

MARINA TSVETAEVA, POÈTE FRANÇAIS

Orphée fait éclater la nationalité...

Marina Tsvétaeva

Ce titre s'oppose totalement à ce que Marina Tsvétaeva pensait d'elle-même et aussi à tout ce qu'elle pensait de tout poète en général. Dans la célèbre correspondance qu'elle a entretenue avec lui, elle écrivait au poète autrichien Rilke :

«Goethe a dit quelque part que l'on ne peut rien réaliser de grand dans une langue étrangère — cela m'a toujours paru sonner faux...

Ecrire des poèmes, c'est déjà traduire (*Dichten ist nachdichten...*) de sa langue maternelle dans une autre, peu importe qu'il s'agisse de français ou d'allemand. Aucune langue n'est langue maternelle. Ecrire des poèmes, c'est écrire d'après. C'est pourquoi je ne comprend pas qu'on parle de poètes français ou russe etc. Un poète peut écrire en français, il n'est pas un poète français, c'est ridicule» (6 juillet 1926).¹

Cette affirmation paradoxale exprime une des idées favorites de Tsvétaeva. Elle la répètera onze ans plus tard, en 1937, dans une autre lettre, envoyée cette fois à un poète français, Paul Valéry:

«On dit Pouchkine intraduisible. Pourquoi? Chaque poème est la traduction du spirituel en matériel, de sentiments et de pensées en paroles. Si on a pu le faire une fois en traduisant le monde intérieur en signes extérieurs (ce qui frise le miracle), pourquoi ne pas pouvoir rendre un système de signes par un autre? C'est beaucoup plus simple: dans la traduction d'une langue en une autre, le matériel est rendu par le matériel, la parole par la parole, ce qui est toujours possible.»

La poésie n'est donc pas l'émanation d'une langue comme l'affirmaient plusieurs contemporains de Tsvétaeva, en particulier Viatcheslav Ivanov qui écrivait:

«La poésie n'est pas un art qui utilise le mot en tant que matériau... La poésie, c'est la fonction naturelle de la langue [...] La langue, en poésie, n'est pas un outil, elle en est le but.»²

Par contre, Tsvétaeva, bien qu'elle ait eu une très grande admiration pour V. Ivanov qu'elle considérait comme un de ses maîtres, mettait la poésie avant la langue, en dehors d'elle. Pour exister, la poésie peut utiliser n'importe quelle forme linguistique. Etant purement spirituelle, elle

se heurte donc à des difficultés presque insurmontables si elle adopte une forme matérielle. Elle arrive à surmonter cet obstacle, mais alors c'est toujours une traduction, un procédé qui «frise le miracle». D'autre part, la traduction d'une langue vers une autre n'est que la transformation d'une forme matérielle en une autre forme matérielle, ce qui est beaucoup plus facile que la transformation de l'esprit en matière, que celle de l'âme en corps. Le poète appartient au monde de l'esprit. Il représente cette âme universelle située hors du temps historique ou usuel, hors de tout espace géographique. La langue, elle, appartient à la réalité temporelle et spatiale. Un poème provient donc du mariage de l'éternel avec le temporaire, de l'esprit avec la matière. Poursuivant le dialogue qu'elle avait entamé avec Rilke, Tsvétaeva écrit:

«Je ne suis pas un poète russe, et c'est toujours un étonnement pour moi d'être tenue pour telle, considérée comme telle. On devient poète (si tant est qu'on puisse le *devenir*, qu'on ne le *soit* pas tous d'avance), non pour être français, russe etc., mais pour être tout. Ou encore: on est poète, parce qu'on n'est pas français. La nationalité est forclusion et inclusion. Orphée fait éclater la nationalité ou l'élargit à tel point que tous (présents et passés) y sont inclus...» (6 juillet 1926).³

