Marina Tsvetaeva et Marcel Proust [1]

Alexandre Taganov

Université d'État d'Ivanovo

Résumé : La correspondance de Marina Tsvetaeva évoque, quoique rarement, le nom de Proust. En outre, les biographes de Tsvetaeva témoignent qu'elle connaissait l'œuvre de l'écrivain français et s'y intéressait vraiment. Enfin, il existe aussi des tentatives d'analyse comparative et typologique des œuvres de Tsvetaeva et de Proust. L'impression d'apparition inattendue du nom de Proust dans la prose et la critique de Tsvetaeva se renforce encore par le fait qu'elle avait, surtout dans les années 1930, une attitude fort complexe à l'égard de la littérature française. L'image tsvetaevienne, comme l'image proustienne, est une grandeur qui dure, dont l'origine est dans l'enfance et qui ensuite de façon fantasque se projette dans le futur à travers le présent, porte en soi « le temps perdu » et lui donne une vie nouvelle.

Mots-clés : Marina Tsvetaeva, Marcel Proust, correspondance à trois

Le rapprochement des noms de Marina Tsvetaeva et de Marcel Proust peut sembler à première vue incongru ou en tout cas moins habituel que la comparaison devenue classique de Tsvetaeva avec Pasternak ou Rilke. Il y a cependant des raisons pour un tel rapprochement. La correspondance de Tsvetaeva évoque, quoique rarement, le nom de Proust. Ainsi dans une lettre de 1928, elle note : « Je suis en train de lire Proust, depuis le 1er livre (Swann), je le lis aussi facilement que si c'était de moi, et je pense tout le temps : Il a tout, que n'a-t-il pas ? ? [2] »

Une série de mentions de Proust se trouve dans les lettres de Tsvetaeva à A. Steiger : « Nous allons *croire* que votre maladie est essentiellement incurable, que vous ne serez plus jamais en bonne santé. Acceptons cela et tâchons de trouver un traitement à l'intraitable, une issue à l'évidente impasse. Pour cela, tournons la tête vers P. [3] » Citant l'exemple de Rilke et plus loin de M. Strang, Tsvetaeva écrit : « Rappelez-vous le petit Marsel [orthographe de l'original] qui s'est exclu de la « vie » et s'est calfeutré dans du liège pour réaliser l'œuvre de sa vie. Lors de son *agonie*, il regrettait

1. Dans la traduction d'Hélène Klépinine-Arjakovsky, professeur agrégée de russe, auteur de manuels de langue et grammaire russes, traductrice de Nicolas Berdiaev, de mère Marie Skobtsov, du père Alexandre Men', de Boris de Schloezer et d'Alexandre Scriabine.

2. Cité par Koudrova, Irma (1982), « La prose lyrique de Marina Tsvetaeva » in *Zvezda*, N° 10, p. 179.

3. Tsvetaeva, Marina (1994), *Lettres à Anatole Steiger*, Kaliningrad, p. 107.

de ne plus pouvoir réécrire la mort de Bergotte, car il savait désormais comment on meurt » [4].

Dans sa lettre du 15 septembre 1936, Tsvetaeva note : jusqu'à novembre, il y a un mois et demi, deux mois ; vous pourrez lire une série de merveilleux livres allemands (et français). Ou au moins un seul — connaissez-vous Proust (complet) ? [5].

Enfin, le 30 septembre 1936 : « Bien entendu, si vous ne m'aviez pas écrit, je ne vous aurais pas écrit — jamais (je me connais bien), car votre silence offense plus que moi, tout ce à quoi je donnerais ma vie — et en *ma* personne (mon moi est le dernier de mes soucis !) tous ceux qui sont offensés avant moi : depuis Frantz Schubert, dont l'amour n'a pas été nécessaire, jusqu'au petite Marsel [orthographe de l'original]... ce silence offensait tout ce qui m'est cher sur terre, offense habituelle d'un mépris non mérité. Et un tel pardon serait une trahison » [6].

En outre, les biographes de Tsvetaeva témoignent qu'elle connaissait l'œuvre de l'écrivain français et s'y intéressait vraiment. On sait, par exemple, qu'en 1930, elle a participé à l'une de ces réunions franco-russes consacrée à Proust et y avait pris la parole en réponse à l'exposé de B. Vycheslavtsev. Celui-ci reprochait à Proust sa profusion de descriptions du quotidien et l'absence de grands problèmes. Lui répliquant, Tsvetaeva dit que dans l'art, l'important n'est pas de poser de grands problèmes, mais de donner de grandes réponses. Pour elle, Proust tout entier est une réponse, une révélation. La grande œuvre de Proust a été de découvrir la vie derrière sa table de travail, tandis que les Russes de la génération précédent la guerre perdait la leur dans des bavardages [7].

Enfin, il existe aussi des tentatives d'analyse comparative et typologique des œuvres de Tsvetaeva et de Proust (prosaïques bien sûr). I. Koudrova attire l'attention sur le fait que la prose tsvetaevienne est aussi en quelque sorte « une recherche du temps perdu », une tentative de ressusciter, de justifier le temps passé à l'aide de l'art du mot » [8], c'est pourquoi par certains procédés (un certain flou de la forme prosaïque, le psychologisme, la profusion des associations etc.) elle est proche de celle de Proust.

Hormis les moments indiqués, il y en a un qui, plus que les autres, provoque la confrontation de ces deux noms. Il est question de l'évocation du nom de Proust dans la prose lyrique de Tsvetaeva. Et dans ses interventions de critique littéraire. Ces évocations surgissent sous la plume de Tsvetaeva inopinément, sans doute spontanément. Comme il apparait au début, cela se fait en dépit de la logique du récit ou de l'analyse littéraire et critique.

