MANUELA ÁGUEDA GARCÍA GARRIDO | OFELIA REY CASTELAO
SYLVIE HANICOT-BOURDIER
(COORDS.)

Guardianas del tiempo

Mujeres, historia, testimonio (ss. XVI-XX)

TREA
PIEDRAS ANGULARES

Guardianas del tiempo

Mujeres, historia, testimonio
(ss. XVI-XX)

Manuela Águeda García Garrido
Ofelia Rey Castelao
Sylvie Hanicot-Bourdier
(coords.)

Guardianas del tiempo

Mujeres, historia, testimonio (ss. XVI-XX)

EDICIONES TREA

Con la financiación de

Comité científico internacional: Elisa Caselli (Universidad de San Martín, Argentina) / Donatella Gagliardi (Università di Napoli l'Orientale, Italia) / Manuel Reyes García Hurtado (Universidad de A Coruña, España) / Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) / Maria Antónia Lopes (Universidade de Coimbra, Portugal) / Elisa Novi Chavarria Università degli Studi del Molise, Italia) / Jacqueline Vassallo (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) / Andreas Würgler (Université de Genève, Suiza)

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: diciembre de 2025

© de los textos, sus respectivos autores, 2025

Motivo de cubierta: *Joven mujer en una puerta entreabierta* (1645), de Rembrandt van Rijn.
Obra de dominio público.

© de esta edición:
Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón (Asturias)
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

D. L.: AS 02782-2025
ISBN: 979-13-87790-63-9

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.
La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Presentación 9
Manuela Águeda García Garrido, *Université de Caen-Normandie (Francia)*

1. **«Mujer que viva honestamente»: la fama, un elemento clave en el testimonio de mujer (Castilla. Siglos XVI-XVIII)** 21
Margarita Torremocha Hernández, *Universidad de Valladolid*

2. **¿La reina a juicio? Rumores de venenos y abortivos en el círculo de María Luisa de Orleans** 41
Francisco José García Pérez, *Universidad de las Islas Baleares*

3. **El testimonio de los pleiteantes y testigos en el tribunal eclesiástico de León en el siglo XVIII** 59
María José Pérez Álvarez, *Universidad de León*

4. **Dinámicas de apoyo y confrontación con las mujeres pleiteantes. Testimonios y testigos en los pleitos por malos tratos de finales de la Edad Moderna** 75
Alberto Corada Alonso, *Universidad de Valladolid*

5. **Palabras de mujeres: testimonios judiciales en Galicia a fines de la Edad Moderna** 93
Ofelia Rey Castelao, *Universidad de Santiago de Compostela*

6. **L'infanticide du temps de Goethe:** *Faust I* **et le procès de Susanna Margaretha Brandt** (1772) 131
Hildegard Haberl, *Université de Caen-Normandie (Francia)*

7. **Palabras de mujer ante los tribunales. Pedir y ser oída en Castilla en el primer tercio del siglo XIX** 149
Pilar Calvo Caballero, *Universidad de Valladolid*

8. **Testimonios mercenarios contra testimonios oficiales: las nodrizas ante las mentes ilustradas vizcaínas del siglo XIX** 169
Sylvie Hanicot-Bourdier, *Université de Lorraine (Francia)*

9. **Le témoignage de Marina Tsvetaeva sur la Révolution russe de 1917** 191
Caroline Bérenger, *Université de Caen-Normandie (Francia)*

9

Le témoignage de Marina Tsvetaeva sur la Révolution russe de 1917

Caroline Bérenger
Université de Caen-Normandie (Francia)

Introduction

La poétesse russe Marina Tsvetaeva (1892-1941) n'était pas à Petrograd dans la nuit du 6 au 7 novembre 1917, lorsque Lénine déclencha le Coup d'État qui devait mener à la prise du Palais d'hiver et à l'avènement du nouveau régime soviétique. Mais elle a été le témoin direct de la Révolution russe sur le long terme : elle a vécu ses prémisses et ses répercussions à Moscou, sa ville natale, avant de quitter la Russie en mai 1922, en notant quotidiennement dans ses journaux et ses carnets les événements qui tramaient la toile de fond de sa vie de femme, d'épouse, de mère et de poète. Les faits observés sont d'une extrême violence mais ils sont médiatisés par les filtres de l'écriture. Nous décrivons les instances intermédiaires qui font écran entre «je» et le monde jusqu'à rendre ce dernier méconnaissable, les angles de vue qui produisent un effet de déréalisation du réel. Ce phénomène est sans doute la conséquence d'un état de sidération et s'apparente à un réflexe de survie. Il déclenche aussi un procédé de transfiguration des objets, par le brouillage des perceptions, qui révèle, selon Viktor Chklovski, un ressort puissant de la littérature[1]. Dans un premier temps, nous montrons comment Marina Tsvetaeva applique le principe d'atténuation pour décrire l'horreur avec légèreté. Puis nous examinons le processus scriptural qui garde intacte la première impression visuelle en la réactualisant. Enfin, nous abordons le lien entre la réalité et la vérité, pour élaborer une définition du témoignage poétique comme déposition d'un absolu spirituel dans le langage.

