Marina Tsvetaeva et les compositeurs européens (Schumann, Beethoven, Chopin, Wagner)

La musique pour origine et horizon

Muriel Denèfle

CTEL, Université de Nice-Côte d'Azur

Résumé : Cet article a pour but de montrer l'importance de la musique des compositeurs européens, et en particulier du romantisme allemand, dans la production écrite (poésie et prose) de Tsvetaeva. Les compositeurs européens, dont elle fréquente beaucoup la musique pendant son adolescence, ne se contentent pas de faire partie de l'héritage culturel de Tsvetaeva : ils ont un impact sur le développement de son œuvre poétique, notamment dans la dimension sonore qu'elle revêt. Aussi s'agit-il dans cet article d'établir les différentes modalités de la présence des musiciens dans l'œuvre de la poétesse : qu'ils apparaissent en personne dans les écrits ou que les procédés musicaux influencent son travail d'écriture, nous verrons que leur univers est une source d'inspiration majeure et constante pour elle.

Mots-clés : Beethoven, Wagner, Chopin, romantisme, chromatisme, correspondance des arts.

Le rapport que Marina Tsvetaeva entretient avec la musique est marqué par une dimension européenne forte : la majeure partie des compositeurs qu'elle aime sont européens. Il s'agit principalement de compositeurs classiques et romantiques : Mozart, Paganini, Chopin, Beethoven, Schumann, Wagner. Cette particularité s'explique par le fait que la musique, pour Tsvetaeva, est liée avant tout au répertoire pour piano que jouait sa mère, et à sa propre pratique de l'instrument dans l'enfance et l'adolescence, telle qu'elle les relate dans son récit « Ma mère et la musique ». Par ailleurs, il n'y a qu'avec les compositeurs qu'elle connaît depuis l'enfance que Tsvetaeva entretient un rapport fort : elle ne semble pas faire de découverte musicale majeure à l'âge adulte, ni parmi ses contemporains, ni parmi les compositeurs des siècles précédents, même si elle a fréquenté des compositeurs et des musicologues toute sa vie. Le rapport de

la poétesse à la musique est ainsi, avant tout, un rapport de fidélité à la culture de sa mère, qu'elle a perdue au début de l'adolescence, et à sa première éducation artistique, comme elle le souligne elle-même dans ses carnets : « J'ai hérité de ma mère la Musique, le Romantisme et l'Allemagne. Tout simplement : la musique. Tout ce que je suis [1]. » Elle ajoute, insistant sur l'interdépendance entre la musique et l'Allemagne : « La musique a pour moi un nom : l'Allemagne (tout comme l'amour — la France, la mélancolie — la Russie). Il existe un pays : la musique, dont les habitants sont les Germains [2]. » Au carrefour de ses identités plurielles entre Allemagne, France et Russie, poésie et musique, les compositeurs interviennent ponctuellement dans ses écrits, pour représenter des modèles avec lesquels la poétesse entre en dialogue : sous sa plume, ils incarnent une éthique artistique dans laquelle Tsvetaeva se reconnaît et se projette, frôlant la mythification. Les compositions de Richard Wagner vont même jusqu'à influencer son écriture poétique par des procédés qu'elle emploie de façon récurrente dans ses vers. Aussi s'agira-t-il ici d'interroger le sens de la présence des compositeurs, de par ce qu'ils symbolisent pour elle, mais aussi dans ce que leur musique apporte à l'écriture elle-même.

1 Le romantisme au prisme de la musique

1.1 Portrait de la poétesse en musicien : jeux de miroirs

Parmi les compositeurs que Tsvetaeva évoque dans son œuvre, les plus présents sont Beethoven, Schumann et Chopin. Avec Beethoven et Schumann, Tsvetaeva partage l'amour pour la littérature allemande du XIX^{e} siècle : Goethe, Heine en tête. Elle qui connaissait bien à la fois leur vie et leur œuvre ne cherche jamais à tenir un discours critique sur les compositeurs qu'elle aime. Au contraire, elle les fait bien souvent intervenir dans un contexte de fiction, où la réalité peut se mêler avec la légende. Ils sont le plus souvent nommés dans l'oeuvre en tant qu'émanations de la mythologie personnelle de l'auteur et incarnations d'un *ethos* et de valeurs esthétiques qui lui sont chers, à la manière du Pouchkine qu'elle dépeint dans *Mon Pouchkine*, avec toute la subjectivité que sous-entend l'emploi de ce pronom possessif. Un principe d'identification s'opère aussi entre la poétesse et les musiciens, qui sont tous des *alter ego* et apparaissent comme des déclinaisons de sa propre identité de poète, dans un jeu de miroirs caractéristique des écrits de Tsvetaeva. Cet ensemble de valeurs éthiques est profondément romantique, et Beethoven est le compositeur qui l'incarne avec le plus de force. En cela, Tsvetaeva s'inscrit dans la tradition du XIX^{e} siècle, qui voit dans Beethoven un « héros complet [3] », pour la personnalité atypique du compositeur, sa surdité qui l'isole, son assentiment total à son art, la puissance de sa musique. Le compositeur est toujours associé à l'insoumission et à la révolte sous la plume de la poétesse, qui mentionne plusieurs fois l'*Eroïca* dans son œuvre (en référence, notamment, à la *Symphonie Héroïque*). Le terme « Eroïca » intervient pour évoquer le tempérament de sa propre mère : « Influence dominante de ma mère (musique, nature,

1. Tsvetaeva, Marina (2011), *Indices terrestres*, *Œuvres*, II, Paris, Seuil, p. 182.
2. *Idem.*
3. Barthes, Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Seuil, collection Tel Quel, p. 232.

