



Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

10 | 2025

Paradoxes, jeux et enjeux

Directeur de publication Anna Lushenkova Foscolo,
Ghislaine Chabert et Lilyana Petrova

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

Référence électronique

« Paradoxes, jeux et enjeux », *Nouveaux cahiers de Marge* [En ligne], mis en ligne le 26 août 2025, consulté le 10 octobre 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=1154>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.1154



SOMMAIRE

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

Directeur de publication Anna Lushenkova Foscolo, Laure Thibonnier et Anna Saignes

Anna Lushenkova Foscolo, Laure Thibonnier et 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

Directeur de publication Ghislaine Chabert et Lilyana Petrova

Ghislaine Chabert et 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 et 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 et Anna Saignes

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

NOTES DE L'AUTEUR

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

TEXTE

- 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].

AUTEURS

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

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

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

« Nous l'aimons tant »

Un silence énigmatique

Stravinsky construit, Prokofiev tourne en rond

Une réception politique ?

TEXTE

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, interprétât 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 Mémorables* 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 ».

BIBLIOGRAPHIE

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://dezede.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.

RÉSUMÉS

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

AUTEUR

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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

PLAN

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

TEXTE

- 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 nouveau 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 Sibiriakov *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.

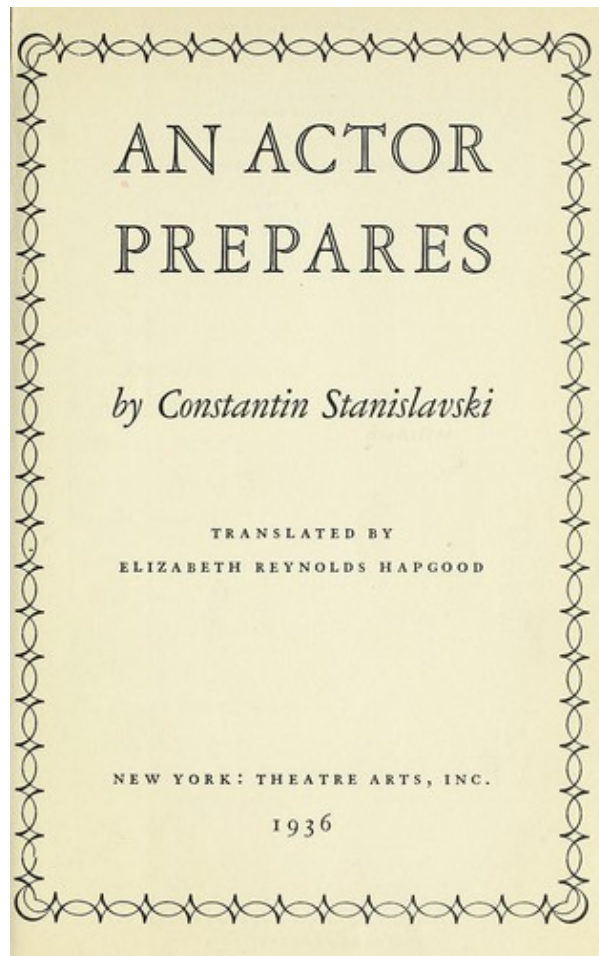
- 22 Le studio bénéficie d'un bâtiment en centre-ville et d'un budget alloué par l'État, mais Stanislavski, souffrant, continue de diriger les répétitions des spectacles dramatiques et lyriques à son domicile. D'après les rapports de la VOKS et les souvenirs de Mei Lanfang³⁸, la rencontre a duré un après-midi 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 écrivit 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.

BIBLIOGRAPHIE

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/the pu.210.0007](https://doi.org/10.3917/the pu.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, Iskusstvo, 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.

RÉSUMÉS

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

AUTEUR

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

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

TEXTE

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 symboliste 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.

BIBLIOGRAPHIE

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, « Zinaida 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 »], *Severnyj Vestnik*, vol. 9, 1896, p. 81-99.

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

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

VENGUÉROVA Zinaïda, « Уильям Моррис: певец земного рая » [« William Morris : le chantre du paradis terrestre »], *Severny 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-Pétersbourg, 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-Pétersbourg 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, *Zinaida 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, *Zinaida 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.

RÉSUMÉS

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)

AUTEUR

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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

PLAN

Genèse d'un grand poème, entre le mythe antique et la tragédie classique
L'immortel féminin
Le poème labyrinthe

TEXTE

- 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 châtiment 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'avançant)

Thésée, c'est toi ?

Et Égée, c'est ton père ? [II, 75^a]

a. « Thésée. Tue-moi, Roi ! Que l'épée rougisse ! / Minos (s'avançant). 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.

BIBLIOGRAPHIE

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 ! »

RÉSUMÉS

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

AUTEUR

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

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

PLAN

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

TEXTE

- 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

не писала. МЦ »), en marge figure une note rédigée par N. Toukalevskaja : « N.B. Ce sont les vers de Khodassévitch » (« N.B. Это стихи Ходасевича »). Il se trouve que les deux femmes se trompent sur le nom de l'auteur. Il paraît évident que ce texte n'appartient aucunement à l'œuvre de V. Khodassévitch, puisqu'il est publié dans les recueils de vers d'I. Odoevtseva sous le titre « Ballade sur la place Villette » [« Баллада о площади Виллет », 1923] et adressé à Roman Goul. Il est intéressant de noter que Tsvetaeva nie le fait d'être le véritable auteur de ce texte, en le renvoyant à Khodassévitch qui leur est totalement étranger. Ce fait littéraire démontre la complexité de l'atmosphère de la vie émigrée et peut servir de fil conducteur dans l'étude des réseaux artistiques émigrés.

- 36 Le deuxième document se présente sous la forme d'une enveloppe contenant les notes de Marina Tsvetaeva. Il s'agit là d'une grande enveloppe ordinaire sans timbre ni autre signe distinctif. Les inscriptions laissées sur l'enveloppe portent sur la relecture de différents écrits. Sont mentionnés « Un veau rouge », « Le poème de l'air », « Octobre dans un wagon », « Ta mort », « Le charmeur de rats » et d'autres œuvres datées. Étant donné qu'y apparaît une mention sur Vl. Maïakovski, on peut dater ces notes des années trente. Mais comme ce document se trouve dans les papiers de N.N. Toukalevskaja, il serait pertinent d'avancer l'hypothèse selon laquelle ce document date, très probablement, du printemps 1939, puisque Marina Tsvetaeva préparait la publication d'un recueil de poèmes, qui, en URSS, ne passera pas le stade de la censure⁶⁰.
- 37 Le cinquantième numéro de *Sovremennye zapiski* [Les *Annales contemporaines*] de 1932, conservé aux fonds slaves des Jésuites, contient aussi un ex-libris Alla Gillès de Pélichy. Il comporte l'essai de M. Tsvetaeva « L'art à la lumière de la conscience » [« Искусство при свете совести »]. Dans cet exemplaire, le mot « искусство » (« l'art ») a été barré et remplacé par « только о поэзии »⁶¹ (« que de la poésie »). Ici même, dans les marges, Golovina écrit : « Tsvét. devrait écrire sur son état de possédée plutôt que sur des explications logiques. La "conscience" chez Tsvetaeva est la personnalité du poète (comme essence organique⁶²) ».
- 38 Dans « La noble Tsvetaeva », Ivask mentionne également ce célèbre essai philosophique « L'art à la lumière de la conscience », où il

affirme que « l'art c'est un élément, qui, comme la nature, n'est du côté ni du bien ni du mal. L'artiste, possédé par les éléments de la nature, les matérialise et même continue leur existence par le biais de ses œuvres. Mais un artiste n'est pas seulement un artiste, c'est aussi une personne qui est passible d'un jugement moral entraînant inévitablement sa condamnation pour son art qui est étranger au bien comme au mal. En reprenant le chemin de la morale, l'artiste renonce nécessairement à sa créativité comme Gogol ou Tolstoï⁶³ ».

- 39 Il sera également assez intéressant d'étudier le rôle des termes soulignés par Golovina dans les textes tsvétaïeviens publiés dans les périodiques émigrés, notamment dans *Volia Rossii* : les soulignements dans « Le preneur de rats » [« Крысолов », n° IV, 1926] ou bien dans « Extraits du livre *Marques de ce monde* » [« Отрывки из книги "Земные приметы" »] qui sont précédés par la remarque de Golovina : « Je souligne ce que j'ai entendu de M. et ce que je considère indubitablement comme traits particuliers⁶⁴ »).
- 40 L'anthologie *L'Ancre* [Якорь], éditée par G. Adamovitch et M. Kantor en 1936, requiert également une attention toute particulière en sa qualité d'exemple de la poésie émigrée depuis le début des années 1920. À la fin du volume, ce livre contient un index des poètes, annoté dans l'exemplaire appartenant à Golovina. Notamment, devant l'index on découvre la note suivante :
- 41 Notes de 1961
+ mort (-e)
• je les ai connus personnellement⁶⁵.
- 42 Puis suit la liste des poètes avec lesquels Golovina a indiqué avoir eu des rapports personnels : G. Adamovitch, V. Andréev, E. Bakounina, N. Berbérova, R. Bloch, I. Bounine, A. Ginger, Z. Guippius, M. Gorline, B. Zakovitch, V. Zlobin, G. Ivanov, Y. Ivask, L. Kelberine, D. Knout, G. Kouznetsova, E. Kouzmina-Karavaïeva, A. Ladinski, V. Lébédév, V. Mamtchenko, Y. Mandelstam, V. Mansvetov, D. Mérejkovski, I. Odoevtseva, B. Poplavski, S. Préguel, A. Prismanova, G. Raïevski, T. Rathaus, V. Sirine, V. Smolenski, Y. Sofiev, P. Stavrov, M. Struve, You. Térapiano, N. Teffi, V. Khodassévitch, M. Tsvetaeva, E. Tchegrintseva, L. Tchervinskaïa, Z. Chakhovskaïa, A. Steiger, A. Eisner. À la page 242 de cet index, après le nom de M. Tsvetaeva, Golovina ajoute : « elle s'est suicidée à Ielabouga en automne 1941 ».

Tsvetaeva, comme nous le savons, décède le 31 août 1941. Pourquoi Golovina, dernière muse de la poétesse, a-t-elle noté, vingt ans plus tard, dans l'anthologie de la poésie émigrée, à laquelle toutes les deux ont participé, qu'elle avait quitté ce monde en automne ? On peut éventuellement supposer que l'automne signifiait quelque chose de singulier dans les relations personnelles de ces deux poétesses.

- 43 L'image de Marina Tsvetaeva dans l'œuvre littéraire d'Alla Golovina est assez contradictoire : la description de la poétesse dans la prose et les mémoires autobiographiques vise à recréer une mémoire positive de son héritage poétique. Sur le plan émotionnel subjectif, cela s'explique également par une certaine proximité personnelle et émotionnelle d'A. Golovina et de M. Tsvetaeva qui a débuté en 1935 et a duré jusqu'à son départ fatidique en URSS à la mi-juin 1939. Avec d'autres poètes de la jeune génération (comme A. Steiger ou N. Gronsky), Alla Golovina se trouvait dans l'entourage poétique et intime direct de Marina Tsvetaeva, et sa créativité était par conséquent inévitablement attirée vers la source artistico-littéraire prodigieusement puissante du génie tsvétaïevien.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMOVITCH Gueorgui, « Литературные беседы » [« Conversations littéraires »], *Zveno*, 5 janvier 1925.

ADAMOVITCH Gueorgui, « “Новь”. Сборник седьмой. “Тишина” Раисы Блох. “Лебединая карусель” Аллы Головиной – Сонет о России » [« “Le Neuf”, tome 7. “Silence” de Raïssa Blokh. “Le Carrousel des cygnes” d'Alla Golovina – Un sonnet sur la Russie »], *Poslednie novosti*, 24 janvier 1935, n° 5054, p. 2 ; « *Poslednie novosti* ». 1934-1935, Saint-Pétersbourg, Aleteja, 2015, p. 247-253.

ADAMOVITCH Gueorgui, « Предисловие » [« Préface »], dans BOBRINSKOY A. P., *Стихи [Vers]*, Paris, Imprimerie Beresniak, 1969.

ADAMOVITCH Gueorgui, KANTOR M. L. (dir.), *Якорь. Антология зарубежной поэзии [Ancre. Anthologie de poèmes étrangers]*, Berlin, Petropolis, 1936.

A. Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. Международная научная конференция 120 летию со дня рождения [A. L. Bem, et les projets humanitaires russes à l'étranger. Conférence internationale scientifique pour le 120^e anniversaire de la naissance de l'auteur], Moscou, Russkij put', n° 9, 2008.

BAKANOVA Irina V., « К реконструкции биографии художника А. С. Головина: новые архивные материалы » [« À la reconstruction de la biographie du peintre A. S. Golovine : nouvelles archives »], *Vestnik rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, n° 7, vol. 108, 2013, p. 140–149.

BAKANOVA Irina V., « Марина Цветаева и Алла Головина: история взаимоотношений в контексте литературного творчества » [« Marina Tsvetaeva et Alla Golovina : histoire de leurs relations dans le contexte de leurs œuvres littéraires »], dans *Семья Цветаевых в истории и культуре России. Междунар. науч. темат. конф. (8–10 октября 2007)* [La famille de Tsvétaïeva dans l'histoire et la culture de la Russie. Conférence internationale scientifique (8-10 octobre 2007)], Moscou, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2008, p. 356–379.

BAKANOVA Irina V., « Стреленная мечта. Тема культурной памяти в поэзии Аллы Головиной » [« Le rêve entravé. Le thème de la mémoire culturelle dans la poésie d'Alla Golovina »], dans LIMANSKAÏA Y. L. (dir.), *Искусство как сфера культурно-исторической памяти* [L'art dans la sphère de la mémoire culturelle et historique], Moscou, RGGU, 2008, p. 160–178.

BAKANOVA Irina V., « Вам Марина, мы тут не судьи » [« Nous ne sommes pas ici pour vous juger, chère Marina »], dans А. С. Пушкин – М. И. Цветаева. Седьмая цветаевская междунар. науч. темат. конф. (9–10 октября 1999) Сборник докладов [A. S. Pouchkine – M. I. Tsvétaïeva. Compte rendu de la septième conférence internationale scientifique tsvétaïevienne (9-10 octobre 1999)], Moscou, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2000, p. 349–358.

BARANOVA-GONTCHENKO Larisa G., « Алла Головина » [« Alla Golovina »], dans *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биографический словарь в 3 томах* [La littérature russe du XX^e siècle. Romanciers, poètes, dramaturges. Abécédaire biographique en 3 tomes], Moscou, OLMA-PRESS Invest, 2005, t. 1, p. 514–516.

BAUER Wolfgang, DÜMOTZ Irmtraud, GOLOWIN Sergius, *Lexikon der Symbole : Mythen, Symbole und Zeichen in Kultur, Religion*, Munich, Wilhelm Heyne Vlg., 1987.

БЕМ Alfred, « Поэзия Аллы Головиной » [« La poésie d'Alla Golovina »], *Molva*, n° 289, 17 décembre 1933, p. 3 ; dans *Письма о литературе* [Lettres de littérature], Prague, Slovanský ústav, Euroslavica, 1996, p. 150–156.

BERBEROVA Nina N., *Курсив мой* [C'est moi qui souligne], t. 1, New York, Russica Publishers, 1983.

BROCKHAUS Friedrich A., EFRON Илья А., *Энциклопедический словарь* [Abécédaire encyclopédique], t. 39a, Saint-Petersbourg, Tipografija akc. Obšč. Brokhaus-Efron, 1908.

BOUNINE Ivan A., *О Чехове* [À propos de Tchekhov], New York, Izdatel'stvo im. Čexova, 1955.

CIRAC Stéphanie, « Alfred Bem (1886-1945) ou la géographie intime d'un exil », *Slavica Occitania*, n° 37, 2013, p. 261-278, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1596> [consulté le 22 juin 2025].

CIRAC Stéphanie, *Al'fred Ljudvigovič Bem. De Saint-Pétersbourg à Prague : parcours d'un philologue russe en exil (1908-1945)*, thèse, sous la direction de X. Galmiche et C. Depretto, Paris, Sorbonne Université, 2021.

DALTON Margarita, « Vive ut vivas – о швейцарских и русских Штейнерах » [« Vive ut vivas – au sujet de la famille Steiger en Russie et en Suisse »], *Novyj žurnal*, n° 156, 1984, p. 286-291.

EGOROVA Ksenia, « Пражский поэт Кирилл Набоков » [« Le poète pragoise Kirill Nabokov »], *Nabokov Online Journal*, vol. 5, 2011, p. 1-41.

ETKIND Efim G., « О поэзии Аллы Головиной » [« Sur les poèmes d'Alla Golovina »], dans Alla S. Golovina, *Городской ангел. Избранные стихи* [Un ange citadin. Poèmes choisis], Bruxelles, 1989.

GARZIANO Svetlana, « Маргиналии как источник культурного сознания русского зарубежья: заметки к теме » [« Les *marginalia* comme source de la conscience culturelle des Russes à l'étranger : notes sur le sujet »], dans *Эмиграция как текст культуры: историческое наследие и современность: сборник научных статей* [L'émigration en tant que culture textuelle. Patrimoine historique et contemporanéité], Budapest, Kirov, éditions Selmeczi Bt, éditions Raduga-press, 2020, p. 365-378.

GARZIANO Svetlana, « Образ Марины Цветаевой в призме творчества Аллы Головиной на примере документального фонда Медонской славянской библиотеки » [« L'image de Marina Tsvetaeva dans le prisme des œuvres d'Alla Golovina, sur l'exemple du fonds documentaire de la bibliothèque slave de Meudon »], dans *Фараонова пшеница. Наследие Марины Цветаевой в XXI веке : XX международная научно-тематическая конференция* [Le blé du pharaon. L'héritage de Marina Tsvétaïeva au XXI^e siècle : XX^e conférence scientifique et thématique internationale], Moscou, Dom-Muzei Mariny Cvetaevoj, 2020, p. 140-158.

GARZIANO Svetlana, « Образ Вл. Ходасевича в преломлениях творчества Аллы Головиной » [« L'image de V. Khodassévitch dans les réfractions de l'œuvre d'Alla Golovina »], dans NDIAYE Iwona, GARZIANO Svetlana (dir.), *(E)migracja tożsamość kulturowa – pamięć kulturowa*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2024, p. 159-180.

GOLLERBACH Erikh F., « Старое и новое. Заметки о литературном Петербурге » [« Le vieux et le neuf. Notes sur le Pétersbourg littéraire »], *Novaja russkaja kniga*, n° 7, 1922, p. 1-6.

GOLOVINA Alla, *Лебединая карусель. Стихи 1929-1934* [Le Carrousel des cygnes. Vers 1929-1934], Berlin, Petropolis, 1935.

GOLOVINA Alla S., *Вилла «Надежда»: Стихи. Рассказы* [Villa « Espoir » : Poèmes et récits], Moscou, Sovremennik, 1992.

IVASK Youri P., « Благородная Цветаева » [« La noble Tsvétaïeva »], dans TSVÉTAÏEVA Marina I., *Лебединый стан. Стихи* [Le Camp des cygnes. Vers], Munich, Buckdruckerei Einheit, 1957.

IVASK Youri P., « Вступительная статья » [« Introduction »], dans ROZANOV Vassili V., *Izbrannoe*, New York, Izdatel'stvo im. Čexova, 1956, p. 7-59.

KHODASSEVITCH Vladislav F., « Книги и люди. Новые стихи » [« Livres et personnes. Nouveaux vers »], *Vozroждение*, n° 3585, 28 mars 1935, p. 3-4.

KHODASSEVITCH Vladislav F., « Младенчество » [« Petite enfance »], *Колеблемый треножник. Избранное* [Un chevalet d'artiste sur pied oscillant. Œuvres choisies], Moscou, Sovetskij pisatel', 1991.

KHODASSEVITCH Vladislav F., *Собрание стихов* [Recueil de vers] Paris, Vozroždenie, 1927.

KOROSTELEV Oleg, « “Парижская нота” русского Монпарнаса » [« “La note parisienne” du Montparnasse russe »], dans *Modèle de gouvernement*, Lyon, ENS LSH, 2011, URL : <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article302> [consulté le 28 mars /2025].

LEDKOVSKAJA Marina, « Забытый поэт Кирилл Владимирович Набоков » [« Le poète oublié Kirill Vladimirovitch Nabokov »], *Novyj žurnal*, n° 209, 1997, p. 277-288.

LIMONT Gilen, « Три письма Марины Цветаевой к Н. Н. Тукалевской (июнь 1939) » [« Trois lettres de Marina Tsvétaïeva à N. N. Toukalevskaja », *Vestnik russkogo kristianskogo dviženija*, n° 185, vol. 3-4, 2003, p. 193-195.

LUSHENKOVA Foscolo Anna, « “Qu’elles sont nombreuses, les demandes d’une femme aimée...” La correspondance de Marina Tsvetaeva d’avant son retour en URSS (1938-1938) », dans VICTOROFF Tatiana, ČEPIGA Valentina (dir.), *Marina Tsvetaeva et l’Europe*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2021, p. 215-245.

NABOKOV Vladimir, *Lettres à Véra*, L. Troubetzkoy (trad.), Paris, Fayard, 2017.

NDIAYE Iwona A., « “Emigracyjna karuzela”, w życiu i twórczości Ałły Gołoviny (1909-1987) », dans KOZAK Boris, NDIAYE Iwona A. (dir.), *Pisarki rosyjskiej zagranicy w literaturze, kulturze i korespondencji*, Olsztyn, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, 2016, p. 109-121.

RACHMUSS Temira, « Двойственное видение мира в поэзии А. Головиной » [« Double vision de l’univers dans la poésie d’A. Golovina »], *Записки русской академической группы в США* [Annales des équipes académiques russes aux USA], 1991, t. 26, p. 163-175.

« Скут » Прага. 1922-1940. Антология. Биографии. Документы [« L’Ermitage », Prague, 1922-1940, Anthologie. Biographies. Documents] Moscou, Russkij put', 2006.

SPROGE Ljudmila, « Алла Головина – «Письмо наизусть не пропеть»: хронотоп послания » [« Alla Golovina – “Il n’est pas possible de retenir les paroles d’une lettre par cœur”: chronotope de messages »], *Rossica*, n° 1, 1998, p. 69-75.

STRUVE Gleb P., « От редактора » [« Éditorial »], dans Marina I. Tsvétaïeva, *Лебединый стан. Смиху* [Le Camp des cygnes. Vers], Munich, Buckdruckerei Einheit, 1957.

STRUVE Gleb P., *Русская литература в изгнании* [La littérature russe en exil], Paris, YMCA-press, 1984.

TAUBER Ekaterina, *Russkoe delo*, n° 8, 1936, p. 5.

Т. Г. Масарик и «Русская акция» Чехословацкого правительства: к 150 летию со дня рождения Т. Г. Масарика. По материалам международной научной конференции [T. G. Masarik et l'« Action russe » du gouvernement tchécoslovaque au 150^e anniversaire de la naissance de T. G. Masarik. D'après des matériaux de la conférence scientifique internationale], Moscou, Russkij put', n° 5, 2005.

TSETLINE Mikhaïl, « О современной эмигрантской поэзии » [« Des poèmes d'émigrés contemporains »], *Sovremennye zapiski*, 1935, n° 58, p. 452-461.

TSVETAËVA Marina I., « Цветник » [« Parterre »], *Blagonamerennyj*, n° 2, 1926, p. 126-136.

TSVETAËVA Marina I., « Искусство при свете совести » [« L'art à la lumière de la conscience »], *Sovremennye zapiski*, n° 50, 1932, p. 305-326.

TSVETAËVA Marina, *Одна – здесь – жизнь. Автобиографическая проза* [Ici – il n'y a qu'une vie. Prose autobiographique], Moscou, Astrel', 2012.

TSVETAËVA Marina, « Отрывки из книги “Земные приметы” » [« Extraits du livre *Marques de ce monde* »], *Volja Rossii*, n° 1, 1924, p. 85-102.

TSVETAËVA Marina, *Письма Анатолию Штейзеру* [Lettres à Anatole Steiger], Kaliningrad, Muzej M. I. Cvetaevoj v Bolševo, 1994.

Volja Rossii, n° 1, 1924.

NOTES

1 Certaines thèses et sujets développés dans cet article ont déjà trouvé leur expression dans notre publication antérieure en russe : Svetlana Garziano, « Образ Марины Цветаевой в призме творчества Аллы Головиной на примере документального фонда Медонской славянской библиотеки » [« L'image de Marina Tsvetaeva dans le prisme des œuvres d'Alla Golovina, sur l'exemple du fonds documentaire de la bibliothèque slave de Meudon »], dans *Фараонова пшеница. Наследие Марины Цветаевой в XXI веке : XX международная научно-тематическая конференция* [Le blé du pharaon. L'héritage de Marina Tsvétaïeva au XXI^e siècle : XX^e colloque scientifique et thématique international], Moscou, Dom-Muzei Mariny Cvetaevoj, 2020, p. 140-158.

- 2 Margarita Dalton, « Vive ut vivas – о швейцарских и русских Штейгерax » [« Vive ut vivas – au sujet de la famille Steiger en Russie et en Suisse »], *Novyj žurnal*, n° 156, 1984, p. 286-291.
- 3 F. A. Brokgaus, I. A. Efron, *Энциклопедический словарь* [Abécédaire encyclopédique], t. 39a, Saint-Pétersbourg, Tipografija akc. Obšč. Brokgaus-Efron, 1908, p. 884.
- 4 Ses trois recueils poétiques seront édités à Paris : *Ce jour-ci* [Этот день, 1928], *Cette vie* [Эта жизнь, 1931], *L'Ingratitude* [Неблагодарность, 1936]. Puis le livre posthume $2x2=4$, publié en 1955, sera préfacé par sa sœur cadette Alla Golovina. Sa poésie, s'apparentant à un « document humain », exprimait le mieux les postulats esthétiques de l'école poétique fondée par les élèves acméistes de Nicolas Goumilev, Georges Adamovitch et Georges Ivanov, au milieu des années trente à Paris et connue sous le nom de la note parisienne (*парижская нота*). Oleg Korostelev, « “Парижская нота” русского Монпарнаса » [« “La note parisienne” du Montparnasse russe »], dans *Modèle de gouvernement*, Lyon, ENS LSH, 2011, URL : <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article302> [consulté le 28 mars 2025]. Meilleur élève d'Adamovitch, Anatole Steiger sera aussi proche de Marina Tsvetaeva, ayant eu avec elle une seule rencontre emblématique, puis une correspondance abondante, dont ne sont restées que les lettres de Marina (Marina Tsvetaeva, *Письма Анатолию Штейгеру* [Lettres à Anatole Steiger], Kaliningrad, 1994). La publication de cette correspondance a été commencée dans *Opyty* entre 1955-1957, puis interdite par Alla Golovina elle-même.
- 5 Boris Steiger travaille étroitement avec les ambassades et les étrangers, il se rend notamment aux réceptions extravagantes données par l'ambassadeur William Bullitten en 1934-1936. Mikhaïl Boulgakov assiste à l'une de ces réceptions le 23 avril 1935 et rentre en voiture d'ambassade, en compagnie de Boris. Cette visite va l'inspirer pour la scène du grand bal chez Satan dans *Le Maître et Marguerite*. Pendant l'année difficile des grandes purges, le frère d'Alla est arrêté et condamné à mort.
- 6 Т. Г. Масарик и « Русская акция » Чехословацкого правительства: к 150 летю со дня рождения Т. Г. Масарика. По материалам международной научной конференции [T. G. Masarik et l'« Action russe » du gouvernement tchécoslovaque au 150^e anniversaire de la naissance de T. G. Masarik. D'après des matériaux de la conférence scientifique internationale], Moscou, *Russkij put'*, n° 5, 2005. А. Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. Международная научная конференция 120 летю со

дня рожденья [A. L. Bem, et les projets humanitaires russes à l'étranger. Conférence internationale scientifique pour le 120^e anniversaire de la naissance de l'auteur], Moscou, n° 9, 2008.

