L'essai de Marina Tsvetaeva *Natalia Gontcharova. Sa vie, son œuvre*

Une ekphrasis ontologique [1]

Alexandre Medvedev

Université d'État de Tioumen

Résumé : Dans le présent article, l'auteur analyse la perception ontologique de la personnalité et de la peinture de « la meilleure peintre russe », Natalia Gontcharova, selon Marina Tsvetaeva. Il est question du rapprochement de cette vision avec celle de Martin Heidegger, ce qui peut être expliqué par la tradition propre à tous les deux auteurs (la poésie de Hölderlin et Rilke est à l'origine de l'ontologie de Tsvetaeva et Heidegger). La lecture ontologique par Tsvetaeva de la peinture de Gontcharova se manifeste également par une attention particulière portée aux images animales (Rozanov, Gauguin). Une attention spécifique est portée à certaines de ses techniques ekphrastiques. Ainsi, Tsvetaeva, Gontcharova et Heidegger sont présentés comme les porteurs du tournant ontologique dans la culture européenne de la première moitié du XX^{e} .

Mots-clés : Marina Tsvetaeva, Natalia Gontcharova, peinture avant-gardiste, ontologie, ekphrasis.

Tsvetaeva et la peinture est un problème peu étudié à ce jour. Cela est dû en grande partie au fait que Tsvetaeva, en tant que poète néoromantique, plaçait la Parole et la Musique au-dessus des arts de l'espace (la peinture, la sculpture, l'architecture). Ariadna Efron le confirme dans l'esquisse *la Victoire de Samothrace*, se rappelant de la polémique entre Tsvetaeva et le poète arménien Avetik Issaakian, à Paris en 1932, à propos de la primauté de la Parole sur les arts plastiques qui conçoivent le monde de façon illustrative (de l'extérieur et non de l'intérieur) :

> « Elle avait la particularité de concevoir ce qu'elle avait décrit (un phénomène, un état, un objet) et de décrire ce qu'elle avait conçu, en allant non pas

1. Traduction de Tatiana Vorozhtsova, enseignante du russe à l'Université Aix-Marseille (Aix-en-Provence). Les citations ici sont traduites par la traductrice sauf s'il est spécifié autrement dans les notes de bas de page.

> de la forme vers la substance, mais au contraire du fond, de l'essence vers l'apparence. ("Tu veux décrire un arbre, deviens un arbre ! "). [...] Cette vision intérieure, elle l'élevait au rang d'un des principes de son art [2] [...] et elle refusait de considérer comme acceptable pour elle "la méthode inverse", celle qui consiste à aller de l'extérieur vers l'intérieur [3]. »

Pour soutenir le point de vue selon lequel la sculpture ne pouvait pas être inférieure à la littérature, Issaakian lui évoqua comme argument la célèbre *Niké de Samothrace* (musée du Louvre, Paris). Tsvetaeva répondit : « Je la connais et l'aime depuis longtemps [...] Et pourtant, "Au commencement était le Verbe" » [4].

Mark Slonim se souvient d'un échange de même nature. La même année, Tsvetaeva met en question son idée de syncrétisme de tous les arts (« le geste et la danse ont précédé la parole ») : « Elle n'a hérité de rien de son père, directeur du musée et critique d'art, et elle n'appréhendait pas vraiment la peinture, la sculpture et l'architecture, la danse [...]. "Vous comparez le ballet avec la cathédrale de Reims !" s'écria-t-elle avec indignation. Et puis une nouvelle bataille commença : j'avais été élevé à la Renaissance italienne et Marina Ivanovna au gothique allemand, elle repoussait instinctivement la Grèce et de la mer Méditerranée [5]. »

Ariadna Efron en témoigne également :

> « Son enfance avait été dominée par deux éléments : les arts plastiques, le domaine de son père, et la musique, le domaine de sa mère. C'est le second, la musique, qu'elle s'était approprié. La forme et la couleur — qui se rapportent, bien évidemment, l'une au toucher, l'autre à la vue — lui étaient restées étrangères. Elle ne pouvait se passionner que pour le sujet d'un tableau, comme les enfants qui regardent des images ; c'est pourquoi, par exemple, le dessin d'illustration, et en particulier la gravure (elle aimait Dürer et Doré), étaient plus près de son génie que la peinture [6]. »

2. Cf. l'idée de Tsvetaeva tirée d'un cahier de notes en 1925 : « Il est inutile de répéter (redonner) une chose existante. Décrire le pont sur lequel on est. Deviens toi-même le pont ou laisse-le te devenir, identifie-toi ou identifie-le. Toujours — *dis autrement*. / Dire (donnez une chose) — ce n'est pas le décrire. / Un tremble est donné visuellement, donne-le intérieurement, de l'intérieur du tronc : sa moelle. Ce n'est qu'un *tel* tremble t'attend. Pour un tremble jaune, debout, vrai — tu es superflu. Il n'a rien à te donner ». (Tsvetaeva, Marina (1997), *Œuvres inédites. Recueil des cahiers*, Moscou, Ellis Luck, p. 329). Tsvetaeva formule le même principe ontologique en 1929, en polémisant avec une conception scientifique et objectivée de Rilke : « Il est impossible de révéler l'essence en s'approchant de côté. L'essence n'est révélée que par l'essence, de l'intérieur — à l'intérieur — pas par une recherche, mais par une pénétration. Interpénétration. Permettre à la chose de pénétrer en soi — et de s'y pénétrer ainsi. [...] En me pénétrant, je pénètre. / Chaque approche est un départ ». (Tsvetaeva, Marina (1994), *Quelques lettres à Rainer Maria Rilke », in Œuvres complètes* en 7 volumes, Moscou, Ellis Luck, vol. 5, p. 322-323).

3. Efron, Ariadna (2008), *Marina Tsvetaeva, ma mère*, traduction de Simone Goblot, Paris, Édition des Syrtes, p. 247.

4. *Ibid.*, p. 250.

5. Slonim, Mark (1992), *À propos de Marina Tsvetaeva. Des souvenirs*. In *Souvenirs sur Marina Tsvetaeva*, Moscou, Sovetskiy pisatel, p. 323.

6. Efron, Ariadna, *op. cit.*, p. 20.

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 essai sur Gontcharova, Tsvetaeva avoue qu'elle refuse l'illustrativité comme principe (en particulier par rapport au *Dit de la Campagne d'Igor*) : « Je suis poète et je n'ai pas besoin d'images [7]. »

Mais malgré ces aveux, Tsvetaeva, étant la plus grande poète du modernisme, ne pouvait pas passer à côté de la peinture d'avant-garde, qui était à son apogée à cette époque. Slonim, qui notait l'indifférence de Tsvetaeva pour la peinture, admettait néanmoins qu'elle avait écrit à propos de Gontcharova « comme un spécialiste majeur et sérieux de la peinture. Un écrit absolument perçant, la définissant avec précision [8] ». Dans cet essai, Tsvetaeva formule ses pensées sur la peinture, la littérature, l'art et la créativité dans son ensemble : « Je *Vous* dépeins et je vous dois beaucoup pour mes nouvelles pensées [9], reconnait-elle dans une lettre à Gontcharova du 7 janvier/25 décembre 1929.