Ainsi, dans l'un des épisodes de son texte « Mon Pouchkine » (1937) les réflexions amènent l'auteur au thème du sentiment particulier du grand poète envers sa vieille nourrice : « Je savais depuis mon enfance que Pouchkine aimait sa nourrice plus que toutes les femmes au monde, elle qui *n'était pas* une femme. Du poème de Pouchkine

4. *Ibid*, p. 109.
5. *Ibid.* p. 125.
6. *Ibid.* p. 138.
7. Koudrova, Irma (1991), « Verstes, lointains... Marina Tsvetaeva », 1922-1939. Moscou et op. cité de Koudrova, Irma (1982).
8. Koudrova, Irma (1982), op. cité, p. 179.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

« A ma nourrice » j'avais retenu pour toujours qu'on peut aimer une vieille femme plus qu'une jeune — qu'on aime pour sa jeunesse et même parce qu'elle vous est proche. Mais pour aucune autre femme Pouchkine n'a trouvé des mots aussi tendres [9]. Ici surgit brusquement un aparté d'auteur : « Une telle tendresse d'expression envers une vieille a été trouvée par ce génie qui nous a quittés récemment — Marcel Proust ». Et comme pour fixer cette association qui vient de surgir, comme pour écouter encore et encore le son produit par ces deux noms, Tsvetaeva répète : « Pouchkine, Proust. Deux monuments de l'amour filial » [10].

Dans son article « L'épique et le lyrique dans la Russie contemporaine (Vladimir Maïakovski et Boris Pasternak) (1932), se tournant vers l'œuvre de Maïakovski et des rapports du poète avec le temps, vers le sort tragique du créateur qui n'est pas compris par son siècle, Tsvetaeva soudain, sans que rien ne le justifie, passe de la personnalité de Maïakovski à Proust : « Lorsque à une réunion littéraire française j'entends tous les noms hormis celui de Proust, et lorsque naïvement je m'en étonne : — Et Proust ? — Mais Proust est mort, nous parlons des vivants — je tombe chaque fois des nues : par quel indice déterminer le caractère vivant ou mort d'un écrivain ? Est-ce que X est vivant, contemporain et actif parce qu'il peut venir à cette réunion, tandis que Proust est mort, parce qu'il ne peut plus y venir sur ses deux jambes ? On ne peut proférer de tels jugements qu'au sujet de coureurs [11] . »

Dans un autre article « Les poètes avec une histoire et les poètes sans histoire » (1934), en parlant des rapports de Pasternak avec la nature, Tsvetaeva souligne l'une des qualités du poète : « Je pense que l'événement principal de l'âme et de la vie de Pasternak, une fois qu'on a fait le compte des souffrances et des joies, c'est le temps qu'il fait ». Et elle remarque inopinément : « Par sa façon de demeurer dans le Temps qu'il fait, il rappelle un seul homme — Proust (auquel il fait d'ailleurs beaucoup penser) lui qui a consacré de nombreuses pages de ses œuvres immortelles au temps qu'il fait chaque jour à sa fenêtre et dans sa chambre [12].

L'impression d'apparition inattendue du nom de Proust dans la prose et la critique de Tsvetaeva se renforce encore par le fait qu'elle avait, surtout dans les années 1930, une attitude fort complexe à l'égard de la littérature française.

Dans sa jeunesse, Tsvetaeva s'était intéressée à l'œuvre de A. de Vigny et avait traduit sa pièce « On ne badine pas avec l'amour ». En 1916, elle traduisit le roman de Anna de Noailles « La Nouvelle espérance ». Elle s'est passionnée pour Rostand [13]. Dans un questionnaire proposé par Pasternak en 1926, parmi les livres préférés de son enfance, T. cite « L'Aiglon » de Rostand [14]. Certes, elle abandonna assez vite ces entichements. A. Saakiants remarque : « Chez Tsvetaeva poète, l'impression finit par grandir que toutes ces amours, ces ruptures, ces capes ne sont qu'un succédané de ce

9. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 37.
10. *Ibid.*
11. Tsvetaeva, Marina, *Sur l'Art*, Moscou, p. 295.
12. Tsvetaeva, Marina (1986), *Prose*, Kichinev, p. 458.
13. Taganov, Alexandre (1996), « Ton cheval galope toujours... » (Marina Tsvetaeva et Edmond Rostand, in *Constantin Balmont, Marina Tsvetaeva et les recherches artistiques du XXe siècle*, Ivanovo, Recueil 2.
14. Tsvetaeva, Marina, Œuvres en deux vol. , Moscou, T. 2 : Prose ; Lettres, p. 7.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

qui est véritable et réel. Et qu'écrire avec la légèreté d'un Rostand (car les pièces de Tsvetaeva ont été écrites dans l'esprit de Rostand qu'elle adorait dans son enfance) est, dans ces années difficiles plutôt plus proches de Shakespeare, indigne d'un poète » [15]. Dans une période ultérieure, Tsvetaeva s'intéressa à Rolland et traditionnellement à Baudelaire. Et en fait, la littérature française n'a pas occupé parmi les passions de Tsvetaeva de place exceptionnelle. Dans son article « Du vivant sur le vivant » (1933), évoquant les rencontres avec M. Volochine, elle raconte les tentatives restées vaines du poète de l'initier à l'œuvre de ses écrivains français préférés. « Nous n'avons jamais eu avec la France des sentiments de parenté, écrit-elle. Nous sommes différents. Entre la France et nous, il y a eu, il y a de l'amour, oui, il y en a eu, peut-être il y en a-t-il encore, et si ce n'est pas le cas, il y aura peut-être encore un sentiment amoureux, notre relation réciproque est un enchantement doublé d'incompréhension, et non seulement venant de sa part, mais aussi de la nôtre, car comprendre l'autre, c'est être cet autre au moins pour une heure. Or, nous sommes incapables d'être français même pour une heure. Toute la force de l'enchantement, toute sa source est dans cette impression d'être étranger » [16].