Certes, les langues sont toutes différentes. Elles obligent le poète à créer dans des contextes linguistiques différents, dans des formes dictées par la spécificité de l'idiome donné. Rilke écrit en français autrement qu'en allemand. «Chaque langue a quelque chose qui lui appartient en propre, écrit Tsvétaeva à Rilke à propos de son recueil en français intitulé *Vergers*. C'est pourquoi tu sonnes en français autrement qu'en allemand. Et c'est la raison même pour laquelle tu as choisi le français! L'allemand est plus profond que le français, plus plein, plus dilaté, plus *sombre*. Le français: une horloge sans résonance. L'allemand plutôt une résonance qu'une horloge (ses coups). L'allemand, le lecteur le retranspose sans cesse, à l'infini; le français est là. L'allemand *devient*. Le français *est* une langue ingrate pour le poète et c'est pourquoi tu l'as choisie. Une langue presque impossible.

L'allemand est une promesse infinie (ce qui est tout de même un don!), le français est un don définitif...⁴ Platen écrit en français. Toi (*Vergers*), tu écris en allemand, tu t'écris toi, le poète. Car l'allemand est tout de même ce qu'il y a de plus proche d'une langue maternelle. Plus proche que le russe, je crois. Encore plus proche.» (6 juillet 1926).⁵

Quelques mois plus tard, après la mort de Rilke, Tsvétaeva revient sur *Vergers*. Elle écrit à Pasternak en lui expliquant le besoin qu'éprouvait Rilke de changer de langue: «Il était las de sa suprématie. Il a voulu

retourner à l'école. Il s'est emparé de la plus ingrate des langues pour un poète: le français (la *poésie...*). Ce n'était pas la langue allemande, c'était l'homme. Sa soif de la langue française était soif des anges, de l'autre monde. Il s'est trahi avec *Vergers*, trahi dans le langage des anges.» (1er janvier 1927).⁶

Tsvétaeva a plusieurs fois mentionné «la langue des anges» qui était, pour elle, la langue immatérielle de l'âme, de l'esprit universel, de l'essence même de la poésie. Dans sa hiérarchie personnelle, la deuxième, la plus proche de celle des anges, était l'allemand. Puis venait le russe. Elle plaçait le français en dernière position. C'était la langue la moins poétique de toutes, car elle était incapable de *devenir*, d'être imprécise, floue, mystérieuse. Rilke, disait-elle, avait choisi cette langue «pour changer», justement parce que le français est «une langue ingrate pour le poète», une langue «presque impossible».

Tsvétaeva a choisi le français comme sa deuxième langue poétique précisément pour les mêmes raisons. Elle, qui avait le choix entre l'allemand et le français, choisit cette dernière langue «pour vaincre l'impossible». Si on met à part les textes en prose qu'elle écrivit directement en français comme *Les Nuits Florentines* et plusieurs récits, Tsvétaeva a traduit en français onze poèmes de Pouchkine, dix poèmes de Lermontov, un poème de Maïakovski, des chants révolutionnaires et, enfin, son long poème *Le Gars*. L'œuvre française de Tsvétaeva reste encore à étudier. Mais une évidence se dégage déjà. On peut dire qu'elle est un cas unique dans l'histoire de la littérature mondiale. Il serait difficile de trouver un autre poète qui ait pu créer avec autant d'éclat et de verve dans une autre langue que la sienne, tout en continuant à créer dans la sienne. L'exemple le plus impressionnant est celui du poème *Le Gars*. Elle l'a d'abord écrit en russe, puis elle l'a traduit elle-même en français. Pour le texte original, elle a pratiquement créé un russe nouveau en se basant sur des formes populaires anciennes et modernes, sur des modèles folkloriques ou pseudo-folkloriques qu'elle avait imaginés et qui étaient parfois inspirés de la poésie allemande. L'audace linguistique de Tsvétaeva dans ce poème est inouïe. Aucun poète russe ne se serait jamais permis de telles libertés à l'égard tant de la langue que du vers.