7 Vladimir Nabokov, *Lettres à Véra*, Troubetzkoy (trad.), Paris, 2017, p. 335-336.

8 Irina V. Bakanova, « К реконструкции биографии художника А. С. Головина: новые архивные материалы » [« À la reconstruction de la biographie du peintre A. S. Golovine : nouvelles archives »], *Vestnik rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, n° 7, vol. 108, 2013, p. 140-149.

9 Ce café artistico-littéraire se situant en plein cœur de Montparnasse et symbolisant un *locus poeticus* émigré par excellence trouve ses réfractions dans de nombreux ouvrages émigrés : dans le roman, fondamental pour ce thème, d'Ilya Sourgoutchev *La Rotonde*, dans le roman *Apollon Bezobrazov* de Boris Poplavski, dans les mémoires *Une génération passée inaperçue* de Vassili Varchavski ou dans le livre assez récent *Diana Nikiforoff. De la Russie en révolution à la Cité interdite* rédigé par Hélène Menegaldo, pour n'en citer que quelques exemples.

10 Cité d'après : « Скут » Прага. 1922-1940. Антология. Биографии. Документы [« L'Ermitage », Prague, 1922-1940, Anthologie. Biographies. Documents] Moscou, 2006, p. 75. « Как хотелось бы литературный спор между Парижем и Прагой закончить дружеским общением в Москве ». Nous traduisons.

11 Voir son ouvrage très connu sur le lexique des symboles : Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin, *Lexikon der Symbole : Mythen, Symbole und Zeichen in Kultur, Religion, Kunst und Alltag*, Munich, Wilhelm Heyne Vlg., 1987.

12 Marina Ledkovskaja, « Забытый поэт Кирилл Владимирович Набоков » [« Le poète oublié Kirill Vladimirovitch Nabokov »], *Novyj žurnal*, n° 209, 1997, p. 277-288. « Скут » Прага. 1922-1940. Антология. Биографии. Документы [« L'Ermitage », Prague, 1922-1940, Anthologie. Biographies. Documents], op. cit., p. 553-556. Ksenia Egorova, « Пражский поэт Кирилл Набоков » [« Le poète pragois Kirill Nabokov »], *Nabokov Online Journal*, 2011, n° 5, p. 1-41.

13 Jean-Paul-Antoine-Joseph Gillès (15/12/1951-08/07/2022) a fait des études pour devenir traducteur français-russe, il était fonctionnaire auprès de l'État belge, cofondateur et vice-président de la fondation Gillès. Il a

effectué la traduction d'un recueil de récits de Vsevolod Garchine, y a écrit une préface, accompagnée d'une postface de Michel Niqueux (Vsevolod Garchine, *La Fleur rouge*, J. Gillès (trad.), Arles, Actes Sud, 1990). La même année il a édité le recueil de sa mère *Les Oiseaux nocturnes*. Après sa mort, la fondation Gillès a légué, en mars 2023, au fonds patrimoine de la bibliothèque Diderot de Lyon quelques archives personnelles sur la poétesse.

14 Stéphanie Cirac, « Alfred Bem (1886-1945) ou la géographie intime d'un exil », *Slavica Occitania*, n° 37, 2013, p. 266, URL : <https://interfas.univ-tlse2.fr/slavicaoccitania/1596> [consulté le 22 juin 2025]. Stéphanie Cirac, *Alfred Ljudvigovič Bem. De Saint-Pétersbourg à Prague : parcours d'un philologue russe en exil (1908-1945)*, thèse, sous la direction de X. Galmiche et C. Depretto, Paris, Sorbonne Université, 2021, p. 555-565.

15 Alfred Bem, « Поэзия Аллы Головиной » [« La poésie d'Alla Golovina »], *Molva*, n° 289, 17 décembre 1933, p. 3 ; dans *Письма о литературе* [Lettres de littérature], Prague, Slovanský ústav, Euroslavica, 1996, p. 150-156.

16 Alla Golovina, *Лебединая карусель. Стихи 1929-1934* [Le Carrousel des cygnes. Vers 1929-1934], Berlin, Petropolis, 1935. Nous trouvons l'image du manège assez détaillée chez M. Tsvetaeva dans « Extraits du livre *Marques de ce monde* » [« Отрывки из книги "Земные приметы" », *Volja Rossii*, n° 1, 1924, p. 99] qui a pu d'ailleurs influencer le titre du recueil d'A. Golovina.

17 Abram Kagan était le propriétaire de la maison d'édition berlinoise Petropolis.

18 Georgij Adamovitch, « "Новь". Сборник седьмой. "Тишина" Раисы Блох. "Лебединая карусель" Аллы Головиной – Сонет о России » [« Le Neuf, tome 7. Silence de Raïssa Blokh. Le Carroussel des cygnes d'Alla Golovina – un sonnet de la Russie »], *Poslednie novosti*, 24 janvier 1935, n° 5054, p. 2 ; « *Poslednie novosti* ». 1934-1935, O. A. Korostelev (éd.), Saint-Pétersbourg, 2015, p. 247-253.

19 Vladisav Khodassévitch, « Книги и люди. Новые стихи » [« Livres et personnes. Nouveaux vers »], *Vozrojdénie*, 28 mars 1935, n° 3585, p. 3-4.

20 Mikhaïl Tsetline, « О современной эмигрантской поэзии » [« Des poèmes d'émigrés contemporains »], *Sovremennye zapiski*, n° 58, 1935, p. 460.

21 Ekaterina Tauber, *Russkoe delo*, n° 8, 1936, p. 5.

22 Efim Grigorievitch Etkind, « О поэзии Аллы Головиной » [« Des poèmes d'Alla Golovina »], dans Alla S. Golovina, *Городской ангел. Избранные стихи* [Un ange citadin. Poèmes choisis], Bruxelles, 1989, p. V. « Уход вовнутрь — характерная черта русской поэзии, создавшейся в изгнании ».

Nous traduisons.

23 « Стихи Аллы Головиной нужны были в ту пору, когда она творила с особой интенсивностью: в тридцатые годы. » Ibid., p. V. Nous traduisons.

24 « Таких ангелов — на хилых ногах, угодливых, подобных воронью — еще в поэзии не бывало. Их создала Алла Головина ». Ibid., p. VII.

Nous traduisons.

25 « прозрачная, чистая образность », « высокая духовность, соединенная с рассудительной сдержанностью ». Ibid., p. V.

Nous traduisons.

26 Alla S. Golovina, *Городской ангел* [Un ange citadin], op. cit., sans indication de page. « Родилась на Украине, в деревне Николаевка. Попала за границу в 1920 г. Училась в Чехословакии в русской гимназии, в глуши, в Моравии, где пробыла шесть лет.

Стала печататься, кажется, с 1931 г. в журнале «Воля России» (Прага).

Издала лишь один сборник стихов — «Лебединая карусель»

(издательство «Петрополис»). Второй мой сборник стихов, о выходе которого в издательстве «Русские поэты» в Париже было объявлено в печати, так и не вышел в свет из-за военных событий.

Печаталась в *Современных записках*, в газетах *Руль*, *Возрождение*, *Россия* и *Славянство* и др. В настоящее время, писания не бросив, почти не печатаюсь. Не хватает, как воздуха, литературных контактов, но мой интерес ко всему, что касается русской литературы и русских судеб, велик и неистребим ». Nous traduisons.

27 Irina V. Bakanova, « Вам Марина, мы тут не судьи » [« Nous ne sommes pas ici pour vous juger, chère Marina »], dans A. С. Пушкин — М. И.

Цветаева. *Седьмая цветаевская междунар. науч. темат. конф.* (9-

10 октября 1999) *Сборник докладов* [A. S. Pouchkine — M. I. Tsvétaïeva.

Compte rendu de la septième conférence internationale scientifique (9-10 octobre 1999)], Moscou, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2000, p. 349-358.

Irina V. Bakanova, « Марина Цветаева и Алла Головина: история взаимоотношений в контексте литературного творчества » [« Marina Tsvétaeva et Alla Golovina : histoire des relations dans le contexte de l'œuvre littéraire »], dans *Семья Цветаевых в истории и культуре России*.

Международ. науч. темат. конф. (8-10 октября 2007) [*La Famille de Tsvétaïeva dans l'histoire et la culture de la Russie. Conférence internationale scientifique (8-10 octobre 2007)*], Moscou, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2008, p. 356-379.

28 Larisa G. Baranova-Gontchenko, « Алла Головина » [« Alla Golovina »], dans *Русская литература xx века. Прозаики, поэты, драматурги. Биографический словарь в 3 томах* [*La littérature russe du xx^e siècle. Romanciers, poètes, dramaturges. Abécédaire biographique en 3 tomes*], Moscou, 2005, t. 1, p. 514-516. « Skit ». Praga. 1922-1940, op. cit., p. 438-442. Temira Pachmuss, « Двойственное видение мира в поэзии А. Головиной » [« Double vision de l'univers dans la poésie d'A. Golovina »], *Записки русской академической группы в США* [*Annales des équipes académiques russes aux USA*], 1991, t. 26, p. 163-175. Ludmila Sproge, « Алла Головина – “Письмо наизусть не пропеть”: хронотоп послания » [« Alla Golovina – “Il n'est pas possible de retenir les paroles d'une lettre par cœur”: chronotope de messages], *Rossica*, n° 1, 1998, p. 69-75. Iwona Ndiaye, « “Emigracyjna karuzela”, w życiu i twórczości Ałły Gołoviny (1909-1987) » [« “Le carroussel des émigrés” dans la vie et l'oeuvre d'Alla Golovina »], dans *Pisarki rosyjskiej zagranicy w literaturze, kulturze i korespondencji* [*Écrits d'émigrés russes : littérature, culture et correspondances*], Olsztyn, 2016, p. 109-121. I. V. Bakanova, « Стреноженная мечта. Тема культурной памяти в поэзии Аллы Головиной » [« Le rêve entravé. Le thème de la mémoire culturelle dans la poésie d'Alla Golovina »], dans *Искусство как сфера культурно-исторической памяти* [*L'art dans la sphère de la mémoire culturelle et historique*], Moscou, 2008, p. 160-178.

29 Gleb Struve, *Русская литература в изгнании* [*La littérature russe en exil*], Paris, YMCA-press, 1984, p. 371. « Едва ли не самым ценным вкладом зарубежных писателей в общую сокровищницу русской культуры должны будут быть признаны разные формы нехудожественной литературы – критика, эссеистика, философская проза, высокая публицистика и мемуарная литература ». Nous traduisons.

30 Gueorgui Adamovitch, « Предисловие » [« Préface »], dans A. P. Bobrinskoj, *Стихи* [*Vers*], Paris, Imprimerie Beresniak, 1969, p. 10. « Пишу эти строки и ловлю себя на мысли: а не пытаюсь ли я, сам того не замечая, дать “комментарий” к стихам гр. Бобринского, вопреки воле автора? Нет, эти замечания я делаю на полях книги, ничего в ней не объясняя ». Nous traduisons.

31 Alla Golovina, *Лебединая карусель* [*Le Carrousel des cygnes*], op. cit., p. 20. « В толпе лучи на лицах незнакомых / И на деревьях золотые метки ». Nous traduisons.

32 М. I. Tsvetaeva, « Цветник » [« Parterre »], *Blagonamerennyj*, n° 2, 1926, p. 126-136. Sur cet exemplaire, Golovina écrit : « Acheté chez [le coup de tampon est barré] Korniloff-Chaperon n° 96, 13, rue de Roumaine Bruxelles » (« Куплено у [зачеркнута печать] Korniloff-Chaperon n° 96, 13, rue de Roumaine Bruxelles »). Sur le numéro 1 de la revue *Blagonamerennyj* nous trouvons l'annotation « A. Gillès ». Plus loin dans le texte de l'article, nous donnons la cote des livres de la bibliothèque d'Alla Golovina se trouvant aux fonds slaves des Jésuites (FSJ) et au fonds patrimoine de la bibliothèque Diderot de Lyon (BDL).

33 « Ведь и раньше порой писали плохо: Марлинский, Загоскин, Бенедиктов, столь похожие на некоторых наших современников ». *Ibid.*, p. 134. Nous traduisons.

34 *Ibid.*, p. 134.

35 « Конечно, Краснов все время подражает “Войне и Миру”, но, во-первых, в этом нет ничего плохого, а во-вторых, Краснов — далеко не такой умелый человек, чтобы копировать или стилизовать — он просто перенимает толстовскую манеру ». Nous traduisons.

36 *Ibid.*, p. 129.

37 Mark A. Aldanov, « Предисловие » [« Préface »], dans Ivan A. Bounine, *О Чехове* [*À propos de Tchekhov*], New York, Izdatel'stvo im. Čexova, 1955, p. 9. « Гиппиус в статье о Н. Чайковском в “Живых лицах” говорит: “Не надо возвращаться к старикам. Не надо повторять их путь. Но ‘от них взять’ — надо; взять и идти дальше, вперед”. — Иван Алексеевич подчеркнул последнее слово и написал на полях: “Куда это, сударыня?” ». Nous traduisons.

38 *Ibid.*, p. 13. « М. Курдюмов в своей книге “Сердце смятенное” излагает содержание одного мрачного рассказа Чехова. Иван Алексеевич на полях пишет: “Да, в е з д е [подчеркнуто им. — М. А.] у него мерзость и ужас”. Быть может, сам почувствовал несправедливость своей записи [ведь не “езде”, конечно]: читая в той же книге о “предельном тупике” у Чехова, Бунин написал: “Преувеличение ужасное!” — Не любил всю жизнь преувеличений. Автора “Скучной истории” будто бы м у ч и л а участь человека — И. А. раздраженно подчеркивает слово “мучила” и на той же странице приписывает: “Любил завтраки, обеды, ужины, колбасу

Белова”. Это кстати мог бы написать и сам Чехов; ему замечание верно понравилось бы». Nous traduisons.

39 Véra Mouromtseva Bounina, « Вступление » [« Introduction »], dans Ivan A. Bounine, *op. cit.*, p. 30.

40 G. P. Struve, « От редактора » [« Éditorial »], dans Marina I. Tsvetaeva, *Лебединый стан. Стихи* [Le Camp des cygnes. Poèmes], Munich, 1957, p. 6. « долг эмиграции — собрать и издать разбросанные по зарубежным журналам и газетам стихи, а также поэму “Перекоп” ». Nous traduisons.

41 Youri P. Ivask, « Благородная Цветаева » [« La noble Tsvetaeva »], dans Marina I. Tsvetaeva, *Лебедный стан. Стихи* [Le Camp des cygnes. Poèmes], *op. cit.*, p. 7.

42 *Ibid.*, p. 7.

43 *Ibid.*, p. 11. «Позднее и враги, тот же Адамович, воздавали ей должное». Nous traduisons.

44 « Русский философский язык вообще маловыразителен ». *Ibid.*, p. 11. Nous traduisons.

45 Remarquons que dans l’essai introductif aux *Œuvres choisies* [Избранное] de Vassili Rozanov, Youri Ivask décrit ainsi les rapports amicaux et spirituels entre Rozanov et Guippius : « Z. N. Guippius avait des rapports d’amitié avec Rozanov et peut-être le comprenait-elle mieux que bien d’autres. Elle possédait un magnifique don de compréhension. Elle ne prenait pas au sérieux la religion de Rozanov, mais avait deviné et apprécié son esprit pensif et solitaire, son sentiment d’étrangeté au monde, à la vie » / « З. Н. Гиппиус с Розановым дружила и, может быть, лучше многих других его понимала. Дар понимания был у нее удивительный. Религию Розанова она всерьез не принимала, но угадала и оценила его уединенную задумчивость, его отчужденность от мира, от жизни » (Youri P. Ivask, « Вступительная статья » [« Introduction »], dans Vassili V. Rozanov, *Izbrannoe* [Избранное], New York, 1956, p. 28.). Golovina complète cette affirmation au sujet de Zinaïda Guippius : « Il ne s’agit pas de la compréhension, mais de l’infiltration de l’autre et même de l’étranger : “En quoi crois-tu” ? » / « Не понимания, а проникновения в чужое или даже чуждое: “Како веруеши?” » (*Ibid.*, p. 28). Dans l’autobiographie *C’est moi qui souligne* [Курсив мой] Nina Berberova écrit : « Si Zinaïda Nikolaevna et Dmitry Serguéevitch, lors de la première rencontre, faisaient passer à leur interlocuteur une sorte d’examen (“en quoi croyez-vous ?”), alors Bounine le faisait d’une manière complètement différente : non pas “en quoi croyez-

vous”, mais quelle impression te fais-je ? » / « Если Зинаида Николаевна и Дмитрий Сергеевич при первом знакомстве учиняли собеседнику некий экзамен (“како веруеши?”), то Бунин делал это совсем по-другому: не “како веруеши”, а какое я на тебя произвожу впечатление? » (Nina N. Berberoba, *Курсив мой* [C'est moi qui souligne], t. 1, New York, 1983, p. 289).

46 Tous les soulignements dans les citations correspondent aux marques personnelles d'A. Golovina sur les pages de ses livres. « Дружба с одним из самых даровитых представителей этого поколения, Анатолием Штейгером, быстро оборвалась ». Nous traduisons.

47 Youri P. Ivask, « *Благородная Цветаева* » [« La noble Tsvétaïeva »], op. cit., p. 13. « Может быть, некоторое влияние она оказала также на поэтов-участников пражского “Скита поэтов” ». Nous traduisons.

48 Ibid., p. 15.

49 Au sujet de Pavel Antokolski, poète, élève du studio Vakhtangov, dans les écrits de M. Tsvetaeva : dans l'essai « *Смерть Стаховича* (27 февраля 1919 г.) » (« La mort de Stakhovitch (27 février 1919) ») : « Nous sommes avec Alia chez Antokolski. [...] Antokolski me lit ses vers “Prologue de ma vie” que je nommerais “Justification de tout” » (« Мы с Алей у Антокольского. [...] Антокольский читает мне стихи — “Пролог к моей жизни”, которые бы я назвала “Оправданием всего” »), Marina Tsvetaeva, *Одна – здесь – жизнь* [Ici – il n'y a qu'une – vie], Moscou, Astrel', 2012, p. 133. Une conversation nocturne avec Antokolski est décrite dans les notes « *Au sujet de l'amour* (extraits du journal intime) » (« О любви (из дневника) ») (Ibid., p. 172-174). Le personnage de P. Antokolski apparaît aussi dans « *Le roman de Sonetchka* » (« Повесть о Сонечке ») (Ibid., p. 525-696).

50 Youri P. Ivask, « *Благородная Цветаева* » [« La noble Tsvétaïeva »], op. cit., p. 14. « Но живую Цветаеву не уберегли ни в России зарубежной, ни в России советской. Ее могла бы возвеличить свободная Россия, но едва ли бы она обрела в ней счастье, если бы дожила; и едва ли одобрила “культ” своей личности в каком-нибудь отдаленном будущем ». Nous traduisons.

51 Ibid., p. 14-15. « 1938 год. Предрождественский Париж весь в сугробах. Разыгралась метель на бульваре Монпарнас. Марина Ивановна идет по запорошенному тротуару. На ней старенькое пальто с высоким шерстяным воротником (по моде 20-х годов). Она по-мужски подпоясана широким кожаным ремнем. Какое-то кафе. Белый столик.

Ее бледное лицо. Горбатый нос. Странные птичьи движения — все под прямым углом. Отстукивая пальцем ритм, она отчеканивает: Мне никогда, ни до чего не было дела, кроме стихов. Да, это так и было, хотя своего упитанного тринадцатилетнего сына, Мура, она кажется любила больше стихов, — обожала.

Часов пять длилась беседа. Время пролетело быстро. Даже анекдоты — и очень забавные, прекрасно рассказанные — претворяла она в мифы, легенды. Но герои этих анекдотов еще живы, и лучше их не рассказывать.

Падает снег. Цветаева уходит ». Nous traduisons.

52 Alla S. Golovina, « Береги любовь, не прощай любви » [« Protège l'amour, ne pardonne pas l'amour »], Вилла «Надежда»: Стихи. Рассказы [Villa « Espoir » : Poèmes et récits], Moscou, Sovremennik, 1992, p. 137.

53 Alla S. Golovina, « Страшная картина » [« Un tableau effrayant »], Вилла «Надежда»: Стихи. Рассказы [Villa « Espoir » : Poèmes et récits], op. cit., p. 191–192. « На их лицах блуждали ухарские усмешки. Смерть стояла сзади, отставив в сторону косу, чтобы ее хорошо было видно, и опираясь о плечо девочки, срисованной с оригинала. [...] Было шумно и празднично. В снег и смерть никто не верил ». Nous traduisons.

54 Notes d'A. Golovina sur les marges de l'essai d'Erikh F. Gollerbach, « Старое и новое. Заметки о литературном Петербурге » [« Le vieux et le neuf. Notes sur le Pétersbourg littéraire »], Novaja russkaja kniga, n° 7, 1922, p. 6. « Надо было, разумеется, что-нибудь упомянуть (и серьезно) о поэте В. Ходасевиче. Возможно, что для Вас он только формалист, но тогда, как можете претендовать Вы на любовь (или интерес) к поэзии. Ходасевича любил, например, Белый, а? Как же Вы не обратили внимания, это происходило у Вас под носом. Впрочем, статья интересна в целом и еще сегодня почти совсем актуальна.

1957 Ал. Г.

И о Цветаевой надо было упомянуть, как следует. И не говорить свысока о Хлебникове и Маяковском ». Nous traduisons.

55 Au sujet de l'image de V. Khodassévitch chez A. Golovina : Svetlana Garziano, « Образ Вл. Ходавеча в преломлениях творчества Аллы Головиной » [« L'image de V. Khodassévitch dans les réfractions de l'œuvre d'Alla Golovina »], dans Iwona Ndiaye, Svetlana Garziano (dir.), (E)migracja tożsamość kulturowa – pamięć kulturowa [La (é)migration et l'identité

culturelle – la mémoire culturelle], t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2024, p. 159-180.

56 Cité d'après : «Skit». Praga. 1922–1940, op. cit., p. 441. « В середине лета я перенесла очень тяжело незаменяемую потерю Ходасевича и отъезд Цветаевой, тождественный ее смерти. Эти двое так или иначе были постоянными друзьями ». Nous traduisons.

57 Vladislav F. Khodassévitch, « Младенчество » [« Petite enfance »], *Колеблемый треножник. Избранное* [Un chevalet d'artiste sur pied oscillant. Œuvres choisies], Moscou, Sovetskij pisatel', 1991, p. 255. « Мы же с Цветаевой, которая, впрочем, моложе меня, выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, “дикими”. Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть ». Nous traduisons.

58 Vladislav F. Khodassévitch, *Собрание стихов* [Recueil de vers], Paris, Vozroždenie, 1927, p. 158.

« – 34

вспоминаю

эти стихи идя с ним знакомиться. Январь 1934 г.

(мне 23 г. – ему 48) ». Nous traduisons.

59 Gilen Limont, « Три письма Марины Цветаевой к Н. Н. Тукалевской (июнь 1939) » [« Trois lettres de Marina Tsvétaïeva à N. N. Toukalevskaja », *Vestnik russkogo xristianskogo dvizhenija*, n° 185, vol. 3-4, p. 193-195. La version complète de cette correspondance est publiée dans : Anna Lushenkova Foscolo, « “Qu’elles sont nombreuses, les demandes d’une femme aimée...” La correspondance de Marina Tsvetaeva d’avant son retour en URSS (1938-1938) », dans Tatiana Victoroff, Valentina Chepiga (dir.), *Marina Tsvetaeva et l’Europe*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2021, p. 215-245. Dans cette correspondance est aussi mentionnée Alla Golovina (« Je suis passée – nous avons conversé un moment avec Alla, en buvant du café » / « Была – посидела с Аллой – напоила ее и себя кофе », *ibid.*, p. 245), puisqu’elle connaît la fille de N. Toukalevskaja, Tamara, membre tout comme Alla du Skit à Prague («Skit». Praga. 1922–1940, op. cit., p. 580-582). Tamara vient aussi en 1935 à Paris, comme Alla, elle y fait la connaissance de M. Tsvetaeva. Nous pouvons même supposer que Golovina est justement présentée à M. Tsvetaeva par le biais de la famille Toukalevskii, puisque dans sa lettre à Tamara Toukalevskaja, datée de printemps 1939, Tsvetaeva demande des nouvelles d’Alla (Anna Lushenkova Foscolo, « “Qu’elles sont nombreuses, les demandes d’une femme aimée...”

La correspondance de Marina Tsvetaeva d'avant son retour en URSS (1938-1938) », *op. cit.*, p. 243).

60 Svetlana Garziano, « Маргиналии как источник культурного сознания русского зарубежья: заметки к теме » [« *Les marginalia* comme source de la conscience culturelle des Russes à l'étranger : notes sur le sujet »], dans *Эмиграция как текст культуры: историческое наследие и современность: сборник научных статей* [L'émigration en tant que culture textuelle. Patrimoine historique et contemporanéité], Budapest, Kirov, éditions Raduga-press, 2020, p. 365-378.

61 Notes d'A. Golovina dans : Marina I. Tsvetaeva, « Искусство при свете совести » [« L'art à la lumière de la conscience »], *Sovremennye zapiski*, n° 50, 1932, p. 305..

62 « Ц. должна писать о своей одержимости, а не о логических пояснениях. "Совесь" у Ц. — личность поэта. (органическая сущность) ». Nous traduisons.

63 Youri P. Ivask, « Благородная Цветаева » [« La noble Tsvétaïeva »], *op. cit.*, p. 11-12. « искусство — стихия, и что оно вне добра и зла (как и природа). Художник, одержимый стихиями природы — выражает эти стихии или даже продолжает их бытие в искусстве. Но художник — не только артист, он еще и человек, подлежащий нравственному суду, который неминуемо должен осудить его за художество, равно чуждое и добру, и злу. Возвращаясь на путь нравственный, художник не может не отречься от своего творчества, как Гоголь или Толстой ». Nous traduisons.