Cette relation complexe à la littérature française Tsvetaeva l'étendait à la langue française : « L'allemand est plus profond que le français, plus complet, si souple, plus sombre. Le français, c'est comme une pendule sans résonnance, l'allemand — plus une résonnance que la pendule (son battement). L'allemand continue à se créer par le lecteur, le français est » (lettre à Rilke du 6 juillet 1926) [17]. Ici nous remarquons l'orientation de Tsvetaeva vers la culture germanique. Dans le questionnaire de 1926 déjà évoqué, elle avait noté : « L'influence prédominante est celle de ma mère (Musique, nature, poésie, Allemagne) » [18].

Dans les années d'émigration à Paris chez Tsvetaeva se renforce le sentiment d'être étrangère à la culture française. Dans sa lettre à S. Halpern, on lit : « On s'ennuie avec les Français ! Peut-être avec les Français littéraires… On parle de Balzac, de Proust, de Flaubert. Ils savent tout, ils comprennent tout et ne peuvent rien (le dernier à avoir pu et qui en est mort, c'est Proust) [19].

Ces derniers mots sont à retenir. L'insistance avec laquelle le nom de Proust apparait, chaque fois de façon contrastive, apparemment en dépit de la logique du contexte, et de l'orientation nationale et culturelle — permet de supposer l'existence d'une conformité naturelle.

Ces évocations naissent chez Tsvetaeva par la force d'une nécessité objective, provoquée par une parenté intérieure profonde entre les deux écrivains, formée non pas tant par une influence littéraire extérieure (de Proust sur c) que par le fait qu'elle se reconnait intérieurement en Proust. (Dans l'enquête de 1926, T. avait écrit : « Je ne connais pas d'influences littéraires, j'en connais des humaines » [20].) Pour le lecteur l'évocation de Proust par Tsvetaeva prend la force d'une impulsion motrice qui nous

15. Saakiants, Anna (1986), *Marina Tsvetaeva*, Moscou, p. 205.
16. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose*, Moscou, p. 254.
17. Rilke, Rainer Maria, Pasternak, Boris, Tsvetaeva, Marina (1990), *Lettres de 1926*, Moscou, p. 163.
18. Tsvetaeva, Marina, Œuvres en deux vol. , Moscou, T. 2, p. 6.
19. Cité d'après Koudrova, Irma, « Verstes, lointains… », *op. cité*, p. 264.
20. Tsvetaeva, Marina, Œuvres en deux vol. , Moscou, T. 2 : Prose ; Lettres, p. 8.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

transfère d'un niveau de sa vision du monde et de l'art à un autre niveau plus large. Le contexte explose de l'intérieur et s'élargit rapidement, englobant des éléments nouveaux, passant à une qualité intertextuelle.

La proximité de leur rapport si personnel au monde et à l'homme conditionne le fait que les vecteurs déterminant l'œuvre des deux écrivains coïncident sur de nombreux points. On peut aussi expliquer pourquoi étant un poète par excellence qui considérait la prose avec méfiance, Tsvetaeva ait accepté le romancier Proust. Koudrova remarque à ce propos : « Ses lettres et ses écrits citent un nombre important de poètes, tandis que les prosateurs peuvent se compter sur les doigts d'une seule main. Les exceptions qui confirment la règle concernent Proust et Sigrid Undset » [21].

Tsvetaeva écrit dans une lettre à V.N. Mouromtseva-Bounina du 24 aout 1922 : « Les notes, le vivant, le VIF en moi a mille fois plus de valeur qu'une œuvre artistique, où tout est modifié, adapté, méconnaissable, altéré » [22].

Apparemment elle trouvait dans la prose de Proust justement ce « vif », cette vérité artistique particulière qu'elle cherchait elle-même avec tant de passion et qu'elle considérait primordiale dans l'art et cependant accessible aux seuls génies qui vivent non pas selon les normes de la quotidienneté générale, mais selon les lois de l'éternité. (Souvenons-nous de l'aparté consacré à Proust dans l'article « L'épique et le lyrique de la Russie contemporaine »). Dans sa lettre à Pasternak (1935), Tsvetaeva avoue : « Maintenant, en dressant le bilan, je vois que ma cruauté apparente n'était qu'une forme, le contour de l'être, une barrière indispensable de protection contre votre *mollesse,* Rilke, Marcel Proust et Boris Pasternak. Parmi vous, les non-hommes, je suis le seul *homme.* Je sais que votre genre est supérieur » [23]. Sur la base d'une telle conviction, apparait chez Tsvetaeva une série de noms, à première vue surprenante, mais intérieurement justifiée : Proust, Pouchkine, Maïakovski, Pasternak à laquelle il convient d'ajouter le nom de Rilke.

La représentation chez Tsvetaeva du véritable artiste, fondée sur sa vision assez complexe de la personnalité humaine est, sur de nombreux points, proche de la théorie proustienne de la personnalité.

Comme il a été déjà indiqué, l'être véritable, selon Proust, se définit par l'existence d'un « moi intérieur » opposé à un « moi extérieur » social. C'est sur cette théorie que se construit tout son énorme roman où « les heurts des sentiments », l'opposition et la lutte du « moi extérieur » et du « moi intérieur » occupent la place centrale. Proust l'artiste est convaincu que dans la créativité, le rôle décisif est tenu par « le moi intérieur », « le moi profond » qui se découvre uniquement à la condition que l'on se détache des autres et de son autre moi, celui qui fraie avec les autres [24]. Quant au Proust critique (qui a défini sa position dans sa polémique avec Sainte-Beuve) il estime que l'étude de l'activité du « moi extérieur » (correspondance, entourage etc.)