Pour Tsvétaeva, comme nous l'avons vu, la langue est un élément entièrement matériel. En ce qui la concerne, l'expression «la matière du vers» (que j'ai utilisé pour intituler mon livre sur la poétique) est encore plus juste que pour tout le reste de la poésie européenne (sauf peut-être pour Maïakovski). Elle la travaillait donc sans aucun complexe et c'est pourquoi, ce qu'elle se permettait avec le russe, elle se le permettait aussi

avec le français en violant les règles de la grammaire et de la prosodie. Son objectif était de surmonter les obstacles de la langue pour réussir à exprimer le plus directement possible ce qu'elle considérait comme l'essence immatérielle de l'élément poétique. Cette matérialisation du langage n'est d'ailleurs pas uniquement propre à son poème *le Gars*. On la trouve aussi dans ses traductions de Pouchkine.

Un des exemples les plus frappants en est le poème *Adieux à la mer* (1824). En traduisant, Tsvétaïeva se sert de moyens phonétiques usuels à son époque et renforcés par les poètes russes proches du futurisme comme Maïakovski et Khlebnikov. Il s'agit surtout du rapprochement sémantique de mots contenant les mêmes consonnes. Pour le poème qui nous concerne, l'organisation sonore de l'original russe est basée sur les voyelles:

Как друга ропот заунывный,	[u - u]
Как зов его в прощальный час,	
Твой грустный шум, твой шум призывный	[u - u - u]
Услышал я в последний раз.	[u]

La voyelle dominante de ce quatrain est [u]: *друга, заунывный, грустный, шум, шум, услышал*. Elle revient six fois, dont quatre sous accent. Le vers le plus expressif est le troisième: le [u] revient trois fois de suite:

Твой грустный шум, твой шум призывный [u - u - u]

Dans sa traduction, Tsvétaeva a plutôt recours aux consonnes qu'aux voyelles :

Telle une fête qui s'achève,
Supplique d'une chère voix —
Ta grave voix, ta voix de rêve
J'entends pour la dernière fois.

Le premier vers comporte deux [e] (*fête, s'achève*); les vers 2 et 3 — une triple répétition de la diphtongue «oi» [wa] (dans le mot *voix*). Mais, tout comme en russe, le vers le plus expressif est le troisième où l'on retrouve une répétition de ce mot *voix* accompagné de mots aux sonorités très proches:

Ta grave voix	[t - g - r - v - v]
ta voix de rêve	[t - v - r - v]

Les mots *grave* et *rêve* sont liés par les consonnes [r] - [v], et se rapprochent donc phonétiquement. On retrouve le même procédé dans la strophe suivante où les mots s'enchaînent grâce à la consonne [z]:

Refuge de mon cœur sauvage!
Combien de fois, fuyant le bal,
Longeais-je tes déserts rivages
Rongé par je ne sais quel mal.

Chez Pouchkine, c'est un enchaînement de voyelles :

Моей души предел желанный!
Как часто по берегам твоим
Бродил я, тихий и туманный,
Заветным умыслом томим.

Le son dominant est [i]: *души, твоим, бродил, тихий, томим* (cinq fois), suivi de [a]: *желанный, берегам, туманный*. Chez Tsvétaeva, ce sont les consonnes: [zh] dans *refuge, sauvage, longeais-je, rivage, rongé* (six fois!); [f] dans *fois et fuyant*.

Dans la strophe suivante, c'est une autre consonne qui est mise en relief avec le son [s]:

La frêle barque, ce berceau
Sauvegardé par ton caprice,
S'en va sans crainte sur tes eaux.
Mais tu te dresses, tu te hisses —
Et engloutis — trois cent vaisseaux!

