



Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

10 | 2025

Paradoxes, jeux et enjeux

Edited by Anna Lushenkova Foscolo, Ghislaine Chabert
and Lilyana Petrova

 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=1154>

Electronic reference

« Paradoxes, jeux et enjeux », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], Online since 26 août 2025, connection on 08 septembre 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=1154>

Copyright

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.1154



ISSUE CONTENTS

Les paradoxes des circulations littéraires et artistiques au xx^e siècle

Edited by Anna Lushenkova Foscolo, Laure Thibonnier and Anna Saignes

Anna Lushenkova Foscolo, Laure Thibonnier and Anna Saignes

Avant-propos : Les paradoxes des circulations littéraires et artistiques au xx^e siècle

Laetitia Le Guay

Serge Prokofiev et les cercles artistiques de Paris (1921-1938) : un intrigant silence

Marie-Christine Autant-Mathieu

La première tournée de l'opéra de Pékin à Moscou en 1935

Rosina Neginsky

Zinaïda Venguérova : ambassadrice de la culture européenne fin de siècle en Russie

Caroline Bérenger

Ariane ou l'immortel féminin de Marina Tsvetaeva

Svetlana Garziano

Alla Golovina, poétesse de la jeune génération de l'émigration russe, et ses rapports avec Marina Tsvetaeva au prisme de son œuvre et de ses *marginalia*

Anna Saignes

Faut-il sauver Proust ? Lire, traduire et publier *À la recherche du temps perdu*

Designs, designer, déjouer

Edited by Ghislaine Chabert and Lilyana Petrova

Ghislaine Chabert and Lilyana Valentinova Petrova

Jeux et enjeux du design : designs, designer, déjouer

Éric Combet

À la recherche de l'*Homo designensis*

Carole Brandon

Le processus créatif dans la recherche-crédation, malléabilité des designs et influences des concepts

Charles Meyer

Étudier le design sonore vidéoludique par l'écoute

Syd Reynal and Clémence Martel

Du *hacking* à la scène : conception d'un dispositif performatif art/science entre cyborg et voix chantée

Cécile Fournel

Le designer à côté

Estelle Berger

La formation en expansion

Les paradoxes des circulations littéraires et artistiques au xx^e siècle

Avant-propos : Les paradoxes des circulations littéraires et artistiques au xx^e siècle

Anna Lushenkova Foscolo, Laure Thibonnier and Anna Saignes

Copyright
CC BY-NC-SA

AUTHOR'S NOTES

Pour l'ensemble des organisatrices du séminaire « L'espace littéraire de Berlin à Vladivostok »

TEXT

- 1 Les contributions de ce dossier sont réunies à double titre : d'une part, elles étudient les échanges littéraires et artistiques au xx^e siècle, dans le domaine géographique s'étendant à l'est de la France, de la Pologne à la Chine en passant par la Russie, tout en incluant le domaine culturel français pour la grande majorité des thématiques traitées – les transferts des idées et mouvances artistiques et littéraires telles que le symbolisme, les circulations des acteurs et médiateurs de ces transferts, les manifestations des interactions culturelles au sein des œuvres et des ego-documents (lettres, mémoires, *marginalia* et autres documents d'archives), le rôle des traducteurs et l'impact des contextes dans ces transmissions.
- 2 Au-delà de la contribution au vaste domaine de l'étude des transferts littéraires et culturels, ces articles visent à attester les paradoxes et des limites des circulations analysées. Ainsi, la contribution de Laetitia Le Guay cherche à démêler la nature paradoxale des traces textuelles laissées par les années parisiennes du compositeur Serge Prokofiev, de la Belle Époque aux Années folles. Menant une enquête minutieuse sur les liens reliant l'auteur de *Pierre et le Loup* à la capitale de la France, à l'époque de la Russie tsariste puis soviétique, l'article propose une nouvelle lecture de cette période de la vie de Prokofiev, plus nuancée que celle offerte par le *Journal* de l'artiste lui-

même. L'investigation menée à partir de sources variées met en évidence la très rare présence du nom de Prokofiev dans les ego-documents de ses contemporains français : autobiographies et correspondances d'écrivains impliqués dans la vie musicale de l'époque (Paul Claudel, Jean Cocteau, André Gide, Paul Valéry, etc.), journaux intimes et mémoires de compositeurs et autres membres des cercles fréquentés par le compositeur russe. Ce silence contraste avec les articles consacrés à Prokofiev dans la presse parisienne, tout comme avec son intégration manifeste au sein des milieux artistiques de la capitale. Laetitia Le Guay souligne à propos de cette constatation énigmatique :

Comment la comprendre ? Que dit-elle de sa réception ? Ces questions mettent en jeu non seulement les débats esthétiques de l'époque, mais le fonctionnement de la vie musicale à Paris, le rôle des salons, la place des étrangers dans les milieux qui font la mode, sans oublier les interférences entre musique et politique.

- 3 Les interférences entre l'art et la politique sont également au centre de l'attention de Marie-Christine Autant-Mathieu. Sa contribution consacrée à l'étude de la tournée de Mei Lanfang avec l'opéra de Pékin à Moscou et Leningrad au printemps 1935 met en lumière les tentatives de mettre en place puis instrumentaliser un « transfert culturel imposé » dans le domaine des arts de la scène. L'article se penche ainsi sur un épisode fascinant de l'histoire de l'art du ^{xx}e siècle, dans lequel chaque protagoniste issu du monde des arts de la scène « parlait pour soi ». Ainsi, les efforts déployés par les acteurs de l'avant-garde théâtrale soviétique – Meyerhold, Eisenstein, Tretiakov – pour se saisir de cette rencontre avec l'art traditionnel chinois ne permettent pas d'orienter le cours de l'histoire de l'art dans le sens du renforcement des positions de l'art non réaliste. Au contraire, comme le souligne Marie-Christine Autant-Mathieu, cette première tournée en Union soviétique de l'opéra de Pékin fournit l'occasion aux responsables de la politique culturelle « d'englober et de noyer la théâtralité dans le réalisme, puis, dans les années 1950, elle facilita l'implantation en Chine d'outils pédagogiques empruntés à l'école stanislavskienne pour développer le théâtre parlé et qui restent utilisés aujourd'hui ».

- 4 Les quatre autres articles du dossier se rapportent au domaine littéraire dans les espaces s'étendant de la France à l'Europe de l'Est et la Russie, et offrent une vue chronologique, qui commence dans les premières années du xx^e siècle. L'article de Rosina Neginsky propose une contribution à l'étude du rôle de Zinaïda Venguérova, traductrice et médiatrice de la littérature française, qui joue un rôle non négligeable dans la diffusion de la connaissance de l'art préraphaélite et symboliste en Russie au début du xx^e siècle. En croisant les écrits de Venguérova et les œuvres que celle-ci commente ou traduit, et en intégrant les résultats des travaux précédents menés dans ce domaine, Rosina Neginsky cherche à décrire la pensée de Venguérova comme celle d'une théoricienne du symbolisme. Dans ses travaux de critique littéraire et traductrice, elle vise notamment à distinguer le mouvement décadent, le symbolisme et le modernisme, et à implanter sa vision de ces catégories parmi le public russophone. En explorant le rôle de Zinaïda Venguérova dans la diffusion du symbolisme occidental en Russie, l'article offre une étude transnationale qui relie la littérature, l'histoire des idées, et les mouvements artistiques.
- 5 Le relais chronologique est repris dans les contributions consacrées aux personnalités issues de la première vague de l'émigration russe. C'est le cas de l'article de Caroline Bérenger intitulé « *Ariane* ou l'immortel féminin de Marina Tsvetaeva. Réécriture d'un mythe », qui analyse la pièce de théâtre *Ariane* de Marina Tsvetaeva, rédigée en 1923-1924. Envisageant le grand poème de Tsvetaeva à travers le prisme du fond culturel européen qui forme la charpente poétique du texte, l'article met en lumière la genèse de l'ouvrage. *Ariane* de Tsvetaeva, se situant entre la tragédie classique et le mythe antique, remonte ainsi « aux origines de la culture européenne », tout en réactualisant le mythe de Thésée et en transformant la portée.
- 6 Les « réfractions mineures et vivantes » des lectures de Marina Tsvetaeva sont présentées dans l'article de Svetlana Garziano consacré aux notes manuscrites et autres documents d'Alla Golovina née baronne de Steiger (1909-1987), conservés au sein du fonds slave des Jésuites de la bibliothèque Diderot de Lyon. L'analyse des *marginalia* de la bibliothèque privée d'Alla Golovina, poétesse appartenant à la jeune génération de la première vague de l'émigration de l'Empire russe en passe de devenir l'URSS, permet

d'apercevoir d'une manière décalée et originale certaines particularités de la vie littéraire russophone en exil dans la période de l'entre-deux-guerres, dans toute son effervescence de rencontres et d'influences. L'article retrace également le parcours de cette poétesse considérée comme autrice mineure de sa génération et peu connue en France.

- 7 La publication qui clôt le dossier nous mène dans l'immédiat après-guerre, en Pologne. Dans l'article intitulé « Faut-il sauver Proust ? Lire, traduire et publier *À la recherche du temps perdu* dans la Pologne de l'immédiat après-guerre (1945-1948) », Anna Saignes nous livre son travail consacré à la réception d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust en Pologne populaire. Les « usages de Proust » sont examinés à l'aune de l'idéologie marxiste, dominante dans la nouvelle Pologne. L'œuvre de Proust devient une pierre d'achoppement dans les débats culturels : entre la campagne anti-proustienne, décrivant une œuvre provocatrice au regard des exigences du réalisme socialiste et les stratégies employées par certains intellectuels pour réhabiliter le romancier français, c'est paradoxalement sur les pages de *Kuźnica*, revue hebdomadaire, la plus marxiste de l'époque, que les lecteurs trouvent la défense la plus fervente de Proust, sous la plume de Paweł Hertz. Les articles de ce dernier, rassemblés plus tard dans le *Carnet de notes d'un observateur*, constituent « un objet curieux : une tentative de réconcilier Proust avec le marxisme-léninisme, par un anticomuniste converti en communiste orthodoxe, qui publiera une traduction polonaise de *Jean Santeuil* en 1969 ». L'article montre que cet épisode de l'histoire littéraire transfrontalière « marque une rupture entre deux visions irréconciliables de la littérature et de son rapport au réel », tout en attestant « à quel point l'œuvre de Proust constitue un contre-modèle puissant, capable de mettre en crise les fondements mêmes de la littérature normative et idéologique ».
- 8 Nous tenons à remercier les contributrices de ce dossier pour la richesse de leurs contributions permettant de valoriser les échanges interdisciplinaires ainsi que les approches variées et complémentaires de l'étude des circulations transnationales qui sous-tendent l'histoire de la culture et de la littérature. Merci également au travail des experts français et étrangers pour la qualité de leurs retours lors de l'évaluation en double aveugle. Nous sommes enfin

reconnaissants à l'équipe de Prairial pour leur accompagnement dans le travail éditorial.

- 9 D'autre part, ce dossier s'inscrit dans les activités du séminaire « L'espace littéraire de Berlin à Vladivostok », qui organise trois à quatre séances annuelles autour de ces enjeux. Créé en 2017-2018, il rassemble des chercheuses lyonnaises, grenobloises et nancéiennes des laboratoires MARGE (Lyon 3), IHRIM (ENS), ILCEA4 et Litt&Arts (Université Grenoble Alpes) et LIS (Université de Lorraine). Il est organisé en collaboration avec la bibliothèque Diderot de Lyon (ENS), grâce au soutien de la responsable des fonds slaves. Consacré aux littératures d'Europe centrale et orientale, et de Russie, il se propose d'explorer les transferts culturels et les circulations intellectuelles, artistiques et linguistiques à l'intérieur de cet espace. Ce dossier ne représente certes pas tous les possibles géographiques et linguistiques couverts par le séminaire, dont les prochaines séances prolongeront les réflexions et donneront vraisemblablement lieu à une autre publication, par-delà les comptes rendus déjà disponibles sur le carnet Hypothèses des fonds slaves de la bibliothèque Diderot de Lyon¹.

NOTES

- 1 « Berlin-Vladivostok », *Fonds Russie et Europe médiane* [blog], URL : <http://fslavesbdl.hypotheses.org/category/berlin-vladivostok> [consulté le 6 juin 2025].

AUTHORS

Anna Lushenkova Foscolo

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/185450385>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-0968-1669>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/anna-lushenkova-foscolo>

Laure Thibonnier

Université Grenoble Alpes

IDREF : <https://www.idref.fr/095162577>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-6351-483X>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/laure-thibonnier>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000357808134>

Anna Saignes

Université de Lorraine

IDREF : <https://www.idref.fr/069199655>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-7313-063X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000115825142>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12536796>

Serge Prokofiev et les cercles artistiques de Paris (1921-1938) : un intrigant silence

Serge Prokofiev and the Artistic Intelligentsia of Paris (1921-1938): A Puzzling Silence

Laetitia Le Guay

DOI : 10.35562/marge.1198

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

D'un Paris l'autre : un « esprit nouveau »
« Nous l'aimons tant »
Un silence énigmatique
Stravinsky construit, Prokofiev tourne en rond
Une réception politique ?

TEXT

Un aspect imprévu de l'art russe, voilà ce que révélait, pour notre joie, ce Prokofiev dont nous savions alors si peu de choses.

Georges Auric, *Les Lettres françaises*,
28 octobre 1944.

- 1 En plus de courts séjours pour des concerts ou créations, Serge Prokofiev a vécu plus de douze ans à Paris : une période riche en nouvelles partitions et qu'il traverse dans la fleur de l'âge (de 33 à 45 ans). Ses relations avec la France ont pourtant fait l'objet de peu d'études spécifiques. Dans un article de 2020 intitulé « Monsieur Prokofieff: The French Context » la musicologue britannique Marina Frolova-Walker soulignait cette lacune et insistait sur l'importance tant de Prokofiev pour Paris, que de Paris pour Prokofiev. S'appuyant

sur le *Journal* de ce dernier, et sur la presse, elle évoquait la réussite musicale, économique et sociale du compositeur, ainsi que les influences musicales croisées avec Poulenc, Stravinsky, Roussel et Honegger. Marina Frolova-Walker rejetait l'idée d'un séjour marqué par « l'échec et la frustration », hypothèse commode pour expliquer la réinstallation de Serge Prokofiev en URSS en 1936, mais inexacte selon elle¹.

- 2 Une énigme demeure, jamais soulignée jusqu'à présent dans les travaux sur Prokofiev. Son *Journal* témoigne, certes, de la vitalité de ses années parisiennes, mais le texte n'offre qu'une version de l'histoire : la sienne. Manque, en miroir, le récit des milieux artistiques de Paris sur lui. Or les sources françaises présentent une incohérence énigmatique. Si la presse est abondante et dans l'ensemble élogieuse, il n'existe quasiment aucun témoignage sur le compositeur russe dans les journaux intimes, correspondances ou mémoires de compositeurs français actifs à Paris en même temps que lui. Rien non plus de substantiel dans les correspondances ou autobiographies d'écrivains français impliqués dans la vie musicale par le biais de collaborations à des oratorios ou ballets : ainsi Paul Claudel, Jean Cocteau, André Gide et Paul Valéry. Francis Poulenc fait exception tant ses souvenirs sur celui qui fut son partenaire de bridge, sont prolixes et chaleureux. Ailleurs, l'invisibilité de Prokofiev est stupéfiante. Comment la comprendre ? Que dit-elle de sa réception ? Ces questions mettent en jeu non seulement les débats esthétiques de l'époque, mais le fonctionnement de la vie musicale à Paris, le rôle des salons, la place des étrangers dans les milieux qui font la mode, sans oublier les interférences entre musique et politique. Après avoir rappelé la chronologie des années parisiennes de Prokofiev, c'est en nous tournant vers les reproches qui lui sont adressés sous la plume de certains critiques que nous esquisserons des pistes de réponse.

D'un Paris l'autre : un « esprit nouveau »

- 3 Pour prendre la juste mesure des liens de Prokofiev avec Paris, il convient d'en rappeler la chronologie. Ils s'étendent, en effet, sur presque un quart de siècle : du 2 juin 1913, jour où le jeune musicien de 22 ans découvre la ville en descendant du train gare du Nord,

jusqu'au 15 janvier 1938, soit deux ans après sa réinstallation en URSS mi-mai 1936. Les autorités soviétiques le laissent en effet partir en tournée internationale à deux reprises et le compositeur s'arrête à Paris en route vers les États-Unis. On l'entend ainsi aux concerts Lamoureux le 20 février 1937 dans son *Concerto n° 3*² et aux concerts Padeloup le 15 janvier 1938 : il joue son *Concerto n° 1*³, puis dirige un choix de ses partitions récentes, dont la *Suite n° 2 de Roméo et Juliette*. Ce concert est son ultime apparition publique à Paris. Le temps qu'il a passé dans la capitale est considérable : simples séjours (1913, 1920), séjours pour des concerts ou créations (entre 1921 et 1923, en 1937 et 1938) et domiciliation de plus de douze ans (1924-1936). Ses deux enfants y sont nés et y ont grandi.

- 4 Si Prokofiev a connu le Paris musical de la Belle Époque, c'est dans celui des Années folles et des années 1930 qu'il travaille et vit. En 1913, accompagnant sa mère, il n'a fait que passer en visiteur. Il a vu la tour Eiffel et le Louvre, le Bois de Boulogne et les Ballets russes, il a admiré le chic parisien : « Dans l'ensemble, Paris m'a fait une impression excellente. J'étais de bonne humeur, tout était nouveau et intéressant⁴ ». Songe-t-il à s'installer dans la capitale quand il y revient au début des années 1920 ? Les lendemains de la première guerre mondiale sont économiquement difficiles et le regard désabusé que jette Prokofiev est d'abord celui de l'expatrié qu'il est désormais. Depuis son départ d'URSS en mai 1918, il doit trouver un ancrage professionnel et des moyens de subsistance.

Je pense que je n'ai rien de particulier à faire ici. Je dois régler l'affaire des passeports, celui de maman et le mien, et partir pour Londres. D'après ce que j'ai entendu dire, il n'y a pas d'argent à gagner ici, ni par des concerts ni par les mécènes – sinon quelques centimes. Et l'on sent même que Paris, « nombril du monde » pour l'art avant la guerre, est en train de perdre son influence et sa primauté. Même pour « la gloire », travailler ici ne vaut pas la peine⁵.

- 5 Il faut attendre 1924 pour que le compositeur, après quelques apparitions sur les scènes parisiennes, élise domicile en France.
- 6 La chronologie est importante, car le monde musical parisien a considérablement changé dans l'intervalle, et changé sans Prokofiev. L'évolution s'est produite sans qu'il y prenne part ni qu'il en soit

spectateur. Dès la première guerre mondiale, un tournant esthétique s'est amorcé à Paris avec Jean Cocteau en tête de file : « à Paris, la place était libre. Nous l'occupâmes. Dès 1916 commença notre révolution ⁶ ». L'année suivante, Diaghilev produit *Parade*, ballet emblématique : livret de Cocteau, musique de Satie, chorégraphie de Massine, décors et costumes cubofuturistes de Picasso. Quatre artistes de cirque font un numéro devant un chapiteau, tandis que Cocteau bonimente dans un haut-parleur. La partition intègre des sirènes, une machine à écrire, un « bouteillophone », un pistolet. Dans l'élan du spectacle, Cocteau proclame la naissance du groupe des « Nouveaux Jeunes » (juin 1917) constitué des compositeurs Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. Ils allaient passer à la postérité sous le nom de Groupe des Six ⁷. Autre événement six mois plus tard, au Théâtre du Vieux Colombier : le jeune Poulenc, 18 ans, s'impose avec sa *Rhapsodie nègre* ⁸, musique intégrant un « intermède vocal » loufoque sur un texte en pseudomalgache. Début 1918, un article du *Musical Times* salue l'avènement d'un « esprit nouveau » en soulignant ses caractéristiques : légèreté, drôlerie, « sensibilité délicate », « à quoi s'ajoute un goût très français pour des œuvres concises et ramassées, dépourvues d'emphase, visant l'effet le plus saillant par les moyens les plus simples ⁹ ».

7 Enfin, Cocteau publie *Le Coq et l'Arlequin* ¹⁰, manifeste pour une nouvelle musique française. Il y revendique la simplicité contre « les mirages de l'impressionnisme » ; l'entrée dans la musique du café-concert, cirque, music-hall et jazz ; et une musique résistant à toute influence étrangère, allemande d'abord – celle de la musique « congestionnée » de Wagner –, mais aussi russe. Debussy est « tombé dans le piège russe », dénonce Cocteau, qui attaque le « mysticisme théâtral » du *Sacre du printemps*. Si Cocteau ne s'en prend pas nommément à Ravel, ce dernier est rejeté par une partie des Six, dont Milhaud. Satie aussi, qui n'y va pas par quatre chemins lorsque Ravel refuse la Légion d'honneur : il la rejette, déclara-t-il, mais « toute sa musique l'accepte ¹¹ ».

8 Prokofiev reste extérieur à d'autres expérimentations importantes. Il n'est pas de l'aventure des Ballets suédois de Rolf de Maré (1921-1924) dont les spectacles « mobilisent l'intelligentsia artistique de Paris ¹² », notamment *Les Mariés de la tour Eiffel*, spectacle cocasse

et surréaliste¹³. Créé en juin 1921, sur un argument de Cocteau, il tourne en dérision le banquet et la séance photo d'un mariage. Les dialogues sont criés par des récitants déguisés en phonographes, tandis que la partition collective des Six s'amuse à revisiter des clichés musicaux. Cocteau résume ainsi l'esprit des *Mariés* :

Nous voyons peu à peu naître en France une sorte de théâtre qui n'est pas le ballet proprement dit et qui ne trouve sa place ni à l'Opéra-comique ni sur aucune de nos scènes du boulevard. Ce genre nouveau, plus conforme à l'esprit moderne, et qui s'ébauche jusque dans le music-hall, reste encore un monde inconnu, riche en découvertes¹⁴.

- 9 Rolf de Maré suscite d'autres collaborations prestigieuses comme *L'Homme et son désir* (Milhaud-Claudé-Audrey Parr, création le 6 juin 1921) ou *La Création du monde* (Milhaud-Cendrars-Léger, création le 25 octobre 1923). Parallèlement, les Ballets russes de Serge Diaghilev prennent le tournant du néo-classicisme avec *Pulcinella* (1920) et *Mavra* (1922) de Stravinsky et produisent *Chout* (*Le Bouffon*, 1921) de Prokofiev.
- 10 Telle est la situation du ballet lorsque Prokofiev s'installe dans la capitale. Diaghilev le considère comme son « second fils », après Stravinsky dont le génie s'est révélé aux Ballets russes en 1912 et 1913. Diaghilev lui commandera deux ouvrages, non sans s'engouffrer d'abord dans l'aventure de la jeune musique française. Avec dédain pour ce répertoire qu'il juge sans consistance, Prokofiev assiste aux créations des Six et de Sauguet aux Ballets russes (1924-1927), puis livre à Diaghilev *Pas d'acier* (création le 7 juin 1927) et *Le Fils prodigue* (création le 21 mai 1929). À la mort de Diaghilev en août 1929, Ida Rubinstein prend le relais (1928-1935¹⁵). La danseuse, devenue mécène et directrice de compagnie, s'adresse à Gide, Valéry et Claudé pour des mélodrames et oratorios : *Amphion* (Honegger-Valéry-Massine, création le 23 juin 1931), *Sémiramis* (Honegger-Valéry, création le 11 mars 1934¹⁶), *Perséphone* (Stravinsky-Gide-Alexandre Benois, création le 30 avril 1934) et *Jeanne d'Arc au bûcher* (Honegger-Claudé, création à Bâle en 1938). Paris est un creuset de rencontres entre les arts : « Les collaborations ont rarement été aussi nombreuses et aussi étroites qu'à cette époque. Les artistes se

connaissent, se côtoient et mettent en commun une énergie créatrice exceptionnelle¹⁷. »

- 11 On ne saurait terminer ce bref survol du Paris de Prokofiev sans mentionner, en marge des Six, les figures importantes de la vie musicale : Louis Aubert, le jeune Octave Ferroud, Jacques Ibert, Vincent d'Indy, Charles Koechlin, Paul Le Flem, Albert Roussel, Florent Schmitt et, d'abord et bien sûr, Maurice Ravel. Il faut y ajouter les Russes (Stravinsky, Nicolas Nabokov, Markevitch), et l'école de Paris (Tansman, Martinu, etc.) Gabriel Fauré meurt en 1924, André Caplet et Erik Satie en 1925.

« Nous l'aimons tant »

- 12 La carrière de Prokofiev à Paris, comme soliste, chef d'orchestre et compositeur, s'affirme avec brio à partir de 1922 et connaît une ascension rapide. La capitale découvre sa musique au printemps 1921 dans une double déflagration : la *Suite scythe* salle Gaveau aux Concerts Koussevitzky (création française, le 29 avril), suivie du ballet *Chout* au Théâtre de la Gaîté lyrique (création mondiale, le 17 mai) par les Ballets russes. « Au point de vue scénique, *Chout* ne fut pas un grand succès, mais la musique de Prokofiev remporta tous les suffrages », commentera plus tard Poulenc qui fait, à cette occasion, la connaissance du compositeur¹⁸. Moins d'un an après, ce dernier révèle ses talents au clavier dans son *Concerto pour piano n° 3* sous la direction de Serge Koussevitzky (20 avril 1922) au Palais Garnier¹⁹. Le succès est tel que le concert est redonné à l'automne. Pour Poulenc, encore, c'est de cette œuvre que date l'acclamation de Prokofiev par le public parisien comme « un grand²⁰ ». Diaghilev et Koussevitzky²¹ sont les rampes de lancement de sa musique, d'où elle gagne les autres lieux de diffusion musicale, notamment les sociétés de concerts symphoniques, florissantes à Paris : concerts Colonne, Lamoureux, Padeloup, Poulet, Société des concerts du Conservatoire, concerts Straram²², Orchestre Symphonique de Paris, etc. Les Concerts Koussevitzky (1921-1928) sont une tribune d'autant plus décisive pour Prokofiev, que Diaghilev ne produira son deuxième ballet *Pas d'acier* qu'en 1927. Entre-temps, Koussevitzky aura fait entendre en création française le

Concerto pour violon n° 1, la *Symphonie classique*, le *Concerto pour piano n° 2*, *Sept*, ils sont sept, la *Symphonie n° 2*.

- 13 Koussevitzky associe les répertoires russe et français en proposant souvent plusieurs créations par soirée. C'est important, car les compositeurs s'y écoutent et s'y rencontrent. Le 18 octobre 1923, par exemple, sont ainsi donnés le *Concerto pour violon n° 1* de Prokofiev et l'*Octuor* de Stravinsky. Le 8 mai 1924, Koussevitzky fait découvrir *Pacific 231* d'Honegger, le *Concerto pour piano et orchestre n° 2* de Prokofiev en création française, *L'Amour sorcier* de Falla et *Légende* pour orchestre de Tansman. Ou encore, le 28 mai 1927 se succèdent en création française l'*Ouverture*, op. 42, de Prokofiev, la *Symphonie n° 2* de Tansman, le *Concertino pour harpe et orchestre* de Tailleferre²³. Des premières auditions d'œuvres de Prokofiev ont lieu tout au long des années 1930, y compris ses commandes soviétiques : *Chant symphonique* en 1934, *Nuits égyptiennes*, suite du *Lieutenant Kijé* en 1937, suites de *Roméo et Juliette* en 1936 et 1938. S'y ajoutent des festivals Prokofiev (concerts entièrement consacrés à ses œuvres) : trois se succèdent, notamment, la seule année 1932. Le dernier festival Prokofiev se tient aux Concerts Padeloup, le 19 décembre 1936²⁴. À cette date, Prokofiev a déjà déménagé à Moscou.
- 14 L'examen systématique de la presse, abondante, donne l'évolution de sa réception de ses œuvres et de son talent pianistique par la critique. Le site *Retronews* nous a permis de réunir un corpus de 123 articles offrant un contenu rédactionnel (et non une simple annonce de concert) entre 1921 et 1938 : critiques musicales, entretiens, portraits²⁵. Les sources principales sont, par ordre d'importance, *Comœdia* (20 critiques, dont 7 de Paul Le Flem, d'autres de Louis Laloy et Pierre Lalo), *Le Ménestrel* (20, dont 7 d'André Schæffner, et 1 de Darius Milhaud), *Le Mercure de France* (17, dont 8 de Jean Marnold, 8 de René Dumesnil), *Le Figaro* (11, dont 7 de Robert Brussel), *Beaux-Arts* (6 critiques dont 4 d'André Cœuroy, une de Darius Milhaud), *L'Europe nouvelle* (4 d'Henri Sauguet), *Le Gaulois* (4, dont 3 de Louis Schneider), *L'Humanité* (3, dont un éloge de Milhaud le 13 juin 1927), *La Revue mondiale* (3, dont un éloge de *Sur le Borysthène* par Milhaud le 1^{er} février 1933), *Les Nouvelles littéraires* (2 d'Auric). À quoi s'ajoutent des articles dans des journaux divers. La réception est majoritairement élogieuse, voire lyrique dans les

années 1930 : « nous l'aimons tant²⁶ », « l'un des maîtres de la musique contemporaine [...] art merveilleux²⁷ ». Seules quelques œuvres divisent la critique comme le *Concerto pour violon n° 1*, le *Concerto pour piano n° 3*, le ballet *Sur le Borysthène*. Deux types de reproches s'imposent cependant à partir du milieu des années 1930 : sècheresse²⁸, puis appauvrissement. Les critiques des années 1936-1938 font grief à Prokofiev d'un abandon de la dissonance pour satisfaire l'idéologie soviétique qui réclame une musique pour une large audience. Les suites de *Roméo et Juliette* comptent parmi les partitions les plus malmenées : trop soumises au pouvoir, elles sont d'un langage appauvri. Les articles s'interrogent sur l'évolution du compositeur : simplicité ou simplification excessive²⁹ ?

- 15 Prokofiev a des *afficionados*. Robert Brussel, Jean Marnold, André Cœuroy, René Dumesnil, André Schæffner et Hector Fraggi, dans *Le Petit Marseillais*, sont des soutiens fervents ainsi que, parmi les compositeurs aussi critiques musicaux, Paul Le Flem, Henri Sauguet, Octave Ferroud, Maurice Imbert, ou Jean Wiéner. Darius Milhaud range Prokofiev parmi les jeunes qui font de la musique contemporaine de qualité, avant de le situer, en 1933, dans le lignage de Satie :

Depuis quelques années l'art de Prokofieff a évolué d'une manière qui me touche infiniment. Les clameurs de la *Suite scythe*, les bariolages de *Chout*, les vociférations de *Sept, ils sont sept* ont fait place à un art tout de tendresse et de réserve. Est-ce la lumière du *Mercure* d'Erik Satie qui, après avoir tracé la voie de l'*Apollon* de Strawinsky, continue à éclairer celle où s'est engagé Prokofieff³⁰ ?

- 16 Auric signe deux articles, à dix ans d'intervalle. Le premier est critique : Auric y juge *Pas d'acier inférieur* à *Oedipus Rex* de Stravinsky (*Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} août 1927), l'autre élogieux sur la suite du *Lieutenant Kijé* (*Marianne*, 10 mars 1937). À cette occasion, Auric souligne l'adhésion continue du public à Prokofiev, approbation justifiée à ses yeux par la qualité de son œuvre. Ajoutons aux compositeurs, le point de vue du chef Walther Straram qui, dans un entretien pour *Le Petit Marseillais*, cite Prokofiev en 1930 comme l'une des « trois grandes figures » qui, avec

Falla et Stravinsky, « représentent des forces dans la production de la musique au-delà d'une certaine époque³¹ ».

Un silence énigmatique

- 17 Au regard de cette réception comme du témoignage de Prokofiev lui-même, on s'attendrait à une présence importante de ce dernier et de sa musique dans les lettres ou souvenirs des Français qu'il a croisés à Paris : au concert, dans les salons, dans les réunions du Triton. Or, on l'a dit, les écrits personnels des compositeurs français qui apparaissent sous la plume de Prokofiev sont muets à son sujet, à quelques exceptions près. On cherche en vain une trace substantielle du « second fils » de Diaghilev dans les correspondances entre 1921 et 1938³². Celle pourtant abondante de Satie, qui meurt le 1^{er} juillet 1925, soit quatre ans après la création de *Chout*, ne fait aucune allusion au Russe. Darius Milhaud, éloquent dans la presse, ne fait référence à Prokofiev ni dans ses lettres aux époux Hoppenot, ni dans celles qu'il adresse à Claudel, alors en poste à l'étranger et à qui il rend compte de la vie parisienne³³. Rien non plus chez Georges Auric, celui des Six dont Jean Cocteau était le plus proche³⁴. Enfin, pas de souvenir sur Prokofiev répertorié à ce jour sous la plume d'Honegger, bien que la pianiste Andrée Vaurabourg, sa compagne puis épouse, interprêtât dès 1922 les *Visions fugitives*³⁵. Ravel ne cite Prokofiev qu'au détour d'une lettre à Roland-Manuel du 4 octobre 1928 :

Je serais heureux que vous pussiez m'accompagner à l'Aeolian Co où j'ai pris un rendez-vous pour samedi, à 2h ½, après quoi je reviendrai achever un *Bolero* [sic] avec la même matière dont vous m'avez assuré qu'elle avait servi à Prokofiev pour *Le Pas d'acier*.
Affectueusement³⁶.

- 18 Du côté des *Mémoires*, le constat n'est guère plus enthousiasmant. Darius Milhaud ne cite le nom de Prokofiev que deux fois, et toujours en passant, dans ses souvenirs *Notes sans musique* (1949).
- 19 Ainsi raconte-t-il comment, pendant une période où la maladie le contraignait à rester alité, il s'occupait en créant des ombres chinoises sur le mur de sa chambre :

Patiemment, pendant des heures, j'essayais des profils, des portraits, et à force de m'entraîner, je parvins à une grande indépendance des doigts [...]. Ce fut une merveilleuse distraction. Ma collection comprenait Sauguet, Poulenc, Satie, Hindemith, Prokofieff, Cocteau, Marguerite Long, la Princesse de Polignac, le comte de Beaumont, etc.³⁷

- 20 Il n'y a qu'une seule autre occurrence du nom de « Prokofieff » dans *Notes sans musique*, lors du récit du voyage de Milhaud en URSS en 1926 : « Nous vîmes *L'Amour des trois oranges* de Prokofieff et *Russland* [sic] et *Ludmilla*, œuvre prodigieuse du grand précurseur Glinka³⁸ ».

- 21 Prokofiev, lui, mentionne souvent Darius Milhaud, non sans ironie, à l'entrée du 27 mai 1926 :

Dans l'après-midi, réception chez Milhaud en l'honneur de Meyerhold. Milhaud et moi nous donnons maintenant du « cher ami » - en un mot, une nouvelle amitié, dans le déni réciproque de nos musiques³⁹.

- 22 Jean Wiéner ne parle pas plus de Prokofiev que Milhaud dans ses mémoires⁴⁰. Avec Francis Poulenc, Henri Sauguet est l'exception qui confirme la règle : il raconte avoir été moins intimidé par la musique de Prokofiev que par celle de Stravinsky, et revendique l'influence des *Visions fugitives* sur son œuvre⁴¹. Sauguet évoque aussi dans ses souvenirs des relations avec Prokofiev devenues amicales après un début difficile.
- 23 Du côté des écrivains ? Prokofiev n'existe pas sous la plume des trois collaborateurs d'Ida Rubinstein. Rien chez Claudel, à l'exception d'une lettre à Milhaud du 30 avril 1931 qui fait allusion à un *Pas d'acier* « monté (assez mal) » par Stokowski⁴². Rien non plus dans les écrits de Paul Valéry. Le fait est d'autant plus étrange que Prokofiev relate une conversation avec lui chez Ida au sujet de *Sémiramis* et qu'il se réjouit d'une éventuelle collaboration : « Valéry est un homme musicien, et aimable en dépit de sa notoriété immense⁴³ ». Enfin, rien dans le *Journal* de Gide⁴⁴, qui collabore avec Ida pour une *Perséphone* que Stravinsky mettra en musique. La musique contemporaine intéresse certes peu Gide⁴⁵ qui note le 1^{er} janvier 1921

dans son *Journal*, lors d'une reprise du ballet de Satie : « Avant mon départ, été voir *Parade* dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : prétention ou pauvreté ». Mais l'écrivain est attentif à l'URSS, lit Ilya Ehrenbourg ainsi que d'autres auteurs russes : *Le Ciment* de Gladkov, *La Salle n° 6* de Tchekhov, *Le Village* de Bounine. Il a par ailleurs publié en 1907 un *Retour de l'Enfant prodigue*. Par son titre, le dernier ballet de Prokofiev *Le Fils prodigue* aurait pu susciter sa curiosité. On citera, enfin, *Les Mémoires* de Maurice Martin du Gard, écrivain et codirecteur des *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Martin du Gard revient dans ses vastes mémoires sur le Paris de l'entre-deux-guerres, notamment musical⁴⁶. Prokofiev n'apparaît nulle part. Il reste hors du cercle des projecteurs.