[1] Au début du XXe siècle, l'école formaliste russe a inventé une série de concepts pour théoriser la littérature, parmi lesquels la défamiliarisation (*ostranenie*) qui consiste à renouveler le regard sur le monde, à le rendre méconnaissable, en désautomatisant la perception : « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception ». Victor Chklovski (2001): « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Le Seuil (Points Essais), p. 82.

1. La déréalisation de l'expérience vécue

1.1. Plan large sur la Révolution

Ces documents, écrits en temps réel à la première personne, consignent de menus faits circonstanciels comme autant de bribes et de fragments d'expérience reliés par la continuité de l'écriture. Le matériau brut fournit les pièces à conviction du témoignage poétique de Marina Tsvetaeva. Il permet de reconstituer le déroulement de sa vie et de son activité de création.[2]

Le regard, ancré en un point précis au cœur de l'action, embrasse un horizon large, une vaste perspective. Les scènes panoramiques alternent avec des plans focalisés. «Octobre en wagon» commence par une note datant des derniers jours d'octobre 1917 :

> Pendant deux jours et demi pas un morceau, pas une gorgée. (Gorge nouée). Des soldats apportent des journaux – sur du papier rose. Dynamités, le Kremlin et tous les monuments, le 56e régiment. Dynamités, les bâtiments avec les junkers et les officiers qui ont refusé de se rendre. Seize mille personnes tuées. À l'arrêt suivant, elles sont déjà vingt-cinq mille. Je me tais. Je fume (33).[3]

Le vécu personnel, abordé dans ses moindres détails, se déroule sur un paysage monumental; il est toujours relié à une conscience aiguë de l'ampleur des événements.

> Ce ne sont pas des gens avec des sacs mais des sacs avec des gens. […] Ni hommes, ni femmes: des ours – une espèce de ça (71).

Dans ces tableaux saisissants, Tsvetaeva exprime le sentiment d'un danger permanent, l'atmosphère de soupçon et de défiance, d'hostilité et de menaces, qui régnait alors et qui résume la teneur du moment historique :

[2] Le fonds Marina Tsvetaeva est conservé au RGALI de Moscou (Archives russes d'État de littérature et d'art). Il comprend notamment des carnets de notes (*Zapisnye knižki*), des cahiers récapitulatifs (*Svodnye tetradi*) et des cahiers de brouillon (*Černovye tetradi*). La publication de ces documents inédits à partir des années 2000 a permis de reconstituer dans son intégralité une œuvre longtemps demeurée interdite. Les titres des ouvrages en russe sont restitués dans la translittération des slavistes.

[3] «Indices terrestres», dans Marina Tsvetaeva (2011): *Récits et Essais*, t. II, édition de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov, traduction de Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky, Paris: Le Seuil, pp. 33-191. Le numéro de page est indiqué entre parenthèses.

> […] toute la révolution sur les cinq ans à venir : la terreur, la guerre civile, les exécutions, les contrôles aux postes, la Vendée, l'ensauvagement, la déshumanisation, le déchaînement des instincts, le sang, le sang, le sang… (39).

Témoin de la mise à sac du monde paysan, elle dresse le constat d'une violence de masse. Alors que l'abolition de la propriété foncière est décrétée fin 1917, la situation s'aggrave pendant l'année 1918, les difficultés d'approvisionnement et de ravitaillement plongent le pays dans une situation de crise, qui préfigure la collectivisation organisée par Staline en 1929. Tsvetaeva tente une expédition à la campagne pour aller chercher des vivres. Elle analyse lucidement la situation :

> Je suis ici dans l'espoir d'obtenir un laissez-passer pour la province de Tambov[4] « afin d'étudier la broderie artisanale », en réalité chercher du millet. On a le droit d'en transporter 24 kilos en franchise (44).

Les scènes de perquisitions et de pillages sont explicites. Elles tiennent du reportage de guerre :

> Je suis réveillée par un bruit violent. […] Un nouveau coup de botte. Je bondis. Il fait noir. Plus fort. Les bruits de pieds, rires, jurons. Une voix sonore dans l'obscurité : N'ayez pas peur, mère, c'est les gars du détachement, on perquisitionne. Craquement d'une allumette (47).

Ce sont des fragments pris sur le vif. Tsvetaeva restitue les faits sous la forme de clichés photographiques :

> Cris, pleurs, tintement de l'or, vieillardes en cheveux, édredons éventrés, baïonnettes. Ils fouillent partout (47).
>
> La lumière d'un bout de chandelle danse. Immenses – sur le mur – les ombres des soldats de l'armée rouge (47).

Parallèlement à ces aventures, elle décrit la banalité de son existence pendant la Révolution, une journée heure par heure, comme une suite d'actions accomplies machinalement par une conscience étrangère à elle-même :

[4] La province de Tambov est située au sud de la Russie, à mi-chemin entre Moscou et Tsaritsyne (aujourd'hui Volgograd).

