



# UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE IV « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »**

**Laboratoire de recherche CRECOB EA 4084**

## THÈSE

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Littérature russe

Présentée et soutenue par :

**Irina MORENKO-RIVIERE**

le 20 juin 2011

# AU-DELÀ DES LIMITES DU TEMPS ET DE L'ESPACE. LA PROSE AUTOBIOGRAPHIQUE DE MARINA CVETAEVA.

Sous la direction de :

**Mme Laure TROUBETZKOY** Professeur, Université Paris-Sorbonne

## JURY:

<b>Mr Régis GAYRAUD</b>	Professeur, Université Clermont-Ferrand II, Blaise Pascal
<b>Mr Jean-Claude LANNE</b>	Professeur, Université Lyon III, Jean moulin
<b>Mme Véronique LOSSKY</b>	Professeur, Université Paris-Sorbonne
<b>Mme Laure TROUBETZKOY</b>	Professeur, Université Paris-Sorbonne

Cette thèse est consacrée à l'étude de la mémoire et du temps dans la prose autobiographique de la poétesse russe Marina Cvetaeva (1892-1941). Il s'agit plus particulièrement d'analyser un certain nombre de textes écrits entre 1933 et 1937 lorsque l'auteur était en exil, qui se rattachent au genre des récits d'enfance, et où l'identité auteur/narrateur/personnage se vérifie. Ce sont les textes où Marina Cvetaeva parle d'elle-même en tant qu'enfant, avant qu'elle atteigne l'âge de ses sept ans, et sont les récits suivants : *La tour au lierre* (1933), le cycle *La création du Musée Alexandre III, Lauriers et L'ouverture du Musée* (1933), *La maison près du vieux Pimène* (1933), *Les flagellantes* (1934), *Ma mère et la musique* (1934), *Le Diable* (1935), et *Mon Pouchkine* (1937). Bien que chaque récit soit indépendant des autres et forme un tout cohérent en lui-même, Marina Cvetaeva considère ces textes comme n'appartenant qu'à un même grand projet narratif qu'elle intitule « sa chronique familiale ». Chaque texte évoque un souvenir particulier ou un thème de sa petite enfance ou encore une suite de souvenirs liés entre eux par des liens associatifs. Les récits d'enfance de Marina Cvetaeva s'inscrivent, par le style et par la volonté de l'auteur qui tente de libérer la langue poétique et plus largement l'art de sa mission populiste du siècle passé, dans cette renaissance artistique qui caractérise le début du XX<sup>ème</sup> siècle et en particulier l'Âge d'Argent en Russie.

Le but du présent travail est double, d'un côté, il s'agit d'étudier les textes autobiographiques de Cvetaeva tout en les comparant avec les textes autobiographiques de ses contemporains, donc de les replacer dans le contexte de l'époque, et de l'autre, d'analyser comment Cvetaeva tout au long de ses récits met en place le processus mnémonique et élabore son texte autobiographique. Dans cette thèse, on a délibérément choisi de changer les moyens d'approche des textes autobiographiques de Marina Cvetaeva par rapport aux études antérieures. On a préféré se concentrer, non sur les questions liées au genre autobiographique proprement dit, mais aux différentes problématiques abordées dans les textes. L'accent est donc mis sur les différentes présentations du temps et de l'espace dans l'œuvre autobiographique de Cvetaeva. L'étude de la conception de la mémoire et de l'art en général occupe également une place principale en se référant, non seulement au corpus des récits d'enfance, mais aussi à ses textes théoriques écrits à la même époque comme *Le poète et la critique* (1926) et *Le poète et le temps* (1932).

La première partie du présent travail a d'abord pour objectif d'expliquer le regain d'intérêt vis à vis du genre autobiographique qui apparaît au sein de l'intelligentsia russe au

début du XX<sup>ème</sup> siècle et de montrer comment ce genre littéraire permet de répondre aux nouvelles aspirations du modernisme russe. Les différentes mémoires et souvenirs prennent à cette époque une grande importance et forment un véritable champ de bataille où se croisent les différents points de vue tant esthétiques, éthiques, religieux, ou encore sociaux et politiques. Le modernisme russe, pour lequel les notions clés sont celles de crise, de quête ou de recherche d'identité, attribue un rôle fondamental au dialogue avec soi-même et avec les autres et le considère comme un procédé qui permet la communication entre les différents systèmes de valeurs, entre les différents courants esthétiques. Les intérêts de l'élite intellectuelle restent cependant morcelés et fragmentés mais ce caractère hétéroclite est sans doute dépassé dans ce mouvement et désir général qui visent à trouver et à établir une véritable identité nationale.

