

Le social contre l'esthétique

Le zemgor dans la vie littéraire de l'émigration

Leonid Livak



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9436>

DOI : 10.4000/monderusse.9436

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 817-829

ISBN : 2-7132-2057-2

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Leonid Livak, « Le social contre l'esthétique », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 46/4 | 2005, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.9436>

LEONID LIVAK

LE SOCIAL CONTRE L'ESTHÉTIQUE

Le Zemgor dans la vie littéraire de l'émigration

En juillet 1922 Ivan Bunin écrivait à Vladimir Zlobin, qui remplissait alors les fonctions de secrétaire particulier auprès de Dmitrij Merežkovskij et Zinaïda Gippius. Tous étaient établis depuis peu en France. Dans sa brève missive, il priait Zlobin de se charger de l'envoi d'un colis alimentaire à son frère et sa sœur restés en Russie, en ces termes : « Mon cher ! Je vous saurais gré de me rendre un service amical : prenez, s'il vous plaît, une partie de l'argent qui m'est dû et faites envoyer par le biais du "Zemgor", ou comment s'appelle déjà ce machin ? Celui qui se trouve 33, rue de Prony, — faites donc envoyer par le biais de ce "Zemgor" deux colis »¹. La façon dont Bunin évoque le Zemgor en dit long sur les relations de cet organisme avec les artistes exilés, relations que l'on pourrait qualifier de « mariage de raison », où les intérêts des époux, qui tirent des bénéfices d'une union imposée par les circonstances, s'accompagnent d'indifférence réciproque, voire de dédain et d'incompréhension, tantôt dissimulés, tantôt affichés.

De l'extérieur, pareilles « relations conjugales » paraissent idéales. Bien des mémorialistes nous valent des comptes rendus de l'action des activistes du Zemgor pour soutenir la création artistique dans l'émigration et favoriser la survie des écrivains russes exilés dont beaucoup étaient sans revenu assuré. Cette œuvre de secours prenait souvent la forme de bourses aux écrivains. Bourses et prêts de longue durée étaient administrés par le Comité de secours aux écrivains et savants russes, qui touchait régulièrement des subventions du Zemgor², ainsi que, au sein

1. Temira Pachmuss, *Stranicy iz prošlogo : Iz perepiski Zinaïdy Gippius*, Francfort : Peter Lang, 2003, p. 143.

2. Comme en témoignent les archives conservées à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (Nanterre). Fonds du Comité de secours aux écrivains et aux savants russes, F delta res. 832, 10 cartons.

de l'Union des écrivains et journalistes dont il était le secrétaire permanent, par Vladimir Zeeler, un activiste du Zemgor. Gleb Struve, par exemple, nous apprend que les écrivains boursiers de l'Union « n'oublèrent jamais les soins attentifs de Vladimir Zeeler »³, ce dont témoignent par ailleurs les volumineuses archives de l'Union des écrivains et journalistes et leurs milliers de pièces de correspondance entre Zeeler et les artistes émigrés en quête de secours matériel⁴. L'assistance aux gens de lettres revêtait aussi la forme — importante — d'honoraires et du prestige qu'apportait aux littérateurs leur collaboration aux revues fondées et dirigées par des figures de proue du Zemgor. Les exemples les plus marquants en sont *Sovremennye zapiski* = *Annales contemporaines*, dont la rédaction fut bel et bien assurée tout au long de son existence par Vadim Rudnev, et *Zveno* = *Le Chaînon*, dirigé jusqu'à sa mort par Maksim Vinaver dont la demeure parisienne devint vers 1925 un salon littéraire de premier plan que hantèrent poètes et écrivains exilés. Selon les mémoires d'un membre du comité de rédaction des *Annales contemporaines*, Mark Višnjak, Rudnev vouait tout le temps qu'il ne consacrait pas au Zemgor à la rédaction de la revue, assurant la tâche éditoriale quotidienne à partir des bureaux parisiens du Zemgor. (Bien que Višnjak le formule : « la rédaction recevait un coup de téléphone du Zemgor »⁵, plutôt que : « Rudnev téléphonait à la rédaction »).

Les dirigeants du Zemgor, à la différence de leurs compatriotes artistes, avaient accès aux moyens, publics ou privés, nécessaires pour fonder un périodique et en assurer la survie. On sait que la volonté et la disponibilité d'un rédacteur ou d'un comité de rédaction à assumer la tâche si souvent ingrate et humiliante de quête de fonds conditionnent aussi le succès d'une telle entreprise éditoriale. Ainsi pour *Annales contemporaines*, Rudnev consacrait une grande part de son activité à cette recherche de moyens financiers auprès de gouvernements et d'organismes caritatifs étrangers ou de mécènes en tout genre. L'histoire de la littérature de l'émigration dans l'entre-deux-guerres nous apprend que les aventures éditoriales entreprises par les seuls artistes sans le soutien d'un organisme socio-politique — citons *Čisla* [Nombres] sous la rédaction de Nikolaj Ocuq, *Vstreči* = *Rencontres* dirigé par Georgij Adamovič et Mihail Kantor, la *Literaturnaja gazeta* [Gazette littéraire] rédigée par Mark Slonim — étaient de courte durée. Aussi, après l'échec, fondateurs et collaborateurs se retrouvaient-ils inévitablement sur les pages de périodiques contrôlés par diverses mouvances et organismes émigrés non artistiques dont les responsables ne s'intéressaient pas *a priori* à la problématique esthétique et littéraire en tant que telle.