> Ma journée : la fenêtre du haut blanchit à peine – froid – flaques d'eau – poussière de sciure – sceaux – cruches – chiffons – robes et chemisettes d'enfant partout. Je scie du bois. Rallume le feu. Lave dans l'eau glaciale les pommes de terre que je mets à cuire dans l'eau du samovar (170).

La vie s'anime grâce aux inanimés. Chaque objet manipulé donne un sens aux gestes du quotidien. Chaque geste de survie est accompli de façon mécanique. Le style télégraphique suggère une dissociation intérieure.

1.2. Politesse de la survie

La pleine mesure des faits est estompée par une expression elliptique qui ne fait qu'effleurer l'événement. Tsvetaeva esquisse une suite de miniatures, croquis, saynètes et dialogues, leur donnant un caractère anecdotique. L'atténuation passe par la brièveté, l'humour et la légèreté, qui introduisent une dissonance tonale dans le récit. Elle relate son voyage en septembre 1918 dans un train bondé d'Ousman[5] à Moscou, tandis qu'elle suffoque et manque d'être écrasée :

> Ce ne sont pas des wagons – c'est une masse compacte. À l'assaut de cette masse, une autre déferle : hurlant, rugissant, clamant et criant – celle du quai (72).
>
> Je comprends que je suis montée, que nous partons. […] Peu à peu, je me rends compte que je suis debout. Une de mes jambes est bien là. L'autre sans doute aussi – «ça va de soi» – mais où ? Je l'ignore. Pas grave, on verra ça plus tard (72).
>
> Une chose me rassure : extirper quelqu'un de cette masse, c'est comme déboucher une bouteille sans tire-bouchon – impensable (72).

Une transaction donne lieu à un échange improbable, lorsqu'elle tente de se procurer de la nourriture pour ses filles. L'inadéquation est flagrante entre la gravité de l'enjeu et le ton enjoué de la conversation :

> Et où avez-vous laissé vos bijoux ? Comment peut-on partir en laissant son or ?
>
> Moi, bien distinctement : J'ai même laissé mes enfants !
>
> Cela la fait rire : – Ha, ha, ha, comme vous êtes drôle ! Les enfants ! Une marchandise, ça ? Aujourd'hui, tout le monde laisse ses enfants ou les place. Des enfants, alors qu'il n'y a rien à manger ? (Sentencieuse :) Pour les enfants, il y a des asiles (49).

[5] La ville est située au Sud-Est de Moscou, à environ 450 km de la capitale.

Recrutée dans le nouveau Commissariat du peuple aux nationalités, *Narkomnats,*[6] elle se moque de l'absurdité de son emploi administratif qui consiste à découper et à coller des coupures de presse. Elle s'enorgueillit de son «aventurisme intérieur» (123) qui la prémunit contre la peur, sans ignorer sa responsabilité éthique. L'esprit de répartie est sa meilleure défense, elle parle sans détour :

> Lui, vexé : – N'ayez pas peur. Personne ne vous obligera à fusiller des gens, vous ne ferez que transcrire.
> Moi : – Des listes de fusillés ? (74).

En proie à la misère, elle raconte «avec grâce» la réception d'une cargaison de pommes de terre pourries :

> Des pommes de terre gelées ! Cinquante kilos par personne ! Première pensée : comment les transporter. Deuxième : comment les manger ? Cinquante kilos de pourriture (94).

La question du transport est résolue par un appel à l'imaginaire, il suffit de se métamorphoser en bête de somme :

> Une luge d'enfant, celle d'Alia – avec des grelots et des rennes bleus (94).
> Il n'y a plus qu'à atteler le chien et – hue ! – en route pour l'aurore boréale… Mais le chien, c'est moi… (94).
> Des trainées de bout partout, jusque sur le visage. Je ne vaux pas mieux que mon sac. Moi et mes pommes de terre nous ne faisons qu'un (98).

Pourquoi déployer tant d'efforts à poétiser l'horreur ? «Chez nous – la nourriture est toujours une comète (169)», écrit-elle dans ses notes de 1919-1920 intitulées «De mon grenier». Tsvetaeva attribue sa retenue à ce que l'on pourrait appeler une politesse de la survie, une éducation qui lui a été inculquée et qui prévaut dans les situations extrêmes :

> Ce n'est pas poli, avoir faim quand l'autre est repu. La bonne éducation en moi est plus forte que la faim, – même la faim de mes enfants (155). Toutes mes lamentations contre l'année 1919 (il n'y a pas de sucre, pas de pain, pas d'argent) – ne sont que pure

[6] Entre 1917 et 1924, le *Narkomnats* fut chargé de la question des nationalités non russes, de leur statut et de leur intégration dans le nouveau régime soviétique.

> politesse : pour moi qui n'ai rien, ne pas offenser ceux qui ont tout. […] pour eux à qui rien n'a été retiré, ne pas me vexer, moi à qui l'on a retiré – tout (166).