64 Marina Tsvétaïeva, « Отрывки из книги "Земные приметы" » [« Extraits du livre *Marques de ce monde* »], *op. cit.*, p. 85. Exemplaire d'A. Golovina, fonds slaves des Jésuites, Lyon. « Подчеркиваю то, что сама слыхала от М. и что считаю, безусловно, характерным ». Nous traduisons.

65 G. V. Adamovitch, M. L. Kantor (dir.), *Якорь. Антология зарубежной поэзии* [Ancre. Anthologie de poèmes étrangers], Berlin, Petropolis, 1936, p. 237.

« Заметки 1961

+ умер-ла

• их знала лично ». Notre traduction.

RÉSUMÉS

Français

Alla Golovina née baronne de Steiger (15(28)/07/1909-02/06/1987) est certes une poétesse émigrée russe peu connue du lecteur français, mais qui peut représenter par une sorte de métonymie toute cette effervescence artistique en exil dans la période de l'entre-deux-guerres. Après la mort de la poétesse, une partie de sa bibliothèque a été transmise au Fonds Saint-Georges de Meudon. À partir de 2002, ces documents sont conservés aux fonds slaves des Jésuites de la bibliothèque Diderot de Lyon. 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. Dernièrement, en mars 2023, ces matériaux ont été complétés par un carton d'archives légué à la bibliothèque Diderot de Lyon par la fondation Gillès de la ville de Bruxelles. Le présent article a pour but d'explorer ce fonds des notes manuscrites d'Alla Golovina, en le mettant en parallèle avec sa création en vers et en prose, dans laquelle on retrouvera des réfractions mineures et vivantes de l'émigration russe, notamment à travers les évocations de l'une de ses figures fondamentales – Marina Tsvetaeva.

English

Alla Golovina, born Baroness de Steiger (15(28)/07/1909-02/06/1987) is a Russian émigré poet who is certainly little known among the French readers, but who can represent, through a kind of metonymy, all this artistic effervescence in exile in the interwar period. After the poet's death, part of her library was transferred to the Fonds Saint-Georges in Meudon. Since 2002, these documents have been kept in the Slavic funds of the Jesuits of the Diderot library in Lyon. The poet left traces of her life and her readings in her books in the form of notes, inscriptions, dedications and photographs. Recently, in March 2023, these materials were supplemented by a box of archives bequeathed to the Diderot library in Lyon by the Gillès Foundation of Brussels. The aim of this article is to explore this collection of Alla Golovina's handwritten notes, by comparing it with her work in verse and prose, in which we find minor and lively refractions of Russian emigration, notably through the mentions of one of its fundamental figures – Marina Tsvetaeva.

INDEX

Mots-clés

Tsvetaeva (Marina), Golovina (Alla), émigration russe, littérature d'exil, marginalia

Keywords

Tsvetaeva (Marina), Golovina (Alla), Russian emigration, exile literature, marginalia

AUTEUR

Svetlana Garziano

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/140263705>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000358414874>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16634961>

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

Dans la Pologne de l'immédiat après-guerre (1945-1948)

Should Proust Be Saved? Reading, Translating and Publishing In Search of Lost Time. Poland in the Immediate Post-War (1945-1948)

Anna Saignes

DOI : 10.35562/marge.1216

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Introduction

Proust entre Hitler et Staline

L'art de la concession

Usages de Proust

La mémoire de Proust

TEXTE

Introduction

- 1 Lire, traduire et publier Proust en Pologne populaire est devenu possible en 1956. C'est alors que la principale maison d'édition polonaise de l'époque, Państwowy Instytut Wydawniczy (littéralement : Institut d'édition d'État), entreprend la réédition de la traduction polonaise, effectuée et publiée avant 1939, des cinq premiers tomes d'*À la Recherche du temps perdu*. Elle charge également deux traducteurs de mener à bien celle des deux derniers. En 1960, les lecteurs polonais non francophones – car il ne faut pas oublier que certains lisaient Proust en français – disposent enfin de la version intégrale d'*À la Recherche du temps perdu*¹. L'histoire de la traduction de Proust en polonais fait écho à celle de la Pologne. La totalité de la *Recherche* avait été traduite avant 1939 par Tadeusz Boy-Żeleński, médecin, écrivain, critique littéraire, journaliste et

traducteur infatigable de littérature française en polonais². Alors que les cinq premiers tomes paraissent entre 1937 et 1939, les manuscrits de celle des deux derniers disparaissent dans un incendie au moment de la prise de Lviv par les troupes soviétiques en 1939. Le traducteur, lui, est fusillé en 1941 par un Einsatzgruppe, en même temps que plusieurs professeurs de l'Université de Lviv et leurs familles, dans le cadre d'un programme systématique d'extermination des élites polonaises.

- 2 On pourrait croire qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dans une Pologne en cours de stalinisation accélérée – un pays où l'on parle une langue dans laquelle *À la recherche du temps perdu* n'est même pas encore intégralement disponible –, la question de la réédition de la traduction existante, tout comme celle de la retraduction des deux derniers tomes, ne devrait tout simplement pas se poser. Il est d'ailleurs significatif qu'un ouvrage consacré à la réception polonaise de Proust après 1945 ne voie le jour qu'en 2019³, comme si le sujet, faute de matière, n'avait pas trouvé preneur. Du reste, dans les milieux révolutionnaires la question de Proust a été réglée vers 1930, comme le montre Jean-Pierre Morel⁴, et dans la France d'après-guerre Proust n'est guère en odeur de sainteté auprès de la « gauche progressiste », qui multiplie critiques esthétiques et idéologico-politiques à son égard jusque dans les années 1950, rappelle Jeanyves Guérin⁵. Pourtant la question de savoir si l'œuvre de Proust a sa place dans la nouvelle Pologne est bien posée par des intellectuels⁶. Un recueil d'articles rédigés entre 1945 et 1947 par Paweł Hertz, pour différentes revues, puis recueillis en volume sous le titre *Notatnik obserwatora* [*Carnet de notes d'un observateur*], publié en 1948⁷, donne un aperçu du débat. Né à Varsovie en 1918, cet auteur issu d'un milieu aisé et cultivé, familier des grandes villes européennes et de leurs musées, critique littéraire et poète, n'a jamais caché – avant la guerre – son anticomunisme. Déporté en Sibérie en 1939, libéré en 1941, mais demeuré en URSS jusqu'en 1945, il revient en Pologne et rejoint aussitôt la rédaction de l'hebdomadaire *Kuźnica* [littéralement : la forge], la plus marxiste des revues qui viennent tout juste d'être créées. Czesław Miłosz s'inspirera du personnage pour écrire *La Prise du pouvoir* (1953), roman dont le héros est un opportuniste dénué de scrupules. *Carnet de notes d'un observateur* est donc un objet curieux : une tentative de réconcilier

Proust avec le marxisme-léninisme, par un anticommuniste converti en communiste orthodoxe, qui publiera une traduction polonaise de Jean Santeuil en 1969. Un ouvrage récent consacré à la réception de Proust en Pologne à partir de 1945 consacre une dizaine de pages au *Carnet* de Paweł Hertz pour souligner à juste titre que ce dernier s'engage personnellement dans la défense de l'œuvre proustienne tout en tentant de réconcilier celle-ci avec l'idéologie du moment. Cet article se propose de dépasser la seule dimension stratégique ou pédagogique de cette entreprise, pour mettre en lumière la manière dont Hertz fait de Proust une figure centrale d'une lutte plus souterraine, qui se lit entre les lignes : celle qui oppose l'oubli programmé à la mémoire littéraire, l'uniformité idéologique à la singularité du style, le roman normatif à l'art de la réminiscence.

Proust entre Hitler et Staline

3 De la période qui nous intéresse, les historiens de la littérature et des idées proposent des visions, certes non diamétralement opposées, mais nuancées quant au degré de l'emprise idéologique sur la vie intellectuelle et artistique. Il est certain que le Congrès des écrivains de Szczeciń, en janvier 1949, marque le début d'un âge obscur qui se prolongera jusqu'au dégel polonais en octobre 1956. Jusqu'en 1949, en revanche, on observe un foisonnement de revues qui sont le lieu d'un débat. Toutes posent des questions semblables : quelles formes littéraires pourront prendre en charge les expériences de la guerre ? quelles formes pourront contribuer à l'édification d'un monde meilleur, voire idéal ? que faire, enfin, des œuvres d'avant la guerre ? En d'autres mots : quels livres doivent figurer sur les rayonnages des bibliothèques de la nouvelle Pologne ? Il va sans dire que le débat se déroule sous les auspices de la critique marxiste. Le spectre des réponses pourtant, d'une revue à une autre, est relativement large et, au sein d'une même revue, la ligne n'est pas toujours parfaitement claire⁸.

4 Certes, Proust n'est pas l'objet principal des débats. Cependant, *Le Carnet d'un observateur* de Paweł Hertz permet de constater qu'il y a bien une campagne anti-proustienne dans la Pologne des années 1945-1948 : si Proust était mieux connu en Pologne, regrette Hertz, « nous ne lirions pas autant d'attaques contre cet écrivain

qu'on peut en trouver dans les colonnes de notre presse littéraire de ces deux dernières années⁹ ». La mention des « attaques » renvoie à une controverse lancée par la revue *Kuźnica* au sujet de roman réaliste, tout au long de laquelle la revue marxiste défend les grands postulats de Lukács¹⁰. Ainsi, lorsqu'on parle de Proust, c'est, la plupart du temps, afin de pointer, outre la prédilection de l'auteur de *La Recherche* pour les aristocrates et les bourgeois qui s'étiolent, le subjectivisme, le psychologisme et le formalisme qui caractérisent son œuvre. « L'univers de Proust n'intéresse pas le lecteur d'aujourd'hui. C'est un monde raffiné d'aristocrates, un univers de problèmes individuels¹¹ », peut-on lire dans une revue dont la rédaction estime inopportun de célébrer le vingt-cinquième anniversaire de la mort de l'écrivain. Jan Kott, qui se rendra célèbre une vingtaine d'années plus tard par son analyse du « Grand Mécanisme¹² » de l'histoire chez Shakespeare, rejette Proust sans appel : « celui qui veut traduire et éditer Proust se comporte tel un homme dans une bibliothèque en feu qui chercherait uniquement à sauver les meilleures productions de sa classe », écrit Kott en 1949¹³. Mais à l'heure de la révolution, il est important de ne pas confondre l'héritage avec le musée et la protection des monuments, explique Kott. Il ne s'agit pas, aujourd'hui, pour les bâtisseurs du Nouveau Monde, de sauvegarder le passé, mais de réaliser leurs objectifs en s'appuyant sur l'expérience historique de l'humanité. Flaubert possède, certes, une bonne technique (*rzemiosło*), mais l'histoire marxiste de la littérature, affirme Kott, nous a appris à y voir un faux objectivisme et une impartialité seulement de façade. De même, la haine du jeune Gide envers la moralité bourgeoise ne justifie pas la forme de son œuvre. Si, pour Jan Kott, l'œuvre de Proust (et de ses semblables) est à écarter parce qu'elle n'aide pas à construire le futur, pour Kazimierz Wyka, figure majeure des études littéraires polonaises de l'après-guerre, *À la recherche du temps perdu* ne peut aider à affronter le passé. Dans *Pogranicze powieści* [*Les limites du roman*], ouvrage où il se propose de synthétiser les tendances de la prose polonaise de l'immédiat après-guerre, publié en 1948, Wyka constate l'émergence de nouveaux genres, comme le reportage ou le témoignage. Ce phénomène montre, selon Wyka, à quel point les canons de la prose mis au point pendant l'entre-deux-guerres se sont avérés incapables de rendre compte des expériences liées à la guerre et du choc moral qu'elles ont provoqué. Parmi les modèles à ne pas

suivre, en premier lieu, figure l'œuvre de Marcel Proust. « Nous rejetons aujourd'hui avec un dégoût total la déviation du roman vers le lyrisme direct, l'éclatement de la construction continue en fragments, apportée par le symbolisme¹⁴ », écrit Wyka. Le « psychologisme radical¹⁵ » de Proust s'est certes montré « fructueux et enrichissant sur le plan psychologique¹⁶ ». Mais, pour le genre romanesque lui-même, il était « dangereux, conduisait au plasma informe, et le fait que ce soit du plasma psychologique et non émotionnel n'y change rien¹⁷ ». Le roman doit revenir sur le droit chemin du réalisme.

L'art de la concession

- 5 La défense de Proust, entreprise par Paweł Hertz, passe tout d'abord par un agencement subtil des textes au sein du recueil. *Carnet d'un observateur* comprend vingt-six textes, écrits entre 1945 et 1948 (mis à part les deux premiers, qui datent d'avant 1939), d'abord publiés dans des revues, entre autres l'hebdomadaire *Kuźnica*¹⁸. Les textes sont consacrés à la littérature polonaise, française et, dans une moindre mesure, russe. Tous posent la question de savoir ce qu'il faut garder de la littérature d'avant la guerre ; quelles formes littéraires et quels auteurs ont passé avec succès l'épreuve de la guerre et demeurent lisibles après la confrontation avec l'horreur absolue. À première vue, l'ordre dans lequel les textes s'enchaînent au sein du volume ne semble pas obéir à un projet. Pourtant, le lecteur se rend rapidement compte qu'ils ne sont pas disposés selon un ordre chronologique, ni celui de leur rédaction ni celui de la genèse des œuvres abordées. Il y a donc tout lieu de croire que la composition du volume a été scrupuleusement réfléchie. En effet, le traitement réservé à Proust permet d'y déceler un fil directeur.
- 6 Les premières mentions de Proust sonnent comme une condamnation irrévocable. La littérature française et Proust sont abordés dans le septième essai – après un ensemble de textes, critiques, mais indulgents, sur la poésie polonaise de l'entre-deux-guerres –, intitulé « Humanizm czyli próba pisarza » [« L'humanisme ou l'épreuve de l'écrivain »]. Hertz y rend compte de sa lecture d'un volume d'essais de Pavel Antokolski, *Испытание временем: статьи*¹⁹ [L'épreuve du temps], où l'écrivain soviétique

répertorie les ouvrages susceptibles de guider les jeunes générations. Inutile de préciser que Proust et les auteurs du « roman psychologique ouest-européen dans son ensemble²⁰ » sont hors-jeu. Antokolski leur impute même « la responsabilité du déclin et de la défaite politique des pays européens²¹ ». Car

[L]a culture européenne [...] doit son crépuscule actuel non seulement à ceux qui ont porté les croix gammées, symboles de ce crépuscule, mais aussi aux intellectuels paresseux qui ne s'intéressent à rien, artistiquement finis et revenus de tout²².

- 7 À Antokolski font écho en France, remarque Hertz, les prises de position d'André Billy²³. On constate ainsi au passage que les intellectuels français sont la caution de Moscou. Le propos des deux essais qui suivent est à l'avenant. Hertz y évoque un voyage à Paris à l'été 1939. C'est l'occasion de raconter la fascination que la France a longtemps exercée sur lui. Mais c'est surtout un prétexte pour reconnaître ses égarements. Comme beaucoup d'intellectuels polonais, confesse-t-il, il a admiré la France pour de mauvaises raisons : il y a contemplé avec délectation les descriptions des « symptômes compliqués de la Troisième République²⁴ ». Vivant dans un pays arriéré, par snobisme, reconnaît-il, il a admiré les pays occidentaux et leurs démocraties. Il est désormais clair que les intellectuels français, issus de la bourgeoisie, n'ont pas été en mesure de prévenir la catastrophe, paralysés par la crainte que des « transformations plus ou moins violentes ne détruisent les trésors de la culture qui s'entassaient, inutiles, dans un grand entrepôt d'antiquailles et de babioles, débarras de la France et du monde²⁵ ». Proust est le symbole par excellence de la décadence de ces intellectuels bourgeois, dont Hertz ne se cache pas d'avoir fait partie : avant la guerre, regrette-t-il, « nous vivions tranquillement entre notre chéquier et un livre de Proust²⁶. » Mais si, pendant la guerre, certains Français ont choisi la collaboration (Montherlant, Drieu la Rochelle et Giono²⁷), la grande littérature française a toujours été une littérature militante (Rabelais, Descartes, Voltaire, Lamennais, Zola, Jaurès²⁸). C'est à Roger Garaudy²⁹ d'être ici pris à témoin. En définitive, le parti seul, conclut Hertz, garantit aux intellectuels, en France comme en Pologne, la sauvegarde du patrimoine culturel, une méthode scientifique et la participation active à la reconstruction.

- 8 Cependant le discours sur Proust se fait plus nuancé dans la suite du volume. On y découvre un ensemble d'essais consacrés très majoritairement à des auteurs français, qui ne sont sans doute pas les meilleurs exemples de la grande littérature française militante, à laquelle Hertz vient de rendre hommage : Chamfort, Stendhal, Fromentin, Proust, Gide, Julien Benda et Max Jacob. La doxa laisse sa place à un propos bien plus subtil où les mentions des erreurs commises par les écrivains abordés, à un moment ou un autre de leurs parcours, sonnent de plus en plus comme un tribut payé à l'idéologie en vigueur, permettant en contrepartie quelques propos plus libres. Ainsi, Chamfort n'a certes pas compris la nécessité de la Terreur et de la guillotine, mais n'en est pas moins un excellent écrivain qui dit des choses essentielles dans une forme légère³⁰. Certes, Stendhal pêche par son pessimisme et son refus de croire en la possibilité du bonheur, mais la faute en incombe aux structures sociales régissant son époque. Ses romans sont même placés au-dessus de ceux de Balzac, qui ne décrit, affirme Hertz, que la surface des choses et des êtres alors que l'auteur de *La Chartreuse de Parme* donne à ses personnages une extraordinaire profondeur restituant leur complexité psychique³¹. L'essai au titre proustien, « Du côté de chez Tourgueniev³² », est un vibrant hommage à l'écrivain russe, mais aussi à Flaubert et, en passant, à Proust, dont l'art romanesque est qualifié de magistral, même si leurs œuvres présentent le défaut de ne parler que de l'individu. *Dominique* et *Les Maîtres d'autrefois* sont appelés chefs-d'œuvre et préférés, eux aussi, à l'œuvre de Balzac³³. Hertz se voit même obligé de reconnaître que la condition de rentier, qui a encouragé l'introspection, est à l'origine de nombre de chefs-d'œuvre, comme *L'Éducation sentimentale* et... *À la recherche du temps perdu*³⁴. Enfin, la puissance contestataire du jeune Gide, justifie qu'on ferme les yeux sur les erreurs de l'auteur de *Retour d'URSS*³⁵. Les essais intitulés « Odwiedziny u Prousta³⁶ » [« Visite chez Proust »] et « W korkowym pokoju³⁷ » [« Dans la chambre tapissée de liège »], en dix-septième et dix-huitième position, sont, eux, entièrement consacrés à la Recherche, mais désormais Proust est présent dans tous les textes, avec de plus en plus d'insistance. La Recherche reçoit en définitive le titre de « livre le plus extraordinaire depuis Stendhal³⁸ ». *Carnet d'un observateur* se transforme en défense et illustration du cycle proustien et cette

métamorphose, discrète, mais néanmoins radicale, fournit assurément au recueil son fil directeur.

Usages de Proust

- 9 Pour ménager à *La Recherche* une place dans la bibliothèque de la Pologne nouvelle, Paweł Hertz mobilise des arguments variés et pas toujours compatibles.
- 10 Il s'efforce ainsi d'abord de montrer que l'œuvre de Proust présente un intérêt du point de vue idéologique. Ne nous offre-t-elle pas un témoignage précieux sur la décomposition de la société qui l'a engendrée ?

Tout le monde sait que [rappelle Hertz, comme s'il s'agissait d'une évidence] la décomposition des constructions classiques de la prose correspond à la décomposition des formes de la vie sociale et économique. À mesure que la bourgeoisie, qui a constitué le terreau presque exclusif des grands talents français de la première moitié du XIX^e siècle, perd son hégémonie au profit de couches sociales dont l'ancrage dans la culture est plus récent, la prose renonce à montrer la structure du monde et des rapports sociaux comme un enchaînement de causes et d'effets. Elle se tourne vers la digression, la remémoration, le commentaire philosophique³⁹.

- 11 Hertz tente de retourner à l'avantage de Proust, ce lieu commun de la critique marxiste-lukácsienne. Si la prose engendrée par une société en décomposition, explique-t-il, se tourne volontiers vers la digression, la remémoration, et le commentaire philosophique, c'est pour mieux – bien mieux que ne le ferait aujourd'hui le roman balzacien – rendre compte des dynamiques sociales de son époque. À l'appui, Hertz cite Henri Lefebvre qui voit dans *À la recherche du temps perdu*, une excellente satire, des analyses psychologiques perspicaces, fondées sur une analyse juste de la société. Mais selon Hertz, une telle prose n'est pas seulement apte à décrire le déclin du monde bourgeois. Elle est aussi mieux armée pour explorer le monde contemporain, grâce à sa capacité de « peindre avec justesse le conflit caractéristique auquel est exposé l'individu vivant à la frontière de deux époques tant sur le plan social qu'économique⁴⁰ ». Il faut, conclut Hertz, accepter tout type de prose à partir du moment

où elle dit la vérité sur le monde. Mais alors une nouvelle question se pose en point de fuite : qu'advient-il des œuvres de Proust une fois la transition menée et le monde nouveau mis en place ? Il est possible, avance Hertz, que la forme balzacienne du roman fasse alors retour.

- 12 Ailleurs, Hertz avance, afin de sauver Proust, des arguments d'un tout autre ordre, tenant à la fois de l'esthétique et de l'éthique. Il est envisageable que les nouvelles générations d'écrivains parviennent à écrire de la bonne littérature pour les masses et que les techniques romanesques d'autrefois s'avèrent inutiles, concède Hertz. Il est néanmoins indispensable de conserver une mémoire des œuvres du passé pour assurer aux hommes nouveaux du futur la possibilité même de lire des œuvres du passé. Si l'éducation littéraire des nouvelles générations s'arrête à *Guerre et paix* pour reprendre avec les romans néo-balzaciens rédigés selon « la recette de Jan Kott⁴¹ » – faisant ainsi, à quelques détails près, l'impasse sur le « petit réalisme » –, il n'y aura plus de retour en arrière possible : les lecteurs du futur ne seront plus jamais capables de lire ces romans écartés, ni, partant, de comprendre ce que littérature veut dire. Car « [a]ucune période littéraire n'est hermétiquement close et des éléments d'une époque donnée enrichissent et étayent toujours, dans une certaine mesure, celle qui la suit⁴² ». Hertz retourne ainsi habilement contre les écrivains dans la ligne l'argument de l'élitisme de Proust : ces derniers lisent Proust en cachette, mais veulent priver les masses d'un chaînon essentiel. En témoigne la question que Hertz s'est récemment vu poser lors d'une conversation avec un ami, un critique brillant, « un des leaders de la compagnie "proréaliste"⁴³ » : « Pourquoi Conrad et Proust, bien qu'ils ne correspondent pas aux postulats du réalisme, sont-ils de si bons écrivains⁴⁴ ? » En témoigne aussi le geste de cet autre ami, surpris en train de lire et tentant, en vain, de dissimuler derrière son dos le *Journal* de Gide. Les livres à la manière de Jan Kott sont certes utiles en ce temps de transition, concède Hertz. Mais lorsque la situation sera stabilisée, lorsque la société des hommes nouveaux aura définitivement remplacé l'Ancien Monde, on ne pourra plus se contenter de ces ouvrages convenus et fabriqués sur mesure. Or, on ne saura plus ni lire ni écrire autrement. L'argument de la continuité de l'héritage vient ainsi télescoper celui de la compatibilité idéologique de la *Recherche* avec le marxisme : si,

dans le premier cas, Proust aide à habiter la transition, dans le deuxième, c'est seulement après la transition qu'on pourra à nouveau apprécier pleinement sa valeur.

- 13 Ailleurs encore Hertz s'efforce de montrer que Proust est le continuateur de Balzac, et non l'auteur d'un cycle romanesque rongé par le psychologisme et le formalisme, le point culminant d'une littérature qui – depuis le milieu du XIX^e siècle – « cesse d'être l'instrument du progrès, complique et brouille l'image vraie du monde, s'éloigne de la réalité⁴⁵ ». Son œuvre est bien, n'en déplaise à la critique marxiste, l'aboutissement de l'excellente prose classique française qui commence avec *La Princesse de Clèves*, passe par les *Mémoires de Saint-Simon*, les *Lettres de Madame de Sévigné* et *La Comédie humaine* pour aboutir à *La Recherche*. Tout comme Balzac, Proust ne nous apprend-il pas « mille détails sur les mœurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁴⁶ » ? Une telle lecture correspond d'ailleurs à la réception polonaise de Proust avant la guerre : dans l'ensemble, à quelques exceptions près, la critique polonaise, y compris le traducteur, a vu dans la *Recherche* une prose alignée sur la prose réaliste. La traduction de Boy-Żeleński, soit dit en passant, qui ne s'est pas privé de fragmenter la phrase proustienne, a sans doute contribué à gommer l'originalité de l'écriture proustienne et, par conséquent, ses enjeux.

La mémoire de Proust

- 14 Les concessions à l'idéologie conduisent Hertz à se prendre les pieds dans le tapis de la critique marxiste-lukácsienne. Mais il y a tout lieu de penser que Hertz ne se préoccupe pas réellement de la cohérence de la vision de la littérature qu'il défend dans son *Carnet*. Pour sauver Proust, Hertz fait feu de tout bois. Car l'objectif qu'il se fixe n'est sans doute pas de réconcilier *À la recherche du temps perdu* avec la vision de la littérature qui est en train d'étendre son hégémonie en Pologne. Il n'est même pas exclu que Hertz soit conscient du caractère désespéré de son entreprise. Peut-être, plus modestement et indirectement, son recueil est-il une tentative de greffer Proust en terre polonaise, c'est-à-dire de familiariser les lecteurs polonais avec l'univers et l'art du roman proustiens, pour qu'on ne puisse plus jamais oublier *À la recherche du temps perdu* ni son auteur. Quitte à

attendre des temps meilleurs pour le rééditer et en achever la traduction. Autant dire que le sauvetage du romancier de la mémoire est, lui aussi, affaire de mémoire.