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

poésie, Allemagne. Passion pour la judéité. Seul contre tous. *Eroïca*)[4] », ou pour dire son amour de la poésie de Rilke : « Le mot : "Eroïca" de l'amour qui veut être toujours muet (acte pur)[5] ». De même, dans un poème de 1918, Beethoven intervient dans un contexte où l'héroïsme de sa musique prend une dimension proprement épique :

Пахнет ладаном воздух. Дождь был и прошел.	Dans l'air un parfum d'encens. La pluie est passée.
Из зияющих пастей домов —	Gueules ouvertes des maisons,
Громовым руладами рвется рояль,	En roulades de tonnerre jaillit le piano,
Разрывая июньскую ночь.	Il déchire la nuit de juin.
Героическим громом бетховенсих бурь	En héroïque tonnerre des tempêtes de Beethoven
Город мстит...	La ville se venge...
Между 6 и 10 июля 1918	Entre les 6 et 10 juillet 1918[6]

L'héroïsme de Beethoven confine cependant à la démesure, et Tsvetaeva le rappelle dans le passage du *Charmeur de rats* où il rencontre Goethe :

Что есть музыка ? Тайный страх	La musique, qu'est-ce donc ? La peur tue
Тайного рата Гёте —	Du Rat secret nommé Goethe
Пред Бетховеном.	Face à face avec Beethoven.[7]

Plusieurs enjeux se superposent dans le face à face de Beethoven avec Goethe. D'une part, Tsvetaeva évoque la rencontre historique entre le poète et le musicien à Teplice en juillet 1812, qui fut un échec : malgré leur admiration mutuelle, l'un et l'autre eurent un sentiment mitigé — Goethe se méfiant du caractère « indomptable » de Beethoven, et Beethoven trouvant Goethe trop servile[8].

Avec la mention de Goethe et sa « peur » de Beethoven, Tsvetaeva entre également en dialogue avec le *Rattenfänger* de Goethe lui-même (1802) : la poétesse inscrit dans ses vers l'intertexte goethéen à l'origine de son propre *Крысолов*. La version du conte populaire allemand que propose Goethe est bien plus courte que celle de Tsvetaeva : le joueur de flûte se présente, à la première personne, comme un joyeux vagabond séducteur, capable de débarrasser la ville des rats qui l'infestent. Le poème le met en scène avant que la tragédie ait lieu. Son personnage est moins inquiétant que celui de Tsvetaeva : il y apparaît comme un nouvel Orphée non dénué d'humour, capable de séduire l'univers entier par son chant. La ville de Hamelin n'est pas mentionnée dans le poème de Goethe. La mention des enfants rappelle ainsi la tragédie de Hamelin, où se déroule le conte populaire, mais toujours sur le ton de la légèreté : s'il peut dompter les enfants jusqu'aux plus retors (« Und wären Knaben so trutzig / Und wären Mädchen noch so stützig / In meine Saiten greif ich ein, / Sie müssen alle hinterdrein[9], les femmes semblent l'intéresser bien plus. Le *Rattenfänger* de Goethe

4. Réponse au questionnaire, *Correspondance à trois*, Rilke, Pasternak, Tsvetaeva, 1983, L'Imaginaire Gallimard, p. 73. En italiques dans le texte.

5. *Correspondance à trois*, *op. cit.*, p. 103.

6. Tsvetaeva, Marina (2015), *Poésie lyrique* (1912-1941), traduit du russe, annoté et préfacé par Véronique Lossky, Lausanne, édition des Syrtes, p. 630-631.

7. Tsvetaeva, Marina (2017), *Le Charmeur de rats*, édition bilingue traduite et annotée par Eveline Amoursky, Paris, La Barque, p. 110-111.

8. Comme Eveline Amoursky le stipule en note : voir *Le Charmeur de rats*, *op. cit.*, note 60, p. 156.

9. « Les garçons, si rebelles qu'ils soient, / Les petites filles, si rêtives soient-elles, / Dès que je fais vibrer mes cordes, / tous doivent me suivre. » in *Ballades de Goethe et de Schiller*, édition bilingue, avec introduction, traductions, notes de Léon Mis, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1943, p. 84-85.

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

est bien plus proche de Don Juan que de l'ogre. Le danger qu'il représente reste contenu, virtuel, et le poème ne fait pas le récit des mises à mort : les pouvoirs de sa musique ne sont pas réalisés. La musique est ainsi avant tout appréhendée comme une puissance capable de charmer, séduire, mais non de nuire. Ce n'est pas le cas dans la version de Tsvetaeva, où la musique permet aux habitants de Hammeln de se débarrasser du fléau que constituent les rats, mais où elle devient aussi un puissant outil de destruction et de vengeance pour le musicien en mal de reconnaissance. C'est pourquoi, dans la page du *Charmeur de rats* que nous avions citée plus haut, la musique n'est pas représentée par Beethoven lui-même, mais par la peur qu'il inspire. Le terme « страх », en russe, recouvre un spectre sémantique assez large, de la « crainte » à la « terreur » en passant par l' « angoisse ». Le terme employé désigne ainsi une émotion assez forte, qui provoque un vrai ébranlement intérieur.

Se joue encore, dans cette page qui met Goethe et Beethoven « face à face », un enjeu propre à la modernité poétique : s'y inscrit en effet l'hésitation de la poésie (incarnée par Goethe) face à la musique (incarnée par Beethoven), partagée entre désir et méfiance, comme l'a analysé Michèle Finck dans son essai *Poésie moderne et musique*[10]. Tsvetaeva, qui n'est pas une femme de compromis, prouve tout au long de son œuvre poétique, et dans *Le Charmeur de rats* en particulier, qu'elle choisit résolument de prendre le *risque* de la musique, et de soumettre la poésie à son pouvoir incantatoire, quel que soit le prix à payer pour y avoir succombé. Tsvetaeva considère en effet que la peur de la musique pourrait provoquer l'embourgeoisement de la poésie, soit rien de moins que sa mise à mort. En cela, Tsvetaeva est proche de Mandelstam, qui écrit, en évoquant lui aussi Beethoven, qu'« une page de musique, c'est la révolution dans une vieille ville allemande[11] ».