Cette bienséance forge une morale avec laquelle elle ne transige pas :

> Mon «je ne veux pas» est toujours un « je ne peux pas» (156).
>
> Dans «je veux», il n'y a pas de limite, il n'y en a donc pas non plus dans «je ne veux pas». «Je ne veux pas» – c'est l'arbitraire, «je ne peux pas» – la nécessité (156).
>
> Je parle de l'ancestral «je ne peux pas», du mortel «je ne peux pas», de celui pour lequel on se ferait découper en morceaux, du «je ne peux pas» affable (157).
>
> Je l'affirme : c'est le «je ne peux pas» et non «le je ne veux pas» qui forge les héros (157).

1.3. L'expérience extrême

Le constat en apparence détaché ne cache pas la tragédie personnelle et la vulnérabilité qui imprègnent ces pages. Sans nouvelle de son époux, parti combattre dans les rangs de l'Armée blanche, elle ouvre son journal par un brouillon de lettre qu'elle lui adresse :

> Si vous êtes en vie et que je dois vous revoir – écoutez […] Tout cela n'est qu'un cauchemar. […] Tant que j'écris, vous existez puisque je m'adresse à vous (33).

La famine de 1919 consécutive à la Révolution et à la guerre civile a marqué la mémoire collective. Tsvetaeva y a survécu:

> La faim, je sais ce que c'est – au sens propre. Tout ce qui me reste, c'est mourir d'inanition (178).

Mais elle n'a pas été en mesure de sauver sa fille cadette, morte de faim le 16 février 1920. Irina, née le 13 avril 1917, souffrait de malnutrition et de troubles neurologiques. Son corps gît dans une fosse commune. Tsvetaeva relate ce drame dans une déchirante confession :

> La mort d'Irina est pour moi aussi irréelle que sa vie. – J'ignore quelle fut la maladie, je ne l'ai pas vue malade, je n'ai pas assisté à sa mort, je ne l'ai pas vue morte, je ne sais pas où est sa tombe.
>
> – Monstrueux ? – Oui, vu de l'extérieur. Mais Dieu, qui voit mon cœur, sait que, si

> je ne suis pas allée lui dire adieu, ce n'était pas par indifférence, mais parce que je ne POUVAIS PAS. (Je n'allais pas la voir, vivante…)
>
> Irina ! Si le ciel existe, tu es au ciel, comprends et pardonne-moi, moi qui ai été pour toi une mauvaise mère, qui n'a pas su surmonter son aversion envers ta sombre et incompréhensible nature. – Pourquoi es-tu venue sur terre ? – Connaître la faim […].[7]

Plus loin, une note laconique enregistre la disparition des sentiments :

> Pauvre enfant ! Que je suis heureuse de ne pas l'avoir aimée.[8]

La mort est un fait banal du quotidien, mais Tsvetaeva consacre plusieurs pages datées du 27 février 1919 au suicide d'un vieil ami, Alexeï Stakhovitch.[9] La proximité physique avec le défunt devient une nécessité vitale. L'accompagner dans l'au-delà est une consolation:

> C'est moi qui suis le plus près de lui. Parce que – peut-être – je suis celle qui est le plus sur la brèche, celle qui partira (partirait) le plus facilement derrière lui. Il n'y a pas ce mur : le vivant – le mort, est – a été. Il y a une confiance mutuelle : il sait qu'en dépit du corps – j'existe, et je sais qu'en dépit du cercueil – il existe (128).

C'est l'assurance de rester parmi les vivants :

> Comment les proches peuvent-ils être aussi peu jaloux du cercueil ? Céder si facilement la place – même d'un pouce. Les instants sur terre sont comptés, donc un pouce sur terre est précieux (128).

La tentation est grande de rompre avec le monde humain. La poétesse se distance radicalement de l'expérience subie pour ne plus endurer la souffrance. Son écriture est un art du décalage et de la rupture. Ce recours instaure un écart salvateur entre la scène vue et la scène écrite, il lui délivre un sauf conduit pour traverser l'horreur.

[7] Marina Tsvetaeva (2008): *Carnets*, édition de Luba Jurgenson, traduction d'Évelyne Amoursky et Nadine Dubourvieux, préface de Caroline Bérenger, Genève: Éditions des Syrtes, p. 638.

[8] Ibídem, p. 640.

[9] Alexeï Stakhovitch (1856-1919) fit une carrière militaire, avant de se consacrer à l'art dramatique. Proche de Stanislavski, il fut l'un des directeurs du Théâtre d'art de Moscou, puis y devint acteur.

2. La poétisation de l'expérience vécue

2.1. Les instantanés de vie

Le sujet tsvetaevien livre des observations fulgurantes, issues de l'expérience sensible. En russe, le mot «témoignage» (*svidetel'stvo*) contient la racine «voir», ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu. L'impulsion première est visuelle, elle produit des clichés sensoriels. Tsvetaeva multiplie les points de vue pour construire un large spectre optique.

> J'ai gardé cette première vision de la bourgeoisie dans la révolution : oreilles cachées sous les chapkas, âmes cachées sous les pelisses, têtes cachées dans les épaules, yeux cachés derrière les verres. Aveuglantes – à la lumière d'une allumette – vision de peaux de bêtes (38).

La vision capte une impression furtive, elle persiste sur la rétine oculaire, elle s'imprime dans une image. Elle détermine la structure de l'écriture dans laquelle elle s'insère.