Chaque artiste vit cette quête ontologique et existentielle de façon personnelle, et pour les poètes de l'Âge d'Argent, elle s'associe à une quête du mot poétique et à une recherche de nouvelles formes d'expression. Cette quête se manifeste d'ailleurs pour certains d'entre eux, comme Boris Pasternak, Osip Mandel'stam et Marina Cvetaeva dans les années vingt, par une période de mutisme poétique dont l'écriture autobiographique permet d'en sortir et forme une sorte d'exutoire pour exprimer la relation qu'ils entretiennent avec l'art. Chacun à leur façon exprime leurs différents points de vue aussi bien sur la mémoire, l'histoire, la culture que sur l'essence du mot poétique. Les grandes lignes des conceptions esthétiques de ces différents auteurs ont été abordées dans cette première partie pour mettre en lumière les différents angles d'approche de la problématique de la mémoire chez les contemporains et les proches de Marina Cvetaeva. Pasternak tente dans ses textes autobiographiques, à partir d'un processus mnémotique conscient où l'intellect prend le dessus sur les sensations, de replacer sa mémoire individuelle au sein d'un contexte historico-culturel assez large et de l'organiser autour de lieux de mémoire collective, comme certaines villes qui l'ont marqué à jamais. Mandel'stam tente d'appréhender la source du mot poétique dans les souvenirs de la langue elle-même en faisant table rase de son passé individuel qui, selon lui, ne comporte que peu d'intérêt. A l'inverse, Cvetaeva et Belyj s'intéressent plus particulièrement à leur petite enfance, font appel à une mémoire involontaire et corporelle centrée sur des souvenirs subjectifs guidés par les sens, afin de se rapprocher au plus près de ces états de conscience que l'on peut appeler transcendants et préhistoriques. En d'autres termes, alors que Mandel'stam et Pasternak s'attachent à aborder la conscience historique et la mémoire culturelle dans leurs œuvres autobiographiques, Cvetaeva à l'instar de Belyj, préfère se

plonger presque exclusivement dans sa mémoire individuelle et sa petite enfance pour tenter de dégager une conscience mythique à la source de laquelle se trouve sa vocation poétique.

Les origines et les raisons de l'intérêt grandissant vis-à-vis du monde de l'enfance dans le modernisme russe, que l'on a appelé « la lutte pour l'enfance », sont également détaillées dans la première partie. Le nombre grandissant de publications sur l'enfance, notamment dans les grosses revues, ainsi que l'écho considérable de la psychanalyse en Russie forment le socle autour duquel débattent les différents intellectuels russes. A ce contexte général qui ne peut laisser indifférente Cvetaeva, s'ajoute des rencontres littéraires particulièrement fructueuses, notamment celles avec Maksimilian Vološin et Adelaida Gercyk. Ces écrivains particulièrement intéressés par les philosophies de Nietzsche et Bergson (ils en étaient les traducteurs), et qui introduisent autour d'eux les idées bergsoniennes sur la fluidité et la perméabilité du temps ainsi que sur les effets salvateurs du rire, sont sensibles aux nouvelles possibilités créatrices offertes par la conscience enfantine. Les réflexions menées par Gercyk et Vološin dans leur article respectif *Du monde des jeux enfantins* et *Révélation des jeux enfantins* sont exposées et éclairées dans le présent travail par diverses citations des récits d'enfance de Cvetaeva. Le regard enfantin possède cette capacité à sortir inopinément du monde quotidien des adultes, de son temps mécanique, de toute cette logique environnante à laquelle l'enfant n'est pas sensible. Cette potentialité à s'extirper spontanément du monde réel par le rire, les rêves, ou les jeux, reflète une conscience artistique forte chez l'enfant auquel le poète est particulièrement sensible et tente de retranscrire en mots. De part une composition en fragments et une ligne narrative parfois absente, le type d'écriture autobiographique développé par Adelaida Gercyk et Marina Cvetaeva s'apparente à la structure et au processus des jeux enfantins qui n'ont pas de buts précis, et permet aux auteurs de sauvegarder le caractère spontané et immédiat du regard enfantin. D'autres rapprochements entre les récits autobiographiques des deux femmes sont mis en avant, notamment sur la capacité de l'enfant à jouer avec la sémantique des mots et à exploiter toute la richesse du signifié par rapport au signifiant. Enfin, la fin de la première partie a été dédiée au rapprochement entre les modes opératoires de la conscience enfantine et ceux de la conscience mythique qui l'une comme l'autre s'oppose à la pensée rationnelle, ne cherche pas à donner d'explications, et ne tente pas d'ordonner la réalité du monde.