Tsvetaeva se reconnaît dans une autre déclinaison du mythe romantique, celle du *Wanderer*. L'identification de Beethoven, mais aussi de Schumann avec le joueur de flûte de Hamelin[12], figure topique du saltimbanque errant entre génie et folie meurtrière, vient ancrer plus profondément encore ces personnages de compositeurs du côté du mythe. Dans un poème de 1923, Tsvetaeva campait déjà Schumann dans le rôle d'un émigrant « tombé de l'étoile Véga », qui faisait irruption « parmi vous, vos maisons, vos foyers, votre argent », était incompris de tous (« Ni ami, ni aimé, ni à personne lié »), et même plus : « Superflu[13] ». Ce poème, extrait du recueil *Après la Russie*, se trouve, non sans raison, avant le poème « L'Âme », elle-même en exil, comme le musicien errant, quelque part entre ciel et terre. Le musicien prend encore les traits d'un paria dans *Le Charmeur de rats*, où il est jeté aux ordures d'une ville matérialiste où le génie a moins de valeur que le nombre de boutons sur une chemise :

10. Finck, Michèle (2004), *Poésie moderne et musique, Vorrei e non vorrei*, Paris, Honoré Champion.

11. Mandelstam, Ossip, *Le Timbre égyptien*, traduit du russe par Georges Limbour et D. S. Mirsky, Paris, éd. Le Bruit du temps, 2009, p. 53.

12. Hamelin (ou Hameln en allemand) devient Hammeln dans le conte de Tsvetaeva, qui ajoute un « m » supplémentaire au nom de la ville, sans doute pour apporter un élément de fiction et détacher le conte allemand de son ancrage géographique.

13. « L'Émigrant », *Après la Russie*, *Poésie lyrique*, II, *op. cit.*, p. 349.

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

Не привиденьями ли в ночи
— Целый Бедлам вакантный ! —
Нищие, геннии, рифмачи,
Шуманы, музыканты,

Катожники. . .
Коли взять на вес :
Без головы, чем без

Пуговицы !

Ne sont-ils pas fantômes dans la nuit
— Un Bedlam ambulant ! —
Les gueux, les rimeurs, les génies,
Les Schumann, les musiciens,

Les forçats. . .
Si l'on prend au poids :
Sans tête, bien mieux que sans

Boutons ![14]

Schumann incarne ainsi pour Tsvetaeva la folie indissociable du génie, cette autre déclinaison de *l'ethos* romantique où l'artiste est un fléau pour l'ordre établi. Mais la folie de Schumann plane au-dessus de la poétesse comme une menace : de fait, une lettre envoyée à Vera Bounine montre l'identification forte entre Tsvetaeva et le compositeur :

> [. . .] je crains — mais cela, Vera, entre nous — de finir comme Schumann, qui se mit soudain à entendre (jour et nuit) *dans sa tête*, sous son crâne – des trompettes ° en ut bémol° — il a même écrit une symphonie ° en ut bémol° — pour en finir [. . .].
> Cela existe, Vera, le surmenage du *cerveau*. Moi aussi — je suis candidate.[15]

Ainsi Schumann apparaît-il comme la figure du *Wanderer* aux prises avec la folie, frère marginalisé de la poétesse, qui reconnaît en lui des traits de sa propre destinée.

Quant à Chopin, c'est à la question de l'identité familiale qu'il est lié, ici encore dans un rapport fort d'identification. Les multiples apparitions de Chopin ne font qu'approfondir le sentiment de familiarité que la poétesse entretient avec le compositeur — et surtout, le lien entre Chopin et l'ascendance polonaise de la poétesse : le poème « Бабушке » (« Pour ma grand-mère ») fait entendre les valses de Chopin dans les rythmes du poème et campe un tempérament polonais — celui de sa grand-mère, le sien — fait tout à la fois de délicatesse et d'insoumission. De même, dans une lettre qu'elle adresse à Anna Teskova, Tsvetaeva explique sa « passion pour Chopin » par son « ascendance polonaise », ses « souvenirs d'enfance » et « l'amour que lui portait George Sand[16] ». De ce fait, lorsqu'intervient Chopin dans l'œuvre de Tsvetaeva, c'est la revendication des racines polonaises de l'auteur qui apparaît symboliquement avec lui, ainsi que l'affirmation de son droit imprescriptible à l'amour. La figure de Chopin est donc à part, car elle apparait dans la mythologie personnelle de Tsvetaeva comme un membre de sa « lignée », généalogique autant qu'artistique, là où Schumann et Beethoven sont les *alter ego* musiciens de la poétesse, figures romantiques dans lesquelles Tsvetaeva, « seule contre tous », se reconnaît et se projette.

La musique des compositeurs européens intervient également dans certains écrits, où des airs se font entendre, pour développer un éloge de la douleur et de la sensibilité.

14. Tsvetaeva, Marina, *Le Charmeur de rats, op. cit.*, p. 18-19.

15. Tsvetaeva, Marina, lettre à Vera Bounine du 28 août 1935, *Vivre dans le feu*, dans la traduction de Nadine Dubourvieux, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 266.

16. Tsvetaeva, Marina, lettre à Anna Teskova du 26 octobre 1925, *Lettres à Anna Teskova*, traduites du russe et annotées par Nadine Dubourvieux, Paris, Clémence Hiver, 2002.

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

1.2 Les « moments musicaux » dans l'œuvre de Tsvetaeva : éloge de la douleur

La musique et, au-delà d'elle, le son, revêtent une importance cruciale pour Tsvetaeva, qui place l'écoute au cœur de sa pratique d'écriture, et pour qui la justesse de l'ouïe est gage d'une compréhension véritable et profonde. Elle-même revendiquait le fait d'avoir l'oreille absolue [17] et louait la qualité de ses échanges avec Rilke en évoquant leur « oreille sans défaut [18] ». Tsvetaeva, par ailleurs, ne faisait pas de différence entre la musique dite savante et la musique populaire, les deux se côtoyant indistinctement dans son panthéon et sa poésie. Les réminiscences de motifs musicaux issus du folklore sont même bien plus nombreuses que les souvenirs de morceaux de compositeurs. Les traits de musique folklorique présents dans ses récits étant majoritairement de tradition russe et notre propos concernant les compositeurs européens, nous nous concentrerons sur le sens de quelques interventions musicales dites « savantes », pour leur dimension européenne, en laissant le folklore à part. À la lecture de ses œuvres, force est de constater que les réminiscences musicales interviennent le plus souvent dans un contexte amoureux, dans lequel la musique donne l'occasion à la poétesse de souligner la sensibilité musicale de la personne aimée — ou au contraire, son manque de sensibilité, qui est un mauvais signe pour la pérennité de la relation. Dans *L'Histoire de Sonetchka*, Mozart apparaît pour montrer l'oscillation des sentiments de Sonia entre joie et douleur, et sa sensibilité extrême, subtile et désarmante : « Elle avait le rire si près des larmes et les larmes si près du rire [...]... On aurait dit qu'elle pleurait du Mozart [19] ». De la même manière, un *Ave Maria* se fait entendre (sans qu'on nous précise de quel compositeur il est), qui métamorphose Sonia, enflammée de jalousie, quand son tête à tête avec l'auteur est interrompu par l'arrivée de son ami Volodia. L'auteur, qui est aussi narrateur de l'histoire, raconte :