C'est ce même Slonim qui présenta l'artiste à Tsvetaeva au début de 1929. Tsvetaeva s'intéressait au lien de parenté ente Gontcharova et Pouchkine (dans l'essai, elle y dédiera le chapitre *Deux Gontcharova*) : « MI [10] disait qu'elle voulait écrire sur les deux Gontcharova et, en baissant les yeux, elle lut son poème consacré à la première Natalia [11]. »

Dans ses lettres, Tsvetaeva définissait le genre de l'œuvre consacrée à « la création de sa vie » (qui unie sa biographie et son œuvre) *Natalia Gontcharova* (1929), « le meilleur peintre-femme russe [12] » d'après elle, comme « une biographie émotionnelle et spirituelle », « un long non-article », « un livre entier [13] ». La première version abrégée était publiée en serbe dans le journal *Russki Arkhiv* [14] (Belgrade, 1929, n° 4, 5/6) avec huit reproductions en noir et blanc des peintures de Gontcharova [15]. Tsvetaeva ne les décrit pas directement dans l'essai, mais dans une lettre à Teskova du 17 mars 1929, où elle les qualifie de « magnifiques [16] ». Le texte intégral de l'essai (avec de nombreuses fautes de frappe) fut publié dans le journal *Volia Rossii* [17] (Prague, 1929, vol. 5-7), illustré par quatre autres reproductions en noir et blanc [18]. En ce qui concerne la publication tchèque de *Gontcharova*, dans une lettre à Anna Teskova datée du

7. Tsvetaeva, Marina (1990), *Nathalie Gontcharova. Sa vie, son œuvre*, traduction de Véronique Lossky, Paris, Clémence Hiver, p. 164. Ci-après *NG*.

8. Eisner, Alexey (1992), « *Elle comprenait des choses mieux que nous...* », in *Souvenirs sur Marina Tsvetaeva*, Moscou, p. 395.

9. Tsvetaeva, Marina (2006), *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, p. 23.

10. *MI* ici Marina Ivanovna (Tsvetaeva). (Note de la traductrice)

11. Slonim, Mark, *op. cit.*, p. 336.

12. Tsvetaeva, Marina (2003), *Lettres à Anna*, traduction d'Éveline Amoursky, Paris, Édition des Syrtes, p. 85.

13. Tsvetaeva, Marina (2006), *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, p. 21, 27, 32.

14. *Les Archives Russes* : revue. (Note de la traductrice)

15. *Portrait de Mme Tamara Karsavina en costume espagnol* (Bibliothèque nationale de Vienne), *Espagnoles*, *Bouquet de printemps* (1925), *Évasion en Egypte* (1910), *La tête d'une Espagnole* (1926), *Ceux qui boivent* (1908), [*Buveurs du vin*, 1910-1911], *Une ville, Sauveur* (1910).

16. Tsvetaeva, Marina, *Lettres à Anna*, traduction d'Éveline Amoursky, Paris, Édition des Syrtes, 2003, p. 88.

17. *La Volonté de la Russie* : journal. (Note de la traductrice)

18. *Espagnole* (1915), *Espagnole* (1925), *Automne* (fragment) (1927, M. N. Wiborg, New York), *Paysage* (fragment) (1927, « Arts Club », Chicago).

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

17 octobre 1930, Tsvetaeva n'avait rien contre les reproductions : « Cela animerait l'article — et puis les Tchèques aiment beaucoup l'art graphique, n'est-ce pas [19] ? »

1 « Tu veux décrire un arbre, deviens un arbre ! » : compréhension ontologique de l'art (Tsvetaeva et Heidegger)

L'image ontologique de la nature que Tsvetaeva pose comme l'une des premières expériences profondes de l'artiste par rapport aux premières pousses printanières de l'enfance, est le motif clé qui imprègne à la fois la perception qu'a Tsvetaeva pour la peinture de Gontcharova et sa personnalité :

> « … sous la glace et la neige — de petites pousses. De toutes petites pousses vertes et pointues. Dans ce champ, sur l'aire de battage, il y a toujours plein de graines qui se répandent. Ce sont les premiers qui ont germé ! […] Et ces toutes petites pousses qui — par la suite — pointeront à travers tout le livre de son œuvre : des germes de vie ! » (*NG*, p. 50, 51).

Tsvetaeva perçoit la peinture de Gontcharova et sa personnalité à travers l'idée d'une *croissance* organique naturelle, « la force de la nature » qui agit comme antithèse de la civilisation :

> « Gontcharova a vécu et grandi toute seule » « il y a la croissance avec sa régularité sa progression, comme croît un arbre » ; « Je fais venir Gontcharova tout entière de la végétation, du végétal, du vivace […] Buisson, branche, tige, rejeton, feuille — les raisonnements de Gontcharova en politique, en éthique, en esthétique. […] Je sens en Gontcharova un amour plus fort pour la pousse, la tige ou la feuille que pour la fleur, un amour plus fort pour la vrille de la vigne que pour le fruit » (*NG*, p. 54, 36, 104, 127-128).

Le motif de croissance se révèle à travers l'image des cheveux bouclés « comme le houblon » de la jeune Gontcharova et à travers l'ornement préféré de Gontcharova des vrilles enroulées [20], des vignes vivantes issues de deux graines :

> « Les pépins ont germé et ont grimpé tout autour de la fenêtre. Des moustaches. Des vrilles folles. Naturellement, il n'y avait pas de raisin, mais rien que la feuille, c'est déjà si beau ! L'hiver, la vigne séchait, au printemps elle inondait le mur entier. » (NG, p. 54, 97).

Nous retrouvons ce motif essentiel de croissance organique dans les peintures de Gontcharova des années 1910 — des branches vertes d'arbres, accentuées par le fond de ciel rose et le châle vert vif d'une des femmes (*Sabbath*) [21] ; riches nuances du vert

19. Tsvetaeva, Marina, *op. cit.*, p. 106.

20. L'image de la vigne qui apparaît comme un énorme arbre est centrale dans la version esquissée du paysage pour le ballet d'Igor Stravinsky *Les Noces* (1915), Collection privée, Moscou, `www.tg-m.ru/catalog/sites/default/files/catalog/1915.jpg` (consulté le 05.10.2019).

21. *Sabbath*, 1909-1910, Musée des Beaux-Arts de la République de Tatarstan, Kazan, `www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/sabbath` (consulté le 05.10.2019).

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

juteux, contrastant avec le gris, le carmin et le rose (*Le lavage de la toile*)[22] ; un arbre sur fond rose dans un tableau consacré à la guerre (*Portrait de M.F. Larionov et son ordonnance*)[23] ; des plantes dans des pots portés sur les épaules des femmes à l'arrière-plan, la couleur verte des pousses est renforcée par un fond presque blanc (*Jardinage*)[24].