Les revues phares de l'émigration russe — *Annales contemporaines*, *Le Chaînon*, *Volja Rossii* [La Liberté de la Russie], *Annales russes* = *Russkie zapiski* — paraissaient à l'initiative d'activistes politiques dont beaucoup étaient

3. Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, P. : YMCA-Press, 1984, 198 p.

4. Voir documents sur l'activité de Zeeler comme secrétaire permanent de l'Union dans Bakhtmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University (New York). Fonds Sojuz Russkih Pisatelej.

5. Mark Višnjak, « *Sovremennye zapiski* » : *vospominanija redaktora*, SPb. et Düsseldorf : Logos-Goluboj vsadnik, 1993, p. 103, 204.

associés au *Zemgor*. Par conséquent, ces revues se présentaient comme des organes politico-littéraires. Soulignons bien cette hiérarchie — le politique et le social d'abord, l'esthétique ensuite. Dans le cadre de la collaboration aux revues politico-littéraires, les intérêts des activistes du *Zemgor* et des artistes allaient de pair. Les membres du *Zemgor*, tous préoccupés de questions sociales et politiques, tiraient bien volontiers parti de l'immense prestige dont jouissaient traditionnellement la littérature et ses créateurs en Russie. Ce prestige assurait aux revues politiques une aura culturelle opposée à la « barbarie révolutionnaire », tout en leur apposant le sceau de la préservation des valeurs qui était au centre du mythe fondateur de l'émigration. Conserver et léguer aux générations futures la vraie culture russe, en voie de disparition en URSS — telle était la « mission » des émigrés. Parlant au nom du comité de rédaction, Mark Višnjak reconnaissait volontiers l'importance de la fonction publicitaire que la prose et la poésie devaient remplir dans son périodique : « Nous ne nous faisons pas d'illusions au sujet de la partie socio-politique [de la revue], sachant bien que la popularité des *Annales contemporaines* était due uniquement à sa rubrique littéraire et artistique »⁶.

Mais ce mariage d'intérêt, dont les parties prenantes — politiques d'un côté, artistes de l'autre — ignoraient bien souvent tout l'une de l'autre avant de basculer dans l'exil, dissimulait un problème majeur aux yeux du public émigré : les responsables du *Zemgor* dirigeant des revues politico-littéraires et des organismes caritatifs dont dépendait le bien-être des écrivains exilés n'avaient aucune formation esthétique et, selon le mot juste de Nina Berberova, « ne s'intéressaient pas le moins du monde à la littérature »⁷. Višnjak écrit dans ses mémoires que la section littéraire des *Annales contemporaines* était « mal organisée ». Il attribue cet état de choses au fait qu'« aucun des rédacteurs n'était homme de lettres ou critique littéraire »⁸. Les « jeunes » écrivains de l'émigration artistique dans l'entre-deux-guerres (donc les moins protégés par leur renommée des décisions arbitraires des rédacteurs de la revue) portent un jugement autrement sévère. Évoquant les relations entre jeunes artistes et militants socio-politiques aux commandes des revues émigrées, Vasilij Janovskij insiste : « les gens de ce type et de cette génération, bien qu'admirables dans d'autres domaines, manquaient totalement des qualités requises pour apprécier une œuvre d'art ». Vladimir Varšavskij lui fait écho, se plaignant que la plupart de ces intellectuels engagés étaient « complètement dépourvus de sens littéraire »⁹. Certes, un membre du comité de rédaction des *Annales contemporaines*, Il'ja Bunakov-Fondaminskij, faisait au moins l'effort de se faire expliquer pourquoi l'on devait publier les vers très obscurs d'une Marina Cvetaeva ou d'un Boris Poplavskij alors qu'on rejetait un poème sonore, clair, bien rythmé et doté d'une conscience civique. Mais un Vadim Rudnev ne se souciait

6. *Ibid.*, p. 87.

7. Nina Berberova, *Kursiv moj*, M. : Soglasie, 1996, p. 401.

8. Višnjak, « *Sovremennye zapiski* », p. 81.

9. Vasilij Janovskij, *Polja Elisejskie : kniga pamjati*, SPb. : Puškinskij fond, 1993, p. 73. Vladimir Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, New York : Izd. Im. Čehova, 1956, p. 291.

même pas de saisir de telles finesses esthétiques. Ainsi confia-t-il à Vladislav Hodasevič son hésitation vis-à-vis d'un poème envoyé à la revue par un jeune moderniste, à cause du mètre « peu sérieux » qui lui rappelait une danse. Il s'agissait en l'occurrence du trimètre iambique dans lequel Lermontov, et plus tard Annenskij, coulèrent leurs plus beaux vers. La réaction de Hodasevič fournit une image caractéristique de l'étroite interdépendance des artistes et des politiques imposée par les circonstances. Rentré chez lui après cet échange éclairant avec Rudnev, Hodasevič s'étendit sur le canapé face au mur et soupira : « Voilà les gens dont nous dépendons »¹⁰.