> Et là, je vis de mes propres yeux un miracle : celui que la musique peut accomplir sur un démon. Parce que ce chat sauvage toutes griffes et crocs dehors qu'était devenue Sonetchka à l'arrivée de Volodia avait, dès les premières notes, disparu, dissous d'abord dans l'interrogation de ses immenses yeux, de ses yeux qui déjà ne nous distinguaient plus ni Volodia ni moi, puis, dans leur réponse : des larmes — un torrent de larmes. [20]

Dans cet extrait, la musique intervient pour permettre à chacun des membres du trio de trouver sa place, dans une conception ici encore toute romantique de la musique, de son pouvoir proprement miraculeux et du rôle rédempteur des larmes qu'elle provoque. À l'inverse, dans une lettre à Abraham Vichniak, datant de 1922, Tsvetaeva insiste sur

17. Voir, notamment, dans *Indices terrestres*, ce dialogue entre Tsvetaeva et un interlocuteur fictif, où il est question de son amour pour l'Allemagne de 1918, comme de l'Allemagne de toujours : « — Êtes-vous aveugle ? / — Non, voyante ! / — Êtes-vous sourde ? / — J'ai l'oreille absolue. / — Que voyez-vous donc ? / — Le front de Goethe au-dessus des millénaires. ». *Indices terrestres*, *Récits et essais, Œuvres Tome II*, Seuil, *op. cit.*, p. 186.

18. « Oui, oui, malgré l'ardeur de nos lettres, notre oreille sans défaut et la pureté avec laquelle il écoute, il n'a pas besoin de moi, ni de toi non plus ». Lettre de Tsvetaeva à Pasternak du 22 mai 1926, *Correspondance à trois*, *op. cit.*, p. 126.

19. *L'Histoire de Sonetchka*, *Œuvres*, Tome II, Seuil, *op. cit.*, p. 320.

20. *Ibid.*, p. 390.

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 manque de sensibilité musicale de son interlocuteur, dû selon elle à sa prédisposition trop grande pour le plaisir, mais aussi à sa lâcheté face à la douleur.

> *Tout* arrive jusqu'à vous, mais uniquement par la peau que vous avez infiniment *profonde* et qui, je le crains, vous tient lieu d'âme. Tout vous caresse, tout vous flatte comme avec la paume. Je serais curieuse de savoir avec quoi vous écoutez Beethoven. Ne me suggérez pas que vous ne l'aimez pas. Je crains une crevasse trop finale, car la parole de Beethoven "par la douleur à la joie" est ma première et dernière sur terre et sur non-terre.
> [...] La douleur, qu'est-elle dans votre vie ? (Dans la mienne, tout.)
> [...] Ce que je veux pour vous c'est la douleur, non pas cette douleur brutale qui nous frappe à coups de trique et de matraque et nous fait ânes ou morts, mais l'autre, qui de nos veines fait des cordes de viole, l'autre — l'archet ![21]

Tsvetaeva énonce ici un principe majeur de son esthétique mais aussi de son éthique de vie : la nécessité d'affronter la douleur, de la traverser, pour y éprouver notre humanité et y puiser une joie plus profonde que celle qu'apporte le plaisir superficiel des sens. Cette conception de la douleur est partagée aussi par Michèle Finck, qui entretient un rapport fort avec la poésie de Tsvetaeva. Elle écrit dans son recueil *Connaissance par les larmes* :

> Pas poésie sans ultimatum :
> *« Travailler la faille.*
> *Sa fièvre. Sa foudre.*
> *Faille relie l'être à l'autre.*
>
> *Fie-toi à tes failles. Elles te rendront : Profonde. »*[22]

Pour Michèle Finck comme pour Tsvetaeva, c'est de l'expérience de la douleur que naît le chant véritable — soit celui par lequel s'incarne l'âme, et qui est le seul capable de donner naissance à des chefs d'œuvres. Et Tsvetaeva de souligner la lâcheté de son interlocuteur : « c'est la peur qui vous fait ne pas aimer Beethoven[23] ». Ici encore, c'est de l'*héroïsme* beethovénien qu'il s'agit, mais dans ce qu'il suppose de résilience et de courage pour approfondir sa sensibilité dans la douleur. Notons que la même figuration de la douleur en archet et des veines en cordes de violon intervient dans le dernier poème du recueil *Psyché*, qui a pour sous-titre « Romantisme », non sans raison. C'est un air de Paganini qui se fait entendre alors : « Les veines n'en peuvent plus ! / L'ongle griffu // Et coupe dans la chair vive ! Seigneur, à moi ! // C'est sur une seule corde / L'étude de Paganini[24] ». Ici encore, la douleur est liée intimement à la musique – mais dans ce poème, le violon devient instrument de torture, à la manière des instruments de *L'Enfer musical* de Bosch.

21. Tsvetaeva, Marina, « Lettre septième », *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue*, Récits et essais, *Œuvres*, II, Paris, Seuil, 2011.
22. « À la faille », *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017, p. 169.
23. *Ibid.*, p. 204.
24. *Psyché*, *Poèmes lyriques*, I, *op. cit.*, p. 429.