La structure spatiale des récits d'enfance de Cvetaeva, telle qu'elle est détaillée dans la seconde partie de cette thèse, s'organise en grande partie autour de l'imaginaire des mythes cosmogoniques fondateurs. Ceux-ci sont suggérés dans chaque récit autobiographique par la présence d'un axe central, d'un point cardinal dit *Axis Mundi*, qui symbolise le centre du monde et autour duquel se coordonnent les différents éléments narratifs. Que ce soit le piano dans *Ma mère et la musique*, la maison de l'historien Ilovajskij dans *La maison près du vieux Pimène*, la chambre de sa sœur Valérie dans *Le Diable*, ou encore le musée dans le cycle consacré à la création du musée, tous représentent en quelque sorte un point fixe dans l'espace de chaque récit. Dans les cosmogonies anciennes, l'*Axis Mundi*, prenant souvent la forme d'un arbre ou d'une structure verticale, symbolise le chemin de passage reliant les différents mondes, notamment le monde réel et le monde de l'au-delà. Cet espace entre deux mondes attire plus particulièrement Cvetaeva comme le suggèrent de nombreux motifs tout au long des récits renvoyant au symbole de la verticale *terre-ciel*. Certains apparaissent à l'occasion de souvenirs de véritables déplacements qu'elle a effectués lorsqu'elle était enfant mais qu'elle associe à une symbolique religieuse, à la mort, à des rites funéraires anciens, à la résurrection, ou à la descente aux Enfers. D'autres correspondent à des déplacements ou des élans émotionnels dans lesquels la métaphore de la verticalité occupe une place centrale et qui n'est pas sans rappeler l'œuvre des symbolistes russes comme Aleksandr Blok, Vjačeslav Ivanov et Andrej Belyj. Enfin, la métaphore du cercle est aussi l'un des tropes littéraires les plus récurrents chez Cvetaeva. Celui-ci apparaît plus particulièrement dans les récits étudiés sous la forme de mouvements circulaires et mystiques qu'elle entreprend lorsqu'elle est enfant, notamment dans *Les flagellantes* ou *Ma mère et la musique*, et dont le côté envoutant lui permet de dépasser les limites du monde réel. La métaphore du cercle, comme celle de la verticalité, participe donc au même but, à savoir appréhender le monde de l'au delà, annihiler la distance qui sépare le monde des vivants de celui des morts et honorer la mémoire des défunts.

La composition spatiale des récits cvetaeviens s'articule principalement autour d'un espace intérieur, très souvent celui de la maison, et d'une pièce en particulier comme la chambre, tandis que très peu d'indications existent concernant l'espace extérieur. Bien que toute la narration se concentre autour de cet espace clos et isolé, celui-ci n'en reste pas moins vivant et dynamique. L'imagination de la petite Marina opère différentes transformations au sein de cet espace, il s'humanise petit à petit et c'est cette anthropomorphisation qui permet à l'espace de devenir sujet et de jouer un rôle actantiel. Les objets alentours s'animent eux aussi

et prennent des formes animales ou du corps humain. Mais à cette humanisation de l'espace qui reflète une recherche approfondie de l'essence des choses succède une véritable appropriation de l'espace qui se caractérise par une tentative de fusion entre la petite Marina et les objets. Par cette action, elle transcende la réalité des objets dans une sorte d'union sacrée avec eux afin de réunir les réalités sensible et intelligible des choses. Cette intériorisation de l'espace environnant reflète par moments des pulsions destructrices qui peut s'associer à un état proprement féminin. Il serait lié selon les psychologues aux « pulsions cannibalesques » des femmes-mères pour qui leur ventre est considéré comme un espace protecteur. Dans cette tentative de s'accaparer ce qui lui est le plus cher, c'est-à-dire ses souvenirs d'enfance, l'héritage de ses parents, ou encore l'héritage poétique de ses illustres prédécesseurs, Cvetaeva essaye de trouver la totalité et la plénitude de son être. Ainsi, sa capacité à s'approprier l'espace alentour et à l'associer à son propre corps, voire à l'ingurgiter, apparaît à de nombreuses reprises dans les récits d'enfance, notamment dans *Mon Pouchkine*, *Le Diable* et *Ma mère et la musique*, et elle est en grande partie liée à sa féminité comme l'a montré cette deuxième partie de la thèse.