Stravinsky construit, Prokofiev tourne en rond

- 24 Prokofiev aurait-il été en marge du Tout-Paris ? Rien ne l'indique. Le compositeur fréquente les cercles qui, dans la continuité de la Belle Époque, restent au centre de la vie musicale. On le voit chez Winnaretta Singer-Polignac, remarquable commanditaire d'œuvres musicales dans l'entre-deux-guerres⁴⁷, aux concerts de la Sérénade, dans les salons musicaux de Jeanne Dubost ou Sophie Clemenceau, et chez Henri Prunières, directeur de *La Revue musicale*. Là, il croise d'autres compositeurs, notamment Honegger, Poulenc, Ravel, Roussel⁴⁸. On a dit Prokofiev brusque. Le compositeur russe Nicolas Nabokov a laissé de lui le portrait d'une personnalité parfois déroutante, mais solaire :

Pour ceux qui acceptaient ses brusqueries occasionnelles et sa franchise, il devenait un ami précieux. [...] Pendant tout le temps que dura notre amitié, elle ne connut pas de malentendu, ni l'ombre d'une déloyauté. [...] Il se montra toujours un ami bienveillant, compréhensif, serviable. J'admirais sa personnalité franche, gaie et optimiste, son énorme joie de vivre et sa gentillesse quasi enfantine⁴⁹.

- 25 Poulenc, lui aussi, insiste sur la gaîté de ses rencontres avec Prokofiev, signalant toutefois combien sa nature taiseuse contrastait avec la faconde brillante et la pensée didactique d'un Stravinsky :

Nos rapports [c'étaient] le bridge, le piano et l'amitié. Par exemple, il venait en week-end à Noizay et je me souviens (c'était en juin 1932 avant qu'il parte pour l'Amérique) de son dernier week-end dans ma maison. Il avait apporté une « hénaurme » boîte de caviar. Il y avait Sauguet, il y avait Auric, nous étions entre musiciens, et évidemment, c'est pour moi un souvenir émouvant, parce que [c'étaient] des rapports joyeux, vous comprenez⁵⁰.

- 26 En retour, Prokofiev organise des réceptions, surtout à partir de son installation rue Valentin Haüy. Une cinquantaine de personnes sont ainsi conviées à un thé le 1^{er} juillet 1932, invités dont nous n'avons que le début d'une liste dans le *Journal* du compositeur, « Arthur Rubinstein, Poulenc, Sauguet, Ferroud, Nikitina, Sasha-Yasha, Shukhaev, Mme Valéry, Mme de Felz, etc. », ainsi que les peintres Gontcharova et Larionov⁵¹. À l'époque, Prokofiev appartient à la société Le Triton, avec Pierre-Octave Ferroud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Jean Rivier, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici et Henri Tomasi⁵². On ne saurait parler de marginalité, même si le cercle rapproché de Prokofiev est constitué de Russes et que le compositeur, souvent en tournée (de plus en plus en URSS dans les années 1930), s'absente longuement de la capitale.
- 27 Stravinsky n'a-t-il pas éclipsé Prokofiev dans l'*intelligentsia* parisienne ? L'hypothèse mérite d'être prise au sérieux. L'invisibilité du second, dans les lettres et journaux de l'entre-deux-guerres, contraste avec l'omniprésence du premier. Des écrits de Satie à ceux de Gide, d'Auric à Valéry, Stravinsky est partout cité. Il bénéficie, outre l'aura de *Petrouchka* et du *Sacre*, de son antériorité sur Prokofiev, arrivé bien après lui à Paris. Dans la presse, la comparaison de Prokofiev avec Stravinsky revient fréquemment. La verve, la fantaisie, le brillant, l'invention mélodique et rythmique de Prokofiev sont opposés à la rigueur et à l'invention formelle d'un Stravinsky. Stravinsky construit, Prokofiev écrit au fil de la plume. Ainsi, dans le long article de George Auric du 1^{er} août 1927 :

[Dès ses débuts] la personnalité unique de Stravinsky captiva les provinces les plus opposées du vaste empire musical. La gloire de Prokofieff est née de toute autre façon. Il ne s'est pas imposé à nous avec l'autorité de son aîné [...]. Un beau jour, vers 1920, un grand jeune homme, au sourire charmant, nous arriva d'Amérique. Nous

connaissions déjà beaucoup de choses de lui : l'abondance de son inspiration, tout ce qu'elle contenait de vivacité mélodique, spontanée et libre (à l'encontre de ces pages où Stravinsky s'efforce de construire une architecture *inévitabile*, préméditée et dont la grandeur comporte toujours quelque chose d'inhumain⁵³).

- 28 À cette opposition, s'en greffe une autre, plus préjudiciable encore. Alors que les milieux parisiens ne jurent que par la nouveauté, voire le scandale, Prokofiev se démarque par la constance de son écriture et son classicisme dans les formes. Au jaillissement de styles nouveaux sous la plume du Stravinsky néo-classique s'oppose la continuité de Prokofiev. Le 1^{er} février 1931, le musicologue et compatriote de Prokofiev Boris de Schlœzer signe dans la NRF une chronique qui dénonce le manque de rigueur formelle de Prokofiev. La musique de Prokofiev est trop spontanée et donc imprévisible, le propos musical pouvant à tout instant « tourner à droite ou à gauche⁵⁴ » !

Jeu violent et rêverie contemplative, tels sont, je crois, les deux pôles de l'art de Prokofiev. De là vient peut-être l'un des traits les plus singuliers de sa musique : elle est dénuée de nécessité, ce qui fait son charme et sa faiblesse⁵⁵.

- 29 La compositrice et pédagogue Nadia Boulanger avait exprimé une idée proche le 18 octobre 1923, dans un compte-rendu de la création du *Concerto pour violon n° 1* aux concerts Koussevitzky : une partition écrite « au fil de la plume », avec « négligence » et « sans discernement ». Prokofiev n'y faisait « pas de tri dans les dons d'imagination énormes dont il dispose⁵⁶ ». Talent, invention mélodique débordante, mais défaut de conception donc.
- 30 Schlœzer ajoute à ces reproches, l'impasse que représente la musique de Prokofiev, en dépit de ses qualités mélodiques, harmoniques et rythmiques :

L'art de Prokofiev est en un certain sens hors du temps [...] on ne constate en lui nul progrès, mais aussi, nulle décadence. Il s'est révélé à nous brusquement et, dès le début, dès les deux premiers concertos et les diverses pièces pour piano, dès la *Suite scythe*, [...] son art est toujours aussi vivant, son invention mélodique continue à nous enchanter par son abondance et son originalité, son harmonie est fraîche comme par le passé, mais il semble que son univers

intérieur, pour autant que la musique le reflète, n'a subi aucun changement depuis quinze ans⁵⁷.

- 31 Le contre-modèle est-il Stravinsky ? Sans doute si l'on ouvre la NRF du 1^{er} juillet 1922 : « Ce qui me frappe le plus en Stravinsky, ce qui, à mon sens, doit nous rendre son action particulièrement précieuse, c'est qu'il ne se répète jamais⁵⁸ ». Face à l'imagination de Stravinsky en termes de styles et de formes, Prokofiev inspire à Schloezer l'image méchante d'un cycliste qui tourne. L'auteur de *l'Amour des trois oranges* est du côté du « sport », voire du « cirque » :

Tout ce qu'il écrit est plein de mouvement : sa musique marche, court, vole ; ses rythmes, binaires pour la plupart, ne sont-ils pas précisément des rythmes de marche, de course ? [...] Mais à la longue, à mesure qu'on s'y habitue, on reconnaît avec surprise [...] qu'on n'est arrivé nulle part. La musique de Prokofiev est essentiellement sportive ; quand le jeu est terminé, nous nous retrouvons exactement au point où nous étions au moment de nous y engager ; nous n'avons pas dépassé les limites du terrain : Prokofiev ne nous a pas entraînés sur une route, mais sur une piste circulaire⁵⁹.

- 32 Une désaffection, n'est-ce pas ce qui se profile dans l'attitude de la mécène Winnaretta Singer-Polignac vis-à-vis de Prokofiev : une curiosité pour le compositeur et le pianiste entre 1925 et 1929, puis le désintérêt ? « Second Russe » après Stravinsky, Prokofiev est supplanté dans la catégorie « jeune Russe » par Nabokov et Markevitch auprès de la princesse de Polignac. Elle fait jouer Prokofiev dans son salon, mais ne lui commande aucune partition, quand elle en demande une à Nabokov et deux à Markevitch⁶⁰. Le renouvellement constant de Stravinsky, explique d'ailleurs Klára Móricz, exerçait une force centrifuge qui rejetait sur les côtés ses compatriotes russes. Comme Sabaneïev ou Lourié, Prokofiev en fit les frais⁶¹.

Une réception politique ?

- 33 Il est difficile de mesurer la dimension politique de la réception de Prokofiev en France. On sait la nécessité de distinguer, dans l'entre-deux-guerres, la position des Russes en exil de celle des milieux

artistiques et intellectuels français : « La capitale française nourrissait une *intelligentsia* soviétophile qui devint même prosoviétique dans les années 1930, quand le fascisme et le nazisme [deviennent] des menaces politiques sérieuses » rappelle Klara Moricz⁶². Les voyages fréquents de Prokofiev en URSS dans les années 1930 ont-ils eu néanmoins une incidence sur le désintérêt la princesse de Polignac à son égard ?

- 34 Entre la réinstallation de Prokofiev en Russie soviétique et son dernier concert (1936-1938), la presse critique l'évolution de son écriture : trop de consonance, une simplification synonyme d'appauvrissement. Mais le reproche paraît dans des journaux de tous bords politiques. Le 25 décembre 1936, dans *Beaux-Arts*, André Cœuroy regrette l'évolution de Prokofiev vers « une musique accessible du premier coup à la masse⁶³ ». Or le même grief apparaît dans les colonnes de *L'Humanité* :

Si j'ai parlé du cas Prokofieff, c'est que je me demande avec anxiété, si [...] la réalisation des derniers ouvrages ne tendrait pas vers plus de simplicité voulue, mais qui, hélas, confinerait un conformisme décevant. Et c'est là tout le problème⁶⁴.

- 35 Henri Sauguet déplore à son tour l'évolution de Prokofiev dans les partitions composées depuis sa domiciliation à Moscou. « Enflure » et « pauvreté⁶⁵ » y sont attribuées au cadre politique. L'article est titré « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS » et il paraît dans le journal conservateur *Le Jour* :

Sa poésie, sa fantaisie, son émotion [...], où sont-elles aujourd'hui ? Les voici étouffées par une emphase académique, des développements fastidieux qui piétinent des idées, un souci de grandeur qui approche l'enflure, de simplicité qui touche la pauvreté. Monsieur Prokofieff a dû mettre ses dons et son génie au service de la ligne générale du gouvernement auquel il a été obligé de faire sa soumission. Il a dû éloigner de lui tout ce qui n'était pas dans le plan constructif d'éducation de la culture et de la masse⁶⁶.

- 36 Plus tard, quand les Auric, Cocteau, ou Milhaud écriront leurs mémoires en y « oubliant » Prokofiev, les considérations politiques joueront-elles un rôle ? Publiés à partir de la fin des années 1940, ces

textes s'inscriront dans le double contexte de la guerre froide et d'un milieu musical en partie tourné vers l'école de Darmstadt. Prokofiev sera-t-il alors un sujet politiquement indésirable ? Ou bien, comme l'écrit Poulenc, « après-guerre, les préoccupations musicales s'étaient éloignées de Prokofiev » ? C'est une autre enquête qui s'ouvre ici.

- 37 Au terme de cet article, on le voit, bien des questions restent ouvertes. Elles mettent en tout cas sur la piste d'une lecture des années parisiennes de Prokofiev moins univoque que le *Journal* du compositeur ne le laisse penser : entre succès auprès du public, enthousiasme de la critique et relatif dédain d'un Tout-Paris subjugué par le génie de Stravinsky et opposant sans cesse le « don » de Prokofiev au « génie » de son aîné. Quand Jean Cocteau jette ces quelques lignes dans son journal le 10 mars 1953, c'est en citant Stravinsky :

Mort de Prokofiev. Il a bien mal choisi son moment pour mourir. C'est encore une branche de mon arbre qui tombe. Diaghilev. *Le Pas d'acier*. Ma gifle à Doukelsky [sic]. Comme je n'avais pas revu Prokofiev depuis cette époque, il me demeurait tout jeune, rouge et la tête rase. Stravinski disait : « Il a la bêtise du gendarme russe⁶⁷ ».

BIBLIOGRAPHY

Archives

PROKOFIEV Serge, *Correspondance inédite*, Serge Prokofiev Foundation Archive, Columbia University, New York, URL : https://library.columbia.edu/libraries/rbml/units/performing_arts/prokofiev.html [consulté le 26 août 2025].

Articles de presse, périodiques conservés à la BNF

BRUSSEL Robert, « La musique au théâtre », *Le Figaro*, 20 décembre 1932

BRUSSEL Robert, « Chronique des concerts », *Le Figaro*, 16 octobre 1934.

COCTEAU Jean, « Les ballets suédois et les jeunes », *La Danse*, juin 1921.

CŒUROY André, « Prokofiev /Germaine Leroux /Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936.

DUMESNIL René, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, 15 janvier 1933.

FRAGGI Hector, « La semaine musicale à Paris », *Le Petit Marseillais*, 2 décembre 1930.

JEAN-AUBRY Georges, « French Composers: The Younger Generation », *The Musical Times*, 1^{er} février 1918.

LAZARUS Daniel, « La musique », *Ce soir*, 18 janvier 1938.

MILHAUD Darius, « La musique », *La Revue mondiale*, 1^{er} février 1933.

SAUGUET Henri, « M. Prokofieff. Musicien de l'URSS », *Le Jour*, 18 janvier 1938,

SAUVEPLANE Henry, « Les concerts. Prokofieff », *L'Humanité*, 31 décembre 1936.

SCHAEFFNER André, « Concert André Vaurabourg (29 novembre) », *Le Ménestrel*, 15 décembre 1922

Lettres publiées

AURIC Georges, COCTEAU Jean, *Correspondance*, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'étude du xx^e siècle, 1999.

CLAUDEL Paul, *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud (1912-1953)*. *Cahiers Paul Claudel* n° 3, Paris, Gallimard, 1961.

CLAUDEL Paul, *Correspondance musicale avec Jacques Benoist-Mechin, Walter Braunfels, Paul Hindemith...* [et al.], P. Lécroart (éd.), Troinex/Genève, Éditions Papillon, 2007.

MILHAUD Madeleine et DARIUS-HOPPENOT Hélène et Henri, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005.

POULENC Francis, *Correspondance*, M. Chimènes (éd.), Paris, Fayard, 1994.

RAVEL Maurice, *L'Intégrale*, M. Cornejo (éd.), Paris, Le Passeur éditeur, 2018.

SATIE Erik, *Correspondance presque complète*, O. Volta (éd.), Paris, Fayard/Imec, 2000.

Journaux, mémoires, souvenirs

Musiciens

AURIC Georges, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

BROOKS Jeanice, FRANCIS Kimberley A. (éd.), *Nadia Boulanger: Thoughts on Music*, Rochester (NY), University of Rochester Press, Boydell & Brewer Limited, 2020.

DORIGNÉ Michel, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994.

MILHAUD Darius, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, coll. « Sequana », 1949.

NABOKOV Nicolas, *Cosmopolite*, C. Nabokov (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

POULENC Francis, *J'écris ce qui me chante*, N. Southon (éd.), Paris, Fayard, 2011.

PROKOFIEV Serge, *Дневник [Journal]*, vol. 1 : 1907-1918, vol. 2 : 1919-1933, Paris, SPRKFV, 2002.

PROKOFIEV Serge, *Diaries*, vol. 1 : 1907-1914, vol. 2 : 1915-1923, vol. 3 : 1924-1933, A. Phillips (éd.) (trad.), Londres, Faber and Faber, 2006-2012.

SAUGUET Henri, ROY Jean, *La Musique, ma vie*, Paris, Séguier/Archimbaud 2001.

WIÉNER Jean, *Allegro Appassionato*, Paris, Fayard, 2012.

Écrivains

COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique [1918]*, Paris, Stock, 2009.

COCTEAU Jean, *La Difficulté d'être*, Paris, Livre de poche, 1989.

COCTEAU Jean, *Le Passé défini. Journal. II [1953]*, P. Chanel (éd.), Paris, Gallimard, 1985. GIDE André, *Journal (1889-1939)*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951.

MARTIN DU GARD Maurice, *Les Mémorables, 1918-1945*, Paris, Gallimard, 1999.

Ouvrages critiques

BRÉVIGNON Pierre, *Le Groupe des Six. Une histoire des Années folles*, Arles, Actes sud, 2020.

CARON Sylvain, MÉDICIS François de, DUCHESNEAU Michel (dir.), *Musique et modernité en France 1900-1940*, Paris, Vrin, 2006.

CHIMENES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

DEMONET Gilles, *Les concerts Straram (1926-1933). Une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021.

DORIGNÉ Michel, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994.

FROLOVA-WALKER Marina, « Monsieur Prokofieff: The French Context », dans MCALLISTER Rita et GUILLAUMIER Christina (dir.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 61-85.

HARBEC Jacinthe, *Ballets russes et ballets suédois. La musique à la croisée des arts 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021.

KAHAN Sylvia, Winnaretta Singer-Polignac, *princesse, mécène et musicienne*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

KOMUR-THILLOY Greta et THILLOY Pierre (dir.), *Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

LACOMBE Hervé, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013.

LAZZARO Federico, *Écoles de Paris en musique 1920-1950. Identités, nationalismes, cosmopolitisme*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2018.

LIVAK Leonid, *Études sur l'histoire culturelle de l'émigration russe en France*, Eur'Orbem éditions, Paris, 2022.

MÓRICZ Klára, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, Oakland (CA), University of California Press, 2020.

SCHLÆZER Boris de, *Comprendre la musique : Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale (1921-1956)*, T. Picard (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2011.

SZYMANOWSKI Karol, *Écrits sur la musique*, C. Jezewski et C.-H. du Bord (trad.), Lyon, Symétrie, 2018.

Sitographie

CORNEJO Manuel (dir.), « Concerts Koussevitzky à Paris (1921-1928) », *Dezède*, <https://dezede.org/dossiers/id/521/> [consulté le 07 juillet 2025].

NOTES

- 1 Marina Frolova-Walker, « Monsieur Prokofieff: The French Context », dans Rita McAllister, Christina Guillaumier (dir.), *Rethinking Prokofiev*, New York, Oxford University Press, 2020, p. 61-85. Prokofieff est la forme romanisée du nom du compositeur, celle qui était utilisée en France dans l'entre-deux-guerres.
- 2 Sous la direction d'Eugène Bigot, voir *L'Art musical*, 19 février 1937
- 3 Sous la baguette d'Albert Wolff, voir *L'Art musical*, 7 janvier 1938 et *Le Jour*, 18 janvier 1938.
- 4 « Вообще же Париж оставил самое отличное впечатление. Настроение духа было хорошее, вокруг всё было ново и интересно », Serge Prokofiev, *Дневник [Journal]*, vol. 1 : 1907-1918, vol. 2 : 1919-1933, Paris, PRKFV, 2002, 3-8 juin 1913, p. 303. Je traduis.
- 5 « По-моему, мне здесь особенно делать нечего: надо налаживать паспортные дела, мамы и свои, и ехать в Лондон. Поскольку я наслушался – ни концертами, ни богатыми домами денег здесь не сделаешь, а если и да – то самые гроши. И даже носится в воздухе, что Париж, который был до войны для искусства 'пупом мира' теперь теряет своё влияние и первенство. И даже 'для славы' не стоит здесь работать.»

Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 2, 11 mai 1920, p. 101. Prokofiev restera aux États-Unis, puis s'installera en Allemagne, à Ettal, en 1922-1923.

6 Jean Cocteau, *La Difficulté d'être* [1947], Paris, Livre de poche, 1989, p. 39.

7 Rebaptisés « Groupe des Six », à la suite d'un article du journaliste Henri Collet dans *Comœdia*, le 2 janvier 1920. En tant que groupe, les Six n'existaient déjà plus en septembre 1923. Voir Pierre Brévignon, *Le Groupe des Six. Une histoire des Années folles*, Arles, Actes sud, 2020, p. 80, 107 et 169.

8 Théâtre du Vieux Colombier, 11 décembre 1917.

9 Georges Jean-Aubry, « French Composers: The Younger Generation », *The Musical Times*, 1^{er} février 1918.

10 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* [1918], Paris, Stock, 2009.

11 Dans la revue *Le Coq*, n° 1, 1920, cité par Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p. 202.

12 Le 18 juin 1921. Voir Jacinthe Harbec, *Ballets russes et ballets suédois. La musique à la croisée des arts 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021, p. 7. Prokofiev n'apparaît pas dans cet ouvrage.

13 Jacinthe Harbec, *op. cit.*, p. 119.

14 Jean Cocteau, « Les Ballets suédois et les jeunes », *La Danse*, juin 1921.

15 <https://dezede.org/ensembles/ballets-ida-rubinstein/> [consulté le 25 juin 2025].

16 Prokofiev, un temps pressenti pour *Sémiramis*, ne donna finalement pas suite.

17 Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (dir.), *Musique et modernité en France 1900-1940*, Paris, Vrin, 2006, p. 8. Prokofiev n'est cité qu'une fois, au détour d'une note, p. 333.

18 Francis Poulenc, *J'écris ce qui me chante*, N. Southon (éd.), Paris, Fayard, 2011, p. 361 et p. 908.

19 Manuel Cornejo (dir.), « Concerts Koussevitzky à Paris (1921-1928) », *Dezède*, URL : <https://dezede.org/dossiers/id/521/> [consulté le 20 mars 2025].

20 Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 344.

- 21 Sur l'importance de Koussevitzky et Diaghilev pour les compositeurs russes à Paris, voir Klára Móricz, *In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris*, Oakland (CA), University of California Press, 2020, p. 10.
- 22 Gilles Demonet, *Les Concerts Straram (1926-1933). Une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021. Prokofiev est programmé par Straram 7 fois (contre 11 pour Stravinsky) entre le 6 mai 1926 et le 4 mai 1933.
- 23 <https://dezedo.org/dossiers/concerts-koussevitzky-paris-1921-1928/> [consulté le 10 mars 2025].
- 24 Le programme est pléthorique, avec, notamment, en création française, la version orchestrale de l'Ouverture sur des thèmes juifs et la Suite n° 1 de Roméo et Juliette.
- 25 Leur examen détaillé n'entre pas dans les limites de cet article. Il fait l'objet d'un travail en cours que nous menons parallèlement.
- 26 Robert Brussel, « La musique au théâtre », *Le Figaro*, 20 décembre 1932.
- 27 René Dumesnil, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, 15 janvier 1933.
- 28 Robert Brussel, « Chronique des concerts », *Le Figaro*, 16 octobre 1934 à propos du *Chant symphonique*.
- 29 André Cœuroy, « Prokofiev/Germaine Leroux/Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936, Henri Sauguet, « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS », *Le Jour*, 18 janvier 1938, Daniel Lazarus, « La musique », *Ce soir*, 18 janvier 1938.
- 30 Darius Milhaud, « La musique », *La Revue mondiale*, 1^{er} février 1933.
- 31 Propos recueillis par Hector Fraggi, « La semaine musicale à Paris », *Le Petit Marseillais*, 2 décembre 1930.
- 32 La liste des ouvrages consultés figure en bibliographie. Nous nous sommes limités pour l'heure aux correspondances et mémoires des principaux protagonistes cités par Prokofiev dans son *Journal*.
- 33 Madeleine et Darius Milhaud, Hélène et Henri Hoppenot, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005 et *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud 1912-1953*, Paris, Gallimard, 1961, p. 183.

34 Propos de Madame Auric qui détient aujourd'hui la correspondance du compositeur. Rien dans les mémoires d'Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979.

35 André Schaeffner, « Concert André Vaurabourg (29 novembre) », *Le Ménestrel*, 15 décembre 1922. Honegger est esthétiquement le plus proche de Prokofiev et le moins « Six » du groupe. Il a pris ses distances dès l'année de la formation de ce dernier.

36 La « même matière » fait allusion à l'ostinato de « L'usine » de *Pas d'acier*, créé à Paris le 7 juin 1927. Maurice Ravel, *L'Intégrale*, Paris, Le Passeur éditeur, 2018, p. 1189.

37 Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, coll. « Sequana », 1949, p. 254. Réédition sous le titre *Ma vie heureuse*, Paris, Éditions Belfond, 1973, p. 184. Milhaud y modernise « Prokofieff » en « Prokofiev ».

38 *Ibid.*, p. 210.

39 « Днём приём у Мийо в честь Мейерхольда. Мы с Мийо теперь называли друг друга *cher ami* – словом, новая дружба, при обоюдном отрицании музыки друг друга », Serge Prokofiev, *Дневник [Journal]*, *op. cit.*, vol. 2, p. 406. Je traduis. Madeleine Milhaud, dans une lettre au biographe Michel Dorigné du 30 juillet 1990, donnait une version contradictoire : « Nous avons bien entendu rencontré Prokofiev à plusieurs reprises au concert, aux Ballets russes, mais nous ne nous sommes jamais vus. [...] Nous n'avons jamais été intimes », voir Michel Dorigné, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994, p. 292.

40 La seule mention de Prokofiev figure en passant dans un article de Vincent d'Indy (*Comœdia*, le 3 mars 1924) cité par Wiéner : « Un seul des morceaux du *Quatuor en ré* de César Franck vaut [...] toutes les productions actuellement existantes de Prokofieff, de Milhaud et de Stravinsky », voir Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, Paris, Fayard, 2012, p. 126.

41 Henri Sauguet, *La musique, ma vie*, Paris, Séguier, 2001, p. 151, 243, 250.

42 Prokofiev n'apparaît pas non plus dans Paul Claudel, *Correspondance musicale avec Jacques Benoist-Mechin, Walter Braunfels, Paul Hindemith... [et al.]*, Troinex/Genève, Éditions Papillon, 2007. Nous remercions Pascal Lécroart qui nous a indiqué qu'il n'y avait rien sur Prokofiev dans l'ensemble des lettres et le *Journal* de Claudel. Nous avons trouvé la mention d'un concert de Prokofiev dans une lettre de 1947, mais sans commentaire sur la musique ni le compositeur.

- 43 Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 2, 19 juin 1932, p. 804. Le projet avorta et Honegger composa la musique, sans que le *Journal* de Prokofiev ne nous éclaire sur ce point.
- 44 André Gide, *Journal* (1889-1959), Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.
- 45 Voir Robert Kopp, « La NRF et les avant-gardes musicales », dans Greta Komur-Thilloy et Pierre Thilloy (dir.), *Gide ou l'art de la fugue*, Paris, Éditions Garnier, 2017, p. 89.
- 46 Maurice Martin du Gard, *Les Mémoires*, 1918-1945, Paris, Gallimard, 1999, p. 216-220.
- 47 Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 85.
- 48 Serge Prokofiev, *op. cit.*, le 6 avril 1924, vol. 2, p. 249.
- 49 Nicolas Nabokov, *Cosmopolite*, C. Nabokov (trad.), Paris, Robert Laffont, 1976, p. 218.
- 50 Francis Poulenc, *op. cit.*, p. 912.
- 51 Serge Prokofiev, *op. cit.*, p. 808 ; Serge Prokofiev, *op. cit.*, vol. 3, 2 juillet 1932, p. 1014.
- 52 Henri Barraud, *op. cit.*, p. 200.
- 53 *Les Annales littéraires et politiques*, 1^{er} août 1927.
- 54 Boris de Schloezer, « Chronique musicale – Prokofiev », *Comprendre la musique : Contributions à la Nouvelle Revue française et à la Revue musicale* (1921-1956), Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2011, p. 356.
- 55 *Ibid.*
- 56 Nadia Boulanger, compte-rendu de la création du *Concerto pour violon n° 1* aux Concerts Koussevitzky, 18 octobre 1923.
- 57 *Ibid.*, p. 355.
- 58 « Les Ballets russes, trois créations », *ibid.*, p. 359.
- 59 *Ibid.*, p. 355.
- 60 Sylvia Kahan, Winnaretta Singer-Polignac, *princesse, mécène et musicienne*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 593.
- 61 Klára Móricz, *op. cit.*, p. 19, 96.
- 62 Par exemple Louis Aubert, *Paris-soir*, le 11 juin 1927 ; Darius Milhaud, *L'Humanité*, le 13 juin 1927 : « le succès auprès du public a été très grand [...]

la musique de Prokofieff est forte, puissante et nette ».

63 André Cœuroy, « Prokofiev /Germaine Leroux /Delannoy », *Beaux-Arts*, 25 décembre 1936.

64 Henry Sauveplane, « Les concerts. Prokofieff », *L'Humanité*, 31 décembre 1936.

65 Henri Sauguet, « M. Prokofieff, Musicien de l'URSS », *op. cit.*

66 *Ibid.*, à propos du dernier concert de Prokofiev. Le même Sauguet avait été dithyrambique dans un article du 27 décembre 1930 qui qualifiait Prokofiev d'« immense musicien, le plus grand, sans aucun doute, de l'heure présente ».

67 Jean Cocteau, *Le Passé défini. Journal. II* [1953], t. 3, Paris, Gallimard, 1985, p. 70-71.

ABSTRACTS

Français

Début 1924, cinq ans et demi après son départ de Russie, Serge Prokofiev élit domicile à Paris. Suivront douze années intenses, riches en rencontres, concerts, créations qui s'achèveront néanmoins, début 1936, par le retour en URSS du musicien. Si cette période est abondamment documentée dans son *Journal* et dans la presse musicale française, on cherche en vain la trace de Prokofiev dans les écrits personnels des principaux compositeurs et écrivains liés, à Paris, à la musique de l'entre-deux-guerres. Pourquoi un tel silence ? Le présent article cherche à répondre à la question, au regard, notamment, de la place prédominante d'Igor Stravinsky, de l'insertion de Prokofiev dans les cercles artistiques parisiens, de son esthétique musicale et de ses liens avec l'URSS.

English

At the beginning of 1924, five and a half years after leaving Russia, Serge Prokofiev took up residence in Paris. Twelve intense years followed, rich in encounters, concerts and premieres, ending in early 1936 with the musician's return to the USSR. While this period is richly documented in his *Diary* and in the French music press, there is no trace of Prokofiev in the personal writings of the main composers and writers associated with music in Paris between the wars. Why such silence? This article seeks to answer the question, with particular reference to the predominant place of Igor Stravinsky, to Prokofiev's integration into Parisian artistic circles, to his musical aesthetics and his links with the USSR.

INDEX

Mots-clés

Prokofiev (Serge), Stravinsky (Igor), Paris, entre-deux-guerres, cercles artistiques, réception, esthétique, musique, politique

Keywords

Prokofiev (Sergei), Stravinsky (Igor), Paris, between the wars, artistic circles, reception, aesthetics, music, politics

AUTHOR

Laetitia Le Guay

EURORBEM (Europe orientale, balkanique et médiane) (UMR 8224) CY Cergy

Paris Université

IDREF : <https://www.idref.fr/051647389>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000053602524>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13502861>

La première tournée de l'opéra de Pékin à Moscou en 1935

Un transfert culturel imposé, mais impossible

The First Tour of The Peking Opera in Moscow in 1935

Marie-Christine Autant-Mathieu

DOI : 10.35562/marge.1305

Copyright

CC BY-NC-SA

OUTLINE

Un événement politico-culturel

Réunir dialectiquement les contraintes dans le « réalisme parfait »

La visite de Mei Lanfang à Stanislavski

Une instrumentalisation vouée à l'échec

TEXT

- 1 Moscou, mars 1935. L'acteur-chanteur-danseur de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang, enthousiasme, par son art raffiné du geste stylisé, Serge Tretiakov, Serge Eisenstein, Vsevolod Meyerhold, Alexandre Taïrov, ainsi que Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Gordon Craig alors en visite dans la capitale russe. Ces artistes de l'avant-garde qui luttent pour un art non aristotélicien, pour une théâtralité affichée, poétique, déclarent que l'« Enchanteur du Jardin aux poires¹ », comme le qualifie Eisenstein, aura une grande influence sur le théâtre soviétique². Quelques mois plus tard, le 25 septembre 1935, la deuxième version scénique du *Malheur d'avoir de l'esprit* d'après Alexandre Griboïedov, montée par Meyerhold, est dédiée à Mei Lanfang et porte la trace « scénométrique » de son passage³. Après avoir vu la performance de l'acteur chinois, bon nombre d'artistes russes s'aperçoivent qu'ils négligent le travail des mains, des yeux, maîtrisent mal le rythme scénique, n'accordent pas assez d'attention à la gestion de l'espace qu'ils encombrant inutilement de décors et d'accessoires. Un acteur occidental qui meurt en scène convulse et

tombe, alors que son collègue chinois, comme touché au cœur, projette son corps en l'air comme un équilibriste avant de s'écrouler sur la scène.

Fig. 1. Serge Eisenstein pendant le tournage du *Passage radieux*



Spectacle présenté par Mei Lanfang (ici, à gauche).

Domaine public.

- 2 Dans le contexte des relations sino-soviétiques du milieu des années 1930, on peut s'étonner de cette invitation en grande pompe dont la préparation par les autorités en charge des relations culturelles a duré tout une année. Pourquoi présenter en Russie soviétique, alliée avec des hauts et des bas aux communistes chinois, le *xiqu*, une forme artistique traditionnelle née à la fin du XVIII^e siècle⁴, et donc héritée d'un passé « impérial et féodal » honni ? Pourquoi ne pas proposer plutôt au public soviétique les créations du « théâtre parlé » (*huaju*) né en 1907 : révolutionnaire, engagé dans la dénonciation de l'exploitation des peuples, cette façon nouvelle de

jouer et d'interpeler le public avait besoin de modèles, de formateurs professionnels et donc de contacts en vue d'échanges⁵. L'ouverture du théâtre chinois aux formes occidentales s'était accélérée en 1919, au moment où la Russie soviétique développait un art d'agit-prop. Plus de deux cents ouvrages de plus de vingt pays avaient été traduits et le succès remporté par la dramaturgie d'Ibsen avait impulsé une esthétique réaliste. La diffusion de pièces écrites par des auteurs chinois⁶, la fondation d'institutions comme la Société du théâtre populaire à Shanghai, l'école des arts du théâtre du peuple à Pékin⁷, le développement de compagnies professionnelles, la systématisation des répétitions : tout cela atteste de la maturité du *huaju* dans les années 1930⁸. Ses représentants n'auraient-ils pas eu à cœur de venir approfondir leur connaissance du théâtre russe et soviétique, souvent limitée à deux noms : Tchekhov, auteur de *La Mouette* à l'origine du renouveau dramaturgique, et Stanislavski qui l'avait mis en scène⁹ ?