Cette perception ontologique de Tsvetaeva de la peinture de Gontcharova (et de l'art en général) peut, à notre avis, être considérée dans le contexte de l'ontologie de l'art de Martin Heidegger. Ce n'est pas un hasard si Gontcharova elle-même (et Tsvetaeva après elle) appelle ses peintures les « choses », c'est-à-dire qu'elle leur donne un statut initialement ontologique :

> « ... elle voulait simplement dire ce qu'elle avait à dire, ce qui lui était donné, la réponse donnée à une chose donnée : *dire la chose* [...] la vérité de la chose, la chose dans sa vérité, la chose elle-même[25]. Comme dit Blok, s'adressant à une femme : / Toi, de toi, de toi seule ! / Et de moi rien, rien du tout[26] ».

Comme Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935-1936), Tsvetaeva dépasse la perception sociologique, psychologique et esthétique de la peinture à travers son interprétation *ontologique*, en transmettant essentiellement ce que Heidegger formule en 1950 comme « l'essence de l'art » ou « la choséité de la chose » *(das Dinghafte)* :

> « La cruche n'est pas une chose au sens de la *res*, entendue à la romaine, ni en celui de l'*ens* à la manière médiévale, encore moins au sens de l'objet représenté à la façon moderne. La cruche est une chose pour autant qu'elle rassemble (*dingt*). Et du reste c'est seulement à partir du rassemblement (*Dingen*) opéré par la chose que la présence d'une chose présente telle que la cruche se manifeste et se détermine[27]. »

En parlant de la série *Les Tournesols*[28] (peint par Gontcharova sur les impressions d'un voyage en Tiraspol ukrainien et, bien sûr, non sans allusions aux célèbres *Tour-*

22. *Le Lavage de la toile*, 1910, Galerie Tretiakov, Moscou, `www.rexstar.ru/content/id51066` (consulté le 05.10.2019).

23. *Portrait de Mikhaïl Larionov et son ordonnance*, 1911, Musée Russe, St-Pétersbourg, `https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/goncharova_ns__portret_mf_larionova_i_ego_vzvodnogo_1911/,` (consulté le 05.10.2019

24. *Jardinage*, 1908, Galerie Tate, Londres, `www.tate.org.uk/art/artworks/goncharova-gardening-t00468` (consulté le 05.10.2019).

25. À l'ontologie de la chose, en particulier, est consacrée le *Poème de l'escalier* (1926) : « La nuit, c'est la confession de la chose. / La nuit demande la sincérité, / La chose veut s'exprimer // [...] La chose veut se redresser » (Marina Tsvetaeva, *Œuvres complètes* en 7 volumes, Moscou, 1994, vol. 3, p. 124).

26. Tsvetaeva, Marina (2006), *Nathalie Gontcharova. Sa vie son œuvre,* in *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M.Tsvetaeva, p. 129

27. Heidegger, Martin, *La chose*, in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p. 211.

28. *Les Tournesols*, 1908-1909, Collection de Petr Aven, `https://static01.nyt.com/images/2015/05/29/arts/29NEUE/29NEUE-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp` (consulté le 05.10.2019) ; Les Tournesols, 1908–1909, Musée Russe, St-Pétersbourg, `www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr_big/illustrations/art_42_02_05.jpg` (consulté e 05.10.2019) ;
Les Tournesols, 1910, Galerie Tretiakov, 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

nesols de Van Gogh), Tsvetaeva souligne leur ontologie spéciale, déjà exprimée au niveau de la forme-même (peintures à l'huile) : l'artiste « a pressé toute l'huile qu'ils pouvaient donner. D'ailleurs, c'est peint à l'huile ! (leur propre huile — dorée, miraculeuse, miraculeuse pour le foie ou la tremblote » (*NG*, p. 108). Tsvetaeva se sert du vocabulaire de Heidegger lorsqu'il parle des *Souliers* de Van Gogh. Elle révèle dans *les Tournesols* de Gontcharova leur « être-produit » (*das Zeugsein*) « utilité » (*die Dienlichkeit*), c'est-à-dire leur *essence*, leur profonde relation avec la vie et l'être paysan :

> « Dans l'obscure intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables s'étendant au loin sous la bise. [...] L'être-produit a été trouvé. [...] Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être [29]. »

De même, elle réinterprète ontologiquement les natures mortes de Gontcharova (n'acceptant pas l'étymologie française de « nature morte », mais partant du mot allemand *Stillleben* [30], Tsvetaeva le traduit par « vie pour soi [31] ») : « Elle peignait tout. Un vieux chapeau, un balai, un chou, des fleurs quand il y en avait, des fruits quand il y en avait. Elle a peint beaucoup de livres, beaucoup de papier — des rouleaux entiers. » (*NG*, p. 107-108). Elle écrit ainsi à propos de la peinture *Chapeau et Ombrelle* [32] : « Pour Gontcharova, un chapeau ou un balai ne sont pas des natures mortes mais des choses vivantes — voilà pourquoi elle *peut* les peindre. Pour Gontcharova qui *peint*, il n'y a pas de natures mortes. Dès qu'elle perçoit une chose comme nature morte, elle cesse de peindre. » (*NG*, p. 126).

Tsvetaeva, comme Heidegger, *pense* avec les mots (de sa manière « interne », étymologique). Ainsi, Tsvetaeva joue avec l'harmonie phonétique des anagrammes dans les termes « nature », « peuple », « ancien » (« ancestral »), « campagnard » (« campagne »), « sang », « noblesse », « arbre » (« en bois », « campagnard »), et dévoile le sens profond de la peinture de Gontcharova :

> « Gontcharova — la nature, le peuple, les peuples, avec en elle le très vieux sang de la campagne, dans les très neuves veines de la noblesse, Gontcharova — la campagne, Gontcharova — l'ancestral, Gontcharova — l'arbre, l'ancestral, campagnard, de bois dur de la forêt [33]... ». (*NG*, p. 153).

---

www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr_big/illustrations/art_42_02_01.jpg (consulté le 05.10.2019).

29. Heidegger, Martin (1962), *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, p. 34, 36.

30. Mot emprunté du néerlandais *stil* — immobile и *leven* — existance.

31. En allemand *still* — calme ; silencieux ; secret ; *Leben* — vie.

32. *Nature morte avec Chapeau et Ombrelle*, 1908-1909, Collection privée, https://astilllifecollection.blogspot.com/2018/10/natalia-gontcharova-1881-1962-nature.html, (consulté le 05.10.2019).

33. En russe : « *ГончаРОва приРОДы, наРОДа, наРОДов, со всей ДРЕВНостью ДЕРЕВЕНской кРОви в недавности ДВОРянских жил, ГончаРОва — ДЕРЕВНя, ГончаРОва — ДРЕВНость,*

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 un livre que Tsvetaeva pouvait connaître, Ilya Zdanevich formula l'innovation de Gontcharova comme étant un art rural (et non urbain), auquel elle fut incitée par des artistes français de la fin du XIX^{e} siècle :

> « D'une part, en réveillant les forces de l'artiste russe, ils lui fournirent les connaissances qui lui manquaient, lui permirent de comprendre les grands mérites des œuvres populaires et de celle d'avant Pierre, et ainsi rendirent possible le retour d'un art national. De l'autre, ils donnèrent au citadin russe élevé à leur niveau la capacité de transférer leurs principes sur le sol russe, d'y ajouter sa patte propre, de les perfectionner, de les faire avancer en créant une école [34]. »

Il n'est pas établi que Tsvetaeva avait connaissance des textes de Heidegger qui pourtant étaient bien connus des philosophes russes immigrés. Ainsi, Nikolaï Berdyaev que Tsvetaeva connaissait bien, qualifia Heidegger de « philosophe le plus remarquable de l'Allemagne moderne » en 1930, et souligna sa proximité avec la philosophie russe du début du XX^{e} siècle, dans leur mouvement commun du néokantisme à l'ontologisme : « L'importance de la phénoménologie est avant tout d'être une réaction saine contre l'idéalisme néokantien et la restauration du réalisme, de l'intuitionnisme et des droits de l'ontologie [35] ».