- 15 Ainsi, pour sauver Proust, il faut avant tout parler de Proust. Hertz insiste sur l'absence, en Pologne, d'une mémoire de Proust. En effet, la réception de Proust n'a pas réellement eu lieu avant 1939, puisque d'une part la totalité du cycle n'a pas été publiée avant la guerre et, d'autre part, parce que la guerre est venue interrompre le cours. Proust n'a donc pas eu le temps de prendre en terre polonaise. Hertz s'en étonne même de voir le nom de Proust sur la liste noire des auteurs à oublier : « même chez nous, où la connaissance de sa grande œuvre est au fond si faible⁴⁷ ». Il y a donc tout lieu de croire que le stalinisme sapera définitivement les chances d'une réception de Proust en Pologne. Lorsque la vie intellectuelle et artistique pourra reprendre son cours normal – si un tel jour advient –, il sera trop tard pour Proust. Telle est, au fond, la grande crainte de Paweł Hertz. Ainsi, le déploiement des arguments idéologiques à tout crin ne doit sans doute pas être compris autrement que comme un prétexte pour – entre deux concessions à la critique marxiste dans la ligne – parler de Proust et agir contre l'oubli total et irréversible qui le menace. Faute de mieux, dans l'immédiat, Hertz se propose de donner à ses lecteurs une « poignée d'informations⁴⁸ », puisées dans la correspondance de Proust ou dans les travaux d'autres auteurs (Léon-Pierre Quint, Élisabeth de Clermont-Tonnerre). Le lecteur non initié peut ainsi, grâce au *Carnet*, commencer à nouer des liens avec Swann, Oriane de Guermantes, Mme Verdurin, Charlus, Robert de Saint-Loup, Charles Morel, Vinteuil, Elstir et Bergotte, dont Hertz propose des portraits rapides en évoquant quelques épisodes précis les impliquant. Il peut aussi entrevoir leurs modèles comme Charles Haas, Edmond de Polignac, Robert de Montesquiou, Mme Strauss, la comtesse Greffulhe, Mme Aubernon, Mme Arman de Caillavet, Laura Heyman. Cependant Hertz sait bien que la recherche de clés est une méthode dépassée : « Il n'y a aucun intérêt pour nous à savoir qui a servi de modèle pour tel ou tel personnage⁴⁹ ». Ce dont il s'agit, c'est de donner aux lecteurs polonais le goût de Proust et de créer une mémoire de Proust, car – pour avoir lu Proust ? – Hertz sait qu'on n'aime vraiment qu'au travers des souvenirs. Ainsi pour aimer Proust, il faut pouvoir se souvenir de Proust. L'essai s'achève par une citation

de la dernière phrase de l'épisode de la mort de Bergotte (dans la traduction de Boy-Żeleński), qui éclaire sans doute la manière dont Hertz envisage le sauvetage de Proust :

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection⁵⁰.

- 16 Le grand écrivain possède le don de la résurrection. Bergotte n'est pas mort à jamais. De même, Proust n'est sans doute pas mort à jamais dans la Pologne stalinienne. Mais pour qu'il ressuscite, il faut que le souvenir existe. Paweł Hertz s'y emploie.
- 17 Le dernier texte du volume, « Dziennik Paryski » (« Journal parisien ») relate un voyage à Paris effectué par Hertz en 1946. Dans cette ville, qu'il dit aimer autant que sa ville natale, Hertz se rend avec, dans sa poche, un guide Baedeker, identique à celui qu'il avait acheté en vue de son voyage à l'été 1939. Une fois à Paris, il se rend pourtant compte que le guide n'est plus actuel. Tant mieux, se dit-il, et décide alors d'errer dans les rues en laissant libre cours aux souvenirs. Une telle expérience n'est guère possible à Varsovie, note-t-il en passant, car là-bas, il « n'y a plus de rues⁵¹. » Il achète *Les Plaisirs et les jours* à un bouquiniste, il flâne sur l'île Saint-Louis. Mais la séquence la plus longue de ce journal de voyage miniature, d'une vingtaine de pages au total, est occupée par le récit de la visite d'une exposition consacrée aux frères Goncourt⁵². Le point d'orgue de ce texte, et sans doute du recueil d'essais tout entier, se trouve dans ces quelques lignes où Hertz décrit l'émotion intense qui s'empare de lui face à deux pièces exposées :

Dans une petite vitrine de longs gants noirs ayant appartenu à Yvette Guilbert. Qui chez nous aurait l'idée de conserver une paire de gants usés ayant appartenu à une chanteuse ? Chez nous où même le souvenir des êtres meurt plus vite que ces êtres eux-mêmes, où nous ne savons déjà plus grand-chose sur le passé proche ?

Dans une autre vitrine, une lettre du jeune Proust. Je me penche au-dessus, afin de déchiffrer les premiers mots, mais l'écriture est si illisible que j'y renonce. Je me déplace dans cette exposition comme dans le cercle enchanté du temps et je sais que je n'y trouverai rien

qui n'appartienne au laps de temps compris entre les dates de naissance et de mort des Goncourt. C'est pourtant la France – de Louis-Philippe, en passant par la Deuxième République, le Second-Empire jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Une France incomplète, la France de la bohème, de la bourgeoisie et de la finance. Mais dans cette France, comme dans un miroir, nous voyons aujourd'hui le tout⁵³.

- 18 L'étonnement ému de l'auteur face à la paire de gants usés d'Yvette Guilbert renvoie bien sûr à la destruction totale dont a été victime la Pologne. Elle pointe la différence radicale entre le sort de la Pologne, dont la capitale ne possède plus de rues, et celui de la France où des objets dérisoires ont survécu à la tourmente. Il n'y a pourtant aucune amertume dans la remarque de Hertz. Car c'est bien en termes proustiens que Hertz envisage son expérience du temps. Le « cercle enchanté du temps » n'est pas sans évoquer le « fil des heures » qu'« [u]n homme qui dort tient en cercle autour de lui », ou les « évocations tournoyantes et confuses⁵⁴ » qui s'emparent du dormeur réveillé peu après qu'il a éteint sa bougie. Or, l'épreuve du cercle enchanté du temps, n'est pas uniquement enfermement et aliénation chez Proust. Bien au contraire : elle met la mémoire en mouvement. Il faut ici relire la fin de la première séquence de la *Recherche*, qui éclaire assurément les lignes citées ci-dessus de Paweł Hertz :

Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant sinon présenté l'image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire ; généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté⁵⁵.

- 19 Voilà sans doute les raisons profondes de la fascination pour Proust d'un intellectuel polonais, condamné à vivre au pays des hommes nouveaux, où le souvenir des êtres meurt plus vite que les êtres eux-mêmes. La guerre et le stalinisme sont des expériences de la destruction et de l'oubli, de l'oubli comme conséquence de la destruction, mais aussi de l'oubli organisé par un pouvoir qui construit une mémoire à son service. C'est pourquoi elles n'invalident

nullement l'art proustien du roman. Elles en confirment, bien au contraire, l'actualité brûlante, car elles rendent plus pertinent que jamais, un art de la mémoire, permettant de maintenir vivant le souvenir des disparus, qu'ils soient hommes, mondes ou livres⁵⁶. Mieux encore : la mémoire proustienne, qui valorise le détail insignifiant et s'abandonne au hasard des réminiscences est très exactement le contraire de la mémoire officielle, instrumentalisée et manipulée, qui sélectionne soigneusement ce qu'elle veut commémorer et le célèbre en grande pompe.

- 20 Document passionnant sur l'état d'esprit d'un intellectuel polonais dans la Pologne de l'immédiat après-guerre, *Carnet d'un observateur* témoigne également de la place centrale, dans ce contexte, de la culture française. Mais une lecture attentive montre qu'il ne s'agit pas d'un simple document. La référence à Proust régit l'organisation du recueil, qui, au premier abord, se présente comme une juxtaposition de textes, mais qui obéit en vérité à un plan savant. Proust, d'abord renié, reprend toute sa place et les enjeux de son art du roman gagnent en puissance à la faveur de circonstances historiques qui semblaient le condamner. Il n'est pas interdit d'imaginer que l'agencement du recueil fait écho, selon un mouvement inversement proportionnel, à l'étreinte de l'étau totalitaire. Plus celui-ci se resserre, plus le roman proustien confirme sa pertinence. En 1957, un critique écrira que le roman proustien est l'exact opposé du réalisme socialiste. Le problème posé par Proust sous le stalinisme n'était pas que Proust ne correspondait pas aux exigences de réalisme socialiste. C'est le réalisme socialiste qui s'est construit contre Proust :

Ces oppositions diamétrales ne sont pas le fait du hasard, parce que, d'une certaine manière, le réalisme socialiste a été une réaction contre Proust, ou plutôt, pour être plus précis, à la littérature qui s'est développée après Proust. L'influence de Proust peut se comparer seulement à celle de Balzac⁵⁷.

- 21 Cette remarque souligne que le réalisme socialiste ne s'est pas seulement construit en ignorant Proust, mais qu'il s'est structuré contre lui, en rejetant délibérément sa poétique du temps, de la mémoire et de la subjectivité. Loin d'un simple écart esthétique, cette opposition marque une rupture entre deux visions irréconciliables de la littérature et de son rapport au réel. Elle montre aussi, en creux, 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.

BIBLIOGRAPHIE

ANTOKOLSKI Pavel, *Испытание временем* [L'Épreuve du temps], Moscou, Sovetskij pisatel', 1945.

CZAPSKI Józef, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowietz*, Lausanne, Noir sur blanc, 1987.

DOMAGALSKI Jerzy, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku* [Proust dans la littérature polonaise jusqu'en 1945], Varsovie, Instytut badań literackich, Wydawnictwo, 1995.

GOSK Hanna, *W kręgu "Kuźnicy"* [Autour de Kuźnica], Varsovie, PWN, 1985.

GUÉRIN Jeanyves, « La gauche progressiste et l'analyste Proust », *Travaux et recherches de l'université Marne La Vallée*, Paris, UMLV, coll. « Autour de Proust », 2004, p. 169-184, URL : <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01446939> [consulté le 25 juin 2025].

HERTZ Paweł, *Notatnik obserwatora* [Le Carnet de l'observateur], Łódź, Wydawnictwo Władysława Bąka, 1948.

JARMUSZKIEWICZ Anna, « Polskie przekłady ostatnich tomów cyklu powieściowego Marcela Prousta. Problemy ideologiczne lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku » [« Les traductions polonaises des derniers tomes du cycle romanesque de Marcel Proust. Problèmes idéologiques des années quarante et cinquante du XX^e siècle »], *Pamiętnik Literacki*, vol. 108, n° 2, 2017, p. 167-178.

JARMUSZKIEWICZ Anna, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku* [Les Tropes de Proust. Questions de la réception littéraire dans la littérature polonaise après 1945], Cracovie, Universitas, 2019.

KOTT Jan, *Shakespeare notre contemporain*, A. Posner (trad.), Paris, Julliard, coll. « Les temps modernes », 1962.

KOTT Jan, « Kryteria wyboru » [« Les critères du choix »], *Szkice. Postęp i głupstwo. Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956* [Esquisses. Le progrès et la bêtise. Critique littéraire. Souvenirs 1945-1956], t. 2, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, p. 220.

KOZŁOWSKA Izabela, « Ocalić od zapomnienia – melancholia inteligenta w prozie tzw. rozrachunków inteligenckich (1946-1948) » [« Sauver de l'oubli – la mélancolie de l'intellectuel dans la prose des "règlements de comptes" (1946-1948) »], *Przestrzenie teorii*, n° 25, 2016, p. 95-127, DOI : [10.14746/pt.2016.25.5](https://doi.org/10.14746/pt.2016.25.5).

KULESZA Dariusz, « Przełom: lata 1944-1948 w literaturze polskiej » [« Le tournant : les années 1944-1948 dans la littérature polonaise »], *Pamiętnik Literacki*, n° 2, 2006, p. 5-29, URL : https://rcin.org.pl/Content/116616/WA248_88424_P-I-2524_kulesza-przelom_o.pdf [consulté le 25 juin 2025].

MOREL Jean-Pierre, *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986.

PERRIER Guillaume, ŻUK Agnieszka, « Mémoire involontaire et détail mnémotechnique : Czapski lecteur de Proust, camp de Gрязowitz, URSS, 1941 », *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009, p. 44-54, DOI : [10.4000/elh.937](https://doi.org/10.4000/elh.937).

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1987.

PROUST Marcel, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1987.

RADZIKOWSKI Leon, « Proust i hłaskolodzy » [« Proust et les hłaskologues »], *Współczesność*, n° 5, 1957.

SALHA Agathe, « Dekonstrukcja nowego człowieka. Wygnanie i pamięć w dziele Vladimira Nabokova » [« Déconstruction de l'homme nouveau. L'exil et la mémoire dans l'œuvre de Vladimir Nabokov »], dans JASIONOWICZ Stanisław (dir.), *Nowy Człowiek: wizje, projekty, języki* [L'Homme nouveau : visions, projets, langages], UNUM, 2017, p. 185-200, URL : <https://repozytorium.ptt.net.pl/xmlui/handle/item/63> [consulté le 25 juin 2025].

WAT Alexander, *Mon siècle. Entretiens avec Czesław Miłosz*, Gérard Conio et Jean Lajarrige (trad.), Paris, Lausanne, Éditions de Fallois, L'Âge d'Homme, 1989, p. 441-442.

WYKA Kazimierz, *Pogranicze powieści* [1948], Varsovie, Czytelnik, 1989.

NOTES

1 Depuis, le tome 6 a fait l'objet d'une nouvelle traduction (en 2001, prenant pour point de départ le manuscrit retrouvé en 1986), ainsi que le tome 7 (2001). Entre 2018 et 2023, d'autres retraductions voient le jour.

2 Il a traduit *La Chanson de Roland*, Montaigne, Corneille, Molière, Voltaire, Rousseau, Balzac, Stendhal, Flaubert, Gide, pour ne donner que quelques exemples.

3 Anna Jarmuszkiewicz, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku* [Les Tropes de Proust. Questions de la réception littéraire dans la littérature polonaise après 1945], Cracovie, Universitas, 2019. On pourra consulter également l'article de la même

chercheuse : « Polskie przekłady ostatnich tomów cyklu powieściowego Marcela Prousta. Problemy ideologiczne lat czterdziestych i pięćdziesiątych xx wieku » [« Les traductions polonaises des derniers tomes du cycle romanesque de Marcel Proust. Problèmes idéologiques des années quarante et cinquante du xx^e siècle »], *Pamiętnik Literacki*, vol. 108, n° 2, 2017, p. 167-178. Cet article, qui précède l'ouvrage, est pionnier sur la question. Vingt-cinq années plus tôt avait été publié l'ouvrage de Jerzy Domagalski, *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku* [*Proust dans la littérature polonaise jusqu'en 1945*], Varsovie, Instytut badań literackich, 1995.

4 « Il faut noter que l'œuvre de Proust a perdu, vers 1929, les quelques appuis qu'elle avait eus dans la presse révolutionnaire française depuis 1922. Il en va de même dans la presse internationale, où son dernier défenseur aura été Georges Altman : il a décrit Proust, dans le *Vestnik*, comme « le grand romancier de la société bourgeoise contemporaine » et tenté de reprendre la comparaison avec Balzac, que *L'Humanité* avait déjà faite après la mort de l'écrivain. Visiblement, il n'a convaincu personne. Au-delà de 1929, le nom de Proust n'est plus qu'un repoussoir qu'on invoque rituellement lors de certaines controverses. », Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'internationale littéraire et la France*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986, p. 352-353.

5 Jeanyves Guérin, « La gauche progressiste et l'analyste Proust », *Travaux et recherches de l'UMLV*, Paris, UMLV, coll. « Autour de Proust », 2004, p. 169-164, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01446939/document> [consulté le 25 juin 2025].

6 Dans ses travaux, mentionnés dans la bibliographie, Anna Jarmuszkiewicz donne les principales références.

7 Paweł Hertz, *Notatnik obserwatora* [*Le Carnet de l'observateur*], Łódź, Wydawnictwo Władysława Bąka, 1948.

8 Izabela Kozłowska, « Ocalić od zapomnienia – melancholia inteligenta w prozie tzw. rozrachunków inteligenckich (1946–1948) » [« Sauver de l'oubli – la mélancolie de l'intellectuel dans la prose des règlements de comptes (1946–1948) »], *Przestrzenie teorii*, n° 25, 2016, p. 95–127, DOI : [10.14746/pt.2016.25.5](https://doi.org/10.14746/pt.2016.25.5) ; Dariusz Kulesza, « Przełom: lata 1944–1948 w literaturze polskiej » [« Le tournant : les années 1944–1948 dans la littérature polonaise »], *Pamiętnik Literacki*, n° 2, 2006, p. 13–14, URL : https://rcin.org.pl/Content/116616/WA248_88424_P-I-2524_kulesza-przelom_o.pdf [consulté le 25 juin 2025].

- 9 « [N]ie czytalibyśmy tylu ataków na tego pisarza, ile można wyczytać na szpaltach naszej prasy literackiej w okresie dwudziestolecia », Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 184. Je traduis.
- 10 Sur ce sujet : Hanna Gosk, *W kręgu "Kuźnicy"* [Autour de Kuźnica], Varsovie, PWN, 1985.
- 11 « Świat Prousta nie jest światem interesującym człowieka dzisiejszego. Jest to świat arystokratyczny, wykwintny, świat problemów indywidualnych », cité par Hertz, *op. cit.*, p. 193 (le titre de la revue n'est pas mentionné ; Hertz indique simplement qu'il s'agit d'un hebdomadaire littéraire de Varsovie).
- 12 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, A. Posner (trad.), Paris, Julliard, coll. « Les Temps Modernes », 1962.
- 13 Jan Kott, « Kryteria wyboru » [« Les critères du choix »], *Szkice. Postęp i głupstwo. Krytyka literacka. Wspomnienia 1945-1956*, t. 2, Varsovie, 1956, p. 220.
- 14 « Z całą niechęcią odpychamy dzisiaj na przykład zboczenie powieści ku liryzmowi bezpośredniemu, to rozbitcie konstrukcji ciągłej na rzecz fragmentów, jakie przynosiła epoka symbolizmu », Kazimierz Wyka, *Pogranicze powieści* [1948], Varsovie, Czytelnik, 1989, p. 22.
- 15 « [B]ezwzględny psychologizm », *ibid.*
- 16 « [W]e względzie psychologicznym był on więcej owocny i odkrywczy », *ibid.*, p. 23.
- 17 « [N]iebezpieczny, wiodący do nieukształtowanej plazmy, mniejsza, że plazmy czysto psychologicznej miast wzruszeniowej », *ibid.*
- 18 Le lieu de la publication d'origine n'est pas toujours indiqué.
- 19 Pavel Antokolski, *Испытание временем* [L'épreuve du temps : articles], Moscou, Sovetskij pisatel', 1945.
- 20 « [C]ależ zachodnio-europejskiej powieści psychologicznej i jej twórcom », Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 64.
- 21 « [U]padek realny i klęskę polityczną krajów europejskich », *ibid.* (ici Hertz cite Antokolski).
- 22 « [K]ultura europejska zawdzięcza [...] swój dzisiejszy zmierzch nie tylko bezpośrednim nosicielom swastyki, symbolu tego zmierzchu, lecz i tym leniwym i nie interesującym się niczym, artystycznie skończonym i

przesyconym inteligentom, którzy niczego nie zapomnieli i niczego się nie nauczyli », *ibid.* Je traduis.

23 Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 65.

24 « [S]komplikowanych objawów Trzeciej Republiki », *ibid.*, p. 68.

25 « [M]niej lub bardziej gwałtowne przemiany zlikwidują nagromadzone cenności kulturalne, które leżały bezużytecznie w tym wielkim składzie starzyny i błyskotek, w lamusie Francji i świata », *ibid.* p. 68-69.

26 « [S]pokojnie żyliśmy między książeczką czekową i książką Prousta », *ibid.*, p. 86.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 72.

29 *Le communisme et la renaissance de la littérature française* est publié en traduction polonaise en 1945.

30 « Godzina nad książką Chamforta » [« Une heure avec un livre de Chamfort »], Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 95-106.

31 « Sekrety Pustelni Parmenskiej » [« Les secrets de La Chartreuse de Parme »], Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 113-126.

32 « W stronę Turgieniewa » [« Du côté de chez Tourgueniev »], Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 127-140.

33 « Nadmiar świadomości – o Eugeniuszu Fromentin » [« L'excès de conscience – à propos d'Eugène Fromentin »], Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 155-166.

34 *Ibid.*

35 « Nagroda Nobla 1947 » [« Le Nobel de 1947 »], Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 203.

36 *Ibid.*, p. 167-194.

37 *Ibid.*, p. 195-204.

38 « [N]ajwspanialszej książki, jaka została napisana od czasów Stendhala », *ibid.*, p. 172. Je traduis.

39 « Jak wiadomo rozkład klasycznych konstrukcji prozy odpowiada rozkładowi form życia społecznego i ekonomicznego. W miarę jak mieszczaństwo, które było prawie jedynym źródłem wielkich świadomych talentów Francji pierwszej połowy XIX wieku, traci swoją hegemonię na rzecz kulturalnie młodszych warstw społecznych, proza rezygnuje z ambicji

pokazywania zamkniętej, związanej przyczynowo konstrukcji świata i mechanizmów społecznych. Następuje odwrót do dywagacji, wspomnień, do obszernego komentarza intelektualnego », *ibid.*, p. 231. Je traduis.

40 « [T]o precyzyjne kreślenie dziejów typowego konfliktu jednostki na pograniczu dwóch epok społecznych i gospodarczych », *ibid.*, p. 234. Je traduis.

41 « [W]edług recepty Jana Kotta », *ibid.*, p. 169. Je traduis.

42 « Nigdy bowiem żaden okres literacki nie zamyka się hermetycznie i nigdy nie dzieje się tak, by mimo wszystko jakieś elementy jednego okresu nie wzbogacały i nie wspomagały okresu następnego. », *ibid.* Je traduis.

43 « [J]ednym z przywódców 'prorealistycznej' kampanii », *ibid.* Je traduis.

44 « [D]laczego Proust i Conrad chociaż nie odpowiadają postulatom realizmu, są tak świetnymi pisarzami? », *ibid.*, p. 168. Je traduis.

45 « [L]iteratura przestaje być instrumentem postępu, gmatwa i zaciera prawdziwy obraz świata, odrywa się od rzeczywistości », *ibid.* Je traduis.

46 « [T]ysiąca szczegółów obyczaju końca wieku XIX i początku XX », *ibid.*, p. 174. Je traduis.

47 « [n]awet u nas, gdzie znajomość jego dzieła jest w gruncie rzeczy tak niewielka? », *ibid.*, p. 170. Je traduis.

48 « [G]arść informacji », *ibid.*, p. 176. Je traduis.

49 « [N]iewiele nas już dzisiaj obchodzi, kto służył jako wzór postaci », *ibid.*, p. 183.

50 Marcel Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, p. 693 (« Pochowano go, lecz przez całą noc żałoby, pod oświetlonymi oknami, jego książki, ułożone trójkami, jedno na drugich, czuwały jak anioły o zwiniętych skrzydłach i wydawały się symbolem zmartwychwstania tego, którego już nie było. », cité d'après *Notatnik*, op. cit., p. 193).

51 « [N]ie ma bowiem tych ulic », *Notatnik*, p. 239. Je traduis.

52 Il s'agit de l'exposition « Les Goncourt et leur temps », qui s'est tenue au Musée des Arts décoratifs de Paris en 1946, à l'occasion du cinquantenaire de la mort d'Edmond.

53 « W niewielkiej gablotce długie czarne rękawiczki Yvette Guilbert. Któż by u nas przechowywał stare, wytarte rękawiczki pieśniarki? U nas gdzie nawet wspomnienie o ludziach ginie szybciej niż oni sami, gdzie właściwie

niewiele już wiemy o niedalekich choćby latach i epokach?

W innej gablotce: list młodego Prousta. Pochylam się nad nim, żeby odcyfrować początkowe słowa, ale charakter pisma jest tak niewyraźny, że rezygnuję z tego zamiaru. Poruszam się na tej wystawie jak w zaklętym kręgu czasu i wiem, że nie napotkam tu niczego, co nie zamyka się w datach urodzin i śmierci obu braci Goncourtów. A to jest jednocześnie Francja — od Ludwika Filipa poprzez Drugą Republikę, Drugie Cesarstwo do końca prawie XIX wieku. Francja niepełna, Francja bohemy, wielkiego mieszczaństwa i finansjery. Ale w niej, jak w zwierciadle widzimy dzisiaj całość. », Paweł Hertz, *op. cit.*, p. 245. Je traduis.

54 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1987, p. 5, 7.

55 *Ibid.*, p. 8-9.

56 Une interprétation très semblable a été faite dans un article, écrit par Guillaume Perrier et Agnieszka Żuk, de l'expérience de Józef Czapski, peintre et écrivain polonais. Détenu pendant la seconde guerre mondiale dans un camp de prisonniers soviétique, il a prononcé à l'intention de ses camarades, des conférences sur Proust. Voilà comment les auteurs de l'article interprètent ce choix : « Coupé du monde et de la vie par sa maladie, Proust continue à créer en puisant dans sa mémoire et ne sort que très rarement pour vérifier quelque détail manquant. C'est aussi grâce à la mémoire que, contraints à survivre dans des conditions inhumaines, les détenus peuvent se tourner vers un monde dont ils ont été exclus et qu'ils craignent de ne jamais revoir. », Guillaume Perrier et Agnieszka Żuk, « Mémoire involontaire et détail mnémotechnique : Czapski lecteur de Proust, camp de Griazowietz, URSS, 1941 », *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009, p. 50, DOI : [10.4000/elh.937](https://doi.org/10.4000/elh.937). Les conférences de Czapski sont publiées sous le titre *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowietz*, Lausanne, Noir sur blanc, 1987. La lecture de Proust se révèle aussi précieuse pour Alexander Wat, écrivain polonais enfermé à la Loubianka en 1940-1941. Voir : Alexander Wat, *Mon siècle. Entretiens avec Czesław Miłosz*, G. Conio, J. Lajarrige (trad.), Paris, Lausanne, Éditions de Fallois, L'Âge d'Homme, 1989, p. 441-442.

57 « Te krańcowe przeciwstawienia nie są przypadkiem, bo w pewnym sensie socrealizm był swoistą reakcją na Prousta, a raczej, mówiąc bardziej ściśle, na literaturę jaka się od czasu Prousta ukazała. Wpływ Prousta można porównać jedynie z wpływem Balzaca. » Leon Radzikowski, « Proust i hłaskolodzy », *Współczesność*, n° 5, 1957. Je traduis. Agathe Salha qualifie

d'« art de la mémoire » l'écriture de Nabokov et montre comment celle-ci, en tant qu'art de la mémoire, s'oppose doublement à l'utopie de l'homme nouveau : d'abord parce qu'elle signifie la reconnaissance d'une dette et deuxièmement, parce qu'elle suppose un affranchissement vis-à-vis de la « tyrannie de la réalité ». Voir Agathe Salha, « Dekonstrukcja nowego człowieka. Wygnanie i pamięć w dziele Vladimira Nabokova »

[« Déconstruction de l'homme nouveau. L'exil et la mémoire dans l'œuvre de Vladimir Nabokov »], dans Stanisław Jasionowicz (dir.), *Nowy Człowiek: wizje, projekty, języki* [L'Homme nouveau: visions, projets, langages], UNUM, 2017, p. 185-200, URL : <https://repozytorium.ptt.net.pl/xmlui/handle/item/63> [consulté le 25 juin 2025].

