On peut observer une autre influence, celle de Hippolyte Taine : Bałmont considérait la « race » et l'espace géographique comme des facteurs importants dans la formation de l'âme nationale (un bel exemple en est son essai *Čuvstvo rasy v tvorčestve* [Le sentiment de la race dans la création, 1907]).
- 17 Les représentations de femmes étrangères chez Bałmont peuvent être réparties sur un axe « nord-sud » pouvant servir de paramètre principal d'une « géographie de l'âme nationale ».
- 18 Par « Nordiques », Bałmont comprenait avant tout les Scan-dinaves, les Lithuaniens et les Anglais. Cependant, ils étaient souvent assimilés à un autre peuple du Nord : les Russes. Les traits qui caractérisent les femmes du Nord chez Bałmont sont les suivants : le vague, la tendresse, la versatilité et l'aspiration de l'infini²⁷. Ce sont les éléments dominants du recueil déjà cité, *Pod severnym nebom*. L'un des poèmes, dans lesquels alternent paysages scandinaves et russes est consacré à « Une fille norvégienne » (*Norvežskoj devuške*).
- 19 La représentation de la beauté de la jeune Norvégienne correspond bien à l'image générale des femmes scandinaves et russes dans la poésie russe romantique, telle que cette image a été reconstruite par Otto Boele²⁸: il s'agit de femmes d'apparence angélique qui ont le plus souvent les yeux bleus. Le poème de Bałmont commence ainsi :

Tes yeux, bleus et purs
Sont l'union de l'azur céleste avec l'éclat versatile d'une vague.²⁹

20 Le motif de la versatilité apparaît de façon iconique dans la structure métrique irrégulière de ce court poème : des vers dactyliques, de respectivement quatre, trois, quatre et de nouveau trois pieds, alternent à chaque fois avec des hexamètres à la rime finale masculine qui peuvent être considérés soit comme des dactyles avec anacrouse, soit comme des amphibraques.

21 En évoquant l'extrême tendresse de la Norvégienne, Bal'mont applique le procédé impressionniste de la dissolution de la matière :

Les mèches dorées de tes cheveux
Sont plus tendres que la toile d'araignée dans la lumière de la lune du soir.³⁰

22 Dans ces deux vers, le sujet lyrique crée un rapport synthétique entre l'observation tactile (la toile d'araignée) et la vision de la lumière. La Norvégienne est représentée avec des nuances qui doivent faire référence à l'insaisissable et à l'inexprimable. Elle devient elle-même une incarnation de la poétique suggestive des allusions :

Tu es toute allusion, toute conte merveilleux,
Tu es le reflet d'un éclair, l'écho d'une chanson énigmatique sans paroles.³¹

23 Le fait que ce poème ne contient aucun verbe contribue à la dématérialisation progressive de la réalité décrite. Les vers finaux semblent résumer le poème, mais ils introduisent aussi une nouvelle information : la jeune Norvégienne angélique révèle un tempérament exubérant :

Claire, virginale pure,
Bacchante à l'âme de vestale, fleur sous une couverture de neige.³²

24 Notons que la tendresse (*nežnosť*) est aussi le leitmotiv des poèmes de Bal'mont sur les femmes polonaises. De ce point de vue, les Polonaises dans ses poèmes se rapprochent du type féminin nordique. Cependant, elles ont clairement des traits spécifiques. D'une part, la tendresse est explicitement associée avec l'aristocratie spirituelle de la *panna*. D'autre part, le motif de la musique nationale, notamment de la mazurka, joue un rôle important dans ces vers³³.

25 Tout au contraire de l'âme nordique, les Espagnols, tant les hommes que les femmes, sont caractérisés, aux yeux de Bal'mont, par la passion, la cruauté et la ferveur religieuse, mais également par leur « intégrité » (*celnosť*), c'est-à-dire leur capacité héroïque de réunir en leur âme des qualités et des sentiments contradictoires. À partir de 1898, lorsque Bal'mont entama la phase vitaliste et dionysiaque de sa carrière poétique, l'âme espagnole devint pour lui un modèle à suivre. Les manifestations de cette attitude hispanophile se retrouvent tant dans ses articles que dans plusieurs de ses poèmes, entre autres dans « *Kak ispanec* » (Comme un Espagnol, 1899) et, ce qui nous intéressera particulièrement ici, dans « *Anita* » (1902), un poème sur une belle et ardente Espagnole.

