L'Apocalypse de Marina Tsvetaeva

« Le Poème de l'Escalier » dans la tradition mytho-poétique [1]

Elena Sebejko

Université de Kalouga, Russie

Résumé : Dans les années 1920, Marina Tsvetaeva écrit, l'un après l'autre, quatre poèmes : « Le Poème de la Montagne » (« Поэма Горы », 1924), « Le Poème de la Fin » (« Поэма Конца », 1924), « Le Poème de l'Escalier » (« Поэма Лестницы », 1926) et « Le Poème de l'Air » (« Поэма Воздуха », 1928). Créés dans des années différentes, ils peuvent, néanmoins, être vus comme un seul et même cycle. Nous pensons utile d'en séparer « Le Poème de l'Escalier ». Ce poème a été écrit deux ans avant l'aboutissement du cycle ; il y acquiert, à notre avis, une position particulière, une finalité. Ce poème ne parle pas uniquement de l'élément *feu*. Il parle tout d'abord de l'Apocalypse en tant que châtiment de l'homme qui a osé — sombré dans son ignorance arrogante — toucher aux lois fondamentales de l'ordre mondial. Le mot « escalier » peut être compris dans un sens littéral, objectif, ou bien dans un sens figuré, métaphorique, qui apparaît quand on l'emploie ensemble avec le mot « poème » qui lui est sémantiquement étranger. L'image de l'escalier, principale et centrale, est une des images les plus anciennes et des symboles sacrés dans la mythologie de différents pays qui attire l'attention poétique au XX^{e} siècle, ce que nous allons démontrer dans notre article.

Mots-clés : Marina Tsvetaeva, « Le Poème de l'Escalier », apocalypse, cosmogonie, tradition mythopoétique, escalier de Jakob.

Dans les années 1920, Marina Tsvetaeva écrit, l'un après l'autre, quatre poèmes : « Le Poème de la Montagne » (« Поэма Горы », 1924), « Le Poème de la Fin » (« Поэма Конца », 1924), « Le Poème de l'Escalier » (« Поэма Лестницы », 1926) et « Le Poème de l'Air » (« Поэма Воздуха », 1928).

Créés dans des années différentes, ils peuvent, néanmoins, être vus comme un seul et même cycle, et nous pouvons l'argumenter.

Avant tout, dans chaque poème, est inclus le titre du genre poétique, le « poème ».

1. Le présent article est publié dans la traduction de Valentina Chepiga, chercheure associée à l'ITEM.

Leur unité est également appuyée par une image centrale. E.A. Nesterov et E.I. Pribit'ko pensent que « ce n'est probablement pas par hasard que les quatre poèmes de Tsvetaeva correspondent à quatre éléments, « Le Poème de l'Air » est *air*, « Le Poème de l'Escalier » est *feu*, « Le Poème de la Montagne » est *terre*, et « Le Poème de la Fin » est *eau*[2].

Nous pensons utile d'en séparer « Le Poème de l'Escalier », tout en affinant cette remarque intéressante. Ce poème a été écrit deux ans avant l'aboutissement du cycle ; il y acquiert, à notre avis, une position particulière, une finalité. Ce poème ne parle pas uniquement de l'élément *feu*. Il parle tout d'abord de l'Apocalypse en tant que châtiment de l'homme qui a osé — sombré dans son ignorance arrogante — toucher aux lois fondamentales de l'ordre mondial.

De tout le cycle, ce poème attire, sans doute, le moins de spécialistes. Et même quand il devient le centre de leurs intérêts, ils le considèrent comme une création tout d'abord sociale, où « l'accusation sociale…, une compassion aiguë du poète envers ceux qui avaient souffert dans la vie, une haine non moins aiguë envers les riches, ces « gros » contre lesquels même les objets (les choses) se révoltent, sont à côté d'une protestation contre toute la civilisation en général… »[3]

Les motifs sociaux sont, bien entendu, présents dans ce poème, mais ils ne le déterminent pas. Ceci est attesté, entre autres, par l'œuvre de Tsvetaeva qui porte le même nom. Initialement, le poème devait s'intituler *L'Histoire de la façon dont vit et travaille un escalier de service [escalier noir, en russe]*. Malgré un avis émerveillé de Pasternak, « le titre est sans limites, c'est un abîme d'une narration secrète et prometteur, d'une complétude de pensées dans chaque parole dite »[4], Tsvetaeva, plus tard, préfère ne pas utiliser un tel titre, trop direct.

Le nouveau titre, *Le Poème de l'Escalier*, peut être compris sous deux angles, au moins ; ils apparaissent au niveau de la compatibilité lexicale formelle. Le mot « escalier » peut être compris dans un sens littéral, objectif, ou bien dans un sens figuré, métaphorique, qui apparaît quand on l'emploie ensemble avec le mot « poème » qui lui est sémantiquement étranger.

Un escalier noir, sali, d'un grand bâtiment locatif aux abords ouvriers, avec ses fortes odeurs d'ail et de choux, sa puanteur d'un bac à lessive qui bout, cet escalier est peint dans une multitude de détails assez véridiques, et il devient progressivement une métaphore d'un axe du monde qui — à la fin — part en vertical brillant dans un nouvel espace-temps.

2. *Нестерова Е. А., Прибытько Е. И.* « Царевна в зелени » : Жизнь природы в поэзии Цветаевой // На путях постижения Марины Цветаевой : Девятая международная научно-тематическая конференция. Москва, 9—12 октября 2001 года : Сб. докл. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. — С. 308. [Nesterova, E., Prybyt'ko, E. (2002), La tsarine dans le vers : La vie de la nature dans la poésie de Tsvetaeva, in Sur les voies de la compréhension de Marina Tsvetaeva, Neuvième Colloque scientifique thématique international, Moscou, 9-12 octobre 2001, Actes, Maison-musée Marina Tsvetaeva].

3. *Саакянц А. А. Комментарии // Цветаева М. И.* Соч. : В 2 т. — Т. 1. — М. : Худож. лит., 1984. — С. 532. [Saakianz, A. (1984), Marina Tsvetaeva, Œuvres, en deux volumes, volume 1, Moscou, Khudoz. lit.]

4. Op. cité, p. 531-532.

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

Nous trouvons cet équilibre à travers tout le texte du poème sur ses différents niveaux, compositionnel, stylistique et sonore.

Le poème se scie parfaitement en parties, non seulement selon le sens, mais aussi rythmiquement et graphiquement, par un trait qui sépare une partie de l'autre. Mais néanmoins, il présente une entité non séparable, au centre de laquelle ne se trouve pas la destinée des choses (« Je n'ai pas besoin d'une chose en soi » [5]) et encore moins le destin de la civilisation. Tsvetaeva y construit une cosmogonie, et tout le système d'images de l'œuvre est destiné à son analyse.

L'image de l'escalier, principale et centrale, est une des images les plus anciennes et des symboles sacrés dans la mythologie de différents pays. On monte l'escalier en ascension sacrale dans les plus hautes sphères du Ciel [6], note Mircea Eliade. « M'est donné un escalier pour que je puisse contempler les dieux », dit le Livre des morts des Anciens Egyptiens.

L'ascension au ciel comme une montée rituelle de l'escalier est un des éléments de l'initiation dans l'orphisme [7]. L'escalier rituel utilisé dans le culte de Mithra avait sept marches, chaque marche faite d'un métal spécifique. L'initié passait par cinq cieux et atteignait ainsi l'Empyrean.