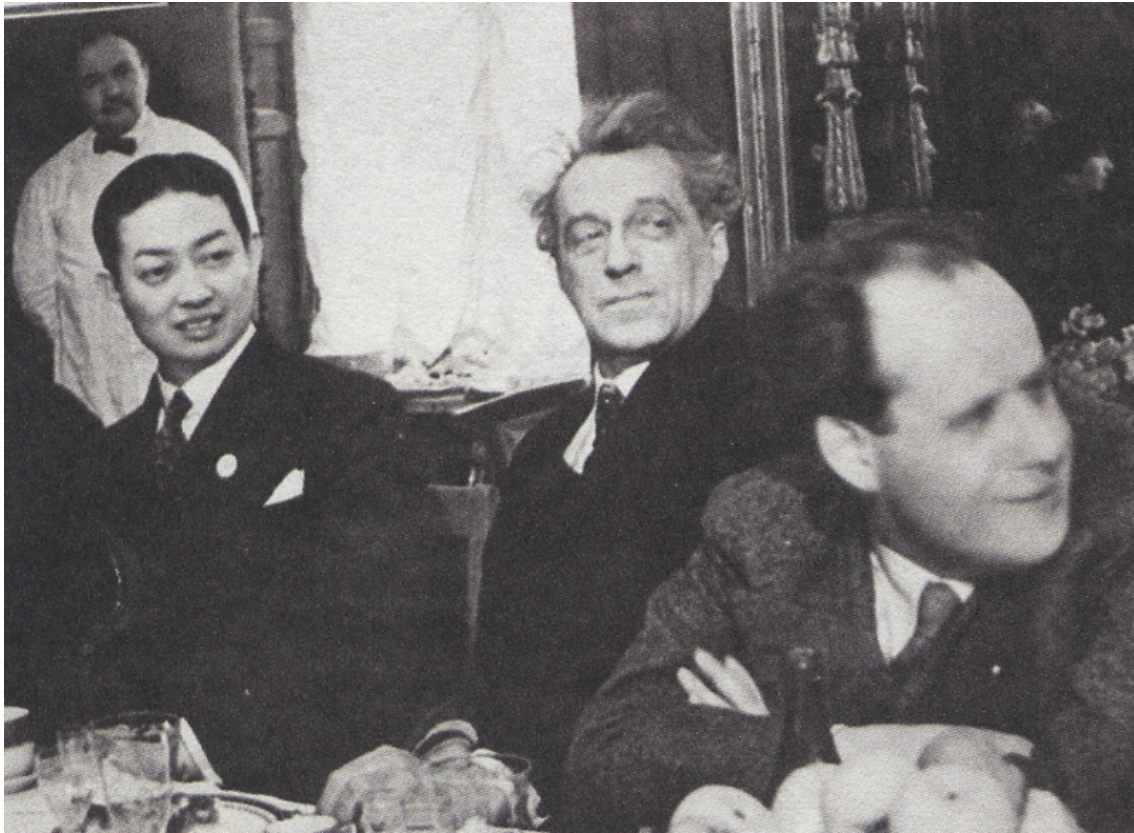
- 3 Quelques éléments d'explications sur les motivations de cette tournée seront ici prudemment avancés. Tchang Kaï-Chek, élu président de la République de Chine en 1928 et chef du gouvernement pendant la tournée de Mei Lanfang, avait été un allié de Staline qui l'avait invité à Moscou en 1923 lorsqu'il sollicitait l'aide de la Russie soviétique révolutionnaire dans son combat contre les seigneurs de la guerre. Les membres du parti nationaliste, le Kuomintang, avaient été admis à égalité avec les communistes au sein du Komintern jusqu'à la crise en 1927 qui entraîna leur expulsion¹⁰. À Moscou, Trotski reprocha à Staline d'avoir permis une alliance avec un parti nationaliste bourgeois. Mais le PC chinois se reconstitua et créa en 1931 la République soviétique chinoise qui combattit le Kuomintang. Après la guerre civile des années 1932-1936, une alliance se renoua entre les communistes et les nationalistes contre l'impérialisme japonais¹¹. À cette époque, Tchang Kaï-Chek se montrait soucieux de revivifier les traditions chinoises : il déclara par exemple fête nationale l'anniversaire de Confucius, ce philosophe du VI^e siècle av. J.-C., qui appelait à étudier le passé pour définir le futur. Le regain d'intérêt pour l'opéra de Pékin s'inscrit dans cette valorisation du patrimoine culturel.

Un événement politico-culturel

- 4 En exprimant, à l'occasion de plusieurs rencontres officielles, leur admiration pour l'art de Mei Lanfang, les artistes de l'avant-garde soviétique, menacés d'une mise au pas un an après l'instauration du réalisme socialiste, en profitent pour réaffirmer leur attachement à la liberté des formes et leur détestation d'un art du reflet, confondu avec le naturalisme. Mais les dures répressions qui les frappent au lendemain de cette tournée (la campagne contre le formalisme s'accompagne d'autocritiques, de procès, d'arrestations), empêcheront l'avènement des réformes que le jeu de Mei Lanfang avait laissé entrevoir et le succès fulgurant de son passage à Moscou et à Léninegrad ne pourra pas laisser de traces. Les relations sino-soviétiques s'interrompent pour reprendre dans les années 1950 jusqu'à la révolution culturelle chinoise (1966-1976).
- 5 Beaucoup de légendes ont circulé autour de cette tournée qui, si elle ne faisait pas découvrir les particularités de l'art scénique oriental (la venue d'artistes japonais l'avait introduit depuis le tout début du ^{xx}^e siècle : Sada Yacco en 1902, Hanako en 1909, la troupe de Kabuki de Ichikawa Sadanji II en 1928¹²), allait présenter pour la première fois en Russie soviétique le raffinement et les subtilités du *xiqu*. Une reconstitution du calendrier est nécessaire pour, après avoir replacé les faits et les déclarations dans leur contexte, saisir les enjeux de ce voyage dans un seul sens (il ne sera suivi d'aucune tournée de troupe soviétique en Chine) et dépister les manipulations et les malentendus.
- 6 Pendant douze mois, un comité spécial piloté par le directeur de la VOKS¹³, Alexandre Arossiev, et par l'ambassadeur de Chine à Moscou, prépare la tournée pour laquelle un budget conséquent est prévu. Voyage et séjour sont pris en charge, pendant un mois, à Moscou et Léninegrad. Mei Lanfang est logé dans le luxueux hôtel moscovite Metropol. Une vaste campagne publicitaire assure la diffusion d'affiches, la rédaction d'une brochure sur Mei Lanfang et le théâtre chinois. Puis, dès l'arrivée des artistes invités, le 12 mars 1935, la presse prend le relais pour souligner l'extrême importance de l'événement. Tous les billets sont vendus bien avant le début des représentations.

- 7 Un comité de réception officiel est composé entre autres de Serge Tretiakov, bon connaisseur de la Chine où il a enseigné la littérature russe¹⁴, militant de l'avant-garde avec Eisenstein et Meyerhold. Y sont intégrés Alexandre Taïrov, partisan d'un théâtre synthétique, ainsi que deux représentants du réalisme scénique, Konstantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, codirecteurs du prestigieux Théâtre d'art. Tous ces artistes sont encadrés par deux représentants officiels de la culture, Jakub Hanecki et Yakov Boïarski¹⁵.
- 8 Tandis qu'en posant le pied sur le sol moscovite, Mei Lanfang déclare poliment que son vœu le plus cher vient d'être exaucé, Arossiev, dans ses déclarations, laisse entrevoir les attentes officielles : l'Union soviétique, où cohabitent et coopèrent plusieurs cultures nationales, va découvrir et étudier l'art de Mei Lanfang, prouvant ainsi la supériorité de son système culturel multinational, capable d'intégrer les diversités. Ce point de vue est repris par Serge Tretiakov qui assure qu'à la différence de sa réception dans les pays capitalistes bourgeois, l'opéra de Pékin ne sera pas perçu comme exotique ou barbare, car le public soviétique est habitué à voir les créations étrangères et à les apprécier. Mais il va plus loin en assurant que l'utilisation de tout ce savoir-faire et de toutes ces recherches formelles permettra de développer un nouveau théâtre d'agitation politique¹⁶. Meyerhold lui emboîte le pas, prédisant que la découverte du théâtre chinois favorisera l'alliance des techniques théâtrales européennes et chinoises et que l'art expressif qui en résultera trouvera son expression dans le réalisme socialiste¹⁷. À première vue, donc, les intentions officielles et les projets (ou projections) des avant-gardes semblent coïncider. La tournée de Mei Lanfang servira les ambitions esthétiques des uns (desserrer les limites du réalisme en réhabilitant la théâtralité) et les intentions idéopolitiques des autres (prouver la supériorité d'un art socialiste multinational).

Fig. 2



De gauche à droite : Mei Lanfang, V. Meyerhold et S. Eisenstein, Moscou, 1935.

- 9 Après une semaine de visites et de rencontres, Mei Lanfang présente, le 19 mars, deux courtes pièces lors d'une réception à l'ambassade de Chine et le lendemain, il fait une démonstration des techniques de base de l'opéra de Pékin à l'occasion d'une réunion-débat au Club des maîtres des arts, présidée par Meyerhold et Tretiakov, en présence d'Eisenstein, Taïrov et d'Ivan Moskvine, célèbre comédien du Théâtre d'art. La salle est pleine d'acteurs, de metteurs en scène qui posent des questions, comparent ce qu'ils voient avec leur pratique¹⁸.
- 10 Les représentations publiques ont lieu, du 23 au 28 mars. La troupe chinoise y présente quatre spectacles : *La Vengeance des opprimés* [Местъ угнетённых], *Le Passage radieux* [Радужный перевал¹⁹], *Feï-Tchen-O et le général « Tigre »* [Фей-Чен-О и генерал « Тигр »], *La Belle enivrée* [Опьяневшая красавица] et une série de numéros dansés. Dans trois spectacles, Mei Lanfang interprète un rôle de femme (*dan*), ce qui, pour Meyerhold, représente la plus haute expression de la convention scénique (*условность*)²⁰. Du 2 au

12 avril, la troupe part à Léninegrad où elle se produit huit fois, puis revient à Moscou pour donner encore deux représentations les 13 et 14 avril. Après ce dernier spectacle, une rencontre est organisée dans les locaux de la VOKS, en présence de Nemirovitch-Dantchenko, Taïrov, Eisenstein, Tretiakov et Meyerhold.

- 11 Intense, cette tournée remporte un succès au-delà des attentes : le 13 avril, une représentation est rajoutée au calendrier et programmée au Bolchoï, sans doute en présence de Staline et d'autres membres du Politburo²¹. Elle dure jusqu'à 3 heures du matin et est saluée par 18 rappels²².
- 12 La découverte par le public soviétique de l'opéra de Pékin crée une ouverture sur l'art étranger (et dans ce cas précis, un art très éloigné des traditions et des réalisations postrévolutionnaires) : depuis Octobre, l'URSS suscite la méfiance, voire le rejet, et exporte ses créations en Europe et même au-delà, à défaut d'accueillir des compagnies venues d'ailleurs²³.
- 13 Dans le comité d'accueil et lors des rencontres avec Mei Lanfang, ce ne sont pas les tenants du réalisme, mais les artistes de l'avant-garde qui s'expriment majoritairement. L'absence de Stanislavski soigneusement dissimulée, la présence discrète de son collègue Nemirovitch-Dantchenko, étonnent, car à cette époque les autorités culturelles font du Théâtre d'art un modèle en matière de réalisme scénique et de formation de l'acteur. À la fin de la tournée, et immédiatement après son retour en Chine, Mei Lanfang louera l'art de Meyerhold qu'il rencontre deux fois, évoquera ses échanges avec Eisenstein et le film que celui-ci a réalisé, mais ne dira rien de sa rencontre avec Stanislavski²⁴.

Réunir dialectiquement les contraintes dans le « réalisme parfait »

- 14 À travers l'Orient, les Russes questionnent l'esthétique officielle. La tournée de Mei Lanfang a fait émerger, autant pour les partisans d'un théâtre réaliste que pour les défenseurs de la théâtralité, de possibles points de convergence, réels ou fabriqués. Tretiakov apprécie la

signification universelle de l'art traditionnel chinois et assure que Mei Lanfang recourt à la psychologisation du geste²⁵. Meyerhold parle de théâtre réaliste stylisé. Eisenstein assure qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre le langage conventionnel et le réalisme, car les signes du théâtre chinois portent les traces du réel. Selon lui, les drames montrés dans un style traditionnel ancien peuvent décrire des problèmes modernes et il prône une synthèse des deux approches :

Единство конкретно-изобразительного и образно обобщенного в китайском искусстве нарушено в сторону многозначности обобщения в ущерб конкретно-предметному. И это нарушение как бы полярно противостоит тому нарушению этого единства в сторону гипертрофии изобразительной, на котором во многом еще стоит наше искусство, как всякое великое искусство будущего в начальные периоды своего самостоятельного становления. Этот тип развития — такой же первый шаг в реализм, как то, что мы видим в китайском искусстве, есть как бы шаг или несколько шагов за пределы реализма. Является ли эта полярность двух подходов чем-либо несовместимо не сводимым? Вовсе нет. Они лишь являются как бы крайностями в развитии тех черт, которые в гармоническом единстве взаимного проникновения являют собой высшие образцы совершенного реализма²⁶.

- 15 Du côté chinois, le mythe d'une rencontre cruciale va se forger aussi, mais près de vingt ans plus tard, après la fondation de la République populaire de Chine, lorsqu'une réforme du théâtre traditionnel a lieu et que, de 1954 à 1961, une forte soviétisation du théâtre place les artistes sous l'autorité de Stanislavski et de son système de jeu réaliste pour développer le théâtre parlé et fonder des écoles de théâtre.

Fig. 3



Kliment Vorochilov à Pékin en 1957, en présence de Mao Tsé-Toung, félicite Mei Lanfang après une représentation.

Crédits : Hou Bo

Source : Wikimedia Commons

- 16 Représentant par excellence de la tradition, Mei Lanfang est utilisé pour opérer et promouvoir ce changement de cap (il revient à Moscou en 1952, 1957 et 1960). Alors qu'il avait proposé dans un premier temps une modernisation de l'art du théâtre qui protégerait les formes anciennes : « avancer n'exige pas de changer la forme », il révisé sa position après avoir été accusé de formalisme et assure désormais qu'« avancer nécessite de changer la forme²⁷ ». À partir de 1953, année du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Stanislavski, Mei Lanfang évoque à plusieurs reprises sa tournée de 1935 en Union soviétique et forge une légende qui sera reprise à l'envi jusqu'à la révolution culturelle : il assure d'une part que Stanislavski a vu tous ses spectacles²⁸, qu'il l'a rencontré à plusieurs reprises et a eu de longues conversations avec lui ; et d'autre part, que le maître russe aurait considéré la convention comme faisant

obstacle au jeu, mais aurait loué l'art traditionnel chinois²⁹. En 1955, dans un article à la mémoire des deux fondateurs du Théâtre d'art, Mei Lanfang fait état de l'admiration de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko pour l'opéra de Pékin dont Stanislavski aurait résumé l'essence par cette formule : « un art du mouvement libre, mais régulé par des lois³⁰ ». Mei Lanfang va jusqu'à assurer que Stanislavski l'a aidé à comprendre les caractéristiques de l'art traditionnel chinois et cette prétendue louange passe pour une vérité historique, reprise comme un mantra après sa mort en 1961³¹. Le témoignage en 1936 de Yu Shangyuan, présent lors de cette rencontre, contredit les assertions de Mei Lanfang (il fait état du mauvais état de santé de Stanislavski au moment de la tournée, ce qui l'a empêché de voir les spectacles et justifiera la rencontre à domicile), mais il sera oublié ou occulté³².

- 17 En Russie, dès la période du « dégel » qui marque une ouverture, même timide, à l'étranger, Mei Lanfang devient l'émissaire des bonnes relations culturelles sino-soviétiques. La lettre que le Chinois a adressée à Stanislavski en 1937 pour le remercier de l'envoi du premier volet de son Système (j'y reviendrai) paraît en russe en 1956³³. Les souvenirs de Mei Lanfang, *Сорок лет на сцене* [Quarante ans sur scène], sont traduits en 1963, l'année du centenaire de la naissance du maître russe. Dans un livre d'hommage à Stanislavski, publié à cette occasion, le témoignage de Mei Lanfang figure en bonne place parmi les nombreuses autres louanges formulées par des artistes du monde entier.

Fig. 4. Couverture de la biographie de Mei-Lanfang *Quarante ans sur scène*, 1963



- 18 Désormais, la théâtralité de l'art chinois traditionnel est niée de manière plus appuyée encore que dans les années 1930, tandis qu'est souligné le précieux apport pédagogique que les Russes vont fournir aux artistes chinois grâce au Système de Stanislavski. En 1963, dans la préface à la biographie de Mei Lanfang, Viktor Komissarjevski, alors directeur du Théâtre Maly, invente des conversations entre Stanislavski et Mei Lanfang sur la justification intérieure de la mise en scène, la logique de la conduite de l'acteur. Mei Lanfang aurait dessiné des personnages riches en nuances psychologiques. Komissarjevski assure que le réalisme du Système peut s'élargir, devenir poétique et conventionnel au point de pouvoir inclure les principes fondateurs d'un jeu extrêmement codifié. Ayant assisté à l'une des dernières répétitions de Stanislavski, il rapporte ce conseil donné par le maître russe à ses élèves : « Учитесь точности мастерства у Мэй Лан Фанга³⁴ », afin de souligner l'importance de

la technique verbale et corporelle, notamment la maîtrise du travail des mains. Cette recommandation ainsi que la définition de l'art chinois que Mei Lanfang a attribuée à Stanislavski (un art du mouvement libre, mais régulé par des lois), constitueront les arguments officiels permettant d'intégrer l'esthétique et la pratique de l'opéra de Pékin au sein des formes compatibles avec l'art réaliste socialiste.

- 19 Ces tentatives de rapprochement resteront lettre morte, car, dès la fin des années 1960, Stanislavski, l'artiste et le pédagogue, sera considéré par Mao comme un représentant de la bourgeoisie et son œuvre tombera dans un oubli forcé³⁵. En conséquence et en contrepartie, la Chine sera absente de l'ouvrage de Nikolaï Sibiriaïkov *L'Importance mondiale de Stanislavski*, paru en 1974 et réédité en 1988³⁶.

La visite de Mei Lanfang à Stanislavski

- 20 Revenons sur le déroulement de la tournée de l'opéra de Pékin au printemps 1935. Stanislavski n'a vu aucun spectacle, n'a participé à aucun débat ou rencontre³⁷. Lorsque, le 18 mars, Mei Lanfang assiste à *La Cerisaie* en matinée au Théâtre d'art, il ne s'entretient qu'avec la veuve de Tchekhov, Olga Knipper, qui interprète le rôle de Ranevskaja. Cette représentation avait été prévue au calendrier de la tournée de même que la visite au domicile de Stanislavski le 30 mars. Mei Lanfang s'y rend en compagnie de Zhang Pengchun et de Yu Shangyuan, respectivement directeur et vice-directeur de la troupe.
- 21 Au moment même où se déroule la tournée, un décret du commissariat à l'Instruction publique autorise Stanislavski à ouvrir un nouveau studio lyrico-dramatique. C'est là que le vieux maître va se retirer pour mener ses recherches consacrées à la formation d'un acteur-chanteur. Une belle coïncidence, au moment où l'opéra de Pékin déploie sous les yeux du public soviétique ébahi un art consommé de la danse, du chant, du travail corporel. Dans ce studio qui réunit des formations habituellement séparées dans le théâtre occidental, Stanislavski va tester son Système, et surtout le modifier en insistant sur la gestuelle, l'expressivité corporelle. Il estime que

cette approche du rôle par la « ligne des actions physiques » va stimuler le jeu des comédiens trop enclins à se figer dans des recherches intérieures, psychologiques qui les rendent inexpressifs dans l'espace.

Fig. 5



Stanislavski et Mei Lanfang, Moscou, 1935.

Crédits : Musée du Théâtre d'art, Moscou.

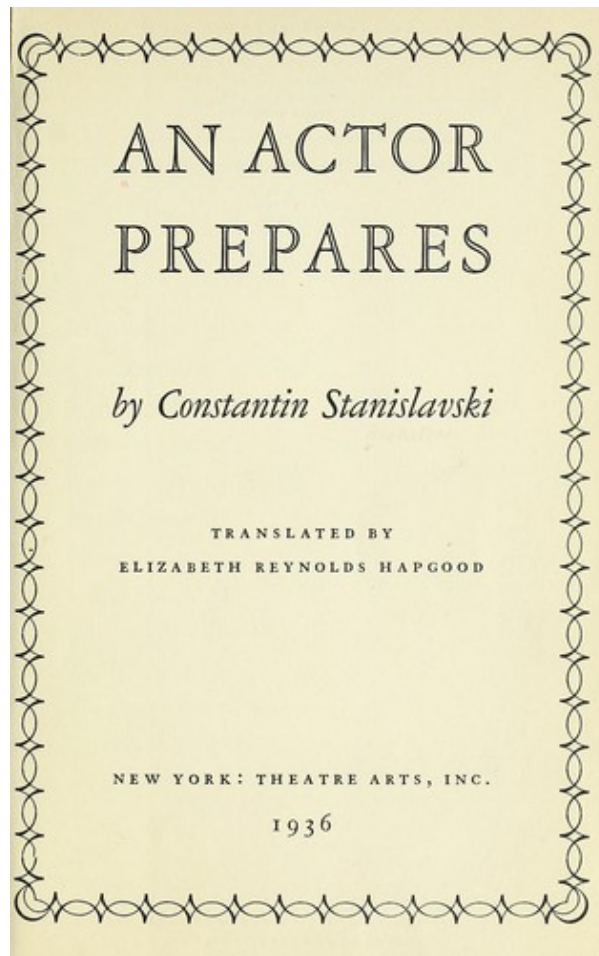
- 22 Le studio bénéficie d'un bâtiment en centre-ville et d'un budget alloué par l'État, mais Stanislavski, souffrant, continue de diriger les répétitions des spectacles dramatiques et lyriques à son domicile. D'après les rapports de la VOKS et les souvenirs de Mei Lanfang³⁸, la rencontre a duré un après-midi entier. Stanislavski aurait comparé sans originalité l'art traditionnel chinois à l'art grec et avoué son ignorance des véritables mécanismes du jeu, en raison de ses connaissances uniquement livresques et par ouï-dire. La conversation porte sur la fondation du Théâtre d'art, ses objectifs et surtout sur la pédagogie du jeu. Stanislavski convie son hôte à une

répétition du *Barbier de Séville* de Rossini³⁹. Il lui expliqua à cette occasion la ligne directrice qu'il donnait à ses comédiens chanteurs :

Есть два подхода к работе : либо вы сразу почувствовали роль внутренне, и она сама выявляется в действии, либо по кусочкам создаете жизнь тела и тогда, постепенно, внутренняя линия сама собой образуется⁴⁰.

- 23 Alors que l'autre directeur du Théâtre d'art, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, qualifie Lanfang de « phénomène génial⁴¹ », loue sa technique et son sens du rythme, mais avoue ne pas éprouver de réel plaisir aux spectacles stylisés de l'opéra de Pékin faute de savoir en déchiffrer les symboles⁴², Stanislavski ne fera aucune déclaration, publique ou privée, à propos de l'art traditionnel chinois. S'il avait pu assister au moins à une représentation, il se serait sans doute intéressé moins au résultat de ce type de jeu (l'extrême codification des gestes, de la position dans l'espace) qu'aux processus sur lesquels il s'appuie, et à la discipline qu'il impose pour obtenir une telle perfection dans les détails. La rencontre des deux artistes, souhaitée par les autorités culturelles au point d'autoriser une visite privée et de faire courir le bruit de plusieurs entretiens, n'avait sans doute pas pour objectif un rapprochement esthétique : les ténors de l'avant-garde soviétique allaient essayer de s'en charger. Le prestigieux représentant de l'art traditionnel chinois semble avoir été chargé de s'informer sur la manière de former les acteurs du théâtre parlé, ainsi qu'il le déclara : « С одной стороны – я хочу представить традиционную китайскую оперу за границей, а с другой стороны – использую эту возможность, чтобы изучить зарубежное театральное искусство и обогатить наши традиции⁴³ ». L'envoi à Mei Lanfang, le 11 janvier 1937 – quelques mois à peine après sa parution à Boston – de *An Actor Prepares*, premier tome du système de formation de l'acteur testé et proposé par Stanislavski, le confirme. Ce dernier écrit spécialement à sa traductrice américaine Elizabeth Hapgood pour la prier d'envoyer le livre à l'artiste chinois, qu'il connaît à peine, mais qui en sera l'un des deux premiers destinataires⁴⁴.

Fig. 6.



Premier volume du Système de Stanislavski, New York, 1936.

Crédits : Theatre Arts, Inc.
Source : Open Library.

- 24 Mei Lanfang sera sensible à cette marque d'attention : le 17 mai 1937, il remerciera son collègue moscovite en lui assurant que ce livre, qui est le fruit de toute une vie d'expérimentations et d'observations, sera un guide pour lui et pour tous ceux de sa profession⁴⁵.
- 25 En Chine, il existait peu d'outils théoriques et pratiques écrits avant la venue de l'opéra de Pékin à Moscou, et souvent les matériaux dont disposaient les apprentis acteurs étaient des listes d'exercices énumérant des postures, sans donner d'explications sur le processus à suivre pour les obtenir. Afin d'aborder la pratique du jeu occidental et d'interpréter au mieux un répertoire moderne, les artistes chinois vont s'appuyer sur *Le Travail de l'acteur sur lui-même*, d'abord à

partir de *An Actor Prepares* (une version en anglais raccourcie), puis à partir de la variante plus longue et détaillée en russe, traduite en 1956⁴⁶. La théorie de la distanciation de Brecht, qui était présent à Moscou lors de la tournée de l'opéra de Pékin, et dont on connaît la fascination pour l'Orient, pénétra plus difficilement et tardivement en Chine : elle ne concurrença pas l'influence du réalisme psychologique russe avant la fin des années 1970, malgré les efforts de Huang Zuolin⁴⁷.

- 26 La mythification de la tournée de Mei Lanfang, réalisée dès le milieu des années 1950, va de pair avec un intense développement des échanges culturels sino-soviétiques : de nombreux spécialistes de l'art scénique, professeurs, metteurs en scène, viennent en Chine enseigner, entraîner les élèves à la pratique et à la théorie de Stanislavski. L'implantation du Système doit permettre de développer un théâtre réaliste sur des bases idéologiquement fiables. En 1956, Tian Han, dramaturge militant, cofondateur du théâtre parlé, affirme que les experts soviétiques critiquent le formalisme chinois et guident les artistes sur la voie juste du Système de Stanislavski « dont le contenu est basé sur le réalisme socialiste⁴⁸ ». Pour sa part, Mei Lanfang affirme alors avoir étudié la théorie de son collègue russe avec intérêt et souscrit au réalisme de son système dont un bon nombre de principes sont compatibles avec l'art chinois traditionnel⁴⁹. Mais on peut se demander comment des notions étrangères aux traditions de jeu chinoises (ressenti, mémoire affective, super et subconscient) ont été traduites, expliquées et mises en place. Jusque dans les années 1980, l'absence de cadres pédagogiques maîtrisant la terminologie très particulière de Stanislavski et formés à son approche du jeu amène à trop réduire les périodes d'apprentissage, à vouloir atteindre le résultat en négligeant les étapes du processus psychotechnique. L'école du « ressenti » [переживание] est difficile à greffer dans un pays où la tradition relève du théâtre « de la représentation » [представление], pour reprendre la terminologie stanislavskienne⁵⁰.

Une instrumentalisation vouée à l'échec

- 27 La volonté politique d'assimiler, fusionner, par le truchement de Stanislavski et Mei Lanfang, les traditions artistiques occidentale et orientale tourna plutôt à l'avantage des Russes.
- 28 La première tournée en Union soviétique de l'opéra de Pékin fournit l'occasion aux responsables de la politique culturelle, moyennant des pressions sur les artistes et des tours de passe-passe terminologiques, d'englober et de noyer la théâtralité dans le réalisme, puis, dans les années 1950, elle facilita l'implantation en Chine d'outils pédagogiques empruntés à l'école stanislavskienne pour développer le théâtre parlé et qui restent utilisés aujourd'hui⁵¹.
- 29 Pour les Chinois, les enjeux de ces échanges vont fluctuer et rester flous. En 1935, Mei Lanfang, après avoir fait un triomphe aux États-Unis, apportait à Moscou et à Léninegrad le prestige de l'art traditionnel chinois tout en endossant le rôle d'un émissaire chargé de rencontrer les grands artistes russes afin de jeter des ponts esthétiques et pédagogiques entre les deux pays. Après une coupure de vingt années, lorsque les relations reprennent entre la Chine et l'URSS, la plupart des collègues russes que l'artiste chinois a rencontrés sont morts⁵². Mei Lanfang semble alors contraint de moderniser l'art traditionnel : « avancer nécessite de changer la forme » déclare-t-il. Mais il réussit à conserver son répertoire, ses rôles de *dan*, sa façon de jouer, chanter et danser.
- 30 N'a-t-il pas fait semblant de croire qu'il était possible de transplanter des représentations de la réalité – liées à des esthétiques et des pratiques illusionnistes, appuyées sur la psychologie individuelle et idéologiquement orientées –, dans des formes théâtrales anciennes, ancrées dans des philosophies et une histoire, des réalités spécifiques⁵³ ? Certes, la modernité chinoise repose sur des emprunts, des adaptations et des greffes inter et transculturelles. Mais les tentatives d'actualiser l'opéra de Pékin, comme cela a été tenté dans les années 1980 (sous-titrages de la langue archaïque afin d'en favoriser la diffusion, accélération du rythme de jeu, perçu comme trop lent par les jeunes générations, introduction de metteurs

en scène et de scénaristes contraignant les interprètes à s'adapter à leurs exigences, introduction d'éléments modernes dans les costumes ou les textes) ont tourné court. Menacé de perdre sa spécificité face à la mondialisation croissante des arts vivants, le *xiqu* fait l'objet depuis 2010 d'une protection par l'Unesco à titre de patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Il est désormais considéré comme un art vivant ancien, transmis de génération en génération, recréé en permanence par la communauté de ses praticiens et de ses spectateurs, ce qui leur procure un sentiment d'identité et de continuité.

- 31 Lors des célébrations de l'opéra de Pékin à Saint-Petersbourg et à Moscou en 2014 et 2016, les organisateurs ont évoqué non pas son intégration dans le réalisme, ou même dans l'art occidental, mais une évolution parallèle des formes, qui est un facteur d'enrichissement de l'art théâtral universel ⁵⁴.
- 32 La première tournée de Mei Lanfang en Russie soviétique est un exemple de transfert imposé par les autorités culturelles, mais impossible : d'une part, l'opéra de Pékin est le fruit d'un héritage ancien, une œuvre d'art achevée, un trésor national et ancestral : pour s'accomplir pleinement, il doit conserver son intégrité. D'autre part, le « réalisme parfait » évoqué par Eisenstein, capable de réunir les contraires dans une ambition inter et multiculturelle, sera un leurre, car la méthode unique de création imposée à travers le réalisme socialiste reçut des définitions, variables selon les orientations politiques, mais toujours vides de contenu artistique, comme le prouva l'indigence de la plupart des œuvres où il fut appliqué. Les protagonistes de cette rencontre se sont pris pour des apprentis sorciers, capables d'orienter le cours de l'art, mais « chacun parlait pour soi » tandis que « les chats aux yeux jaunes », à Pékin et à Moscou, veillaient dans l'ombre, guettant leurs proies ⁵⁵.

BIBLIOGRAPHY

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Les tournées du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres », *Slavica Occitania*, no 55, 2022, p. 65-90, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/3546?file=1> [consulté le 17 juin 2025].

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2022.

BANU Georges, « Mei Lanfang. Procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 92-111, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/251ac> [consulté le 17 juin 2025].

BARNS

Ralph W., « Mei Lan Fang Ends His Tour among Soviets », *New York Herald Tribune*, n° 32305, 1935, p. 6.

CHEN Xiaomei, CHUN Tarryn Li-Min, LIU Siyuan, *Rethinking Chinese Socialist Theaters of Reform. Performance, Practice, and Debate in the Mao Era*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.

EISENSTEIN Serge, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, François Albera (éd.), Anne Zouboff (trad.), Bruxelles, Complexe, 1980.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FILIPPOV Boris, *Actors without Make-up*, Katherine Cook (trad.), Moscou, Progress publishers, 1977, URL : <https://archive.org/details/boris-filippov-actors-without-make-up-progress-1977/page/n7/mode/2up> [consulté le 17 juin 2025].

FISCHER-LICHTE Erika, RILEY Josephine, GISSENWEHRER Michael (dir.), *The Dramatic Touch of Difference, Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.

HU Xingliang, 中国现代戏剧思潮 —— 戏剧现代化与社会现代化 [Courants de pensée dans le théâtre moderne chinois. Modernisation du théâtre et modernisation de la société], Pékin, Beijing shifan daxue chubanshe, 2022.

KITAMURA Yukiko, SAVELLI Dany, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », *Slavica Occitania*, no 33, 2011, p. 215-253, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1446?file=1> [consulté le 17 juin 2025].

LANFANG Mei, « My Life on the Stage », *Eastern Horizon*, vol. 1, n° 15, 1961, p. 11-29.

LU Nan, *L'utopie du théâtre populaire en Chine (1915-1977). Une histoire interrogée à l'aune des modèles français*, Paris, L'Harmattan, 2024.

MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, B. Picon-Vallin (trad.), t. 1, Lausanne, Cité-l'Âge d'homme, 1973 ; t. 3, 1980 ; t. 4, 1992.

PIERRE André, « L'URSS et le parti communiste de Chine », *Politique étrangère*, n° 3 – 2^e année, 1937, p. 251-262, DOI : [10.3406/polit.1937.5598](https://doi.org/10.3406/polit.1937.5598).

QIUMIN Fu, *L'art théâtral de Mei Lan Fang*, Paris, You-Feng, 1998.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies, An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002.

SHAOWU Mei, « Mei Lanfang as seen by his foreign audiences and critics », dans ZUGUANG Wu, ZUOLIN Huang, SHAOWU Mei (dir.), *Peking Opera and Mei Lanfang: A*

Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master, Pékin, New World Press, 1981, p. 46-65.

STANISLAVSKI Constantin, Stanislavski C., 1863-1963. *L'homme, le metteur en scène, l'acteur*, A. Orane, C. Falk (trad.), Moscou, Éditions du Progrès, 1963, p. 196-197.

TIAN Min, « Mei Lanfang and Stanislavsky: The (De)construction of an Intercultural Myth on the International Stage », *Theatre Research International*, vol. 45, n° 3, 2020, p. 264-280, DOI : [10.1017/S0307883320000267](https://doi.org/10.1017/S0307883320000267).

TIAN Min, *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage: Chinese Theatre placed and displaced*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Theatre and Performance History Series », 2012.

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre. IV. La Scène 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997.

WANG Jing, « Le théâtre parlé en Chine. 106 ans d'histoire mouvementée », *Théâtre/Public*, vol. 4, n° 230, 2013, p. 7-12, DOI : [10.3917/thepe.210.0007](https://doi.org/10.3917/thepe.210.0007).

XINGJIAN Gao, « De Mao au modernisme », *Bouffonneries*, n° 20-21, 1989, p. 109-110.

ZUGUANG Wu, ZUOLIN Huang, SHAOUWU Mei, *Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Pékin, New World Press, 1981.

En russe

ВИНОГРАДСКАЯ Ирина, *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись*, т. 4, Москва, МХТ, 2003.

ВЕНДРОВСКАЯ Л., ФЕВРАЛЬСКИЙ А. (ред.), *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда*, Москва, ВТО, 1978.

Вэйфэн Фу, « Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20-40 гг. в. », *Известия Российского Государственного Педагогического Университет им. А.И. Герцена*, 2007, вып. 40, стр. 295-300.

Иностранная литература, 1956, вып. 10, стр. 222.

КОМИССАРЖЕВСКИЙ Виктор, « Мэй Лен Фан и его книга », *Мэй Лен Фан. Сорок лет на сцене*, Москва, Искусство, 1963, стр. 3-14.

Мэй Лань-Фан и китайский театр, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935.

Мэй Лань-Фан. Сорок лет на сцене, Москва, Искусство, 1963.

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир, *Творческое наследие*, т. 3, *Письма 1923-1937*, Москва, МХТ, 2003.

СИБИРЯКОВ Николай, *Мировое значение Станиславского*, Москва, Искусство, 1974, переизд. Москва, Искусство, 1988.

Станиславский – реформатор оперного дела, Москва, Музыка, 1988.

СТАНИСЛАВСКИЙ Константин, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва, Искусство, 1989 ; т.4, Москва, Искусство, 1991 ; т. 9, Москва, Искусство, 1999.

Сяо Дун, « Популярность Станиславского в Китае », *Проблемы литератур Дальнего Востока*, Санкт-Петербургский государственный университет, 2023, вып. 5, стр. 356-365. <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> [consulté le 26 juin 2025]

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Мэй Лань Фан – наш гость », *Правда*, вып. 70, 12 марта 1935, стр. 4.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Полмиллиона зрителей », в *Мэй Лань Фан и китайский театр*, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935, стр. 29-35; *Литературная газета*, 15 март 1935, стр. 2.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Мэй Лан Фан в Москве », *Правда*, вып. 71, 13 марта 1935, стр. 6.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Великое мастерство », *Правда*, вып. 81, 23 марта 1935, стр. 4.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей, « Новый театр старых форм », *Правда*, вып. 84, 26 марта 1935, стр. 4.

ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей, *Избранные произведения в 6 томах*, т. 5, Москва, Искусство, 1968.

Webographie

<https://peargardenwillowsociety.wordpress.com/tag/min-tian/> [consulté le 26 juin 2025].

https://aoimevelho.blogspot.com/2018/07/blog-post_6.html [consulté le 26 juin 2025].

https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/10/15/1_1930/ [consulté le 26 juin 2025].

<https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].

NOTES

1 Serge Eisenstein, « L'enchanteur du Jardin aux poires », *Cinématisme, peinture et cinéma*, F. Albera (éd.), A.Zouboff (trad.), Bruxelles, Complexe, 1980, p. 138. Le texte original « Чародею грушевого сада » parut dans la brochure *Мэй Лань-Фанг и китайский театр* [Mei Lan-Fang et le théâtre chinois], Moscou-Leningrad, VOKS, 1935, p. 17-26, puis il fut repris dans S. M. Eisentstein, *Избранные произведения в 6 томах* [Textes choisis en 6 tomes], t. 5, Moscou, Iskusstvo, 1968, p. 311-324.

2 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 4, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 379.

3 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 3, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 202. Meyerhold s'intéresse à l'art oriental depuis des années : la tournée de l'actrice japonaise Hanako dans un kabuki européenisé en 1909 lui inspire le principe des kuroko (machinistes vêtus de noir) pour *Dom Juan*, réalisé quelques temps après. Il monte en 1915 une pièce chinoise dans son studio rue Borodine où il expérimente la pantomime, les improvisations en musique.

4 En 1790, quatre troupes d'opéra apportèrent dans la capitale chinoise le style de la province de l'Anhui, à l'occasion de l'anniversaire de l'empereur. À l'origine, l'opéra est joué uniquement pour la cour. En 1828, d'autres troupes les rejoignent, enrichissant ainsi le répertoire. L'année 1845 est considérée par les historiens comme la date de création effective de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'opéra de Pékin ».

5 Les réformes proposées par l'universitaire, journaliste, philosophe Liang Qichao (1873-1929) tournèrent court. En 1898, il dut s'enfuir au Japon où il demeura quatorze ans.

6 Tian Han, Hong Shen, et Ouyang Yuqian sont les principaux représentants du théâtre parlé chinois.

7 Fondée à l'automne 1922, c'est la première école professionnelle d'art dramatique (Renyi xiju zhuanmen xuexiao). Au lieu de jouer un répertoire transmis de génération en génération par des troupes familiales, l'école s'attachait à former les élèves à partir de pièces choisies en fonction de la qualité de leur écriture et de leur valeur éducative.

8 Jing Wang, « Le théâtre parlé en Chine. 106 ans d'histoire mouvementée », *Théâtre/Public*, vol. 4, n° 230, 2013, p. 7-12, DOI : [10.3917/thepu.210.0007](https://doi.org/10.3917/thepu.210.0007).

9 Fu Veïfan, « Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20-40 гг. XX в. » [« L'influence de l'enseignement de Stanislavski sur la formation des acteurs en Chine dans les années 1920-1940 »], *Известия Российского Государственного Педагогического Университет им. А.И. Герцена* [*Annales de l'Université pédagogique d'État russe A. I. Herzen*], 2007, n° 40, p. 296. Cette étude se limite aux relations Chine/URSS. Il va de soi que les modèles sont multiples pour les artistes chinois modernes.

10 De 1927 à 1949 (proclamation de la République populaire de Chine), un conflit armé opposa le Kuomintang (parti nationaliste) et le Parti communiste chinois. Les combats furent interrompus par l'établissement d'un front uni lors de la guerre sino-japonaise (1937-1945) et reprirent ensuite.

11 Le Japon s'est emparé de la Mandchourie en 1932 et ne cesse de multiplier les incidents. Tchang Kaï Tchek pour se lancer dans la bagarre va s'allier avec les communistes chinois, qui ont échappé à la traque menée par les armées du Kuomintang en se réfugiant dans les montagnes à l'issue de la « longue marche » en 1935. André Pierre, « L'URSS et le parti communiste de Chine », *Politique étrangère*, n° 2-3, 1937, p. 251-262, DOI : [10.3406/polit.1937.5598](https://doi.org/10.3406/polit.1937.5598).

12 Sur les ambiguïtés de la tournée du Kabuki en URSS en 1928, voir Yukiko Kitamura, Dany Savelli, « L'exotisme justifié ou la venue du kabuki en Union soviétique en 1928 », *Slavica occitania*, n° 33, 2011, p. 215-253 (p. 218), URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1446?file=1> [consulté le 26 juin 2025].

13 VOKS : Всесоюзное общество культурной связи с заграницей [Société panunioniste des relations culturelles avec l'étranger], fondée en 1925 et rebaptisée en 1958 Union des sociétés soviétiques de l'amitié et des relations culturelles. Alexandre Arossiev, bolchevik, militaire, puis diplomate, dirigea la VOKS de 1934 à 1937. Il fut délégué au premier Congrès des écrivains et, en 1935, traducteur lors de la rencontre de R. Rolland avec Staline.

14 Serge Tretiakov entre 1924 et 1925 donne des cours de littérature russe à l'université de Pékin. Il est l'un des fondateurs du Front gauche de l'art (LEF), collabore avec Eisenstein au Théâtre du Proletkult, propose deux pièces à Meyerhold, *Hurle Chine !* (1926) et *Je veux un enfant !* interdite en 1936. Entre 1930 et 1931 il voyage en Allemagne, au Danemark, en Autriche, noue des contacts avec E. Piscator et B. Brecht dont il est le premier traducteur. Il est arrêté et fusillé en 1937.

15 Jakub Hanecki, de 1932 à 1935, dirige l'Association d'État pour la musique, les variétés et le cirque. En 1935-1936, il préside la Direction des cirques et des parcs de la culture et de repos du Moskoncert. Yakov Boïarski est, de 1929 à 1936, président du Comité central du syndicat des travailleurs de l'art (RABIS) et de 1937 à 1939, directeur du Théâtre d'Art.

- 16 Serge Tretiakov, « Мэй Лань-Фан – наш гость » [« Mei Lanfang – notre invité »], *Правда* [*Pravda*], 12 mars 1935, p. 4.
- 17 « Discours du 15 février 1936 », dans L. Vendrovskaïa, A. Fevral'ski (dir.), *L'Héritage des œuvres de V. E. Meyerhold*, Moscou, VTO, 1978, p. 121 [« Речь 15 февр. 1936 », *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда*, ред. Л. Вендровская, А. Февральский, Москва, ВТО, 1978, стр. 121.]
- 18 Boris Filippov, *Actors without Make-up*, Moscou, Progress Publishers, 1977, p. 42. Boris Filippov est le directeur du Club central des travailleurs de l'art.
- 19 Serge Eisenstein a filmé un extrait du Passage radieux. Voir fig. 1.
- 20 L. Vendrovskaïa, A. Fevral'ski (dir.), *L'Héritage des œuvres de V. E. Meyerhold*, op. cit., p. 96.
- 21 Ralph W. Barnes, « Mei Lan Fang Ends His Tour among Soviets », *New York Herald Tribune*, 28 avril 1935, p. 6. Selon Wikipédia, Staline aurait vu la prestation de Mei Lanfang à Leningrad.
- 22 L'attribution du peu prestigieux théâtre du Music-hall (célèbre pour ses numéros de cirque, de variétés et de french cancan et souvent critiqué pour sa promotion d'un art « bourgeois ») trahit l'embarras des autorités culturelles qui ne se hasardent pas à attribuer une scène dramatique ou lyrique à une forme de spectacle hybride.
- 23 Marie-Christine Autant-Mathieu, « Les tournées du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres », *Slavica occitania*, n° 55, 2022, p. 65-89. Bertolt Brecht, Erwin Piscator sont venus à Moscou sans leur théâtre.
- 24 Min Tian, *Mei Lanfang and the Twentieth Century International Stage: Chinese Theatre placed and displaced*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in theatre and performance history series », 2012.
- 25 Serge Tretiakov, « Un demi-million de spectateurs », *Mei Lanfang et le théâtre chinois*, Moscou, Leningrad, VOKS, 1935, p. 35 [С. Третьяков, « Полмиллиона зрителей », *Мэй Лань-Фан и китайский театр*, Москва-Ленинград, ВОКС, 1935, стр. 35.].
- 26 « Dans l'art chinois, l'unité de ce qui est concrètement figuratif avec ce qui est figuré de manière symbolique est détruite au bénéfice du symbolique et au détriment du factuel concret. Et cette destruction semble aux antipodes de l'hypertrophie du figuratif qui fonde en grande partie notre art comme tout grand art du futur qui en est à ses prémisses. Ce type de développement est le premier pas vers le réalisme et ce que nous voyons

dans l'art chinois est, ou paraît être, un ou plusieurs pas au-delà du réalisme. Est-ce que cette polarité des approches est irréconciliable en raison de quelque incompatibilité ? Absolument pas. Ce sont juste les extrémités des caractéristiques qui, en s'interpénétrant de façon harmonieuse, sont les exemples supérieurs d'un réalisme parfait ».

Serge M. Eisenstein, *Œuvres choisies en 6 tomes*, t. 5, Moscou, Iskustvo, 1968, p. 322 [С. М. Эйзенштейн, *Избранные произведения в 6 томах*, т. 5, Москва, Искусство, 1968, стр. 322]. Je traduis.

27 Min Tian, « Mei Lanfang and Stanislavsky: The (De)construction of an Intercultural Myth on the International Stage », *Theatre Research International*, vol. 45, n° 3, 2020, p. 271.

28 L'erreur est reprise dans toutes les publications, en Russie et en Chine. Voir Min Tian, *op. cit.*, p. 266-267.

29 Toutes les sources parues dans les périodiques chinois en 1953 sont traduites en anglais dans l'étude de Min Tian, *op. cit.*, p. 271-272. Dans « À la mémoire de Stanislavski », *Renmin Ribao*, 17 janvier 1953, p. 3 (traduit dans *Teatr*, n° 9, 1953, p. 164-165) Mei Lanfang raconte : « Nous nous sommes rencontrés plusieurs fois, avons parlé des joies et des peines du métier. Stanislavski se bat pour le réalisme, contre le formalisme, il a un rapport sérieux à son bel héritage national et sait sélectionner le meilleur dans l'art des autres peuples. » Dans un second article, « Mes impressions sur Stanislavski », *Wenyi yuebao* n° 8, 1953, p. 32, il assure que Stanislavski a vu les quatre spectacles présentés à Moscou. « Après, je suis allé le voir, nous avons parlé des caractéristiques de l'art chinois, des mouvements physiques, des expressions faciales. » Il admire « la profondeur de compréhension du vieil homme » (*ibid.*, p. 33). Enfin, dans « Rencontre avec Stanislavski » (*Xinnin wanbao*, 8 août 1953, p. 1), Mei Lanfang évoque surtout les conversations techniques sur l'utilisation des mains.

30 Mei Lanfang, article sur son dévouement au peuple et au bel avenir de la nation dans *Renmin ribao*, 14 avril 1955, p. 3, cité par Min Tian, *op. cit.*, p. 266.

31 Min Tian, *ibid.*, p. 266. En 1981 Mei Shaowu, le fils de Mei Lanfang, confirme en évoquant une anecdote que son père aimait raconter : à une dame qui s'étonnait d'avoir repéré une différence dans la gestuelle d'une représentation à l'autre, l'acteur aurait répondu que jouer est « un art du mouvement libre, guidé par des lois ». Mei Shaowu, « Mei Lanfang as seen by His Foreign Audiences and Critics », *Peking opera and Mei Lanfang*, Pékin, New World Press, 1981, p. 62.

32 « Je voudrais vraiment m'échapper et aller voir votre théâtre chinois, mais cela m'est interdit par les docteurs. » Stanislavski dit avoir pris connaissance du théâtre chinois de manière livresque, ce qui ne sert à rien, car il faut voir les prestations. Il s'est résigné à se faire une idée à partir des descriptions que lui ont faites ses amis, et se dit sûr que cette découverte du théâtre chinois sera profitable. Yu Shangyuan, « Stanislavsky », 1936, cité par Min Tian, *op. cit.*, 2020, p. 268.

33 *Иностранная литература*, n° 10, 1956, p. 222. Nous appliquons la majuscule au mot *Système* pour désigner la méthode de travail de l'acteur proposée par Stanislavski.

34 « Apprenez la précision dans la maîtrise auprès de Mei Lanfang ». Viktor Komissarjevski, « Мэй Лань-Фан и его книга » [« Mei Lanfang et son livre »], *Мэй Лань-Фан. Сорок лет на сцене* [Mei Lanfang. Quarante ans sur scène], Moscou, Iskustvo, 1963, p. 11-12. Pour un plus ample développement de ces informations douteuses, Min Tian, *op. cit.*, p. 271-272.

35 Gao Xingjian, « De Mao au modernisme », *Bouffonneries*, n° 20-21, 1989, p. 109-110. Sur la situation du théâtre chinois sous Mao, voir Xiaomei Chen, Tarryn Li Min Chun, Siyuan Liu (dir.), *Rethinking Chinese Socialist Theaters of Reform. Performance, Practice, and Debate in the Mao Era*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Press, 2021.

36 Nikolaï Sibiriakov, *Мировое значение Станиславского* [L'Importance mondiale de Stanislavski], Moscou, Iskustvo, 1974.

37 Il était absent aussi de la représentation d'hommage au Bolchoï qui fut rajoutée au programme le 13 avril et de la dernière rencontre organisée par la VOKS le 14 avril. Il prétextait la maladie aussi pour ne pas rencontrer Gordon Craig avec lequel il avait collaboré entre 1908 et 1911, mais qui le menaçait alors d'un procès.

38 Mei Lanfang, « My Life on the Stage », *Eastern Horizon*, vol. 1, n° 15, 1961, p. 11-29.

39 Durant son séjour à Moscou, Mei Lanfang verra aussi Boris Godounov de Modeste Moussorgski au Théâtre d'opéra Stanislavski. Pour le théâtre dramatique, il assiste à *La Dame aux camélias* d'après Alexandre Dumas et à *33 évanouissements* d'après Anton Tchekhov au Théâtre de Meyerhold, à *La Princesse Turandot* d'après Gozzi, mise en scène par Eugène Vakhtangov dans le théâtre portant son nom, aux *Nuits égyptiennes* d'après Bernard Shaw, Alexandre Pouchkine et William Shakespeare au Théâtre de chambre de Alexandre Taïrov et aux *Aristocrates* de Nikolaï Pogodine dans la mise en

scène de Nikolaï Okhlopkov au Théâtre réaliste. Il verra également des ballets, des spectacles de marionnettes. À Leningrad il assistera à *Richard III* au Grand Théâtre dramatique (BDT).

40 « Il y a deux façons d'aborder le travail : ou bien vous ressentez immédiatement le personnage de l'intérieur et il se manifeste de lui-même en action, ou bien vous créez la vie du corps, morceau par morceau, et alors, progressivement, la ligne intérieure se forme d'elle-même. »

Станиславский – реформатор оперного дела [Stanislavski – réformateur du théâtre de l'opéra], Moscou, Muzyka, 1988, p. 212. Je traduis.

41 Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, « Письмо Л.Д. Леонидову » [« Lettre à L. D. Léonidov »], 4 septembre 1935, Berlin, *Творческое наследие* [L'héritage des œuvres de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko], t. 3, *Письма 1923-1937* [Lettres 1923-1937], Moscou, MXT, 2003, p. 463.

42 *Ibid.*

43 « D'un côté je veux présenter l'opéra chinois traditionnel à l'étranger, et de l'autre j'utilise cette possibilité pour étudier l'art théâtral étranger et enrichir nos traditions. » Cité dans la présentation de l'exposition consacrée à Mei Lanfang au Musée Bakhrouchine en 2016 : <https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].

44 Stanislavski demande à sa traductrice qu'un autre exemplaire soit adressé aussi à Max Reinhardt, un collègue de longue date. Constantin Stanislavski, *Собрание сочинений* [Essais choisis], t. 9, Moscou, Iskusstvo, 1999, p. 664.

45 Irina Vinogradskaïa, *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись* [Chroniques de la vie et des œuvres de C. S. Stanislavski], t. 4, Moscou, MXT, 2003, p. 396. Voir aussi Constantin Stanislavski, 1863-1963. *L'homme, le metteur en scène, l'acteur*, Moscou, éditions du Progrès, 1963, p. 196-197.

46 En russe le titre *Работа актера над собой в процессе переживания* [Le travail de l'acteur sur lui-même pendant le processus du ressenti] est paru en 1938, deux ans après la version américaine.

47 Huang Zuolin, « Mei Lanfang, Stanislavsky and Brecht. A Study of Contrasts », dans Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Pékin, New World Press, 1981, p. 14-29.

48 Cité par Min Tian, *op. cit.*, p. 275.

49 Min Tian, *op. cit.*, p. 275. Voir aussi les études citées ici de Fu Veifen et de Fu Qiumin.

50 Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire, interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2022. Sur l'interprétation de la méthode de Stanislavski en Chine, voir Xingliang Hu, *中国现代戏剧思潮 — 戏剧现代化与社会现代化* [Courants de pensée dans le théâtre moderne chinois. Modernisation du théâtre et modernisation de la société], Pékin, Beijing shifan daxue chubanshe, 2022, cité par Nan Lu, *L'Utopie du théâtre populaire en Chine (1915-1977)*, Paris, L'Harmattan, 2024.

51 Dun Xiao, « Популярность Станиславского в Китае » [« La popularité de Stanislavski en Chine »], *Проблемы литературы Дальнего Востока* [Problèmes littéraires de l'Extrême-Orient], Université d'État de Saint-Petersbourg, 2023, URL : <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/45057/1/356-365.pdf> [consulté le 26 juin 2025].

52 Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Eisenstein, Taïrov ont disparu entre 1938 et 1950. Tretiakov et Meyerhold ont été fusillés respectivement en 1937 et 1940.

53 Georges Banu, « Procès et utopie de la scène occidentale », *Jeu*, n° 49, 1988, p. 92-111, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/251ac> [consulté le 17 juin 2025]. Sur les différents modes de transferts culturels, voir Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 400. Voir aussi Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002 ; Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissenwehrer (dir.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.

54 https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2014/10/15/1_1930/ [consulté le 26 juin 2025] ; <https://www.gctm.ru/event/dar-mey-lanfanya/> [consulté le 26 juin 2025].

55 À partir de cette tournée, un écrivain et chercheur suédois, Lars Kleberg, composa un débat imaginaire qui fut monté au Festival d'Avignon en 1988 par Antoine Vitez sous le titre *Les Apprentis sorciers*. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre IV. La Scène 1983-1990*, Paris, P.O.L., 1997, p. 308.

ABSTRACTS

Français

À Moscou et Léninegrad, en mars et avril 1935, la tournée de Mei Lanfang avec l'opéra de Pékin fait un triomphe. Dans le contexte des relations sino-soviétiques du milieu des années 1930, on peut s'étonner de cette invitation en grande pompe d'un théâtre hérité du passé impérial. L'article déconstruit un certain nombre des légendes qui continuent de circuler, en Russie et ailleurs, autour de cet événement culturel en reconstituant le calendrier de la tournée, en consultant les déclarations faites sur le moment et en les comparant avec les instrumentalisations qui seront opérées à partir des années 1950, par les Russes comme par les Chinois. Utilisée par les avant-gardes en 1935 pour essayer de repousser les limites du réalisme socialiste, la venue de Mei Lanfang sert au contraire de prétexte aux autorités culturelles soviétiques pour exporter un modèle de pédagogie de jeu réaliste dans un pays qui manque encore de bases théoriques et pratiques pour développer un théâtre parlé, dit « moderne ». Mais le transfert culturel forcé n'eut pas lieu, en partie à cause des aléas idéopolitiques et l'opéra de Pékin resta fermé au réalisme psychologique. On pouvait, en falsifiant les faits, tenter des rapprochements entre réalisme et théâtralité. On pouvait essayer d'implanter des outils pédagogiques occidentaux pour développer le théâtre parlé chinois. Mais il fut vain de vouloir moderniser des formes théâtrales anciennes, ancrées dans des philosophies, une histoire, des réalités multinationales spécifiques.

English

In Moscow and Leningrad in March and April 1935, Mei Lanfang's tour with the Peking opera was a triumph. In the context of Sino-Soviet relations in the mid-1930s, it is surprising that a theatre inherited from the imperial and feudal past was invited to perform with such pomp and ceremony. The article deconstructs a number of the legends that continue to circulate, in Russia and elsewhere, around this cultural event by reconstructing the tour schedule, consulting the statements made at the time and comparing them with the instrumentalizations that were made from the 1950s onwards, by both the Russians and the Chinese. Used by the avant-gardes in 1935 to try and push back the limits of socialist realism, Mei Lanfang's visit served as a pretext for the Soviet cultural authorities to export a model of realist acting pedagogy to a country that lacked the theoretical and practical foundations to develop a spoken theatre, called "modern". But the forced cultural transfer did not take place, partly because of ideo-political ups and downs, and Peking opera remained closed to psychological realism. It was possible, by falsifying the facts, to try to bring realism and theatricality closer together. One could try to introduce Western educational tools to develop Chinese spoken theatre. But there was no point in trying to modernize

ancient theatrical forms, rooted in specific philosophies, histories and multinational realities.

INDEX

Mots-clés

Lanfang (Mei), opéra de Pékin, Meyerhold (Vsevolod), Tretiakov (Serge), Eisenstein (Serge), théâtralité, Stanislavski (Constantin), transfert culturel

Keywords

Lanfang (Mei), Peking opera, Meyerhold (Vsevolod), Tretyakov (Sergei), Eisenstein (Sergei), theatricality, Stanislavski (Konstantin), cultural transfer

AUTHOR

Marie-Christine Autant-Mathieu

Directrice de recherches émérite CNRS, unité mixte de recherche EUR'ORBEM (UMR 8224) Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane

IDREF : <https://www.idref.fr/032069235>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/marie-christine-autant-mathieu>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000116004039>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12316957>

Zinaïda Venguérova : ambassadrice de la culture européenne fin de siècle en Russie

Zinaïda Vengerova: The Ambassador of Fin de Siècle European Culture in Russia

Rosina Neginsky

DOI : 10.35562/marge.1166

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

Avec mes remerciements sincères à Martine Lavaine.

- 1 Zinaïda Venguérova (1867-1941) a été critique littéraire, artistique et théâtrale, en même temps que traductrice de l'anglais, de l'allemand, du français, de l'italien et de l'espagnol. Elle a joué un rôle primordial dans l'initiation des lecteurs russes à la littérature, au théâtre et à l'art de l'Europe occidentale de la fin du ^{xix}^e siècle et jusqu'au début du ^{xx}^e siècle. Elle a ainsi contribué à faire connaître les nouvelles tendances culturelles qu'elle désigne à l'époque comme symbolistes et que Leonid Livak classe de nos jours parmi les modernistes¹. C'est précisément au moment où le mouvement symboliste est en train de se former que Venguérova est la première à le populariser en Russie en le faisant connaître au public russe par des moyens très variés.
- 2 Certains de ses articles ont un écho considérable en Russie. Par exemple, son article « Les poètes symbolistes français » a eu une grande influence sur Valéri Brioussov, le poète et le fondateur de la branche moscovite du symbolisme et de la décadence russe. Cet article constitue, pour lui et d'autres, une véritable révélation. Après l'avoir lu, il écrit dans son *Journal* :

Finale^{ment} *La Dégénérescence* de Nordau a paru, et nous avons l'article de Zinaïda Venguérova dans *Le Messenger de l'Europe*. Je suis allé dans une librairie et je me suis acheté Verlaine, Mallarmé, Rimbaud et quelques drames de Maeterlinck. Ce fut pour moi une complète révélation².

- 3 Anne Ducrey dans son article « Mallarmé en Russie : l'aventure symboliste ou le “Don du poème” » souligne le rôle de Venguérova dans la diffusion des œuvres des poètes symbolistes français en Russie, en l'occurrence de Mallarmé, et souligne l'importance de son article :

Si Baudelaire est traduit en Russie dès la fin des années quatre-vingt, il faut attendre 1892 et l'article de Z. Venguérova, intitulé « Poètes symbolistes en France » [...] pour que le nom de Mallarmé soit porté à la connaissance du public russe. Traçant un tableau de la vie littéraire française, évoquant la poésie de Verlaine, Rimbaud, Laforgue et Moréas, Venguérova ne manque pas d'y adjoindre Mallarmé. C'est la première étape, mais elle sera déterminante, car [...] Valeri Brioussov, découvre, en lisant cet article, un idéal poétique dont les poètes cités lui fournissent des modèles qu'il va immédiatement s'efforcer d'introduire dans les lettres russes. [...] Vivement impressionné [...] [et] conforté par sa lecture de Venguérova, Brioussov, doté d'une forte ambition et d'un opportunisme rare, décide de régénérer le paysage littéraire en créant une école poétique, le symbolisme, dont il se proclame le chef. L'acte de naissance de cette école qui n'existe pas encore³.

- 4 Pour Catherine Géry, « l'article de Venguérova “Les poètes symbolistes en France” donne sans doute l'impulsion à la foule de traductions des poèmes de Verlaine qui déferlera sur la Russie à partir de 1893⁴ ». Hélène Henry dans son article « Verlaine, poète russe. “Un étranger si familier” », précise que bien que Verlaine ait été connu en Russie par une élite littéraire, grâce aux poètes tels qu'Innokenti Annenski ou Fiodor Sologoub, il était resté un inconnu pour le grand public jusqu'à la publication de l'article de Venguérova en 1892, et c'est grâce à cette publication que Verlaine connaît un foisonnement de traductions dès 1893 dans des revues russes⁵.
- 5 Venguérova fait connaître le mouvement symboliste très largement, et de diverses manières⁶. Ce n'est pas juste une école de poètes français qui ont en tête Mallarmé et Verlaine, comme le définit le poète français Moréas. Dans son essai autobiographique, elle explique ce qu'elle entend par le symbolisme et la façon dont elle choisit les sujets de ses articles et de ses traductions :

Sous le terme du symbolisme, je perçois le meilleur de ce que créa l'art dans le passé et qu'il continue de créer maintenant. C'est l'idée principale qui relie tout ce que j'écris sur la littérature occidentale et qui me guide dans les choix des auteurs étrangers que je traduis en russe⁷.

- 6 Elle explique que, pour elle, le mouvement décadent et le symbolisme sont deux mouvements différents, même s'ils se ressemblent et que pour elle, le symbolisme est le prolongement constructif du décadentisme. Elle souligne qu'elle adhère plutôt au mouvement symboliste bien qu'elle respecte le rôle que joue le décadentisme dans la littérature et la culture. Voici ce qu'elle constate :

Pour moi, le symbolisme est à la base du modernisme et c'est dans ce sens que j'essaie de le comprendre dans tous mes travaux. Je ne perçois pas le symbolisme simplement comme une école littéraire qui a son début, sa période de succès et puis est remplacée par d'autres. Le symbolisme est tout ce qui est lié essentiellement au transcendant, et le symboliste est celui qui ne fusionne pas avec le moment vécu, mais qui le perçoit selon la recherche d'un but, comme une partie de son chemin⁸.

- 7 Pour elle, la nouvelle forme de beauté que créent les symbolistes et les décadents est révolutionnaire, car cette beauté rejette la banalité de la société, de la vie quotidienne et aspire à l'expression d'une vérité intérieure. Pour la critique, la vie intérieure, la vie de l'âme est essentielle. En effet, l'âme pour les symbolistes russes, très influencés par le philosophe russe Vladimir Soloviev, est la particule divine qui vit au fond de l'être humain⁹. Ainsi, en étant fidèle aux aspirations de l'âme plutôt qu'aux contraintes de la société, on écoute la voix divine. Venguérova perçoit le décadentisme comme un mouvement qui s'arrête à la création de la beauté et à la révolte contre la laideur sans aller plus loin. Par contre, le symbolisme est un mouvement qui non seulement crée la beauté, mais qui a un côté transcendant, car il lie la beauté qu'il crée à l'existence au-dessus de l'existence terrestre.
- 8 Ce point de vue qui accentue la différence entre le décadentisme et le symbolisme apparaît clairement, par exemple, dans deux articles de Venguérova, un sur le poète français Henri de Régnier¹⁰ et l'autre sur le poète belge Émile Verhaeren¹¹, tous les deux publiés dans la revue

de Zinaïda Guippius et de Dmitri Mérejkovski *Novyi Put'* [Le Nouveau Chemin] en 1904¹².

- 9 Venguérova présente le mouvement symboliste comme double¹³. Elle le dote de l'universalité, car, d'après elle, il est plus qu'un mouvement temporaire qui apparaît et disparaît. D'une part, l'art et la littérature symbolistes ont, selon elle, toujours existé en tant que méthode utilisant la réalité physique pour parler de la réalité invisible : la vie intérieure, la réalité transcendante dont la vie intérieure peut être le prolongement. Mais d'autre part, l'art et la littérature symbolistes, qui se développent à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ne se préoccupent que de la réalité invisible comme c'est le cas chez les modernistes français et anglais¹⁴. Ainsi, les choix réalisés par Venguérova quant à la traduction d'œuvres littéraires, les articles qu'elle écrit sur de nombreux dramaturges et sur leurs œuvres théâtrales, ainsi que ses articles sur de nombreux écrivains et peintres reprennent cette double définition¹⁵.

*

- 10 À la fin du XIX^e siècle – début du XX^e, le nom de Zinaïda Venguérova était bien connu des lecteurs russes. Comme elle maîtrisait particulièrement bien le français, l'anglais, l'allemand et connaissait également bien l'italien et l'espagnol, et comme elle avait fait de longs séjours en Angleterre, en France, en Allemagne et en Autriche, elle a eu l'opportunité de s'imprégner de ces différentes cultures. Elle fut surtout sensible au nouvel esprit qui était en train de se développer et de se manifester à travers l'art, la littérature et le théâtre fin de siècle dans la culture de l'Europe occidentale. Ses travaux – ses traductions des auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et ses articles sur les auteurs traduits ou non encore traduits, mais qui commençaient à prendre la parole surtout en Angleterre, en Allemagne et en France – sont publiés dans les journaux russes les plus lus et les plus connus tels que *Vestnik Evropy*, *Obrazovanie*, *Mir Božij*, *Severnyj Vestnik*. Elle publie aussi quatre livres – trois volumes des *Portraits littéraires*¹⁶ et le livre *Les écrivains anglais du XIX^e siècle*¹⁷ où elle rassemble ses meilleurs articles sur la culture de fin de siècle. Ses œuvres furent lues non seulement par les intellectuels russes, mais également par le grand public.

- 11 Très tôt dans sa carrière, à l'époque où Venguérova est encore étudiante en littérature et en histoire littéraire aux cours Bestoujev, elle choisit comme spécialité l'histoire des littératures occidentales, qu'elle étudie avec le professeur A. N. Veselovski. Elle fait sa thèse sur Calvin. Dans son étude autobiographique, elle explique :

Je considère ce travail [...] comme la préparation à mon évolution idéologique. J'ai été prise par la base mystique de son étude sur la prédilection, son pathos, qui comme j'ai compris plus tard, devient le pathos des idéalistes anglais, en commençant par les préraphaélites et en allant jusqu'à Bernard Shaw¹⁸.

- 12 Après avoir fait ses études à Saint-Petersbourg, en 1888 elle s'installe à Paris où elle continue à étudier la littérature à la Sorbonne. Entre 1892 et 1893, elle passe beaucoup de temps à Londres où elle découvre les préraphaélites. Elle constate dans son essai autobiographique :

pour moi ces années à l'étranger sont importantes, car elles m'ont permis de découvrir les modernismes français et anglais. [...] C'était la période de l'épanouissement du décadentisme et du symbolisme en France, et en Angleterre du mouvement des préraphaélites et [...] de la renaissance esthétique qui réunissent les idéaux de la vie avec ses objectifs¹⁹.

- 13 Ses séjours en France et en Angleterre l'inspirent et elle se concentre sur la propagation de l'art et de la littérature fin de siècle en Russie. Elle le fait de diverses façons :

- 14 Elle publie dans des magazines littéraires russes tels que *Vestnik Evropy*, *Obrazovanie*, le journal symboliste *Severnyj Vestnik*, *Zavety*, *Novaja Žizn'* et d'autres, des articles sur les écrivains, dramaturges et peintres qui l'intéressent et qu'elle considère comme étant des représentants de la nouvelle littérature, du nouveau théâtre et de nouveaux mouvements artistiques. Elle explique la philosophie cachée dans leurs œuvres et souligne la nouveauté de leur pensée et de leur sensibilité telle que l'intérêt pour les formes variées de l'invisible qui constituent la beauté et qui correspondent à la conception fin de siècle de cette dernière.

- 15 Elle rassemble ses articles les plus importants sur les auteurs modernistes-symbolistes en un recueil de trois volumes qu'elle appelle *Portraits littéraires* [Литературные характеристики]. Le premier volume est publié en 1897 : on y trouve l'article séminal sur les poètes symbolistes français, des articles sur le poète symboliste Paul Verlaine et sur l'écrivain décadent J.-K. Huysmans, des articles sur les préraphaélites en général, et plus particulièrement Dante Gabriel Rossetti et William Morris, mais également des articles sur des dramaturges et écrivains tels qu'Oscar Wilde, Henrik Ibsen, Gerhard Hauptmann et Dante Alighieri. Ce dernier fait partie de sa première définition du symbolisme. Le deuxième volume est publié en 1905 : on y trouve des articles sur les symbolistes belges Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, sur le critique d'art britannique John Ruskin qui soutient l'art des préraphaélites et explique l'idée de la nouvelle beauté qu'ils développent, également sur Walter Pater, le critique d'art anglais qui représente un nouveau style dans la critique d'art, mais aussi des articles sur Gustave Kahn et sur le dramaturge allemand Frank Wedekind. Le troisième volume, paru en 1910, contient surtout des articles sur les pièces récentes de F. Wedekind, M. Maeterlinck, G. Hauptmann, A. Schnitzler et G. d'Annunzio.
- 16 Parallèlement, elle prépare quatorze volumes sur les écrivains occidentaux. Mais le déclenchement de la première guerre mondiale ne permettra la publication que du premier volume des *Écrivains anglais*²⁰.
- 17 Elle travaille comme traductrice et traduit un grand nombre d'œuvres littéraires et théâtrales de la fin du siècle, souvent des manuscrits. Elle écrit également des articles d'introduction pour ses traductions.
- 18 Entre 1893 et 1909, elle est responsable de la chronique « Nouvelles de la littérature étrangère », publiée par le *Vestnik Evropy* dont le rédacteur en chef est son beau-frère Ludowik Slonimsky, mari de sa sœur Fanny et père du futur musicologue américain Nicolai Slonimsky. Ces chroniques font découvrir au public russe des œuvres littéraires et théâtrales occidentales que souvent l'histoire littéraire n'a pas retenues, mais qui ont contribué à l'évolution de la littérature fin de siècle et du théâtre vers le modernisme.

- 19 Elle apporte une contribution au *Dictionnaire encyclopédique Brockhaus et Efron*. Elle écrit des articles sur de nombreux écrivains et dramaturges, parmi lesquels certains sont restés gravés dans l'histoire littéraire, tandis que d'autres, bien qu'oubliés aujourd'hui, présentaient cependant un intérêt à l'époque pour leur rôle dans la formation de la nouvelle littérature fin de siècle ; parmi eux Jules Lemaître ou Henri Beck, dont on se souvient peu aujourd'hui.
- 20 Elle publie des articles sur les phénomènes sociaux auxquels elle applique des idées modernistes, par exemple, sur le statut des femmes – « Féminisme et la liberté féminine²¹ », « La femme russe²² » – ou sur les liens entre les idées de fin de siècle et le mouvement socialiste (les articles sur Gustave Kahn et William Morris).

*

- 21 Les articles de Zinaïda Venguérova ont trouvé un écho considérable en Russie. Son article « Les poètes symbolistes en France » constitue une véritable révélation pour le poète Valeri Brioussov, le fondateur de la branche moscovite du symbolisme et de la décadence russes en poésie. Selon Nicolaj Bogomolov, le spécialiste russe du symbolisme russe, l'article de Zinaïda Venguérova influence non seulement Brioussov, mais beaucoup d'autres en les amenant à lire régulièrement des œuvres de Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et d'autres²³.
- 22 Dans la première partie de son article « Les poètes symbolistes en France », Venguérova recherche l'origine du symbolisme français et le trouve dans le pessimisme français causé par la défaite de 1870²⁴.