Du point de vue social, le travail des activistes du *Zemgor* fut admirable d'énergie, de dévouement et de sacrifice de l'intérêt personnel à l'intérêt public, bref, admirable par sa fidélité aux valeurs de l'intelligentsia russe depuis l'époque de Nekrasov et de Saltykov-Ščedrin et des revues *Sovremennik* et *Otečestvennye zapiski* auxquelles faisait allusion le titre *Annales contemporaines*. Vadim Rudnev, par exemple, remplissait bénévolement les fonctions de rédacteur en chef et de quêteur de fonds. C'est à lui, bien plus qu'à tout autre membre du comité de rédaction, que la culture russe doit les vingt années d'épopée de la singulière revue que furent les *Annales contemporaines*. Cependant, en s'estimant responsables du contenu socio-politique et littéraire du périodique, Rudnev et ses collègues devinrent, non sans une certaine ironie de l'histoire, les pendants de ces critiques russes des années 1840-1860 qui jugeaient les œuvres en fonction de leur apport aux luttes politiques et sociales du jour, posant comme priorité l'accessibilité d'une œuvre d'art au « lecteur moyen », aux dépens du niveau esthétique et technique. Et tandis que les barons de la littérature tels Ivan Bunin ou Boris Zajcev, héritiers de la tradition réaliste du siècle précédent, trouvaient toujours un accueil bienveillant auprès de ces « conservateurs » qu'étaient les rédacteurs des *Annales contemporaines*, leurs jeunes collègues, plus hardis en matière esthétique, se voyaient obligés de se battre contre l'obscurantisme éditorial. Une lettre de Marina Cvetaeva à Jurij Ivask du 4 avril 1933 en dit long sur la tension toujours présente dans les relations professionnelles des activistes du *Zemgor* avec leurs collaborateurs artistiques.

Voici la situation aux *Annales contemporaines*, se plaignait-elle, « Chez nous la poésie vient généralement après tout le reste. Nous voudrions mettre douze poètes sur six pages » (propos du rédacteur littéraire Rudnev que j'ai recueillis personnellement et en présence de témoins). Ou bien, que dire de cette lettre [de Rudnev] : « Marina Ivanovna, envoyez-nous, s'il vous plaît, des vers, mais seulement ceux qui conviennent à notre lecteur. Vous me comprenez bien sûr... » Mais moi, dans la plupart de cas je ne comprends pas (et je ne veux pas comprendre !) et je n'envoie rien¹¹.

10. Berberova, *Kursiv moj*, p. 346.

11. « Pis'ma Mariny Cvetaevoj k Ju. P. Ivasku (1933-1937) », in : Mihail Karpovič, Dmitrij Čiževskij, *Russkij literaturnyj arhiv*, New York, 1956, p. 212.

La publication posthume de cette lettre n'aura pas porté Višňjak à réévaluer les pratiques éditoriales de la revue : dans ses mémoires, citant les plaintes épistolaires de Cvetaeva, l'ancien collègue de Rudnev n'hésite pas à déclarer qu'il s'était toujours opposé à la publication des vers « trop obscurs » du grand poète russe¹².

La tension sous-jacente et le plus souvent larvée entre les artistes et les activistes du Zemgor « chargés » de la vie littéraire de l'émigration ne se limitait pas toujours à des réprimandes aussi bienveillantes que celles adressées par Zinaïda Gippius à Vadim Rudnev dans une lettre de janvier 1924. La grande dame du modernisme russe reproche au rédacteur des *Annales contemporaines* « de ne jamais condescendre à la lecture des épreuves des poèmes, ce qui fait qu'aucun poème que j'ai signé chez vous n'a paru sans fautes d'impression. Et vous savez bien, cher Vadim Viktorovič, combien les errata nuisent à la poésie »¹³, ajoutait la reine du sarcasme, sachant parfaitement que s'il y avait une chose que Rudnev ignorait c'était précisément la nature du texte poétique où le plus petit changement d'orthographe peut apporter des modifications sémantiques cruciales. Le zèle avec lequel les rédacteurs corrigeaient et censuraient leurs œuvres afin de les rendre plus « accessibles » au « lecteur moyen », au même titre que les textes socio-politiques, et ce souvent sans l'autorisation de l'auteur, ne faisait qu'aggraver la situation des écrivains¹⁴. Cette censure se fondait sur la conviction qu'un acteur social bien-pensant savait mieux ce qu'il fallait au lecteur émigré qu'un artiste censé habiter les sphères transcendantes, c'est-à-dire en dehors du champ d'activité et de compétence du Zemgor. D'où l'ironie de la paraphrase d'un vers de Griboedov qui circulait parmi les littérateurs exilés à Paris : « Et les juges, qui sont-ils ? — Mais les cinq socialistes-révolutionnaires, bien entendu » — désignant ainsi le comité de rédaction des *Annales contemporaines*. Ce fut dans cette atmosphère de tension feutrée entre artistes et activistes socio-politiques que le programme de la revue moderniste *Čisla*, qui ne cessait de prôner la prééminence d'une expression artistique indépendante de toute préoccupation sociale, eut effet de scandale. Comme l'écrivait Boris Poplavskij dans ses plaidoyers pour *Čisla*, la revue était le premier forum où les écrivains émigrés se sentaient affranchis « du joug politique de l'émigration »¹⁵.

* * *

L'histoire des relations entre artistes exilés et activistes du Zemgor connut des moments conflictuels révélateurs où l'incompréhension mutuelle était à son comble. Chacun avait son langage, nul n'entendait plus l'autre. Les artistes s'adonnaient à l'édification de nouveaux mythes culturels sur la base de valeurs *esthétiques*

12. Višňjak, « *Sovremennye zapiski* », p. 107.

13. Pachmuss, *Stranicy iz prošlogo*, p. 23.

14. Višňjak, « *Sovremennye zapiski* », p. 192.

15. Voir Boris Poplavskij « Čelovek i ego znakomye », *Čisla*, n° 9, 1933, p. 135-138 ; « Vokrug Čisel », *Čisla*, n° 10, 1934, p. 204-209. Voir aussi Struve, *Russkaja literatura*, p. 214-215.

ques, mythes qui représentaient l'activité artistique en exil comme un sacrifice de soi à l'autel de la culture russe ; de leur côté, les activistes socio-politiques s'efforçaient, d'une manière non moins altruiste, de se rendre utiles, de répondre aux besoins de l'heure dont dépendait la survie de l'émigration et, par là même, de la culture russe. Mais la similitude des buts, sinon des moyens n'empêcha pas les deux parties d'engager trop souvent un dialogue de sourds. Le heurt public entre Vladislav Hodasevič et Vladimir Zeeler fit date dans cette confrontation qui opposa l'esprit des esthètes à celui des acteurs sociaux au sein de l'émigration parisienne.