26 La langue espagnole symbolise, dans ce poème, la beauté de la femme adorée, mais aussi le caractère complexe et cruel de l'âme espagnole. Dans un article intitulé « *Ispanec – pesnja* » (L'Espagnol est une chanson), Bal'mont appelait l'espagnol la langue la plus mélodieuse et la plus colorée de toutes les langues européennes, en raison de cette psychologie duale qu'elle représentait³⁴. L'harmonie des mots que prononce Anita est comparée à un feu qui allume le sujet lyrique amoureux. On reconnaît tout de suite quelques motifs du poème « *Košmar* » : les voix mystérieuses incompréhensibles (dans la première strophe du poème « *Anita* ») ; l'alcôve, la femme devenue animal, la position de

cette dernière « devant » le sujet lyrique dans la seconde (et dernière) strophe, que je cite entièrement :

L'alcôve légère et dentellière s'ouvrit,
 Elle ne se mit pas à me chuchoter : "Laisse... Ne fais pas..."
 Ce n'était pas à une vierge du Nord, ni à une nymphe glacée
 Que je répétais patelinement : "Anita ! Adorada !",
 Une tigresse avide tremblait devant moi, –
 Et outre ces yeux, je n'ai besoin de rien.³⁵

- 27 La passion dévorante ou destructrice était pour Bałmont le trait de caractère principal de la femme espagnole. Au fond, cette conception différait peu du stéréotype de l'Espagnol qui existait déjà, tant dans la culture européenne en général, que dans les représentations rencontrées dans le courant du XIX^e siècle, par exemple chez le fameux critique Vissarion Belinskij, qui décrivait l'Espagne comme un pays où « vivre signifie aimer et se battre, et être heureux et grand signifie être aimé et brave »³⁶. Cependant, cette intensité qui caractérise la façon de vivre des Espagnols devient pour Bałmont une qualité explicitement positive, lui permettant de justifier la prise de position au-delà du bien et du mal, dans un monde où l'art s'est libéré de l'éthique. C'est dans ce sens qu'il parlait des passions comme « clé de la beauté », dans l'article introduisant sa traduction de *El purgatorio de San Patricio* (Le purgatoire de Saint-Patrice) de Calderón de la Barca³⁷. « Si l'amour n'est pas folie, il n'est pas amour », écrivait-il en citant approbativement une autre pièce du dramaturge espagnol, *El mayor monstruo los celos* (Le plus grand monstre, la jalousie)³⁸. À ce propos, il liait le beau avec le cruel, tout en reprenant la métaphore du tigre/de la tigresse que l'on a vue dans « Anita » : la notion d'amour comme force irrationnelle était comparée au tigre, « irréprochable » dans sa beauté³⁹.
- 28 A l'opposé du poème diabolique « Košmar », la femme—animal dans l'alcôve du poème « Anita » n'acquiert donc pas de signification négative. Bien au contraire, c'est la variante « nordique » de l'érotisme qui est présentée maintenant comme négative, à cause de sa stérilité. Tout comme, dans le poème sur la fille norvégienne, l'image méditerranéenne de la bacchante est introduite pour rappeler la passion latente de la femme nordique, le souvenir de la vierge du Nord ressurgit dans la scène avec l'alcôve espagnole, cette fois pour que le modèle espagnol soit consacré.
- 29 Pour conclure, on peut constater que trois types de femmes se rencontrent dans les poèmes de Bałmont de la fin du siècle. Deux de ces types correspondent à des caractérisations nationales, ainsi qu'à des relations analogues entre le sujet (l'amant) et l'objet (l'aimée). Le premier type, introverti, implique une distance entre la femme et le sujet lyrique. Lié aux images lunaires, il est situé dans le Nord et porte l'empreinte de la poétique de la tendresse (nežnosť). Le deuxième, extraverti, signifie au contraire la réunion des amoureux, soit dans l'esthétisme de l'« invitation au voyage », soit dans l'érotisme franc de l'Espagnole ardente. Les poèmes dédiés à l'une de ces femmes mentionnent souvent l'autre, qui a pour fonction de souligner l'opposition entre l'âme du Sud et l'âme nordique, et entre amour passionné et réticence, mais qui peut aussi se reporter à la coexistence des deux pôles, notamment dans les femmes nordiques/lunaires. La femme fatale étrangère – surtout espagnole – est à son tour l'antipode positif du troisième type : celui de la femme fatale diabolique, qui n'a pas d'attributs géographiques ou nationaux. Dans son cas, la liaison du sujet et de l'objet s'avère être illusoire.