Dans les légendes orientales, une Croix est un axe ou un escalier que les âmes prennent pour atteindre Dieu. Dans le livre de la Genèse, on parle d'un Songe de Jakob qui voit un escalier dont le sommet touche le Ciel (28 : 11—13). La pierre sur laquelle Jakob s'est endormi se trouve dans le centre de l'univers, et par ce point, les anges — à l'aide d'un escalier — lient le Ciel et la Terre.

L'escalier et la montée de l'escalier deviennent souvent le sujet de la poésie européenne : il est à noter que depuis le christianisme, ce sujet est plus au moins lié avec le songe de Jakob, ce qui forme — dans l'essence de la chose — une tradition mytho-poétique particulière.

Dante dans *La Divina Commedia* découvre dans le ciel de Saturne un Escalier qui monte jusqu'à la dernière sphère céleste, l'Empyrean :

> E nostra scala infino ad essa varca,
> Onde così dal viso ti s'involа.
> Infin lassù la vide il Patriarca
> Jacob isporger la superna parte,
> Quando li apparve d'angeli sì carca.
> (Paradiso. XXII, 68—72) [8].

5. *Цветаева Марина.* Спасибо за долгую любовь : Письма к Анне Тесковой. 1922—1939. — М. : Русский путь, 2009. — С. 52. Письмо от 30 декабря 1925 года. [Lettre de Marina Tsvetaeva à Anna Teskova du 30 décembre 1925].

6. См. : *Элиаде М.* Трактат по истории религий. — М. : Акад. проект, 2015. [Eliade, Mircea (2015), *Traité d'histoire des religions,* Moscou, Acad. projekt].

7. *Ibid.*

8. *Dante, Alighieri (1882)*, *La Divina commedia*, Col comento di Raffaele Andreoli, Firenze, G. Barbèra, p. 293.

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

Au XX^e siècle, le symbolisme de l'escalier attire l'attention de plusieurs grands poètes, Rilke, Nabokov, Yeats.

Chez Rilke (« L'Escalier de l'Orangerie », 1907) un escalier bien réel, celui de Versailles, l'escalier des cents pas, nous frappe non seulement par sa prédestination sacrale, bien qu'il monte au ciel « lentement, par la grâce de Dieu » (so steigt /… / die Treppe : langsam und von Gottes Gnaden / und auf den Himmel…), mais aussi par sa splendeur élégante terrestre. Le poète l'anime et lui souffle une âme, il lui procure des charmes de la féminité (ce que ressort tout particulièrement dans la traduction de V. Mikouchevitch), ainsi qu'une magie du pouvoir qui frappe celui qui se trouve à son pied.

Le poème de Tsvetaeva est construit — dans une certaine mesure — d'après le principe d'une antithèse, d'une polémique-écho avec le poème du poète autrichien.

Chez Rilke, l'escalier est un objet réel, il est présenté comme une partie d'un espace vital réel, d'une orangerie dans une résidence royale. Mais il aspire au ciel, tel l'escalier de Jakob, et de ce fait, il acquiert un sens métaphorique particulier.

L'escalier de Tsvetaeva est aussi une métaphore et peut être vu comme une allusion directe au poème de Rilke. Mais, introduit dans une autre dimension artistique, « alourdi » par une triple opposition à l'image de Rilke, ou, plus précisément, par son antithèse, cette métaphore nous amène à un niveau de perception tout autre.

Chez Tsvetaeva, l'escalier — de service, non pas l'escalier de *parade*, premier, — se trouve dans une maison pour des gens pauvres (et non pas dans une résidence royale) et il vise non pas le Ciel, comme chez Rilke, mais son contraire, l'Enfer.

En résonnance solennelle et triste de cet échange poétique surgissent les lignes du poème de Tsvetaeva « Новогоднее »[9] (1927) écrit pour la mort de Rilke (le 29 décembre 1926), c'est son dernier cadeau à son ami et poète défunt :

> В небе лестница, по ней с Дарами…
> С новым рукоположением, Райнер![10]

Nabokov, lui, utilise aussi le symbolisme de l'escalier en tant qu'image sacrale, analogue d'un axe mondial qui relie le Ciel, la Terre et l'Enfer (*Les Anges*, « Ангелы », *Pour la mort de Blok* « На смерть Блока »). Mais plus souvent, ce symbole est lié pour lui aux sentiments et aux tourments très intimes, il en fait un fait de sa propre vie et un attribut de ses souvenirs.

Quand le passé est ranimé, ses profondeurs font naître le souvenir d'un escalier, seul témoin et gardien des pertes. Le poème « Детство » (*L'Enfance*) commence de cette façon : « Я помню дом большой, / Я помню лестницу… » (Je me souviens d'une grande maison, / Je me souviens d'un escalier…).

9. Du Nouvel an.
10. Un escalier dans le ciel, sur l'escalier, avec des Cadeaux…

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

L'escalier est un réceptacle d'une mémoire : « Но знаю — ты живешь, ты любишь, / ненавидишь, ты бережешь следы бесчисленных шагов… » ; « Но ты, о лестница, в полночной тишине / беседуешь с былым » (« Лестница », 1918). [11]

Dans un de ses poèmes les plus profonds « Когда я по лестнице алмазной… » (1922) (Quand, moi, sur un escalier de diamants…), Nabokov lie pratiquement deux sources : religieuse et mystique et intimement personnelle.

En montant l'escalier de diamants vers un seuil du paradis, le poète emporte avec lui de la terre — dans un petit baluchon modeste — le poids précieux de sa mémoire, ce sont « два-три заката, женское имя / и темная горсточка земли родной… » Et Pierre, sévère, « улыбнется и меня пропустит, / в рай пропустит с моим узелком ». (deux-trois couchers de soleil, un prénom de femme / et une poignée sombre de la terre natale… [Et Pierre, sévère,] sourira et me laissera passer / dans le paradis il me laissera passer avec mon baluchon).

Yeats a deux recueils poétiques, *La Tour* (1928) et *L'Escalier en spirale* (1933), qui sont reliés par une image complexe, à plusieurs couches, et syncrétique de l'escalier dans une tour.

Dans un poème « La Conversation du poète avec son âme » (*L'Escalier en spirale*), l'escalier devient symbole d'un lourd chemin du poète vers lui-même, vers l'essence de son *Je*.

Souvent, l'escalier est compris par le poète comme une spirale du temps, qui lui permet de dépasser les limites du présent. Dans le poème « Le Sang et la lune » (*L'Escalier en spirale*) il appelle l'escalier, ce « chemin en colimaçon, en spirale, qui court » qu'avaient pris Goldsmith et Swift, Berkeley et Burke, son « symbole familial » qui le relie étroitement non seulement avec son passé mais également avec le passé glorieux de la culture britannique.

> I declare this tower is my symbol ; I declare
> This winding, gyring, spiring treadmill of a stair is my
> ancestral stair ;
> That Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke
> have travelled there.

Dans un poème « Réflexions pendant la guerre civile » (La Tour) l'escalier monte le poète sur une tour qui domine non seulement l'espace mais également le temps, permettant de voir les évènements du passé lointain qui attirent par leur « sagesse des images démoniaques » (wisdom of daemonic images).

Malgré toutes les différences qu'ont ces poètes, ils ont quelque chose en commun dans leur interprétation de l'image de l'escalier. Ils la voient sacrale, mais le présentent tout d'abord comme un facteur de leur mémoire personnelle ou historique.

11. Mais je sais, tu vis, tu aimes / tu hais, tu gardes des traces d'innombrables pas… ; Mais toi, ô escalier, dans un silence nocturne / tu discutes avec le passé (*L'Escalier*, 1918).

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

Tsvetaeva connaissait bien et la mytho-poétique et le symbolisme de l'escalier. Dans son poème, elle mentionne le songe de Jakob, ajoutant, avec une intonation triste, qu'« aux temps révolus, ils avaient de la chance ».