RÉSUMÉS

Français

L'article analyse les conditions politiques et idéologiques dans lesquelles *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust a été lu et discuté dans la Pologne de l'immédiat après-guerre (1945-1948), à l'aube du stalinisme. Alors que l'œuvre n'a pas encore été intégralement publiée en polonais, Paweł Hertz, intellectuel revenu d'URSS et devenu membre d'une revue marxiste, tente une réhabilitation de Proust dans un contexte hostile à l'univers aristocratique et à la forme romanesque de l'auteur français. À travers le recueil *Carnet d'un observateur*, Hertz multiplie les stratégies : il recourt à des justifications idéologiques, esthétiques, historiques, parfois contradictoires, pour défendre une œuvre accusée de décadence bourgeoise. En replaçant Proust dans la tradition réaliste française ou en soulignant sa valeur mémorielle, il cherche à l'inscrire dans le patrimoine culturel légitime. L'article montre comment, dans une Pologne où l'oubli est imposé par la destruction et la censure, parler de Proust revient à lutter contre l'effacement. Le projet de Hertz devient ainsi une tentative de sauvegarde mémorielle, un acte de résistance culturelle contre le totalitarisme.

English

This article examines the political and ideological conditions under which Marcel Proust's *In Search of Lost Time* was read and debated in postwar Poland (1945-1948), at the dawn of Stalinism. Although the work had not yet been fully published in Polish, Paweł Hertz—an intellectual who had returned from the USSR and joined the editorial board of a Marxist journal—sought to rehabilitate Proust in a cultural environment fundamentally hostile to both his aristocratic universe and his novelistic form. Through his essay collection *Carnet d'un observateur*, Hertz developed a range of rhetorical strategies, drawing on ideological, aesthetic, and historical

arguments—often mutually contradictory—to defend a work widely denounced as bourgeois decadence. By repositioning Proust within the tradition of French realism or emphasizing the memorial function of his prose, Hertz aimed to legitimize Proust's inclusion in the emerging cultural canon. The article shows that in a Poland where forgetting was enforced through destruction and censorship, writing about Proust became a form of resistance against oblivion. Hertz's project thus appears as an effort to preserve cultural memory—an act of intellectual resistance against totalitarian erasure.

INDEX

Mots-clés

réception de Proust, Proust (Marcel), stalinisme, mémoire culturelle, Pologne de l'après-guerre, résistance intellectuelle, réalisme socialiste, canon littéraire

Keywords

reception of Proust, Proust (Marcel), Stalinism, cultural memory, Poland in the after-war, intellectual resistance, socialist realism, literary canon

AUTEUR

Anna Saignes

Anna Saignes est professeure en littérature comparée à l'Université de Lorraine. Ses recherches portent sur les relations entre littérature, histoire et politique, en privilégiant les espaces de l'Europe centrale et de l'Est, ainsi que les phénomènes de circulation des idées et des matrices formelles entre ces espaces et l'ouest de l'Europe. Elle s'intéresse en particulier aux dystopies et au journalisme littéraire, ou reportage, aussi bien dans ses formes traditionnelles écrites que dans ses manifestations numériques. Elle est l'autrice des ouvrages suivants : *S. I. Witkiewicz et le modernisme européen* (Grenoble, Ellug, 2006) et *La Pensée politique de l'anti-utopie* (Paris, Champion, 2021). Elle a codirigé récemment, avec A.-M. Monluçon, *Le Voyage en Europe des écrivains polonais* (Grenoble, Recherches & Travaux, n° 89/2016) et *Le Voyage lointain des écrivains-voyageurs polonais* (Paris, Slovo, n° 51/2021) ; avec L. Demanze, *Les Politiques du reportage* (Recherches & Travaux, n° 98/2021) ; avec Maud Lecacheur et Aurélie Adler, un numéro de la revue *Komodo 21* (n° 19, 2024), consacré aux « Voix sur les ondes : enquêtes orales et témoignages dans le reportage radiophonique ».

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>

Designs, designer, déjouer

Jeux et enjeux du design : designs, designer, déjouer

Games and Challenges of Design “Designs, Designing and Outsmarting”

Ghislaine Chabert et Lilyana Valentinova Petrova

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

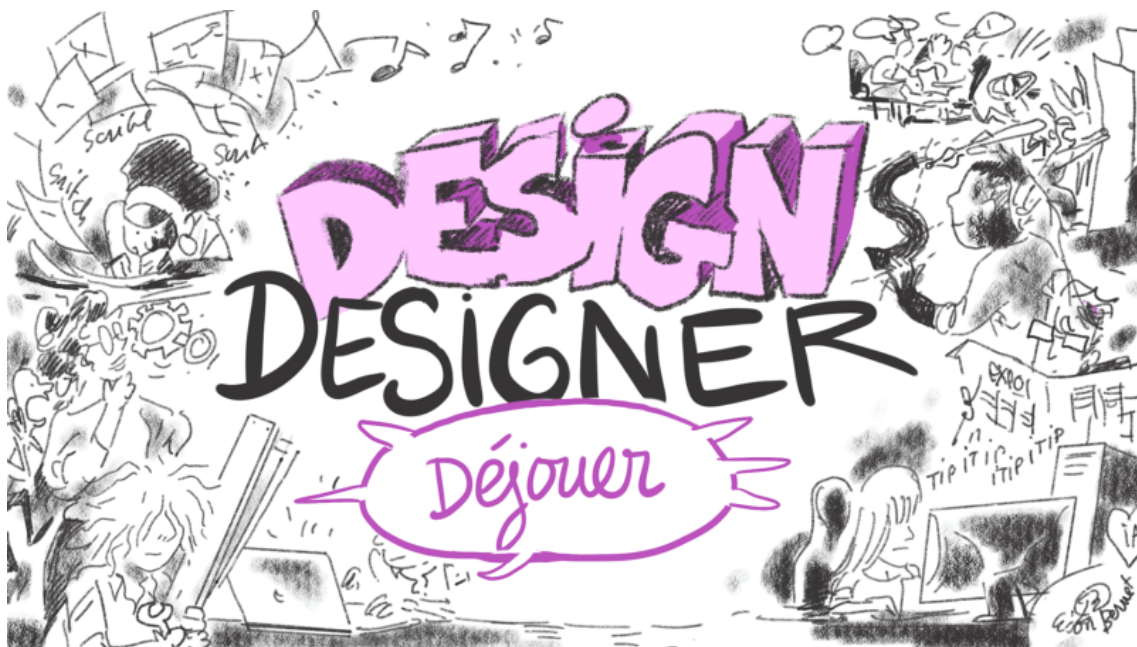
PLAN

Le design comme jeu : manières de faire

Le design comme enjeu : méthodes et possibilités

TEXTE

Fig. 1



Crédits : Lison Bernet ¹

Source : Bibliothèque de l'université Jean Moulin Lyon 3

¹ Designs, designer, déjouer² ? Penser, créer, transmettre ? Comment designer en jouant et déjouant les agencements formels et les cadres structurants et comment les dépasser, les déplacer dans les

contextes environnants de la recherche et de la formation ? En mobilisant des dimensions interdisciplinaires, nous avons souhaité avec ce numéro 10 des *Nouveaux cahiers de Marge*, investiguer des manières de faire du design dans la diversité des approches et en particulier les nouvelles formes transversales (théoriques, pratiques, recherche-crédation) qui permettent de répondre aux défis de nos sociétés actuelles (méthodologiques, symboliques, technologiques et environnementaux).

- 2 Dans ce dossier, le design se trouve d'abord questionné en tant qu'activité multiple, à la fois théorique et pratique, créatrice d'objets, d'expériences, de dispositifs complexes permettant la mise en place d'une posture créative multivers. Comment, au-delà des formes concrètes et des usages effectifs, pouvons-nous comprendre le design comme pratique créatrice de sens ? Comment ce que cette dernière fabrique en tant qu'action, en tant que milieu et en tant que système peut-il être compris, critiqué et redessiné selon les contextes ? Comment le design donne-t-il forme à nos existences collectives³ ? Le design est pensé ici au cœur d'une approche expérimentale, à travers ses pratiques quotidiennes, technologiques, matérielles, sensorielles, mais aussi comme action faisant partie intégrale de la fabrication d'approches méthodologiques inédites. Quelles sont ces approches et comment sont-elles mises en application ? Comment les lieux permettent-ils cette dynamique de mise en relation ? Comment les contours académiques permettent-ils d'agencer un rapport autre aux productions/créations/recherches/formations ?
- 3 Nous proposons, au prisme de ce dossier, d'engager une discussion et un échange interdisciplinaires autour des multiples questions soulevées par les designs au pluriel, en particulier, son potentiel à l'université (écoles et laboratoires associés), comme extension de la relation conception-production en offrant un terrain de jeu expérimental. Ainsi, des intervenantes et intervenants aux profils divers et complémentaires témoignent dans ce dossier de leurs pratiques et réponses à ces interrogations : des chercheuses et chercheurs de différentes disciplines (sciences du design, sciences de l'information et de la communication, langues et littératures et sciences de l'art), des professionnelles designers, mais aussi des artistes qui expérimentent et performant autour de ces questions.

C'est par cette mixité – hybridité – transversalité des expériences que s'ouvre une réflexion globale sur le design comme lieu de coconstruction et d'expérimentation définitivement ouvert sur la cité. Deux axes thématiques sont identifiés pour y répondre.

Le design comme jeu : manières de faire

- 4 Une partie des textes arguent que faire du design c'est se confronter à une pratique mixte et « indisciplinaire », restituée par tous les travaux présentés. Entre conception et production, designer c'est se situer dans un espace de jeux dans lequel les règles arrivent à la suite des actes, ou n'arrivent jamais afin de laisser place à l'impromptu et l'imprévisible tant attendus dans l'indisciplinarité⁴. Comment le verbe « designer » se décline-t-il en une multitude de manières de faire⁵ suivant ces nombreux supports matériels ? Le design se doit de considérer les complexités des expériences et les interrelations inhérentes aux matérialités actives⁶. Les pratiques corporelles et émotionnelles des utilisatrices et utilisateurs sont particulièrement prises en compte dans les projets de design, mais également de façon plus cachée dans leurs imaginaires, leurs interprétations, leurs postures, leurs désirs et attitudes, afin de révéler les différents composants à prendre en compte dans cette architecture du design en actes.
- 5 Ainsi, nous proposons d'aborder le design dans ses rapports de sens⁷, dans le rapport aux « espaces-temps » qu'il rend possible et aux écosystèmes qu'il génère, mais également de le comprendre à travers le jeu collectif des concepteurs/chercheurs/designers intimement imbriqué à celui des amateurs coparticipants aux projets et aux scénarios envisagés. De le prendre comme un jeu qui s'établit entre « cultures savantes et populaires⁸ » pour imaginer de nouvelles cartographies collectives. C'est ce terrain de jeu, peuplé de divers acteurs (créateurs, politiques, chercheurs, industriels) que nous souhaitons interroger pour lire, derrière les actes de design, les pratiques suscitées, mais aussi les lieux et les territoires participant à l'émergence des formes.

Le design comme enjeu : méthodes et possibilités

- 6 Fondamentalement le design engage également ses acteurs dans une méthode expérimentale qui, par plusieurs aspects, semble avoir du jeu, à savoir qui avance par de multiples tâtonnements, par l'essai-erreur et dans les interstices des incertitudes, des non-intentionnalités et de l'invisibilité des pratiques. Plus que jamais les questions autour d'une certaine opacité de cette expérience, de sa signification en tant que production de recherche et d'innovation semblent importantes et se trouvent discutées par les auteurs et autrices du dossier. Les textes questionnent en effet le rapport que le design entretient avec ses supports de formalisation et d'écriture. Ainsi, la transversalité des interrogations autour du design dans sa dimension pratique tient compte des formes d'écritures et des ancrages qui le rendent possible : corps, gestes, objets, dispositifs, technologies, supports, imaginaires, sensorialités. Se situer du point de vue des pratiques permet d'interroger la fabrication des expériences et de leurs traces non seulement du point de vue des méthodologies dites *design thinking* ou d'expérience utilisateur (UX), mais aussi du point de vue de l'expérience en tant que milieu qui fabrique du sens hors-jeu. Ainsi, il faut également observer comment ce sens échappe à toutes règles, facilités ou tentations pour déjouer⁹ et se jouer parfois des modèles imposés par les *storytellings* méthodologiques.
- 7 Aussi entre transparence des processus (*work-in-process*) et l'opacité habituelle des résultats (produits), y a-t-il de la place pour une modification structurelle des méthodes ? La recherche-création, l'*art-based research*, les sciences citoyennes, les méthodes visuelles, parmi d'autres pratiques, semblent être des voies vers l'extension et la porosité entre les disciplines et les *in-disciplines* et leurs séparations traditionnelles. Dans les processus et projets de collaboration, quels sont les objets (expériences) qui émergent et sont rendus possibles ? Comment ces expériences du faire influencent-elles le rendu final et s'articulent-elles aux expériences du concevoir ? Comment la visibilité ou l'invisibilité des expériences est-elle pensée à la fois et ensemble par les utilisateur·rices,

créateur·rices, chercheur·reuses ? Quelles traces et données sont générées par ces pratiques de création et comment participent-elles en retour à de nouvelles formes de recherche-crédation ? Enfin, comment de telles approches peuvent-elles se développer à l'université pour apporter cette convergence scientifique, pédagogique, professionnelle et ouverte vers le monde propre aux designs ?

- 8 Plus que jamais les questions des opacités structurales des expériences, de leur sens et de notre entendement quant à leurs significations sont d'importance pour répondre aux défis actuels. De ce fait, ce dossier des NCM, prend corps à travers plusieurs communications présentées à l'occasion de la journée d'étude du 25 novembre 2022, *Designs-Designer-Déjouer : jeux et enjeux du design à l'université* inscrite dans le cadre de l'exposition *Design, designs, designers* organisée par le service culturel de la bibliothèque universitaire de l'université de Lyon 3 du 4 octobre 2022 au 4 janvier 2023¹⁰. Une activité de *live sketching* (dessin en direct), animée par Lison Bernet, a permis de tisser le fil rouge au long des discussions. Cette journée avait pour objectif de présenter plusieurs recherches portant sur la question des jeux et des enjeux du design – ses pratiques, ses espaces, ses fantasmes, ses définitions, ses écritures – ainsi que de discuter de l'institution universitaire en tant que lieu fédérateur d'expérimentations. Le design étant un jeu multijoueur, la dimension intrinsèquement collective et participative est ainsi éclairée par les retours d'expériences et les réflexions issues de cette journée où l'institution universitaire a joué son rôle de lien et de lieu d'union, joignant la multiplicité et donnant forme à l'ensemble.
- 9 Dans son texte, Éric Combet part « à la recherche de l'*Homo designensis* », remonte aux origines du design et démontre que le design est lié à l'être même, qu'il est anthropologiquement et ontologiquement inscrit dans les enjeux contemporains des humanités et que nous sommes toutes et « tous des designers [...] faiseurs de mondes évolutifs et changeants ».

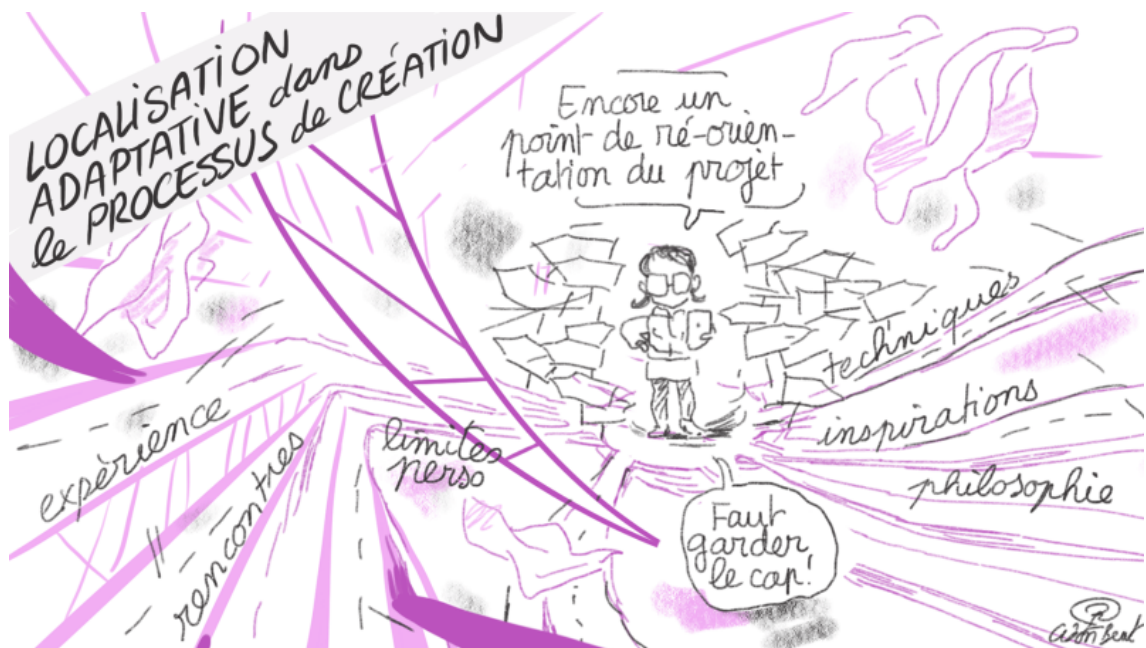
Fig. 2



Crédits : Lison Bernet

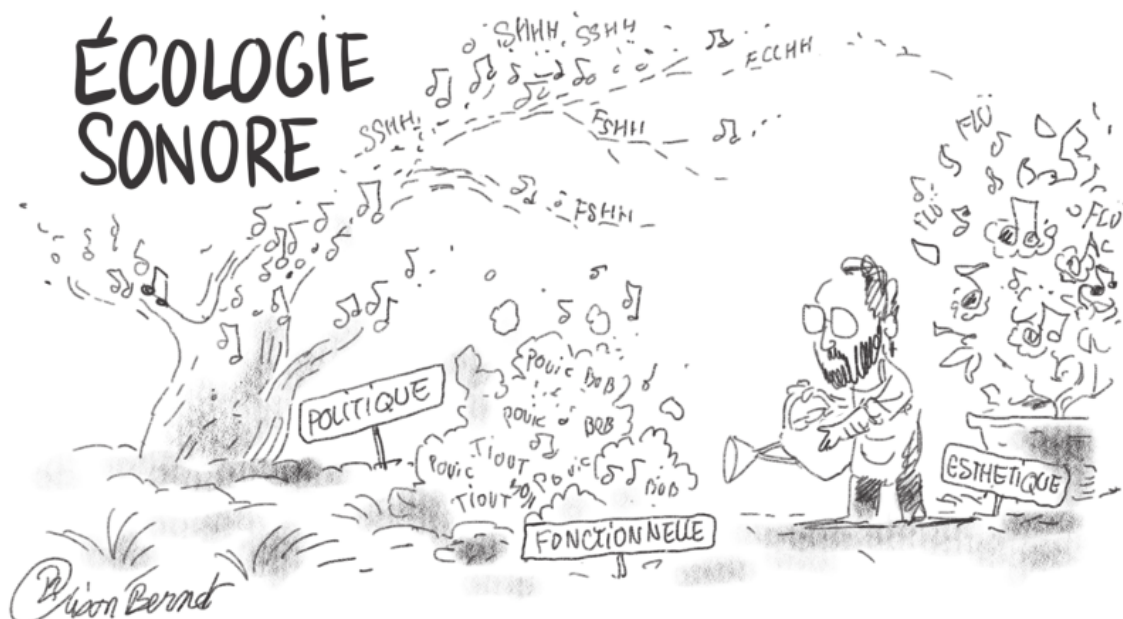
Source : Bibliothèque universitaire de l'université Jean Moulin Lyon 3

- 10 Carole Brandon, dans son texte sur « le processus créatif dans la recherche-création, malléabilité des designs et influences des concepts :  tude de Nymphaea's Survey, une œuvre en réalité virtuelle à, revient sur toutes les étapes de la création de l'œuvre Nymphaea's Survey, en soulignant particulièrement les liens entre le processus créatif et l'activité critique de design.



- 11 L'article de Charles Meyer « étudier le design sonore vidéoludique par l'écoute » fait de nombreuses propositions épistémologiques et méthodologiques sur la relation entre design et écritures sonores, notamment à travers la proposition originale de la méthodologie de la marche sonore sur le jeu vidéo *Horizon Zero Dawn* (2017).

Fig. 4



Crédits : Lison Bernet

Source : Bibliothèque universitaire de l'université Jean Moulin Lyon 3

- 12 Syd Reynal et Clémence Martel portent, quant à eux, un regard analytique et réflexif sur leur propre performance scénique (présentée également durant la journée d'étude) dans leur article, « Du *hacking* à la scène : conception d'un dispositif performatif art/science entre cyborg et voix chantée ». Performance qu'ils situent entre recherche-crédation, robotique et intelligence artificielle à partir de leur œuvre théorisée *Stumps* et qui définit à cette occasion les contours d'une recherche création performative en sciences humaines et sociales.

Fig. 5

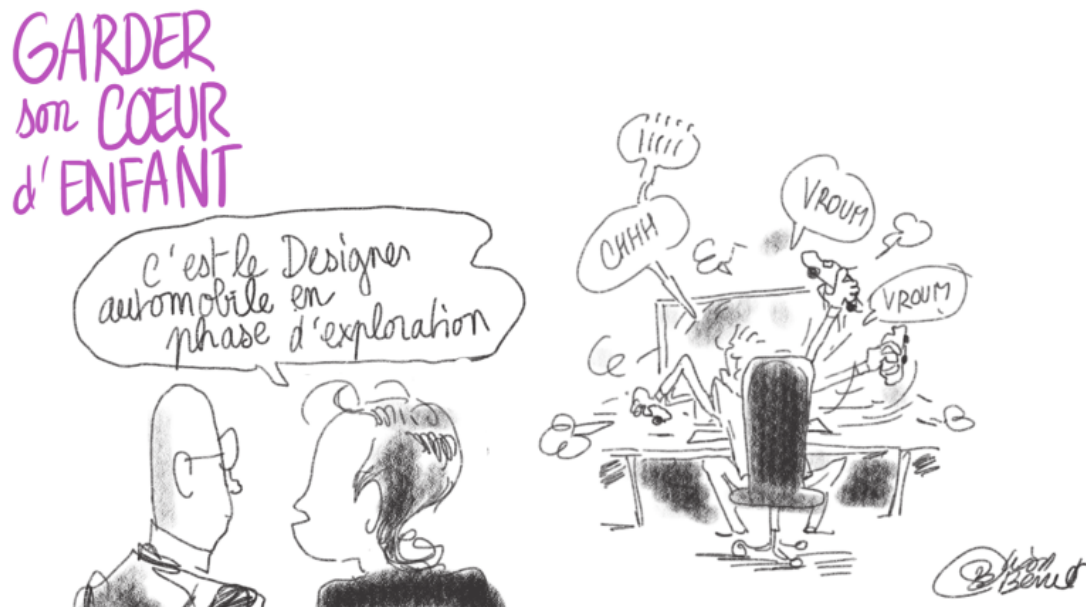


Crédits : Lison Bernet

Source : Bibliothèque universitaire de l'université Jean Moulin Lyon 3

- 13 Cécile Fournel, dans « Le designer à côté, propos critique sur le design intégré » revient sur les activités ambivalentes du designer totalement intégré à l'entreprise, alors que l'écart et le jeu constituent intrinsèquement des atouts dans la pratique créative du design et du designer.

Fig. 6

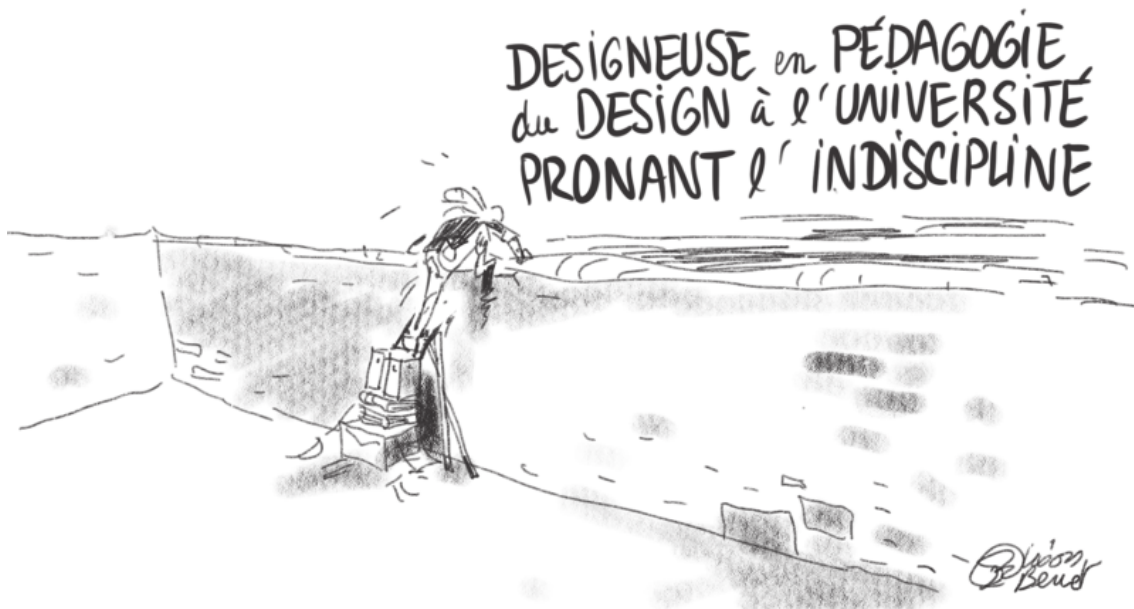


Crédits : Lison Bernet

Source : Bibliothèque universitaire de l'université Jean Moulin Lyon 3

- 14 Estelle Berger évoque au final tous les paradoxes de l'activité de design comme lieu fertile d'apprentissage dans « La formation en expansion : espaces-temps de recherche en école de design ». Entre enjeux de professionnalisation et de réflexivité critique, elle évoque ainsi les tensions associées à une éducation à la recherche dans le champ du design.

Fig. 7



Crédits : Lison Bernet

Source : Bibliothèque universitaire de l'université Jean Moulin Lyon 3

- 15 À travers ces multiples contributions, ce dossier met en lumière le design à l'université, à la fois comme pratique, méthode et posture critique. Les jeux et les enjeux du design – entre expérimentation, créativité et détournement – relèvent de nouvelles manières d'enseigner, de collaborer et de produire du savoir. Ils soulèvent des questions sur l'évolution des formes académiques et institutionnelles, ainsi que sur les expériences concrètes et plurielles qui les façonnent.

BIBLIOGRAPHIE

AKRICH Madeleine, « Les utilisateurs, acteurs de l'innovation », dans AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno (dir.), *Sociologie de la traduction*, Paris, Presses des Mines de Paris, 2006, p. 253-265, DOI : [10.4000/books.pressesmines.1181](https://doi.org/10.4000/books.pressesmines.1181).

BENNET Jane *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, DOI : [10.2307/j.ctv111jh6w](https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w).

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980.

DENOÛËL Julie, GRANJON Fabien (dir.), *Communiquer à l'ère numérique : Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Transvalor/Presses des Mines, coll. « Sciences sociales », 2011.

DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques* [DVD], Nîmes/Paris, éditions J. Chambon/Centre national des arts plastiques, 2002.