21. Cité d'après Koudrova, Irma, « Verstes, lointains… », *op. cité*, p. 250.
22. *Sobesednik*, Moscou, recueil 9, p. 313.
23. Cité d'après Koudrova, Irma, « Verstes, lointains… », *op. cité*, p. 496.
24. Proust, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, p. 224.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

ne donne rien pour la révélation de son œuvre. Seule l'attention portée à son « moi profond » ouvre l'accès à la compréhension du monde créatif de l'écrivain.

Tsvetaeva, conformément à Proust, ressent avec acuité l'opposition entre le poétique, l'éternel, l'élevé et le prosaïque, le quotidien. « Être un homme est ce à quoi nous sommes condamnés. Le poète est celui qui surmonte (doit surmonter) la vie », dit-elle dans une lettre à Rilke (1926) [25]. De là le dramatisme de l'existence du poète, car son esprit pur qui s'oppose à la quotidienneté pratique, devient souvent « un esprit captif » qui aspire à se libérer des filets du souci quotidien (« Parmi vous, les non hommes, je suis *le seul homme* »). « Mon détachement de la vie devient de plus en plus irrémédiable. Je déménage, j'ai déménagé, emportant avec moi toute ma passion inentamée » — constate-t-elle dans sa lettre à Pasternak du 22 mai 1926 [26].

Dans une autre lettre à Rilke, Tsvetaeva remarque : « Je suis multiple, tu comprends ? peut-être une énorme multitude (multitude insatiable !) Et l'un ne doit rien savoir de l'autre, cela dérange. Quand je suis avec mon fils, celle qui t'écrit et qui t'aime ne doit pas être dans les parages. Et quand je suis avec toi, —etc. » [27].

Sa vie durant, Tsvetaeva a lutté contre la nécessité d'être « un homme » et pour finir n'a pas gagné cette bataille. Son issue finale est une affirmation particulière, au prix de sa vie, de son état de poète par la mise à mort de son état « d'homme » — résultat de cette nécessité insupportable de devoir chaque jour faire le grand écart entre sa table de travail et sa vie quotidienne.

Dans l'œuvre de Tsvetaeva et de Proust, ce qui les unit est justement le fait qu'ils regardent le monde extérieur par les yeux de leur « moi intérieur », par le prisme d'un sentiment très souvent provoqué par quelque image artistique. Tsvetaeva comme Proust assimile, apprivoise le monde à l'aide du Verbe surgi à partir d'une impression débarrassée au maximum d'ajouts extérieurs qui ne seraient pas personnels. Très souvent chez elle, à la base de ce verbe-image final se trouve un souvenir d'enfance. Comme l'on sait, tout le roman proustien — dans un certain sens — est une image tirée de l'enfance. D'où l'évocation faite plus haut de Proust en rapport avec Pouchkine. « Oui, ce que tu sais enfant, tu le sais pour toute ta vie, mais ce que tu ne sais pas enfant, tu ne le sauras pas toute ta vie » affirme Tsvetaeva dans son article « Mon Pouchkine » [28].

Comme chez Proust, le verbe de Tsvetaeva, poétique et prosaïque, est avant tout en corrélation avec le flux vivant de la vie qui pénètre la personne. Ce verbe, chez les deux écrivains, a la fonction de « nommer », de chercher le nom qui concrétise l'expérience subjective et sensuelle. Ainsi, l'image de la station balnéaire de Balbec, dans la conscience du héros principal de Proust, se fonde sur l'image qu'évoque son toponyme (la mer, « ces côtés funèbres », une architecture gothique), mais elle se distingue résolument de son aspect réel (la mer est à plus de cinq milles de la ville, l'architecture de l'église de Balbec n'a rien de somptueux), l'image des Guermantes réels est masquée par les images nés dans la conscience du personnage à partir de

25. Rilke, Rainer Maria, Pasternak, Boris, Tsvetaeva, Marina (1990), *Lettres de 1926*, Moscou, p. 85-86.
26. *Ibid*, p. 107.
27. *Ibid*, p. 139.
28. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 37.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

leur nom — des exemples de ce genre sont nombreux dans le roman « À la recherche du temps perdu ». « À l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre, au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom [...] » [29].

Chez Tsvetaeva, nous découvrons des moments comparables. La mer réelle dans « Mon Pouchkine », par exemple, passe par l'image pouchkinienne de son poème « À la mer ». Le mot « mer » lui-même signifie pour Tsvetaeva non pas une donnée concrète et physique, mais une sorte de complexité entremêlée de sensations et de sentiments, provoquées par l'image créée par Pouchkine. « Maintenant, plus de trente ans plus tard, — se souvient Tsvetaeva de son premier voyage à la mer, je vois : mon propre *à la mer* était la poitrine de Pouchkine, j'allais dans la poitrine de Pouchkine avec Napoléon, avec Byron, avec le bruit, le clapotis et le langage des vagues *de son âme À la mer était : mer +amour pour lui Pouchkine, mer+poète, non ! poète+mer, deux éléments*

Une telle mer — ma mer— la mer de mon À la mer et celui de Pouchkine n'ont pu exister que sur une feuille de papier et à l'intérieur » [30].

Tsvetaeva est également proche de Proust par le fait que le passé ou plus précisément le temps vrai englobant la vie d'un homme, de durée égale malgré sa relative brièveté à l'éternité, est chez elle enfermé dans les objets, les sons, les odeurs, etc. Dans « Mon Pouchkine », c'est le tableau « Le Duel » ou bien l'armoire qui contient « le fruit défendu ». Ce fruit est un tome énorme bleu lilas avec une inscription dorée en travers : Œuvres complètes de A.S. Pouchkine [31].

Dans un autre texte, « Ma mère et la musique », les noms des notes prononcés par sa mère : do, ré, ... font surgir tout un monde : « Ce do-ré a fini par se transformer en un livre immense, une moitié de moi, Doré. Et ré-mi en le petit Rémi de « Sans famille » [32]. En définitive, les mêmes notes deviennent le prétexte pour écrire le morceau donné.