Cependant, il est probable que la proximité de la vision de Tsvetaeva et de Heidegger par rapport à l'« origine de l'œuvre d'art » et à la compréhension non utilitaire du langage de la poésie (« le langage est la maison de l'être [36] », « le langage nomme pour la première fois l'étant [37] ») ont pour source des vers écrits par Hölderlin et Rilke, les poètes qu'ils aimaient tous les deux.

2 « Pour nous soit grand l'être-fleur » : la poésie de Hölderlin et Rilke à l'origine de l'ontologie de Tsvetaeva et Heidegger

La poésie de Hölderlin et de Rilke est la source principale de la philosophie de l'être et de la compréhension ontologique de l'art par Heidegger, qu'il formule dans l'article *Hölderlin et l'essence de la poésie* (1936) : « La poésie est la nomination qui est fondatrice de l'être [38] ». Pour Heidegger, Hölderlin est « ce poète [...] au fondement et cœur de l'être ». Ainsi, le philosophe reconnaît son poème *Comme au jour de fête*

ГончаРОва — ДЕРЕВО, ДРЕВняя, ДЕРЕВЕНская, ДЕРЕВЯНная, ДРЕВЕсная » (Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova. Sa vie son œuvre,* in *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, 2006, p. 130) — les parties signifiantes des mots mises en majuscules par l'auteur de l'article.

34. Éganebury [Iliazd], Élie (1995), *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, traduction de Régis Gayraud, Sauve, Clémence Hiver, p. 34.

35. Berdiaev, Nikolaï (1930), *Heidegger et les nouveaux courants de la philosophie allemande*, in *Pout*, № 29, p. 119, 117.

36. Heidegger, Martin (1964), *Lettre sur l'humanisme*, version bilingue, traduction de l'allemand Roger Munier, Paris, Aubier, p. 27.

37. Heidegger, Martin, *L'origine de l'œuvre d'art*, Moscou, Akademitcheskiy proekt, 2008, p. 207.

38. Heidegger, Martin, *Hölderlin et l'essence de la poésie*, in *Approche de Hölderlin,* traduction de l'allemand de Henry Corbin, Paris, Gallimard, 1962, p. 54.

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

(1800) comme « la plus pure poésie de l'essence de la poésie [39] ». Il est saturé d'images ontologiques du « climat bénévole », venu après une pluie de nuit :

> Comme au jour de fête quand un paysan
> Va voir le champ au matin ; quand
> De la nuit brûlante sont tombés, rafraîchissants, les éclairs
> Tout ce temps, et au loin encore gronde le tonnerre,
> Et qu'en ses rives rentre le fleuve,
> Et le sol reverdit
> Et la vigne ruisselle du céleste et réjouissant pleuvoir,
> Et que les arbres du bocage brillent
> Dans le calme soleil [40]
> [...]

Dans une conférence (1941) sur ce poème, Heidegger interprète la « Nature » « toute-présente », « celle qui crée et qui anime tout » de Hölderlin à travers le mot grec *φύσις*, le comprenant comme la « croissance » : « *Φύσις* c'est s'avancer, lever, et s'épanouir, ouverture qui, s'épanouissant, retourne en même temps dans l'avancée, et ainsi se referme dans ce qui à chaque fois donne à tout présent sa présence [41]. »

Pour le philosophe, Rilke est avant tout un poète ontologique qui, dans *Sonnets à Orphée* (IIIe sonnet de la première partie), donne la formule ontologique « Chant — être ». Heidegger y réfléchit dans l'article *À quoi bon les poètes ?* (1946) : « Le mot "Dasein" (être-là) est utilisé ici dans le sens traditionnel de la présence et l'identité à l'être (Sein) [42] ». Ce que Heidegger trouve signifiant chez Rilke, c'est qu'il surpasse l'objectivité du monde que le poète atteint en expérimentant les choses de l'intérieur (« *pour nous soit grand l'être-fleur* [43] »), ce qui est proche du concept de Tsvetaeva sur l'expérience ontologique des choses (voir note 2). Dans ce contexte, Heidegger cite une lettre de Rilke, datée du 13 novembre 1925, dans laquelle le poète écrit au sujet de la transformation des choses en « objets morts » de la vie quotidienne, de leur perte d'authenticité existentielle et d'humanité :

> « Pour nos grands-parents encore, une « maison », une « fontaine », une tour familière, et même leurs habits, leur manteau, étaient infiniment plus, infiniment plus familiers ; chaque chose ou presque un réceptacle, dans lequel ils trouvaient de l'humain et l'épargnaient. Aujourd'hui, l'Amérique nous inonde de choses vides, indifférentes, de pseudo-choses, *d'attrapes de vie*... Une maison au sens américain, une pomme ou une grappe de raisin

39. *Ibid.*, p. 56, 60.

40. Heidegger, Martin, *Comme au jour de fête*, in *Approche de Hölderlin,* traduction de l'allemand de Michel Deguy et François Fédier, p. 67.

41. *Ibid.*, p. 69, 74.

42. Heidegger, Martin (2017), « *À quoi bon les poètes ?* », in *Sur les poètes et la poésie : Hölderlin. Rilke. Trakl*, Moscou, p. 80.

43. Rilke, Reiner Maria (1997), *Pour Mme Hélène Burckhardt*, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, traduction de l'allemand de Jacques Legrand, Paris, Gallimard, p. 1052.

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

> américaines, n'ont rien de commun avec la maison, le fruit, la grappe qu'avaient imprégnés les pensives espérances de nos aïeux [44]... ».

Cette philosophie ontologique de la chose est d'une importance cruciale pour Tsvetaeva (voir la note 25).

Hölderlin et Rilke sont les interlocuteurs privilégiés de Tsvetaeva. Elle écrit à propos du premier le 8 octobre 1927 :

> « Un *génie* ignoré non seulement par le siècle, mais par Goethe. Un double *génie* : au sens ancien et au nôtre, c'est-à-dire ceux qui veillent sur les poètes plutôt qu'écrire. Le plus grand poète lyrique de l'Allemagne, plus grand que Novalis. [...] Ce n'est pas de la poésie — c'est l'âme de la poésie. Je le répète, il est moins poète que génie. "Découvert" il y a vingt ans [45] ».