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

Une autre intervention musicale majeure est celle du morceau « Warum ? », extrait des *Fantasiestücke* op. 12 de Schumann — autour duquel Tsvetaeva relate une conversation qu'elle a eue avec sa mère, peu avant sa mort :

> — Maman (c'était son dernier été, le dernier mois du dernier été), pourquoi quand c'est toi qui joues *Warum*, cela sonne tout autrement ?
>
> — *Warum, warum* ? plaisanta ma mère du fond de ses oreillers. Puis, effaçant le sourire de son visage : Eh bien, lorsque tu auras grandi, lorsque tu te retourneras sur toi-même et que tu te demanderas *warum* tout a tourné comme cela a tourné, *warum* rien n'a réussi non seulement pour toi, mais aussi pour tous ceux que tu as aimés, que tu as joués, — rien n'a réussi à personne, alors tu sauras jouer *Warum*. Mais pour l'instant, applique-toi bien. [25]

Le souvenir du « Warum ? » de Schumann, auquel sa mère donnait une sonorité si particulière, et auquel elle donnait un sens existentiel, apparaît en filigrane dans le dernier poème du cycle « L'heure de l'âme » de 1923. Ce cycle se trouve dans le recueil *Après la Russie*, qui fait une grande place à l'ouïe. Dédiés à Alexandre Bakhrakh, un jeune critique avec qui Tsvetaeva entretenait un bref amour épistolaire, les trois poèmes, insomniaques, évoquent l'heure de la nuit pendant laquelle la poétesse saisit au mieux les mouvements de son âme, dans une posture de disponibilité accrue au monde et à sa vie intérieure. Se fait entendre tout un univers sonore, assez abstrait :

Час души, как час струны, Давидовой сквозь сны Сауловы… [. . .]	Heure d'âme comme la corde De David, dans le sommeil De Saül… [. . .] [26]

ou encore :

С глаз — все завесы! Все следы — Вспять! На линейках — нот — Нет! Час души, как час Беды, Дитя, и час сей — бьет.	Les voiles des yeux baissés — Parties les traces. Lignes de musique, Sans notes ! Heure de malheur Heure de la nuit, cette heure sonne ! [27]

Ces « lignes de musique » (on remarquera au passage la paronomase entre « нот » et « нет ») ne sont pas sans rappeler le mystérieux motif mélodique de « Warum ? », embryonnaire et hésitant (il est composé de six notes à peine), qui est répété tout au long du morceau, sans être jamais vraiment développé (« sans notes »). Si la mention de David et Saül orientait la lecture du poème vers une conception sotériologique de la musique, le cri de détresse d'un enfant, en proie à la douleur, se fait entendre plus loin. Le dialogue qui s'ouvre rappelle celui de la poétesse enfant avec sa mère :

25. « Ma mère et la musique », *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 82.
26. Tsvetaeva, Marina, « L'heure de l'âme », 3, *Après la Russie, Poésie lyrique (1912-1941), t. II, op. cit.*, p. 434-435.
27. *Idem.*

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

Беда моя! — так будешь звать.
Так, лекарским ножом
Истерзанные, дети — мать
Корят : «Зачем живем ?»

А та, ладонями свежа
Горячку : «Надо. — Ляг».
Да, час Души, как час ножа,
Дитя, и нож сей — благ.

C'est mon malheur — tu m'appelleras,
Ainsi la lame du chirurgien déchire
Les chairs. Les enfants — de douleur
Appellent leur mère : « À quoi bon vivre ? »

Et elle, de ses paumes fraîches
Apaise la fièvre : « Il le faut, couche-toi ! »
Oui, l'heure de l'âme est un couteau,
Enfant, et ce couteau est bon ! [28]

Véronique Lossky traduit « Зачем живем », par « À quoi bon vivre ? », mais on pourrait le traduire aussi par « Pourquoi vivre ? », en écho au « Warum ? » de Schumann, et à la conversation entre Tsvetaeva et sa mère se tenant face à sa mort imminente. La désillusion de la mère face à la vie (« *warum* [...] rien n'a réussi à personne ») et sa résolution (« Mais pour l'instant, applique-toi bien. ») sont une leçon de vie donnée par la mère à la poétesse enfant, qui la transmet à son tour au lecteur : « Надо. Ляг », dans un mouvement d'acceptation profond de son destin, fait de souffrance et de confiance (« нож сей — благ »). Ni la poète ni sa mère ne peuvent cependant apporter de réponse à la question « *warum* ? », à l'instar de Schumann qui laisse sa mélodie en suspens sur la médiante pendant deux mesures dans un *decrescendo* qui voit mourir le son, avant que le morceau suivant, « Grillen » (« Chimères »), vienne dissiper les interrogations « mit Humor » [29].

Ainsi, le dialogue avec des oeuvres musicales permet à Tsvetaeva de définir son éthique de la douleur et son éloge de la sensibilité, et de nouer une parenté mythique avec les musiciens, ces frères géniaux et maudits comme elle-même. À ces apparitions musicales ponctuelles s'ajoute la présence d'un compositeur majeur que la poétesse évoque peu dans ses écrits, mais avec qui elle entretient peut-être le dialogue le plus fécond. Il s'agit de Richard Wagner.

2 Le « cas Wagner » : vers la promesse d'une synthèse ?

Dans le rapport que Tsvetaeva entretient avec la musique de Wagner semble se jouer la possibilité d'une synthèse entre les différents pôles identitaires de la poétesse : Allemagne et Russie, poésie et musique, romantisme et modernité. Les affinités de Tsvetaeva avec le compositeur s'expliquent en premier lieu par leur amour partagé de la mythologie allemande : dans sa réponse à un questionnaire de 1926, Tsvetaeva cite en effet les *Nibelungen* comme l'un des livres qu'elle aime « le plus au monde », l'un de « ceux avec lesquels on [la] brûlera [30] ». La poésie de Tsvetaeva regorge d'ailleurs de références aux *Nibelungen,* de même qu'aux récits fondateurs d'Europe (*Iliade* et *Odyssée*) et de Russie (*Dit de l'Ost d'Igor*, bylines). Mais avec Wagner, et c'est un fait qui le distingue des autres compositeurs, Tsvetaeva partage aussi son amour pour des éléments strictement musicaux, qu'elle emploie indistinctement en poésie, dépassant l'opposition entre les deux arts, mais aussi entre poésie et théâtre, pour en proposer une synthèse, dans la lignée de l'art total auquel aspirait Wagner. Est à l'œuvre aussi,

28. *Ibid.*, p. 434-437.