La consonne [s] revient onze fois: *ce, berceau, sauvegardé, caprice, s'en, sans, sur, dresses, hisses, cents, vaisseaux*. Onze fois! C'est une accumulation presque inimaginable! Remarquons d'ailleurs que la strophe précédente ne comprenait qu'un seul [s] (je ne sais quel...) tandis que le [zh], répété six fois dans la strophe IV, ne revient plus dans la V. Pour renforcer le [s], Tsvétaeva introduit en français des mots-images qui n'existent pas dans l'original russe: *ce berceau, trois cents vaisseaux*. Chez Pouchkine, la strophe est basée sur l'harmonie des voyelles [a] et [i]:

Смиранный парус рыбарей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей,
Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Tsvétaeva utilise le principe inverse, c'est-à-dire la dominance des consonnes. En général, ces consonnes changent de quatrain à quatrain. Mais elles restent les mêmes lorsqu'elle veut créer un enchaînement de strophes. Nous avons déjà vu la dominante [r - v] dans II, de [zh] dans

III, de [s] dans V. Une autre consonne, [t], apparaît dans XI et XII. Le dernier vers de la strophe XI fait revenir [t] quatre fois:

Tempête, chante ton pareil

Il s'agit d'une référence à Byron. Tsvétaeva introduit son image par les [t] des deux premiers mots qui rendent l'essentiel de la poésie byronnienne. Dans la strophe XII, le [t] exerce une dominante absolue :

Il fut créé à ton image,
Il subissait ta seule loi :
Profond, impénitent, sauvage,
Et indomptable comme toi.

Ton, ta, impénitent, indomptable, toi : cinq fois. La domination du [t] sera reprise dans la dernière strophe, la XV, où elle concerne la mer:

Dans mon désert aux sources vives,
J'emporterai, empli de Toi,
Tes durs granits, tes belles rives,
Tes jets, tes flots, ton bruit de voix...

Ici le [t] est répété huit fois: *J'emporterai, toi, tes, tes, tes, tes, ton*. La même consonne qui évoque d'abord Byron (XI et XII), puis la mer (XV) crée une identification sonore des deux thèmes (on peut même dire : des deux personnages) du poème. Le groupe [r - v] sert, lui aussi, de lien entre deux strophes, la II et la VII.

Dans la II:

Ta grave voix, ta voix de rêve

et dans la VII:

Tu m'appelais... Semaines mornes...
En vain ce rêve fut rêvé!
Esclave d'un amour sans borne
Aux rives je restais rivé.

La chaîne sonore *rêve, rêvé, rive, rivé* est soutenue par le mot-clé de cette strophe: *esclave*, et nous sommes forcés de revenir à la strophe II. Chez Pouchkine, ces deux strophes sont liées elles aussi, mais par d'autres procédés. Il s'agit avant tout de l'invocation à la mer avec la répétition du pronom :

Твой грустный шум, *твой* шум призывный (II)
Ты ждал, *ты* звал... (VII)

et par la reprise de la voyelle [u]

... грустный шум... шум... (II)
Могучей страстью... (VII)

Chez Pouchkine, la voyelle [u] ne se répètera qu'une seule fois, dans la strophe XIV, en liant ainsi l'avant-dernière à la II :

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго-долго помнить буду
Твой гул в вечерние часы.

Le [u] domine la stroph: *не забуду, буду, гул*, tout en partageant son pouvoir avec [o]: *море, долго, долго*. Ces deux voyelles restituent l'image sonore de la mer. C'est exactement le même procédé que dans la II.

Chez Tsvétaeva, les strophes II et XIV sont liées d'une autre façon: *gouffre* reprend les [g - r] et même [v] devenu sourd avec [f] (*voix, grave*):

Supplique d'une chère voix –
Ta grave voix, ta voix de rêve (II)

Adieu, ô Gouffre! L'heure presse,
Mais en tout temps et en tout lieu
Me poursuivra sans fin ni cesse
Ta voix à l'heure des adieux (XIV)

Nous avons déjà vu comment les deux poètes relient ces strophes avec la VII.