Ce pessimisme débouche, selon elle, sur un retrait des Parnassiens dans les arts, loin de la vie quotidienne, de la vie en société ou des contraintes de l'existence physique et sociale. Or, les symbolistes ont pris la suite des parnassiens et s'éloignent comme eux de la foule, de la banalité. Dans la deuxième partie de son essai, Venguérova examine alors en quoi les symbolistes se distinguent des parnassiens. Les symbolistes renoncent à la froideur des parnassiens, pour rester simplement fidèles à la défense de la beauté éternelle : tout ce que le poète voit est symbole de la vie supérieure qui est au-dessus de la vie terrestre²⁵.

- 23 Par cet article elle fait connaître au public russe des poètes tels que Verlaine à qui elle consacre une grande partie du texte, puis un article entier en 1896 dans *Severnij vestnik* (*Le Messager du Nord*²⁶), Mallarmé, qui est d'après elle le deuxième en importance après Verlaine. Elle écrit sur Rimbaud, Laforgue, Vicaire, Baudelaire, Moréas ; elle mentionne Tristan Corbière et Gustave Kahn. Elle parle de Georges Rodenbach, ainsi que d'Henri de Régnier, un des poètes symbolistes les plus populaires à qui elle consacre un article en 1904²⁷, avant de l'inclure dans le deuxième volume de ses *Portraits littéraires*²⁸ publiés en 1905. Déjà à cette période, elle perçoit Mallarmé et Verlaine comme de grands poètes et les fondateurs de la poésie symboliste. Elle initie également le lecteur aux journaux symbolistes français tels que *La Revue contemporaine*, *La Revue indépendante*, *La Vogue* et *La Revue wagnérienne*. En conclusion de son article, elle écrit que malgré les différences apparentes entre les auteurs symbolistes, l'essentiel chez eux est similaire, et cela se manifeste au niveau de leur philosophie. Pour cette raison, on peut percevoir leur littérature comme une véritable école. Elle écrit :

On refuse au symbolisme le nom d'école, pour cette raison que dans les tendances de ses représentants il y a peu de choses en commun, et qu'il n'y a pas de traits qu'ils partagent comme le font les auteurs romantiques ou les Parnassiens. On peut cependant facilement se convaincre que, indépendamment de la pénétrante individualité de chacun des meilleurs poètes du symbolisme, leur poétique apparaît comme une réaction radicale contre l'irruption de la science positive sur le territoire de l'art, irruption qui ne peut avoir de valeur artistique que quand elle découvre à l'âme de nouvelles perspectives, non soumises à l'examen de la raison. [...] Mais si l'on peut juger le mouvement esthétique et philosophique par les résultats, le symbolisme qui a donné Verlaine, Mallarmé et Moréas, doit être tenu pour une des plus fécondes écoles de la poésie française moderne²⁹.

- 24 L'article de Venguérova fut très bien reçu en France. Louis Dumur, fondateur et rédacteur en chef du *Mercure de France*, grand défenseur du symbolisme et lui-même poète décadent, fait l'éloge de son article dans son compte rendu « Le symbolisme jugé par une Russe », où il constate que son article « est remarquable par l'abondance de l'information et le libéralisme du jugement³⁰ ».

*

- 25 Venguérova, qui aime Londres et y passe beaucoup de temps, fait découvrir au public russe les peintres et les poètes préraphaélites à une époque où ils sont à peine connus en Angleterre, et encore moins sur le continent. Avant la publication de son article, peu de travaux leur sont consacrés. Parmi ces ouvrages, le plus connu est le livre de John Ruskin *Pre-Raphaelitism* publié en 1851 à l'aube de l'apparition de la confrérie des préraphaélites. Ruskin est le premier à les découvrir, à les apprécier et à les faire connaître au public britannique. Venguérova connaît certainement ce livre³¹. Il en est de même de *Notes on the Royal Academy Exhibition 1868*³², écrit par le poète A. C. Swinburne et W. M. Rossetti, frère de Dante Gabriel Rossetti, critique littéraire et membre de la confrérie des préraphaélites. Ce dernier publia en 1867 le livre *Fine Art, Chiefly Contemporary*³³ et en 1886 il dirigea la publication de *Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*³⁴. Venguérova est familière avec ces ouvrages, car au cours de son séjour à Londres elle rencontre William Rossetti, sympathise avec lui et apprend ainsi beaucoup sur la vie du fondateur du préraphaélisme, notamment concernant ses relations, notamment à propos de son amitié avec l'écrivain George Meredith avec qui D. G. Rossetti partagea la maison et qui le reconnut comme le maître du mouvement des préraphaélites³⁵. Notons qu'en 1899, deux ans après la publication de l'article de Venguérova sur Meredith en 1897 dans *Vestnik Evropy*³⁶ où elle le présente comme symboliste, Arthur Symonds le fait inclure dans son livre sur le symbolisme, *The Symbolist Movement in Literature*³⁷, où il suit les mêmes principes de classification que Venguérova quand elle définit le mouvement symboliste comme double³⁸.
- 26 Comme Venguérova est la seule à écrire sur les préraphaélites à la fin du XIX^e siècle en Russie, il est possible que ce soit son article sur les préraphaélites et leur choix de revenir à l'art avant Raphaël dans le but d'insuffler une nouvelle spiritualité dans leurs œuvres et tout particulièrement son article sur William Morris, le fondateur du mouvement Arts and Crafts, qui ont fait découvrir la philosophie de ce mouvement au mécène russe Savva Mamontov. Ce dernier appliquera ces principes dans ses ateliers de production de céramiques et d'autres objets d'art et de la vie quotidienne à

Abramtsevo. Leurs méthodes de production et quelques aspects stylistiques sont inspirés par la culture de l'ancienne Russie ; les objets sont fabriqués à des prix raisonnables pour rester accessibles au grand public et embellir ainsi leur quotidien, comme le prophétise William Morris³⁹.

- 27 Dans son article sur les préraphaélites, « Novye tečeniia v anglijskom iskusstve » [« Les nouvelles tendances dans l'art anglais »], Zinaïda Venguérova explique les origines de ce mouvement. Elle précise que ce dernier est né en réaction à l'aspect sclérosé de l'art académique. Les préraphaélites cherchent à revivifier la peinture en s'inspirant des primitifs italiens d'avant Raphaël d'une part, en dotant d'autre part leurs toiles d'une sensibilité issue de leur perception profondément personnelle du monde, de la nature et de la société. Venguérova écrit :

Le sens du mouvement des préraphaélites apparaît au moment de la Renaissance en Angleterre de la spiritualité en général. La puissance de ce mouvement réside dans sa capacité à donner une impulsion à la créativité artistique sans la limiter par des formules et des principes rigides⁴⁰. [...] En souvenir d'artistes [Giotto, Fra Angelico, Boticelli, Fra Filippo Lippi] qui ne connaissent que l'autorité de la nature et de la voix intérieure de leur âme, les peintres anglais se sont appelés des préraphaélites. Par cela ils montrent qu'ils renoncent à l'imitation des formes harmonieuses développées par les artistes classiques et se rapprochent des peintres italiens qui ne cherchent l'inspiration que dans la nature et dans leur âme⁴¹.

- 28 Elle souligne que ce mouvement – qui n'existe que depuis très peu de temps en tant que tel – crée une nouvelle beauté, très idéalisée, et qu'il est surtout important pour avoir donné naissance à la double créativité – peinture et poésie – de Dante Gabriel Rossetti, à la poésie et aux diverses activités de William Morris, à la poésie de Swinburne et à celle d'autres poètes (Keats, Shelley, etc.) Elle étudie tout particulièrement deux tableaux réalisés par la confrérie des préraphaélites, le tableau *L'Annonciation* de D. G. Rossetti et le tableau *Light of the World* de Holman Hunt. Dans son analyse de *L'Annonciation* elle explique que l'originalité du tableau réside dans sa façon très réelle, et non pas idéalisée, de représenter l'histoire de l'Annonciation, car

Dans les histoires empruntées à l'Évangile, ces événements n'étaient pas présentés dans une atmosphère solennelle [...], mais simplement, comme ils auraient pu se produire parmi la population naïve, proche de la compréhension et de la perception du miraculeux, grâce à leur piété et leur foi naïve ⁴².

- 29 La Madone dans ce tableau est représentée dans des vêtements simples au lieu d'être représentée de façon solennelle. Elle est craintive au lieu d'être joyeuse, car elle redoute d'être accusée d'adultère et d'être lapidée : punition que la société de l'Ancien Testament réserve aux femmes adultères. Pour doter le tableau d'une réalité plus intime, il utilise sa sœur Christina, poétesse préraphaélite, et peint son portrait en Madone, technique fréquemment utilisée par les préraphaélites, surtout par D. G. Rossetti.
- 30 En parlant du tableau *Light of the World* de Hunt, elle montre le point de départ des préraphaélites où les idées du mouvement symboliste sont confondues avec l'allégorie ce qui, selon elle, est la faiblesse du début de ce courant. Cet aspect disparaît par la suite quand le mouvement évolue et devient ce que l'on appelle maintenant : le mouvement symboliste. D'ailleurs, Venguérova est la première à percevoir les préraphaélites comme des symbolistes, point de vue aujourd'hui répandu ⁴³.
- 31 Venguérova affirme qu'en représentant le Christ dans *Light of the World* « avec une couronne de puissance sur la tête et une lanterne à la main, qui se tient dans un jardin épais et frappe à une porte fermée ⁴⁴ », le peintre illustre les paroles de l'Apocalypse sur le Christ. Ces dernières évoquent le fait qu'il frappe à l'âme des hommes et cherche en elle une réponse. La critique voit ici une image allégorique qui affaiblit l'œuvre. Elle souligne également la représentation détaillée de la végétation, très réaliste, qui selon elle est typique des préraphaélites.
- 32 Dans cet article Venguérova fait aussi connaître l'œuvre littéraire des préraphaélites. Elle introduit le public aux journaux *The Germ* publié en 1850 et *The Oxford and Cambridge Magazine* publié en 1856 par des préraphaélites et elle décrit les œuvres qu'ils publient. Par exemple, dans *The Germ*, inspiré par D. G. Rossetti, on publie des œuvres qui précisent l'importance de l'âme et de la vie intérieure

pour la création d'une nouvelle beauté, comme dans la nouvelle « Hand and Soul » de D. G. Rossetti. Venguérova cite les passages essentiels de la nouvelle où s'exprime la philosophie de la confrérie : l'importance d'écouter « nos âmes » et de représenter le monde à travers la perception subjective. Elle cite notamment les paroles de « l'âme » qui apparaît à un peintre italien fictif du XIII^e siècle au moment de sa crise créative. « L'âme » est décrite comme une femme mystérieuse aux cheveux dorés comme toutes les femmes de Rossetti. Enveloppée d'une tunique gris-vert, elle prononce ces paroles :

Dessine-moi comme tu me vois maintenant pour savoir ce que je suis vraiment [...] Tu dois donc regarder avec des yeux qui voient dans le labeur ton appel, et tu dois être imprégné de foi non pas reçue d'autrui, mais venant de ta pure prière. Atteins-le, et ton âme apparaîtra devant tes yeux et cessera d'être un mystère douloureux pour toi⁴⁵.

- 33 En parlant d'*Oxford and Cambridge Magazine*, Venguérova souligne l'intérêt des préraphaélites pour l'art médiéval qui était aussi une source d'inspiration pour eux.
- 34 Ses articles sur Dante Gabriel Rossetti⁴⁶ et William Morris⁴⁷ sont construits comme tous les articles qu'elle écrit pour initier le public russe aux modernistes occidentaux. Elle commence toujours par un aperçu important de la vie de l'artiste ou de l'écrivain, puis elle examine en détail son œuvre artistique ou littéraire, enfin elle explique son rôle dans l'évolution de la culture. Ainsi, dans le cas de Rossetti, elle explique qu'il crée un nouveau type de beauté qui s'exprime par les couleurs et les sons⁴⁸ dans la peinture et la littérature. En peinture, il crée un nouveau type de femme, que Venguérova appelle les « Madones ». Elles sont différentes des Madones du Moyen Âge et de la Renaissance, car les Madones de Rossetti sont des incarnations de la complexité de l'âme humaine. Selon Venguérova, dans la majorité de ses tableaux, chaque femme représentée évoque des aspects particuliers de la beauté idéale qui se reflète dans « les profonds états d'âme⁴⁹ » C'est uniquement en *Astarté Syriaca*⁵⁰ que la critique voit la représentation de toute la complexité de l'âme humaine. Venguérova explique que

Astarté est l'ancêtre de Vénus, la déesse de l'amour, créée à partir de contrastes, d'élans agités, dans lesquels les éléments du divin et du sensuel ne se confondent pas, mais s'enchaînent comme symboles de la plus haute extase religieuse et de la chute la plus profonde, également possibles pour l'homme⁵¹.

- 35 En interprétant le tableau, Venguérova souligne la complexité d'Astarté. D'une part, Astarté apparaît extrêmement sensuelle, le symbole de la vie terrestre. D'autre part, dans les yeux d'Astarté, obscurcis et sans passion, on voit le reflet de son épuisement lié à la vanité de la vie terrestre et on voit que ses « yeux absolus » regardent vers l'éternité, signe d'un profond désir de se réconcilier avec la paix du monde éternel et harmonieux de Dieu. Astarté Syriaca symbolise donc la beauté complexe de l'âme humaine. Venguérova décrit la poésie de D. G. Rossetti qui illustre en mots ses tableaux. Elle rappelle qu'en cela Rossetti suit la tradition établie par William Blake, que Rossetti considère comme son précurseur⁵².
- 36 Dans son article sur William Morris, la critique évoque son rôle révolutionnaire concernant l'amélioration de la vie des gens en rendant la beauté accessible à tous d'une part et elle souligne d'autre part son désir d'améliorer la vie des gens en changeant leurs conditions de travail. Elle explique que grâce à la société Morris, Marshall, Faulkner and Co. qu'il crée, il produit des objets d'art et des objets de la vie quotidienne qui ont pour but d'améliorer le goût des gens et d'embellir leur environnement. Comme il croyait à la beauté de l'âme humaine et à la nécessité pour l'être humain d'avoir du temps libre pour avoir accès à la beauté, il luttait pour le raccourcissement de la journée de travail. Selon Venguérova, Morris crée de la beauté qui peut s'appliquer à la vie et améliorer la société. En cela, les idées symbolistes et modernistes sont très actuelles et ancrées dans la réalité, malgré les reproches de la société, très critique vis-à-vis d'elles.
- 37 Bien que le premier volume des *Portraits littéraires* (1897) soit mal reçu par la critique russe qui ne comprend pas l'organisation du livre et les raisons pour lesquelles les auteurs qui ne sont pas alors considérés comme symbolistes sont classifiés comme tels par Venguérova⁵³, le deuxième volume (1905) où elle publie l'article sur Meredith est reçu d'une façon complètement différente et reçoit

beaucoup d'éloges. La question de l'incompréhension de la classification ne se pose plus, et la visée du livre de Venguérova semble claire aux yeux des commentateurs⁵⁴.

*

- 38 On retrouve les idées symbolistes appliquées à l'amélioration des conditions des femmes dans deux de ses articles. Ces articles expliquent pourquoi la beauté de la vie intérieure créée par les symbolistes est essentielle dans les mouvements sociaux, en l'occurrence dans le féminisme. Le premier article est « La femme russe » écrit en français et publié en 1897 dans *La Revue des revues*⁵⁵ et le second est « Феминизм и женская свобода » [« Féminisme et la liberté féminine »] publié en 1898 en russe dans le magazine russe *Obrazovanie* [Éducation⁵⁶]. Les deux articles mettent l'accent sur l'importance de l'individualité et de l'individu, et en particulier de la façon de penser qui découle de son libre arbitre et qui influence les manifestations sociales d'une personne. Ces éléments sont essentiels d'après la critique, car ce ne sont pas les conditions extérieures qui déterminent la façon de vivre, mais le monde intérieur et la pensée. Les deux articles mettent l'accent sur l'idée d'après laquelle, pour arriver à une liberté extérieure il faut d'abord acquérir une liberté intérieure. Cette liberté n'est pas conditionnée par les facteurs extérieurs, mais provoque elle-même les changements quant aux manifestations extérieures d'un individu. Dans « La femme russe⁵⁷ » Venguérova souligne la force et l'indépendance intérieure de la femme russe et la façon dont, grâce à cette indépendance intérieure, malgré les conditions extérieures difficiles, la femme russe arrive à ignorer ces conditions, les dépasser et même contribuer à la vie de la société. D'après Venguérova, la femme russe, étant donné son histoire et sa force, est prête pour les changements sociaux. Elle est mûre intérieurement. Dans « Féminisme et liberté féminine », Venguérova évoque l'exemple de la femme française. À travers des exemples issus de la littérature française, elle explique que pour des raisons historiques et sociales, la femme française n'est pas libre intérieurement, elle représente l'annexe de l'homme. Elle se plaît dans sa dépendance. C'est pour cette raison que la femme française, selon la critique, n'est pas capable de contribuer à la société. Elle ne peut que l'utiliser pour pouvoir survivre. Donc elle n'est pas encore mûre

pour les changements sociaux extérieurs et même si ces changements sont nécessaires et arrivent, la femme française ne saura pas quoi faire avec eux.

39 Venguérova note que la libération de la femme ou le désir d'établir l'égalité sociale par les lois n'aboutiront à rien tant que la façon de penser des femmes et des hommes n'évoluera pas. Pour elle, tant que la société n'a pas la conviction profonde de la nécessité des droits sociaux égaux des hommes et des femmes, rien n'est possible. Selon elle, les mouvements féministes qui ne viennent que de l'extérieur sans une rééducation de la société de l'intérieur, ne peuvent pas être suffisamment efficaces, car c'est avant tout la façon de penser, que l'on peut appeler la mentalité, qui détermine la réussite sociale.

40 Sa façon d'envisager le cœur du problème et de mettre l'accent sur l'importance de la liberté intérieure et du monde intérieur indépendamment des contraintes sociales et de la pensée, est directement inspirée de la philosophie symboliste. Ces articles n'abordent pas uniquement les sujets politiques qui tiennent à cœur à l'auteur, ils montrent que le mouvement symboliste n'est pas un mouvement détaché de la vie, il n'est pas abstrait, mais bien au contraire, ces articles montrent que le mouvement symboliste peut participer à résoudre les problèmes sociaux et établir la justice d'une façon profonde et durable.

*

41 Un des premiers livres que Venguérova traduit est *Autobiographie*⁵⁸ d'Annie Besant (1847-1933⁵⁹). Le livre de Besant sort en Angleterre en 1893 et en Russie en 1895, dans la traduction de Zinaïda Venguérova. Bien qu'à travers sa vie, Annie Besant se soit fait connaître grâce à de nombreuses activités sociales, surtout concernant les droits des femmes, à l'époque où elle publie son livre, elle devient une adepte d'Helena Blavatsky et se passionne pour la théosophie. Après la mort de Blavatsky en 1891, elle prend le relais et représente la société théosophique à la Chicago World Fair en 1893.

42 Venguérova s'intéresse à Annie Besant en raison de l'intérêt que cette dernière porte à la théosophie, mais surtout, car elle-même se passionne pour les personnalités féminines extraordinaires qui ne s'inscrivent pas dans les normes de la société bourgeoise et qui

peuvent servir d'exemple pour le changement du statut des femmes du fait de leur liberté intérieure, élément que la critique évoque dans ses articles « La femme russe » et « Féminisme et liberté féminine ».

43 Venguérova elle-même n'a pas été une théosophe, mais en 1892, avant de se lancer dans le travail de traduction pour l'*Autobiographie* de Besant, elle publie un article sur une autre femme extraordinaire, Helena Blavatsky, dans le *Dictionnaire biographique Brockhaus et Efron*. Cet article et sa traduction de la biographie d'Annie Besant sont importants comme exemples de ses vues symbolistes par rapport à la société, au statut et à la liberté des femmes et comme l'introduction à la théosophie en Russie, surtout pour la deuxième génération des symbolistes russes⁶⁰.

44 C'est grâce à ces publications que le mouvement théosophique se fait connaître en Russie et éveille un grand intérêt chez Andreï Biély, écrivain et poète symboliste de la deuxième génération des symbolistes. Son intérêt pour la théosophie le mène en Allemagne où il rencontre Rudolf Steiner, le plus grand théosophe de l'époque. Les idées théosophiques influencent l'œuvre de Biély, se manifestant dans ses romans et ses poèmes.

*

45 À travers la lecture des articles de Venguérova, on voit qu'elle distingue les décadents des symbolistes et selon elle, même si ces deux mouvements se ressemblent et même si le symbolisme est le prolongement du décadentisme, d'après Venguérova, ils sont différents. Pour elle, le décadentisme est un mouvement où l'on retrouve le culte de la beauté qui se manifeste à travers des formes variées d'art : par les sons et les couleurs ou par le rejet de l'ordre social existant. Pourtant ce culte de la beauté ne propose rien pour remplacer le monde existant contre lequel il se révolte : les décadents ne proposent rien pour construire un monde nouveau, supérieur au monde actuel. Leur notion de la beauté est importante, mais elle n'est pas suffisante. En revanche, le mouvement symboliste bien qu'il continue à cultiver la notion de beauté, est plus constructif. Il a une base spirituelle et la beauté qui en découle l'est également. Elle transcende la divinité sur terre⁶¹.

- 46 Par exemple, Venguérova est fascinée par des écrivains belges tels que Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren⁶² ou Georges Rodenbach à propos de qui elle publie des articles d'introduction à l'intention du public russe et qu'elle traduit. Ce sont les aspects mystiques et mystérieux de leurs œuvres qui la fascinent, car ces écrivains, à travers le nouveau langage qu'ils inventent, évoquent l'atmosphère d'un monde invisible, transcendant. Son article sur le théâtre symboliste chez Maurice Maeterlinck⁶³ est particulièrement représentatif de cet intérêt de Venguérova. Elle s'y concentre sur la présence de l'invisible qui détermine la vie des personnages de Maeterlinck. Venguérova constate que

la tragédie du passé est fondée sur la psychologie des natures héroïques ; tandis que dans la tragédie de Maeterlinck l'héroïsme semble être un phénomène exceptionnel et externe – le centre de son drame est « l'âme humaine typique » et ses expériences intérieures⁶⁴.

- 47 Dans ses pièces, les personnages ne sont rattachés ni au lieu ni au temps et ils sont privés de psychologie. Maeterlinck appelle le sens de ses pièces « le tragique quotidien⁶⁵ ». *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles* et *Les Sept Princesses* en font partie. Venguérova explique que, par exemple, dans des pièces telles que *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, les événements extérieurs n'ont pas d'importance. Les pièces sont centrées « autour de ce que l'âme ressent dans le silence des expériences intérieures inconscientes⁶⁶ ». Ainsi, dans la pièce *L'Intruse*, Maeterlinck décrit la présence de la mort, de forces supérieures qui viennent de l'au-delà et ne sont pas sous le contrôle des humains. Il évoque l'état intérieur de ses personnages qui ressentent la présence de ces forces à travers la tension que Maeterlinck crée par le langage.
- 48 D'après Venguérova, l'aspect spirituel du symbolisme est capable de changer l'être humain et la société, ce qui n'est pas le cas du décadentisme. Elle l'affirme dans ses articles sur l'un de ses auteurs préférés, le dramaturge allemand H. Hauptmann.
- 49 En 1907 dans la chronique intitulée *Les actualités de la littérature étrangère*, Venguérova publie un article sur une comédie

« Die Jungten von Bischofsberg » [« Les jeunes de Bischofsberg⁶⁷ »] mise en scène à Berlin au Lessing Theater. Dans cette pièce, Hauptmann raconte d'une façon humoristique l'histoire de quatre jeunes filles qui partent à la recherche du bonheur⁶⁸.

- 50 Venguérova constate que cette pièce est faible, contrairement à beaucoup d'autres pièces d'Hauptmann qu'elle fait connaître au public russe et qu'elle traduit, mais elle a choisi d'écrire sur cette pièce malgré sa faiblesse, parce que H. Hauptmann est un dramaturge dont les œuvres ont le pouvoir de changer l'être humain et la société contrairement à beaucoup d'autres. D'après elle, cette pièce présente de l'intérêt, car elle est l'une de ses nombreuses expérimentations en dramaturgie, cette fois sur le mode comique. Pour elle,

la spécificité d'Hauptmann se trouve dans le fait que dans presque toutes ses pièces il prend un nouveau chemin, cherche de nouvelles sources émotionnelles, toutes ses expérimentations ne sont pas réussies. [...] Dans ses drames très réussis, il fait se confronter la réalité vulgaire et les sommets de l'idéalisme. Ses meilleures pièces sont souvent purement psychologiques et reflètent un processus de libération de l'âme. [...] Le monde intérieur du poète, ses aspirations se manifestent aussi dans ses expérimentations malheureuses et dans ses pièces faibles telle que « Die Jungten von Bischofsberg⁶⁹ ».

- 51 Elle célèbre le dramaturge pour l'intérêt continu qu'il porte à la vie intérieure de ses personnages et sa recherche de méthodes théâtrales variées, y compris comiques, pour montrer son importance. Dans la conclusion de son article elle affirme que « [l']action de la pièce aussi bien que son aspect comique sont faibles. [M]ais son idée et l'humour la sauvent de la banalité et la dotent d'un certain intérêt littéraire malgré l'échec sur la scène⁷⁰ ».
- 52 L'intérêt de Venguérova et son admiration pour le théâtre d'Hauptmann remontent au moins à 1896, année où elle publie l'article « G. Hauptmann » dans le *Vestnik Evropy*⁷¹. En 1897 cet article entre dans le premier volume de *Portraits littéraires*. Elle y analyse toutes les pièces d'Hauptmann écrites avant 1896 et souligne leur nouveauté littéraire et dramatique.

- 53 En 1908, on publie en Russie les œuvres complètes d'Hauptmann. Venguérova traduit deux pièces pour cette publication : sa pièce majeure *Les Tisserands* apparaît dans le premier volume, et sa pièce *Froin Giyer* est publiée dans le troisième volume. En 1909, Venguérova publie des traductions de pièces d'Hauptmann telles que *Griselda* et *Les Otages de Charlemagne*. Pour la dernière elle collabore avec sa nièce, la poétesse Ludmila Vilkina, qui fut mariée à son ami et futur époux, le poète symbolise Nicolay Minsky⁷².
- 54 En 1910, Venguérova publie un article « Les contes d'Hauptmann ». Cet article fait partie du troisième volume des *Portraits littéraires*⁷³. Elle souligne une fois de plus l'importance de la satire et évoque les comédies d'Hauptmann telles que *La Peau de castor*, *Le Coq rouge* et *Rose Bernd* qu'elle qualifie de « comédies sur les voleurs ». Toutes ces pièces sont de nature psychosociologique. Elle s'y intéresse, car, d'après elle, elles ont un aspect mystique, car elles reflètent la laideur et la banalité de la vie physique, tout en opposant le pouvoir de la faim du ventre au pouvoir de l'esprit⁷⁴. Pourtant la méthode d'Hauptmann est nouvelle, car

ces comédies-satires se concentrent spécifiquement sur la vie de tous les jours et accentuent surtout des affrontements liés à la vie quotidienne qui reflètent les souffrances, dues à l'organisation des affaires humaines, et montrent le mal qui émane des êtres humains eux-mêmes et non du destin inévitable⁷⁵.

- 55 Venguérova place ces comédies dans la catégorie des drames sociaux, que l'on appelle dans la littérature contemporaine allemande *Milieu-dramen*. Pour Venguérova, la façon dont Hauptmann décrit ce milieu fait partie du nouveau théâtre, car elle montre la laideur de la vie dans ses manifestations tangibles contre laquelle les symbolistes se révoltent en l'opposant à une vie autre que physique et sociale, la vie supérieure, idéale et invisible. Sa conclusion générale est cohérente avec ses idées symbolistes. Elle insiste sur l'importance de l'affrontement entre le monde intérieur et la société dans les pièces d'Hauptmann : « L'œuvre d'Hauptmann oppose la psychologie de la foule et sa laideur à la psychologie individuelle et la recherche de l'homme dans la compréhension de lui-même⁷⁶. »

- 56 Zinaïda Venguérova admire et fait connaître au public russe un autre dramaturge qui utilise la satire pour transmettre ses idées et qui contribue à créer le nouveau théâtre : l'Allemand Frank Wedekind. Elle est la première en Russie à parler de lui, dans un article repris dans le deuxième volume des *Portraits littéraires* (1905). En 1910, elle publie encore un article sur les œuvres de Wedekind, « Les satires de Wedekind », qui paraît dans le troisième volume de ses *Portraits littéraires*. En 1908, la pièce de Wedekind *La Musique* est publiée en Russie dans une traduction de Venguérova.
- 57 L'intérêt de Venguérova pour Wedekind est lié à sa sensibilité symboliste. Pour elle, la révolte contre la satire sociale en littérature est nécessaire pour susciter au sein de la société et dans l'individu un réveil spirituel dont le rôle est d'améliorer et d'élever moralement le monde terrestre⁷⁷. Venguérova exprime son admiration pour les pièces de Wedekind dès le début de son article de 1905 :

« Que voyez-vous dans des comédies et des tragédies ? Des animaux domestiques, bienveillants et bien tempérés mangeant des légumes pâles [...] Dans mes pièces vous verrez *l'animal véritable, sauvage et beau* » – c'est ainsi que s'exprime dans le prologue de sa pièce *L'Esprit de la terre* Frank Wedekind, jeune écrivain allemand, arrogant, déséquilibré, cyniquement grossier qui soit s'élève au pathos héroïque, soit ridiculise sans relâche la vulgarité des gens perçue dans le mystère des passions et des vices. Ses drames, comédies et récits sont très différents de tout ce qui est écrit actuellement en Allemagne. Ils sont si pleins de mépris pour les vertus moyennes – idoles de la société lâche, fantôme de la vérité, qui représente la fierté du naturalisme dans la littérature – qu'ils ont surtout suscité de l'indignation⁷⁸.

- 58 Venguérova admire les œuvres de Wedekind, car il casse les barrières sociales et se rebelle contre elles dans son œuvre grâce à la force intérieure qu'elle appelle « le droit à la vie⁷⁹ ». Wedekind fait la satire de la morale bourgeoise, si contraire aux valeurs des symbolistes. Pour Venguérova, cette force évoquée par Wedekind est le contrepoids à tout ce qui est raisonnable, fade ou sans éclat, et « qui maintient le bien-être quotidien de la majorité en menant une vie prudente et mesquine⁸⁰ ». Selon elle,

Wedekind est un individu nouveau par son esprit et par ses méthodes dramatiques. Le pathos de son travail créatif est dans sa capacité à surmonter le pessimisme en cherchant les tensions supérieures de la vie dans le domaine des sentiments, des instincts, des pensées et des désirs⁸¹.

59 Bien que Wedekind ne soit pas symboliste à proprement parler, dans l'analyse de ses œuvres, Venguérova nous montre qu'il s'inscrit dans les nouvelles tendances littéraires et que ses œuvres comportent des motivations symbolistes et modernistes.

60 Dans l'article « Les satires de Wedekind », Venguérova se concentre surtout sur l'aspect caricatural de ses pièces satiriques. Étant symboliste d'esprit, elle interprète les pièces de Wedekind du point de vue de la vision symboliste du monde. Elle affirme que dans ses pièces il confronte les lecteurs et les spectateurs à la laideur de la sauvage et monstrueuse réalité où il est également possible de trouver soudain de la beauté, symbole de quelque chose de différent et de beau. Elle écrit :

Wedekind réunit la satire diabolique débridée avec une déclaration sincère d'amour pour l'homme. L'amour et la pitié rendent la satire de Wedekind tragique. Ce trait le rapproche de l'esprit de la littérature russe. Il vit dans l'atmosphère de l'amour, il désire ce qu'il appelle la régularité éternelle, et sa satire est un tournant de l'esthétisme, de l'orgueil individualiste au pathos de l'amour et de la pitié⁸².

61 Comme exemple, elle examine deux pièces satiriques, *Oaha, la satire de la satire* et *La Censure*, publiées en 1909. Elle écrit : « Dans ces deux pièces, Wedekind exprime d'une façon très originale, capricieuse, caricaturale et sauvage – c'est la spécificité de l'humour de Wedekind – la nouvelle tournure de la conscience européenne⁸³ ». Les deux pièces sont des satires du monde littéraire. Oaha est le nom d'un idiot élu rédacteur en chef du journal qu'il finit par détruire. Dans cette pièce il s'agit du combat entre Oaha et ses collaborateurs pour le pouvoir et le profit, aussi bien que d'une quête désespérée de l'expression pointue de l'esprit, qui, comme le dit Venguérova, constitue la nourriture du magazine. Elle montre que le dramaturge se moque du magazine littéraire – qui

dans la pièce porte le nom d'Eulenspiegel – pour souligner ce qui est important et ce qui est vain dans la vie. Tous les événements qui ont lieu dans ce magazine reflètent la vanité de ce monde terrestre qui provoque la sensation de vide qui apparaît et reste après le combat, et qui est l'effet de la laideur du comportement humain. Cette sensation éveille l'âme et incite à la nostalgie d'autre chose, de plus noble et de plus haut⁸⁴ ». D'après Venguérova, Wedekind est à la recherche de l'harmonie universelle.

- 62 Dans sa pièce *La Censure*, Wedekind évoque directement sa vision de la vie et sa nostalgie de quelque chose de supérieur et d'harmonieux. Venguérova souligne que « *La Censure* est basée sur le fait que tout en aimant l'homme à la lumière de l'harmonie éternelle [Wedekind] doit impitoyablement dépeindre la dichotomie entre l'homme et l'éternité [...] dans les actes des gens⁸⁵ ». Dans cette pièce, le héros explique sa vision du monde dans une conversation avec un prêtre et parle de son amour pour l'homme et de son désir d'incarner dans la vie le continuum éternel, c'est-à-dire l'harmonie du monde. En même temps, dans la vie du héros, l'harmonie est absente, et cette absence mène la bien-aimée du héros au suicide. Venguérova termine son analyse par des questions auxquelles, d'après elle, Wedekind ne répond pas. Elle écrit que

La mort de sa bien-aimée soulève en [le héros] une douloureuse question sur les limites de l'audace : peut-on être tenté ? Est-il possible de se moquer des saints terrestres, même au nom de l'harmonie⁸⁶ ?

- 63 Elle conclut que « Wedekind n'y répond pas. [...] L'important, c'est que son rire destructeur vient d'une âme religieusement sentimentale et se réchauffe d'amour et de pitié vivants⁸⁷ ».
- 64 Pour la symboliste qu'est Venguérova, l'harmonie de Wedekind est une sorte d'harmonie mystique, et elle est le sens principal, même si elle est voilée, des satires de Wedekind. Il ridiculise la vie et se moque des gens pour montrer qu'il y a quelque chose de plus haut, qui existe dans le monde, et que la comédie de la vie est un signe d'insatisfaction humaine et de nostalgie d'une autre vie, supérieure et belle. Mais jusqu'où peut aller cette comédie, que peut se permettre un homme au nom de son désir d'autre chose ? Comment trouver

l'équilibre entre la moquerie de la vie terrestre et la recherche de l'idéal ? Venguérova souligne que ces questions sont l'un des principaux dilemmes des satires de Wedekind.

*

- 65 En conclusion, dans cet article nous avons cherché à montrer le rôle d'ambassadrice culturelle de Zinaïda Venguérova. C'est l'une des premières, si ce n'est la première, à faire connaître la littérature, la peinture et la culture française, britannique et allemande de la fin de siècle en Russie au moment où cette culture est en train d'apparaître et de se former. Cet article est un complément au livre *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty. Literary Ambassador Between East and West*⁸⁸, son rôle est de faire connaître au public français le travail de Venguérova comme ambassadrice culturelle et de ne pas la présenter uniquement comme symboliste. En effet, elle a écrit de nombreux articles critiques qui, tout en gardant une certaine rigueur et la compréhension des idées modernistes, aspirent à la diffusion en Russie de la culture européenne de la fin de siècle. Cet article touche aussi à des domaines encore peu étudiés, comme l'interprétation de Venguérova du théâtre allemand de la fin du siècle, son point de vue sur des auteurs tels que Hauptmann et Wedekind et sa façon d'expliquer leur originalité et leur appartenance au modernisme. Le travail de Venguérova a un côté éducatif, car elle cible la population générale russe et aspire au développement de son goût pour cette nouvelle culture.
- 66 La première guerre mondiale fait cesser son activité qu'elle considère pourtant comme une mission. Après la révolution russe de 1917, l'intérêt de la Russie pour le mouvement symboliste disparaît, car le cours de l'histoire change alors la vie de tous les Russes et modifie complètement les valeurs et les conditions de vie des intellectuels russes dont Venguérova fait partie.
- 67 Avec la révolution, le travail de Venguérova concernant la diffusion du modernisme occidental en Russie s'arrête complètement. En 1921, malgré sa sympathie pour le régime soviétique (au contraire de son amie Zinaïda Guippius et d'autres) et sa perception idéalisée de cette nouvelle réalité, elle quitte la Russie⁸⁹. Elle vit d'abord à Berlin, où elle se marie officiellement avec son ami de longue date, devenu veuf,

le poète Nicolay Minsky ; ils émigrent ensuite en France et vivent en France et en Angleterre où elle poursuit son travail de traductrice et continue à écrire des articles éducatifs tels que « Парижский архив князя Урусова » [« L'archive parisienne du prince Urusov⁹⁰ »].