Tsvetaeva appelle Rilke « Orphée germanique », « l'esprit de la poésie [46] ». L'amour de Tsvetaeva pour le poète et leur correspondance épistolaire en 1926 sont bien connus. Comme Heidegger, mais vingt ans plus tôt, dans une lettre à Rilke, datée du 12 mai 1926, Tsvetaeva attire l'attention sur la formule ontologique des *Sonnets à Orphée* : « *Chanter c'est être* (être-là, celui qui ne chante pas, n'est pas encore là, est encore à venir [47] !) »

Tsvetaeva rêvait d'écrire à propos de Rilke (lorsqu'elle sera « aussi grande que lui ») précisément sur le plan ontologique — « pas un livre d'articles », mais « un livre de l'être, mais de son être, l'être en lui [48] », expliquant cette ontologie avec interpénétration interne comme moyen de compréhension (voir note 2). Tsvetaeva évoque la manière non objectivée, dialogique de compréhension de Rilke dans son essai sur Gontcharova : « J'ai encore envie de lui parler ou plutôt de parler *en* lui ». (*NG*, p. 53) Le même principe ontologique imprègne l'essai sur Gontcharova, dont la fin est laissée ouverte. Tsvetaeva réalise que la personnalité de Gontcharova ne peut être complétée et objectivée en tant que *chose* (l'art), puisqu'il s'agit d'un « phénomène naturel de croissance » constituant l'essence même de son unité créatrice de vie : « Difficile de finir de parler de Gontcharova. Car enfin — où finit-elle ? [...] Et ce n'est pas moi qui sans cesse sortais du sujet, c'est elle qui sans cesse grandissait et s'échappait de mes mains. [...] En finir avec Gontcharova : c'est couper — net. Je coupe. » (*NG*, p. 166, 167).

44. *Correspondance* in *Œuvres de R.M. Rilke*, traduction de l'allemand de B. Briod, P. Jaccottet, P. Klossowski, Paris, Le Seuil, 1976, p. 590-591.

45. Tsvetaeva, Marina (1995), *Œuvres complètes* en 7 volumes, Moscou, Ellis Luck, vol. 7, p. 195.

46. Tsvetaeva, Marina (2003), *Lettres à Anna*, traduction Éveline Amoursky, Paris, Édition des Syrtes, p. 48.
En allemand dans la lettre - Giest der Dichtung. (Note de la traductrice)

47. Rilke, Reiner Maria (1983), Boris Pasternak et Marina Tsvetaeva, *Correspondance à trois, été 1926*, traduction de Lily Denis, Paris, Gallimard, p. 105.

48. Tsvetaeva, Marina (1994), *Œuvres complètes* en 7 volumes, Moscou, Ellis Luck, vol. 5, p. 323.

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

3 « Défense du monde créé » : expérience ontologique d'animaux (Rozanov, Gauguin et Gontcharova)

La lecture ontologique par Tsvetaeva de la peinture de Gontcharova se manifeste également par une attention particulière portée aux images animales, auxquelles est consacré un chapitre entier, *Défense du monde créé* (elle manie les mots « créature » et « création » dans le titre). Tsvetaeva mène un dialogue avec l'artiste qui reproche à l'Évangile de ne presque pas mentionner les animaux, et que s'il en parle, ça n'a qu'un sens symbolique :

> « Pourquoi l'Évangile ne parle-t-il pas du tout des animaux ?
> — Mais « Les oiseaux du ciel » ...
> — C'est « *comme* des oiseaux du ciel », donc à nouveau les hommes ...
> — Et les bœufs qui par leur souffle réchauffaient l'Enfant ?
> — Ce n'est pas dit dans l'Évangile, c'est nous qui [49]...
> — Alors en fin de compte, l'âne, sur lequel...
> — L'âne aussi n'est qu'un moyen de locomotion. Non, non, dans les Évangiles, les animaux sont ignorés, c'est évident, ils sont traités avec une injuste négligence. En quoi l'homme est-il supérieur ? Est-il meilleur, plus pur ? ... » (*NG*, p. 111).

L'une des sources de ce tournant ontologique dans la perception des animaux par Gontcharova, comme la plénitude de l'être, réside dans les textes de Vassili Rozanov, connu pour sa critique du christianisme ascétique (pour la scission de l'unité de l'esprit et de la chair) et pour la réhabilitation des origines corporelles, niées dans la civilisation chrétienne nominaliste. L'exemple de l'attitude ontologique du philosophe à l'égard des animaux était celui des religions païennes (l'Égypte et l'Israël antiques), ainsi qu'une exception : *Révélation de Saint Jean le Théologien*. Dans l'Ancien Testament (*Ézéchiel*. 1, 10 ; 10, 14) et le tétramorphe apocalyptique (*Apoc*. 4, 6-8) (aigle, lion, taureau), Rozanov ne voyait pas le Calvaire, mais le christianisme de Bethléem comme une unité ontologique du spirituel et du corporel :

> « les cieux sont vivants et même un peu "animaux [50]", "ayez les clés de l'eau vive en soi", on peut voir que le christianisme lui-même commence par l'Étoile et la naissance mystérieuse du Sauveur dans une crèche, dans une crèche à vache ordinaire et parmi les troupeaux d'animaux gardés par des bergers de Bethléem [51] ».

Rozanov associe également l'entrée du Seigneur à Jérusalem (Matthieu 21, 2-7) « sur une ânesse et son ânon » avec des réflexions sur le sens de la chair dans le christianisme

49. Cela fait référence à l'apocryphe chrétien qui a servi de base à l'iconographie de la Nativité du Christ (« La légende de la Nativité du Seigneur Dieu et Sauveur Jésus-Christ : le vingt-cinquième jour (le 7 janvier) », in *Vies des Saints en russe sous la direction de Tchetikh-Miney St. Dimitry de Rostov* : en 12 livres, réimprimées d'après l'édition originale de Moscou, 1903-1911, Kiev, 2004, livre 4, p. 687).

50. Rozanov manie ontologiquement l'étymologie russe du mot « animaux ». En russe *животные*, du slavon d'église *животъ* (ventre) — *жизнь* (vie).

51. Rozanov, Vassili (2002), *Le motifs orientaux*, in *Œuvres complètes, La Résurrection de l'Egypte*, Moscou, p. 295.

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

et la nécessité de sa réhabilitation : « ... oh, ces ânes de Jérusalem, ces ânes de Jérusalem, / oh, ces ânes de Jérusalem / ils ne me laissent pas indifférent ... / (*toutes ces dernières années*) [52]. » La nature ontologique des animaux se manifeste également dans le concept rozanovien de la Genèse. En critiquant le « christianisme noir » ascétique, Rozanov admire la grande variété d'animaux créés par le Créateur dans un jeu créatif et gai :

> « et voilà "un canari *jaune*", et un "faisan *argenté*", et un "cacatoès *vert*" et un "paon *bleu*", le bec des oiseaux sera comme *ci* et comme *ça* gros, long, crochu, droit ; les animaux *ramperont*, *s'allongeront (sur la terre)*, *sauteront*, courront, voleront et, en un mot, comme s'il avait tout créé dans la joie, en se réjouissant de la diversité des formes et des couleurs des êtres créés, en se réjouissant de la joie des autres, en se réjouissant de la joie à venir [53]. »

Cette emphase de Rozanov sur la riche palette de couleurs des oiseaux trouve son analogie dans la peinture *Perroquets*, de Gontcharova [54].