Plus tard, dans son essai « Natalia Gontcharova » (1929), elle décrit l'escalier qu'elle prend pour monter à l'appartement du peintre, de cette façon : « Лестница. Ступени — ибо надо же как-нибудь назвать ! — деревянные. При первом заносе ноги, нога же, она же, узнает никогда не испытанные ступени пирамид… Дерево ступеней оковано — окантовано железом. Если вглядеться — а что не увидишь, ибо чего нет в старом доме — ряд картин, взятых в железо. Гончарова к себе идет по старым мастерам, старейшему из них — времени » [12].

Si ici, l'escalier lie le présent avec le passé révolu depuis longtemps, dans le poème, cette image fait partie de la conception de l'ordre mondial, — c'est un axe qui relie le Ciel et l'Enfer, qui sont tout simplement repensés selon le système de notions tsvetaevien, particulier.

Le Ciel pour Tsvetaeva fait partie de l'ordre mondial, du cosmos où vivent les éléments animés et spirituels — Air, Terre, Eau, Feu — ces éléments sont liés entre eux par un mouvement perpétuel et par une transformation.

C'est l'Univers d'Héraclite [13] où « все бывает благодаря распре » (« tout se passe grâce à un désaccord ») (Fragments. 8), c'est-à-dire à un antagonisme, où « смерть земли — стать водою и смерть воды — стать воздухом, и воздуха — огнем, и обратно » (Fragments. 76) (« la mort de la terre c'est devenir l'eau, et la mort de l'eau c'est devenir l'air, et la mort de l'air c'est devenir le feu, et dans le sens inverse »).

L'esprit de la philosophie d'Héraclite était très familier à Tsvetaeva. Elle l'a découverte très tôt, à l'âge de 17 ans : « j'ai entendu parler d'elle par mon premier ami adulte, le traducteur d'Héraclite… », écrira-t-elle plus tard dans son *Histoire d'une ordination* « История одного посвящения » [14]).

Cet « ami adulte » c'est Vladimir Ottonovitch Nilender qui a publié, en 1910, ses traductions des *Fragments* d'Héraclite. Les œuvres philosophiques d'Héraclite ont été complètement perdues, et Nilender a traduit en russe les quelques fragments épars qui ont été conservés grâce à certains philosophes de l'époque suivante [15]. Tsvetaeva

12. *Цветаева М. И.* Наталья Гончарова // *Цветаева М. И.* Соч. : В 2 т. — Т. 2. — М. : Худож. лит., 1988. — С. 38. [Tsvetaeva, Marina (1988), *Natalia Gontcharova*, en deux volumes, Moscou, Khudoz. lit, p. 38] : « L'escalier. Les marches — car il faut bien les nommer de telle ou telle manière ! — sont en bois. Au premier pas, le pied, ce pied, reconnait les marches jamais empruntées, des pyramides… Le bois des marches est pris dans du fer — est entouré de fer. Si l'on scrute du regard — et on a à scruter, car il y a tant de choses dans une maison ancienne – une rangée de tableaux, pris dans du fer. Gontcharova rentre chez elle en marchant sur des maîtres anciens, dont le plus ancien est le temps ».

13. Впервые на это обратил внимание М. Л. Гаспаров (см. : *Гаспаров М. Л.* Поэма Воздуха М. Цветаевой : опыт интерпретации // *Гаспаров М. Л.* Избр. труды : В 3 т. — Т. 2 : О стихах. — М. : Языки русской культуры, 1997. — С. 184. (C'est M.L. Gasparov qui l'avait remarqué en premier).

14. *Цветаева М. И.* История одного посвящения // *Цветаева М. И.* Собр. соч. : В 7 т. — Т. 4. — М. : Эллис Лак, 1994. — С. 13. [Tsvetaeva, Marina (1994), *Histoire d'une dédicace*, Œuvres choisies en sept volumes, vol. 4, Moscou, Ellis Lak, p. 13].

15. См. : *Гераклит Ефесский.* Фрагменты / Пер. и предисл. Владимира Нилендера. — М. : Мусагет, 1910. — `http://geraklit.moy.su` Все фрагменты Гераклита, кроме специально оговоренного, приводятся по этому изданию. (Tous les fragments d'Héraclite, sauf si c'est indiqué spécifiquement, sont cités d'après cet ouvrage, consultable sur geraklit.moy.su.

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

chérissait beaucoup l'exemplaire qu'elle avait, elle le consultait régulièrement et faisait même des notes à côté des textes qui l'intéressaient.

Les formes naturelles avaient fait à un moment donné – dans la pré-Genèse – partie des éléments universels, intimement liés et opposés en même temps ; plus tard, l'homme, ayant trahi le dessein de Dieu (« Раз над каждым — язык неймет ! — / Каждым домом — богоотвод »[16]), les avait transformés en objets de la vie quotidienne, en choses ayant une utilisation bien définie. Mais, ayant passé par le lit de Procuste de la civilisation, une chose – au niveau de sa mémoire génétique — conserve son lien avec ses origines. Ce lien se manifeste, tout d'abord, dans la catégorie des animés que la chose hérite de son élément géniteur.

Le signe de ce lien indissoluble est la subjectivité de la chose qui n'est pas seulement la source mais un initiateur de l'action.

La chose « veut s'exprimer », « veut se relever », « elle sent le sein », « dans la chose l'honneur est pressenti ».

La catégorie animée de la chose (le fait d'être inanimé est « la calomnie des calomnies ») est exprimée par l'auteure de façon non seulement sémantique mais aussi grammaticale, par la forme *есмь,* première personne singulier du présent du verbe *быть* (être).

Стекло, с полок бережных :
— Пе — сок есмь ! Вдребезги ж !
Сти — хий пощечина !
Стекло — в пыль песочную !

Прочь, ложь и ломанность !
Тю — фяк : солома есмь !
Мат — рас : есмь водоросль !
Все, вся : природа есмь !

Dans la langue russe contemporaine, le verbe être est employé sous trois variantes : 1 — comme un mot déictique qui exprime l'idée la plus générale de l'existence, 2 — comme verbe copule et 3 — comme verbe auxiliaire dans la formation du futur, privé donc du sens lexical.

Tsvetaeva emploie la forme *есмь* comme verbe copule dans le discours direct des choses-sujets : verre, paillasse, matelas.

Grâce à une telle construction grammaticale, la chose acquiert une voix, elle commence à parler, en son nom, à la première personne. Cette personnification est soulignée

16. *Цветаева М. И.* Поэма Лестницы // Цветаева М. И. Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений : В 3 т. — Т. 2 : Стихотворения и поэмы, 1921—1929. — М. : Прометей, 1990. — С. 544—557. Все цитаты из поэмы приводятся по этому изданию. (Toutes les citations du poème proviennent de cette édition). [Tsvetaeva, Marina (1990), *Le Poème de l'Escalier*, recueil de poèmes, en trois volumes, volume 2, 1921-1929, Moscou, Prometej, p. 544-557].

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

également par la ponctuation : après que la chose soit déclarée en tant qu'acteur, avant son autoprésentation, les deux points sont mis (« Мат — рас : есмь водоросль »).

Une question légitime surgit : pourquoi l'auteure n'emploie pas le pronom personnel *я* (je) ou un verbe avec zéro copule ? Dans ce cas cette forme semblerait être à sa place et naturelle, en plus, elle entre bien dans le mètre poétique proposé (« Стекло с полок бережных : / Пе — сок я !... Тю — фяк : солома я ! »)

Sans aucun doute, la forme de *есмь* apporte une intonation solennelle et sublime à tout le monologue des choses, elle renforce et souligne leur subjectivité.