En 1939 Minsky, de 20 ans l'aîné de Venguérova, meurt. Juste au début de la seconde guerre mondiale, en 1939, Venguérova quitte l'Europe et déménage à New York auprès de sa sœur, Isabella Venguérova, pianiste et professeure de musique chez qui étudient Léonard Bernstein et d'autres compositeurs américains. Zinaïda Venguérova meurt en 1941 des suites de la maladie de Parkinson.

- 68 Son travail, jadis oublié, connaît une renaissance à partir des années 1990. Depuis, l'intérêt pour sa contribution à la culture russe de la fin du XIX^e siècle ne fait qu'augmenter, grâce à l'intérêt qui apparaît en Russie pour le mouvement symboliste russe, ainsi que pour le modernisme russe de l'« âge d'argent ». Ce nouveau souffle prouve qu'elle a accompli sa mission d'ambassadrice culturelle en faisant connaître la culture européenne de fin de siècle en Russie, car ses articles provoquent « la foule de traductions » qui suivent la publication de ses essais, comme l'indique Catherine Géry⁹¹. Parallèlement à son travail d'ambassadrice culturelle, les questions qu'elle aborde, une des premières, si ce n'est la première, concernent les différents aspects essentiels du symbolisme, notamment les différences entre ce dernier et le décadentisme. Ces questions restent toujours d'actualité. Venguérova fut ainsi une charnière importante dans le processus du développement du mouvement symboliste en Russie.

BIBLIOGRAPHY

BESANT Annie, *An Autobiography*, Londres, T. F. Unwin, 1893.

BLANKOFF Jean, « Émile Verhaeren et la Russie », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 77, fasc. 3, 1999, p. 787-793, DOI : [10.3406/rbph.1999.4382](https://doi.org/10.3406/rbph.1999.4382).

BOGOMOLOV Nikolay, *Печать русского символизма* [Sceau du symbolisme russe], Moscou, MGU, Fakul'tet žurnalistiki, 2020. URL : <https://www.journ.msu.ru/upload/iblock/972/972de297fc1d0c914d011d14b9c21b95.pdf> [consulté le 29 avril 2025].

DUCREY Anne, « Mallarmé en Russie : l'aventure symboliste ou le “Don du poème” », *Revue d'études françaises*, n° 5, 2000, URL : <https://cief.elte.hu/HTTrack/cief.elte->

e.hu/sites/default/files/08ducrey_0.pdf [consulté le 24 juin 2025].

GÉRY Catherine, « Regards croisés sur l'activité critique de Zinaïda Venguérova. Lettres russes dans le *Mercure de France*/Lettres françaises dans *Le Messager de l'Europe* », Paris, *La Revue russe*, n° 54, 2020, p. 167-177, DOI : [10.3406/russe.2020.2968](https://doi.org/10.3406/russe.2020.2968).

GIBSON Michael, *Symbolism*, Cologne/Paris, Taschen, 1999.

HENRY Hélène, « Verlaine, poète russe. "Un étranger si familier" », *Slavica Occitania*, n° 10, 2000, p. 179-193, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/438> [consulté le 24 juin 2025].

L. D. [Louis Dumur], « Le symbolisme jugé par une Russe », *Mercure de France*, n° 38, février 1893.

LIVAK Leonid, *In Search of Russian Modernism*, Baltimore (MD), John Hopkins University Press, 2018.

LUCIE-SMITH Edward, *Symbolist Art*, Londres, Themes & Hudson, 1972, URL : <https://archive.org/details/symbolistartworl00luci/mode/2up> [consulté le 25 juin 2025].

NEGINSKY Rosina, « La conception de l'amour chez Zinaïda Guippius et ses sources d'inspiration », dans BLINOVA Olga, GUIPPIUS Zinaïda, *Poésie et philosophie du genre*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Études orientales, slaves et néo-helléniques », 2016, DOI : [10.4000/books.pus.11436](https://doi.org/10.4000/books.pus.11436).

NEGINSKY Rosina, CIBELLI Déborah (dir.), *Light and Obscurity in Symbolism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

NEGINSKY Rosina (éd.), « Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети » [« Lettres de Zinaïda Afanasievna Venguérova à Sofia Grigorievna Balakhovskaia-Petit »], *Revue des études slaves*, t. 67, fasc. 2-3, 1995, p. 457-516, URL: www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1995_num_67_2_6274 [consulté le 24 juin 2025].

NEGINSKY Rosina, « L'influence du platonisme sur la notion de l'amour chez Vladimir Solov », *Modernités russes*, n° 15, 2015, DOI : [10.3406/modru.2015.1025](https://doi.org/10.3406/modru.2015.1025).

NEGINSKY Rosina, *Salome: The Image of a Woman Who Never Was*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

NEGINSKY Rosina, *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

NEGINSKY Rosina, *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador Between East and West*, Heidelberg, Peter Lang, Europaischer Verlan der Wissenschaften, 2^e édition révisée, 2006.

PETERSON Ronald E. (dir.), *The Russian Symbolists*, Ann Arbor (MI), Ardis, 1986.

PYMAN Avril, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1994.

ROSSETTI William M., *Fine Art, Chiefly Contemporary*, Londres, Macmillan, 1867.

ROSSETTI William M., *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, vol. 1-2, Londres, Ellis and Scrutton, 1886.

ROSENTHAL Charlotte, « Women's "Nature" and Creativity in the Silver Age », dans HOOGENBOOM Hilde, NEPOMNYASHCHY Catharine Theimer, REYFMAN Irina, *Mapping the Feminine. Russian Women and the Cultural Differences*, Bloomington (IN), Slavica Publishers, 2008, p. 133-148.

ROSENTHAL Charlotte, « Zinaïda Vengerova: Modernism and Women's Liberation », *Irish Slavonic Studies*, n° 8, 1987, p. 97-105.

SWINBURNE Algernon C., ROSSETTI William M., *Notes on the Royal Academy Exhibition 1868*, Londres, John Camden Hotten Piccadilly, 1868, URL : <https://www.gutenberg.org/files/75265/75265-h/75265-h.htm> [consulté le 25 juin 2025]

SYMONS Arthur, *The Symbolist Movement in Literature* [1899], Londres, Legare Street Press, 2021.

С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века [S.I. Mamontov et la culture russe artistique dans la deuxième partie du XIX^e et le début du XX^e siècle], Moscou, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaia galereja, 2023.

VENGUEROVA Zinaïda, « Поэты символисты во Франции » [« Les poètes symbolistes en France »], *Vestnik Evropy*, n° 9, 1892.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Данте Габриэль Россетти: родоначальник английского символизма » [« Dante Gabriel Rossetti : fondateur du symbolisme anglais »], *Severnij Vestnik*, vol. 9, 1896, p. 81-99.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Hauptmann », *Vestnik Evropy*, n° 1-12, 1896.

VENGUÉROVA Zinaïda, « P. Verlaine », *Severnij vestnik*, n° 2, 1896, p. 271-287.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Уильям Моррис: певец земного рая » [« William Morris : le chantre du paradis terrestre »], *Severnij vestnik*, n° 11, 1896, p. 155-163.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Джордж Мередит » [« George Meredith »], *Vestnik Evropy*, n° 7, p. 155-177, 1897.

VENGUÉROVA Zinaïda, « La femme russe », *Revue des revues*, 15 septembre 1897.

VENGUÉROVA Zinaïda, *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], vol. 1, Saint-Pétersbourg, 1897 ; vol. 2, Saint-Pétersbourg, 1905 ; vol. 3, Saint-Pétersbourg, 1910.

VENGUEROVA Zinaïda, « Feminism and Woman's Freedom », R. Neginsky (trad.), dans TOMAI Christine (dir.), *Russian Women Writers*, Londres, New York, Garland Publishing, vol. 2, 1898, p. 892-907.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Феминизм и женская свобода » [« Féminisme et liberté féminine »], *Obrazovanie*, n° 5-6, 1898, p. 73-90.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Современная английская живопись » [« La peinture moderne anglaise »], *Obrazovanie*, vol. 2, 1898.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Berta fon-Suttner », *Zhenskoe delo*, n° 1, 1899, p. 96-106.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Морис Метерлинк: трагическое начало в пьесах » [« Maurice Maeterlinck : le début tragique dans les drames de Maeterlinck »], *Načalo*, vol. 1-2, 1899, p. 155-172.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Джон Раскин » [« John Ruskin »], *Vestnik Evropy*, vol. 6, 1900, p. 674-692.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Певец времени. Анри де Ренье » [« Chanteur du temps moderne. Henri de Régnier »], *Novy Put'*, n° 4, avril 1904.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Мистик безбожия: Эмиль Верхарн » [« Le mystique d'impiété : Émile Verhaeren »], *Novyj Put'*, n° 2, février 1904.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Gerhardt Hauptmann, Die Jungbern nom Bischfsberg. Lustspiel », *Новости иностранной литературы* [Les actualités de la littérature étrangère], Berlin, 1907, p. 394-395.

VENGUÉROVA Zinaïda, *Английские писатели XIX века* [Les écrivains anglais du XIX^e siècle], Saint-Petersbourg, éditions « Prometej » N. N. Mihajlova, 1913.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Символизм в его современном понимании » [« Le symbolisme dans sa conception moderne »], *Dnevnik pisatelej*, n° 2, 1914.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Парижский архив князя Урусова » [« L'archive parisienne du prince Urusov »], *Литературное наследство* [Patrimoine littéraire], vol. 33-34, Moscou, 1939, p. 591-616.

VENGUÉROVA Zinaïda, « Автобиографическая справка » (« Essai autobiographique »), dans VENGUEV S. A. (dir.), *Русская литература XX века* [La littérature russe du XX^e siècle], Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 137.

WILTON Andrew, UPSTONE Robert (dir.), *The Age of Rossetti, Burne-Jones, and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1997.

NOTES

1 Leonid Livak, *In Search of Russian Modernism*, Baltimore (MD), John Hopkins University Press, 2018.

2 Valeri Brioussov, *Из моей жизни* [De ma vie], Moscou, éditions M. i S. Sabašnikyh, 1927. Cité par Catherine Géry, « Regards croisés sur l'activité critique de Zinaïda Venguérova : Lettres russes dans le *Mercure de France* / Lettres françaises dans le *Messenger de l'Europe* », *La Revue russe*, n° 54, 2020, p. 171, DOI : [10.3406/russe.2020.2968](https://doi.org/10.3406/russe.2020.2968).

- 3 Anne Ducrey, « Mallarmé en Russie : l'aventure symboliste ou le “Don du poème” », *Revue d'études françaises*, n° 5, 2000, p. 58, URL : https://cief.elte.hu/___HTTrack/cief.elte.hu/sites/default/files/08ducrey_0.pdf [consulté le 25 juin 2025].
- 4 D'après Géry, l'article de Venguérova en introduisant le symbolisme en Russie « prépare le terrain » à la rupture radicale avec le ^{xix}^e siècle. Voir Catherine Géry, *op. cit.*
- 5 Henry constate : « Le signal a sans doute été donné [...] par un article de Zinaïda Venguérova publié à l'automne 1892 dans *Le Messager de l'Europe*. L'article en question [...] est fort stimulant, et il accorde à Verlaine la meilleure place ; Brioussov affirme avoir eu la révélation, en le lisant, de “la distance parcourue depuis le romantisme”. » Hélène Henry, « Verlaine, poète russe. “Un étranger si familier” », *Slavica Occitania*, n° 10, 2000, p. 181.
- 6 Voir le livre de Rosina Neginsky, *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West*, Heidelberg, Peter Lang, Europaischer Fink Verlag der Wissenschaften, 2^e édition révisée, 2006. Voir aussi Rosina Neginsky (éd.), « Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети », [« Lettres de Zinaïda Afanasievna Venguérova à Sofia Grigorievna Balakhovskaia-Petit »], *Revue des études slaves*, Paris, t. 67, fasc. 1, 1995, p. 187-236, URL : www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1995_num_67_1_6255 [consulté le 24 juin 2025].
- 7 Zinaïda Venguérova, « Автобиографическая справка » [« Essai autobiographique »], dans Semen Vengerov (dir.), *Русская литература xx века* [La littérature russe du ^{xx}^e siècle], Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 137. Traduit par l'autrice de l'article.
- 8 *Ibid.*
- 9 Voir Rosina Neginsky, « L'influence du platonisme sur la notion de l'amour chez Vladimir Solov'ëv », *Modernités russes*, n° 15, 2015, p. 107-114, DOI : [10.3406/modru.2015.1025](https://doi.org/10.3406/modru.2015.1025).
- 10 Zinaïda Venguérova, « Певец времени. Анри де Ренье » [« Chanteur du temps moderne. Henri de Régnier »], *Novyj Put'*, n° 4, 1904.
- 11 Zinaïda Venguérova, « Мистик безбожия: Эмиль Верхарн » [« Le mystique d'impiété : Émile Verhaeren »], *Novyj Put'*, n° 2, février 1904.
- 12 Pour plus d'informations, voir Rosina Neginsky, *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty*, *op. cit.*, p. 78-81.

13 Rosina Neginsky constate dans son introduction à la correspondance de Venguérova et Sofia Balakhovski-Petit publiée en 1995 dans la *Revue des études slaves* que malgré sa perception fine et profonde de la compréhension de la complexité du symbolisme et de la philosophie symboliste qui est présente dans tous ses articles, Venguérova ne peut pas être vue ni comme la théoricienne, ni comme l'une des créatrices du mouvement symboliste. Elle est plutôt proche de ce mouvement et applique des idées symbolistes à ses propres choix d'écriture et de traduction. Voir Rosina Neginsky, « Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети » [« Lettres de Zinaïda Afanasievna Venguérova à Sofia Grigorievna Balakhovskaia-Petit »], *op. cit.*, p. 187.

14 Le même point de vue est adopté par Arthur Symons dans son livre *The Symbolist Movement in Literature*, publié en 1899 (Londres, W. Heinemann).

15 Charlotte Rosenthal constate également l'importance des nouveaux critères esthétiques qui guident Venguérova dans ses choix et font d'elle une propagandiste importante, originale et souvent la première à faire connaître la culture occidentale. Voir Charlotte Rosenthal, « Zinaida Vengerova: Modernism and Women's Liberation », *Irish Slavonic Studies*, n° 8, 1987, p. 97-105 et tout particulièrement p. 98.

16 Zinaida Venguérova, *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], Saint-Petersbourg, 1897-1910.

17 Zinaida Venguérova, *Английские писатели XIX века* [Les écrivains anglais du XIX^e siècle], Saint-Petersbourg, éditions « Prometej » N. N. Mihajlova, 1913.

18 Zinaïda Venguérova, « Автобиографическая справка » [« Essai autobiographique »], *op. cit.*, p. 136. Je traduis.

19 *Ibid.* Je traduis.

20 Zinaida Venguérova, *Английские писатели XIX века* [Les écrivains anglais du XIX^e siècle], *op. cit.*

21 Zinaïda Venguérova, « Феминизм и женская свобода » [« Féminisme et la liberté féminine »], *Obrazovanie*, n° 5-6, 1898, p. 73-90.

22 Zinaïda Venguérova, « La femme russe », *La Revue des revues*, 15/09/1897, p. 489-499, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057399h/f1.image> [consulté le 25 juin 2025].

23 Voir Nikolay Bogomolov, *Печать русского символизма* [Sceau du symbolisme russe], Moscou, MGU, Fakul'tet žurnalistiki, 2020, p. 12, URL : [h](#)

[tps://www.journ.msu.ru/upload/iblock/972/972de297fc1d0c914d011d14b9c21b95.pdf](https://www.journ.msu.ru/upload/iblock/972/972de297fc1d0c914d011d14b9c21b95.pdf) [consulté le 25 juin 2025]. Ce travail constitue le manuel de référence sur le symbolisme russe.

24 Zinaïda Venguérova, « Поэты символисты во Франции » [« Les poètes symbolistes en France »], *Vestnik Evropy*, n° 9, 1892.

25 Fonds slaves BDL, « Traduction et transferts poétiques France-Russie (fin ^{xix}^e-début ^{xx}^e siècles) », *De Berlin à Vladivostok*, 17 janvier 2019, URL : <https://fslavesbdl.hypotheses.org/1475> [consulté le 10 juillet 2025].

26 Zinaïda Venguérova, « P. Verlaine », *Severny vestnik*, n° 2, 1896, p. 271-287.

27 *Ibid.*, note 9.

28 *Ibid.*

29 Zinaïda Venguérova, « Поэты символисты во Франции », *op. cit.*, p. 115, cité par L.D. [Louis Dumur], « Le symbolisme jugé par une Russe », *Mercure de France*, n° 38, février 1893, p. 178.

30 *Ibid.*, p. 175. En 1897 Venguérova publie cet article dans le premier volume des *Portraits littéraires* qui n'est pas bien reçu, car les auteurs des comptes rendus ne comprennent pas la logique de Venguérova en réunissant dans le même volume des mouvements et des auteurs très différents. Voir Rosina Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty*, *op. cit.*, p. 28-29 et notes 21-23, p. 182-183. Avec la publication du deuxième volume des *Portraits littéraires* en 1905, les comptes rendus évoluent et font l'éloge du travail de Venguérova, voir à ce propos Rosina Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty*, *op. cit.*, p. 29, notes 24, 25, p. 183.

31 Voir l'article de Zinaïda Venguérova, « John Ruskin », publié dans *Vestnik Evropy*, n° 6, 1900, p. 674-692.

32 Algernon C. Swinburne, William M. Rossetti, *Notes on the Royal Academy Exhibition 1868*, Londres, John Camden Hotten Piccadilly, 1868, URL : <http://www.gutenberg.org/files/75265/75265-h/75265-h.htm> [consulté le 25 juin 2025].

33 William M. Rossetti, *Fine Art, Chiefly Contemporary*, Londres, Macmillan, 1867.

34 William M. Rossetti, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 volumes, Londres, Ellis and Scrutton, 1886.

- 35 Voir Zinaïda Venguérova « Автобиографическая справка » [« Essai autobiographique »], *op. cit.*, p. 136-137 ; Rosina Neginsky, *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty*, *op. cit.*, p. 30.
- 36 Zinaïda Venguérova, « Джордж Мередит » [« George Meredith »], *Vestnik Evropy*, n° 7, p. 155-177, 1897.
- 37 Arthur Symons, *The Symbolist Mouvement in Literature* [1899], Londres, Legare Street Press, 2021.
- 38 Voir le début de cet article.
- 39 À propos de Savva Mamontov, voir С. И. Мамонтов и русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века [S. I. Mamontov et la culture russe artistique dans la deuxième partie du XIX^e et le début du XX^e siècle], Moscou, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaia galereja, 2023.
- 40 Zinaïda Venguérova, *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], vol. 1, *op. cit.*, p. 6.
- 41 *Ibid.*, p. 16.
- 42 *Ibid.*, p. 18.
- 43 Voir Andrew Wilton, Robert Upstone *The Age of Rossetti, Burne-Jones, and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Tate Gallery Publishing, 1997. Voir également Neginsky, *Zinaida Vengerova : In Search of Beauty*, *op. cit.*, p. 198, note 41.
- 44 Zinaïda Venguérova, *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], *op. cit.*, p. 19.
- 45 *Ibid.*, p. 21.
- 46 Zinaïda Venguérova, « Данте Габриэль Россетти: родоначальник английского символизма » [« Dante Gabriel Rossetti : fondateur du symbolisme anglais »], *Severnyj Vestnik*, 1896, n° 9, p. 81-99.
- 47 Zinaïda Venguérova, « Уильям Моррис: певец земного рая » [« William Morris : le chantre du paradis terrestre »], *Severnyj Vestnik*, 1896, n° 11, p. 155-163.
- 48 Zinaïda Venguérova, *Литературные характеристики* [Portraits littéraires], t. 1, *op. cit.*, p. 26.
- 49 *Ibid.*, p. 34. Voir aussi l'article de Venguérova « Современная английская живопись » [« La peinture moderne anglaise »], *Obrazovanie*, n° 2, 1898. Cet

article est écrit suite à l'exposition qui a lieu à Saint-Petersbourg en 1896 dans la Société pour l'encouragement des arts et qui expose, entre autres, quelques tableaux des préraphaélites. Dedans Venguérova manifeste son admiration pour les préraphaélites et raconte leur histoire. Elle écrit : « La signification historique des préraphaélites est double : d'abord, créative et puis éducative. La signification créative est dans le fait qu'ils furent véritablement les peintres les plus remarquables de notre siècle. [...] Les préraphaélites apportent à l'art un contenu éthique. » Voir Rosina Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty*, op. cit., p. 199, note 44.

50 Dante Gabriel Rossetti, *Astarté Syriaca*, huile sur toile, 185x109cm, 1877, Manchester Art Gallery.

51 Zinaïda Venguérova, *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], t. 1, op. cit, p. 34.

52 *Ibid.*

53 Voir à ce propos Rosina Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty*, op. cit.

54 *Ibid.*

55 Zinaïda Venguérova, « La femme russe », *La Revue des revues*, 15/09/1897, p. 489-499, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057399h/f1.image> [consulté le 25 juin 2025].

56 Zinaïda Venguérova, « Феминизм и женская свобода » [« Féminisme et la liberté féminine »], *Obrazovanie*, n° 5-6, 1898, p. 73-90.

57 À propos de l'article de Venguérova « La femme russe » voir Charlotte Rosenthal, « Zinaïda Vengerova: Modernism and Women's Liberation », op. cit., p. 99-102. Rosenthal fait une fine observation sur certaines affirmations de Venguérova. Par exemple Rosenthal fait l'observation que toutes les femmes russes pour Venguérova indépendamment de leur classe sociale ont les mêmes traits de caractère. Voir page 99. Voir aussi l'article de Charlotte Rosenthal, « Women's "Nature" and Creativity in the Silver Age » dans Hilde Hoogenboom, Catharine T. Nepomnyashchy, Irina Reyfman, *Mapping the Feminine. Russian Women and Cultural Difference*, Bloomington (IN), Slavica Publishers, 2008, p. 133-148, et principalement les pages 141-145 où Rosenthal analyse trois articles de Venguérova : « La femme russe », « Féminisme et la liberté féminine » et « Berta fon-Suttner ».

58 Annie Besant, *An Autobiography*, Londres, T. F. Unwin, 1893.

59 Pendant sa carrière, avant son départ de Russie en 1921, Venguérova traduit plus de 250 œuvres littéraires et théâtrales fin de siècle.

60 Notons que dans « La Femme russe » Venguérova consacre une partie importante à Helena Blavatsky en précisant les traits de caractère de la théosophe comme exemple d'une femme extraordinaire d'une part et d'autre comme exemple d'une femme russe typique. Voir Charlotte Rosenthal, « Zinaida Vengerova: Modernism and Women's Liberation », *op. cit.*, 1987, p. 100.

61 Cette discussion est particulièrement intéressante et révolutionnaire, car Venguérova commence à faire la distinction entre les deux tendances au moment où le symbolisme est en train de naître. La nombreuse littérature sur le symbolisme même maintenant n'est pas encore claire et régulièrement mélange ces deux tendances. On le constate notamment dans les ouvrages suivants : Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*, Londres, Themes & Hudson, 1972, URL : <https://archive.org/details/symbolistartworldluci/page/n1/mode/2up> [consulté le 25 juin 2025] ; Michael Gibson, *Symbolism*, Cologne/Paris, Taschen, 1999 ; Ronald E. Peterson (dir.) (trad.) , *The Russian Symbolists*, Ann Arbor (MI), Ardis, 1986.

62 Voir Jean Blankoff, « Émile Verhaeren et la Russie », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 77, fasc. 3, 1999, p. 787-793, DOI : [10.3406/rbph.1999.4382](https://doi.org/10.3406/rbph.1999.4382).

63 Zinaïda Venguérova, « Морис Метерлинк: трагическое начало в пьесах » [« Maurice Maeterlinck : le début tragique dans les drames de Maeterlinck »], *Načalo*, vol. 1-2, 1899, p. 155-172.

64 Zinaïda Venguérova, « Метерлинк как художник и мыслитель » [« Maeterlinck comme peintre et penseur »], *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], t. 2, 1905, p. 13.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 30.

67 Zinaïda Venguérova, « Gerhardt Hauptmann, Die Jungbern nom Bischfsberg. Lustspiel. Berlin, 1907 », *Vestnik Evropy*, 1907, p. 394.

68 Venguérova a eu des relations très proches avec les pays de langue allemande. Le russe et l'allemand, les deux, furent les langues natives de Venguérova. Elle traduit beaucoup de l'allemand vers le russe. Souvent elle fait les traductions des manuscrits des écrivains contemporains. Elle connaît beaucoup de ces auteurs personnellement, car sa sœur, la pianiste

Isabella Venguérova, vit en Autriche et fait partie des milieux artistiques ce qui permet à Zinaïda d'entrer dans ces cercles. Là elle rencontre beaucoup d'écrivains de qui elle obtient leurs manuscrits de leurs pièces de théâtre et de leurs romans. Dans une de ses lettres à sa sœur Isabella, Zinaïda écrit : « Je te supplie : amène-moi les nouvelles littéraires. [...] Je peux obtenir ici le livre d'Hauptmann. Je préfère que tu trouves quelque chose qui soit plus sensationnel : le mieux est quelque chose qui n'a pas encore été traduit. [...] qui ne soit pas dramatique mais plutôt littéraire, de première classe. Schnitzler est bien. [...] Essaie. » Voir Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty*, op. cit., p. 149-150, ainsi que p. 202, note 93.

69 Zinaïda Venguérova, « Gerhardt Hauptmann, Die Jungbern nom Bischfsberg. Lustspiel. Berlin, 1907 » [« Gerhardt Hauptmann, *Les Jeunes Gens de Bischfsberg*, pièce de théâtre, Berlin, 1907], op. cit., p. 394-395.

70 Ibid., p. 394.

71 Zinaïda Venguérova, « G. Hauptmann », *Vestnik Evropy*, n° 1, 1896.

72 Pour plus d'information sur le sujet des relations entre Vilkina, Minsky et Venguérova, voir le livre de Rosina Neginsky, *Zinaïda Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West*, op. cit., p. 48-55.

73 Zinaïda Venguérova, « Сказки Гауптмана » [« Les contes d'Hauptmann »], *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], vol. 3, Saint-Petersbourg, 1910, p. 49.

74 Ibid., p. 50.

75 Ibid.

76 Ibid., p. 51.

77 La pièce majeure de Wedekind est *Frühlings Erwachen* [Éveil du printemps] (1891). Elle provoque un scandale, car elle parle de la sexualité chez les adolescents des familles bourgeoises et ouvertement touche au sujet du viol, de la masturbation, du suicide provoqué par des relations sexuelles et de l'avortement. Venguérova parle de cette pièce dans son premier article sur Wedekind.

78 Zinaïda Venguérova, « Frank Wedekind », *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], op. cit., p. 317.

79 Ibid.

80 Ibid., p. 318.

81 Ibid.

82 Zinaïda Venguérova, « Satiry Vedekinda » [« Les satires de Wedekind »], *Литературные характеристики* [Les Portraits littéraires], t. 3, 1910, p. 77-78.

83 *Ibid.*, p. 76.

84 *Ibid.*, p. 79.

85 *Ibid.*, p. 82.

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

88 Rosina Neginsky, *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. Literary Ambassador Between East and West*, op. cit. Cet ouvrage constitue une biographie intellectuelle établie sur les archives. Nous y montrons que Venguérova a non seulement écrit sur les tendances culturelles de la fin de siècle, mais qu'elle possède également une sensibilité symboliste qu'elle applique à son interprétation des œuvres littéraires et artistiques qu'elle choisit de faire connaître au public russe. Ce livre permet de faire connaître les idées de Venguérova, aussi bien que sa vie, qui en partie, fait comprendre les origines de ses idées.

89 *Ibid.*, p. 159-173.

90 Zinaïda Venguérova, « Парижский архив князя Урусова » [« L'archive parisienne du prince Urusov »], *Литературное наследство* [Patrimoine littéraire], vol. 33-34, Moscou, 1939, p. 591-616.

91 Voir la note 4 de cet article.

ABSTRACTS

Français

Cet article est consacré à Zinaida Venguérova (1867-1941), critique littéraire, critique d'art et critique théâtrale, en même temps que traductrice de l'anglais, de l'allemand, du français, de l'italien et de l'espagnol. Elle joue un rôle primordial dans l'initiation des lecteurs russes à la littérature, au théâtre et à l'art de l'Europe occidentale de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Parallèlement à son travail d'ambassadrice culturelle, elle aborde les questions du sens du mouvement symboliste, le symbolisme comme phénomène et la différence entre le décadentisme et le symbolisme. Ces questions restent toujours d'actualité et font d'elle une médiatrice importante dans le processus du développement du mouvement symboliste en Russie.

English

This article is dedicated to Zinaida Vengerova (1867-1941), a literary critic, art critic, and theatre critic, who was also a translator from English, German, French, Italian, and Spanish. She played a key role in the initiation of Russian readers to the literature, theatre, and art of Western Europe of the late nineteenth century and early twentieth century. In addition to her work as a cultural ambassador, she addressed the meaning of the symbolist movement, symbolism as a phenomenon, and the difference between decadence and symbolism. These questions are still relevant and make her work an important turning point in the process of development of the symbolist movement in Russia.

INDEX

Mots-clés

critique, littérature, art, théâtre, traductrice, symbolisme, décadentisme, féminisme, liberté féminine, poètes symbolistes français, préraphaélites, théâtre allemand, symbolistes belges, fin de siècle, Venguérova (Zinaida)

Keywords

critic, literature, art, theater, translator, symbolism, decadence, feminism, feminine freedom, French symbolist poets, Pre-Raphaelites, German theater, Belgian symbolists, fin de siècle, Vengerova (Zinaida)

AUTHOR

Rosina Neginsky

Rosina Neginsky est professeure d'histoire de l'art et de littérature comparée à l'université d'Illinois aux États-Unis. Elle est la présidente et la fondatrice de la société universitaire sur le mouvement symboliste, Art, Literature and Music in Symbolist and Decadence (ALMSD, <https://www.uis.edu/hosted-orgs/ALMSD/index.html>). Elle dirige et codirige la publication de plusieurs ouvrages sur le mouvement symboliste, dont le dernier, codirigé avec Luba Jurgenson et Marthe Segrestin, est *Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature* (2021). Elle est l'autrice de plusieurs ouvrages, dont les derniers sont *Salomé: The Image of a Woman Who Never Was* (2013) et *Mikhail Vrubel: The Images of the Invisible* qui est sur le point d'être publié. Elle a publié une quarantaine d'articles en anglais, français et russe dont les derniers sont « Le langage visuel dans la peinture symboliste de Lyubov Momot : un dialogue avec la poésie contemporaine », « L'opéra *Salomé* dans la correspondance de Richard Strauss », « Antonio Salieri dans *Amadeus* de Peter Shaffer ». Elle est aussi poète. Son dernier livre de poésie

Longings est sorti en 2022 et le livre *Juggle* vient d'être réédité et est paru sous le titre *Juggler and Other Poems*. Pour plus d'information sur les travaux de Rosina Neginsky, voir son site www.rosinaneginsky.com.

IDREF : <https://www.idref.fr/151819769>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000122806599>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16524404>

Ariane ou l'immortel féminin de Marina Tsvetaeva

Réécriture d'un mythe

Ariadne or the Immortal Feminine. Rewriting a Myth

Caroline Bérenger

DOI : 10.35562/marge.1323

Copyright

CC BY-NC-SA

OUTLINE

Genèse d'un grand poème, entre le mythe antique et la tragédie classique

L'immortel féminin

Le poème labyrinthe

TEXT

- 1 La pièce de théâtre *Ariane* (Ариадна) est une réécriture de la légende de Thésée. Elle expose l'art poétique de Marina Tsvetaeva à un moment clé de son évolution créatrice. Nous verrons comment la poétesse actualise le mythe en travaillant le matériau psychique pour configurer son expérience personnelle des passions. Puis, nous montrerons comment elle utilise le symbole du labyrinthe pour élaborer une architecture poétique, qui se caractérise par la combinaison des genres et le dynamisme des formes. Au terme de cette plongée dans l'inconscient collectif de la culture européenne, Tsvetaeva fait apparaître un archétype du féminin. C'est ce que nous tenterons de mettre en évidence.

Genèse d'un grand poème, entre le mythe antique et la tragédie classique

- 2 Marina Tsvetaeva compose la pièce dans une période incertaine de sa vie, le début d'un exil de dix-sept ans. Le 11 mai 1922, elle a quitté la Russie avec sa fille Ariane, ayant appris que son époux avait survécu à la guerre civile et avait été évacué avec les restes de l'Armée blanche sur l'île de Gallipoli. Arrivée à Berlin le 15 mai, elle y retrouve Serge Efron le 7 juin. Le 1^{er} août, la famille s'installe en Tchécoslovaquie, en banlieue de Prague, avant d'émigrer à Paris trois ans plus tard, le 1^{er} novembre 1925. Lorsqu'elle arrive en Europe, Tsvetaeva est une poétesse reconnue en Russie, l'une des plus brillantes de sa génération avec Anna Akhmatova. Au début des années 1920, elle explore la forme du grand poème au croisement des genres narratif, folklorique et dramaturgique. Ces expérimentations se ramifient en trois branches : le grand poème lyrique, le poème-contes et la petite tragédie.
- 3 Après les années de révolution et de chaos pendant lesquelles elle a lutté pour rester en vie malgré la mort de sa fille cadette, Marina Tsvetaeva est traversée par un profond désarroi. Elle entre dans un dialogue épistolaire avec le poète Boris Pasternak en mai 1922. Ce dernier a été emporté par le souffle de sa poésie¹. Dans le même temps, elle entretient une correspondance amoureuse avec l'éditeur Abraham Vichniak² puis avec le critique Alexandre Bacherak pendant l'été 1923, ce qui donne lieu à un « compte rendu de maladie ». En août 1923, elle rencontre Konstantin Rodzevitch pour qui elle éprouve une passion dévorante. Il y a une gradation dans l'intensité de ces liaisons tourmentées qui alimentent sa création poétique, « cette fosse commune de toutes mes sublimations³ ». Son mari désespéré emploie le terme de combustible dans une lettre au poète Maximilien Volochine :

Marina est une créature de passions. Maintenant beaucoup plus qu'auparavant. Qu'avant mon départ. Se jeter la tête la première dans l'ouragan est devenu pour elle une nécessité, l'air de la vie. Celui qui aujourd'hui est la cause qui déchaîne l'ouragan n'a pas d'importance.

[...] Aujourd'hui, c'est le désespoir, demain l'enthousiasme, l'amour, et à nouveau – se précipiter – âme et corps : puis, le jour suivant, c'est encore le désespoir. [...] C'est comme un énorme poêle qui pour fonctionner a besoin de bois, toujours plus de bois. Les cendres sont jetées et, après coup, la qualité du bois n'a que peu d'importance. Tant que le tirage est bon, tout se transforme en flamme. Quand le bois est mauvais, il brûle plus vite, quand il est bon, cela dure plus longtemps⁴.