> Le marché. Des jupes – des cochons – des courges – des coqs (53).

Les événements font irruption dans l'œuvre comme des éclats d'objets brisés. Ils génèrent un rythme lapidaire, déterminé par un impératif de survie. Tsvetaeva évoque un danger de mort imminent :

> Blanc sous la lune, l'acier du revolver. (C'est donc blanc, j'avais toujours pensé que c'était noir. Un revolver – c'est la mort – le noir (119).

La Crimée[10] à feu et à sang est recouverte par l'imaginaire poétique du lieu :

> Crépuscule lunaire. Mosquée. Retour des chèvres. Une gamine en jupe mauve jusqu'au sol. Des tabatières. Une vieillarde ciselée comme de l'os. La finesse des vieilles races (40).

[10] La Crimée fut l'un des derniers bastions de l'Armée blanche dans la guerre civile et le théâtre des violents affrontements jusqu'à la défaite finale des partisans du tsar sous la conduite du général Wrangel à la fin de l'année 1920.

La prose poétique est une résolution possible de l'intrusion dévastatrice du réel dans le tissu fictionnel.

2.2. Du poème au journal

Le poème lyrique est la forme inaugurale du génie poétique de Tsvetaeva. Il recueille ses émotions immédiates, ses impressions éphémères. Il exprime sa virtuosité et le flot de son inspiration. Écrit au jour le jour, en rythme et en vers, il semble porté par un mouvement irrépressible. Pourtant, c'est un objet culturel complexe, qui obéit à des règles savantes, s'inscrit dans un cadre préconstruit. Il atteint un haut degré d'élaboration.

Ce tropisme se combine avec la pratique du journal intime, devenu un genre en vogue à la fin du XIXe siècle. La génération est influencée par celui de Marie Bashkirtseff[11], jeune femme d'origine russe, morte prématurément, qui en fait un instrument témoin de sa vie intérieure. Tsvetaeva s'y réfère dans son manifeste de jeunesse, daté de 1913, préface au recueil *Extrait de deux livres (Iz dvux knig)* :[12]

> Tout ceci a existé. Mes vers sont un journal intime. […] Écrivez, écrivez davantage ! Fixez chaque instant, chaque geste, chaque soupir ! […] La couleur de vos yeux et de votre abat-jour ; le coupe-papier et le dessin de vos papiers peints, la pierre précieuse sur votre bague préférée, tout cela formera le corps de votre âme, de votre pauvre âme abandonnée dans le monde immense.[13]

Mais elle va plus loin dans l'expérimentation littéraire, en délivrant le journal intime de sa connotation précieuse, pour ne garder que son intensité première. Elle transforme le journal de jeune fille en un document sur l'histoire contemporaine. Elle inscrit sa poésie lyrique dans la temporalité quotidienne pour la faire résonner dans la vie réelle.

[11] Marie Bashkirtseff (1858-1884), jeune fille de la noblesse, née à Poltava, a grandi en Europe et vécu en France. Peintre, elle a tenu un journal en français qui l'a rendue célèbre. Elle est morte prématurément de la tuberculose à l'âge de 25 ans.

[12] Il s'agit du troisième recueil de Marina Tsvetaeva paru en 1913, qui retiendra l'attention des critiques. Jugé trop intime par certains, il est reconnu par d'autres comme une confirmation de son talent poétique.

[13] Marina Tsvetaeva (2015): *Poésie lyrique*, t. 1. *Poèmes de Russie* (1912-1920), traduction de Véronique Lossky, Genève: Éditions des Syrtes, p. 25.

2.3. Du journal à la prose poétique

Un processus inverse est à l'œuvre au début des années 1920, lorsque Tsvetaeva se retrouve en exil. Partant de ses notes éparses, elle tente de rassembler les vestiges de son expérience pour composer un recueil sous le nom d'*Indices terrestres* (*Zemnye primety*). Elle évoque son projet dans une lettre du 9 juin 1923, alors qu'elle est à la recherche d'un éditeur[14]: «mes notes moscovites de 1917 à la fin de 1919. Il s'agit de Moscou, la Révolution, le quotidien, ma fille Alia, mes rêves, pensées, observations, rencontres – une sorte de journal de l'âme et des yeux». Des remarques, ébauches, lettres, aphorismes et poèmes, les siens et ceux de sa fille aînée Ariadna, sont réunis pêle-mêle dans une esthétique du désordre et de l'aléatoire.

