

A black and white portrait of Marina Tsvétaïeva. She is looking upwards and to the left with a contemplative expression. Her hand is resting under her chin, and a ring is visible on her finger. The background is dark and textured.

**MARINA
TSVÉTAÏEVA**

**Après
la Russie**

PRÉFACE DE BERNARD KREISE

Rivages poche
Petite Bibliothèque

« La voix de Tsvétaïeva résonnait de quelque chose d'inconnu et d'effrayant pour l'oreille russe : l'inadmissibilité du monde. Ce n'était pas une réaction de révolutionnaire ou de progressiste revendiquant des améliorations, pas plus qu'un conservatisme ou un snobisme d'aristocrate qui se souvient des jours meilleurs. Sur le plan du contenu, il s'agissait de la tragédie de l'existence en général, indépendamment de son contexte temporel. Sur le plan du son, il s'agissait d'une aspiration de la voix à la seule direction qui lui était possible : vers le haut. De la même façon que l'âme aspire à sa source. »

Joseph BRODSKY,
Loin de Byzance

Collection dirigée par Lidia Breda

MARINA TSVÉTAÏEVA
DANS LA MÊME COLLECTION

Matins bénis

Est-ce que tu m'aimes encore ? (avec Rainer Maria Rilke)

Marina Tsvétaïeva

Après la Russie

*Traduction du russe, présentation et notes
de Bernard Kreise*

Rivages poche
Petite Bibliothèque

Retrouvez l'ensemble des parutions
des Éditions Payot & Rivages sur

payot-rivages.fr

Couverture : Portrait de Marina Tsvétaïeva
© Bridgeman Images.

© Éditions Payot & Rivages, Paris, 1993, 2023
pour la présente édition

ISBN : 978-2-7436-5988-2

PRÉSENTATION

Il en est des poètes comme de certains peintres : après avoir lu leur œuvre, on ne peut plus voir le monde avec le même regard. Dans l'univers des sensations, des perceptions de soi-même et de l'autre, Marina Tsvétaïeva nous assène le coup de fouet de sa passion ; elle bouleverse la matière de son art, la langue russe.

Plus on la lit, plus elle semble participer à une multiplicité de courants poétiques et les transcender tous. Les écrivains russes, qui aiment à se reconnaître dans des écoles, des courants, des groupes ou des groupuscules, seraient bien en peine de la ranger dans une catégorie quelconque.

La « force de sa douleur », l'affirmation que « l'état de création est l'état d'obsession », le verbe lyrique qui la trahit car, écrit Tsvétaïeva, « toutes mes œuvres m'ont toujours choisie en prenant ma force comme signe distinctif et je les

ai souvent écrites – presque contre mon gré »¹, c'est tout cet univers passionnel que nous lisons dans sa poésie. L'expression lyrique de la passion, la projection de son expérience subjective dans le mythe provoquent une écriture violente, hors des normes. Ce qu'elle dit et ce qu'elle écrit est un moment unique de la poésie russe de la première moitié du xx^e siècle ; elle aborde tous les thèmes, du lyrique au poétique, de la passion au mythe, et elle les mêle tous. Le politique devient lyrique et la passion, qui est l'élément le plus constant de ses poèmes, avec ses bourrasques et ses hoquets, est maîtrisée dans la parole mythique.

Le recueil *Après la Russie* sortit à Paris en 1928 : ce devait être le dernier livre de poèmes de Tsvétaïeva publié de son vivant. Il regroupe chronologiquement, et selon les points d'attache d'une émigrée (Prague, Berlin), des poèmes et des cycles qui furent partiellement repris bien après la mort de l'auteur selon une organisation différente. En Union soviétique, la collection *Biblioteka poeta* édita en 1965 le premier ensemble important de ses poèmes. Plus récemment, ses œuvres ont fait l'objet de diverses

1. Citations extraites du livre de Tsvétaïeva, *L'Art à la lumière de la conscience*, trad. de Véronique Lossky, Cognac, Le temps qu'il fait, 1987.

publications, mais sans reprendre dans le même ordre et intégralement les textes du recueil de 1928. Une édition fac-similé d'*Après la Russie* est sortie pour la première fois en Russie en 1990.

Nous donnons la traduction de 86 des 160 poèmes qui s'y trouvent regroupés, sans jamais briser la continuité d'un cycle. Il est clair qu'*Après la Russie* ne fut pas conçu comme un ensemble absolument cohérent, et seule la succession chronologique, que nous avons strictement respectée et indiquée à la fin de chaque poème, structure le livre. Certains de ces poèmes ont été déjà traduits et publiés.

Cette chronologie précise, ainsi que les deux villes où ces poèmes ont été écrits, représentent, en effet, l'univers d'une émigrée : c'est bien d'un « après » déraciné qu'il s'agit, où la Russie s'éloigne de plus en plus. La date « participe de l'écriture du poème et concerne l'histoire, et situe l'histoire dans le poème », comme l'écrit fort bien Henri Deluy¹.

« Puisque la forme aussi, rythme et prosodie, est sens, dans un langage poétique, sans hiérarchie du sens, tout y est sens dans tous les sens,

1. Présentation de *L'Offense lyrique*, recueil de poèmes de Tsvétaïeva, traduits par Henri Deluy, Paris, Fourbis, 1992.

espace où les mots, les formes sont plus sens que nulle part dans toute communication¹. »

Cette complexité des éléments qui constituent le sens (ainsi définie par Henri Meschonnic) explique la difficulté devant laquelle se trouve le traducteur. On sait que la poésie est considérée comme complètement intraduisible ou comme parfaitement traduisible. Face à une tâche aussi considérable, le traducteur ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la nature de ce travail et exposer les principes qui l'ont guidé.