GENTES Annie, *The In-Discipline of Design: Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Cham, Springer Nature, 2017.

HEÏD Marie-Caroline, JULLIA Patricia, MARTY Frédéric, MÉLANI Valérie, NOY Claire, RÉGIMBEAU Gérard, « L'expérience utilisateur (UX) : nouveau terrain de rencontre des SIC avec les concepts et méthodes du monde professionnel », *Les Cahiers de la SFSIC*, n° 15, URL : <http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=176> [consulté le 6 juin 2025].

« Design », *Dynamiques des recherches en SIC*, Conférence permanente des directeurs·trices des unités de recherche en sciences de l'information et de la communication, 3^e édition, 2018, p. 143-154, URL : <https://hal.science/hal-01885229v1> [consulté le 6 juin 2025].

MUSSO Pierre, PONTTHOU Laurent, SEUILLET Éric, *Fabriquer le futur 2. L'imaginaire au service de l'innovation*, Paris, Pearson Education France/Village Mondial, 2007.

OLIVESI Stéphane, *La communication selon Bourdieu : jeu social et enjeu de société*, Paris/ Budapest, L'Harmattan, 2005.

STIEGLER Bernard, *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Mille et une nuits, 2008.

VIAL Stéphane, *Le Design*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » 2017.

NOTES

1 L'ensemble des images de cet avant-propos ont été réalisées en direct par Lison Bernet (<http://lisonbernet.com> [consulté le 15 juillet 2025]) lors de la journée d'étude du 25 novembre 2022, *Designs-Designer-Déjouer : jeux et enjeux du design à l'université*, université Jean Moulin Lyon 3, URL : <https://bu.univ-lyon3.fr/journee-detude-designs-designer-dejouer-jeux-et-enjeux-du-design-a-luniversite> [consulté le 15 juillet 2025].

2 *Design-Designs-Designers* [exposition], Bibliothèque de l'université Jean Moulin Lyon 3, 4 octobre 2022-4 janvier 2023, inscrite dans le cadre de la Fête de la science 2022 et qui a pour intention de « présenter les différentes facettes du design, en tant que mode de vie et de pensée », lien vers l'exposition : <https://expodesign.univ-lyon3.fr> [consulté le 15 juillet 2025].

- 3 Bernard Stiegler, *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Mille et une nuits, 2008.
- 4 Annie Gentes, *The In-Discipline of Design: Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Cham, Springer Nature, 2017.
- 5 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980.
- 6 Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, DOI : [10.2307/j.ctv111jh6w](https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w).
- 7 Julie Denouël, Fabien Granjon (dir.), *Communiquer à l'ère numérique : Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Transvalor/Presses des Mines, coll. « Sciences Sociales », 2011.
- 8 En référence aux travaux du séminaire interdisciplinaire, « Cultures populaires, cultures savantes » du laboratoire Marge (2021-2025).
- 9 Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, [DVD], Nîmes/Paris, éditions J. Chambon/Centre national des arts plastiques, 2002.
- 10 <https://bu.univ-lyon3.fr/journee-detude-designs-designer-dejouer-jeu-x-et-enjeux-du-design-a-luniversite> [consulté le 6 février 2025]

AUTEURS

Ghislaine Chabert

Professeure des universités en sciences de l'information et de la communication, laboratoire Marge, université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/167635107>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-2215-4732>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/ghislaine-chabert>

Lilyana Valentinova Petrova

Artiste, enseignante-chercheuse, maîtresse de conférences en arts, sciences et techniques en société, laboratoire ETIS (UMR 8051), ENSEA, CY Cergy-Paris Université, CNRS, associée au laboratoire Marge, université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/270442707>

À la recherche de l'*Homo designensis*

In Search of Homo Designensis

Éric Combet

DOI : 10.35562/marge.1281

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Introduction

TEXTE

Introduction

- 1 Le design est une activité de recherche. Mais de quelle recherche s'agit-il ? Est-elle scientifique ? Pour une part sans doute, et l'on voit des chercheurs comme Annie Gentès, Armand Hatchuel ou Alain Findeli préciser quelle épistémologie ou quelle analytique de la conception sont propres au design. Pourtant, si l'on veut être fidèle au design, il faut garder à l'esprit que cette recherche a chez certains designers la force d'une quête de sens qui confine parfois à une attitude religieuse. Lorsque Walter Gropius, très conservateur avant-guerre, essaie après 1914-1918 de survivre à ce traumatisme en fondant le *Bauhaus*, il confie que, « comme touché par un rayon lumineux¹ », il devient progressiste en « une nuit² », laquelle rappelle la *Nuit de feu* de Pascal. Dans une lettre de mars 1919, Gropius écrit :

Il aura fallu la purification intérieure par le fait de la guerre. Beaucoup de souffrance intérieure à la guerre m'a transformé de Saül en Paul. Rentrant de la terrible épreuve, hébété, épuisé, je me jetai il y a trois mois comme un fou furieux dans la vie de l'esprit et j'ai aujourd'hui la rassurante satisfaction d'être arrivé, par mes propres forces et dans ce laps de temps relativement court, à garder mon équilibre et toucher un sol neuf. Je sais aujourd'hui avec certitude

que cela ne fut possible qu'au prix d'une complète transformation intérieure et d'une ouverture à l'inquiétante force ascendante de la nouveauté³.

- 2 Gropius dit donc explicitement que le cheminement intérieur le conduisant au projet du *Bauhaus* fut son chemin de Damas.

- 3 Plus tard, et dans un contexte historique moins dramatique, Alessandro Mendini fait au Chili l'expérience d'une retraite de trois jours au sommet de la cordillère des Andes. Il n'est pas à l'initiative de cette retraite. C'est, comme il le raconte, son « ami » le « doyen de la faculté d'architecture et de design de l'université catholique » de Santiago qui l'emmène dans ce lieu en lui disant :

« Alessandro, j'ai pris une liberté. Cette fois-ci pas d'université et pas d'étudiants. Tu te disperses dans trop d'activités, je sais que tu as besoin d'une expérience solitaire spéciale. Je te laisse ici tout seul et je viendrai te chercher dans trois jours. »

En effet je passai trois journées extraordinaires dans cet espace enchanté, vide et sidéral [...]. Quand après trois jours le doyen me ramène à l'aéroport, à l'enregistrement il m'embrasse, et me chuchote à l'oreille : « Alessandro, gare à toi. Tes objets pourraient tuer ton âme ».

Et c'est sur ce dilemme que je continue mon travail⁴.

- 4 Étonnante direction de recherches que celle de ce doyen amical, dont Mendini tient à faire part dans un cadre universitaire, lors de sa *Lectio laurea ad honorem* à la Faculté des sciences et des techniques appliquées de l'université de Milan, le 4 avril 2006.

- 5 Ettore Sottsass, au cours des années 1970, se retire, lui aussi, plusieurs fois dans des lieux désertiques en Europe ou en Amérique, pour y pratiquer un design élémentaire. Il s'exprime ainsi sur ses retraites au désert :

Je sentais une grande nécessité de visiter des lieux déserts, des montagnes, d'établir un rapport physique avec le cosmos, seul endroit réel, justement parce qu'il n'est pas mesurable, ni prévisible, ni contrôlable, ni connaissable [...]. Il me semblait que si l'on voulait

reconquérir quelque chose, il fallait commencer à reconquérir les gestes microscopiques, les actions élémentaires, le sens de sa propre position⁵.

- 6 Gropius, Mendini, Sottsass, ne sont que quelques exemples pour d'emblée inviter à se méfier d'une approche exclusivement épistémologique de la question de la recherche en design. Aujourd'hui même, le développement du design fiction, par sa création d'images et de récits tout à la fois apocalyptiques et fondateurs, n'a-t-il pas une dimension, sinon religieuse, du moins profondément littéraire ? Et, à sa manière, le design ne semble-t-il pas nous dire, comme une madeleine l'évoquait au narrateur de la plus célèbre des recherches, « saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâches à résoudre l'énigme de bonheur [et d'inquiétude] que je te propose⁶ » ?
- 7 C'est un fait : les théoriciens du design, les designers eux-mêmes, ne cessent de constater la résistance que la pratique du design oppose à une mise en œuvre formalisée de son action, ce qui pose, bien entendu, un problème méthodologique pour l'intégrer à une démarche scientifique universitaire. On pourrait faire l'hypothèse que cette résistance n'est due qu'à une confusion, qu'à l'effet d'un manque de pensée. Mais cela impliquerait de soutenir, comme le fait Stéphane Vial, qu'« il n'y a pas de pensée du design. Ni chez les designers ni chez les philosophes », puis de se juger capable d'« anéantir une bonne fois pour toutes cette confusion et tracer une ligne de démarcation claire entre design et non-design⁷ ».
- 8 Dans cet article, nous privilégierons une autre voie. En réalité, bien des designers et des philosophes ont pensé le design avec profondeur – une profondeur parfois empreinte de religiosité. Or, ils le pensent précisément comme ambivalent par essence : à la fois poison et remède (*pharmakon*⁸) chez Bernard Stiegler, en « tension⁹ » pour Pierre-Damien Huyghe, apparemment « élégant, amical et bon », mais en secret ayant « partie liée avec la ruse et la perfidie¹⁰ » pour Vilém Flusser, « matrice fondamentale de la vie » et « zone limite » de « faille¹¹ », pour Victor Papanek, « “humain, trop humain” » et ouvert « à une dimension extrahumaine¹² », pour Anthony Masure. Ainsi, en amont des problèmes épistémologiques que pose le design (son jeu déroutant), nous n'avons pas affaire ni chez les philosophes ni chez

les designers, à une pensée indigente de sa nature, mais à la mise en évidence de son enjeu intense et déroutant, selon lequel l'homme oscille avec lui entre amélioration de l'habitabilité du monde et catastrophe, entre bien et mal, entre salut et perdition, entre artificialité et quête du réel. Les quelques mots de Gropius, de Mendini et de Sottsass, que nous avons rapportés de manière liminaire, témoignent de cet enjeu fondamental, obscur, troublant, que l'on voudrait ici essayer de mettre au cœur d'une réflexion sur les problèmes que pose la recherche en design.

- 9 Pour saisir cet enjeu, on peut, à l'instar de Vilém Flusser, partir de l'étymologie du terme « design ». Flusser fait remarquer que « selon l'étymologie “to design” veut dire “dé-signer” quelque chose, lui ôter son “signe”¹³ ». Dé-signer est un acte décisif et grave pour Flusser, car il abolit un monde pour en créer un nouveau. Le premier hominidé qui brisa en Afrique une pierre pour en obtenir un tranchant a dé-signé l'existant naturel « pierre », et y a vu un potentiel d'objet tranchant, qu'il a donc désigné autrement. Par ce design un animal sort de la nature, tout comme Adam et Ève en sortent par une feuille de vigne dé-signée, devenue vêtement. Ce sens fondamental du mot « design » ne nous est pas coutumier. Il surprend surtout une oreille française qui n'a pas l'habitude d'entendre dans ce vocable l'évocation d'un acte fondateur, aux applications par conséquent nombreuses, voire infinies ; toutes choses qu'un anglophone est plus à même d'entendre. Il n'y a qu'à lire un générique de film en langue anglaise pour constater à quel point les Anglo-saxons appellent sans souci particulier « design » un grand nombre d'activités différentes. Selon ce sens, l'homme, au titre de faiseur ou d'*homo faber*, enlève donc des signes (naturels ou culturels) pour en inventer d'autres, et il instaure de la sorte des mondes successifs au cours de l'histoire, au lieu d'être enfermé, comme l'animal, à l'intérieur d'un comportement répétitif dans un monde donné une fois pour toutes. Le design se trouve par-là rapporté à l'être même de l'homme ; un être qu'on ne peut pas réduire à un être-dans-le-monde, et qui consiste en un être-au-monde auquel Heidegger a donné le nom de *Dasein*. Cet homme fondamental, cet *Homo designensis*, n'est pas un simple être-là appartenant à un monde, avec une identité donnée, mais il est étrangement le « là » lui-même – « l'être le là¹⁴ » –, ouvert à ce qui est, et qui par son

design fait des mondes sans jamais leur appartenir définitivement. En somme, l'« ouvert » créateur ne va jamais sans une « béance¹⁵ » inquiétante et destructrice, et le design ne peut pas designer sans dé-signer.

- 10 Ce sens ontologique heurte notre conception communément admise du design en tant qu'activité historiquement datée et circonscrite à l'apparition et au développement de la société industrielle. On risque donc de ne voir dans cette généralité fondatrice qu'un sens métaphysique ou mythologique fumeux, qu'un fourre-tout mêlant art, technique et design. On dira, aussi, que c'est trop vouloir déduire d'une simple étymologie : l'argument étymologique n'a-t-il pas le défaut de ne réfléchir que sur des mots et non sur des choses ? Ne s'agit-il pas – circonstances aggravantes – de mots de philosophes, et non de ceux de designers réfléchissant leur pratique ? Pour répondre à ces critiques, nous pouvons d'abord faire valoir que des designers, et non des moindres, argumentent en faveur de ce sens ontologique et fondamental du design.
- 11 C'est clairement le cas chez Victor Papanek quand il écrit que le design se situe « à l'interface de plusieurs disciplines », et que « toute tentative de faire du design un secteur séparé, une chose-en-soi, va à l'encontre de sa valeur propre de matrice fondamentale de la vie¹⁶ ». Afin de faire comprendre sa définition du design comme « matrice fondamentale de la vie », Papanek compare l'animal et l'homme :

La réaction de l'espèce humaine face à son environnement est différente de celle des animaux. L'espèce animale s'adapte autoplastiquement aux modifications du milieu (la fourrure s'épaissit l'hiver, la race se transforme totalement sur un cycle de 500 000 ans) ; seule l'humanité transforme la terre elle-même pour satisfaire ses besoins et ses désirs. Ce travail de création et de remodelage est passé sous la responsabilité du designer¹⁷.

- 12 Nous comprenons donc que Victor Papanek appelle « design » la disposition spécifiquement humaine qui consiste à créer de manière artéfactuelle ses conditions de vie. L'homme, à tout moment du temps, n'est pas *dans* un monde comme l'animal, mais *au* monde, et de la sorte il ne cesse d'être le faiseur de mondes évolutifs et changeants (non pas l'autoplasticité des animaux, mais la

cosmoplasticité proprement humaine). C'est en ce sens ontologique que Victor Papanek écrit que « les hommes sont tous des designers¹⁸ » ; et c'est aussi à ce sens que se réfère Ettore Sottsass, pour ruiner la réalité de ce design capitaliste et « méchant » qu'on lui reproche de pratiquer, en disant : « qu'on ait l'impression de faire du design ou non : on en fait toujours [...]. C'est pourquoi, design ou pas, il y a toujours un designer¹⁹ ». Selon un tel concept, le design est bien la matrice fondamentale de la vie humaine, qui, comme matrice, ne peut pas se limiter à une place dans le monde – c'est-à-dire à tel ou tel moment de l'histoire, ou à tel ou tel positionnement politique (capitaliste, anticapitaliste), ou bien encore à tel ou tel rapport avec d'autres activités : industrie, art, artisanat, économie, ingénierie, marketing, etc. –, parce qu'il crée, et recrée sans relâche, cette place elle-même. Au nom de ce design en tant que caractéristique fondamentale de l'humain, il n'est pas usurpé de dire, en référence à Heidegger, qu'il est *historial* (c'est-à-dire fondant l'histoire) et qu'il n'est pas seulement *historique* (c'est-à-dire appartenant à l'histoire). Cela conduit Papanek à récuser pour notre époque une conception spécialisée et territorialisée du design, et à argumenter en faveur d'un design de l'*entre*, de l'interfaciel, qu'il appelle « le design intégré²⁰ » (par opposition à « séparé »), dont la vocation cosmoplastique rejoint le « design world²¹ » de son ami Richard Buckminster Fuller.

- 13 László Moholy-Nagy, quelques années avant Papanek, s'était lui aussi opposé à une définition et une pratique du design comme activité spécialisée. Pour lui, le design embrasse la totalité de l'existence, et ce « design pour la vie » n'est donc pas réductible à une place dans le monde, à « une profession » : « l'idée du design et de la profession de designer doit passer de la conception d'une fonction spécialisée à celle d'une attitude généralement apte à l'ingéniosité et l'inventivité²² ». L'*attitude* se distingue du comportement par son absence de programmation. C'est lorsqu'on ne sait pas comment se comporter qu'il faut se donner une attitude, prendre une attitude. On joue. La manière d'être là qu'on appelle « attitude » a du jeu, est un jeu. Elle nous permet de tenir, pleine de ressources (*resourcefulness*), quand un monde ne nous correspond plus, et déjà elle invente (*inventiveness*) une autre manière d'y être. La spécialisation – tant vantée aujourd'hui sous le nom d'expertise, puisqu'il n'y a

d'expert qu'en son domaine – est une étroitesse, et Papanek, se référant aux propos de Buckminster Fuller, rappelle avec humour et pertinence que la spécialisation définit en réalité l'animal, car « toute créature est plus spécialisée que l'homme²³ ». L'idée de design expert est donc dénuée de sens.

- 14 Ainsi, le design dé-signant et désignant, par son caractère fondamental d'ouverture et de béance, ne tient pas en place, et retourne comme un gant nos valorisations les mieux établies. C'est aussi pourquoi il conduit l'épistémologie qui veut le suivre avec rigueur à entrer, comme contaminée par son objet, dans des ingéniosités et des inventions conceptuelles étonnantes et fécondes. Par exemple, l'idée traditionnelle de discipline se montre vite inadaptée pour le penser : dès le Bauhaus, qui met « en tension²⁴ » art et industrie, elle s'avère inopérante, et il vaudrait mieux convoquer pour le décrire les idées de transdisciplinarité ou d'interdisciplinarité. Mais, même ces idées ne vont pas assez loin, et ce rôle médiateur et interficiel qu'on lui a peu à peu reconnu est remis en cause. Ainsi, dès 1979, Mendini écrit :

Il ne faut pas occuper les zones disciplinaires, mais les zones infradisciplinaires et ne pas substituer au mot projet le mot vie, au sens où « vivre » implique tout le monde, et le projet uniquement les spécialistes. Il est important de tendre vers la déspecialisation du projet, vers l'acquisition d'attitudes existentielles discontinues, incohérentes, libératoires et corporelles²⁵.

- 15 Aujourd'hui on se risque même à parler d'« alterplinarité²⁶ », voire d'« in-disciplinarité²⁷ ». Ces épistémologies de plus en plus ouvertes, au risque d'une béance sur l'irrationalisable – Annie Gentès parle, elle-même, de « trou » (« gap²⁸ ») entre humanités et ingénierie –, sont en soi passionnantes, mais nous laisserons à d'autres le soin d'en évoquer le détail mieux que nous ne saurions le faire. Ce qui nous importe, c'est seulement de les avoir fait voir comme des effets d'un fond proprement ontologique, qui, comme fond, tout à la fois détruit, dé-signé, reprend tout en lui, et crée, de sorte qu'il est sans territoire.
- 16 Mais, si le design a bien ce rôle ontologique de matrice, alors l'usage historique du terme « design », depuis son emploi par Henry Cole, en 1849, dans son *Journal of Design and Manufacture*, n'a dû désigner

qu'en apparence une activité spécifique et nouvelle, et se référer en profondeur à une action cosmoplastique fondamentale.

Cette interprétation *historiale* du design historique implique qu'une crise du monde ait originairement, puis sans cesse, été provoquée par l'essor de l'industrie placée aux mains d'un capitalisme libéral, en suscitant dès lors une action cosmoplastique appelée « design », sans que quiconque, situé à l'intérieur de ce monde, ait pu d'emblée en avoir une claire conscience. Cela expliquerait que le terme « design » soit devenu une véritable savonnette sémantique. La question est de savoir si cette hypothèse d'une crise continue du monde industriel, tout à la fois provoquée par le design et combattue par lui, est une hypothèse recevable. Nous pensons que oui, pour quatre raisons essentielles.

- 17 L'exemple de Gropius montre que la guerre fut l'une de ces raisons. Il est clair que ce n'est pas la guerre qui vient d'apparaître dans l'histoire en 1914, mais la guerre *industrialisée* avec un impact pour la première fois *mondial*.
- 18 Si l'on veut comprendre l'audace et la tension intérieures au design du *Bauhaus*, il faut comprendre que Gropius, et toute sa génération, demandent alors, en tant que designers, à l'industrie d'être le remède à son propre poison. Gropius a en effet connu dans les tranchées les affres de cette guerre industrialisée, notamment la présence diffuse et mortelle du gaz chloré, par lequel la puissance industrielle vient de coloniser l'atmosphère, initiant ce que Peter Sloterdijk appelle l'« air-design »²⁹. Pour Gropius, il s'agit donc de demander à un design industriel hautement destructeur, et répandant une guerre mondiale, d'être aussi créateur. Il ne s'agit pas seulement de libérer le design industriel d'une aliénation économique à une fonctionnalité programmée et à une rentabilité, mais de conjurer son potentiel meurtrier. Or, Gropius sait pertinemment que le design est, et reste, une activité par essence dangereuse, et dans sa lettre de mars 1919, déjà citée, s'il dit lui devoir de « toucher un sol neuf », il n'en évoque pas moins « l'inquiétante force ascendante de la nouveauté »³⁰. Comme l'écrira plus tard Vilém Flusser, avec le design nous n'avons jamais affaire à « une bonté pure », mais à un « bon à quelque chose »³¹, et le bon à quelque chose est réversible est ouverture et béance sans fin. L'homme-designer est par conséquent à comprendre comme l'homme de toutes les virtualités : celui qui voit,

certes, en créateur, que l'industriel (un nouveau matériau, un nouveau processus) n'est pas limité à ce que le marché en fait, mais aussi celui qui « s'est décidé contre la bonté pure³² ». Cette formule de Flusser ne signifie absolument pas que le designer est voué exclusivement au mal, mais qu'il est confronté à un bien réversible où « le diable est aux aguets³³ ». En somme, à propos de ces virtualités que le Bauhaus explore, il faut se garder d'un double contresens : d'une part, croire que ce serait l'art seul qui apporterait la part d'invention en l'ajoutant à l'industrie, alors qu'elle procède du potentiel de l'industriel lui-même, et, d'autre part, croire que cette invention sera nécessairement bonne parce qu'on la désire bonne.

Pour l'*Homo designensis*, dès l'origine et à jamais, il n'y a pas de désignation d'un monde nouveau sans dé-signement chaotique d'un monde établi, pas de création sans destruction, pas de potentiel du bien sans potentiel du mal. Le bon design, qui ne se croirait que bon, n'est qu'une bien-pensance et un angélisme irresponsable.

- 19 Le second motif de la déstabilisation du monde tient à l'usage que le capitalisme libéral fait économiquement de l'industrie. Dès William Morris, des designers – qui ne portent pas encore ce nom – prennent conscience des dégâts sociaux et culturels que le capitalisme occasionne. Même Henry Cole, d'abord enthousiaste, s'inquiète, comme le rappelle l'historienne du design Alexandra Midal : « en Angleterre, les promoteurs de la manufacture de l'art, et Cole le premier, sont eux aussi sceptiques et s'inquiètent des conséquences de la révolution industrielle sur l'environnement, les hommes et la qualité de leurs réalisations³⁴ ». Cependant, Henry Cole ou William Morris font une lecture *politique* de cette crise, c'est-à-dire qu'ils en cherchent les causes à partir des acteurs du monde qui est en place (les dominants et les dominés). Or, les dégâts provoqués par le développement industriel au sein d'une économie capitaliste ne trouveront pas au cours du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle leur résolution politique, ni de manière libérale, ni de manière marxiste, et il faudra attendre un siècle pour qu'apparaisse l'idée – avec Joseph Schumpeter – que l'on n'a pas affaire à une tension politique entre dominants et dominés, mais à une fatalité intérieure au capitalisme l'entraînant inéluctablement vers sa mort³⁵. Schumpeter donne le nom de « destruction créatrice³⁶ » à ce mécanisme fatal. Pour le décrire rapidement, nous pouvons dire qu'il consiste dans une course

à l'innovation au sein de la compétition économique, qui engendre une violence sociale d'abord concentrée sur les moins innovants, puis qui s'étend à toute la société, car les aptitudes des hommes et des entreprises à s'adapter à ces innovations disruptives sont sans commune mesure avec la vitesse à laquelle elles s'enchaînent. Plus l'histoire du capitalisme industriel avance, plus la disruption due aux innovations augmente, et la crise devient un état permanent. Bernard Stiegler n'était pas loin de penser, peu avant sa mort, que nous étions aujourd'hui parvenus à l'état quasi terminal de cette destruction du monde social³⁷.

20 Il est crucial de noter que Schumpeter, avec le concept de « destruction créatrice », n'écrit pas une économie politique, mais une économie destinale, car il ne s'agit pas, de sa part, d'une prise de position ou de la défense d'une cause, mais de la compréhension scientifique d'une nécessité s'abattant sur les hommes comme un destin. La destruction créatrice correspond alors proprement à ce que Bernard Stiegler appelle un « pharmakon³⁸ », un poison-remède, car les progrès dus à l'innovation ne se produisent jamais sans que se produisent aussi l'épuisement du désir et la destruction des liens sociaux. Le design (historique), en voulant donner forme à ces innovations industrielles dès son origine et jusqu'à nous, est tout à la fois ce qui les favorise et ce qui tente d'en conjurer les effets dévastateurs. En parvenant à en être le remède (l'adaptation sociale), il en aménage déjà l'intensification disruptive. Selon ce sens pharmacologique, le design sauve et détruit le monde en un seul geste. Le design est l'agent infrapolitique de ce destin ; il est lui-même un destin. Ainsi, Stiegler, Schumpeter, Flusser, sont des penseurs qui nous conduisent à concevoir que le design n'existe pas seulement à l'intérieur des polarités politiques et culturelles du monde industriel, mais qu'il les excède de manière créatrice et destructrice, car il fait le « dans » lui-même au risque d'un chaos.

21 Or, le capitalisme libéral ne se contente pas, par « une injonction à l'innovation³⁹ », d'« employer⁴⁰ » les hommes comme des ressources humaines flexibles, rendant impossible un véritable « travail⁴¹ » comme accomplissement de soi – pour reprendre à Pierre-Damien Huyghe trois de ses concepts –, mais il les produit comme consommateurs par ce que Foucault⁴², puis Agamben⁴³, ont appelé des « dispositifs », qui, non seulement programment les

activités productives, mais captent le désir. Le design participe à l'élaboration de ces dispositifs, pensons par exemple au panoptisme de l'*open space*, ou bien au capotage des produits qui limite leur utilisation à un « usage » étroit et programmé, et ne les ouvre pas à une « pratique ⁴⁴ » plus libre (notamment la réparation). Son acte de *désignation* porte alors sur le psychisme de l'homme : il l'*assigne*, et en *dispose*. Ainsi se met en place le couple infernal de l'innovation employante (biopouvoir captant la force de production) et de la consommation disposante (psychopouvoir captant le désir), et l'on assiste à un design de l'homme par l'homme. Bien sûr, le design consiste également à prendre conscience de ce façonnage de l'homme par l'homme, et à déjouer cette manipulation, comme veulent le faire aujourd'hui Tristan Harris (ancien designer de services numériques chez Google, et fondateur du Center for Human Technology), ou Mike Monteiro ⁴⁵. Mais comment en sortir ? Par un engagement politique ? Un militantisme ?