La troisième et dernière partie du présent travail a été consacrée à la structure temporelle des récits dont on a montré qu'elle faisait directement écho aux conceptions de Cvetaeva sur le temps, qu'elle élabore par ailleurs dans ses essais critiques *Le poète et la critique* et *Le poète et le temps* ainsi que dans ses diverses notes et lettres. Dans son œuvre autobiographique, Marina Cvetaeva met l'accent sur ses états d'âme, ses impressions et ses sentiments à différents moments de son enfance tandis que les événements à proprement parler jouent un rôle secondaire. De plus, le fait de mélanger sans cesse des événements qui ont réellement eu lieu avec des situations imaginées par elle enfant ou elle adulte, constitue une des spécificités de l'écriture autobiographique de Marina Cvetaeva, et la place à part. Bien que les récits d'enfance de Marina Cvetaeva vérifient un certain nombre de critères du référentiel autobiographique proposé Philippe Lejeune comme l'identité entre l'auteur, le narrateur du récit et le personnage dont on parle, d'autres critères sont beaucoup moins visibles. Par exemple, l'ordre chronologique et linéaire des événements produits dans la vie de l'auteur et qui, d'après Philippe Lejeune, doit caractériser l'écriture autobiographique semble être consciemment dissimulé par Marina Cvetaeva. Cependant, bien que cet ordre soit peu apparent à première vue, et soit délibérément caché par l'auteur, notre analyse montre que

cet ordre existe bel et bien et constitue, dans certains récits comme dans *Mon Pouchkine*, un véritable socle de la structure narrative. L'ordre chronologique sous-jacent permet également de mettre toute la lumière sur l'évolution et l'originalité du regard enfantin à chaque âge. En revanche, l'ordre de succession des paragraphes, ou des phrases au sein même des paragraphes, suit une toute autre logique. Il se présente sous la forme de tableaux agencés les uns aux autres dans lesquels un autre mode de lien semble être plus important que celui de l'ordre chronologique, par exemple le lien analogique ou thématique. Au sein de ces tableaux, Cvetaeva utilise différents procédés stylistiques comme les analepses ou les prolepses qui perturbent le cours habituel, structuré et échelonné du temps du récit afin d'élargir l'espace temporel. Ainsi serait-ce plus adéquat de considérer les textes de Marina Cvetaeva comme des autoportraits car comme le souligne Michel Beaujour l'autoportrait est un *genre* qui *n'offre aucun « horizon d'attente »*. Les récits d'enfance de Marina Cvetaeva peuvent être considérés tout aussi bien comme des autoportraits d'elle enfant, ou des autoportraits d'elle adulte, puisque son objectif est de se présenter à nous lecteur en tant que poète dont l'existence a commencé dans sa petite enfance, voire même avant sa naissance.

L'abondance de ces procédés stylistiques qui tentent de remédier aux effets néfastes du temps reflète une véritable réflexion sur le travail de l'artiste et du rapport qu'il doit entretenir avec l'Histoire qui est particulièrement explicite dans son récit *La maison près du vieux Pimène*. Les différents bouleversements politiques et événements historiques qui s'opèrent en Russie à cette époque génèrent une véritable bataille littéraire sur ce sujet qui fait rage notamment au sein de l'émigration. La position adoptée par Marina Cvetaeva par rapport à cette bataille littéraire est assez révélatrice. Elle est solitaire, à part, et ne peut rentrer dans aucun courant, dans aucune catégorie. Disons que ni les « conservateurs » qui voient dans la personne de Cvetaeva le côté négatif du temps présent, ni les « novateurs » qui aspirent à ce qu'il y a de plus nouveau et révolutionnaire dans l'art, ne peuvent discerner derrière ce style original sa capacité à saisir l'essentiel et ce qu'il y a de plus fondamental dans l'art. Les deux tendances dans la littérature contemporaine se méprennent selon elle ; au lieu de prendre ce qu'il y a de plus pertinent pour l'art, à savoir, les valeurs esthétiques éternelles, ils choisissent des bases idéologiques et politiques. L'incompréhension de Marina Cvetaeva vis-à-vis de ces courants vient du fait que, selon elle, le vrai poète refuse de penser de façon historique, pour reprendre l'expression d'Irina Ševelenko. D'après Cvetaeva, l'artiste peut difficilement ne pas réagir à ce qui se passe ou s'est passé dans ou au cours du temps, et à ce que l'on définit justement comme l'Histoire. Cependant, au cours du temps qui passe, le

vrai artiste doit être capable de faire ressurgir les forces « élémentaires » et spontanées qui sont elles de nature atemporelle, et que nous pourrions appeler des forces a-historiques. Afin de créer une œuvre d'art qui par définition est éternelle, l'artiste doit tout simplement se laisser envahir par ces forces et les amener à lui. Il est un être « entre deux », entre le caractère temporel et atemporel de l'univers, il crée un pont entre ce qu'il y a de plus immanent et ce qu'il y a de plus transcendant dans le monde. Cette chronique familiale reste donc un exemple du devoir du poète, de rendre éternel et immortaliser un instant donné en le dilatant au maximum pour pouvoir non seulement transcender la réalité et retrouver l'essence du mot poétique au temps présent mais aussi dans le but d'honorer la mémoire de ses proches disparus.