29. Selon l'annotation que l'on trouve au début de « Grillen », sur la partition des *Fantasiestücke* op. 12, *in* Schumann, *Sämtliche Klavierwerke* (Clara Schumann-Ausgabe), vol. II, Leipzig, ed. Breitkopf 2618, p. 100.

30. *Correspondance à trois*, *op. cit.*, p. 74.

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

dans son goût pour la musique de Wagner, une affirmation de son choix résolu pour une poétique de l'excès, et une conception de l'art comme le lieu d'un danger, dont elle assume le possible prix à payer : celui d'un basculement de la poésie dans le nihilisme.

2.1 Chromatisme *et* leitmotiv : *l'héritage wagnérien*

Des procédés wagnériens qu'affectionne Tsvetaeva, les principaux sont le chromatisme et le *leitmotiv*. La poétesse affirme en effet son amour pour la gamme chromatique dans *Ma Mère et la musique* :

> Je l'aimais — je le dis maintenant — parce que la Chromatique, c'est tout un mode de vie et que ce mode de vie est le mien : la Chromatique, c'est tout le contraire de la grammaire, c'est le Romantique. Et le Dramatique. Cette Chromatique est restée ainsi pour toujours dans mon épine dorsale. Je dirais même plus : la gamme chromatique *est* mon épine dorsale, l'échelle vivante le long de laquelle s'élance et danse tout mon destin. [31]

C'est encore le romantisme de Tsvetaeva qui est en jeu ici, pierre angulaire de son rapport aux compositeurs européens. L'amour du chromatisme se traduit en poésie par un travail particulièrement dense du tissu sonore dans son rapport au sens, notamment par le recours, récurrent chez elle, à la paronomase, permettant de progresser d'un signifiant à l'autre en opérant une modification de l'unité minimale du sens qu'est le phonème, comme la gamme chromatique évolue d'une note à l'autre par demi-tons. Ce procédé est employé, par exemple, dans un des poèmes du cycle « Insomnie », où des monosyllabes sont placés à la rime, le jeu d'échos recréant alors une gamme qui se déploie à la verticale, par le procédé de la paronomase : « ночь », « прочь », « дочь », « ночь » / « путь », « чуть », « дуть », « в грудь » [32]… Ce procédé, qui intervient à maintes reprises dans l'œuvre de la poétesse, constitue sans doute bien l'« épine dorsale » de son écriture poétique, et il est remarquable de constater à quel point Tsvetaeva porte un regard et un discours lucides sur sa propre pratique d'écriture.

Le terme *leitmotiv* est employé quant à lui sous la plume de la poétesse pour parler de ses écrits, comme c'est le cas dans une lettre à Iouri Ivask où elle évoque son long poème « Ruelles » : « Un seul *leitmotiv* : la tentation d'abord avec les "petites pommes", puis par l'arc-en-ciel sur la rivière, puis par le gouffre de feu, ensuite les septièmes cieux… [33] ». Plus que le retour d'un motif lui-même, il s'agit bien, comme chez Wagner, de faire revenir un contenu symbolique crypté ou un concept (« la tentation ») plusieurs fois, mais par l'entremise d'images différentes (« les "petites pommes" », « l'arc-en-ciel », « le gouffre de feu », « les septièmes cieux »). Le terme est employé aussi par Pasternak, qui voit en elle une wagnérienne, du fait de son emploi des *leitmotive* dans *Le Charmeur de rats* : « En général tu es à cet égard une wagnérienne, le *leitmotiv* est ton procédé principal et conscient [34] ». En effet, dans le

31. « Ma mère et la musique », *Œuvres,* I, *op. cit.*, p. 64.

32. « Insomnie », 3, *Poésie lyrique*, I, *op. cit.*, p. 294.

33. Voir la lettre de Tsvetaeva à Iouri Ivask du 25 janvier 1937, citée par Véronique Lossky dans sa présentation de *Ruelles*, *in* Marina Tsvetaeva, *Grands poèmes*, édition bilingue, traduit du russe et annoté par Véronique Lossky, Genève, édition des Syrtes, 2018, p. 543.

34. Pasternak à Tsvetaeva, *Correspondance à trois*, *op. cit.*, p. 189.

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

conte, le *leitmotiv* principal est celui du pouvoir de l'art lui-même, qui s'incarne dans le motif répété de la flûte, et qui est synonyme tout à la fois de mort, de passage vers un autre monde, de libération des chaînes du quotidien, d'ouverture vers un espace plus vaste. En cela, la flûte dans ce conte est psychopompe. Un autre *leitmotiv* est celui de la lutte réciproque entre l'art et l'ordre bourgeois, qui s'incarne dans l'alternance entre les interventions du flûtiste et celle du bourgmestre et, plus généralement, dans les diverses descriptions de la ville d'Hammeln elle-même. Un dernier *leitmotiv* pourrait être celui du fléau, qui s'incarne une première fois lors de l'invasion des rats, puis une deuxième fois lors de la dernière intervention, fatale, du flûtiste — qui devient lui-même un fléau. Si Pasternak se concentre sur l'emploi des *leitmotive*, nous souhaitons approfondir l'empreinte wagnérienne de ce conte, qui est l'une des œuvres majeures de Tsvetaeva.