- 22 Les designers les plus lucides se méfient de cette réponse politique, intra-mondaine, à ce qui nous arrive, et ils aperçoivent dans la succession des révolutions déçues, dans le jeu des oppositions politiques et des mises en accusation de collusion avec le Capital dont ils font souvent l'objet, ce que Sottsass appelle « un gigantesque alibi rhétorique ⁴⁶ ». Cet alibi occulte en effet, pour Sottsass, l'efficiencia d'un destin qui lui paraît bien plus réel : destin du design lui-même, au sujet duquel il déclare ce « n'est pas un métier que j'ai choisi, mais un destin auquel je ne parviens pas à me soustraire ⁴⁷ » ; et « destin industriel » qui « a mis en échec, fait avorter ou phagocyté toutes les tentatives visant à être marginal, toutes les tentatives visant à concevoir une autre culture qui se présentaient à l'extérieur ou à côté d'elle ⁴⁸ ». Mendini, de même, après avoir tout tenté – du « dé-projet ⁴⁹ » au « redesign ⁵⁰ » –, en arrive, sans aucunement abandonner le design, à l'expérience d'une « conscience malheureuse ⁵¹ ». S'agit-il, alors, chez ces designers qui se sont pourtant fortement engagés politiquement, d'une impasse politique définitive, d'une impuissance radicale et finalement d'un nihilisme ? Non. Sous les postures et les analyses politiques, Sottsass entrevoit un destin du design dont ne rendent pas compte les catégories politiques, et Mendini pense aussi à « un point de vue pratique, au-delà de l'aspect politique ⁵² ». De quoi s'agit-il ? Quelle

est cette réalité extrapolitique du design qu'ils pointent sans vraiment l'identifier, et qui les pousse à demeurer designers au milieu du tourment que le design leur inflige ?

- 23 Peut-être ceci. En fait, le monde industriel, régi par la loi du marché, renferme une vérité profonde sur l'homme : ce monde, qui est par l'un de ses côtés trompeur et manipulateur, exhibe la vérité éclatante et rude que l'homme, comme être *le là*, est dénué d'essence et de monde et qu'il a par conséquent le pouvoir de designer l'une et l'autre, au point d'en être arrivé aujourd'hui (particulièrement avec la phase postmoderniste de la culture occidentale) à jouer avec toutes les essences et tous les mondes qu'il s'est donnés. C'est un monde de mondes, capable de consommer n'importe quelle époque et n'importe quelle culture. C'est un monde qui est passé maître dans l'art de manipuler n'importe quelle figure sociologique de l'homme. Ainsi, nous accédons à cette conscience que l'homme n'est pas un loup pour l'homme, mais un produit pour l'homme. Il ne le tue pas, il le designe. L'homme est, de part en part, *Homo designensis*. Si nous faisons l'effort de concevoir ce qui se passe avec la réalité du fonctionnement de l'économie capitaliste – laquelle est en sa vérité une production incessante de mondes, un « monde » de la consommation et de la production des mondes –, et si donc, nous ne nous tenons plus en quelque coin de ce monde pour le juger selon une opposition qui le structure de l'intérieur, telle la dualité politique, bien trop vague et large, de socialiste et de capitaliste⁵³, nous nous apercevons que le marché n'est pas réductible à une simple soumission au Capital de certains au profit d'autres, mais que c'est une force qui a bel et bien fait de l'homme même sa chose, et qui tourne à vide. Il l'a programmé et utilisé comme vecteur de la consommation et de la production. Il s'agit, par conséquent, d'une anthropoplastie radicale et vide de fins, où un design cosmoplastique inquiétant, et non « socioplastique⁵⁴ » bienpensant, produit ce monde en tant qu'agent, sans s'y tenir comme un acteur. Pour ceux qui sont parvenus à ce degré de conscience, l'être *le là* de l'*Homo designensis* n'est plus alors à tel ou tel monde possible, mais il est – stupéfait, interdit – à son être *le là* lui-même, paralysé par sa propre puissance créatrice et destructrice. Pour ceux-là, Auschwitz, plus que tout, a été la révélation (*apokálupsis*) et le point de non-retour de la production de l'homme par l'homme ; et les

penseurs les plus profonds du design, qu'ils soient designers comme Mendini⁵⁵ ou philosophes comme Flusser, l'ont ressenti et l'ont dit :

Auschwitz est la réalisation de la virtualité la plus profonde inhérente à notre culture : l'objectivation de l'homme par l'homme [...]. L'incomparable d'Auschwitz, fait unique, c'est la conversion d'hommes en objets sous forme de cendre⁵⁶.

- 24 Alors, le design ontologique, fondamental, en vient à retenir son souffle, ouvert à sa béance même. Le designer n'y renonce pas. Cela n'aurait aucun sens, puisque c'est notre destin, notre être même. Mais, ce design devient pour Mendini le « kaléidoscope⁵⁷ » d'un « chaos⁵⁸ », et pour Sottsass il explose comme « une supernova⁵⁹ ». Ils écrivent respectivement :

Le projet est aujourd'hui amené à affronter le chaos des images, ou, mieux, à donner des images au chaos. Ainsi, il ne peut se configurer que comme une voie lactée visuelle évanescence, toujours en mouvement. Projet et objet ne sont jamais finis [...], ce sont des éclats, les tessons d'un système visuel, des fragments de l'imaginaire contemporain [...]. La réélaboration esthétique vibre par mille réfractions et combinaisons comme dans un kaléidoscope⁶⁰.

Je crois pouvoir dire que nous commençons à sentir que nous sommes entraînés par les vents impétueux de ce cataclysme, prêts à être purifiés ou dévorés par les flammes déchaînées, étouffés ou exaltés par les gaz qui glissent à la surface de la Terre. Tout cela, il vaut mieux le savoir, il vaut mieux en parler⁶¹.

- 25 Le ton est apocalyptique, les références au paradis ou à l'enfer évidentes, et on comprend ici, face aux horreurs avérées et à la perte possible de sens du design de l'homme par l'homme, que la recherche en design puisse, chez certains designers, avoir l'intensité d'une inquiétude religieuse, et qu'on ne puisse pas, en conscience, l'aborder par le seul biais de la question épistémologique de l'élaboration d'un formalisme scientifique.
- 26 Mais tout le monde, pas seulement les designers, est concerné. C'est pourquoi aujourd'hui, alors qu'il nous est impossible, sauf mauvaise

foi, d'ignorer notre aliénation par les dispositifs, les usages restrictifs, les emplois programmés, nous hésitons à nous révolter et à en sortir. Il ne s'agit pas d'une lâcheté, d'un conformisme, ou d'un manque d'engagement politique, mais d'une sidération se prolongeant en prudence, qui, face à la puissance aliénante et destructrice du « design de nos existences⁶² », nous retiennent aux portes de la violence. Comme le dit Agamben, nous restons au sein des dispositifs, sans adhésion, « dociles » et « insaisissables [...] comme des terroristes potentiels⁶³ ».

- 27 Allons-nous sortir de cette stupéfaction par autre chose que la violence ? Le créatif peut-il encore s'articuler au destructif en vue d'un avenir désirable ? Les deux dernières raisons de la crise du monde industriel, que nous allons évoquer pour conclure, nous amènent à penser que cela est possible... Possible, pas certain.
- 28 La crise écologique, et la révolution numérique (au titre de dernière innovation disruptive du monde industriel) déterminent notre temps, et sont toutes deux des mises en danger du monde naturel et social. On pourrait voir l'une et l'autre comme le terme apocalyptique du déploiement de l'*Homo designensis* : l'homme serait en train d'engendrer par le développement des intelligences artificielles son obsolescence définitive, y compris en matière de réflexion et d'invention (les programmes GPT-3, DALL-2, Midjourney, Disco Diffusion), et il épuiserait parallèlement les ressources de l'étroite et fragile *Critical Zone*⁶⁴, hors de laquelle aucun vivant ne saurait survivre. On peut même imaginer que pour préserver la nature, l'homme engendrera rapidement une *e-Gaïa* entièrement faite de data émanant des milieux et des vivants captés ou pucés, mais émanant aussi des hommes soumis à la surveillance écologique de leur comportement. Bref, on serait au seuil de la phase ultime du *software* qui « dévore le monde⁶⁵ ». Cela est possible. Pourtant, tout autre chose est aussi virtuellement devant nous, tant à l'égard de la nature que du *machine learning*.
- 29 Anthony Masure, à propos du numérique, met en effet en avant un double paradoxe fertile : d'une part, les machines – même non numériques – sont dans leurs potentialités propres souvent moins machinales que bien des comportements humains, et par conséquent, et d'autre part, l'idée qu'elles pourraient nous aliéner et

nous remplacer n'est qu'un « fantasme de la toute-puissance d'une machine asservie au commandement humain » qui renvoie à des logiques plus anciennes de domination et d'asservissement qu'il est urgent de déconstruire⁶⁶ ». En réalité, le machinique et le programmable ne se superposent pas de manière identique, et un design « moins vertical qu'horizontal, plus collaboratif qu'instrumental⁶⁷ » est possible avec le *machine learning*, dont Anthony Masure nous dévoile dans son dernier livre diverses « potentialités créatives⁶⁸ ». Dès lors, le design de l'homme par l'homme, si aventureux et inquiétant qu'il soit, n'est pas voué au mal de la soumission à un pouvoir programmeur. L'intelligence de et avec l'artificiel, en se libérant « d'un numérique "humain, trop humain⁶⁹" », à la fois « ouvre le spectre des objets techniques à une dimension extrahumaine⁷⁰ », et ouvre l'homme lui-même à la création d'autres manières d'être au monde, que l'on est en train d'expérimenter et d'essayer de conceptualiser sous les termes d'acteur-réseau⁷¹, ou de subjectivité computationnelle⁷².

30 Or, cette modification risquée, mais inventive et improgrammable de notre existence est aussi le propre d'une attitude écologique bien comprise. L'écologie ne peut pas consister en une simple décroissance ou sobriété qui nous laisserait être ce que nous sommes, des producteurs et consommateurs autocentrés, devenus seulement quantitativement moins envahissants pour la planète. Elle peut encore moins consister en un retour à la nature afin de fuir les affres de notre être le là, car notre être le là n'est pas évitable, et nous ne serons jamais naturels. En revanche, c'est précisément cet être le là qui peut se désanthropocentrer, et « penser et agir avec la nature⁷³ », « penser comme un arbre⁷⁴ », « habiter en oiseau⁷⁵ », « s'enforester⁷⁶ », ou même prêter sa plume à un fleuve, la Loire, en tant que « fleuve qui voulait écrire⁷⁷ ». Là aussi, comme avec le *machine learning*, s'ouvrent pour notre être le là d'autres manières d'être présent. Rien n'est écrit. Rien n'est définitivement voué au mal.

31 Mais, que ce soit avec les machines ou les vivants, l'invention d'autres possibilités de vivre, d'habiter et de penser, suppose de ne pas les maîtriser, de les laisser en partie faire, et, plutôt que de programmer et de surveiller, d'entrer dans un être-avec qui nécessairement nous échappe. Cette recherche, puisqu'elle est sans modèle, ne pourra pas être entièrement dominée et formalisée. De plus, elle est à

comprendre – nous espérons l'avoir montré – comme le geste universel de l'homme en tant qu'être cosmoplasticien. Le design de cet *Homo designensis* est sans abri et sans monde, son avoir-lieu n'a aucune place, ou les a toutes universellement ; et si l'université est fidèle à son nom, alors, de ce design, elle désignera le lieu de son apérité sans fin, et le terme « recherche » en exprimera de manière académique l'insolente ouverture.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, « Théorie des dispositifs », Martin Rueff (trad.), *Po&sie*, vol. 1, n° 115, 2006, p. 25-33, DOI : [10.3917/poesi.115.0025](https://doi.org/10.3917/poesi.115.0025).

ANDERSSON Marc, « Why Software is Eating the World », *Andreessen Horowitz* [blog], 2011, URL : <https://a16z.com/why-software-is-eating-the-world/> [consulté le 20 juin 2025].

BERRY David M., « Subjectivités computationnelles », Y. Citton et A. Masure (trad.), *Multitudes*, vol. 2, n° 59, 2015, p. 195-205, DOI : [10.3917/mult.059.0196](https://doi.org/10.3917/mult.059.0196).

BUCKMINSTER FULLER Richard, *World Design Science Decade, 1965-1975*, Carbondale, World Resources Inventory Southern Illinois University, phases 1 et 2, de 1963 à 1971. URL : <https://www.bfi.org/about-fuller/world-design-science-decade/> [consulté le 20 juin 2025].

BREMNER Craig, « Alterplinary: "Alternative Disciplinarity" in Future Art and Design Research Pursuits », dans BREMNER Craig, RODGERS Paul, *Studies in Material Thinking*, vol. 6, 2011 ; URL : <https://researchoutput.csu.edu.au/en/publications/alterplinary-alternative-disciplinarity-in-future-art-and-design> [consulté le 20 juin 2025].

DESPRET Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019.

DE TOLEDO Camille de, *Le fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de la Loire*, Paris, Les Liens qui libèrent/Manuela éditions, 2021.

FLUSSER Vilém, *Petite philosophie du design*, C. Maillard (trad.), Belfort, Circé, 2002.

FLUSSER Vilém, *Post-histoire*, Paris/Saint-Étienne, T&P Work Unit/Cité du Design, coll. « Iconodules », 2019.

FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 298-329.

GENTES Annie, *The In-Discipline of Design, Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Cham, Springer Nature, coll. « Design Research Foundations », 2017.

HEIDEGGER Martin, *Apports à la philosophie. De l'avenance*, F. Fédier (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2013.

HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie : philosophie du Bauhaus*, Belval, Circé, 2015.

HUYGHE Pierre-Damien, « Design et existence », dans FLAMAND Brigitte (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Éditions de l'Institut français de la mode/éditions du Regard, 2006, p. 205-214.

HUYGHE Pierre-Damien, KAZI Tiphaine, « À quoi tient le design : entretien avec Pierre-Damien Huyghe », dans GAUTHIER Philippe et BIHANIC David (dir.), *Sciences du design*, vol. 2, n° 2, p. 71-81, DOI : [10.3917/sdd.002.0071](https://doi.org/10.3917/sdd.002.0071).

ISAACS Reginald R., *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, t. 1, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Vienne, Ullstein, 1985.

KOSCHORKE Albrecht, « Guerre et réforme urbaine au début du xx^e siècle : un désir de pureté », F. Martinet (trad.), *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 91, 2001, p. 6-17, DOI : [10.3406/aru.2001.2429](https://doi.org/10.3406/aru.2001.2429).

LARRÈRE Catherine et Raphaël, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche Sciences humaines », 2018.

LATOUR Bruno, WEIBEL Peter), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe/Cambridge (MA, USA), ZKM Museum für Neue Kunst/MIT Press, 2020.

LATOUR Bruno, AKRICH Madeleine, CALLON Michel, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, coll. « Sciences sociales », 2006.

MALDNEY Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, J. Millon, coll. « Krisis », 2007.

MANTOVANI Andréa Olga, MORIZOT Baptiste, *S'enforester*, Paris, D'une rive à l'autre, 2022.

MASURE Anthony, *Design et humanités numériques*, Paris, Éditions B42, coll. « Esthétique des données », 2017.

MASURE Anthony, *Design sous artifice : la création au risque du « machine learning »*, Genève, HEAD Publishing, coll. « Manifestes », 2023.

MENDINI Alessandro, *Écrits d'Alessandro Mendini. Architecture, design et projet*, C. Geel et P. Caramia (trad.), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Propos d'artistes », 2014.

MIDAL Alexandra, *Design : introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2009.

MIDAL Alexandra, *Design, l'anthologie 1841-2007*, Saint-Étienne/Genève, Cité du design-ESADSE/HEAD, 2013.

MOHOLY-NAGY László, *Vision in Motion*, Chicago, P. Theobald, 1947.

MONTEIRO Mike, *Ruined by Design: How Designers Destroyed the World and What We Can Do to Fix It*, San Francisco, Mule Design, 2019.

PAPANEK Victor, *Design pour un monde réel. Écologie humaine et changement social*, R. Louit et N. Fosset (trad.), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Design/Théories », 2021.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989.

SCHUMPETER Joseph, *Le capitalisme peut-il survivre ?*, G. Fain (trad.), Paris, Payot, coll. « Essais », 2011.

SCHUMPETER Joseph, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, G. Fain (trad.), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1990.

SLOTTERDIJK Peter, *Écumes. Sphérologie plurielle*, O. Mannoni (trad.), Paris, Maren Sell, coll. « Sphères III », 2005.

SOTTASS JR. Ettore, *Métaphores*, B. Arnal (trad.), Milan/Paris, Skira/Seuil, 2002.

STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010.

STIEGLER Bernard, *Dans la disruption, comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2016.

STIEGLER Bernard, « Industrie relationnelle et économie de la contribution », *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essais », 2008, p. 20-41, URL : <https://www.pca-stream.com/fr/explore/industrie-relationnelle-et-economie-de-la-contribution/> [consulté le 20 juin 2025].

TASSIN Jacques, *Penser comme un arbre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches essais », 2018.

VIAL Stéphane, *Court traité du design*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2014, DOI : [10.3917/puf.cheri.2010.01](https://doi.org/10.3917/puf.cheri.2010.01).

NOTES

1 Walter Gropius, cité par Albrecht Koschorke, « Guerre et réforme urbaine au début du ^{xx}^e siècle : un désir de pureté », F. Martinet (trad.), *Les Annales de la recherche urbaine* n° 91, 2001, p. 12.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.* Cette lettre est elle-même citée par le biographe de Walter Gropius, Reginald R. Isaacs, dans Walter Gropius, *Der Mensch und sein Werk*, t. 1, p. 196.

4 Alessandro Mendini, « Petite histoire de design (avec une morale) », *Écrits d'Alessandro Mendini*, C. Geel et P. Caramia (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Propos d'artistes », 2014, p. 475.

- 5 Ettore Sottsass Jr., *Métaphores*, B. Arnal (trad.), Milan/Paris, Skira/Seuil, 2002, p. 9.
- 6 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, p. 174.
- 7 Stéphane Vial, *Court traité du design*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2014, p. 12 et p. 13, DOI : [10.3917/puf.cheri.2010.01](https://doi.org/10.3917/puf.cheri.2010.01).
- 8 Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010.
- 9 Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie : philosophie du Bauhaus*, Belval, Circé, 2015, p. 71.
- 10 Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, C. Maillard (trad.), Belfort, Circé, 2002, p. 29 et p. 8.
- 11 Victor Papanek, *Design pour un monde réel. Écologie humaine et changement social*, R. Louit et N. Fosset (trad.), Dijon, Les Presses du réel, coll. « Design/Théories », 2021, p. 340-341.
- 12 Anthony Masure, « Introduction », *Design et humanités numériques*, Paris, éditions B42, coll. « Esthétique des données », 2017, p. 11 et p. 16.
- 13 Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 7.
- 14 Martin Heidegger, « De l'avenance » §10 et § 11 « L'avenance – être le là – l'être humain », *Apports à la philosophie de l'avenance*, t. 1, et, 2013, p. 47-50.
- 15 Nous empruntons les notions d'ouvert et de béance à Henri Maldiney, (voir notamment « De la transpassibilité », dans *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, J. Millon, coll. « Krisis », 2007, p. 308).
- 16 Victor Papanek, *op. cit.*, p. 373.
- 17 *Ibid.*, chap. 8, p. 229.
- 18 *Ibid.*, chap. 1, p. 41.
- 19 Ettore Sottsass, « Tout le monde dit que je suis méchant », dans Alexandra Midal (dir.), *Design, l'anthologie 1841-2007*, Saint-Étienne/Genève, Cité du design-ESADSE/HEAD, 2013, p. 317.
- 20 Victor Papanek, *op. cit.*, chap. 11, p. 303.
- 21 Richard Buckminster Fuller, *World Design Science Decade, 1965-1975*, Carbondale, World Resources Inventory Southern Illinois University, 1963-1971.

- 22 László Moholy-Nagy, « Designing is not a profession but an attitude », *Vision in Motion*, 1947, p. 42 : « the idea of design and the profession of the designer has to be transformed from the notion of a specialist function into a generally valid attitude of resourcefulness and inventiveness » (Je traduis).
- 23 Victor Papanek, *op. cit.*, p. 329.
- 24 Pierre-Damien Huyghe, *op. cit.* On retrouve la même expression dans son article « design et existence », dans Brigitte Flamand (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Éditions de l'Institut français de la mode/éditions du Regard, 2006, p. 209.
- 25 Alessandro Mendini, « Pour une architecture banale », *Écrits d'Alessandro Mendini*, *op. cit.*, p. 196.
- 26 Paul Rodgers et Craig Bremner, « Alterplinary: "Alternative Disciplinarity" in Future Art and Design Research Pursuits », dans Craig Bremner, Paul Rodgers, *Studies in Material Thinking*, vol. 6, 2011, URL : <http://researchoutput.csu.edu.au/en/publications/alterplinary-alternative-disciplinarity-in-future-art-and-design> [consulté le 20 juin 2025].
- 27 Annie Gentès, *The In-Discipline of Design, Bridging the Gap Between Humanities and Engineering*, Cham, Springer Nature, coll. « Design Research Foundations », 2017.
- 28 *Ibid.*
- 29 Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III, Écumes. Sphérologie plurielle*, O. Mannoni (trad.), Paris, Maren Sell, coll. « Sphères III », 2005, p. 156.
- 30 Walter Gropius, lettre de mars 1919, *op. cit.*
- 31 Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 32-33.
- 32 *Ibid.*, p. 32.
- 33 *Ibid.*, p. 33.
- 34 Alexandra Midal, *Design : introduction à l'histoire d'une discipline*, *op. cit.*, p. 50.
- 35 « Marx s'est trompé dans son pronostic des modalités d'effondrement de la société capitaliste – mais il n'a pas eu tort de prédire qu'elle s'effondrerait finalement. » Joseph Schumpeter, « *Ultima verba*, la marche au socialisme : les perspectives du capitalisme américain (1949) », *Capitalisme, socialisme et démocratie*, G. Fain (trad.), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1990, p. 447.

- 36 Le « processus de destruction créatrice constitue la donnée fondamentale du capitalisme : c'est en elle que consiste, en dernière analyse, le capitalisme, et toute entreprise capitaliste doit, bon gré mal gré, s'y adapter », Joseph Schumpeter, « Le processus de destruction créatrice », *Le capitalisme peut-il survivre ?*, 2011, p. 51.
- 37 Bernard Stiegler, *Dans la disruption, comment ne pas devenir fou ?*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2016.
- 38 Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, op. cit.
- 39 Pierre-Damien Huyghe, Tiphaine Kazi-Tani, « À quoi tient le design : un entretien avec Pierre-Damien Huyghe », *Science du design*, n° 2, 2015, p. 80-81.
- 40 Pierre-Damien Huyghe, « Design et existence », dans Brigitte Flamand (dir.), *Le design. Essais sur des théories et des pratiques*, op. cit., p. 209.
- 41 *Ibid.*
- 42 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits, 1976-1988*, t. 2, 2001.
- 43 Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », Martin Rueff (trad.), *Po&sie*, vol. 1, n°115, 2006, p. 25-33, DOI : [10.3917/poesi.115.0025](https://doi.org/10.3917/poesi.115.0025).
- 44 Cette opposition entre usage et pratique est conceptualisée par Bernard Stiegler, par exemple dans « Industrie relationnelle et économie de la contribution », *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essais », 2008, p. 35, URL : <https://www.pca-stream.com/fr/explore/industrie-relationnelle-et-economie-de-la-contribution/> [consulté le 20 juin 2025].
- 45 Mike Monteiro, *Ruined by Design: How Designers Destroyed the World and What We Can Do to Fix It*, San Francisco, Mule Design, 2019.
- 46 Ettore Sottsass, « Tout le monde dit que je suis méchant », op. cit., p. 317.
- 47 *Ibid.*
- 48 Ettore Sottass., « Lettre aux designers », dans Alexandra Midal, *Design, l'anthologie 1841-2007*, op. cit., p. 413.
- 49 Alessandro Mendini, « Notion de dé-projet », ou « Pour une architecture banale », *Écrits d'Alessandro Mendini*, op. cit., p. 127 et p. 197.

- 50 Alessandro Mendini, « L'objet banal », *Écrits d'Alessandro Mendini*, op. cit., p. 227.
- 51 Alessandro Mendini, « Pour une architecture banale », op. cit., p. 186.
- 52 *Ibid.*, p. 195.
- 53 Stéphane Vial, *Court traité du design*, op. cit., p. 45.
- 54 *Ibid.*, p. 59.
- 55 Alessandro Mendini, « Portrait-robot » et « Le corps objet naturel : robot sentimental », op. cit., p. 87 et p. 122. Dans « Portrait-robot », l'horreur d'Auschwitz est pour Mendini ce qui l'extrait du monde, de ce qu'il appelle « les références officielles », « l'histoire conventionnelle », la « tranche de mon cerveau qui est sociale ». Dans « Le corps objet naturel : robot sentimental », l'« image de masses de corps nus [...] à l'entrée des camps d'extermination » est, pour Mendini, la perte radicale du corps objet naturel, et le comble de la réduction du corps à un produit.
- 56 Vilém Flusser, « Notre sol », *Post-histoire*, Paris/Saint-Étienne, T&P Work Unit/Cité du Design, coll. « Iconodules », 2019, p. 36-37. On peut ajouter, pour rappeler un fait, que Fritz Ertl, étudiant au Bauhaus de 1928 à 1931, puis devenu SS durant la guerre, a participé à la conception d'Auschwitz en dessinant les baraquements.
- 57 Alessandro Mendini, « Kaléidoscope », op. cit., p. 387.
- 58 *Ibid.*
- 59 Ettore Sottsass, « Lettre aux designers », op. cit., p. 412.
- 60 Alessandro Mendini, « Kaléidoscope », op. cit., p. 387-388.
- 61 Ettore Sottsass, « Lettre aux designers », op. cit., p. 413.
- 62 Référence aux entretiens Bernard Stiegler, *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, op. cit.
- 63 Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », op. cit., p. 33.
- 64 Voir le catalogue Bruno Latour, Peter Wiebel (dir.), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe/Cambridge (MA, USA), ZKM Museum für Neue Kunst/MIT Press, 2020.
- 65 Marc Anderssen, « Why Software is Eating the World », Andreessen Horowitz [blog], 2011, URL : <https://a16z.com/why-software-is-eating-the-world/> [consulté le 20 juin 2025].