C'est dans l'esprit rozanovien de la compréhension ontologique du tétramorphe biblique que Gontcharova crée une grande icône pliante du Sauveur, mentionnée par Tsvetaeva (« entouré d'évangélistes représentés sous forme d'animaux » (*NG*, p. 111). L'esquisse de cette icône a probablement été reproduite en noir et blanc dans l'édition serbe de l'essai de Tsvetaeva [55]. Parmi les sources pittoresques des images d'animaux de Gontcharova, il convient de signaler la figure féminine avec un chien dans *Faa Iheihe* (*Pastorale tahitienne*) [56] de Paul Gauguin, à laquelle la deuxième partie du tétraptique *La Cueillette des fruits* [57] de Gontcharova fait directement référence (où le chien, contrairement à celui de Gauguin, est tourné et tend sa tête vers la femme). L'amour de Tsvetaeva pour les chiens est bien connu. Dans une lettre à Teskova, datée du 17 octobre 1930, elle écrit :

> « J'ai laissé en Savoie — en appartement, c'est interdit — un chien que j'aime à la folie et qu'en souvenir de la Tchécoslovaquie j'ai baptisé : *Podsem* (viens ici ?). C'était *un chien-berger — quatre yeux* [58], noir, avec

52. Rozanov, Vassili (1998), *Après Saharna*, in *Œuvres complète. Saharna*, Moscou, p. 221.

53. Rozanov, Vassili (2004), *La coupole du temple*, in *Les hommes de la clarté lunaire*, traduction de Gérard Conio, Lausanne, L'Age d'homme, p. 357.

54. *Perroquets*, 1910, Galerie Tretiakov, Moscou. https://pp.userapi.com/c846121/v846121791/14c8e5/hS1IPgvR6F8.jpg (consulté le 05.10.2019).

55. *Christ*, dessin, département des arts graphiques de la Galerie Tretiakov. Ce dessin « protecteur » a été offert à Paris par l'artiste à Nikolaï Goumiliov en 1917 avec une dédicace : « À Nikolaï Stepanovich Goumiliov en mémoire de notre première rencontre à Paris. Que Dieu vous garde, comme le jardinier garde un rosier dans son jardin », www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/10015-pictures.php?picture=1001512 (consulté le 05.10.2019).

56. Paul Gauguin, *Pastorale tahitienne*, 1898, Galerie Tate, Londres, www.tate.org.uk/art/artworks/gauguin-faa-iheihe-n03470 (consulté le 05.10.2019). Goncharova devait connaitre une version de ce tableau intitulé *Ruperupe* (*Oh Tahiti, terre merveilleuse ! Cueillette des fruits*) de la collection de Chtchoukin (1899, Musée des beaux-arts Pouchkine de Moscou) qui représente un chien endormi, à côté duquel deux de ses chiots, www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3268/index.php?lang=ru (consulté le 05.10.2019).

57. *Cueillette des fruits*, 1908, Musée Russe, St-Pétersbourg, https://gallery-nasledie.ru/wp-content/uploads/nataljagoncharova7.jpg (consulté le 05.10.2019).

58. En français dans la lettre.

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 deuxièmes yeux jaunes au-dessus des yeux des yeux-sourcils. Je n'ai aimé personne aussi fort ces dernières années [59]. »

Probablement, c'est ce chien que Tsvetaeva tient dans ses bras sur une photographie prise en 1930 [60].

4 « Peintre — c'est moi » : poétique ékphrastique de Natalia Gontcharova

En créant l'essai sur Gontcharova, Tsvetaeva se dit « peintre » : « elle est pour moi — *un modèle* d'après nature, et le peintre, c'est moi » (*NG*, p. 106). Comment Tsvetaeva traduit-elle le caractère ontologique de la peinture de Gontcharova dans sa diversité stylistique (cubisme, néo-primitivisme, rayonnisme) en langage des mots ? Portons attention à certaines de ses techniques ekphrastiques.

Tout d'abord, elle a recours à des hyperboles qui, dans la description du tableau « *Les vendanges* [61] », révèlent le fondement folklorique du néo-primitivisme de Gontcharova ; cet hyperbolisme est amplifié par la multiplication phonique et graphique du son et la lettre O, qui crée une image archétypale d'un cercle (une roue), en particulier dans cette phrase qu'elle répète « raisin grOs cOmme une rOue » :

> « AU fait, un tablEAU de GOntcharOva — les Vendanges : chaque grain de raisin est grOs cOmme une rOue de charrette. GOntcharOva cOnnaît-elle le cOnte russe Où les grains de raisin sOnt grOs cOmme une rOue de charrette ? J'en dOute, GOntcharOva n'a pas besOin de cOnnaitre les cOntes, ils sOnt en elle. Il était une fOis quelqu'un qui avait entendu des On-dit et qui, pOussé par la sOif et le désir, s'est mis à racOnter des fables à ses parents et amis : il est un pays, Oui, j'y suis allé (lui, qui n'était jamais allé qu'AU village vOisin), Où chaque grain de raisin est grOs cOmme une rOue de charrette [62]. » (*NG*, p. 95).

En parlant du cycle du village de Gontcharova, Tsvetaeva accumule des substantifs au nominatif : « Saisons dans la labeur, saisons dans la joie. La Moisson [63]. Les La-

59. Tsvetaeva, Marina (2003), *Lettres à Anna*, traduction d'Éveline Amoursky, Paris, Édition des Syrtes, p. 105.

60. PË.PэPўPхCЪPёPхPўPe,1930,PrPхP,,-PЊP«CЃPeP,,(PhCЃPeP,,CэPчCS),ChP«CЪP«PуCЃPёChPчCS,https://tretyakovgallerymagazine.ru/img/mag/2018/2/art_59_04_18.jpg (consulté le 05.10.2019).

61. *Les Vendanges. Les Porteuses*, 1911, https://art.goldsoch.info/sbor-vinograda-natalya-goncharova/ ;
www.kandinsky-art.ru/images/bva/1-24.jpg(consulté le 05.10.2019).

62. En russe : « *Есть у ГОнчарОвОй картина — сбОр винОграда, где каждая винОградина с дОбрОе кОлесО. Знает ли ГОнчарОва русскую сказку, где каждая винОградина с дОбрОе кОлесО ? СОмневаюсь, ей сказОк знать не надО, Они все в ней. КОгда-тО ктО-тО чтО-тО слухОм слышавший, От жажды, От тОски стал врать друзьям и рОдным, чтО есть, де, такая земля, сам там был (был в сОседнем селе), где каждая винОградина с дОбрОе кОлесО* » (Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova. Sa vie son œuvre,* in *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, 2006, p. 98) — les parties signifiantes des mots mises en majuscules par l'auteur de l'article.

63. Elle parle ici du tableau *La Moisson,* 1910, Collection privée), https://art-dot.ru/wp-content/uploads/2021/02/natalya-goncharova-senokos.jpg (consulté le 05.10.2019).