Comme chez Proust dans sa tasse de thé, dans le célèbre épisode avec la petite madeleine, se développe tout le monde étrange de l'enfance du héros principal du roman « À la recherche du temps perdu » dans la petite ville de Combray (« Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...] toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » [33]) — dans « La tour entourée de lierre », à partir d'une dédicace de l'une des élégies de Rilke (« Dédié à la princesse Turn und Taxis ») sortent des souvenirs des années d'enfance de Tsvetaeva : « Turn und Taxis ? Cela me

29. Proust, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, V. II, p. 10.
30. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 50.
31. *Ibid*, p. 14.
32. *Ibid*, p. 52.
33. Proust, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, V. I, p. 47-48.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

rappelle quelque chose... Ah oui, mais c'était Tour, la Tour entourée de lierre » [34] Et cette phrase dans « La maison près du vieux Pimène » sonne tout à fait à la Proust : Car qu'est-ce que l'art sinon l'art de retrouver les objets perdus, d'immortaliser les pertes ? [35].

Dans tous les cas indiqués, le rôle principal pour ce qui est d'extraire « le temps perdu » du passé est bien entendu dévolu à la mémoire. Et la mémoire chez Tsvetaeva prend souvent les mêmes traits étranges et se soumet aux mêmes décharges émotionnelles inattendues que chez Proust. Ainsi, en se souvenant de la défunte Nadia Ilovaïskaja (dans « La maison près du vieux Pimène »), Tsvetaeva écrit : « Je n'ai jamais vu Nadia de mes yeux. En rêve, si. Mais il y a eu des signes. Une odeur pendant la promenade, venant du fleuriste, qui d'un coup ressuscitait la bataille de fleurs et elle, en fleur. Un nuage avec le rose de ses joues, le modelé de sa joue. Et même le café d'orge léger avant qu'on y ajoute du lait avec l'or de ses yeux. Des signes certains. L'amour en trouve toujours. Tout était signe » [36].

Il est indispensable de remarquer que sur le plan du rapprochement du monde artistique de Tsvetaeva avec l'œuvre de Proust un rôle exclusif est joué par les textes directement liés à sa vie. La prose autobiographique de T. est une partie de son œuvre bien particulière et en même temps elle est intimement liée à son héritage poétique. On peut même dire que les principes fondamentaux de la vision artistique de l'auteur s'y sont reflétés le plus manifestement. L'organisation interne des textes autobiographiques de Tsvetaeva mérite une attention particulière. Très souvent, sinon toujours, le mimétique est écarté au profit du mnémonique. Le souvenir chez Tsvetaeva est moins un moment formant sujet qu'un principe artistique.

Le récit-souvenir d'un plan épique traditionnel, soumis aux lois logocentriques est écarté dans les œuvres de Tsvetaeva au profit d'une démonstration-découverte qui se déroule selon le principe de l'analogie-correspondance. Le procédé mnémonique d'organisation du texte chez Tsvetaeva, comme chez Proust, repose sur des sensations, des sentiments, des images qui surgissent suite au choc avec une réalité extérieure et qui s'incarnent à nouveau dans des objets et des manifestations extérieures, lesquels deviennent en quelque sorte un conservatoire, un accumulateur de l'énergie affective. Tout cela — les sensations, les sentiments, les images — compose le tissu du texte qui fixe la vie subjective de la personne. Et l'importance du souvenir dépend non de son rôle dans la vie extérieure mais de la place qu'il occupe dans le « moi intérieur » de l'auteur. Dans l'une de ses lettres, Tsvetaeva remarque : « Penser que mes souvenirs sur... disons un écrivain célèbre ont plus de valeur que mes souvenirs sur le setter Maltchik par exemple, c'est se tromper lourdement. Ce qui importe est le degré de ma passion pour le sujet ; en lui est tout le mystère et la force (mystère de la force) » [37]. « Mystère », « force », « mystère de la force ». Ajoutons : « mystère de la force » de l'être.

34. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 136.
35. *Ibid*, p. 160.
36. *Ibid*, p. 190-191.
37. Cité d'après Koudrova, Irma (1982), *op. cité*, p. 173.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

Le texte artistique de Proust s'organise selon le principe de l'analogie à travers la métaphore-métonymie : le nouveau dans la réception du monde s'acquiert et « s'approprie » à travers ce qui est déjà connu, ce qui est présent dans la conscience. Le présent se nourrit constamment chez lui par des sensations venues du passé, le texte se construit comme un entrelacement d'associations-souvenirs : la petite madeleine- Combray- l'église- les fleurs sur l'autel- le buisson d'aubépine- Gilberte- etc. Il en résulte un seul système à plusieurs échelles construit en dépit du système linéaire.

Et c'est exactement de la même façon que se construit une œuvre chez Tsvetaeva. Prenons à titre d'exemple son essai « Mon Pouchkine ». Cela commence par « le mystère de la chambre rouge » dans sa maison natale qui prend les couleurs de « Jane Eyre » : « Cela commence comme un chapitre du livre de chevet de nos grands-mères et de nos mères— Jane Eyre : le mystère de la chambre rouge. Dans cette chambre rouge, il y avait une armoire secrète » [38].

Dans le roman de Ch. Brontë il y a en effet une armoire à livres : « A côté du salon, il y avait une petite salle à manger où nous prenions nos repas. Je m'y glissai discrètement. Il y avait là une armoire à livres » [39]. Cette image se relie plus tard à celle du mystère de la chambre rouge où est mort naguère mister Reed. La chambre mystérieuse fait écho dans la conscience de Tsvetaeva à l'armoire aux livres — « l'armoire secrète ».