Mais cette forme du verbe *être* porte également un brin de sa première acception décrite de façon très précise par Averintsev : « ...être est un avantage supérieur de Dieu, et il offre cet avantage — de par sa générosité — à tout ce qui est. C'est cette présence de Dieu donnée à une chose qui est la base de son existence. » [17]

Les actes des choses ne sont pas définis uniquement par des causes sociales, « la haine envers "la faim des affamés" » ("голоду голодных") et "la satiété des rassasiés" » ("сытости сытых") [18] ou la compréhension de soi-même comme « substance et être, simultanément » (« одновременно веществом и существом ») [19], et ce n'est pas uniquement « la révolte contre la civilisation qui n'a pas apporté du bonheur à l'humanité » [20]. C'est une vengeance des entités existentielles envers l'existence utilitaire : les sources d'être au niveau de la vie absolue s'opposent à la fonctionnalité quotidienne, et, au bout du compte, à la *non-vie*.

Dans le caractère animé total du monde (« мир — одушевленный некуда ! » [21]), l'inhibition des éléments et la transformation des choses se traduisent par l'Enfer sur Terre qui se manifeste par la décomposition d'une personnalité qui est privée des signes mêmes du caractère animé.

Ce n'est pas la chose qui est inhibée par l'homme [22], c'est l'homme qui est abaissé au niveau d'un objet inanimé.

L'Enfer de Tsvetaeva, ce ne sont pas des tombes flamboyantes de l'outre-monde de Dante, mais ce ne sont pas non plus les misères d'un pauvre en détresse.

Son Enfer, c'est le côté non naturel de l'existence terrestre, dont l'essence est définie par les paroles suivantes : « Лестница водопад / В ад » (Escalier-chute d'eau / Dans l'enfer), où « le noir efface tout, et la saleté, et nous-mêmes » « темнота все стирает — и грязь, и нас »).

17. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 47. [Averintsev, S. (2004), *La poétique de la littérature byzantine*, Saint-Pétersbourg, Azbuka-klassika, p. 47].

18. *Саакянц А. А.* Вступительная статья // *Цветаева М. И.* Соч. в 2 т. — Т. 1 : Стихотворения, 1908—1941 ; Поэмы ; Драматические произведения. — М. : Худож. лит., 1988. — С. 23. [Saakianz, A. (1998), Article d'introduction, dans Marina Tsvetaeva, en deux volumes, tome 1 : Poèmes, 1908-1941, Moscou, Khuoz. lit., p. 23.].

19. *Войтехович Р.* Марина Цветаева и античность. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой : Тарту : Тартуск. ун-т, 2008. — С. 331. [Voytsekhovich, R. (2008), *Marina Tsvetaeva et l'Antiquité*, Moscou, Maison-musée Marina Tsvetaeva, Tartu, Université de Tartu éds, p. 331].

20. *Ibid.*

21. « Le monde est animé — on ne peut plus ! »

22. *Ibid*, p. 332.

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

Soulignons que c'est « le noir » qui produit une action, il « efface », cette notion acquiert dans cette phrase toutes les caractéristiques d'un sujet. Et « nous » « мы » (« нас ») — les êtres humains, l'humanité — devenons l'objet, celui qui subit l'action extérieure, et si c'est « effacé », ce n'est pas seulement une idée conventionnelle, mais une constatation littérale de la perte non seulement d'une subjectivité mais également d'une individualité.

La métaphore se réalise dans les relations grammaticales concrétisées : l'homme en tant qu'individu disparait. Celui qui est amené dans cette phrase à parler en son nom, à la première personne, constate sa dépersonnalisation.

Mais le caractère non animé (*не-о-душе-вленность*, **non-à propos-d'un âme-вленность*) ce n'est pas, bien sûr, uniquement une catégorie grammaticale – absence de vie en tant que signe d'un être vivant – et ce n'est même pas l'opposition d'une spiritualité et de son absence.

Pour elle, le sens véritable de la notion de l'âme — une des notions-clés de sa poétique — est mystique et religieux.

Sa perception d'une Ame est très proche de la définition biblique, comme « souffle de vie » (« дыхание жизни ») (Gen. 2 :7) : « Les caractéristiques particulières de l'âme sont l'unité, la spiritualité et l'immortalité, la capacité de raisonner, d'avoir la liberté et le don de la parole » [23].

L'absence de l'âme est une incapacité de se sentir comme une partie animée, une partie de la Vie du Monde entier. Ainsi, dans la poésie de Tsvetaeva, les mots qui apparaissent si souvent dans la même association d'idées à côté du mot « âme » sont intimement liés avec le processus même de la création (co-création, со-творения, en russe), ce sont « souffle », « air », « inspiration » (« дыхание », « воздух », « вдохновение »).

Quand Tsvetaeva donne son diagnostic mortifère à un être humain « Это ты — тростник-то / Мыслящий ? — / Биллиардный шар ! » (Toi, roseau, cogitant ? / Boule de billard !), elle veut dire *un homme privé de son âme*.

La perte de l'âme commence par la révolte des éléments, par une tentative de l'homme créé-sorti des éléments de les dompter et de les maîtriser, de proclamer la guerre à ses origines primaires (« рубил », « взрывал » // il coupait, il explosait), l'homme sera puni par la perte de soi-même-son essence.

Что мы сделали с раем, отданным
Нам ?
. . . . . .
Что мы сделали, первый сделавши

23. Полный православный богословский энциклопедический словарь : В 2 т. : Репр. воспроизвед. словаря, изданного в Санкт-Петербурге в 1912 г. изд-вом П. П. Сойкина. — Т. 1. — М. : Возрождение, 1992. — С. 806. [Dictionnaire encyclopédique théologique [1992], en deux volumes, d'après le dictionnaire de 1912 paru chez les éditions de P. P. Sojkin, tome 1, Moscou, Vozroždenije, p. 806].

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

Шаг ? Планету, где все о Нем —
На предметов бездарный лом ? [24]

Ce processus de la dépersonnalisation est démontré de façon exemplaire par une métonymie.

Ce ne sont pas les gens qui mentent et descendent en hâte l'escalier, mais des basques et des pans : passent en vitesse, leur « propriétaire sous le bras » (« владельца в охапку »), un dossier, une casquette, un violon. Une inversion sujet-objet apparait : l'homme (le possesseur), perdant son caractère-sujet, se rabat au niveau d'un objet, se transforme en objet d'influence des forces qui le dominent, et même un violon qui est cité au même rang qu'une casquette, dossier, etc., ne peut ni élever, ni anoblir cet objet.

La course frénétique des choses est amplifiée par des occasionnalismes tel 'cramp' « судор'жь » et 'entass' « сутолочь » où la forme phonétique définit le sens. Dans le mot « судор'жь » nous sentons l'écho de « crampe » « судорога », dans le mot « сутолочь », « entassement », ce qui renforce le sentiment de désordre, de chaos et de l'absence de tout sens » de ce mouvement.

Le son qui prend une place toute particulière dans la poésie de Tsvetaeva, est toujours mis au profit du contenu.

Dans une lettre à Charles Vildrac, Tsvetaeva dit : « J'écris pour arriver à l'essence, pour la mettre en évidence ; voici l'essentiel de ce que je peux dire à propos de mon métier. Et ici, il n'y pas de place au son en dehors du mot, au mot en dehors du sens, ici, il y a trinité-unité en trois choses » (« Я пишу, чтобы *добраться до сути,* выявить суть ; вот основное, что могу сказать о своем ремесле. И тут нет места звуку вне слова, слову вне смысла, тут — триединство » [25]).