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

bours. Les Semailles. La Cueillette des pommes [64]. Les Bûcherons [65]. Les Faucheurs [66]. Paysannes avec des râteaux [67]. Le Plantage des pommes de terre [68] » (*NG*, p. 106).

D'une part, ce morcellement exprime ici le cercle ontologique des saisons (en outre, Tsvetaeva omet les guillemets des noms des peintures, associant ainsi ontologiquement le tableau au sujet qu'elle dépeint). D'autre part, cela renvoie à la technique de « touches épaisses » que Gontcharova utilise dans ces ses ? toiles.

La métaphore de l'énergie solaire (série *Les paons*) est un autre moyen utilisé par Tsvetaeva pour exprimer le caractère ontologique de la peinture de Gontcharova : « En voilà un sous les tropiques de sa propre roue [69]. En voilà un autre : "Paon au soleil [70]" guillemets pas papattes où la roue est faite de rayons, les rayons de la roue : "Soleil — paon" guillemets pas papattes » (*NG*, p. 163).

Le rayonnisme (du mot français « rayon ») est un courant de peinture fondé par M. Larionov au sein de l'avant-garde russe des années 1910. Larionov estimait qu'une personne ne perçoit pas l'objet-même, mais « une somme de rayons qui partent d'une source de lumière, qui sont réfléchis par l'objet et qui tombent dans notre champ de vision », et que « le rayonnisme efface les limites qui existent entre la surface plane du tableau et le réel [71] »

C'est précisément cet « effacement » ontologique que Tsvetaeva obtient (décrivant très probablement les peintures de Goncharova dans le style du rayonnisme — *Rayonnisme. Forêt bleu-vert* et *Jardin rayonniste*) à travers la fusion synesthétique d'images ontologiques de l'herbe (des surgeons) et de la musique de Bach [72] :

> « Le printemps. Floraison de cristal. Les pointes des herbes comme des pointes de flammes. Eclaboussures de croissance [73]. Fleur ou givre ? D'après

64. *Cueillette des pommes*, 1909, `artchive.ru/nataliagoncharova/works/378630~Cueillir_des_pommes` (consulté le 05.10.2019) ; *Cueillette des pommes, Paysans*, 1911, Galerie Tretiakov, Moscou, https ://www.tretyakovgallery.ru/collection/krestyane-sobirayushchie-yabloki/ (consulté le 05.10.2019).

65. *Les Bûcherons*, 1911, Collection privée, `www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/woodcutters` (consulté le 05.10.2019).

66. *Les Faucheurs*, 1911, Galerie d'art d'Ekaterinbourg, `http://www.emii.ru/kollekcii/russkii-hudozhestvennyi-avangard/kosari-exhibit-57.html` (consulté le 05.10.2019). Il est probable que c'était un diptyque car dans le livre de Zdanevitch on retrouve sa deuxième partie : Élie Éganebury [Iliazd], *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, traduction de Régis Gayraud, Sauve, Clémence Hiver, 1995, ill. 7.

67. *Paysannes avec des râteaux*, 1907, Musée d'histoire et d'art de Serpoukhov, `www.museum.ru/C2866` (consulté le 05.10.2019).

68. *Le Plantage des pommes de terre*, 1908-1909, `www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/planting-potatoes-1909` (consulté le 05.10.2019).

69. *Le Paon blanc*, 1911, *Le Paon*, 1912, Galerie Albertina, Vienne, `http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[GE47DL]&showtype=record` (consulté le 05.10.2019).

70. *Paon sous le soleil (style égyptien)*, 1911, Galerie Tretiakov, Moscou, `www.artchive.ru/nataliagoncharova/works/378634~Paon_sous_le_soleil_style_gyptien` (consulté le 05.10.2019).

71. Larionov, Mikhaïl (1995), *La peinture rayonniste*, in *Manifestes*, traduction de Régis Gayraud, Paris, Édition Allia, p. 24, 26.

72. Cf. ce qui Larionov dit par rapport à la fusion du rayonnisme avec la musique : « Le tableau est quelque chose de glissant, qui donne la sensation d'être hors du temps et de l'espace ; il fait naitre la sensation de ce que l'on pourrait nommer une quatrième dimension, car sa longueur, sa largeur et l'épaisseur de la couche de peinture sont les seuls indicateurs du monde qui nous entoure, alors que les sensations surgies dans le tableau sont d'un autre ordre ; ainsi, la peinture devient égale de la musique tout en restant elle-même. », *Ibid.*, p. 26.

73. *Le Rayonnisme, La Forêt bleu-vert*, 1913, Musée d'art moderne, New-York, `www.moma.org/collection/works/80480` (consulté le 05.10.2019).

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

> Bach (la feuille est traversée du haut en bas par une vague d'arc-en-ciel [74]. Les « ruissellements » de Bach). Du printemps au printemps (du dehors — on entre dans une maison déjà lavée par le printemps. Seule une fenêtre a résisté). Printemps à l'envers : où le ciel ? où la terre ? — Des souches avec des jets de surgeons. Une haie d'étoiles (dans le ciel des fleurs, dans le pré des étoiles)… Et à nouveau Bach » (*NG*, p. 163-164).

Tsvetaeva dépeint l'illustration du livre de Gontcharova sur *la Lamentation de Yaroslavna* (édition munichoise du *Dit de la Campagne d'Igor*) [75] à travers l'image archétypale de la « montagne », en l'amplifiant phoniquement et graphiquement grâce à la répétition du son et de la lettre « O » : « Une mOntagne pOsée là. AU milieu de la mOntagne — un trOu : la bOuche. De la bOuche — un hurlement : ah-ah-ah… De la même bOuche, mais transpOsé sur le *o* (l'éternel *O* de la glOrificatiOn), je glOrifie GOntcharOva pOur IgOr [76] » (*NG*, p. 164).

Tsvetaeva crée l'image de l'escalier dans la maison parisienne de l'artiste à travers une cascade d'hyperboles et de tirets — dans le style cubiste :

> « Un escalier. Les marches — puisqu'il faut bien leur donner un nom ! — sont en bois. Dès que l'on avance un pied, le pied lui-même reconnaît tout seul les marches jamais foulées des pyramides. Si les géants ont pavé la cour, ils ont aussi entassé les marches de l'escalier. Ils ont joué aux cubes — ici, d'énormes cubes. Je pose plus haut, toi — encore plus haut, je pose un rocher, toi — rien. Les traces du même jeu, amusant pour eux, terrifiant pour nous. (Ainsi s'amusaient les bolchéviks tandis que nous avions peur, ainsi s'amusent les adultes tandis que les enfants…) Le bois des marches est ferré, enchâssé dans du fer. Que ne voit-on pas, si l'on y regarde avec attention ? Il y a de tout dans le vieux bois — une série de tableaux dans des cadres de fer. En allant chez elle, Gontcharova marche sur les traces des vieux maîtres, du plus vieux d'entre eux — le temps » (*NG*, p. 28-29).