Ce livre inclassable se caractérise par la discontinuité et le dépareillement. Le mélange des genres active le processus d'innovation littéraire, les formes variées se nourrissent les unes des autres et génèrent de nouveaux styles. Ainsi, les brouillons de lettres jamais envoyées dérivent en monologues fantasmatiques qui peuvent être recyclés en récits. C'est le cas d'un petit roman épistolaire, surgi de façon impromptue, sur ce terrain propice à l'invention. *Les nuits florentines* (*Florentiskie noči*) ont été échafaudées à partir d'une correspondance à sens unique adressée au critique Abraham Vichniak.[15]

Dans ses réécritures successives, Tsvetaeva s'efforce de garder l'élan premier. L'écrit initial se raffine en prose poétique par une suite d'aménagements sans perdre son caractère véridique. Elle réactive sur le long terme l'écriture spontanée du journal. Des notes plus tardives explicitent certains passages : «Revu et corrigé 20 ans plus tard, à la veille d'un autre voyage en franchise, le 14 mai 1938 (73)». À des étapes cruciales de sa vie, lorsqu'elle quitte la Russie en 1922 puis s'apprête à revenir en URSS en 1931 et 1938, Tsvetaeva recopie ses œuvres dans des carnets en conservant leur nature de premier jet. Elle réanime le passé dans le présent.[16] Garder la vision première, la polir par l'écriture ininterrompue, l'approfondir en préservant son jaillissement : une telle pratique peut être qualifiée de réécriture de l'immédiateté.

Si le poète ne peut pas échapper aux lois de la vie prosaïque, il a le pouvoir de réduire les faits à leur insignifiance. C'est le sens du titre qu'elle donne à sa compilation. Les «indices terrestres» sont les traces de la fureur du monde extérieur qui atteignent le corps du poète mais ne peuvent briser son esprit.

[14] Lettre à Alexandre Bacherak (1902-1985), critique littéraire.

[15] Tsvetaeva a rencontré Abraham Vichniak, directeur des éditions Helikon à son arrivée à Berlin en 1922. Leur correspondance est à l'origine d'un petit roman épistolaire : *Neuf lettres avec une dixième reçue et une onzième retenue. Les nuits florentines.*

[16] Les cahiers récapitulatifs (*svodnye tetradi*) sont dédiés à cette tâche et témoignent du travail de Tsvetaeva sur ses archives. L'attention qu'elle portait à ses manuscrits, leur mise en ordre et leur tri minutieux s'expliquent par les difficultés auxquelles elle était confrontée pour les publier.

2.4. L'aphorisme, une esthétique spirituelle

L'aphorisme l'emporte sur les autres formes. Bref et synthétique, il relaie les pointes spirituelles de Marina Tsvetaeva. Il est souvent de facture classique, dans «De l'amour» et «De l'Allemagne», il expose un idéal :

> Pour un accord complet des âmes, il faut un accord des respirations, car, qu'est-ce que la respiration, sinon le rythme de l'âme (104).

Il prend des accents philosophiques:

> Tout ce qui n'a pas été raconté reste ininterrompu. Un crime inavoué, par exemple – perdure. Même chose pour l'amour (197).
>
> La mort n'est terrifiante que pour le corps. L'âme ne la conçoit pas. C'est pourquoi dans le suicide, le seul héros est – le corps (161).

C'est l'instrument d'observation par excellence, en adéquation avec l'esprit du temps. Genre mineur, il révèle sa puissance de frappe pour appréhender des faits incommensurables.

> Seigneur ! Faudrait tuer à mort ceux qui possèdent du sucre et du lard ! (Adage local) (54).
>
> Après le pillage – le partage – des impressions. (Le partage du butin se fait sur place) (55).

Il capte le slogan.

> O, toi l'unique mets Au pays du communisme ! (Hymne à la *vobla,*[17] paru dans le journal menchevik Toujours de l'avant !) (91).

L'aphorisme de Tsvetaeva comporte une dimension éthique, met en exergue sa philosophie du refus. Il est la quintessence de sa résistance intérieure, de ce qu'il reste d'un être broyé par la vie, passé au fil de l'épée. Il soude deux genres opposés, prose et poésie, absorbe la charge du monde extérieur, grâce à une capacité de saturation allusive. C'est une maxime, dont la teneur morale renforce encore le principe de distanciation.

[17] La *vobla*, équivalent du gardon, est un poisson plat, peu coûteux et très répandu, devenu le symbole d'une alimentation minimale en tant de guerre.

3. Le témoignage poétique comme déposition de l'âme

3.1. Un témoignage apolitique

L'étude des journaux et des carnets de Marina Tsvetaeva permet de formuler une définition du témoignage poétique, en précisant ce qu'il n'est pas. La poétesse a toujours affirmé son indifférence à la politique, malgré le fait qu'elle ait vécu à une époque très polarisée d'un point de vue idéologique. Par ses origines – elle appartient à la noblesse,[18] elle devrait rejoindre les partisans du tsar. Ce fut d'ailleurs le choix de son mari pendant la guerre civile. En 1917-1918, à Moscou, Tsvetaeva célèbre le courage des perdants en pleins troubles révolutionnaires dans son recueil *Le camp des cygnes (Lebedinyj stan).*[19] Elle a conscience du risque encouru. En 1928-1929, à Paris, elle reconstitue à partir du témoignage de Serge Efron la dernière percée de l'Armée blanche sur l'isthme de *Perekop* (*Perekop*) avant la défaite finale de 1920. Puis elle écrit *Le poème sur la famille du tsar* (*Poèma o carskoj sem'e*) dont il ne reste que des fragments,[20] au moment inopportun où son époux est recruté par le NKVD.[21] Elle est à contre-temps de la politique et de l'histoire.