Dans les limites de cet espace, s'élève une structure complexe d'associations-analogies : il y a l'armoire secrète où est caché le tome secret de Pouchkine, il y a aussi dans la chambre de sa mère, le tableau « Le Duel » du peintre Naoumov : neige, « branches noires des arbrisseaux », « hommes noirs » et puis Pouchkine, la mort (l'assassinat du poète) : « chambre de ma mère noire et blanche sans aucune tache de couleur, noire avec une fenêtre blanche : neige et branches de ces arbres, tableau noir et blanc « Le Duel », où sur la blancheur de la neige s'accomplit une action noire : éternelle action noire de la mise à mort du poète par la masse noire » [40]. Tableau noir et blanc de l'assassinat du poète dans les limites de la conscience, conditionnée par le « négatif » noir et blanc de la perception enfantine qui fonctionne selon le principe de la métonymie et qui sur cette base interprète métaphoriquement le monde.

Puis la conscience accumule de nouveaux faits selon le même principe, les ajoutant à ceux qui y sont déjà. Pouchkine qui s'associe à la couleur noire est perçu comme un nègre, qui aussitôt se relie dans la mémoire avec le nègre du passage Alexandrovski et à l'ours blanc empaillé qui y est exposé.

En même temps, l'image de l'armoire dans la conscience, à travers le tome de Pouchkine, se trouve aussi liée avec toutes les associations déjà nommées. Auxquelles s'ajoutent — par un mécanisme mnémotechnique fonctionnant automatiquement — les Tsiganes de Pouchkine, les notions « d'amour » et une kyrielle d'images dues aux tentatives de découvrir cette notion (le chat roux, Avgusta Ivanovna, le tambour, les poupées, Zemfira, Aleko). De même, la notion contraire — le non-amour est reliée à des images apparues dans l'enfance : loup, agneau, le Guide, Pougatchev. « Le problème est que de par ma nature, j'aimais le loup et non pas l'agneau, or, dans le cas présent,

38. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 3.
39. Brontë, Charlotte (1993), *Jane Eyre*, Ivanovo, p. 4.
40. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 4.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

on ne pouvait pas aimer le loup, puisqu'il avait mangé l'agneau, mais cet agneau, bien que blanc et mangé, je ne pouvais pas l'aimer, pas moyen d'éprouver de l'amour, comme je n'ai jamais su m'y prendre avec les agneaux. « Il dit et emporta l'agneau au fond des sombres bois ». Ayant dit loup, j'ai nommé le Guide, ayant nommé le Guide, j'ai nommé Pougatchev : loup ayant cette fois épargné l'agneau, loup ayant emporté l'agneau dans le sombre bois — lui, il fallait l'aimer » [41].

Alors une nouvelle chaine d'analogies surgit, liée aux précédentes : le monument à Pouchkine — Pouchkine-Monument » – neige – veste blanche – monument noir – petite poupée en porcelaine blanche – le noir comme grand, majestueux, « divinité noire », « médiocrité blanche ». Dans cette toile d'araignée bizarre d'analogies, il n'y a pas de règle logocentrique, elle est soumise à la règle des associations qui se développent de façon métonymique. Selon la conviction de Tsvetaeva, « chaque souvenir a son propre souvenir précédent, comme les barreaux d'une échelle de pompier dont on descend de dos, sans savoir s'il y aura encore une marche, mais il y en a toujours une, ou bien comme un ciel nocturne imprévu où l'on découvre des étoiles toujours plus hautes et plus lointaines, — mais avant « Le Duel » de Naoumov il y avait un autre Pouchkine, quand je ne savais pas encore que Pouchkine était Pouchkine » [42].

Créer pour Tsvetaeva, comme pour Proust, c'est chercher une existence véritable, c'est se rapprocher du « mystère de la force », c'est activer le souvenir, la mnémotechnique qui consiste à « retirer l'emballage », à développer le « négatif » noir et blanc de la conscience enfantine, à reconnaitre son « étant ».

Le processus créatif pour Tsvetaeva est le rétablissement du monde intérieur qui commence à se former à partir du moment où s'établissent des liens-analogies entre la conscience et le monde extérieur et où apparait un flux de conscience individuelle. H. Bergson, réfléchissant au développement spirituel de la personne, disait : « Or, je crois bien que notre vie intérieure tout entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience, phrase semée de virgules, mais nulle part coupée par des points » [43]. La source de cette phrase de vie, la base du flux de conscience provoqué par « la force secrète » c'est pour Tsvetaeva — son enfance. Répétons sa phrase : « Oui, ce que tu sais dans l'enfance, tu le sais pour toute ta vie, mais aussi, ce que tu ne sais pas dans ton enfance, tu ne le sauras pas toute ta vie » [44].

À ce sujet, il est indispensable de noter que l'individuel chez Tsvetaeva est une conséquence du super-individuel, ce qui pose inévitablement le problème du temps. Le poète, pour elle, est « un émigré de l'Eternel échoué dans le temps, un émigré sans retour dans son ciel » [45] (Le Poète et le temps), mais en même temps — un émigré sans retour qui a la nostalgie du non temporel (selon le mystère de la force) : le mariage du poète et du temps est un mariage forcé, donc un mariage incertain. Sauver ce que le temps a d'éternel ou bien immortaliser ce qu'il a de temporel, quoi que l'on fasse — au temps, au siècle de ce monde sera opposé l'autre siècle. Si tu veux servir le temps

41. *Ibid*, p. 19.
42. *Ibid*, p. 5-6.
43. Bergson, Henri (1920), *L'énergie spirituelle*, Paris, F. Alcan, p. 60.
44. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 37.
45. Cité d'après Koudrova, Irma, « Verstes, lointains… », *op. cité*, p. 364

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

tel quel, tu serviras le changement, la trahison, la mort. Tu n'y arriveras pas, tu ne seras pas à son service. Le présent ? Mais existe-t-il ? C'est une fraction périodique. Je m'imagine servir le présent, mais il est déjà passé, il est futur. Où est-il ce présent ? Dans quoi ? » [46].