2.2 Le Charmeur de rats : *un conte wagnérien ?*

Le Charmeur de rats est sans doute, parmi les écrits de Tsvetaeva, le plus wagnérien de tous. Une première hypothèse quant à l'empreinte wagnérienne du conte pourrait consister à voir dans *Le Charmeur de rats* une figuration des pouvoirs de la musique de Wagner — le flûtiste de Hamelin pouvant figurer Wagner lui-même. Cette hypothèse nous est suggérée par la présence de traits typiques des opéras wagnériens dans le conte de Tsvetaeva, ainsi que par le contexte intellectuel et littéraire dans lequel le conte a été rédigé. La musique de Wagner a en effet déclenché des réactions violentes dès la fin du XIX^{e} siècle, poussant artistes et philosophes à prendre parti pour ou contre la musique du compositeur. La lecture que fait Tsvetaeva de cette légende n'est pas sans rappeler les analyses que proposent Nietzsche, et, plus tard, Adorno, du « cas Wagner ». Nietzsche compare Wagner au joueur de flûte de Hamelin dans l'essai d'autocritique qu'il place en ouverture de *La Naissance de la tragédie* : il s'agit de dénoncer sa musique dans ce qu'elle a de dangereux. De fait, la tragédie de Hamelin y est invoquée pour métaphoriser l'Occident succombant au nihilisme après avoir subi l'influence du romantisme allemand, et en particulier de Wagner, figure emblématique d'une « musique allemande » qui fait l'effet d'un « narcotique » [35]. Il ne s'agit cependant pas pour Tsvetaeva de mettre en question la musique de Wagner, puisqu'elle est dépourvue de tout esprit polémique, et que les querelles autour du musicien n'ont laissé aucune trace dans ses écrits. Sa seule retenue quant au compositeur concerne son goût pour le luxe : elle qui considère qu'une vie spirituelle riche rend caduque

35. « Écoutez vous-même, cher Monsieur le pessimiste et l'idolâtre de l'art, en ouvrant grand vos oreilles, un seul passage choisi de votre livre, ce passage non dénué d'éloquence qui évoque un tueur de dragons, mais qui pourrait bien avoir pour de jeunes oreilles et de jeunes cœurs les sonorités insidieuses de la flûte d'un charmeur de rats. Comment ? N'est-ce pas là vraiment et en tous points la profession de foi d'un romantique de 1830, sous le masque du pessimisme de 1850 ? Et derrière eux se fait déjà entendre le prélude du finale romantique habituel – rupture, ruine, retour et effondrement aux pieds d'une ancienne croyance, aux pieds de l'ancien dieu… Comment ? Votre livre pour pessimistes n'est-il pas lui-même un morceau d'anti-hellénisme et de romantisme ? n'est-il pas lui aussi quelque chose "qui enivre et embrune tout à la fois", en tous cas un narcotique, et même un morceau de musique, de musique *allemande* ? » *in* « Essai d'autocritique » [1886], *Naissance de la tragédie,* Paris, GF, 2015 [1873]. L'auteur, par le procédé du dialogisme habituel chez lui, se prend à parti lui-même, ou plutôt, se fait la voix de la critique envers son livre – auquel il objecte de tomber dans les mêmes travers que ceux qu'il reproche aux romantiques et à Wagner, soit d'être tenté par un pessimisme incompatible avec le développement à venir de sa philosophie de la joie et de son concept de surhomme.

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

toute recherche d'un enrichissement matériel écrivait en effet que « le luxe de Wagner m'a toujours été plus mystérieux que son génie [36] ».

Le conte est wagnérien, encore, du fait qu'il s'enracine profondément dans le folklore germanique qui est commun au compositeur et à la poétesse. Le traitement des thématiques centrales du conte sont d'autre part communes à celles de Wagner, notamment en ce qui concerne la forêt et l'eau, qui sont tour à tour des lieux de magie, de danger et de mort. Mais surtout, l'expérience de la traversée initiatique de la mort est celle qui rapproche le plus ce conte des œuvres du compositeur allemand, et notamment de son *Tristan et Iseut*. Dans le conte de Tsvetaeva, les rats comme les enfants sont conduits à travers bois vers la rivière, où les attend la mort, dans une hypnose enchanteresse où se mêlent désir et peur. Les sonorités des mots eux-mêmes viennent confirmer le pouvoir hypnotique de la flûte, capable de transformer la mort en féérie, proprement désirable, même si elle continue de faire peur jusqu'à la fin : par le son de flûte, la mort devient un rituel permettant aux rats puis aux enfants d'accéder à l'Hindoustan — pays fantasmé où règne l'unité musicale entre son, être et sens, apte à résoudre toutes les insuffisances de la réalité, mentionnée dans le passage par le simple mot « ici » (« здесь ») :

Здесь — путы,	Ici ce ne sont que chaînes
Здесь — числа...	Et chiffres...
Разруха...	Désolation...
Разлука...	Séparation...
Рай — сути,	Paradis de l'être
Рай — смысла,	Paradis du sens,
Рай — слуха,	Paradis de l'ouïr,
Рай — звука.	Paradis du son. [37]

Ici encore, c'est par le procédé de la paronomase que Tsvetaeva soude les termes dans une progression *chromatique* qui fait passer de l'« être » au « son » — énonçant ainsi un véritable art poétique. Par ailleurs, dans le conte, l'univers promis par la flûte est jouissance pure, et l'Hindoustan de Tsvetaeva prend tour à tour les traits de l'Éden biblique, du Nirvana des religions orientales, mais aussi du Valhalla de la mythologie allemande que Wagner réinvestit dans *L'Or du Rhin*. Le motif de l'envoûtement, sa dimension transgressive, ne sont pas non plus sans rappeler l'Eros wagnérien, dans son lien indéfectible avec la mort, qui fera dire à Adorno que « [s]i le plaisir prend pour Wagner l'aspect de la destruction et de la mort, en revanche dans le miroir de l'œuvre la mort est préconisée comme "souverain plaisir" et comme souverain bien. Cet éclat finit par faire une publicité pour la mort [38] ». N'est-ce pas de ce plaisir trouble, ou plutôt de cette mort jouissive dont il est question dans *Le Charmeur de rats*, où l'air de flûte s'élève dans un jaillissement pulsionnel, pour provoquer une libération et donner accès à un paradis fantasmé ? Aussi s'agit-il sans doute bien, pour Tsvetaeva, d'affirmer son allégeance à Wagner, dans *Le Charmeur de rats*, ou, en tout cas, à l'héritage wagnérien que décrient Nietzsche et Adorno.

36. « Mon père et son musée », *Œuvres*, Tome I, *op. cit.*, p. 179.
37. *Le Charmeur de rats*, VI, « Le Paradis des enfants », *op. cit.*, pp. 144-145.
38. Adorno, Theodor W., *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, coll. les Essais, 1966 [1962], p. 197.