Tsvetaeva décrit le « tableau » de l'atelier parisien de Gontcharova dans le style postimpressionniste — l'image d'une fonderie (une fabrique où l'on fond des métaux) est créée par une compression des motifs de la chaleur (sa sensation est renforcée par les harmonies répétées de PLA / ERP / RPI / PRE / PAL / PER) et une lumière vive (images du miroir ardent, du soleil, du coup de soleil) :

> « Et l'atelier — par sa chaleur — une fonderie. Du verre supportant patiemment l'insupportable soleil. Du verre sous un interminable coup de soleil. Du verre dont chaque point était un miroir ardent. Le soleil tapait,

74. *Jardin rayonniste*, 1912-1913, Collection de Sam and Ayala Zacks, Musée d'Israël, Jérusalem, `https://raf-sh.livejournal.com/1308260.html` (consulté le 05.10.2019).

75. *Die Mär von der Heerfahrt Igors* : *Der ältesten russischen Heldendichtung* / Deutsch nachgedichtet von Arthur Luther [*Dit de la Campagne d'Igor* / traduit par. A. Luther, dessins de N. Gontcharova], Munique, 1923, `http://slovoopolku.ru/goncharova_39` (consulté le 05.10.2019

76. En russe : « Сидит гОра. В гОре — дыра : рОт. ИзО рта вОпль : а-а-а… Этим же ртОм, тОлькО переставленным на О (вечнОе О славОслОвия) славлю ГОнчарОву за ИгОря » (Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova. Sa vie son œuvre,* in *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, 2006, p. 137) — les parties signifiantes des mots mises en majuscules par l'auteur de l'article.

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 verre chauffait, le soleil tapait et tout fondait. Je me rappelle la sueur ruisselante et les manches de chemises des amis qui rabotaient une planche. Ma première visite à l'atelier de Gontcharova — une vision parfaite de labeur, à la sueur du front, au premier soleil. Par une telle chaleur, on ne peut pas manger (boire est inutile), ni dormir ni parler ni respirer, on ne peut ce que l'on peut toujours, puisqu'il le faut toujours — travailler. Ce n'était pas le verre qui était en fusion c'étaient les fronts [77]. » (*NG*, p. 34).

Pour conclure, le livre de Tsvetaeva sur Gontcharova est une ekphrasis ontologique qui révèle de manière authentique l'essence de la peinture d'avant-garde de Gontcharova, selon les termes de Heidegger, comme un « état d'ouverture » (*das Offene*). Dans la compréhension ontologique de l'art — à travers des sources poétiques (Hölderlin et Rilke) communes à l'ontologie de Heidegger — Tsvetaeva se trouve au centre même de la philosophie européenne contemporaine. À l'origine de l'expérience ontologique des animaux de Gontcharova étaient la philosophie de Vassily Rozanov et l'œuvre de Paul Gauguin. En écrivant cet essai sur le « meilleur peintre-femme russe », Tsvetaeva devient « peintre » en parole : elle incarne la nature ontologique de la peinture de Gontcharova de divers styles (cubisme, néo-primitivisme, rayonnisme) dans sa poétique ekphrastique.

Bibliographie

Berdiaev, Nikolaï (1930), *Heidegger et les nouveaux courants de la philosophie allemande*, in *Pout*, № 29

Correspondance in *Œuvres de R.M. Rilke*, traduction de l'allemand de B. Briod, P. Jaccottet, P. Klossowski, Paris, Le Seuil

Efron, Ariadna (2008), *Marina Tsvetaeva, ma mère*, traduction de Simone Goblot, Paris, Édition des Syrtes

Éganebury [Iliazd], Élie (1995), *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*, traduction de Régis Gayraud, Sauve, Clémence Hiver

Eisner, Alexey (1992), « *Elle comprenait des choses mieux que nous...* », in *Souvenirs sur Marina Tsvetaeva*, Moscou

Heidegger, Martin (1962), *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard

Heidegger, Martin (1964), *Lettre sur l'humanisme*, version bilingue, traduction de l'allemand Roger Munier, Paris, Aubier

Heidegger, Martin (2017), « *À quoi bon les poètes ?* », in *Sur les poètes et la poésie : Hölderlin. Rilke. Trakl*, Moscou

Heidegger, Martin, *Comme au jour de fête*, in *Approche de Hölderlin,* traduction de l'allemand de Michel Deguy et François Fédier

Heidegger, Martin, *Hölderlin et l'essence de la poésie*, in *Approche de Hölderlin,* traduction de l'allemand de Henry Corbin, Paris, Gallimard

77. En russe : « А мастерская — по жаре — ПЛАвильней. ТЕРПение стекла под нестеРПИмостью солнца. Стекло под неПРЕрывным солнечным ударом. Стекло, каждая точка которого зажигательное стекло. Солнце ПАЛило, стекло калилось, солнце ПАЛило и ПЛАвило. Помню льющийся пот и рубашечные рукава друзей, строгавших какую-то доску. Моя первая мастерская Гончаровой — совершенное видение труда, в поте лица, под первым солнцем. В такую жару есть нельзя (пить — зря), спать нельзя, говорить нельзя, дышать нельзя, можно только — единственное, что всегда можно, раз навсегда нужно — работать. И ПЛАвить не стекло, а лбы » (Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova. Sa vie son œuvre,* in *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M. Tsvetaeva, 2006, p. 59-60) — les parties signifiantes des mots mises en majuscules par l'auteur de l'article.

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

Heidegger, Martin, *La chose*, in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958

Larionov, Mikhaïl (1995), *La peinture rayonniste*, in *Manifestes*, traduction de Régis Gayraud, Paris, Édition Allia

Marina Tsvetaeva (1997), *Œuvres inédites. Recueil des cahiers*, Moscou, Ellis Luck

Rilke, Reiner Maria (1983), Boris Pasternak et Marina Tsvetaeva, *Correspondance à trois, été 1926*, traduction de Lily Denis, Paris, Gallimard

Rilke, Reiner Maria (1997), *Pour Mme Hélène Burckhardt*, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, traduction de l'allemand de Jacques Legrand, Paris, Gallimard

Rozanov, Vassili (1998), *Après Saharna*, in *Œuvres complète. Saharna*, Moscou

Rozanov, Vassili (2002), *Le motifs orientaux*, in *Œuvres complètes, La Résurrection de l'Egypte*, Moscou

Rozanov, Vassili (2004), *La coupole du temple*, in *Les hommes de la clarté lunaire*, traduction de Gérard Conio, Lausanne, L'Age d'homme

Slonim, Mark (1992), *À propos de Marina Tsvetaeva. Des souvenirs.* In *Souvenirs sur Marina Tsvetaeva*, Moscou, Sovetskiy pisatel

Tsvetaeva, Marina (1990), *Nathalie Gontcharova. Sa vie, son œuvre*, traduction de Véronique Lossky, Paris, Clémence Hiver

Tsvetaeva, Marina (1994), *Quelques lettres à Rainer Maria Rilke », in Œuvres complètes* en 7 volumes, Moscou, Ellis Luck

Tsvetaeva, Marina (2003), *Lettres à Anna*, traduction d'Éveline Amoursky, Paris, Édition des Syrtes

Tsvetaeva, Marina (2006), *Fleurs et poterie*, Moscou, Maison-musée de M.Tsvetaeva



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