Tout ce qui entre (et de quelle façon) dans la composition du « moi », les couches du passé présentes dans les sensations, les images, les sentiments, définit pour Tsvetaeva son contenu : « Tout cela s'appelle la Russie et mes jeunes années » dans ce « tout » une place énorme est occupée par l'océan des figures pouchkiniennes et des associations qu'elles génèrent : « et si vous m'autopsiez, vous trouverez outre les démons volant en nuées et les nuées volant en démons, deux yeux bleus. Ils sont entrés dans le contenu ». Les figures pouchkiniennes se trouvent de façon incompréhensible reliées dans la conscience de Tsvetaeva avec la strophe « Vous, les yeux, les yeux bleus » : Lecteur ! Je sais que ce n'est pas du Pouchkine, mais une chanson ou une romance, mais à l'époque, je ne le savais pas, et aujourd'hui, à l'intérieur de moi où tout, encore tout est présent, je ne le sais pas non plus, car « en me déchirant le cœur » et « le cœur en nostalgie », la jeune diablesse, la belle, la route et la route, la rupture et la rupture, l'amour et l'amour ne font qu'un » [47].

Des souvenirs de sa perception de Pouchkine et de son œuvre, Tsvetaeva passe constamment, par métonymie, à son moi-poète. La poésie c'est pour elle des « images devinettes » [48]. La création poétique est la reconstitution du texte qui naissait dans la conscience par la vie, c'est-à-dire la reproduction de la lecture du texte de la vie, de son interprétation par la conscience en des moments différents, en commençant par l'enfance. Le récit de Tsvetaeva est discret. Sa linéarité se rompt ici par des ruptures, dues à la collision de deux principes continus qui se développent simultanément — le « moi extérieur » qui se hâte d'immortaliser la ligne extérieure de l'existence et qui vise la fonction mimétique et — le « moi intérieur » qui se manifeste à travers la mnémotechnique.

À ce point de vue, est caractéristique l'épisode du commentaire que fait Tsvetaeva du poème de Pouchkine « Délibach » : « Fusillade sur les collines/ Leur camp et le nôtre regardent/ Sur la colline devant les cosaques/ Délibach le rouge se déploie ». Délibach est un démon, vu qu'il est rouge, vu qu'il se déploie. Le cosaque se bat contre le démon » [49]. Et Tsvetaeva porte en elle cette interprétation à travers le temps jusqu'au moment où en 1924, à Prague, d'un étudiant russe elle apprend que délibach est un étendard tcherkesse et non pas le tcherkesse lui-même. « J'avais toujours compris que si « Délibach est déjà au bout d'une pique et le cosaque sans tête » c'est que tous deux s'étaient simultanément exterminés. Cela me plaisait » — remarque Tsvetaeva. Cependant, s'inclinant devant des arguments qui lui semblent sérieux (« Pure fantaisie poétique ! Le pauvre Pouchkine doit se retourner dans sa tombe ! « Délibach est déjà au bout d'une pique » signifie que l'étendard est déjà sur la pique et que le cosaque au même moment est décapité par le porte-étendard »), T. toute contrariée, est bien obligée de renoncer à son interprétation. Mais ce renoncement à la logique « d'une pure

46. *Ibid*, p. 372-373.
47. Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou, p. 35.
48. *Ibid*, p. 37.
49. *Ibid*, p. 38.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

fantaisie poétique » se révèle prématuré. « J'avais fini par admettre que délibach est un étendard et que j'avais inventé cette scène d'extermination mutuelle rapide comme l'éclair et voilà que soudain, en 1936, oui, aujourd'hui, j'ai relu ces vers et... oh, joie !

Eh, cosaque, ne te jette pas dans la bataille !
Délibach au grand galop
Tranchera de son sabre courbé
Ta tête de brave guerrier !

Comment un étendard peut-il trancher des têtes ? C'est donc qu'un petit barbare de sept ans avait compris l'homme le plus intelligent de Russie mieux que des étudiants quatre fois plus vieux de l'université de Prague » [50].

Cette lecture enfantine naïve (qui a été qualifiée par l'un des contradicteurs de l'interprétation de Tsvetaeva de « moderniste » : « Délibach rouge se déploie ! » comment un Tcherkesse peut-il se déployer ? c'est tout bonnement du modernisme » [51]) — cette lecture se révèle plus juste que ce qui est raisonnable et « réaliste ». La conscience « barbare », fonctionnant selon les règles mnémoniques, triomphe de la conscience mimétique, logocentrique.

Il y a foison de pareils exemples dans la prose autobiographique de Tsvetaeva, nous n'en citerons que certains. Ainsi, l'image de la mer née à partir du poème « A la mer » de Pouchkine s'est révélée plus « puissante » que l'aspect réel de la mer (souvenons-nous du Balbec de Proust). Le poème « Le Noyé » de Pouchkine (Oh, ces gamins ! Un cadavre, voyez-vous ça !) provoque dans la conscience enfantine de T. toute une série surprenante d'associations, créant une réalité toute particulière dépendant uniquement du « moi intérieur » : « ce *oujo mertvets* était bien sûr un peu *ouj* (couleuvre) *ouj* qu'on appelle « *Oujo* » parce que ce sont des vers. Si l'on m'avait interrogée à l'époque, le tableau aurait été à peu près le suivant : dans la terre vivent des *ouji* (couleuvres) cadavres, et ce cadavre-là s'appelle *Oujo*, car il est un peu couleuvre [52]. Puis, ces souvenirs s'associent avec Taroussa (« Je connaissais les couleuvres à Taroussa et aussi les noyés ») un convoyeur de trains de bois s'y était noyé un jour, et s'associent également à la mort du vieux Alexandre Danilovitch, mort d'un cancer [53]. Du cancer ? « Et dans son corps gonflé/ des écrevisses noires se sont plantées » [54]. Résultat : dans l'imagination de T. apparait un certain Oujo-cadavre avec visage double du grand-père Alexandre Danilovitch et du convoyeur noyé » [55].