Son engagement comprend une forte exigence éthique. Elle refuse de se plier à une idéologie ou à un camp mais rejoint le côté des vaincus. Elle adopte les positions de son ami le poète Maximilian Volochine: «Il sauvait les Rouges des Blancs et les Blancs des Rouges, ou plutôt il était le guerrier rouge des Blancs et le guerrier blanc des Rouges, c'est-à-dire l'homme entre les mains de la meute, un contre tous, le vaincu des vainqueurs».[22] «Max se tenait toujours en dehors : pour chacun et contre personne»[23], telle pourrait être la devise de Tsvetaeva.

[18] Son père, historien et théologien, a fondé le Musée de Beaux-Arts de Moscou, inauguré en 1913 en présence du tsar Nicolas II. Sa mère Maria Meyn, pianiste élève de Rubinstein, était issue de la noblesse polonaise.

[19] Ce recueil de poèmes lyriques évoque la guerre civile du côté des Blancs et la débâcle de 1921. Il n'a pas été publié du vivant de Tsvetaeva. La première édition date de 1957 à Munich.

[20] Ces œuvres sont demeurées longtemps impubliables. Elles auraient reçu un accueil favorable dans le public de l'émigration blanche mais à cette époque les nouvelles activités de Serge Efron rendaient suspecte la famille aux yeux des opposants à l'URSS.

[21] Serge Efron, après s'être engagé pour défendre le régime tsariste, a été recruté dans les années 1930 à Paris en tant qu'agent soviétique. Impliqué dans l'assassinat d'un espion transfuge en 1937, il a été exfiltré en URSS, avant d'être arrêté puis fusillé pour activité trotskiste en 1941.

[22] «Vif sur vif», dans Marina Tsvetaeva (2009): *Prose autobiographique*, t. I, édition de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov, traduction de Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky, Paris: Le Seuil, 2009, p. 258.

[23] Ibídem, p. 226.

3.2. Un témoignage antihistorique

Il ne s'agit pas non plus d'un témoignage historique. La signification du moment est relativisée par la juxtaposition d'événements d'importance inégale. La grande Histoire est indissociable des vies minuscules. L'événement grandiose ne peut justifier le sacrifice de milliers d'êtres anonymes. Le caractère objectif ne prévaut pas sur la dimension subjective. La vie personnelle l'emporte sur la raison historique. Lorsque Tsvetaeva apprend au même moment que Lénine a été victime d'un attentat et que Serge Efron qu'elle croyait mort a survécu à la guerre civile, elle s'exclame :

> Lénine est mort mais Serioja est vivant (121).

De plus, la Révolution n'est pas considérée comme un événement inédit, mais s'inscrit dans une histoire cyclique. La violence historique fait écho au joug mongol.[24] Le retour fatal de la sauvagerie est une plongée dans le Moyen Âge, à l'époque d'Ivan le Terrible :

> Terreur comme devant des *opritchniki,*[25] le wagon est tout entier comme un cercueil. Et effectivement, une minute après, on nous éjecte du wagon malgré les billets et les autorisations. Des soldats de l'armée rouge avait besoin du wagon (44, 54).

3.3. Un témoignage littéraire

S'inspirant des *bylines* ou chansons de geste, Tsvetaeva utilise la technique du *skaz.*[26] Elle emprunte à la forme orale sa vivacité narrative pour introduire une tonalité populaire dans ses chroniques. Elle donne à son récit une résonance folklorique. C'est à la façon d'un conte cruel qu'elle relate une expédition hasardeuse dans les cuisines en quête de nourriture :

> Les marmites bouillantes bouillent, les couteaux aiguisés sont prêts, on va égorger le chevreau. Et le chevreau, c'est moi (82).

[24] De 1240 à 1480, l'État médiéval de la *Rous* a été intégralement détruit par les descendants de Gengis Khan puis soumise à une domination de presque 250 ans.

[25] Sous le règne d'Ivan le Terrible (1533-1584), les *opritchniki* constituaient la garde rapprochée du tsar qui faisait régner la terreur et dont la cruauté est devenue légendaire. Par la suite, la dictature stalinienne sera comparée à cette époque sanglante de l'histoire russe.

[26] Le *skaz* est un genre élaboré par les romanciers russes du XIXe siècle, intégrant les techniques narratives de la tradition orale.

Elle emprunte des masques littéraires pour évoquer la Russie révolutionnaire, tour à tour sorcière, mendiante, princesse :

> Dans ce conte, je suis en plein milieu, *mittendrin*. Le brigand, la femme du brigand et moi, sa servante. Il se peut bien sûr que j'attrape une hache – et… (55).

Les personnages rencontrés sont comparés aux Cosaques Stenka Razine et Emilian Pougatchev[27], les meneurs de révoltes paysannes gravées dans la mémoire populaire. Cela donne un tour merveilleux à des rencontres avec des paysans ou des vagabonds :

> Mais je ne suis pas non plus une Russe, Razine, je suis d'avant la Russie, d'avant les Tatars (64).
>
> À présent, mademoiselle, pour votre peine, je vais vous narrer une histoire : le conte de la ville engloutie (64).