NOTES

1. Voir Praz M., *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Gallimard, Paris, 1999, 492 p.
2. Andreeva-Baĭmont E. A., *Vospominanija* (Mémoires), Izdateĭstvo imeni Sabašnikovych, Moscou, 1996, p. 342.
3. Hansen-Löve A. A., *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I Band : Diabolischer Symbolismus* (Le symbolisme russe. Système et développement du motif poétique. Le symbolisme diabolique), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1989, p. 68 et suiv.
4. Voir Wanner A., *Baudelaire in Russia* (Baudelaire en Russie), UP of Florida, Gainesville, 1996, p. 56 et suiv.
5. Baudelaire Ch., *Les Fleurs du Mal*, Aux Quais de Paris, Paris, 1963, p. 191. Voir Baĭmont K. D., « Sĭulli Prudom » (Sully Prudhomme), in : » RUSSKIE VEDOMOSTI », 2 août 1893, p. 2. Baĭmont cita le poème de Baudelaire dans sa traduction russe.
6. Voir Grava A., *L'aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1956, p. 48.
7. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij v dvukh tomakh* (Œuvres complètes en deux tomes), t. I, Terra, Moscou, p. 39. Les traductions sont de l'auteur de l'article.
8. Poème de la section « Spleen et idéal » du recueil *Les fleurs du mal*.
9. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 39. Voir chez Baudelaire : « O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir ! / Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs dormant dans cette chevelure (...) » (Baudelaire Ch., *Op. cit.*, p. 33).
10. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 39.
11. Baudelaire Ch., *Op. cit.*, p. 35. Voir Thieux L., « Un bestiaire des Fleurs du Mal », in : » RECHERCHES SUR L'IMAGINAIRE », 1997, 2, pp. 511-527 ; Schneider H., *Der frühe Baĭmont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik* (Le jeune Baĭmont. Recherches sur ses métaphores), W. Fink, Munich, 1970, p. 147.
12. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 40.
13. « Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, / Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne (...) » (tiré du poème « Les bijoux » : Baudelaire Ch., *Op. cit.*, p. 196). En ce qui concerne l'intérêt de Baĭmont pour le cycle Pièces condamnées au moment où il écrivait son poème « Košmar », voir ci-dessus les citations provenant de « Femmes condamnées », poème qui fait partie du cycle mentionné. Il existe une lettre de Baĭmont datée du 23 octobre 1894 adressée à Aleksandr Urusov, dans laquelle il écrit plein d'admiration que « [d]eux poèmes des Pièces condamnées sont incomparables dans leur génialité » (Archives de littérature de l'État russe [RGALI], f. 514, op. 1, ed. khr. 88). Il n'est cependant pas clairement mentionné duquel des deux poèmes il s'agit.
14. Cf. les définitions dans son essai *Elementarnye slova o simvoličeskoj poezii* (Propos élémentaires sur la poésie symboliste), in : Baĭmont K. D., *Gornye veršiny. Sbornik statej* (Les sommets de montagne. Recueil d'articles), Grif, Moscou, 1904, pp. 77-78 (en particulier).
15. Hansen-Löve A. A., *Op. cit.*, pp. 223-224.
16. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 94.
17. *Ibid.*, pp. 94-95.
18. *Ibid.*, p. 83.