- 4 La consommation amoureuse entretient le feu de l'inspiration. Sous son empire, la poétesse compose deux œuvres lyriques qui marquent un tournant dans son itinéraire : « Le poème de la montagne » (« Поэма горы ») et « Le poème de la fin » (« Поэма конца »).
- 5 C'est dans ces circonstances que Tsvetaeva s'intéresse à la mythologie antique. *Ariane* est le premier volet d'une trilogie inachevée, intitulée *La Colère d'Aphrodite* (Гнев Афродиты). Sa conception remonte au mois d'octobre 1923. Elle est finalisée un an plus tard, en octobre 1924, et publiée en 1927, dans le deuxième numéro de la revue *Verstes*⁵ à Paris, sous le titre *Thésée* (Тезей). De septembre 1926 à août 1927, Tsvetaeva est occupée à la rédaction de *Phèdre* (Федра), qui paraît en 1928 à Paris, dans les *Annales contemporaines*⁶, n° 36-37. La troisième pièce, *Hélène* (Елена), reste à l'état de projet. Les causes de cet abandon semblent liées à l'impossibilité de s'identifier au personnage et à un problème de continuité chronologique : « Au début d'*Hélène* dans le monologue il faut absolument combler ces vingt ans depuis la mort de *Phèdre*⁷ ». L'abondance des matériaux préparatoires rend possible la reconstitution de la genèse d'*Ariane*. Les plans, les ébauches et les variantes sont dispersés dans les carnets de notes, les cahiers de brouillon et les cahiers récapitulatifs⁸. La correspondance fournit des indications de première main.
- 6 Que cherche Tsvetaeva dans la légende ? Nous en rappelons brièvement le contenu afin de comprendre son attrait. Égée, roi d'Athènes, doit payer un tribut à Minos, dont il a tué le fils, Androgée. Il sacrifie à intervalles réguliers sept jeunes filles et sept jeunes hommes qui sont dévorés par le Minotaure. Thésée se rend à Knossos contre la volonté de son père. Avec l'aide d'Ariane, la fille de Minos, qui lui remet une épée et un fil, il tue le monstre et parvient à

s'extraire du labyrinthe. La jeune femme accepte de le suivre par amour, mais sur le chemin du retour, Bacchus convainc Thésée de la lui céder. Ce dernier l'abandonne endormie sur l'île de Naxos, provoquant le courroux d'Aphrodite. Inconsolable, il oublie de lever les voiles blanches, signe qu'il revient vivant. Égée croyant que son fils est mort se jette dans l'océan. Le mythe est mentionné dans la *Théogonie* d'Hésiode et dans la tragédie *Hippolyte* d'Euripide. Le périple de Thésée est relaté à plusieurs endroits des *Métamorphoses* d'Ovide. Tsvetaeva a mené un véritable travail d'exégèse, elle connaissait les sources antiques. Elle a bénéficié de l'érudition de son père, théologien et fondateur du Musée des Beaux-Arts de Moscou. Elle rédige plusieurs résumés de la légende avec de légers remaniements pour éclaircir sa signification, ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation. Elle cherche à élucider les faits et gestes des personnages, les mobiles de leurs actions.

- 7 Parallèlement à cette approche savante, sa vie amoureuse lui sert de matériau expérimental. À travers la figure d'Ariane, Tsvetaeva affronte ses propres émotions et tente de comprendre le séisme intérieur qui l'aliène. Sa souffrance doit trouver un exutoire. Dans les brouillons, des fragments bruts, écrits en abrégé, révèlent la catastrophe amoureuse qui se trame avec Konstantin Rodzevitch :

Rentrée, je suis restée allongée par terre, comme morte. Je ne suis pas coupable envers vous (je ne vous connaissais pas), c'est envers l'amour que je suis coupable, j'étais prête à prier, j'avais la foi du désespoir. Seigneur, accomplis un miracle, fais que je croie en toi (en l'amour). Car si Dieu est un, l'amour est un, car, si Dieu existe, l'amour existe. Ensuite, j'ai eu cette pensée : la mort. Ce fut un immense soulagement, le seul possible en ce moment. La mort et un pont. À cette heure-là⁹.

- 8 Elle élabore une forme à la mesure de ces multiples paroxysmes. Gardant la trame du grand poème, elle applique les préceptes de la tragédie. La *catharsis* ou purgation des passions amplifie l'intonation dramatique de sa voix lyrique qui prend une dimension chorale. Tandis que la complexité du mythe et l'espace du labyrinthe la médiatisent en passant par l'hybridation des formes et des genres, le tissage des allusions et des références savantes. Il existe une tension productive entre ces deux tendances.

L'immortel féminin

- 9 Tsvetaeva opère un basculement du monde masculin au monde féminin. Elle évoque la figure de Thésée à travers trois femmes : « Ariadna, la jeunesse de Thésée, 18 ans ; Phèdre, la maturité de Thésée, 40 ans (elle en a environ 30, Hippolyte comme le premier Thésée en a 18 ; Hélène, la vieillesse de Thésée, 60 ans (elle en a 7 selon le mythe. Il faut qu'elle en ait 12¹⁰) ». Chacune apparaît à l'âge où elle rencontre le héros. Phèdre est une femme mûre, Ariane une jeune fille.
- 10 L'histoire de Thésée s'inscrit dans un affrontement entre deux royaumes, Athènes et l'île de Crète. La mort d'Androgée, le fils de Minos tué par Égée le père de Thésée, a déclenché les hostilités :

Грянул войной Крит. Страшны беды и многи : знобы, зуды, засуху, зной, ниспослали мстящие боги.

La guerre a éclaté, la Crète a sévi. Que de désastres ! Gale, fièvre, sécheresse ont été La vengeance des dieux et des astres [I, 23¹¹].

- 11 Le châtimement est inévitable :

Андрогей, радость богов, жертвы ждет, кровью не сытый.
Dans sa soif de sang inextinguible Les dieux aiment Androgée,
persistant [I, 23¹²].

Тезей

Но меж мной и тобою – кровь

Андрогеева !

Минос (растерянно)

Кровь, но где же ?

Тезей

Двух враждующих побережий

Башни !

Thésée

Or, il y a entre nous deux la mort

D'Androgée !

Minos (perdu)

Mais la mort, où est-elle ?

Thésée

Dans ces flots de sanglantes querelles

Entre nous ! [II, 79^a]

a. « Thésée. Mais entre toi et moi, il y a le sang D'Androgée ! / Minos (*perplexe*). Le sang, mais où est-il ? / Thésée. Ce sont les tours des deux rivages en guerre ! »

- 12 Dans la société guerrière, l'exploit est glorifié, l'honneur est la valeur suprême. Le sacrifice de Thésée sublime l'exacerbation de la violence.

Les femmes en sont les causes et les victimes. Les dieux y prennent une part active.

Запаздывают

Créent du désordre

Боги ввязываются

Un dieu vient tordre

В игру [I, 41^a].

Votre destin

a. « Là où tardent / Les commandements, / Les dieux s'engagent / Dans le jeu. »

- 13 Face à la loi des hommes, Tsvetaeva observe la fureur des passions au prisme du féminin. L'amour bafoué se transforme en haine. Il attise les relations conflictuelles entre les humains, exacerbe les luttes entre les dieux. Ariane aime Thésée, Thésée aime Ariane, mais l'abandonne. Phèdre aime Hippolyte, Hippolyte pourrait l'aimer, mais il la hait, car elle a pris la place de sa mère Antiope. La haine brise leur destin. L'influence de la tragédie racinienne est prégnante.

Haine d'Hippolyte envers Phèdre : haine de la mère envers les hommes : haine du fils envers les femmes 2) haine envers cette sœur-là, ARIANE, à cause de laquelle Hippolyte¹³ abandonnée a tant souffert (NB ! pourquoi souffrait-elle alors qu'elle détestait Thésée ? Ou elle l'aimait ? haine envers cette sœur-là, à cause de laquelle (vengeance de la déesse sur Thésée), Hippolyte est morte. Le mot d'Ariane : sois fidèle !) Haine envers celle qui remplace la mère. Mort de Phèdre et d'Hippolyte. Inhumées dans une même tombe¹⁴.

- 14 La jalousie féminine provoque le désir de vengeance. Aphrodite, déesse de l'amour et de la beauté, amplifie ses ravages, en frappant Thésée à trois reprises : lorsque les Amazones tuent son épouse Antiope, l'une des leurs et la mère d'Hippolyte ; lorsque Thésée épouse la sœur d'Ariane, Phèdre, qui s'éprend de son beau-fils ; lorsqu'il enlève Hélène puis descend aux enfers pour arracher Perséphone à Pluton. Son royaume est détruit tandis qu'il est retenu prisonnier. À la fin de la pièce, il reconnaît la malédiction qui fait de lui un parricide :

Узнаю тебя, Афродита !

Je reconnais ton courroux, Aphrodite ! [V, 199¹⁵]

- 15 L'amour contrarié se dégrade en une alliance contre nature. Il génère une parenté maudite. Zeus se métamorphose en taureau pour séduire Europe qui donne naissance à Minos. Ce dernier épouse Pasiphaé, la fille du soleil, qui s'accouple avec un taureau blanc que Minos a refusé de sacrifier à Poséidon. Leur union monstrueuse engendre le Minotaure. Ariane est la fille de Minos et de Pasiphaé, la sœur de Phèdre et d'Androgée, la demi-sœur de l'animal qui symbolise la force obscure du refoulé. Tsvetaeva propose une relecture du mythe qui fait écho aux découvertes récentes de la psychanalyse.

Le sujet pour Tsvetaeva n'est que le prétexte à un voyage dans le labyrinthe des passions humaines. Et c'est pourquoi les carnets de brouillon de Thésée ne sont rien d'autre que des fragments de prose psychologique¹⁶.

- 16 Tsvetaeva déplace le centre de gravité de Thésée vers Ariane. La figure auxiliaire devient centrale. Elle détient les clés du dénouement. Elle a le pouvoir de sauver le héros. Avec son aide, ce dernier délivre Athènes de la malédiction et accède au trône. Tandis qu'il régule la violence sociale et politique, elle use des lois de l'attraction pour infléchir le cours de la guerre.
- 17 Thésée renonce-t-il à Ariane sur ordre des dieux ou cède-t-il à son tempérament volage ? C'est Aphrodite qui fait s'éprendre la jeune fille au premier regard de l'ennemi de son père. La tragédie résulte d'une contradiction inhérente entre le monde terrestre et le monde céleste : « la justification du héros dans l'un signifie sa condamnation dans l'autre¹⁷ ». Dans les brouillons, Tsvetaeva revient longuement sur l'instant décisif où Thésée sortant du labyrinthe supplie Ariane de le suivre. Celle-ci refuse par trois fois avant de céder. L'acceptation différée souligne l'impasse de la situation. Dans le monde de Tsvetaeva, le couple paradoxal amour-non-amour actionne les ressorts de la fatalité :

Je ne t'ai pas conduit hors du labyrinthe pour t'entraîner dans un autre. Je ne t'ai pas guidé vers la sortie avec un fil pour te prendre dans mes filets. [...] À travers moi, un jour tu perdras tout. – Si je ne t'ai pas perdue, je n'ai rien perdu, en te perdant, je n'ai plus rien à perdre¹⁸.

Je te fais sortir d'un labyrinthe pour te faire entrer dans un autre. Il n'est pas trop tard pour toi de me perdre. En me perdant maintenant, tu ne perdras rien, sauf de penser à moi. En me perdant plus tard, ce n'est pas seulement moi que tu perdras, mais tout ce qui fut et sera un jour à toi. – Je n'ai rien à perdre, à part toi. Allons. Elle refuse une deuxième fois. En t'aimant, je ferai ton malheur. [...] Tu ne m'aimes pas ? Je t'aime. Tu ne m'aimes pas ! [...] Thésée, refuse ! Thésée, je t'aime¹⁹ !

Maintenant il n'y a que moi que tu perds, plus tard tu perdras tout ce que tu avais et auras. Il n'est pas trop tard pour me perdre. Maintenant, c'est ta dernière chance de me perdre. Thésée, refuse ! Pour la troisième et dernière fois²⁰...

- 18 Les femmes puissantes qui personnifient l'instance lyrique de Tsvetaeva aiment la mort. Ariane par contraste avec Phèdre incarne un féminin rayonnant qui préfère la vie. Légère et transparente, elle est sans mémoire. La pelote, don d'Aphrodite pour ses fiançailles, est associée à l'enfance, l'âge heureux de l'insouciance :

Выше, выше !
Пробивши кровлю

Va plus haut ! Va percer les tuiles

К олимпийцам, в лепнью
синь !

Monte jusqu'aux célestes lambris !

Мой клубок золотой
и ровный,

Ma pelote d'or, douce et docile,

Дар прекраснейшей из
богинь !

Est un don de déesse sans prix !
(I, 63^a)

a. « Plus haut, plus haut ! / Ayant percé le toit / Vers les Olympiens, dans le bleu lumineux ! / Ma pelote d'or et lisse, / Le don de la plus belle des déesses ! »

- 19 Cette pelote symbolise le jeu et l'envol. Elle rebondit comme un ballon :

Ударами быстрых рук

Je jetais au plafond

Мяч испытывала проворный. [I, 67^a] Ma pelote avec mes mains rapides

a. « En frappant de mes mains agiles, / Je mettais à l'épreuve la balle rapide. »

- 20 Elle est aussi la clé du labyrinthe :

В нем великие силы скрыты

Elle cache des forces inédites

Нить устойчива и светла. [I, 63^a]

Son fil d'or est solide et brillant

a. « En elle sont cachées de grandes forces, / Le fil est solide et clair. »

- 21 Elle trace un mouvement perpétuel :

Игры – призрак, и радость – звук.
Чем ? [II, 67^a]

Jeu – flou songe, joie – juste un
son. Avec quoi ?

a. « Les jeux sont un fantôme, et la joie un son. Comment ? »

- 22 Ariane est celle qui lie, délie et relie. Elle fraye un chemin lumineux dans l'obscurité du mythe.

Мяч подбрасывала упругий,

Je jouais avec cette pelote

Чтобы радости мне принес !

Pour trouver un petit réjouissement !

Нет у девушки долгих слез !

Nulle jeune fille ne pleure
longtemps !

Вечно плакать – и слез не
хватит !

Car les larmes sont si éphémères !
[II, 67^a]

a. « Je lançais la balle rebondissante, / Pour m'apporter de la joie ! / Une jeune fille ne pleure pas longtemps ! / Pas assez de larmes pour pleurer éternellement ! »

- 23 Son nom signifie la plus pure, l'intouchée et l'intouchable, parce qu'elle est plus proche de la nature des dieux que de celle des hommes. Pour accéder à l'immortalité, elle doit épouser Bacchus, le dieu de l'ivresse et des mystères orphiques. La pièce retrace l'apothéose d'Ariane. C'est parce qu'elle est vouée à l'éphémère qu'elle échappe à la mort et s'élève au rang de déesse. Elle est appelée à devenir immortelle pour célébrer la volupté et la fugacité :

У моей Ариадны

Connaîtra mon Ariane

Будут новые чувства.

De nouvelles tendresses

Новый облик, и новый

Nouveaux tendres délires

Взгляд, и новая поступь...

Dont l'ardeur est nouvelle.

[...]

Новый образ, и новый

Sa nouvelle existence

Взгляд, и новая суть...

Cache un nouvel élan...

[...]

Дабы разницу знала

Pour sentir le contraste

Между небом и дном.

Entre ciel et terre. [IV, 155-157^a]

a. « Mon Ariane / Éprouvera de nouveaux sentiments. / Elle aura un nouveau visage, un nouveau / Regard, et une nouvelle démarche... / [...] / Une nouvelle forme, un nouveau / Regard, et une nouvelle essence... / [...] / Afin qu'elle connaisse la différence / Entre le ciel et la terre. »

- 24 Le destin d'Ariane suggère le triomphe de l'amour sur la fatalité. C'est le nom que Tsvetaeva a donné à sa fille aînée, née en 1912 et morte en 1975, l'unique survivante de la famille qui sera la gardienne de son œuvre posthume. C'est aussi celui de l'héroïne par laquelle elle ressuscite un archétype de la femme européenne, un immortel féminin.

Le poème labyrinthe

- 25 Tsvetaeva s'inspire de l'architecture archaïque du labyrinthe pour modéliser le cadre spatial de sa pièce. Les cinq tableaux s'emboîtent l'un dans l'autre et composent une structure géométrique en abyme. Ils marquent les étapes qui déclenchent une action sans retour vers le dénouement fatal. Chaque lieu est le théâtre d'un dilemme où le sort des humains est engagé par la volonté des dieux. Sur la place du palais à Athènes, Thésée désobéit à son père pour se confronter au Minotaure. Chez Minos dans la salle du trône en Crète, Ariane tombe amoureuse de l'ennemi juré de son père. À la sortie du labyrinthe, Thésée vainqueur enlève la jeune fille. Sur un rocher de l'île de Naxos,

il l'abandonne, car c'est à Bacchus qu'elle est destinée. Dans le port d'Athènes, il oublie de hisser la voile blanche et apprend que son père s'est jeté dans la mer. Cinq strates se cristallisent en une seule vision poétique.

- 26 La numérologie encode la structure temporelle. Dans le premier acte, quatorze jeunes gens relaient une lamentation rythmée par le chiffre sept autour d'une fontaine :

Семь утренних звезд	Sept astres si purs
Семь доблестных львят	Sept lionceaux vaillants
Семь звезд угаснет	Sept astres s'éteignent
Семь роз опадет	Sept roses flétries
Семь струн у лиры	Sept cordes à la lyre
Нас тоже семь.	Nous sommes sept aussi ! [I, 19].

- 27 La chronologie des événements s'aligne sur ce macabre décompte et se grave dans la mémoire de la ville :

Трижды восемь весен тому	J'ai vu il y a trois fois huit printemps,
Вспять – день в день – Андрогей, критский Гость	Androgée le crétois, cette idole [I, 21 ^a].

a. « Sept étoiles du matin, / Sept vaillants lionceaux, / Sept étoiles s'éteindront, / Sept roses faneront, / Sept cordes à la lyre / Nous sommes sept aussi. / Trois fois huit printemps / Passés, jour pour jour / Androgée, l'hôte Crétois ».

- 28 Le calendrier instaure le sacrifice sanglant et dicte sa fréquence :

В третий раз нынче корабль	C'est la troisième fois que, chargé
Выплывает. В каждые восемь	Le navire part, tous les huit ans

Весен – раз [I, 25^a].

a. « Aujourd'hui pour la troisième fois le navire / Repart. Tous les huit printemps / une fois. »

- 29 Le chiffre sept régit le sort des individus et le destin collectif. Ainsi s'ébauche une concordance visuelle, spatiale et numérale dans la pièce de Tsvetaeva.

- 30 L'harmonie musicale fondée sur l'alternance de la lyre, du chœur et de la transe produit une amplification sonore et rythmique. Le porteur d'eau, le messager, le prêtre et le devin accompagnent le cortège. Ils relaient une parole clairvoyante et lancent un regard de plus en plus

pénétrant capable de sonder l'avenir. Le chant funèbre des jeunes filles, des éphèbes, des citoyens et peuple s'élève dans un crescendo vocal.

Прорицатель Le devin

Мысленное L'imaginaire est réel,
– вот явь,

Плотское – Le charnel – un rideau dense.
вот завеса.

Хочешь, Quelquefois, on tente, en vain,
чтобы рекла

Вещь, – De percevoir, de comprendre... [V, 173« Le devin. / La pensée – voilà la
истончись réalité, / Le corps – voilà le voile. / Si tu veux que la chose / Coule – réduis-
до пепла... toi en cendres... »]

- 31 L'énergie de la langue s'intensifie, le rythme s'accélère. Le monosyllabe est un cri. L'onomatopée disloque le mot. La parole décoche des flèches mortelles :

Честь, безжалостнейший канат. Мною данною клятвой – взят.
Mon honneur est la corde tendue Entre moi et mon arme rendue
[II, 87²¹].

- 32 Les répliques sont tranchantes comme des coups d'épée :

Тезей

Убей, Царь !

Да рдеет

Меч !

Минос (наступая)

Тезей ?

Сын Эгеев ?

Thésée

Oui ! Tue-moi,

Prends l'épée sanguinaire,

Roi !

Minos (s'avанçant)

Thésée, c'est toi ?

Et Égée, c'est ton père ? [II, 75^a]

a. « Thésée. Tue-moi, Roi ! Que l'épée rougisse ! / Minos (s'avанçant). Thésée ? Le fils d'Égée ? »

- 33 Dans la bouche d'Ariane, la syllabe exprime la sidération, lorsque Thésée sort vivant du labyrinthe. L'émotion perceptible dans les points d'exclamation et d'interrogation est contenue par le verbe souverain du héros triomphant :

Тезей (на пороге лабиринта) Thésée

– Свет !	Lueur !
Ариадна	Ariane
Жив ?	Toi ?
Тезей	Thésée
Так едем,	Jeune fille
Дева !	Viens !
Ариадна	Ariane
Сон !	Tu sors !
Жив ?	Vif ?
Тезей	Thésée
Победен !	Jour, brille !
Ариадна	Ariane
Бык ?	Il est...
Тезей	Thésée
Сражен !	Mort !
Ариадна	Ariane
Цел ?	Toi !
Тезей	Thésée
Всем сердцем	Stoïque
Смерть приняв !	Et vaillant !
Ариадна	Ariane
Цел ?	Toi !
Тезей	Thésée
Бессмертен.	Héroïque !
Ариадна	Ariane
Меч !	Roi !
Тезей	Thésée
Кровав.	Sanglant.
Дева, едем !	Viens, jeune fille ! [III, 101-103 ^a]

a. « Thésée. (*sur le seuil du labyrinthe*) – Lumière ! / Ariane. Vivant ? / Thésée. Allons, Jeune fille ! / Ariane. Un rêve ! Vivant ? / Thésée. Vaincu ! / Ariane. Le taureau ? / Thésée. Abattu ! / Ariane. Sauf ? / Thésée. De tout cœur, Acceptant la mort ! / Ariane. Sauf ? / Thésée. Immortel. / Ariane. L'épée ? / Thésée. Sanglante. Jeune fille, allons ! »

- 34 Dans la confrontation de Thésée avec Bacchus, les vers longs alternent avec des vers brefs. Les périphrases évoquant la nature du dieu double sont scandées par l'écho de son nom [Vakhr], qui sonne comme une victoire émanant du ciel :

Огненный сын Семелы –
Вдохновения грозный бог.

Тезей

Вакх !

Голос

Двусердый и двоедонный.

Тезей

Вакх !

Голос

В утробе мужской догрет.

Тезей

Вакх !

Голос

Не женщиною рожденный.

Тезей

Вакх !

Голос

Но дважды узревший свет.

Тот, чьей двойственностью двоится

Взгляд у всякого, кто прозрел.

Тезей

Вакх !

Голос

Раздвинутая граница.

Тезей

Вакх !

De Sémélé, l'indomptable
Fils – l'effroyable dieu de l'ardeur.

Thésée

Bacchus !

La voix

Qui a deux cœurs, qui a deux âmes.

Thésée

Bacchus !

La voix

Sorti des entrailles d'un dieu.

Thésée

Bacchus !

La voix

Lui – qui n'est pas né d'une femme.

Thésée

Bacchus !

La voix

Né deux fois sous un ciel radieux.

Sa dualité vous oblige à voir double,

Vous, perdu dans un royaume visuel.

Thésée

Bacchus !

La voix

Dont l'omnipotence vous trouble.

Thésée

Bacchus ! [IV, 143-145^a]

a. « La voix. Fils de feu de Sémélé / Dieu redoutable de l'inspiration. / Thésée. Bacchus ! / La voix. À double cœur et double fond. / Thésée. Bacchus ! / La voix. Né du ventre d'un homme. / Thésée. Bacchus ! / La voix. Non pas né d'une femme. / Thésée. Bacchus ! / La voix. Mais ayant vu deux fois la lumière. / Celui dont la dualité divise / Le regard de quiconque a ouvert les yeux. / Thésée. Bacchus ! / La voix. Frontière élargie. / Thésée. Bacchus ! »

- 35 Les vers sont parfois réduits à des iambes de deux pieds, spécimen rare d'un point de vue prosodique. Le vers monosyllabique impose sa cadence, les sonorités en écho rebondissent. La puissance du mythe désintègre la parole. Le sens jaillit dans le battement du cœur, la pulsation. Ce langage à l'état primitif, pulsionnel, est encapsulé dans les mots et fait exploser les phrases.

О, сестры ! Спутан	O sœurs ! Dans la brume
Порядок волн.	Se perdent les flots.
Покорно вступим	Ondule l'écume,
На пенный холм.	Berçant nos sanglots.
Защитник – кто нам ?	Qui vient sans rien craindre ?
Защитник – где нам ?	Qui vient nous défendre ?
Мы тщетно стонем,	Nos pleurs vont s'éteindre,
Конец – надеждам...	Fini l'espoir tendre...
Семь дев, семь чаек	Sept filles – sept mouettes
Над гладью вод...	Survolent la mer... [I, 29 ^a]

a. « Le chœur des jeunes filles. Oh, sœurs ! Égaré L'ordre des vagues. Nous entrons humblement Dans la colline d'écume. Qui est notre protecteur ? Où est notre protecteur ? Nous gémissons en vain, Fin – des espoirs... Sept filles, sept mouettes Au-dessus des eaux calmes... »

- 36 Tandis que la langue se morcèle, la forme évolue vers un flot plus ample. Tsvetaeva se détourne de la poésie lyrique au profit du grand poème. Elle revient aux sources du théâtre antique et de la tragédie classique pour lui donner plus d'ampleur. Dans les brouillons, on observe un processus similaire. Deux forces contradictoires agrègent et désagrègent le tissu scriptural. Une profusion de motifs et de variantes s'échappe de l'intention initiale :

Dans ces notes et ces esquisses, il est aisé d'observer que chacun de ces projets s'est transformé en un faisceau de thèmes centrifuges, qui potentiellement ne peuvent trouver leur place dans un seul texte ; beaucoup d'entre eux sont partis dans la poésie et les grands poèmes lyriques sous forme de fragments, dévalisant ainsi littéralement les projets dramaturgiques non réalisés²².

- 37 Le cycle de poèmes *Fils télégraphiques* (Провода), écrit le 17 mars 1923, est un exemple de diffraction poétique. Des bribes du mythe se propagent dans toutes les directions. La métaphore du fil quadrille l'espace lyrique de réminiscences antiques :

Вереницею певчих свай,	Sur la rangée de pilotis chanteurs
Подпирающих Эмпиреи,	Qui soutiennent les Empyrées,
Посылаю тебе свой пай	Je t'envoie ma ration de poussière
Праха дольного.	Terrestre.
[...]	

Но был один — у Федры — Ипполит!

Seuls pleurs pour Phèdre –

Плач Ариадны — об одном Тезее!

Hippolyte, et pour Ariane – Thésée^a !

a. Traduction de Véronique Lossky. Marina Tsvetaeva, *Poésie lyrique*, t. 2, *Poèmes de maturité* [1921-1941], Paris, Éditions des Syrtes, 2015.

- 38 Le monde minoen subsiste dans les traces archéologiques du palais de Knossos, mais c'est le mythe qui conserve les informations les plus riches sur cette architecture ingénieuse²³. Le labyrinthe signifie étymologiquement le palais à la double hache. Il a été conçu selon la légende par Dédale qui en dessina le plan et ménagea des itinéraires multiples. Cet espace multidimensionnel est un lieu à la fois clos et infini : « Le labyrinthe est une carte du ciel étoilé²⁴ ». Il est relié aux pratiques sacrificielles de la Crète antique, il régule le lien entre la violence et le sacré :

Ве-кам свое слово Ска-зал лабиринт !

L'affreux labyrinthe Devient monument ! [III, 101²⁵]

- 39 Le Minotaure est un souvenir des rites tauromachiques :

Минотавр, небывалый бык,

De Minos le vengeur courroucé,

Мести Миносовой сообщник,

Ce taureau monstre qui assassine [I, 29^a]

a. « Le Minotaure, taureau sans pareil, / Complice de la vengeance de Minos, ».

- 40 L'île, le monstre et le labyrinthe sont des universaux de la culture européenne dont le mystère s'approfondit au fil des siècles. Ils peuvent être explorés à partir de la notion de syncrétisme, un terme d'origine grecque qui signifie l'union de deux Crétois et s'applique au traître et à l'étranger sournois. D'abord assorti d'une connotation péjorative, il désigne une liaison incohérente, une tentative de fusion d'éléments incompatibles, puis, dans son acception moderne une synthèse harmonieuse d'influences éloignées dont la convergence crée de nouveaux modèles. Le fil d'Ariane par lequel Thésée parvient à sortir vivant du labyrinthe indique un enchevêtrement et une continuité. Il permet de se mouvoir dans la complexité de l'œuvre.

Девичьих наитий Hantises de filles

Река глубока. Mystère subtil.

Не выпусти нити, Pelote, scintille,

Не выронь клубка !	Déroule ton fil !
[...]	
Хвала Афродите	Louons Aphrodite,
В громах и в тиши !	Colère et douceur !
Не выпусти нити !	Pelote insolite,
Не выронь души !	Dissipe la peur ! (III, 97 ^a)
[...]	
Афродита !	Aphrodite :
Путь и цель !	Route et vœu,
Льном сквозь плиты,	Fil, crépité
Светом в щель,	Comme un feu, [III, 99 ^b]

a. « Le fleuve est profond Des intuitions de jeunes filles. Ne laisse pas échapper le fil, Ne fais pas tomber la pelote !... Gloire à Aphrodite Dans le tonnerre et le silence ! Ne laisse pas échapper le fil ! Ne fais pas tomber l'âme ! »

b. « Aphrodite ! Chemin et cible ! Lin à travers les dalles, Lumière dans la fissure. »

- 41 La réécriture du mythe actionne les mécanismes de l'invention littéraire. Marina Tsvetaeva actualise les symboles pour renouveler le contenu et la forme de sa poésie. Elle convertit la force obscure du Minotaure en énergie de création, elle transpose l'architecture complexe du labyrinthe dans la structure poétique. Le fil d'Ariane permet de remonter aux origines de la culture européenne et de faire émerger un archétype de l'immortel féminin, en suivant les méandres d'un long cheminement, à travers la libre circulation d'un imaginaire amoureux.

BIBLIOGRAPHY

CHEVELENKO Irina, *Литературный путь Цветаевой* [Le chemin littéraire de Tsvetaeva], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p. 279.

LOSSKY Véronique, *Marina Tsvetaeva. Un itinéraire poétique*, Malakoff, Solin, 1987.

SAAKIANTS Anna, *Марина Цветаева. Жизнь и творчество* [Marina Tsvetaeva. Vie et œuvres], Moscou, Ellis Lak, 1997.

TSVETAeva Marina, *Ariane*, F. Voutev (trad.), C. Bérenger (préf.), édition bilingue, Plonevez-Porzay, Vibration éditions, 2024.

TSVETAeva Marina, *Ariane*, S. Técoutoff (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme coll. « Classiques slaves », 1979.

TSVÉTAËVA Marina, PASTERNAK Boris, *Correspondance* [1922-1936], Genève, Éditions des Syrtes, 2005.

TSVETAËVA Marina, *Неизданное. Сводные тетради* [Non publiés. *Cahiers récapitulatifs*], édition d'E. Korkina et I. Chevelenko, Moscou, Ellis Lak, 1997

TSVETAËVA Marina, *Собрание сочинений в семи томах* [Recueil d'essais en sept tomes], t. 3, Moscou, Ellis Lak, 1994.

TSVÉTAËVA Marina, *Записные книжки* [Les carnets de notes], édition d'E. Korkina et M. Krutikova, Moscou, Ellis Lak, 2000.

TSVÉTAËVA Marina, *Poésie lyrique*, t. 2, *Poèmes de maturité* [1921-1941], V. Lossky (trad.), Paris, Éditions des Syrtes, 2015.

NOTES

1 Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak, *Correspondance* [1922-1936], Genève, Éditions des Syrtes, 2005.

2 Tsvetaeva a rencontré Abraham Vichniak, directeur des éditions Helikon à son arrivée à Berlin. Leur correspondance est à l'origine d'un petit roman épistolaire : *Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième reçue* (aussi connu comme *Nuits florentines*), Paris, éditions Clémence Hiver, 1986.

3 « Свалочной яме моих Высочеств ! », vers d'un poème du 19 juillet 1922, « Bras en cercle » (« Руки – и в круг »).

4 Cette lettre de 1924 est citée pour la première fois en intégralité en français dans la biographie de Véronique Lossky, *Marina Tsvétaeva. Un itinéraire poétique*, Malakoff, Solin, 1987, p. 150-152.

5 Créée à Paris par Dmitri Sviatopolk Mirski, Piotr Souvtchinski et Serge Efron, cette revue de l'émigration russe a fait paraître trois numéros de 1926 à 1928, avec des contributions de Tsvetaeva, Rémizov, Chestov, etc.

6 Autre revue de l'émigration russe dont les 70 numéros ont paru entre 1920 et 1940 avec une certaine régularité.

7 Marina Tsvetaeva, *Неизданное. Сводные тетради récapitulatifs* [Non publiés. *Cahiers*], Moscou, Ellis Lak, 1997, p. 189. Je traduis.

8 *Les cahiers récapitulatifs* [Сводные тетради] et *Les carnets de notes* [Записные книжки] réunissent l'ensemble des notes préparatoires. *Les cahiers de brouillon* [Черновые тетради], conservés dans le fonds Tsvetaeva des Archives centrales russes d'art et de littérature consignent l'intégralité du processus. Voir aussi l'appareil critique de la pièce dans

Marina Tsvetaeva, *Recueil d'essais en sept tomes* [Собрание сочинений в семи томах], t. 3, *Poèmes et œuvres dramatiques* [Поэмы и драматические произведения], Moscou, Ellis Lak, 1994, p. 803-804.

9 Marina Tsvetaeva, *Записные книжки в двух томах*, t. 1, Moscou, Ellis Lak, 2000, p. 307. En français, Marina Tsvetaeva, *Les carnets de notes*, Paris, Éditions des Syrtes, 2008, p. 898.

10 Marina Tsvetaeva, *Les cahiers récapitulatifs* [Сводные тетради], op. cit., t. 1, p. 189. Je traduis.

11 Les citations proviennent de l'édition bilingue dans la traduction de Florian Voutev : Marina Tsvetaeva, *Ariane*, Plonevez-Porzay, Vibration éditions, 2024. Le chiffre romain indique l'acte, il est suivi du numéro de page. Une traduction mot à mot est proposée en note de bas de page : « La guerre a éclaté en Crète. Les malheurs sont terribles et nombreux. Les dieux vengeurs ont envoyé frissons, démangeaisons, sécheresse, chaleur ».

12 « Androgée, la joie des dieux, Attend le sacrifice, insatiable de sang ».

13 Hippolyte est l'autre nom d'Antiope, la reine des amazones.

14 Marina Tsvetaeva, *Les carnets récapitulatifs* [Сводные тетради], op. cit., t. 1, p. 186.

15 « Je te reconnais, Aphrodite ! »

16 Anna Saakjanc, *Марина Цветаева. Жизнь и творчество* [Marina Tsvetaeva. Vie et œuvres], Moscou, Ellis Lak, 1997, p. 375. L'autrice désigne un carnet recopié dans le deuxième cahier récapitulatif, *Les carnets récapitulatifs* [Сводные тетради], op. cit., t. 2, p. 252-261.

17 Irina Chevelenko, *Литературный путь Цветаевой* [Le chemin littéraire de Tsvetaeva], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p. 279.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 187.

20 *Ibid.*, p. 188.

21 « L'honneur, corde impitoyable. Par le serment que j'ai donné est pris. »

22 Irina Chevelenko *Литературный путь Цветаевой* [Le chemin littéraire de Tsvetaeva], op. cit., p. 278.

23 Les fouilles archéologiques de la fin du XIX^e siècle ont mis à jour les vestiges d'une civilisation disparue qui rayonna au II^e millénaire avant notre

ère et fut détruite par un tremblement de terre vers 1700, puis un cataclysme vers 1400.

24 Marina Tsvetaeva, *Les carnets de notes* [Записные книжки], t. 1, op. cit., p. 307. En français, Marina Tsvetaeva, *Carnets*, Genève, Éditions des Syrtes, 2008, p. 898.

25 « Le labyrinthe a dit son mot aux siècles ! »

ABSTRACTS

Français

L'article est consacré à la pièce de théâtre *Ariane* de Marina Tsvetaeva, écrite en 1923-1924, inspirée de la légende de Thésée. Il analyse le processus de réécriture et la réactualisation du mythe. Tandis que le Minotaure symbolise la force obscure et la violence des passions, le labyrinthe est une construction architecturale qui reflète la complexité de la structure poétique. Le fil d'Ariane, signe de continuité et d'enchevêtrement, permet de remonter aux origines de la culture européenne et de faire apparaître un archétype de l'immortel féminin.

English

This article focuses on Marina Tsvetaeva's play *Ariadne*, written in 1923-1924 and inspired by the legend of Theseus. It analyses the process of rewriting and updating the myth. While the Minotaur symbolizes the dark force and violence of passions, the labyrinth is an architectural construction that reflects the complexity of the poetic structure. Ariadne's thread, a sign of continuity and entanglement, takes us back to the origins of European culture and reveals an archetypal feminine immortal.