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

S'il est wagnérien par ses thèmes et son soubassement métaphysique, le *Charmeur de rats* l'est aussi par ses procédés de composition. Au-delà du chromatisme et du *leitmotiv* analysés plus haut, le conte présente d'autres éléments structurants et communs aux œuvres de Wagner : la théâtralisation, qui donne au conte une dimension opératique, le travail de la densité du tissu sonore, que l'on rapprocher du procédé wagnérien de la mélodie continue, celui de la dissonance. Plusieurs indications disséminées dans le texte viennent en effet théâtraliser le conte, l'auteur ayant glissé des consignes pour sa mise en voix : « (À prononcer le plus vite possible) [39] », « (En s'efforçant d'articuler) [40] », ce qui opère un glissement générique vers les arts de la scène pour cette narration qui est déjà à la fois un conte et une œuvre poétique. Notons, de même, que le texte est distribué à des personnages, dans un enchainement de dialogues — même si Tsvetaeva ne semble pas avoir conçu son texte pour la scène. Les passages ouverts par ces indications sont tous des passages dont la dimension sonore pourrait, ici encore, être définie comme *chromatique* :

(Скороговорка) :	(À prononcer aussi vite que possible) :
Не сыт и не спит, (Крысиная сыпь), По сытеньким — прыг, (Крысиная прыть).	Ne dort qui ne dîne (Rash des rats), Sus aux repus (Rush des rats).
Дом. Склад. Съе — дят До — крох. (Крысиный горох).	Demeure. Resserre. Rongeront Jusques aux rognures. (Remous de rats).
Зря — крал, Зря — клал, Зря — греб (Крысиный галоп).	En vain a volé, En vain a veillé, En vain a trimé (Trottinement de rats).
Глав — глад — Крысиный набат. Глав — гвалт — Крысиный обвал.	Q. G. de la faim — Tocsin de rats. Q. G. des querelles — Ruée des rats.
Куль ! Рвись : Глав — крыс !	Le sac — crac ! : Le Grand Rat ! [41]

Les paronomases sont renforcées par des assonances et des allitérations, mais on perçoit aussi une unité rythmique très forte fondée sur le binarisme des trochées et les vers dissyllabiques. Tous ces éléments confirment l'indication que donne Tsvetaeva à Pasternak quand elle affirme que *Le Charmeur de rats* est un conte « écrit pour la voix [42] ». La tension rythmique ne laisse par ailleurs aucun répit au récitant, comme dans les opéras de Wagner où la mélodie continue constitue un tour de force pour les chanteurs. De fait, la poétique du *Charmeur de rats* se fonde sur une saturation du champ sonore, par des sonorités qui se font écho mais qui ne se répètent jamais tout à fait, sauf dans le cas de la rime. Le travail du rythme dans le conte, et dans cet extrait en particulier, est assez atypique, et les sonorités mettent en avant les

39. *Ibid.*, p. 46.
40. *Ibid.*, p. 55.
41. *Le Charmeur de rats, op. cit.,* pp. 46-47.
42. Lettre de Tsvetaeva à Pasternak du 25 mai 1926, *Correspondance à trois*, *op. cit.*, p. 144.

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

consonnes sourdes ([f], [t], [k], [s]) et une alternance entre les voyelles [a] et [i], qui créent un réseau sonore tendu et proche de la dissonance. Ce travail de la dissonance va de pair, sous la plume de Tsvetaeva, avec un certain pessimisme, comme chez Blok qu'elle admirait beaucoup, et avec qui elle partageait sa soif d'absolu et sa déception profonde face à la vie. En juxtaposant les termes monosyllabiques, et en multipliant ainsi les accents toniques, la poétesse provoque par ailleurs une saturation sonore que l'on peut rapprocher de la saturation musicale opérée par Wagner dans ses opéras.

3 Conclusion : la musique, « horizon fabuleux » de la poésie de Tsvetaeva

Ainsi, dans son dialogue avec les musiciens, Tsvetaeva affirme-t-elle son appartenance à la culture européenne, de même que son allégeance au romantisme et, surtout, à la *musique*, art originel qui a formé l'épine dorsale de son œuvre poétique. Mais les différents « moi » de Tsvetaeva cohabitent en elle harmonieusement, aussi n'y a-t-il pas de conflit dans ses écrits entre poésie et musique, ni entre culture allemande et culture russe : au contraire, l'auteure navigue entre ses différentes identités avec une fluidité remarquable, dans un esprit de synthèse qui affirme l'unité dans le multiple. Aussi est-ce sans surprise si les musiciens trouvent un si bon accueil chez cette poétesse à l'étroit partout, sauf dans la création artistique. En ouvrant pour son ouïe un « horizon fabuleux [43] », ils touchent à ce qu'il y a en elle de plus central : sa ferveur et sa quête d'un ailleurs, qui serait la vie même, à la mesure enfin de l'intensité avec laquelle la poétesse la vit.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1966 [1962]), *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, coll. les Essais

Barthes, Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Seuil, collection Tel Quel

Finck, Michèle (2004), *Poésie moderne et musique, Vorrei e non vorrei*, Paris, Honoré Champion

Collot, Michel (1988), *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988

Mandelstam, Ossip (2009), *Le Timbre égyptien*, traduit du russe par Georges Limbour et D. S. Mirsky, Paris, éd. Le Bruit du temps

Tsvetaeva, Marina, *Œuvres*, 2 tomes, sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2009-2011

Tsvetaeva, Marina, Pasternak, Boris et Rilke, Rainer Maria, *Correspondance à trois*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1983

Tsvetaeva, Marina (2011), *Indices terrestres*, *Œuvres*, II, Paris, Seuil

Tsvetaeva, Marina (2015), *Poésie lyrique* (1912-1941), traduit du russe, annoté et préfacé par Véronique Lossky, Lausanne, édition des Syrtes

Tsvetaeva, Marina (2017), *Le Charmeur de rats*, édition bilingue traduite et annotée par Eveline Amoursky, Paris, La Barque

43. Nous empruntons cette expression à Michel Collot. Voir *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, 2 tomes.

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



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