19. *Ibid.*, pp. 103-104.
20. *Ibid.*, p. 105.
21. Poème de la section « Spleen et idéal » du recueil *Les fleurs du mal*.
22. *Ibid.*, p. 107.
23. Voir Althaus-Schönbucher S., Konstantin D. Baĭmont. *Parallelen zu Afanasij Fet. Symbolismus und Impressionismus* (Konstantin D. Baĭmont. Parallèles avec Afanasij Fet. Symbolisme et impressionnisme), Lang, Bern/Frankfurt-sur-le-Main, 1975, p. 154.
24. Dostoevskij F. M., *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), XXVI, Nauka, Leningrad (Saint-Pétersbourg), 1984, p. 147. Cursivé par Dostoevskij.
25. Tèffi N. A., « Baĭmont », in : Krejd V., *Vospominanija o serebrjanom veke* (Souvenir du siècle d'argent), Respublika, Moscou, 1993, p. 75.
26. *Ibid.*, p. 76.
27. Pour plus de détails sur le thème scandinave chez Baĭmont , voir mon article « Rannij Baĭmont i skandinavskaja literatura (1891-1894) » (Le jeune Baĭmont et la littérature scandinave), in : » SLAVICA GANDENSIA », 27 (2000) (Liber Amicorum Carolina De Maegd-Soëp), pp. 190-196.
28. Boele O. F., *The North in Russian Romantic Literature* (Le Nord dans la littérature russe romantique), Rodopi, Amsterdam, 1996, pp. 185-187.
29. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 21.
30. *Idem.*
31. *Idem.*
32. *Idem.*
33. Voir les poèmes « Nežnee vsego » (Plus tendre que tout, 1900) et « Poĭskoj devuske » (À une fille polonaise, 1904). Une discussion plus détaillée de ces poèmes se trouve dans l'article que j'ai coécrit avec Dorota Walczak-Delanois : « L'élément polonais dans la poésie russe – l'élément russe dans la poésie polonaise », in : » SLAVICA GANDENSIA », 29 (2002), pp. 105-107.
34. Baĭmont K. D., « Ispanec – pesnja » (L'Espagnol est une chanson), in : « RUSSKAJA MYSL », 1908, n° 12, p. 132.
35. Baĭmont K. D., *Sobranie sočinenij...*, *Op. cit.*, p. 445.
36. Cité d'après Kataeva E.V., « Obraz Ispanii skvoz' prizmu Rossi » (L'image de l'Espagne à travers le prisme de la Russie), in : » FILOLOGIČESKIE NAUKI », n° 2, 1994, p. 42.
37. Baĭmont K.D., « Ot strastej – k sozercaniju (Poëzija Kaĭderona) » (Des passions à la contemplation [La poésie de Calderón]), in : Kaĭderon, *Čistilišče svjatogo Patrikka. Perevod s ispanskogo K.D. Baĭmont a. S priloženiem pojasnitel'nych statej K.D. Baĭmont a i Leo Ruanè* (Le purgatoire de Saint-Patrice. Traduction de l'espagnol par K. D. Baĭmont et Léo Ruanè), M. i S. Sabašnikovy, Moscou, 1900, p. xxxvi.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.* Dans un article sur Shota Roustaveli, datant apparemment de la Première Guerre mondiale, Baĭmont comparait la vision de l'amour chez le poète national géorgien avec celle d'une Espagnole célèbre, Sainte Thérèse. Bien que prenant une forme tout à fait différente – celle l'extase mystique – l'amour du personnage féminin est montré sous le même aspect passionné : « L'amour est véritable seulement dans le cas où il est excessif », écrit Baĭmont (Cité d'après Andguladze L., *Baĭmont i Gruzija* [Baĭmont et la Géorgie], Agraf, Moscou, 2002, p. 177).

INDEX

Mots-clés : xénophilie, littérature russe

Index géographique : Russie

Index chronologique : entre-deux-guerres

AUTEURS

ERIC METZ

Université de Gand (Belgique), Haute Ecole Artesis (Anvers, Belgique)