Suivant les préceptes modernistes de l'art de vivre et d'écrire (ce qui d'ailleurs revenait au même dans la conception des artistes modernes de l'après-guerre), bien des écrivains exilés cultivaient un mythe personnel qui associait une pauvreté apostolique à une littérature du « document humain » créée en dépit ou plutôt à cause de ce dénuement volontaire. Ainsi Boris Poplavskij jouissait-il d'une grande renommée artistique et de la réputation de guide spirituel, dont la misère sautait aux yeux car ce jeune homme, sportif et sans obligations familiales, refusait par principe tout travail rémunéré comme indigne d'un poète moderniste et d'un émule du Christ. Or, pareille pose esthétique était une arme à double tranchant, car seuls les initiés à la mythologie culturelle des modernistes émigrés pouvaient percevoir le sens profond de l'indigence de Poplavskij¹⁶. Sans ce paradigme interprétatif, l'aspect de Poplavskij, démuné et visiblement paupérisé, ne pouvait que susciter des reproches à l'encontre des organismes professionnels et caritatifs de l'émigration. Or ce fut précisément la manœuvre de Hodasevič à la mort tragique de Poplavskij en octobre 1935, bien que le critique n'ignorât rien des vraies raisons du style de vie du défunt poète.

Dans les débats littéraires qui l'opposaient à d'autres critiques émigrés, Hodasevič n'hésitait pas à évoquer les raisons proprement esthétiques de ce culte de la pauvreté, accusant ses adversaires d'improbité puisqu'ils justifiaient le caractère morbide de leurs œuvres par les conditions économiques de leur existence parisienne, alors que cette morbidité était courante dans les lettres européennes de l'époque, qui vivaient une renaissance de la doctrine naturaliste de la littérature comme « document humain »¹⁷. Mais dès qu'il s'agissait de propager un autre mythe culturel, celui de la nature héroïque et autosacrificielle de l'activité littéraire en exil, Hodasevič mettait une sourdine à l'importance de la pauvreté comme valeur esthétique. Il s'efforçait d'imposer l'image de l'artiste en exil chargé de préserver la continuité de la culture russe, mais dont l'œuvre se heurte à l'indifférence du public émigré, y compris celle des organismes socio-politiques, professionnels et caritatifs ; bref, assez pour tracer de l'artiste exilé une figure mythique : prophète dans le désert, apôtre persécuté. La mort de Poplavskij d'une overdose d'héroïne — façon de mourir ne relevant pas principalement d'une gêne matérielle — ne fut pas

16. Voir Leonid Livak, *How It Was Done in Paris*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2003, p. 80-89 ; *id.*, « Nina Berberova et la mythologie culturelle de l'émigration russe en France », *Cahiers du Monde russe*, 43 (2-3), 2002, p. 470-474.

17. Voir, par exemple, Vladislav Hodasevič, « Knigi i ljudi. Novye stihy », *Vozroždenie*, n° 3585, 28 mars 1935, p. 3-4.

le premier événement à fournir à Hodasevič le prétexte à écrire un manifeste définissant en termes de mythologie culturelle le sens de l'activité littéraire en exil¹⁸. Mais ce manifeste, intitulé « De la mort de Boris Poplavskij », eut le plus grand retentissement à cause de la gravité de l'événement qu'il évoquait. Cette fois-ci les accusations d'indifférence envers les écrivains, lancées par Hodasevič aux lecteurs aussi bien qu'aux responsables des structures socio-politiques de l'émigration, ne pouvaient rester sans réponse. Ce fut Vladimir Zeeler, en sa qualité de secrétaire de l'Union des écrivains et journalistes, qui répondit¹⁹.

La très consciencieuse réponse de Zeeler détaille les formes d'aide aux écrivains exilés et les principes égalitaires de sa distribution (corroborés par les archives de l'Union) pour conclure par l'expression de son regret et de son incompréhension face à l'injustice de telles accusations. Si, dans le contexte esthétique de la littérature russe à Paris, Zeeler avait eu la moindre idée du sens profond des accusations de Hodasevič, il n'y aurait sans doute pas répondu. Ce fut, par exemple, la décision de Zinaïda Gippius. Sa réaction initiale aux propos injustifiés de Hodasevič l'avait poussée à rédiger une réponse qui resta à l'état de brouillon²⁰. Elle perçut toute la vanité d'une réponse factuelle à un défi relevant d'une mythologie culturelle sur laquelle les écrivains émigrés avaient bâti leur identité. Mais le secrétaire permanent de l'Union des écrivains et journalistes n'était pas au courant du mouvement littéraire, il restait avant tout un militant du Zemgor. La fonction de secrétaire de l'Union était pour lui un service public auquel il se vouait avec zèle, conscient de son importance sociale. En d'autres termes, tandis que Hodasevič parlait en esthète, Zeeler parlait en activiste, loin des préoccupations esthétiques des bénéficiaires des bourses qu'il octroyait. Ceci explique la réponse presque dérisoire que Zeeler reçut de Hodasevič quelques jours plus tard²¹. Le critique, prenant platement acte des détails budgétaires fournis par le secrétaire de l'Union, s'empessa de clôturer un débat qui ne visait pas en premier chef celui qui y avait répondu. En tant que partenaire dans le débat sur l'avenir des lettres émigrées, l'activiste Zeeler n'existait pas pour le poète Hodasevič.