Et, en parlant d'un intérêt particulier envers le son chez Pasternak, elle parle d'elle-même, également : « Vous aimez le son plus que le mot, et un bruit (vide) est plus qu'un son, car dedans, il y a *tout* » (« Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, — потому что в нем *все* » [26]).

La formule ciselée de Tsvetaeva « Маркса проповедь / На стравинский лад » (Le sermon de Marx / A la Stravinski) — dans le contexte du poème — est prise finalement comme une manifestation littéraire qui fixe l'association du contenu du poème avec une forme spécifique de sa réalisation.

Comme dit plus haut, à la première lecture du poème, la problématique sociale — « Le sermon de Marx » — est évidente, bien que son contenu ne soit pas réduit à elle seule. « À la Stravinski » signifie que le contenu social et philosophique est présenté sous un angle spécifique — musical.

24. Qu'avons-nous fait avec le paradis, donné
A nous ?
Qu'avons-nous fait, ayant fait le premier
Pas ? [Faisant] de la planète, où tout est [à propos de] Lui —
Un dépôt inutile d'objets ?

25. *Цветаева М. И.* Соч. : В 2 т. — Т. 2 : Проза ; Письма. — М. : Худож. лит., 1988. — С. 520.

26. Там же. — С. 481. [Tsvetaeva, Marina (1988), Œuvres, en deux volumes, tome 2 : prose, lettres, Moscou, Khudož. lit., p. 502].

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

Cette expression est très complète, complexe, elle peut être comprise de différentes manières. Le mot *лад* (façon, manière, touche, mode…, en français) a trois acceptions : 1 — paix, ordre, 2 — manière, exemple, façon, 3 — la façon de construire les sons, leur disposition, leur tonalité, la composition d'une œuvre musicale [27]. Le *лад* en musique est une catégorie esthétique très importante qui signifie « son cœur intime spécifique » ; c'est une « harmonie, agréable à l'oreille, des sons selon leur positionnement (comme une harmonie dans un sens musico-esthétique) [28] ».

La compréhension la plus simple de « на стравинский лад » c'est « à la manière de Stravinski », « à l'image de Stravinski ». Mais le mot *лад* peut être employé dans son acception n° 3, ainsi, toute l'expression devient finalement un oxymoron, car la musique de Stravinski — son *лад* — est contraire à un *лад* dans le sens traditionnel du terme.

Ce sont ces deux acceptions dont parle Sahakyants quand, dans ses commentaires pour le poème, il note que : « *На стравинский лад* c'est-à-dire par des sons abrupts, en dissonance, par des sons que — selon Tsvetaeva — se caractérisait la musique du compositeur russe Igor Stravinski » [29].

Mais cette expression peut être liée non seulement à la stylistique musicale de Stravinski et non seulement à *sa* musique.

Le mot *лад* peut être compris de façon métonymique, dans le sens « musique », ainsi, « стравинский лад » signifiera également une composition musicale d'un compositeur concret et, s'élevant au rang de la métonymie, il signifiera le mystère de la musique en général, *son cœur intime spécifique* « ее сокровенную специфическую "сердцевину" ».

La poésie, tout comme la musique, commence par le son. Le son est le précurseur du mot, sa pré-figuration (« 'пред-восхищение', en russe, восхищение signifiant également « adoration »). Dans le son, nouveau-né, est justifiée en quelque sorte son existence future dans le mot, dans le sens, dans la possibilité de production de mots/création de mots.

Cette idée est transcrite dans le poème de façon expressive par l'harmonie imitative qui se manifeste, entre autres, par un effet d'imitation de sons.

Au début du poème, se trouvent côte à côte les groupes de mots qui n'ont aucun lien, même caché, logique entre eux (excepté l'adjectif короткий, court, bref) : « короткая ласка », « короткая краска », « короткая сказка » (câlin bref, couleur brève, conte bref). Gasparov explique l'emploi de ce procédé par un enfilage d'associations, ce procédé permet la « quête d'inexprimable » (« поиск невыразимого »), à titre d'exemple, dans le poème « Наклон » [30].

27. См. : Толковый словарь русского языка : В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — Т. II : Л — Ояловеть. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1938. [Dictionnaire de la langue russe (1938), en quatre tomes, sous la dir. de D. Ušakov, tome 2, Moscou].

28. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М., Сов. Энциклопедия, 1990. — С. 291 [Dictionnaire encyclopédique de musique (1990), sous la dir. de G.V. Keldyš ; Moscou, Sov. Encyklopedija, p. 291].

29. *Саакянц А. А.* Комментарии. — С. 532 [Saakianz, A., Commentaires, op. cité., p. 532].

30. См. : *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева : от поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии : Анализы. Интерпретации. Характеристики. — СПб. : Азбука, 2001 [Gasparov,

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

Mais dans notre cas, les mots du poème mis dans le même rang lexical, sont si différents que les analogies *sémantiques* ou les associations ne sont tout simplement pas possibles. La seule chose qui les relie c'est leur rapprochement phonétique qui devient possible à cause de la répétition des sons К /k/ et Р /r/ et du groupe СК /sk/ : « КоРотКая лаСКа » /KoRotKaja laSKa/, « КоРотКая КРаСКа лица под замаСКой » /KoRotKaja KRaSKa litsa pod zamaSKoj/, « КоРотКая СкаСКа » /KoRotKaja SKaSKa/.

Les sons СК — Р produisent un effet onomatopéique, imitant au niveau sonore ce qui n'est pas explicité dans le texte : СКРип /SKRip/ (« bruit grinçant »), par la répétition des mêmes sons, le bruit de l'escalier de service.

Le groupe СК /sk/ — Р /r/ est « aidé » dans les lignes suivantes par les sons sonores З /z/ — « Завтра » /zavtra/, « Здравствуй » /zdravstvuj/ qui sont étouffés tout de suite par le groupe sourd СХ — « Схватка » /SKHvatka/. Ainsi, des vibrations de sons apparaissent, une sorte de tremolo, elles reproduisent un *son-image* et le lecteur pense aux mots « дрожь » /droz'/, « дрожание » /drozanije/ (« tremblement ») qui sont eux aussi absents dans le texte.

Le son У /u/, accentué, dans les mots « шутка » /choutka/, « чуткая » /tchoutkaja/ imite le son traînant d'une sirène/klaxon/corne qui se réalise dans la définition de l'escalier qui est « гулкая » /goulkaja/ (fr, sonore, qui résonne, retentissant).

Quand le halo phonétique du mot sort au premier plan, les « collisions » de sons peuvent produire un effet spécial quand les sons commencent à faire ressortir la signification cachée qui est tapie dans les profondeurs du mot, un sens dont les sons auraient dû être privés.

Ainsi, le son Р /r/ vibré qui se répète (« тРяская » /tRjaskaja/, дРожкая /dRozhkaja/, « швыРкая » / chvyRkaja) met en surface une association de sens avec d'autres mots qui ont un rapport à l'escalier « шаткая » /chatkaja/-trébuchante, « падкая » /padkaja/-tombante, c'est-à-dire « неустойчивая » /neoustojtchivaja/-instable.

Dans la série « шутка » — « грешный » — « грешная » — « спешная » — « днешняя » le son Ш /ch/, une chuintante, qui se répète fait écho à « шипкая » /chipkaja/, « шлепкая » /chlepkaja/.

Notons que les verbes qui traduisent les actes produits par l'escalier, sont absents dans le poème, ils sont engloutis par 18 adjectifs dérivés du verbe, mais ces adjectifs gardent un écho de leur origine verbale. L'escalier vit, respire, bouge.