En traduisant ce poème, Tsvétaeva prend beaucoup de liberté. Elle remplace des images par d'autres, et la domination *vocalique* par la domination *consonantique*, ce qui donne au langage poétique une matérialité beaucoup plus marquée, disons même beaucoup plus brute. Cet appel au consonantisme est évidemment lié aux idées linguistiques de Tsvétaeva: toute langue est la manifestation matérielle de l'essence de la poésie qui, elle, est immatérielle (*la langue des anges*). C'est précisément cette conception du langage poétique qui rapproche Tsvétaeva de Rilke. Lui aussi était plutôt consonantique que vocaliste. Pour lui aussi, la notion de *langue des anges*, de cette langue vocalique, était familière.⁷

Tsvétaeva reste toujours fidèle à ce principe consonantique qui lui rend si proche le futurisme russe et qui lui permet de réaliser facilement l'autre procédé sans lequel sa poétique (tant russe que française) est

inimaginable : apparenter sémantiquement les mots par la phonétique. On le voit clairement dans son étonnante traduction (1937) du poème de Pouchkine *Les Démons* (1830), où elle reprend trois fois les vers:

Les nuages fuient en foule
Sous la lune qui s'enfuit.
Les nuages fument et roulent,
Trouble ciel et trouble nuit.

Les mots *fuient, foule, fument* sont enchaînés par le [f] qui revient au milieu et au début des mots dans les strophes V et VI :

- (V) Geint et grince la rafale,
Soufflent et ronflent les chevaux,
Le démon au loin détale –
C'est un loup aux yeux-flambeaux!
.....
- (VI) ... Folles feuilles sous le vent!
Quelle foule! Quelle fuite!

Là aussi, Pouchkine est presque toujours vocalique:

Мчатся тучи, вьются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна.

C'est le triple [u] qui domine dans le premier vers, soutenu, il est vrai, par [t]: [tu] dans *тучи*; [ut] dans *вьются*. La combinaison [tu] revient dans le troisième vers – *летучий*; et [ut] est même doublé dans le quatrième: *мутно – мутна*; [ut] est repris et doublé dans la strophe VI:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Словно листья в ноябре...

Les premières syllabes des vers 2 et 4 – *В мутной* et *будто* (*мут – бут*) nous font penser au quatrain du début, qui se répète trois fois dans les strophes I, IV et VII. Une autre sonorité se répète aussi chez Pouchkine: le préfixe *бес-* ou *без-* qui évoque en même temps le *бес*; le Diable, des démons. Nous venons de citer quatre vers de la strophe VI avec ces «*бесконечны, безобразны...*» qui précèdent l'évocation des démons «*...бесы разны*». Ajoutons encore deux vers de la dernière strophe, la VII:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине...

Les mots qui comprennent une autre négation, le synonyme de *бес* – le préfixe *не* – et qui apparaissent fréquemment dans le poème, sont peut-être aussi là pour évoquer les démons. Il s’agit de *Невидимкою* луна (I, IV, VII), *Средь неведомых* равнин (I), *Там верстою небывалой* (III). Mais Tsvétaeva, tout en prenant beaucoup de liberté dans le choix de ses moyens, reste rigoureusement fidèle à l’architecture pouchkienne. Elle s’efforce toujours de rendre les répétitions directes et indirectes, évidentes ou cachées de l’original :

(V)
Vois – dans les lointains immenses
Cette ronde des démons!

(VI) Des démons et des démons
Se joignant, se disjoignant,
Papillonnent, tourbillonnent –
Folles feuilles sous le vent!
Quelle foule! Quelle fuite!
Et pourquoi ces tristes chants?
Un ancêtre qui vous quitte?
Une belle qu’on vous prend?

Les quatre derniers vers n’ont presque rien de commun avec l’original, sinon le sens général, le ton et l’architecture du texte :

Сколько их! Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж отдают?

Tsvétaeva fait tout autrement en restant, en même temps, fidèle à ce qu’elle considère comme l’essentiel du texte de Pouchkine.