Ce cas ne fut pas la plus gênante des escarmouches entre gens du Zemgor et artistes. Prenons l'exemple de Ekaterina Bakunina, auteur de romans en vogue, qui adressa en décembre 1936 une demande d'aide financière à l'Union, que Zeeler traita personnellement²². S'il avait été au courant des mouvements esthétiques au sein de l'émigration parisienne, Zeeler aurait immédiatement reconnu dans la lettre de Bakunina une paraphrase assez proche de passages tirés de son premier roman, *Telo* [*Le Corps*, 1933], qui avait fait grand bruit tant dans les milieux artistiques émigrés que dans la presse française. Or, le secrétaire de l'Union des écrivains et

18. « O smerti Poplavskogo », *Vozroždenie*, n° 3788, 17 octobre 1935, p. 3-4.

19. « Neobhodimye popravki », *Poslednie novosti*, n° 5342, 8 novembre 1935, p. 2.

20. The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (New Haven), Nina Berberova Papers, Series VIII : Vladislav Khodasevich Papers, Box 57, Folder 1289.

21. « Popravki k popravkam », *Vozroždenie*, n° 3816, 1935, p. 3.

22. Bakhmeteff Archive, Fonds Sojuz russkikh pisatelej, Box 1, Folder « Correspondence B ».

journalistes, passionné par le côté social des choses, ne lisait pas les écrivains, leur préférant les journalistes. Il ignorait donc tout des expressions littéraires du modernisme émigré, y compris du roman de sa correspondante. Il est probable qu'en 1936, — au lendemain de la crise économique en France qui frappa durement les émigrés russes, Bakunina était dans une situation lui permettant de prétendre aux aides financières de l'Union. Il n'en demeure pas moins que la romancière semble avoir saisi l'occasion de railler un « fonctionnaire littéraire », dont dépendait pourtant son bien-être d'artiste, d'où sa manière esthétisante de s'adresser à Zeeler qu'elle devait savoir peu au fait de la vie artistique. De plus, cette demande de Bakunina contraste avec la lettre écrite deux ans auparavant à Hodasevič en réponse aux critiques à l'encontre de *Telo*. Hodasevič l'accusait alors d'autobiographisme morbide, à la mode, sans originalité. La romancière s'efforça de convaincre le critique de l'originalité de son art en énumérant la longue liste des succès et réussites qui faisaient de sa vie l'antithèse de celle de l'héroïne du roman et, faut-il ajouter, de l'héroïne de la lettre que Bakunina écrivit à Zeeler²³. Or, Hodasevič parlait le propre langage esthétique de sa correspondante. Pas dupe de l'argumentation, il coupa court avec ironie et trancha net l'effort manipulateur de Bakunina²⁴. Par contre Zeeler ne s'était même pas douté qu'il était victime d'un jeu littéraire. Il n'avait fait que remplir honnêtement et sans arrière-pensées les fonctions publiques qu'il s'était lui-même imposées et qu'il se devait de remplir pour être digne de la tradition qui associait les activistes du Zemgor au panthéon de l'intelligentsia russe progressiste.

L'un des grands noms de ce panthéon, N. G. Černyševskij, devint le détonateur d'une autre explosion provoquée par la tension sous-jacente entre artistes émigrés et activistes du Zemgor. Lorsque Vladimir Zeeler fut la victime naïve d'un jeu littéraire, Vadim Rudnev, tout aussi innocemment, devint un personnage littéraire à force de revivre la maxime d'Oscar Wilde « Ce n'est pas l'art qui mime la vie, mais bien la vie qui singe l'art ». Il s'agit du conflit qui opposa le comité de rédaction des *Annales contemporaines* à Vladimir Nabokov lors de la publication par la revue de son roman *Dar* [*Le Don*, 1937-1938]. Suivant la pratique de la censure bien-pensante, Rudnev essaya de persuader Nabokov de renoncer à la publication du quatrième chapitre de *Dar*, qui contenait une biographie de Černyševskij écrite par le héros du roman. Rudnev la jugea « peu sérieuse » — nous voici revenus à cette exigence de « sérieux » que l'animateur social requiert de l'artiste — et même, par endroits, irrespectueuse envers la vénérable mémoire d'un « saint » de l'intelligentsia russe progressiste. La correspondance qui s'engagea alors entre Nabokov et Rudnev éclaira merveilleusement l'essentiel du contentieux. Le 10 août 1937, Rudnev informait Nabokov :

Je vous dis en toute sincérité que la « Vie de Černyševskij » est une œuvre des plus remarquables. Bien que cette pièce soit venimeuse, parfaitement moqueuse

23. Voir L. Livak, « Kritičeskoe hozjajstvo Vladislava Hodaseviča », *Diaspora : novye materialy*, t. IV, P. : Athenaum, SPb. : Feniks, 2001, p. 401-402.