Dans le poème, est largement employé un procédé qui est connu — en linguistique — sous le nom d'une attraction paronymique [31] : des mots qui — étymologiquement pas proches mais avec une sonorité similaire — se retrouvent à côté l'un de l'autre.

Ces lignes montrent à quel point Tsvetaeva maitrise ce procédé :

M. (2001), « Marina Tsvetaeva, de la poétique ordinaire vers la poétique de la parole », dans *Analyses. Interprétations. Caractéristiques*, Saint-Pétersbourg, Azbuka].

31. См. : *Григорьев В. П.* Поэтика слова : На материале русской советской поэзии. — М. : Наука, 1979, *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой : Лингвистический анализ. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1996 [Cf. : Grigoriev, V., *La poétique de la parole : d'après la poésie russe et soviétique*, Moscou, Nauka ; Zubova, L. (1996), *La poésie de Marina Tsvetaeva : analyse linguistique*, Léningrad, LGU éds].

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

Над двором — узоры :
Вон — крест, вон — гроздь...
И у черной лестницы — карта звезд.

Ici, l'attraction paronymique apparait sur trois niveaux différents, au moins.

Le premier c'est le mot généralisant « узоры » (ornements/motifs, fr.) qui englobe les mots « крест » (croix, fr.), « гроздь » (grappe, fr.) et un groupe de mots « карта звезд » (la carte des étoiles, fr.), ce mot définit la suite des sens et des sons associative. Les motifs dans le ciel c'est un jeu de notre imagination qui attribue à un entassement d'étoiles des formes reconnaissables. Par exemple, la forme de croix qui est nommée telle quelle dans l'appellation de la constellation La Croix du Sud.

Mais une constellation est une grappe d'étoiles. Et donc au deuxième niveau d'approchement un couple sémantique apparait : « крест — гроздь звезд » (croix — grappe d'étoiles, fr.).

Mais il existe également le troisième niveau, le rapprochement sonore. Quatre mots dont le sens diffère, au niveau phonétique ont les mêmes sons pairs : кре*ст* [кр'эст] — гро*здь* [грост'] — карта звё*зд* [картъ зв'ост] (kre*st*-gro*z'd'*-karta zvio*zd*, croix-grappe-carte d'étoiles).

Ces mots commencent par un groupe КР (кар)/гр (/KR/(kar)/gr) (К /k/ et Г /g/ sont pairs en tant que sonores et sourds) et finissent par des groupes ст/ст' (/st/st'/ (Т et Т' sont pairs en tant que durs et mous).

En commentant le titre du nouveau poème de Tsvetaeva, *L'Histoire de la façon dont vit et travaille un escalier de service,* Pasternak a tout de suite vu les possibilités que donne à l'auteur le choix de l'image principal : l'escalier est une métaphore énorme et explicitée de façon simple (« громадная, легко выраженная метафора » [32]).

En changeant le titre, Tsvetaeva a toutefois gardé et amplifié cette « métaphore énorme », elle a fait d'elle une base de toute sa construction poétique.

La métaphore était toujours le procédé favori de Tsvetaeva. Mais si dans ses premiers poèmes on pouvait rencontrer parfois des métaphores décoratives, et même banales (« Звездами снег осыпает / Твой воротник », « Стрелы ресниц » [33] ; дома — « уроды, — / Грузные, в шесть этажей » [34] ; « над факелами Ваших глаз » [35] // fr., La neige couvre par les étoiles / Ton col ; Les flèches de cils / maisons-monstres / Lourds, de six étages ; par-dessus les flambeaux de vos yeux), dans son œuvre mûre, la métaphore est caractérisée par une profondeur existentielle et une puissance poétique.

Le principe qui est utilisé dans *Le Poème de l'Escalier* pour construire une métaphore peut être appelé — avec une certaine retenue — le principe de matriochka/poupée russe.

32. *Саакянц А. А.* Комментарии. — С. 532. [Saakianz, A., Commentaires, op. cité., p. 532].
33. *Цветаева М. И.* Зимой // *Цветаева М. И.* Соч. — Т. 1. — М., 1988. — С. 38 [Tsvetaeva, Marina (1988), « En hiver », Œuvres, tome 1, Moscou, p. 38].
34. *Цветаева М. И.* Домики старой Москвы // Там же. — С. 43 [Tsvetaeva, Marina (1988), « Les maisonnettes de la vieille Moscou », op. cité, p. 43].
35. *Цветаева М. И.* Байрону // Там же. — С. 46 [Tsvetaeva, Marina (1988), À Byron, op. cité, p. 46].

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 poème commence par une généralisation à une échelle énorme qui définit toute son idée :

> Каждая лестница водопад —
> В ад. . . .
> — стезею листков капустных ! [36]

Notons que nous avons ici le mot de registre élevé qui est « стезя » (fr., voix, chemin, sentier *livr.*) qui donne au texte un sens élevé, biblique, et un groupe de mots prosaïques « листков капустных » (fr., feuilles de choux).

Dans cet assemblement qui parait peu naturel, le style élevé acquiert une densité et existence objective, et les notions ordinaires prennent un sens différent, existentiel, qu'elles n'avaient pas initialement.

Ensuite — en suivant le développement de l'idée du poème — à l'intérieur de cette métaphore apparait une métaphore développée, bien que plus concrète et moins importante : le mouvement sur l'escalier d'un étage à l'autre devient en même temps le mouvement à l'intérieur d'un corps humain.

Les étages seraient des bronches qui donnent sur l'escalier des poumons, c'est pourquoi l'escalier est couverts de crachats (rus., « плевкая »), car il n'a aucun poumon intègre « цельного легкого ».

Les actions suivantes sont également explicitées par les sensations corporelles :

> Что этаж — свой кашель :
> В прямой связи.
> И у нашей
> Лестницы есть низы,
> Кто до слез, кто с корнем,
> Кто так, кхи, кхи —
> И у черной
> Лестницы есть верхи [37].

L'image métaphorique est construite ici grâce à la juxtaposition des deux représentations de l'escalier : comme un espace extérieur qui existe de façon objective et comme un espace intérieur du corps humain dont les poumons — malades — produisent des sons et des râles qui se diffèrent par leur position (haute-basse). La mention des hauts et des bas crée une nouvelle analogie : les marches de l'escalier ont un rapport avec le

36. Chaque escalier, chute d'eau —
Dans l'enfer. . .
— Par le sentier/le chemin de feuilles de choux !

37. Un étage — [a] sa propre toux :
En lien direct.
Notre
Escalier également a ses bas,
Les uns jusqu'aux larmes, les autres jusqu'à la racine,
Certains juste comme ça, khi, khi —
Même un escalier de service a des hauts.

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

clavier d'un instrument de musique. Et cette analogie, à son tour, se concrétise dans l'inscription de notes d'une gamme où on joue l'homonymie des appellations des notes et des produits accessibles aux pauvres (haricots, sel).

Гамма запахов
От подвала — до

Крыши — стряпают !
Ре-ми-фа-соль-си. [38]

« Do » dans cette inscription musicale signifie en même temps la préposition « jusqu'à » et la première note de la gamme, en russe.

Cette suite de métaphores est amplifiée par l'opposition du noir et du rouge qui traverse tout le poème.

Dans la littérature, on a noté plusieurs fois que la couleur noire dans la poésie de Tsvetaeva est traitée souvent de façon inattendue. Elle peut avoir la signification de *complet*, *le meilleur*, *secret*, *plein de souffrance* (« полный », « лучший », « тайный, полный страдания » [39]) ou signifier la passion, sentiment qu'elle appréciait particulièrement [40].