INDEX

Mots-clés

Tsvetaeva (Marina), poésie russe, mythe, Minotaure, Ariane

Keywords

Tsvetaeva (Marina), Russian poetry, myth, Minotaur, Ariane

AUTHOR

Caroline Bérenger

ERLIS, Université de Caen Normandie, UNICAEN

IDREF : <https://www.idref.fr/114940193>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/caroline-berenger>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000139325273>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15590458>

Alla Golovina, poétesse de la jeune génération de l'émigration russe, et ses rapports avec Marina Tsvetaeva au prisme de son œuvre et de ses *marginalia*

Alla Golovina, a Poet of the Young Generation of Russian Emigration, and her Relationship with Marina Tsvetaeva Through the Prism of Her Work and Her Marginalia

Svetlana Garziano

DOI : 10.35562/marge.1334

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

La vie et l'œuvre d'Alla Golovina

Les notes manuscrites consacrées à M. Tsvetaeva faites par A. Golovina sur les pages des livres de sa bibliothèque

TEXT

- 1 Dans une perspective purement littéraire, la corrélation poétique entre Marina Tsvetaeva et Alla Golovina est sans aucun doute incomparablement asymétrique et, dans l'optique de l'évolution des processus historico-littéraires, pourrait être résumée comme un rapport de force entre un poète russe d'envergure et une poétesse d'expression mineure de la première vague de l'émigration¹. À partir de ce schéma ou formule approximative découle l'objectif de notre étude – analyser l'image de l'un des plus grands poètes russes du ^{xx}e siècle du point de vue des œuvres d'Alla Golovina et de ses *marginalia* dans les livres de sa propre bibliothèque, conservés actuellement aux archives des fonds slaves des Jésuites de la bibliothèque Diderot de Lyon (anciennement préservées à bibliothèque de Meudon).

La vie et l'œuvre d'Alla Golovina

- 2 Avant de procéder à une analyse thématique, évoquons sommairement la vie et le cheminement poétique de cette poétesse, Alla Golovina née baronne de Steiger (15(28)/07/1909-02/06/1987), certes peu connue du lecteur français, mais qui peut représenter par métonymie toute cette effervescence artistique en exil dans la période de l'entre-deux-guerres. La lignée généalogique des barons Steiger dite noire² remonte au ^{xvii}^e siècle, au moment où Christoph von Steiger (23/11/1651-15/08/1731, né et mort à Berne), son ancêtre suisse assez illustre, théologien, juriste, linguiste et homme d'État (membre des conseils du canton et maire de Berne), sera élevé, en 1714, au rang de baron héréditaire par le roi de Prusse Friedrich Wilhelm I puisqu'il aurait défendu les intérêts de ce dernier dans le conflit de succession du comté de Neuchâtel³. L'arrière-grand-père de la poétesse, Friedrich Rudolph von Steiger (1787-1864), après avoir immigré dans l'Empire russe au début du ^{xix}^e siècle, vers 1815, avait obtenu un poste de haut fonctionnaire. L'un de ses fils, grand-père de notre poétesse, August Eduard von Steiger (1819-1879) a dirigé pendant de nombreuses années une compagnie de transport maritime sur la mer Noire. Marié à une Française, il a eu quatre fils et une fille. L'un d'eux, Serge von Steiger (1868-1937), le père de la poétesse, est né en Suisse, mais a passé son enfance et sa jeunesse sur le sol de l'Empire russe, où il a reçu tout d'abord une instruction secondaire et supérieure, puis a fait une carrière militaire au terme de laquelle il a quitté l'armée impériale avec le rang de colonel. Coulant une retraite paisible, il s'est investi dans les activités du *zemstvo* de sa province, où il a été élu juge honoraire et maréchal de la noblesse du département de Kaniv de la province de Kiev. Notre poétesse est justement née pendant cette période, en 1909, dans le manoir familial de Nikolaevka, qui se trouve dans le même département de Kaniv. De son second mariage avec A. P. Mikhaïlova, Serge von Steiger a eu quatre enfants : Anatole (07 (20)/07/1907-24/10/1944), qui sera le plus connu de tous, en raison notamment de sa participation à la « note de Paris⁴ », Alla, Elizaveta et Sergueï. Ils avaient aussi un demi-frère aîné, Boris Steiger, beaucoup plus âgé et qui ne faisait que de rares apparitions dans la famille. Il était né le 11 février 1892 à Odessa et est mort le 25 août 1937. Boris est resté en

Russie soviétique pendant les années révolutionnaires et est devenu un baron rouge : dans les années 1920 et 1930, il a travaillé au commissariat du peuple à l'instruction publique. C'est justement lui qui est considéré comme le principal prototype du personnage du baron von Meigel dans le roman *Le Maître et Marguerite*⁵.

- 3 En 1912, la famille déménage à Pétersbourg et l'année suivante Serge von Steiger est élu député de la province de Kiev à la quatrième Douma. Pendant l'année révolutionnaire de 1917, la famille revient à Nikolaevka. Deux années après, en 1919, ils partent pour Odessa où ils embarquent sur le bateau « Carcavado » à destination de Constantinople. Alla passera, avec ses frères et sœur, près d'une année dans l'école-internat « Le phare », gérée par les Américains. Mais à l'appel du général Dénikine, Serge von Steiger revient, accompagné de ses proches, dans son pays natal pour apporter son soutien aux Blancs. Mais la situation se retourne rapidement et la famille Steiger est de nouveau obligée de partir, cette fois-ci à titre définitif, le 28 février 1920, au moment où la ville d'Odessa est prise par les Rouges. Ils prennent le bateau « Bakou » qui se dirige de nouveau vers Constantinople. Là, après les péripéties de la guerre civile, Alla et sa fratrie passeront trois ans dans un internat mennoniste pour les enfants russes. En février 1923, le père fait venir ses enfants en Tchécoslovaquie où Alla fera ses études, avec son frère Anatole (qui va devenir plus tard, rappelons-le, un poète représentatif de la « note de Paris »), au lycée-internat russe à Moravská Třebová. Ces années d'étude seront décrites dans sa prose autobiographique publiée à titre posthume.
- 4 Tout comme Anatole, Alla commence à s'intéresser à la poésie et à écrire des vers. À cette époque, à Moravská Třebová, Ariadna, la fille aînée de Marina Tsvetaeva, y poursuit ses études et Tsvetaeva y fera quelques apparitions pour lui rendre visite. Elle sera remarquée et observée à ce moment-là par les jeunes poètes en herbe du lycée. Après ces études secondaires, Alla entre à l'Université Charles de Prague et y fait ses études de philologie à la faculté de la philosophie entre 1928 et 1931. En même temps, elle participe au cercle de poètes pragois « Skit » [« L'Ermitage »] sous l'égide du professeur-philologue de renom Alfred Bem. Comme nous le savons, Prague à cette époque est un centre culturel et scientifique très important de l'émigration russe⁶, et M. Tsvetaeva y résidera entre 1922 et 1925.

Voici comment Golovina apparaît, d'ailleurs, à cette époque dans la correspondance de Vladimir Nabokov destinée à sa chère épouse Véra :

Nous étions hier à l'Ermitage. Un étroit escalier de pierre, l'atelier de Golovine. Sculptures douteuses le long des murs, pénombre, gens assis sur des espèces de caisses basses, thé, et, à une petite table, le petit Bem qui ressemble à un tsadik. Un certain Markovitch, un jeune homme au teint rouge, a lu une nouvelle prétentieuse et nulle. Exemple : « Elle le filtra à travers ses cils », « Le serveur, qui semblait avoir avalé un mètre » et des titres de chapitres comme, par exemple, « Une blonde sur une longue vague » ou « Le vent de la romance bleue ». Le pauvre a été mis en pièces. Ensuite un poète du nom de Mansvétov, blême, aux cheveux longs et au regard voilé, a lu des poèmes confus pleins de petites expressions à la Pasternak comme « tout à trac », « à l'aveuglette », « sous le boisseau », « ovations » et ainsi de suite. Après cela, la poétesse Alla Golovina a lu d'une voix fluette des poèmes gracieux qui ressemblaient à des jouets. Et ce fut tout. Khokhlov était présent. Il va cet été en Russie. La poétesse Rathaus, la fille de notre meilleur poète lyrique, qui du reste a eu une attaque (il a 64 ans), m'a demandé avec un sourire extasié ce que je pensais de Vicki Baum. Je suis rentré seul à la maison, car Kirill est allé raccompagner son ami Génia Hessen⁷.

- 5 Nous pouvons voir dans cette citation que le « grand » Nabokov, le romancier le plus talentueux et prometteur de la jeune génération émigrée à cette époque, donne un avis « positif » et « gracieux » sur les poèmes d'Alla Golovina.
- 6 En 1928, Alla Golovina a commencé à publier ses vers dans le journal *Vozrojdénie* [Renaissance]. À partir de cette année, sa production en vers paraît dans les périodiques émigrés *Vozrojdénie*, *Rossia i Slaviansstvo* [Russie et le Monde slave], *Roul* [Le Gouvernail], *Novosti* [Nouvelles, Prague], *Molva* [Les Dires], *Metch* [Le Glaive], *Volia Rossii* [Volonté de la Russie], *Sovremennye zapiski* [Annales contemporaines], *Tchisla* [Les Nombres], *Rousskiïe zapiski* [Annales russes], *Opyty* [Essais], *Novyj journal* [Nouveau Journal], *Grani* [Facettes]. Ses publications sont aussi parues dans les anthologies poétiques *Ancre* [Якорь], *Cercle* [Крыз], *La Muse de la diaspora* [Муза Диаспоры], *À l'Occident* [На Занаде], ainsi que dans les recueils littéraires *Le Neuf* [Новь] et *Arche* [Ковчег].

- 7 En 1929, elle épouse le sculpteur et peintre Alexandre Golovine⁸. Au mois de juillet 1935, après avoir déménagé de Prague à Paris, le couple Golovine trouve un logement sur le boulevard Montevideo dans le seizième arrondissement de Paris. C'est Anatole Steiger qui les introduira dans les milieux littéraire et artistique du Paris russe, et Alla fait connaissance avec les poètes fréquentant le café littéraire La Rotonde⁹ : Mikhaïl Lounine, Vladislav Khodassévitch, Gueorgui Ivanov, Irina Odoevtseva, Gueorgui Adamovitch, Boris Poplavski, Dimitri Merejkovski, Zinaïda Guippius, Vladimir Nabokov, Roman Gul', etc. Sur la carte postale qu'elle a envoyée à Alfred Bem pour présenter justement à ce dernier l'accueil qui lui a été fait par le Montparnasse russe, plusieurs auteurs émigrés ont laissé un message poétique parmi lesquels V. Khodassévitch, G. Adamovitch, G. Ivanov, You. Térapiano, G. Raïevski, V. Smolenski, A. Ladinski, S. Charchoune, P. Stavrov et d'autres, avec un *post-scriptum* de Y. Felzen : « Que l'on aimerait que la dispute littéraire entre Paris et Prague se termine par une conversation amicale à Moscou¹⁰ ». L'allitération phonique à l'intérieur des noms des capitales littéraires du siècle d'argent (Pétersbourg et Paris) est substituée chez Felzen par une confrontation dans la littérature d'émigrés russes (Paris/Prague), ainsi que par son souhait de voir la fusion des différentes tendances de la littérature russe en un seul flux créatif, qui symboliserait le locus poétique qui se (re)créera à Moscou, au retour réel ou imaginé des auteurs émigrés.
- 8 Au début de la Seconde Guerre mondiale, en 1939, Golovina rentre avec son frère en Suisse, puisqu'ils ont gardé, par leurs origines, la nationalité de ce pays. Anatole et Alla, parlant les trois langues – russe, français et allemand – vont trouver un travail dans la censure militaire.
- 9 De son premier mariage, Alla avait eu un fils, Serge Golovine (1930-2006), qui sera élevé par ses grands-parents en Suisse dans les années trente, lorsqu'Alla réside à Paris et vient régulièrement rendre visite à sa famille. Puis, il devient un collectionneur de folklore assez connu, un écrivain et traducteur suisse¹¹. En 1951, Alla épousera en secondes noces le baron belge Philippe Gillès de Pélichy, partira pour Bruxelles (où habitait déjà l'ancien membre du Skit, Kirill Nabokov¹²) en 1955 et y restera jusqu'à la fin de sa vie. De cette union ils auront

un enfant, Jean, né le 15 décembre 1951 à Paris¹³. Cette période belge de sa création sera surtout propice à sa prose.

- 10 Sœur et gardienne des archives (dont la correspondance assez abondante avec M. Tsvetaeva) du premier poète de la « note de Paris », elle était assez proche de cette grande poétesse russe ainsi que de V. Khodassévitch, de B. Poplavski, de Galina Kouznetsova et d'autres poètes et écrivains émigrés. De 1935 à 1939, Alla participe activement à la vie littéraire du Paris russe. Membre actif du groupe pragois « Skit » et élève préférée d'Alfred Bem¹⁴ (voir son article « La poésie d'Alla Golovina » [« Поэзия Аллы Головиной »] dans *Molva*, le 17 décembre 1933¹⁵), au cours de sa vie elle a uniquement publié son seul recueil de vers *Le Carrousel des cygnes* [Лебединая карусель¹⁶]. Ce livre, édité en 1935 aux éditions berlinoises Petropolis avec l'aide de Bem et Abram Kagan¹⁷, a été recensé par G. Adamovitch et V. Khodassevitch dans *Poslednie novosti* [Dernières nouvelles¹⁸] et *Vozrojdenie*¹⁹. Mikhaïl Tsetline, dans l'article « Au sujet de la poésie émigrée contemporaine » [« О современной эмигрантской поэзии »] paru dans les *Annales contemporaines*, insiste sur le bien-fondé des débats poétiques entre les deux grands critiques émigrés, G. Adamovitch et V. Khodassévitch, et fait le panorama des volumes poétiques de la jeune génération de poètes se trouvant sous leurs influences : *Approximations* [Приближения] de Lydia Tchervinskaïa, *Le Silence* [Тишина] de Raïssa Blokh, *Conversation avec la mémoire* [Разговор с памятью] de Sofia Pregel, *Mémoire* [Память] d'Ilya Golenichtchev-Koutouzov, *La Troisième Heure* [Третий час] de Youri Mandelstam, *Pierres... Ombres...* [Камни... Тени...] de Solomon Bart, *La Solitude* [Одиночество] d'Ekaterina Tauber et *Le Carrousel des cygnes*²⁰. En 1936, Ekaterina Tauber, dans la revue bimensuelle *Russkoe delo* [Mission russe], périodique de l'Union des Jeunes Russes à Belgrade, analyse les nouvelles parutions de l'écriture féminine et présente au lecteur quatre recueils poétiques : *Conversation avec la mémoire* de Sofia Pregel, *Approximations* de Lydia Tchervinskaïa, *Le Carrousel des cygnes* et *Vers sur soi-même* [Смущу о себе] d'Irina Knorring²¹. Certains de ces recueils se trouvent bien évidemment dans la bibliothèque d'Alla Golovina et portent des inscriptions marginales. Notamment, nous trouvons le recueil d'*Approximations* de Lydia Tchervinskaïa (1907-1988) avec sa dédicace à Golovina : « À Alla Golovina, dans l'espoir de mieux se

connaître à Paris et à Prague. Amicalement, L. Tchervinskaïa Paris 1935 » (« Алле Сергеевне Головиной, с надеждой на более близкое знакомство – в Париже – и Праге. Дружески Л. Червинская Париж 1935 »). Le recueil suivant *Aubes* [Рассветы, 1937] de Tchervinskaïa est aussi dans sa bibliothèque, avec une dédicace : « À Alla Golovina... Je suis coupable par l'amour / C'est l'amour qui me donne une justification avec une grande confiance Lida Tchervinskaïa Paris mai 1937 » (« Алле Головиной... И только в любви виновата / И только в любви права с большим доверием Лида Червинская Париж май 1937 »). La citation vient de son poème « Je n'ai rien à te dire » [« Мне нечем с тобой поделиться »] publié dans le même recueil. Et le dernier volume de Tchervinskaïa *Les Douze mois* [Двенадцать месяцев, 1956] comporte une note : « À Alla Golovina pour le souvenir Lida Tchervinskaïa 30 mai 1986 Paris » (« Алле Головиной на память Лида Червинская 30 мая 1986 Париж »).

- 11 Deux recueils de ses poèmes *Un Ange citadin* [« Городской ангел », Bruxelles, 1989] et *Les Oiseaux nocturnes* [Ночные птицы, Bruxelles, 1990], ainsi que le recueil de nouvelles et de poèmes *Villa « Espoir »* [Вилла «Надежда», Moscou, 1992] ont été publiés à titre posthume. Efim Etkind caractérise sa poésie dans la préface au recueil *Un ange citadin* : « Le voyage à l'intérieur de soi-même c'est une singularité propre à la poésie des émigrés russes²² » ; « La poésie d'Alla Golovina était indispensable à l'époque, où elle créait ses œuvres avec une intensité toute particulière – dans les années trente²³ » ; « Des anges de ce genre, sur des pattes grêles et un air obséquieux comme des corbeaux, il n'y en avait encore jamais eu dans l'histoire de la poésie. C'est à Alla Golovina qu'ils doivent leur existence²⁴ ». Selon E. Etkind, sa poésie se distingue par « son caractère imagé limpide, transparent » et « sa haute spiritualité, associée à une retenue pleine de bon sens²⁵ »).
- 12 Ce recueil *Un ange citadin*, illustré d'une photographie de la poétesse réalisée par Vladimir Subbotine en 1936, est également accompagné d'une courte note autobiographique rédigée pendant la période bruxelloise :

Je suis née en Ukraine, dans le village de Nikolaevka. J'ai émigré en 1920 et ai fait mes études en Tchécoslovaquie dans un lycée russe, au fin fond de la campagne, en Moravie, où j'ai passé six ans.

J'ai commencé à publier, me semble-t-il, en 1931, dans la revue *La Volonté de la Russie* (Prague). Je n'ai édité qu'un seul recueil de vers, *Le carrousel des cygnes*, aux éditions « Pétropolis ». Mon deuxième volume de vers, dont la publication a été annoncée aux éditions « Poètes russes », à Paris, n'a pas pu paraître à cause de la guerre. J'ai été publiée dans *Les Annales contemporaines*, dans les journaux *Le Gouvernail*, *Renaissance*, *La Russie et le monde slave*, etc. À présent, j'écris sans être publiée. Les contacts littéraires me manquent terriblement, mais mon intérêt envers tout ce qui concerne la littérature russe et les destins russes est immense et indestructible²⁶.

- 13 Après la mort de la poétesse, son époux en secondes noces, le baron belge Philippe Gillès de Pélichy, transmet une partie de sa bibliothèque, qui comptait, selon les témoignages, à peu près 7 000 volumes, au musée slave des saints Cyrille et Méthode à Meudon. À partir de 2002, ces fonds documentaires sont conservés aux fonds slaves des Jésuites de la bibliothèque Diderot de Lyon (France). La poétesse a laissé les traces de sa vie et de ses lectures dans ses livres sous la forme de notes, d'inscriptions, de dédicaces et de photographies. Rappelons aussi que la ville de Meudon a joué un rôle indéniable dans l'itinéraire de vie de M. Tsvetaeva elle-même : elle y a vécu pendant six ans environ, à partir du mois d'octobre 1926 et jusqu'au printemps 1932.
- 14 Notons également que l'étude des rapports entre A. Golovina et M. Tsvetaeva avait déjà été initiée dans les recherches de Irina Bakanova fondées sur les archives de la poétesse, déposées par Philippe Gillès de Pélichy à la conservation à l'Université d'État des sciences humaines de Russie. Deux articles d'Irina Bakanova en particulier représentent un intérêt certain pour le sujet : « “Nous ne sommes pas ici pour vous juger, chère Marina...” : au sujet des archives d'Alla Golovina » [« “Вам, Марина, мы тут не судьи...” : Об архиве Аллы Головиной »] et « Marina Tsvetaeva et Alla Golovina : histoire de leurs relations dans le contexte de la création littéraire » [« Марина Цветаева и Алла Головина: история взаимоотношений в контексте литературного творчества »]. Ils sont issus de ses interventions au septième et au quinzième colloque international, colloques consacrés à M. Tsvetaeva dans sa Maison-musée à Moscou²⁷.

- 15 Plusieurs chercheurs se sont intéressés à la figure d'Alla Golovina : une note biographique est rédigée par Larisa G. Baranova-Gontchenko dans le cadre d'un dictionnaire littéraire en trois volumes, la biographie de Golovina est donnée par Lubov N. Belochevskaïa et Viatcheslav P. Netchaev dans l'anthologie consacrée au groupement de poètes Skit, Efim Etkind précède d'une préface son recueil de vers *Un ange citadin*, nous pouvons également citer des articles scientifiques sur l'univers poétique de cet auteur publiés par Temira Pachmuss, Ljudmila Sproge, Irina Bakanova et Iwona Ndiaye²⁸.

Les notes manuscrites consacrées à M. Tsvetaeva faites par A. Golovina sur les pages des livres de sa bibliothèque

- 16 Dans son livre fondamental pour la compréhension des processus historico-littéraires *La littérature russe en exil* [Русская литература в изгнании] Gleb Struve souligne :

[I]l est probable que les différentes formes documentaires : critique, essai, prose philosophique, soient reconnues comme une contribution très importante des écrivains étrangers au patrimoine de la culture russe²⁹.

- 17 Suivant l'hypothèse évoquée dans la citation ci-dessus, nous allons essayer de reconstruire, dans la mesure du possible, la potentialité de la critique littéraire d'A. Golovina à travers ses notes sur les pages des livres de sa bibliothèque. Une partie de ses livres, dont les premières pages contiennent un ex-libris Alla Gillès de Pélichy, ainsi que d'autres signes personnels, est conservée, comme nous l'avons déjà indiqué, aux archives jésuites de la ville de Lyon. Les notes qu'elle a laissées sur les pages des livres de sa propre bibliothèque relèvent de l'écriture intime et réflexive, du genre de brouillon, des pensées fugitives, qui, en aucun cas, n'étaient destinées à leur verbalisation/publication ; tout ceci leur confère un caractère de cryptogramme dans la culture émigrée russe, qui permettrait de

pressentir, de façon nouvelle, l'atmosphère qui régnait et se diffusait dans ses milieux culturels.

- 18 L'étude de différentes sources nous montre également que les représentants de l'émigration utilisaient assez souvent le procédé de la fixation de leurs pensées dans les marges de leurs livres, ce qu'on peut par exemple trouver par le biais des idées de G. Adamovitch dans sa préface aux *Vers* de P. Bobrinskoï :

En écrivant ces lignes, je me prends à me demander si par hasard je n'essaye pas, sans le remarquer, de rédiger des « commentaires » aux vers du comte Bobrinski, contre la volonté de leur auteur ? Non, je fais ces remarques en marge du livre, sans rien y expliquer³⁰.

- 19 De façon un peu plus métaphorique au sujet des traces manuscrites sur les écrits, nous pouvons aussi citer quelques vers de Golovina tirés de son poème « Dans un tir de foire » [« В ярмарочном типе », 1929] : « Des visages étrangers rayonnent dans la foule et sur les arbres il y a des marques dorées³¹ ».
- 20 Le deuxième livre de l'exemplaire *Blagonamerennyj* [Le *Bien intentionné*] qui se trouve dans le fonds documentaire de Meudon appartenait à A. Golovina. Ici on peut trouver un principe double de ces inscriptions marginales sur les pages du « Parterre » [« Цветник »] de M. Tsvetaeva. Ce texte, précédé de son essai « Le poète au sujet du critique » [« Поэт о критике »], contient des extraits des « Conversations littéraires » [« Литературные беседы »] de G. Adamovitch, publiés dans *Zveno* [Le *Chaînon*] en 1925³². Golovina, connaissant assez bien ces deux auteurs, continue le dialogue sur les marges de son exemplaire. Notamment, la citation de G. Adamovitch « Avant aussi, on écrivait parfois mal : Marlinski, Zagoskine, Bénédictov, si semblables à certains de nos contemporains³³ » est accompagnée d'une interrogation assez laconique qui figure en note de bas de page tsvétaïevienne : « À qui, par exemple ? » (« Кого, например? »), et Golovina répond : « probablement, en parlant de Marlinski, A. pense à Rémizov » (« вероятно, говоря о Марлинском, А. имеет в виду Ремизова³⁴ »). Puis, en parlant des qualités artistiques des œuvres de Piotr Krasnov, le premier critique de l'émigration conclut :

Bien sûr, Krasnov imite tout le temps *Guerre et paix*, mais, premièrement, il n'y a rien de mal à cela, et deuxièmement, Krasnov est trop malhabile pour copier ou styliser, il ne fait que reprendre la manière de Tolstoï³⁵.

- 21 Tsvetaeva fait ici un commentaire en français : « Bref, fait du Tolstoï sans le savoir » (« Словом, “fait du Tolstoï s[a]ns le savoir” »). Golovina met un point d'exclamation à côté de « просто перенимает толстовскую манеру », en ajoutant de façon laconique : « Et c'est si simple ? » (« И это просто?³⁶ »).
- 22 D'autres exemples de notes marginales peuvent être trouvés dans le livre d'Ivan Bounine sur Anton Tchekhov, édité à titre posthume. Dans la deuxième note de bas de page de la préface rédigée par Mark Aldanov, nous pouvons lire :

Huippius dans son essai sur N. Tchaïkovski dit : « Il ne faut pas revenir vers les vieux. Il ne faut pas s'engager sur leur voie. Mais il faut prendre ce qu'ils ont à donner, puis aller de l'avant ». – Ivan Bounine a souligné le dernier mot et a écrit en marge : « Où donc, Madame ?³⁷ ». Et plus loin : « M. Kourdioumov dans son livre *Un cœur ardent* relate le contenu d'un des récits lugubres de Tchekhov. » Ivan Bounine note en marge : « [o]ui, partout [souligné par I.B. – M.A.] chez lui c'est l'horreur et l'abject ». Peut-être qu'il a ressenti lui-même l'injustice de sa remarque (ce n'est pas partout, bien sûr) : en lisant dans le même livre qu'il y aurait une « voie sans issue » chez Tchekhov, Bounine a écrit : « Quelle horrible exagération ! » Toute sa vie il détestait les choses exagérées. Comme si l'auteur d'*Une banale histoire* était torturé par le sort de l'humanité. I. B. souligne nerveusement le mot « torturé » et ajoute sur la même page « [a]imait les petits-déjeuners, les déjeuners, les dîners, le saucisson Bélov³⁸ ». D'ailleurs, cela aurait pu être écrit par Tchekhov lui-même ; il aurait certainement apprécié cette remarque.

- 23 Puis, dans l'introduction, Véra Mouromtseva-Bounina souligne que la seconde partie du livre comprend des notes faites en marge de différents ouvrages sur Tchekhov³⁹.
- 24 Dans l'optique de nos recherches, c'est l'exemplaire du livre *Le Camp des cygnes : poèmes, 1917–1921* [Лебединый стан. Стихи 1917–1921 гг., 1957], qui représente pour nous un intérêt certain. On y trouve les

annotations très intéressantes d'Alla Golovina à la préface de G. Struve. À titre d'exemple, nous pouvons citer ces notes contenues dans la partie finale de cette introduction éditoriale à ce recueil : « Le devoir des émigrés est de rassembler et de publier les poèmes éparpillés dans les magazines et les journaux étrangers, ainsi que le poème "Pérékop"⁴⁰ ». Golovina apporte un bref éclaircissement : « et le poème de la famille royale » (« и поэму о царской семье »). Suivant l'introduction, l'article de Youri Ivask « La noble Tsvetaeva » [« Благородная Цветаева »] est parsemé de notes et de remarques précieuses de Golovina. Au début du texte, le critique présente aux lecteurs l'image du poète en s'appuyant sur l'exemple de sa vie et de sa créativité. Il cite les personnalités commémorées par Tsvetaeva dans ses œuvres artistiques, et Golovina ajoute à la main dans cette liste le Faux Dimitri et B. Pasternak⁴¹. La liste des célèbres amants qui se trouve dans l'œuvre poétique de Tsvetaeva est accompagnée d'une note : « Onéguine et Tatiana (ensemble) » [« Онегин и Татьяна (вместе)⁴² »]. Puis, Ivask choisit deux catégories de gens évoqués par M. Tsvetaeva : les talentueux et les opprimés. Golovina en ajoute une troisième : celles qui se distinguent par leur beauté. Les propos du critique « Par la suite, elle a été appréciée par ses ennemis, y compris par Adamovitch⁴³ » sont suivis d'une question laconique écrite à la main : « Quand ? ». Pour répondre au commentaire d'Ivask qui suit : « Sur le plan philosophique, le russe est une langue très peu expressive⁴⁴ », Golovina lui réplique de façon assez directe : « Et Rozanov ? Et Chestov ? » (« А тот же Розанов? А Шестов?⁴⁵ »).

- 25 La phrase « Du jour au lendemain l'amitié avec l'un des plus doués représentants de cette génération, Anatole Steiger, a rapidement pris fin »⁴⁶ est soulignée et accompagnée d'un point d'interrogation.
- 26 Quant aux propos d'Ivask affirmant dans son texte que « d'une façon ou d'une autre elle a influencé les poètes-membres du groupe « L'Ermitage des poètes⁴⁷ », la poétesse exprime une protestation assez prononcée, en toute connaissance de cause, puisqu'elle a été membre active de ce cercle poétique : « Il n'y a eu aucune influence » (« Влияния не было »). À la déclaration « Un poète provincial d'un quelconque Homiel ou Moguilev devient David dans sa poésie » (« Захолустный поэт из какого-нибудь Гомеля или Могилева стал Давидом в ее поэзии⁴⁸ ») A. Golovina rétorque « qu'il s'agissait probablement tout de même de Pavel Antokolski » (« кажется, это

был Павел Антокольский, все-же⁴⁹ »). Elle souligne également un certain nombre de phrases et d'expressions dans l'essai d'Ivask. Voici un exemple de ses relevés graphiques :

Nous n'avons pas pu protéger Tsvetaeva de son vivant ni en Russie en exil, ni en Russie soviétique. C'est la Russie libre qui aurait pu lui apporter la gloire, mais il est peu probable qu'elle y ait trouvé son bonheur, si elle avait vécu jusque-là. Et ce n'est pas certain qu'elle aurait approuvé le culte de sa propre personnalité dans un futur lointain⁵⁰.

- 27 Dans le post-scriptum à l'article « La noble Tsvetaeva », Youri Ivask évoque ses souvenirs sur ce poète hors norme :

L'année 1938. Les rues de Paris avant Noël sont sous la neige. La tempête fait rage dans le quartier de Montparnasse. Marina Ivanovna marche sur le trottoir enneigé, habillée d'un vieux manteau avec un col montant en laine à la mode des années vingt. Sa taille est serrée par une large ceinture en cuir, à la manière des hommes. Installée dans un café à une table blanche, elle a le visage pâle et le nez crochu. Elle produit des mouvements étranges rappelant ceux des oiseaux – tout est à angle droit. En tapotant la table en rythme, elle prononce distinctement : Je n'ai jamais tenu à rien ni à personne, excepté à la poésie. Oui, c'était ainsi, mais c'était son fils Mour, un garçon potelé âgé de treize ans, qu'elle aimait par-dessus tout, elle l'adorait.

Cette rencontre a duré cinq heures, le temps est passé vite. Elle transformait les anecdotes les plus drôles et fabuleuses en mythes et légendes. Ceci dit, les personnages de ces anecdotes étant encore vivants, mieux vaut ne pas les raconter.

La neige tombe, Tsvetaeva s'en va⁵¹.

- 28 Après le verbe « обожала » (« adorait »), Golovina ajoute ceci : « Il y avait toujours d'autres "bien que" » (« Были постоянно и другие „хотя" »). Avec l'image de Tsvetaeva qui s'en va, Ivask sous-entend la tempête de neige, des éléments de la nature, qui n'est pas d'ailleurs propre aux conditions climatiques de la capitale française. Les souvenirs de cette rencontre dans un café parisien y sont perçus comme un symbole du dernier adieu avec le poète. Dans le poème de Golovina « Protège l'amour, ne pardonne pas l'amour... » [« Береги любовь, не прощай любви... »], le tragique psychologique montré à

travers l'image poétique de la tempête (« La tempête de neige noire naît derrière la fenêtre » / « За окном встает черная метель ⁵² ») se traduit par l'expressivité de l'oxymore utilisé. Voici un autre extrait de sa nouvelle « Un tableau effrayant » [« Страшная картина »] où apparaît deux fois la même scène et où la neige et la mort sont sémantiquement liées :

Des sourires malicieux, espiègles, se lisaient sur leurs visages. La faucheuse se tenait derrière, la faux posée de côté bien en évidence, appuyée sur l'épaule d'une fille, copiée de l'original. [...] L'atmosphère était bruyante, festive, et personne ne croyait ni en la neige, ni en la mort ⁵³.

29 Cette image renvoie aussi à une intertextualité blokienne (le cycle « Masque de neige » [« Снежная маска »]).

30 Nous pouvons également mentionner les notes faites par Golovina sur les marges du septième numéro de la revue *Novaïa russkaïa kniga* [Новая русская книга], notamment à la fin de l'essai « Le vieux et le neuf. Les notes sur le Pétersbourg littéraire » [« Старое и новое. Заметки о литературном Петербурге »] de E. Gollerbach, notes qui présentent bien évidemment un intérêt certain. On voit ici, par exemple, une corrélation entre les deux grands poètes de l'émigration V. Khodassévitch et M. Tsvetaeva :

Bien entendu, il aurait fallu dire quelque chose de sérieux sur le poète Khodassévitch. Probablement, pour vous il n'est qu'un formaliste, mais, dans ce cas-là, comment pouvez-vous prétendre aimer la poésie ou vous y intéresser ? Khodassévitch était apprécié par Biély, pour votre gouverne. Comment est-ce possible que vous n'avez pas fait attention à ce qui se passait sous vos yeux ? Au demeurant, l'article présente un intérêt dans l'ensemble et reste actuel de nos jours.

1957 Al. G.

En outre, il aurait fallu mentionner aussi tout particulièrement Tsvetaeva, et garder plus de respect pour Khlebnikov et Maïakovski ⁵⁴.

31 Dans cette note d'Alla Golovina, nous pouvons voir qu'elle met ici l'accent sur deux choses : tout d'abord sur l'incontournable figure de son maître V. Khodassévitch ⁵⁵ et puis sur l'importance du

phénomène avant-gardiste, futuriste de la poésie russe au ^{xx}^e siècle, en dressant la liste des grands poètes : M. Tsvetaeva, V. Khlebnikov, Vl. Maïakovski.

- 32 Rappelons que dans sa lettre à A. L. Bem datée du 17 novembre 1939 Golovina écrit :

Au milieu de l'été, j'ai été durement éprouvée par la perte de Khodassévitch et le départ de Tsvetaeva, qui équivalait à sa mort pour moi. D'une façon ou d'une autre, ces deux-là avaient toujours été mes amis proches⁵⁶.

- 33 Voici comment V. F. Khodassévitch décrit ses relations littéraires avec Tsvetaeva dans son essai autobiographique *Petite enfance* [« Младенчество »] :

Moi et Tsvetaeva, pourtant plus jeune que moi, en quittant le symbolisme, ne nous sommes joints à personne et à rien, restant par la suite seuls et "sauvages". Les classificateurs littéraires et les rédacteurs d'anthologies ne savent pas où nous caser⁵⁷.

- 34 Dans l'exemplaire *Le Recueil des vers* [Собрание стихов] de V. Khodassévitch de la bibliothèque d'A. Golovina, nous trouvons aussi des annotations très caractéristiques de la poétesse, notamment, après le poème très connu « Devant le miroir » [« Перед зеркалом », 1924] elle écrit :

1934
je récite ces vers en allant faire sa connaissance. Janvier 1934.
(j'ai vingt-trois ans, lui a quarante-huit)⁵⁸

- 35 Nous voudrions également évoquer deux documents assez singuliers qui se trouvent dans les fonds slaves des Jésuites de la bibliothèque Diderot. Dans le dossier de Ghislaine Ivanoff Limant (1942-2012), enseignante de russe à Lyon, qui a publié une partie de la correspondance des années 1938-1939 entre M. Tsvetaeva et N. Toukalevskaïa⁵⁹, se trouve une feuille imprimée avec un poème sous le titre « Chansonnette » [« Песенка »] signé par les initiales de la poétesse. Une note marginale est faite de main de la poétesse elle-même : « Je n'ai jamais écrit ces vers. M. Ts. » (« Никогда этих стихов