24. *Ibid.*, p. 403.

et meurtrière pour le pauvre Černyševskij, elle est aussi diaboliquement forte. Et c'est justement parce que Černyševskij n'est pas un personnage de fiction mais un personnage historique qui, de surcroît, a joué un rôle extraordinaire dans le mouvement russe de libération sociale, une question se pose inévitablement, mon cher Vladimir Vladimirovič, que vous le veuillez ou non, que moi je le veuille ou non : peut-on traiter une telle œuvre littéraire du point de vue uniquement esthétique, ou bien, ne devrait-on pas plutôt, vu les circonstances, y appliquer des considérations d'ordre social²⁵.

Aucun argument de l'auteur, qui répondit le jour même en invoquant la liberté d'expression dont théoriquement bénéficiaient les écrivains dans l'émigration, ne fit l'affaire, d'autant que dans sa réponse Nabokov se moquait des « considérations sociales » qui préoccupaient Rudnev, plaçant l'expression entre guillemets. Il soutenait que « lorsqu'il s'agit d'une œuvre, toutes les considérations sociales ne sont que le produit de l'effet artistique de ladite œuvre et aucunement d'un parti pris antérieur à sa création »²⁶. Le numéro soixante-sept des *Annales contemporaines* publia donc le cinquième chapitre de *Dar*, précédé de l'avertissement de la rédaction : « le quatrième chapitre comprenant "La Vie de Černyševskij" écrite par le héros du roman a été omis avec la permission de l'auteur ».

Certes, malgré sa feinte surprise à la réception de la décision censoriale des rédacteurs, Nabokov savait fort bien quel risque il encourait en ridiculisant Černyševskij auprès des activistes socio-politiques russes dont dépendait la publication de son roman. Si Rudnev avait lu attentivement le roman au lieu de se précipiter sur le quatrième chapitre qui, par sa thématique, semblait déboucher sur les grands problèmes sociaux en dépassant le champ artistique « peu sérieux », il aurait remarqué la ressemblance de sa réaction avec celle d'un personnage du roman, Vasilev, qui, en sa qualité de journaliste politique, activiste et rédacteur d'un grand périodique émigré, refuse de publier « La Vie de Černyševskij », arguant que « c'est une pièce peu sérieuse, moqueuse et antisociale... qui va à l'encontre des traditions du mouvement social russe que nul écrivain russe honnête n'ose railler »²⁷. Dans le troisième chapitre de *Dar*, Vasilev résume ainsi sa conception de l'art :

Il m'est tout à fait égal de savoir si vous avez du talent ou pas, ce que je sais, moi, c'est qu'aucun talent artistique ne justifie un libelle contre un homme dont la souffrance et le labeur nourrissent depuis longtemps l'intelligentsia russe²⁸.

Ainsi, sans le savoir, Rudnev devint Vasilev, tenant le rôle d'un héros de fiction. On imagine le régal de l'esthète qu'était Nabokov d'avoir fait incarner la maxime

25. Voir Alexandre Dolinin, « Primečanja », in : Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*, t. 4, SPb. : Simposium, 2000, p. 702.

26. Voir Vladimir Alloï, « Iz arhiva V. V. Nabokova », *Minuvšee : istoričeskij al'manah*, t. 8, M. : Feniks, 1992, p. 279.

27. *Dar*, in : Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*, t. 4, p. 387.

28. *Ibid.*, p. 387-388.

d'Oscar Wilde à celui-là même que son souci des questions socio-politiques rendait imperméable à une expression artistique qu'il jugeait « peu sérieuse ». Devenu écrivain anglophone, Nabokov se souvenait encore de cette projection de l'art dans la vie : on trouve mention de l'incident dans la préface à la traduction anglaise de *Dar*. De plus, Hodasevič, lecteur très attentif de Nabokov, avait prédit dans son compte rendu du troisième chapitre que le roman aurait l'effet d'un miroir déformant « pour tous les disciples et adeptes de la police intellectuelle progressiste russe des années quarante du siècle passé, dont le joug n'a pas encore complètement disparu dans l'émigration »²⁹. Ce qu'il ne pouvait prévoir, c'est que les rédacteurs des *Annales contemporaines* se conformeraient à la lettre à la parodie de censure progressiste qui frappa « La Vie de Černyševskij » dans le roman.

* * *

Il ne faut cependant pas croire que la barrière érigée par les différences d'intérêts professionnels et de choix existentiels entre artistes exilés et activistes de ce « machin de Zemgor » était insurmontable. Contrairement aux idées reçues, l'incident de « La Vie de Černyševskij » connut une suite assez favorable.

Un membre du comité de rédaction des *Annales contemporaines*, Il'ja Bunakov-Fondaminskij, rompant avec la rigidité doctrinaire de ses collègues, se voua à la réorientation de l'effort intellectuel des élites émigrées dont l'activisme politique restait hésitant face à la consolidation du régime soviétique, ce qui faisait que désormais le véritable apport de l'émigration — c'est-à-dire sa « mission » — passait principalement par le biais de la création artistique et philosophique, au-dessus de la mêlée idéologique. Varšavskij se souvenait du projet utopique de Fondaminskij :

Il désirait créer dans l'émigration une atmosphère propice à l'activité spirituelle où chacun aurait l'occasion d'exercer son talent créateur en toute liberté³⁰.

Il est donc logique que Nabokov trouve en Fondaminskij un certain appui dans son conflit avec les *Annales contemporaines*. Priant Fondaminskij de placer le quatrième chapitre de *Dar* dans un périodique émigré, Nabokov écrit le 16 août 1937 :

Vous êtes sans doute au courant de ma correspondance avec Rudnev à propos de Černyševskij... Je ne trouve pas de mots pour exprimer à quel point m'attriste la décision des *Annales contemporaines* de censurer mon art à cause d'anciens préjugés sectaires³¹.