Dans *Le Poème de l'Escalier*, la couleur noire est interprétée de façon plus traditionnelle, bien qu'elle ne soit pas si linéaire que cela.

Tout d'abord, le groupe de mots *escalier de service* (« escalier noir », en russe) se révèle être si habituel et usuel que le sens métaphorique qu'il avait initialement s'efface et cette notion n'est plus prise dans son acception qualificative mais dans son acception usuelle en tant qu'« escalier de service dans un bâtiment utilisé pour les besoins de la maisonnée et donnant sur la cour » [41].

Mais dans le poème, cette couleur acquiert une signification d'un symbolisme évident : c'est la couleur de la pauvreté et de la misère. Une image assez véridique métonymique « Чердаку — чеснок… » (en fr., au grenier de l'ail), donc au grenier où vivent les pauvres, on donne de l'ail comme le seul remède et parfois la seule nourriture se transforme en une métaphore cachée « Черной лестницы / Черноту заесть » (escalier noir/manger par-dessus le noir-faire passer le noir) :l'escalier « noir » est associé à du pain noir, nourriture des pauvres :

38. La gamme des odeurs
De la cave — [d]au
Toit — on cuisine !
Re-mi-fa-sol [sel]-si !
[fa-sol = haricots, en russe]

39. *Козина Н. А.* Анатомия в очерке М. Цветаевой « Мой Пушкин » // Проблемы семантики : Сб. науч. тр. Латв. ун-та им. П. Стучки / Отв. ред. Я. Карлинын. — Рига, 1981. — С. 55. [Kozina, N (1981), « Anatomie dans l'essai de Marina Tsvetaeva *Mon Pouchkine* », dans *Les Problèmes de sémantique*, Saint-Pétersbourg, recueil d'ouvrages scientifiques de l'Institut Stručka, sous la dir. de Ja. Karlinyn, Riga, p. 55].

40. *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой : Лингвистический аспект. — С. 125. [Zubova L., op. cité, p. 125].

41. *Плужников В. А.* Термины российского архитектурного наследия : Словарь-глоссарий. — М. : Искусство, 1995. — С. 135. « подсобная лестница внутри дома, предназначенная для хозяйственных нужд и выходящая во двор ».[Plužnikov, V. (1995), *Les termes du patrimoine architectural russe, dictionnaire-glossaire*, Moscou, Iskusstvo, p. 135].

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

Чердаку — чеснок.
Может лечатся...
А по мне — так месть :
Черной лестницы
Черноту заесть [42].

Le mot « черная » (« noire ») créé « une sonorité paire » avec le mot « пожарная » (« У огня на жалованьи / Жизнь живет пожарами » — « de feu/d'urgence, Au service du feu / La vie vit par les feux), et ainsi, une autre nuance métaphorique est rajoutée : infernale, diabolique.

La couleur rouge est liée dans le poème tout d'abord au concept du feu.

Le thème du feu sous différentes formes et variantes traverse tout le poème. Le feu éternel circulaire (est Dieu), dit Héraclite [43], « Dieu dans un tas de charbon : Dieu fut et je le serai ! (« Бог в куче угольной : Был бог и буду им ! »), lui fait écho Tsvetaeva.

Le feu est un élément primaire qui aspire constamment à son antipode, il est en mouvement et changement constants, il est privé de toute origine éthique. Il n'a pas de fonction de châtier, protéger ou justifier. Il est destiné à « être l'origine / la cause de l'ordre mondial (Fragments. 64), être la base sur laquelle gît la cosmogonie d'Héraclite.

Mais dans le poème, le thème de l'Enfer est lié au feu, et là, surgit un nouveau sujet, chrétien, celui de la genèse.

Au début du poème la Maison avec tous ses attributs de la domesticité, c'est l'Enfer où — par la privation de l'âme — sont punis ceux qui modifient la providence de Dieu.

Le thème des flammes de l'enfer qui punissent, du feu qui châtie, est juste indiqué : la couleur rouge, la couleur du feu n'est pas encore verbalisée, elle surgit uniquement dans notre imagination *via* une suggestion de sens : les copeaux métalliques incandescents sont bien sûr écarlates, et ils naissent comme un point de feu dans le noir de l'enfer :

Точно в аду вита,
Раскалена — винта
Железная стружка. [44]

Mais le feu c'est non seulement les flammes de l'enfer. C'est également une purification, à travers d'une confession et parfois d'un sacrifice de soi :

42. Повторяющийся звук Ч в этом отрывке создает особый, не только звуковой, но и смысловой эффект, о котором писал Хлебников : « Первая согласная простого слова управляет всем словом, приказывает остальным... Слова, начатые с одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка » (*Хлебников В.* Творения. — М. : Сов. писатель, 1986. — С. 628). Ici, le son tch créé un effet spécial, non seulement sonore mais également un effet de sens, décrit par Khlebnikov : « La première consonne d'un mot simple régit le mot entier, ordonne aux autres... Les mots qui commencent par la même consonne, sont liés par la même notion, comme s'ils volaient des points différents vers le même point de rassemblement dans la conscience » (Khlebnikov, V. (1986), Créations, Moscou, Soviétskij pisatel', p. 628).

43. Фрагменты Гераклита из различных авторов // Антология мировой философии : В 4 т. (5 кн.). — Т. 1. — Ч. 1. — М. : Мысль, 1969. — С. 275. [Les fragments d'Héraclite, op. cité, p. 275].

44. Comme dans l'enfer faits
Chauffés — les coupeaux
D'un vis de fer.

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

Правота ищет помоста
Все сказать ! Пусть хоть с костра ! [45]

À la fin, le feu est la force mais non seulement la force qui punit, cette force fait renaître et sauve.

Грязь явственно сожжена !
Дом — красная бузина !
Честь — царственно спасена !
Дом — красная купина ! [46]

La maison qui part en flambeaux (le rouge est la couleur naturelle d'un sureau) fait tout de suite naître l'association avec un buisson brûlant, et celui, brûlant mais non consumé, devient rouge, donc ardent.

Le buisson ardent est un symbole biblique bien connu. C'est là que Dieu apparaît à Moïse et lui dit de faire sortir son peuple de l'Egypte. Mais c'est également le nom de l'icône de Marie, la plus répandue et vénérée par les orthodoxes [47]. Sur l'icône, apparaissent deux couleurs, verte et rouge, les couleurs naturelles du buisson et des flammes qui le saisissent.

L'escalier de Jakob va *via* les mains de Marie au Ciel. Mais l'escalier de Tsvetaeva y mène aussi.

De l'Enfer au Ciel : l'escalier, chute d'eau vers l'Enfer, se transforme en un escalier qui mène au Ciel : la métaphore de la chute est remplacée par la métaphore de l'assomption.

Le Monde post-apocalyptique retourne « à la première matinée et à la première porte (l'homme fut créé par Dieu le sixième jour seulement après la Genèse).

Утро
Спутало перья,
Птичье ? Мое ? Невемо [48],
Первое утро — первой дверью
Хлопает. . .
Спит поэма. [49]

45. La vérité cherche un parvis/estrade
Tout dire ! Dans le feu, aussi !

46. La boue est brûlée en évidence !
La maison est un sureau rouge !
L'honneur est sauvé en tsar !
La maison est un buisson ardent !

47. Епископ Балашихинский Николай. Неопалимая Купина : Из истории иконографии // Московская епархия Русской Православной Церкви. — www.mepar.ru [L'évêque de Balašiha Nikolaï, « Buisson ardent : de l'histoire de l'iconographie », dans *Diocèse de l'Église orthodoxe russe*, consultable sur www.mepar.ru.