Affirmer que la poésie est totalement traduisible, cela revient à dire que le travail de l'auteur sur le son et le sens est intégralement transposable dans une autre langue. Sans vouloir théoriser cette question, examinons concrètement la façon dont le russe fonctionne par rapport au français.

Le russe est beaucoup plus concis : un texte russe est toujours plus long d'un tiers en français. Plusieurs raisons à cela : l'absence d'articles, les possibilités presque infinies de dérivation permettant d'exprimer de façon synthétique des nuances extrêmement fines qui nécessitent l'utilisation d'une périphrase ou, au minimum, d'un

1. Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9.

adverbe, là où le russe se contente, par exemple, d'un préfixe d'une syllabe. Sur le plan sonore, une des différences essentielles par rapport au français est la présence en russe d'un accent tonique très mobile, parfois variable selon les cas (contrairement à l'accent final quasiment général du français). De ce fait, le russe est une langue intrinsèquement musicale et possède, en dehors de la moindre recherche poétique, un rythme marqué et varié. Dans *Boris*, par exemple, et dans sa musique vocale en général, Moussorgski reproduit le schéma rythmique du texte de Pouchkine, sans jamais modifier le rythme naturel de la langue parlée. L'omniprésence de la déclinaison permet – grâce aux mêmes désinences dans des mots qui n'ont aucune proximité étymologique ou lexicale – des échos, des répétitions impossibles en français. Un accent tonique différent affectant la même succession de phonèmes distingue radicalement deux mots, et ce procédé, parfois utilisé par Tsvétaïeva, ne peut être rendu sans artifices en français : par exemple, *gòre* et *gorè*, qui signifient respectivement « malheur » au nominatif et « montagne » au datif. Cette musicalité de la langue russe atteint un apogée dans l'œuvre de Pouchkine où parfois ce qui est dit semble être dénué d'une quelconque importance face à la magie de la musique du texte

russe dont le *sens* lexical passe au second plan (ce qui explique l'étonnement des non-russophones devant le culte que les Russes et les russisants vouent à Pouchkine).

Le génie de Tsvétaïeva repose sur l'extraordinaire invention musicale de sa poésie (qui crée des schémas rythmiques novateurs et des sonorités inouïes) se combinant à une intensité du sens qui la rapproche d'un poète comme Rilke. De plus, son travail sur les réseaux de sonorités, la violence, le caractère elliptique de son écriture confèrent à son texte un hermétisme (qui lui fut parfois reproché, notamment par Adamovitch lors de la sortie d'*Après la Russie*) qu'il serait absurde de gommer dans une traduction « explicative ». « Ce n'est pas aux vers (aux rêves) qu'il faut joindre une clef, ce sont les vers qui sont la clef pour tout comprendre¹. » Le schéma poétique qui structure le texte par le rythme et la rime, aussi recherché soit-il, n'apparaît pas à la lecture comme un artifice plus ou moins contingent, mais comme une nécessité induite du génie même de la langue, de ses potentialités jusque-là ignorées. Que doit faire le traducteur dans ces conditions ?

1. *Ibid.*, p. 70.

Une certaine école de traduction de la poésie russe cherche à reproduire en français le système du rythme et des rimes de l'original. On transpose ainsi en une singerie ce qui dans la langue de départ est une nécessité, la manifestation d'un génie créateur. Le traducteur est contraint de tordre le sens, tous les sens, pour écrire des « vers macaroniques », comme a pu l'écrire un critique. Quand le poète créait l'inattendu, la surprise, une image nouvelle, extraordinaire, le traducteur déroule une série de vers où le lecteur tombe inévitablement dans la rime avec une impression d'automatisme implacable, de régularité horlogère. On extériorise en un placage de rimes ce qui était invention nécessaire ; sous prétexte de fidélité, on édulcore le texte. La systémité vivante du poème est ravalée au rang d'une systématisation morte.

Il y a une telle différence de rythmes et de sonorités entre le russe et le français qu'il est impossible, et inutile, pensons-nous, de vouloir calquer les données vitales d'une langue sur les procédés d'une autre langue. Mieux vaut alors rechercher une musique intérieure, un écho de sonorités qui peut se situer à l'intérieur du vers en français et non automatiquement sous forme de rimes. Tsvétaïeva ne cesse d'inventer, d'innover : elle disloque le vers, introduit un système

original de pauses ou d'accélération rythmiques ; elle découvre des combinaisons sémantiques stupéfiantes. En se donnant un carcan, la traduction déforme le sens, tous les sens, et finalement aboutit au contraire de l'inspiration originale du poète.

La traduction est une interprétation, au sens où un musicien interprète une œuvre. Le texte de départ est une partition, illisible et incompréhensible pour la plupart – succession de signes sténographiques qui renvoient à l'immatérialité du son restitué par l'interprète. Le texte russe est également pour le lecteur français un élément inconnu que le traducteur interprète avec sa subjectivité et les déterminations de son époque. Une traduction vieillit, au même titre qu'une interprétation musicale : aussi extraordinaires soient-elles, les sonates de Bach jouées par Heifetz nous semblent dater, vieilles de nos jours. Mais le texte – la partition – demeure immuable. Une traduction, et surtout une traduction de poèmes, n'est donc qu'une interprétation, une proposition faite à un moment donné. Afin de ne pas avoir la relative fadeur d'une transposition pour piano d'une œuvre orchestrale, elle ne devrait pas être une totale assimilation du texte de départ dans la culture et la langue d'arrivée. L'inspiration de Tsvétaïeva est russe, elle n'est pas française.