29. Vladislav Hodasevič, «“Sovremennye zapiski”, kniga 66 », *Vozroždenie*, n° 4137, 24 juin 1938, p. 9.

30. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, p. 290-291.

31. Voir Alloï, « Iz arkhiva V. V. Nabokova », p. 280.

La demande tombait bien ; Fondaminskij venait de se donner pour objectif la formation d'un « nouvel ordre de l'intelligentsia russe » parmi les exilés : cet « ordre », affranchi de l'activisme socio-politique à l'ancienne — c'est-à-dire peu tolérant envers les divergences idéologiques, — réunirait les représentants de toutes les tendances politiques de l'émigration, des monarchistes aux sociaux-démocrates en passant par les penseurs « chrétiens », à la seule condition du rejet inconditionnel de tout idéal totalitaire, communiste, fasciste ou nazi³².

L'affaire, impensable encore au début des années trente, devint envisageable à partir du basculement politique et idéologique provoqué par les accords de Munich et l'assujettissement qui s'ensuivit de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne hitlérienne. Pour certaines mouvances russes émigrées, qui avaient jusque-là sympathisé avec les expériences allemande et italienne, à force de partager une sensibilité anticommuniste et la critique de la démocratie libérale, l'entrée des troupes nazies dans Prague sonna le glas de toute illusion totalitaire. Tel fut, entre autres, le cas du groupement des Mladorossy [Jeunes Russes], mouvement monarchiste légitimiste fascisant dont les idées jouissaient d'une popularité singulière parmi les jeunes exilés. L'occupation de la Tchécoslovaquie par un régime que beaucoup d'entre eux avaient admiré, voire souhaité pour la Russie libérée du communisme, porta un coup dur à ces patriotes habités d'une sensibilité slave exacerbée. Fondaminskij profita de la crise d'identité des Mladorossy pour pousser ceux d'entre eux qui étaient prêts à renoncer aux illusions totalitaires à participer à la table ronde qui réunissait régulièrement dans son appartement parisien les représentants de tendances politiques, philosophiques et artistiques les plus diverses. Fondaminskij allait ainsi à contre-courant de la structure même de la vie socio-politique de l'émigration, déconcertant plus d'un observateur. Ainsi Zinaïda Gippius, qui ne fut pas invitée à ces réunions, s'étonne dans son journal : « Je n'arrive pas à comprendre ce que font les anciens socialistes-révolutionnaires et "démocrates"... en compagnie des Mladorossy. Une énigme ! »³³ (juin 1939).

Bientôt, négligeant les critiques de ses collaborateurs proches et de la presse émigrée libérale (le quotidien *Les Dernières nouvelles* dénonça la tentative de réunir l'élite émigrée sans égard aux allégeances politiques traditionnelles³⁴), Fondaminskij, au-delà des réunions privées, obtint du directeur du journal *Bodrost'* [Courage], qui avait servi d'organe parisien des Mladorossy dans les années trente, qu'il ouvre les colonnes du journal aux écrivains émigrés de tendance libérale et démocratique. Le rédacteur de *Bodrost'*, Kirill Elita-Vil'čkovskij, explique dans ses lettres à Nina Berberova que son propre « assouplissement » idéologique et éditorial résultait d'une conviction nouvelle, acquise sous l'influence des rencontres chez Fondaminskij. Dans le cadre de l'émigration, les différends socio-politiques perdaient de leur actualité par rapport à la tâche de sauvetage culturel qui exigeait l'union dans une nouvelle arche de Noé, une arche spirituelle qui, au-dessus de la

32. Janovskij, *Polja Elisejskie*, p. 76. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, p. 298-299.

33. « God vojny (1939): Dnevnik », *Naše nasledie*, n° 28, 1993, p. 43.

34. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, p. 62, 65.

mêlée idéologique, rassemblerait tout ce qui relevait de la création originale dans l'émigration³⁵. « Dans chaque numéro mensuel nous allons consacrer une page entière aux thèmes littéraires, esthétiques et “culturels” en général », écrivait-il à Berberova le 1er mars 1939 en la priant de servir d'intermédiaire entre la rédaction et les écrivains exilés. Vers le mois de décembre de la même année, la page devint rubrique : « Il s'agit de la création d'une rubrique littéraire — avec la collaboration de représentants de notre littérature sans exclusions politiques » (lettre du 2 décembre) ; le 24 décembre 1939 Elita-Vil'čkovskij informait sa correspondante qu'une telle rubrique venait de naître dans « notre nouveau *Bodrost'* », citant parmi ses collaborateurs le gotha de la littérature émigrée : « Nous nous sommes assurés pour notre page littéraire la collaboration de Sirin [Vladimir Nabokov], Vejdle, Fel'zen, Piotrovskij, Štejger, Varšavskij, Golovina, de sorte que votre contribution se trouvera en bonne compagnie ».³⁶ Notons que la plupart des nouveaux collaborateurs dont se vantait le directeur de *Bodrost'* étaient passés par le salon de Fondaminskij.