48. Слово *невемо*, заменяя собой слово *неведомо*, переводит текст на возвышенно-торжественный уровень. *Le mot невемо remplace le mot неведомо (inconnu), et élève le texte au niveau sublime, solennel.*

49. Le matin
A Brouillé les plumes,

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 songe du poème, ce n'est pas seulement un écho au songe de Jakob. C'est un pressentiment du futur : la mort de l'humanité, le commencement de sa renaissance.

> Есть взамен пожизненной
> Смерти — жизнь посмертная [50].

Le poème dormant, personnification d'un grand art de la Parole/du Verbe, est un autre élément qui donne vie (un cinquième élément ? !), il porte en lui le génome de l'homme du futur. Après une Apocalypse purificatrice, l'humanité apparaitra de nouveau pendant le processus de la création divine, mais désormais, elle pourra conserver en elle une étincelle du feu divin.

Le compte de l'histoire mondiale nouvelle est lancé.

Bibliographie

Averintsev, Sérgueï (2004), *La poétique de la littérature byzantine*, Saint-Pétersbourg, Azbuka-klassika [Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб. : Азбука-классика, 2004.]

Tsvetaeva, Marina (1988), Œuvres, en deux volumes, tome 2 : prose, lettres, Moscou, Khudož. lit [Цветаева М. И. Соч. : В 2 т. — Т. 2 : Проза ; Письма. — М. : Худож. лит., 1988.].

Dante, Alighieri (1882), *La Divina commedia*, Col comento di Raffaele Andreoli, Firenze, G. Barbèra.

Dictionnaire de la langue russe (1938), en quatre tomes, sous la dir. de Dmitri Ušakov, tome 2, Moscou [Толковый словарь русского языка : В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. — Т. II : Л — Ояловеть. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1938.].

Dictionnaire encyclopédique de musique (1990), sous la dir. de G.V. Keldyš ; Moscou, Sov. Encyklopedija [Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М., Сов. Энциклопедия, 1990.].

Dictionnaire encyclopédique théologique [1992], en deux volumes, d'après le dictionnaire de 1912 paru chez les éditions de P. P. Sojkin, tome 1, Moscou, Vozroždenije [Полный православный богословский энциклопедический словарь : В 2 т. : Репр. воспроизвед. словаря, изданного в Санкт-Петербурге в 1912 г. изд-вом П. П. Сойкина. — Т. 1. — М. : Возрождение, 1992.].

Diocèse de l'Église orthodoxe russe, consultable sur www.mepar.ru.

Eliade, Mircea (2015), *Traité d'histoire des religions,* Moscou, Acad. projekt [*Элиаде М.* Трактат по истории религий. — М. : Акад. проект, 2015.].

Gasparov, Mikhaïl (2001), « Marina Tsvetaeva, de la poétique ordinaire vers la poétique de la parole », dans *Analyses. Interprétations. Caractéristiques*, Saint-Pétersbourg, Azbuka [*Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева : от поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М. Л.* О русской поэзии : Анализы. Интерпретации. Характеристики. — СПб. : Азбука, 2001].

geraklit.moy.su.

Grigoriev, Viktor (1979), *La poétique de la parole : d'après la poésie russe et soviétique*, Moscou, Nauka. [*Григорьев В. П.* Поэтика слова : На материале русской советской поэзии. — М. : Наука, 1979.]

Khlebnikov, Vélimir (1986), *Créations*, Moscou, Soviétskij pisatel'[*Хлебников В.* Творения. — М. : Сов. писатель, 1986.].

Kozina, N. (1981), « Anatomie dans l'essai de Marina Tsvetaeva *Mon Pouchkine* », dans *Les Problèmes de sémantique*, Saint-Pétersbourg, recueil d'ouvrages scientifiques de l'Institut Stručka, sous la dir. de Ja. Karlinyn, Riga [*Козина Н. А.* Анатомия в очерке М. Цветаевой « Мой Пушкин » // Проблемы семантики : Сб. науч. тр. Латв. ун-та им. П. Стучки / Отв. ред. Я. Карлинын. — Рига, 1981.].

D'un oiseau ? Miens ? Inconnu,
Le premier matin — claque
La première porte...
Le poème dort...

50. Il existe au lieu d'une mort
Durant la vie, une vie après la mort.

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

Lettre de Marina Tsvetaeva à Anna Teskova du 30 décembre 1925 [*Цветаева Марина.* Спасибо за долгую любовь : Письма к Анне Тесковой. 1922—1939. — М. : Русский путь, 2009. Письмо от 30 декабря 1925 года.].

Nesterova, Elena, Prybyt'ko, Elena (2002), « La tsarine dans le vers : La vie de la nature dans la poésie de Tsvetaeva », in *Sur les voies de la compréhension de Marina Tsvetaeva*, Neuvième Colloque scientifique thématique international, Moscou, 9-12 octobre 2001, Actes, Maison-musée Marina Tsvetaeva. [Нестерова Е. А., Прибытько Е. И. « Царевна в зелени » : Жизнь природы в поэзии Цветаевой // На путях постижения Марины Цветаевой : Девятая международная научно-тематическая конференция. Москва, 9—12 октября 2001 года : Сб. докл. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2002.].

Plužnikov, Vladimir (1995), *Les termes du patrimoine architectural russe, dictionnaire-glossaire*, Moscou, Iskusstvo [Плужников В. А. Термины российского архитектурного наследия : Словарь-глоссарий. — М. : Искусство, 1995.].

Saakianz, Anna (1984), Marina Tsvetaeva, Œuvres, en deux volumes, volume 1, Moscou, Khudoz. lit [*Саакянц А. А. Комментарии // Цветаева М. И.* Соч. : В 2 т. — Т. 1. — М. : Худож. лит., 1984.].

Saakianz, Anna (1998), Article d'introduction, dans *Marina Tsvetaeva*, en deux volumes, tome 1 : Poèmes, 1908-1941, Moscou, Khuoz. lit [Саакянц А. А. Вступительная статья // *Цветаева М. И.* Соч. в 2 т. — Т. 1 : Стихотворения, 1908—1941 ; Поэмы ; Драматические произведения. — М. : Худож. лит., 1988.].

Tsvetaeva, Marina (1988), *Natalia Gontcharova*, en deux volumes, Moscou, Khudoz. lit [Цветаева М. И. Наталья Гончарова // *Цветаева М. И.* Соч. : В 2 т. — Т. 2. — М. : Худож. лит., 1988.].

Tsvetaeva, Marina (1990), *Le Poème de l'Escalier*, recueil de poèmes, en trois volumes, volume 2, 1921-1929, Moscou, Prometej, p. 544-557 [*Цветаева М. И.* Поэма Лестницы // Цветаева М. И. Собр. стихотворений, поэм и драматических произведений : В 3 т. — Т. 2 : Стихотворения и поэмы, 1921—1929. — М. : Прометей, 1990. — С. 544—557.].

Tsvetaeva, Marina (1994), *Histoire d'une dédicace*, Œuvres choisies en sept volumes, vol. 4, Moscou, Ellis Lak [*Цветаева М. И.* История одного посвящения // *Цветаева М. И.* Собр. соч. : В 7 т. — Т. 4. — М. : Эллис Лак, 1994.]

Voytsekhovich, Roman (2008), *Marina Tsvetaeva et l'Antiquité*, Moscou, Maison-musée Marina Tsvetaeva, Tartu, Université de Tartu éds [Войтехович Р. Марина Цветаева и античность. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой : Тарту : Тартуск. ун-т, 2008.].

Zubova, Lioudmila (1996), *La poésie de Marina Tsvetaeva : analyse linguistique*, Léningrad, LGU éds [*Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой : Лингвистический анализ. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1996].



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