Les nombreuses résonances littéraires s'imposent dans des circonstances inattendues. La fiction est plus puissante que le réel. Lorsqu'elle entre dans les lieux de son nouvel emploi, le Commissariat aux nationalités, dont le siège est installé dans un ancien palais, Tsvetaeva reconnaît la maison de la famille Rostov dans le roman *Guerre et paix*, elle se réfugie dans l'univers de Tolstoï. Le reste perd sa consistance :

> Natacha Rostov ! Êtes-vous jamais venue ici ? Ma Psyché des bals ! Pourquoi n'est-ce pas vous qui avez rencontré plus tard Pouchkine ? (81).

Tsvetaeva ne dialogue pas avec ses nouveaux collègues mais avec l'héroïne du romancier.

3.4. Un témoignage mystique

Jeanne d'Arc est une figure omniprésente dans la vie et l'œuvre de Marina Tsvetaeva, qui s'identifie à elle dans les moments les plus tragiques de son existence. La poétesse aligne sa vie sur celle de la sainte combattante. Invoquant les voix impérieuses du poème, elle conçoit son activité poétique comme une vocation qui la conduit

[27] Stenka Razine prit la tête d'une rébellion des Cosaques du Don de 1667 à 1671 sous le règne du tsar Alexis. Emilian Pougatchev mena une autre grande révolte paysanne et cosaque de 1773 à 1775 qui menaça le pouvoir de Catherine II. Ils sont devenus des héros populaires.

jusqu'au sacrifice ultime. Tsvetaeva pressent son propre suicide, de même que la pucelle se prépare au supplice. Elles redoutent le péril mais l'acceptent, car il est l'aboutissement logique de leur mission.

Si Tsvetaeva sacrifie en apparence la vérité historique, en recouvrant le réel d'un voile subjectif, elle développe une autre conception de la véracité et du véridique. La valeur du témoignage dépend de la qualité de la vie intérieure, de sa vibration particulière qui modèle la plastique de son écriture. L'authenticité devient le seul critère valable. Le témoignage poétique chez Tsvetaeva consigne le fait intégral, dans son intégrité, il ne déroge jamais à l'intime conviction. C'est une déposition, au sens premier du terme : la descente du corps du Christ est la treizième station du chemin de croix, qui le libère dans la mort.

La valeur absolue et irréfutable du témoignage provient d'une adéquation parfaite entre âme et langue. Écrire des poèmes, c'est répondre de chaque mot sur sa vie, les dire en montant sur l'échafaud, car il existe «une aspiration de chaque mot à l'absolu».

> Un poète, c'est quelqu'un qui a un don égal pour l'âme et pour le verbe (495).

Vivre et écrire sont indissociables, ce sont les deux versants d'une position existentielle. La philosophie du «vivre-écrire»[28] est un acte de foi et un acte de parole. Le poète doit confronter ses aspirations à la réalité dissolvante. Cette mise à l'épreuve révèle la résistance et l'intensité de son être. En faisant advenir la vérité de chaque instant de sa vie, le poète est le gardien de la valeur absolue de la personne.

> Je ne défends même pas l'ensemble de mes indices terrestres, je ne défends que leur droit à l'existence, et la vérité – de la mienne (162).

[28] «La poétique du vivre-écrire», dans Marina Tsvetaeva: *Carnets,* o. cit., pp. 15-23.

EDICIONES TREA
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
Colección Piedras Angulares

www.trea.es

Este volumen colectivo ofrece una novedosa reflexión, desde un enfoque interdisciplinario, sobre la agencia histórica de las mujeres en espacios públicos y de poder, focalizándose en el modo en que su participación influyó en la vida económica, política, cultural y social en la larga duración del siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XX. Así, los nueve estudios aquí reunidos analizan cómo las mujeres constituyen formas de poder relacional que tensionan el perímetro de lo público y lo privado, intervienen en los engranajes de la justicia, modulan prácticas sociales, participan de la cultura de la reconciliación y producen testimonios que no solo registran acontecimientos, sino que contribuyen activamente a configurarlos.

A través de los casos estudiados, los autores cuestionan jerarquías narrativas y proponen consideraciones sobre la relación entre historia y testimonio desde una perspectiva que reconoce la capacidad epistémica de las mujeres para intervenir en la producción de conocimiento histórico. Más que insistir en discursos de ausencia o exclusión, *Guardianas del tiempo* propone analizar cómo las prácticas testimoniales actúan como dispositivos de problematización que complejizan las lógicas interpretativas del pasado.

El objetivo es afinar las categorías conceptuales desde las que se examina la agencia femenina en el periodo acotado en este volumen. El resultado es un mosaico de voces que invita a repensar el pasado desde claves analíticas que se alejan de las narrativas dominantes, reivindicando la huella persistente de las mujeres como custodias del tiempo, mediadoras en los conflictos y tejedoras de una memoria colectiva que ha sabido desafiar silencios y traspasar fronteras.