Ainsi vit le jour, avec la bénédiction de Fondaminskij, dans le numéro du 31 décembre 1939 de *Bodrost'*, un large extrait de la « Vie de Černyševskij » tiré de ce quatrième chapitre de *Dar* qui avait été banni des *Annales contemporaines*³⁷. Nabokov, démocrate convaincu, était loin d'être le seul à s'élever au-dessus des divisions socio-politiques en matière esthétique en publiant ses écrits dans un journal monarchiste : il y est en compagnie de Vladimir Vejdle, Jurij Fel'zen, Nina Berberova, Konstantin Močul'skij, Alla Golovina et Roman Gul', qui, sans partager l'idéologie de l'extrême droite (certes bien tempérée) de l'organe des Mladorossy, estimèrent que dans la situation actuelle les considérations socio-politiques devaient céder le pas à l'expression créatrice libre de tout dictat idéologique, et ce fut bel et bien le leitmotiv des écrits publiés dans *Bodrost'*³⁸. La nouveauté de cette attitude dans la vie culturelle de l'émigration se décèle dans l'indécision des uns ou dans la réprobation des autres à l'égard de l'aventure de *Bodrost'*. L'ancien collaborateur à *Bodrost'*, le jeune poète Anatolij Štejger, écrit à un autre jeune poète, Jurij Ivask, le 8 février 1940 :

Il se passe à Paris un grand événement littéraire — Kirill Sergeevič [Elita-Vil'čkovskij] vient de modifier la formule de son journal qui paraît dorénavant

35. Hoover Institution (Stanford University), Boris I. Nikolaevsky Collection, Box 402, Series 233, Berberova, Folder 42 « Vil'čkovskii K. A. » Lettres du 29 octobre 1939 et du 2 décembre 1939.

36. *Ibid.*

37. V. Nabokov-Sirin, « Arest Černyševskogo (iz neizdannoj glavy romana *Dar*) », *Bodrost'*, n° 256, 31 décembre 1939, p. 3-4.

38. Voir Nina Berberova, « Sentjabr'skij dnevnik », *Bodrost'*, n° 256, 31 décembre 1939, p. 3 ; Jurij Fel'zen, « Figuratsija », *Bodrost'*, n° 257, 14 janvier 1940, p. 3-4 ; *id.*, « Lermontov v russkoj literature », *Bodrost'*, n° 259, 15 février 1940, p. 3-4 ; Alla Golovina, « Strelak », *Bodrost'*, n° 256, p. 4 ; Roman Gul', « S fronta domoj », *Bodrost'*, n° 259, p. 4 ; Konstantin Močul'skij, « Rabstvo i svoboda čeloveka », *Bodrost'*, n° 259, p. 3 ; Vladimir Vejdle, « Sentjabr' », *Bodrost'*, n° 256, p. 4 ; *id.*, « Nedostroennyj dom (iz zapisok o Rossii) », *Bodrost'*, n° 257, p. 3 ; *id.*, « Zadača Rossii », *Bodrost'*, n° 259, p. 3.

dans une version élargie et avec la collaboration d'à peu près toutes les forces socio-littéraires du Paris russe [...] Kirill Sergeevič me prie de lui passer quelques-uns de vos vers, mais je n'ai pas osé les lui envoyer sans votre permission... Que dois-je faire, puis-je offrir [ces vers] à un journal dont la ligne générale reste la même³⁹ ?

Il est d'autant plus significatif qu'une même indécision frappa Fondaminskij. Malgré une réelle audace intellectuelle en matière de transgression de barrières idéologiques, il ne parvint pas à se débarrasser entièrement des « anciens préjugés sectaires » que Nabokov reprochait au comité de rédaction des *Annales contemporaines*. Tout en réunissant les écrivains émigrés et le groupe de *Bodrost'* dans son salon, Fondaminskij n'a jamais publié dans ce journal. Il n'a pas non plus publié le quatrième chapitre de *Dar* dans les *Annales russes*, qu'il dirigeait à l'époque, où Nabokov aurait préféré voir le chapitre paraître intégralement⁴⁰.

Ainsi, l'intransigeant Vadim Rudnev, qui n'approuvait pas l'activité de Fondaminskij — il y voyait une sorte de compromission idéologique —, s'interrogeait dans une lettre (non datée) à Nina Berberova :

Comment ça va avec *Bodrost'* ? Oh, cet Il'ja Isidorovič [Fondaminskij], c'est un vrai serpent qui tente les gens par une tasse de thé mais reste lui-même sagement à l'écart⁴¹.

Mais en dépit de l'hésitation des uns ou de la désapprobation des autres, le Rubicon fut franchi et les mots sacrilèges — la « mission » de l'émigration dépend autant, sinon davantage, de son apport esthétique que de l'engagement socio-politique — furent prononcés, non pas par d'« irresponsables esthètes », comme Nabokov ou Hodasevič, mais, au grand dépit de Rudnev, par un des siens. On peut se demander comment auraient évolué les relations entre artistes et activistes si la guerre n'avait pas mis fin à la vie culturelle de l'émigration. Mais il semble bien que cette évolution s'orientait alors en faveur de la primauté de l'esthétique sur des considérations d'ordre social, puisque, tout compte fait, l'esthétique relevait d'une liberté d'expression individuelle chèrement acquise au prix de l'exil.

University of Toronto

leo.livak@utoronto.ca

39. Voir L. Livak, « K istorii "Parižskoj školy" : Pis'ma Anatolija Štejgera, 1937-1943 », *Canadian-American Slavic Studies*, 37(1-2) 2003, p. 108-109.

40. Voir Alloï, « Iz arhiva V. V. Nabokova », p. 280.

41. Hoover, Boris I. Nikolaevsky Collection, Box 402, Series 233, Berberova, Folder 13 « Rudnev, Vadim ».