À la base de la création mnémonique de Tsvetaeva, se trouve dès le début une sorte de principe d'intertextualité : les couches personnelles de la mémoire du poète sont reliées non seulement entre elles mais aussi avec les couches de la conscience d'autrui. Elles s'unissant volontiers avec les images « des autres », les font siennes, les « privatisent » et les intègrent dans leur propre système d'images, créant une dynamique de coexistence du « soi » « et du « non-soi ». Disons que dans le monde intérieur

50. *Ibid*, p. 38-39.
51. *Ibid*, p. 38.
52. *Ibid*, p. 31. (Jeu de mots à partir de la particule *ouj ouje oujo* (déjà) et *ouj* la couleuvre. *NdT*).
53. Jeu de mots *rak* à la fois écrevisse et cancer. *NdT*.
54. *Ibid*, p. 31-32.
55. *Ibid*, p. 32.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

des images du narrateur entrent le tableau « Le Duel », les poèmes de Pouchkine (Délibach, A la mer, Le Noyé, Vourdalak et d'autres). Soudain, à travers l'association avec les vers de Pouchkine « A ma nourrice » surgit le souvenir de Proust. Notons d'ailleurs que dans le cas de Proust, le mot « soudain » est inadéquat. Après tout ce qui vient d'être dit ici, il est impossible de ne pas supposer que l'apparition du nom de l'écrivain français dans l'espace intertextuel de Tsvetaeva soit tout à fait normale.

Les liens qui apparaissent entre l'œuvre de Tsvetaeva et l'héritage littéraire de Proust qui à première vue ont un caractère superficiel, réduits à l'évocation épisodique et apparemment fortuite du nom du célèbre Français dans les textes de Tsvetaeva, sont en fait conditionnés par leur proximité qui se fonde sur la ressemblance de leurs positions existentielles et surtout la similitude de leur principes artistiques. La création artistique pour Proust, comme pour Tsvetaeva, est le résultat de la façon avec laquelle leur « moi intérieur » intègre les péripéties de la vie et, en même temps sa reproduction au moyen du mécanisme spécial de la mémoire spontanée qui repose sur la rencontre fortuite d'impressions, de sentiments appartenant à différentes couches temporelles.

Ainsi, la conscience poétique de Tsvetaeva qui la plupart du temps se présente comme le produit de processus complexes intertextuels, qui réagit vivement aux phénomènes en consonance avec elle, produit un espace unique du monde artistique où, selon les lois bizarres de la mnémotechnique, se combinent divers niveaux (quotidien, spirituel, culturel), les couches temporelles de l'existence personnelle et des systèmes iconiques variés.

On peut conclure en disant que l'image tsvetaevienne, comme l'image proustienne, est une grandeur qui dure, dont l'origine est dans l'enfance et qui ensuite de façon fantasque se projette dans le futur à travers le présent, porte en soi « le temps perdu » et lui donne une vie nouvelle.

Avançant sur le chemin indiqué par Proust, enrichissant manifestement son expérience précédente grâce à sa perception du monde essentiellement naturelle et poétique, jouant souvent plus audacieusement avec le mot, Tsvetaeva, comme Proust, replace le monde à son origine, à son fondement sémantique et énergique (« A l'origine était le Verbe… »). Le Verbe de Tsvetaeva et de Proust englobe le monde entier et le conserve dans un état dynamique, dans son être vivant.

Et bien que Tsvetaeva n'ait pas spécialement besoin de soutien de la part des autorités compétentes, car elle en est manifestement une, la comparaison avec Proust donne la possibilité de souligner le caractère novateur de son œuvre, son instinct artistique particulier, sa capacité à saisir l'esprit du temps et en même temps de sentir la présence de l'éternel, ce qui témoigne du fait qu'en dépit de la littérature officiellement autorisée, elle essayait d'atteindre les profondeurs de l'être humain tout comme les plus grands créateurs de la littérature mondiale.

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652

Bibliographie

Bergson, Henri (1920), *L'énergie spirituelle*, Paris, p. 60.

Brontë, Charlotte (1993), *Jane Eyre*, Ivanovo, p. 4.

Koudrova, Irma (1982), « La prose lyrique de Marina Tsvetaeva » in *Zvezda*, N° 10

Koudrova, Irma (1991), « Verstes, lointains... Marina Tsvetaeva », 1922-1939. Moscou

Proust, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, V. II

Proust, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris

Proust, Marcel (1999), *Du côté de chez Swann*, St P.

Proust, Marcel (1999), *Du côté des Guermantes*, St P.

Rilke, Rainer Maria, Pasternak, Boris, Tsvetaeva, Marina (1990), *Lettres de 1926*, Moscou

Saakiants, Anna (1986), *Marina Tsvetaeva*, Moscou

Sobesednik, Moscou, recueil 9

Taganov, Alexandre (1996), « Ton cheval galope toujours... » (Marina Tsvetaeva et Edmond Rostand, in *Constantin Balmont, Marina Tsvetaeva et les recherches artistiques du XXe siècle*, Ivanovo, Recueil 2

Tsvetaeva, Marina (1986), *Prose*, Kichinev

Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose autobiographique*, Moscou

Tsvetaeva, Marina (1989), *Prose*, Moscou

Tsvetaeva, Marina (1994), *Lettres à Anatole Steiger*, Kaliningrad

Tsvetaeva, Marina, Œuvres en deux vol. , Moscou, T. 2 : Prose ; Lettres

Tsvetaeva, Marina, *Sur l'Art*, Moscou

Published in : Victoroff, Tatiana and Chepiga, Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l'Europe*, Éditions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003652, doi : 10.17184/eac.9782813003652