- 66 Anthony Masure, « Conclusion », *Design sous artifice : la création au risque du « machine learning »*, Genève, HEAD Publishing, coll. « Manifestes » 2013, p. 101-102.
- 67 *Ibid.*, p. 102.
- 68 Anthony Masure, « Potentialités créatives », *Design sous artifice : la création au risque du « machine learning »*, op. cit. p. 66-99.
- 69 Anthony Masure, « Introduction : le design entre recherche et développement », *Design et humanités numériques*, op. cit., p. 11.
- 70 *Ibid.*, p. 16.
- 71 Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour (dir.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines, coll. « Sciences sociales », 2006.
- 72 David M. Berry, « Subjectivités computationnelles », Y. Citton et A. Masure (trad.), *Multitudes*, vol. 2, n° 59, 2015, p. 195-205, DOI : [10.3917/mult.059.0196](https://doi.org/10.3917/mult.059.0196).
- 73 Catherine et Raphaël Larrère, *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, coll. « Poche Sciences humaines », 2018.
- 74 Jacques Tassin, *Penser comme un arbre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches essais », 2018.
- 75 Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2019.
- 76 Andréa Olga Montovani et Baptiste Morizot, *S'enforester*, Paris, D'une rive à l'autre, 2022.
- 77 Camille de Toledo (dir.), *Le fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de la Loire*, Paris, Les Liens qui libèrent/Manuela éditions, 2021.

RÉSUMÉS

Français

En partant des designers eux-mêmes – notamment Gropius, Moholy-Nagy, Papanek, Mendini, Sottsass –, il s'agit de montrer, à propos de la recherche en design, qu'une approche épistémologique, si elle permet de décrire son jeu déroutant, ne permet pas de pleinement mettre en lumière son enjeu existentiel, par lequel le design est lié à l'être même de l'homme. Cette

recherche ontologique conduit à définir un design cosmoplasticien, irréductible à tel ou tel monde, ou à tel ou tel moment de l'histoire, et amène alors à définir l'homme comme *Homo designensis*.

English

The starting point of this article is the designers themselves – more specifically Gropius, Moholy-Nagy, Papanek, Mendini, Sottsass –, and our purpose is to demonstrate that an epistemological approach in design research might describe its disconcerting practices, but cannot fully bring light its existential stake, which is that design is related to the very essence of man. This ontological research leads us to define a cosmoplastician design, which is not reducible to one world only, or to one specific moment in history, and therefore enables to define man as *Homo designensis*.

INDEX

Mots-clés

design, recherche, épistémologie, ontologie, monde, histoire

Keywords

design, research, epistemology, ontology, world, history

AUTEUR

Éric Combet

Laboratoire ECLLA, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

ESAA la Martinière Diderot, Lyon

IDREF : <https://www.idref.fr/109752813>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000107192197>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16133133>

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

Étude de *Nymphea's Survey*, une œuvre en réalité virtuelle

Creative Process in Research-Creation, Malleability of Designs, Influences of Concepts. A Study of Nymphea's Survey, a Virtual Reality

Carole Brandon

DOI : 10.35562/marge.1274

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Introduction

Contexte de départ

De *Pearl Island* à *Nymphea's Survey*

Espaces d'entre-deux

Processus créatif

Valorisation de patrimoine bâti et matérialités picturales des spatialités

La bulle vidéo 360°, design révélateur du passage des entre-deux

Le fil, entre traces et coutures expérience des espaces d'entre-deux
flottants

Conclusion

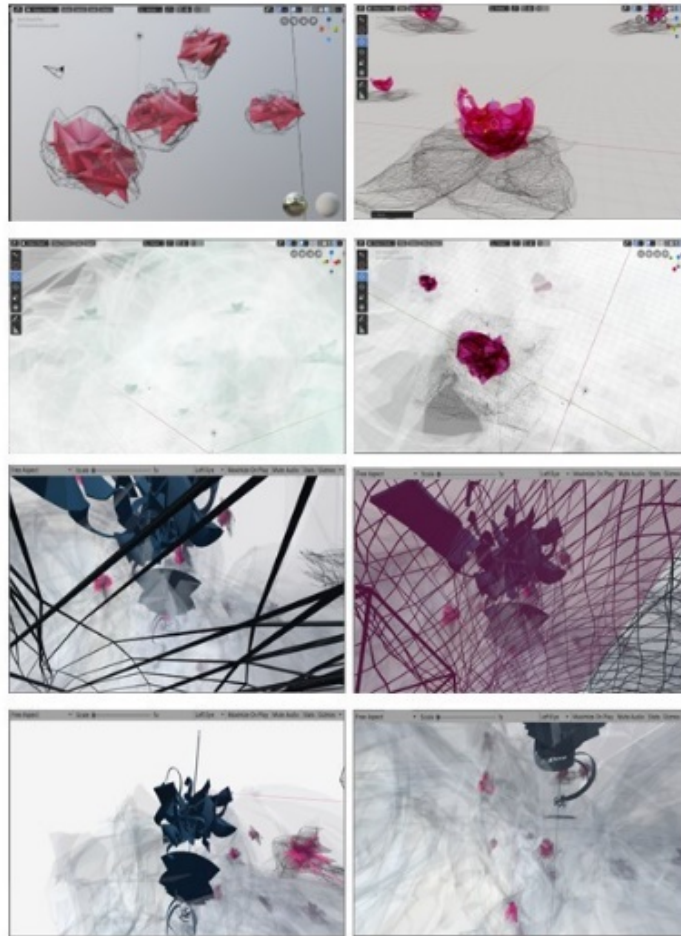
TEXTE

Introduction

- 1 *Nymphea's Survey*¹ est une œuvre en réalité virtuelle, que j'ai débutée en 2019. Terrain de recherche-création, il est envisagé non pas dans le prisme d'une histoire technique et technologique, mais dans la lignée d'un héritage pictural, afin d'étudier les enjeux des spatialités dans le mouvement et l'immersion.
- 2 D'ailleurs, le titre de l'œuvre est une référence aux *Nymphéas*² de l'Orangerie de Claude Monet, à la fois dispositif de vision et support

d'hybridation d'espaces de germination dans la peinture³, par multiplication et indécision des espaces. L'ajout de *survey* renvoie à une idée de départ de sauvegarder, archiver, protéger des données.

Nymphaea's Survey*, première version, captures d'écran modélisation *blender* et *unity



Crédits : Carole Brandon.

- 3 Envisagée selon une méthodologie en recherche-crédation, cette œuvre questionne l'étude des spatialités propres à la réalité virtuelle notamment le rôle des espaces d'entre-deux.
- 4 Cet article questionne les relations de formes, couleurs et lumières dans les passages entre les enregistrements filmés, la matérialité propre à la 3D et l'immersion virtuelle. Bruce Archer définit ainsi la recherche en design :

La Recherche en design est une quête systémique dont le but est la connaissance de, ou en, la configuration, la composition, la structure, la finalité et le sens incorporés (*embodied*) dans les artefacts (objets et systèmes conçus par l'Homme)⁴.

- 5 Cette quête systémique s'inscrit justement dans la recherche-crédation où interfèrent un certain nombre de paramètres qui influent sur le processus créatif. En effet, comme le définit Pierre Gosselin,

la problématique de la recherche en pratique artistique est directement liée à la nature de cette même pratique qui va et vient continuellement entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle⁵.

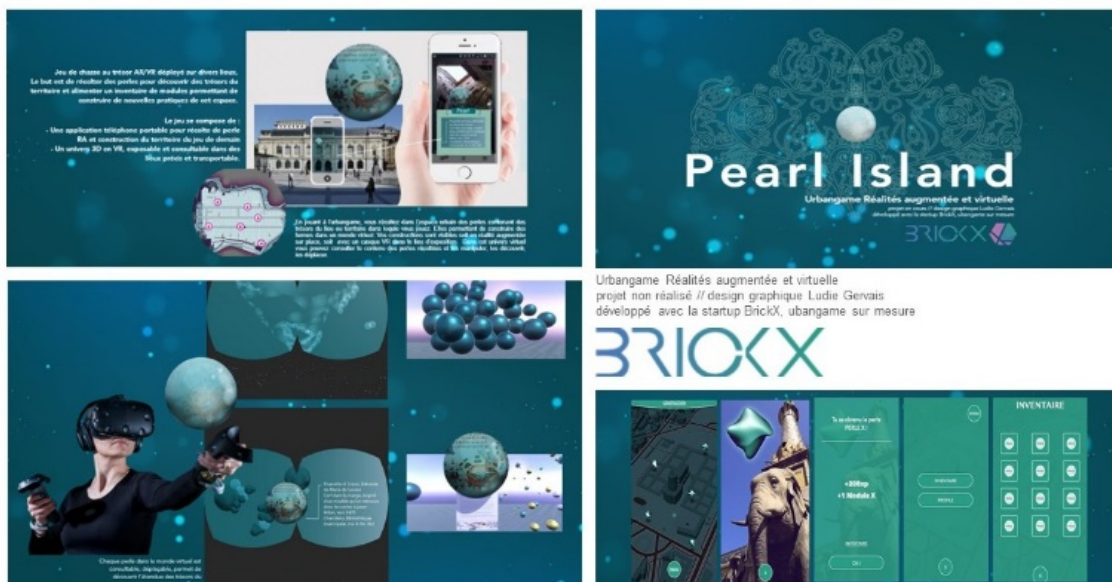
- 6 La recherche-crédation a la particularité d'insister sur le processus créatif et les aléas de transformation de l'œuvre, remettant en jeu à chaque décision, les questionnements. Cet aller-retour entre la pratique et sa théorisation en cours de processus de création, caractérise cette méthodologie, qui ne s'attache pas aux résultats, mais aux étapes dans la recherche.
- 7 L'œuvre *Nymphaea's Survey* a évolué, s'est transformée et affinée par rapport aux questions de départ à cause de divers événements techniques, humains, sociétaux...
- 8 Je présente ici les étapes de cette recherche-crédation en insistant sur la prise en compte des surgissements, car elle s'effectue par tâtonnement, voire tricotage expérimental⁶ : interférer, recommencer, abandonner, tester... une posture qui se remet en question sans cesse et prend en charge l'ensemble des paramètres à chaque temps de création. Ces surgissements, inédits, inattendus dés/orientent le projet et métamorphosent les choix plastiques et formels, tout en forçant et consolidant les positionnements théoriques en recherche.

Contexte de départ

De Pearl Island à Nymphaea's Survey

- 9 Pour créer un prototype du projet, j'ai voulu utiliser l'opportunité des 40 ans de l'Université Savoie Mont-Blanc, en m'associant à la startup BrickX⁷ dans la création d'un *urbangame*. Récolter des perles (en réalité augmentée [AR]) dans la ville, chaque perle enfermant un objet précieux du territoire (tant universitaire que culturel, urbain, historique...), trésor visible ensuite dans un monde en réalité virtuelle (VR) nommé *Pearl Island*⁸.

Pearl Island project, urban game, réalité augmentée et réalité virtuelle



Crédits : BrickX et Carole Brandon.

- 10 En alimentant l'univers VR de cette collection d'objets (d'où le terme *survey* du titre), je désirais interroger les espaces entre le territoire physique et celui dans la VR. Selon Anne Cauquelin⁹, l'espace a été inventé par nécessité économique pour construire un schéma abstrait lisse, isonome et géométrique, universel et donc démocratique. L'espace est un plan découpé, calculé, planifié dans lequel on peut se repérer à l'aide d'une carte (une représentation du territoire donc). Finalement, l'espace est une surface dont on connaît les limites, les bords et les éléments qui le composent : dans le dispositif interactif ici, il s'agit d'étudier les relations entre toutes les composantes (participants, AR, VR, programme, traces...). La récolte

d'objets, prétexte de déplacements et donc de géolocalisations, aidait à travailler les matérialités propres à la VR pour comparer, sous forme de cartographies sensibles¹⁰, les correspondances, les écarts, les entre-deux.

- 11 Or, lors d'une réunion, où l'université a finalement financé un autre projet, à laquelle assistait la directrice du centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine¹¹, Charlotte Le Jeune me propose de participer à une exposition dans le cadre de Modulations, un festival des musiques et arts numériques de Chambéry, sur cinq bâtiments patrimoniaux, à mettre autrement en valeur.
- 12 Les bâtiments étant massifs et très présents dans l'espace urbain, l'*urban game* a été abandonné, car développer un dispositif de médiation augmentée ne m'intéressait pas. Comment appréhender ces espaces physiques dans le virtuel en gardant cette logique picturale sensible des spatialités ? Comment valoriser ces patrimoines par une expérience des entre-espaces dans la VR ?

Espaces d'entre-deux

- 13 *Nymphaea's Survey* est une œuvre interrogeant les spécificités d'appréhension spatiales et sensorielles dans la VR et en particulier dans le prisme des espaces d'entre-deux¹². Comme l'explique Julie Le Gall et Lionel Rougé,

Ces « espèces d'espaces » ne se laissent pas facilement nommer, définir, délimiter ni dans l'espace ni dans le temps d'ailleurs. Espaces résiduels ou de ruptures, de jonction, de transition, voire de transaction, ouverts, fermés, bâtis, non bâtis..., présentant des natures, des fonctions, des temporalités, des statuts incertains, flous, ou tout simplement différents par rapport aux étendues dans lesquelles ils s'inscrivent, ils auraient pu rester à l'écart des recherches et des investigations, voire être ignorés¹³.

- 14 Ces incertitudes spatio-temporelles jouent des rôles très importants sur l'appréhension des formes, de l'expérience elle-même, mais également des perceptions des espaces sollicités.
- 15 En m'appuyant plus spécifiquement sur les analyses en art, de Raymond Bellour et Stéphanie Katz avec l'entre-image¹⁴ et l'image-

écran¹⁵, puis Anne-Marie Duguet¹⁶ et Françoise Parfait¹⁷ sur la notion de dispositif vidéographique, je m'intéresse aux caractéristiques de ces entre-deux dans les dispositifs interactifs machiniques (des jouets du précinéma aux réalités mixtes).

16 J'étudie leur identité particulière, car ils s'inscrivent dans la lignée de la peinture par leurs fluidités, variations et dispersions. Ces passages créent des espaces incertains¹⁸ où se logeraient corps, individuation, infigurable, invisible, que les impressionnistes installèrent dans leur médium-peinture d'aller physiquement au cœur du motif.

17 Mes travaux précédents sur l'image vidéo ont montré qu'une zone plus complexe s'ouvre : un espace déchirure¹⁹ dans lequel les artistes transforment le signal (électrique, puis numérique) par manipulations d'espaces et de temps ; un entre-espace que j'ai testé par la suite avec les réseaux sociaux²⁰.

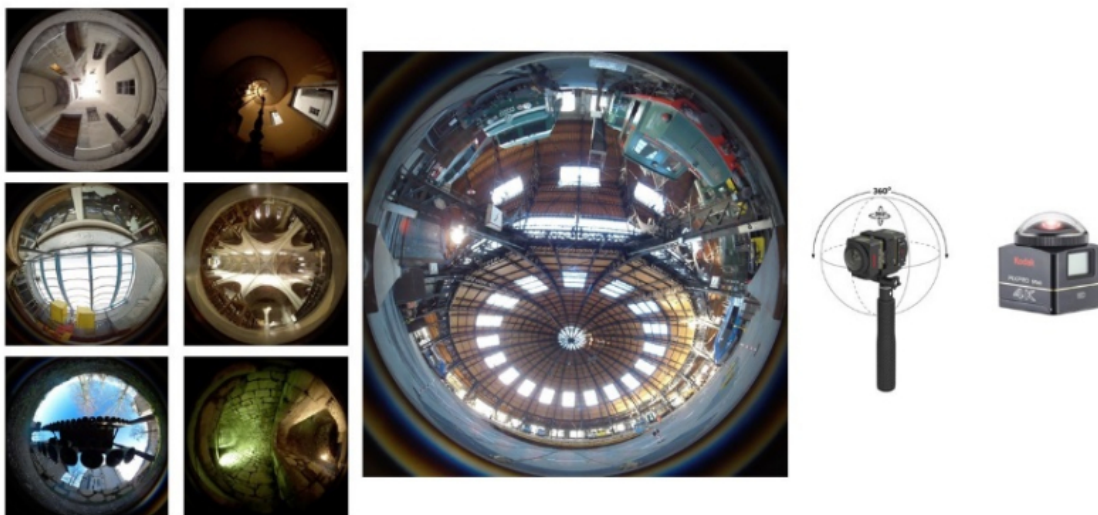
18 Comme l'écrit si justement Christine Buci-Glucksmann, à propos du virtuel, « le monde s'est retourné comme un gant, instaurant le passage de la figurabilité à la picturabilité²¹ ». Avec son concept d'image-flux, elle théorise ce nouveau régime d'images qui existe désormais sans modèle créant néanmoins une forme de réel. Déjà avec l'image vidéo une zone plus complexe s'ouvre : un entre-image en flux. Ce passage crée une forme d'épaisseur glitchée de l'image qui rend compte désormais de l'ensemble du dispositif machinique et de son fonctionnement. C'est ce passage de la représentation d'une image totalisante (figurabilité) à une image, instantané de l'expérience d'un dispositif (picturabilité) que j'interroge avec *Nymphea's Survey* : tant au niveau de l'espace immersif (création et gestion des formes et des matérialités) que des corps en mouvement et bien sûr, dans les relations aux bâtiments originaux. Je souhaite les étudier dans les matérialités virtuelles propres à la VR comme la transparence, la lumière, le wireframe, les pliures des formes géométriques, les ossatures... Dès les années 1990 des artistes comme Char Davies avec son œuvre *Osmose* ou Christa Sommerer et Laurent Mignonneau avec *Intro-Act* produisaient déjà des œuvres en VR pour interroger les spécificités des matérialités virtuelles et des spatialités inédites (infinies, non linéaires, interchangeable) d'interroger le vécu de cette sensation de matière dans la VR par les spatialités déformées des passages entre les matières virtuelles.

Processus créatif

Valorisation de patrimoine bâti et matérialités picturales des spatialités

- 19 Dans un premier temps, j'ai visité et filmé les bâtiments²² en caméra 360, à différents moments de la journée. Focalisée sur mon expérience des lieux et des images enregistrées, il ressort que les variations de lumières, leurs effets et la volumétrie des espaces, accentuées par la déformation en *fish-eye* de la caméra ont un impact considérable sur l'expérience ; l'appréhension de l'espace par le vide, par le volume (qui renvoie aux sculptures de Rachel Whitehead) et le jeu des reflets démultipliés dans l'image filmée, signent et perturbent les espaces, comme les Machines-Vision des Vasulka : je décide d'orienter la création et la recherche sur ces points en insistant sur la lumière comme matériau.

Image des films des bâtiments et caméra utilisée



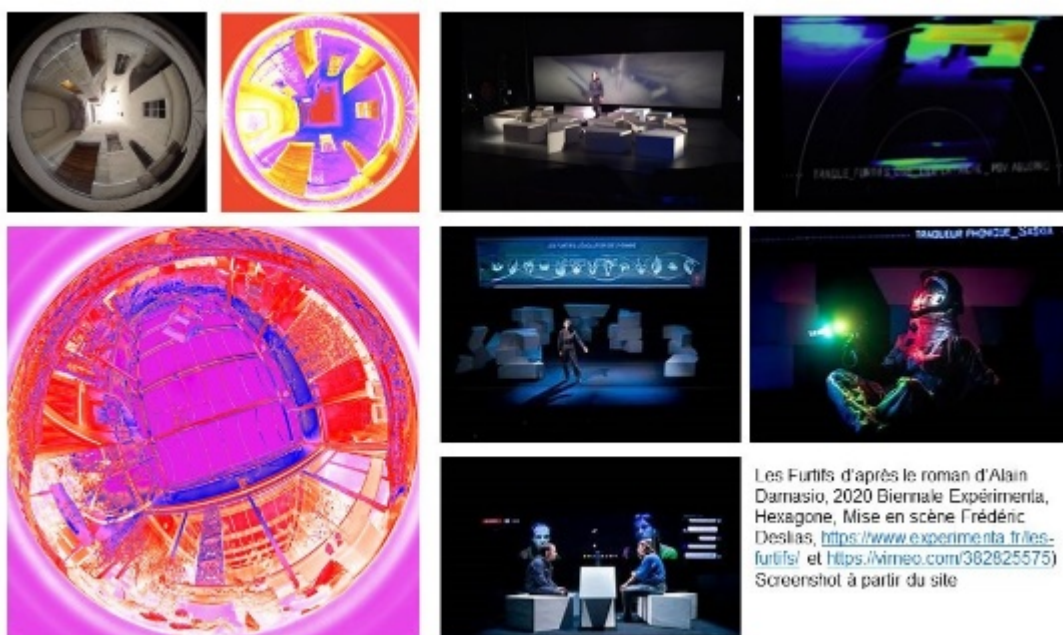
Crédits : Carole Brandon.

- 20 L'idée du thermique est venue lors d'une représentation²³ issue du livre *Les Furtifs*²⁴ d'Alain Damasio vue à Grenoble. Dans la mise en scène, un des personnages utilise une caméra thermique, court dans les coulisses et à l'extérieur ; nous, spectateurs spectatrices, dans le

noir, découvrons ses trajets en suivant des images floues, tremblées, baveuses, aux tonalités vertes et rouges. Le thermique est un moyen de révéler dans le noir des zones de chaleur et de froid, de montrer la lumière : inversant le processus, je pouvais rendre visible dans le jour, les couleurs de la lumière blanche.

- 21 La caméra, Pixpro de Kodak permet d'avoir une plus grande amplitude d'image par la déformation *fisheye* et à cause de sa coupole en verre, elle capte différents types de lumières (reflets, scintillements).

***Nymphaea's Survey*, résultats essais du thermique et extraits des *Furtifs*,
Frédéric Deslias**

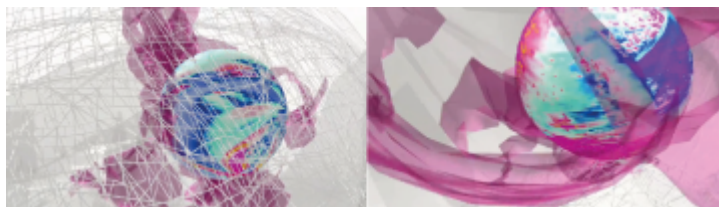


Source : Frédéric Deslias, *Les Furtifs*, 14-15 février 2020, Biennale Experimenta, Grenoble.
Crédits : Carole Brandon et Frédéric Deslias.

- 22 Le passage de la lumière captée au lieu du tournage par une machine (la caméra) et son passage dans un autre espace où elle devient artificielle m'intéresse particulièrement. En effet, la lumière qui au départ, permet de distinguer des objets, des distances, des limites dans un paysage, devient surfaces, formes autonomes colorées pouvant s'étendre et pulser. La lumière-matière devient une donnée informationnelle plus organique dans le monde virtuel que dans la captation de départ, matérialisant les entre-deux. La picturabilité des

couleurs dans la VR rend visible, haptique, palpable le Ma japonais pour nous permettre d'en comprendre les enjeux. Même s'il est très important de savoir et de repérer ce qui va être filmé pour obtenir les effets voulus, la lumière des vidéos dans *Nymphaea's Survey* a besoin des machines particulières pour devenir une enveloppe organique et vivante : la spécificité 4K de la caméra 360°, les effets des logiciels AfterEffect et Premiere Pro et les déformations dans Unity. Les machines (caméra, ordinateur, logiciel) révèlent un existant pourtant déjà là, mais dont le corps et l'œil ne perçoivent qu'une surface pale et pauvre sur les objets (selon un critère de luminosité).

***Nymphaea's Survey*, vidéo 360° thermique dans des bulles**



Crédits : Carole Brandon.

- 23 Les couleurs thermiques incarnent un espace d'entre-deux, en nous imprégnant d'une sorte d'épaisseur colorée par la stratification des lumières en constantes variations et pulsations. Leurs démultiplications, invisibles à l'œil nu lors de la visite sous la coupole de la Rotonde, scintillent, se mélangent, s'agglomèrent, en transformant nos perceptions à chaque déplacement : les espaces d'entre-deux se vivent dès lors comme des respirations. Dans la VR, les calculs mécaniques permettent l'existence de cet espace de rencontres très particulier, entre le bâtiment originel et sa traduction. Les grains et déformations témoignent autant des passages par la machine que les potentiels invisibles au lieu du site.

La bulle vidéo 360°, design révélateur du passage des entre-deux

- 24 Ainsi, le choix plastique de la bulle et leur suspension dans l'environnement VR sont liés à la technique. Le design de la bulle a été propulsé par le 360° et la spécificité de la caméra utilisée permettant un film composé de deux demi-sphères. Nous avons accentué la

matérialité particulière des espaces clos des bulles. Selon Peter Sloterdijk, la bulle est une unité privée qui permet de filtrer les informations reçues, elle protège, cependant elle isole aussi. En effet, dans sa sphérologie²⁵, il étudie la bulle dans son premier ouvrage, en décrivant les phénomènes de la vie : la bulle est un espace à soi, rivé sur l'intimité. La bulle renvoie à toutes les analogies de légèreté amplifiées par ses relations aux espaces numériques et virtuels. Avant le développement de *Pearl Island*, avec Ghislaine Chabert, nous avons étudié la notion de bulle²⁶ comme espace suspendu, point de rencontres nécessaires entre usagers, smartphone et territoires²⁷.

***Nymphaea's Survey*, textures des vidéos dans les bulles**



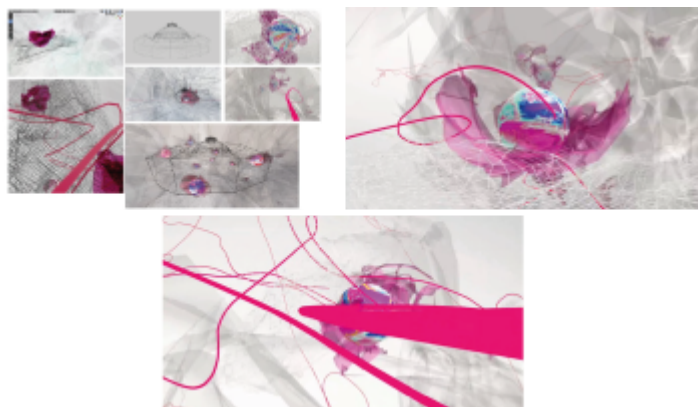
Crédits : Carole Brandon.

- 25 Les bulles sont de textures différentes du reste dans l'univers virtuel. Elles apparaissent en formes délimitées, intensifiant l'appréhension des espaces d'entre-deux, d'autant plus avec leur transparence. Les bulles dans *Nymphaea's Survey* rejouent cet idéal protecteur tout en annonçant, de l'extérieur, le potentiel à vivre à l'intérieur. Les images vidéo tremblent et fourmillent sur leur enveloppe extérieure, comme les œufs dans un milieu aquatique ; la vie s'agite sous la surface, ce qui se trame dans les *Nymphéas* de Monet justement, avec ses espaces indécidables²⁸. Cet appel s'oppose à la densité impactante²⁹ vécue une fois dans la bulle, qui n'est pas ici un élément pour s'isoler de l'extérieur, mais pour s'isoler dans une expérience : elle permet d'intensifier nos relations avec le modèle référent et avec les matérialités virtuelles traversées. Par l'immersion, on pénètre littéralement dans la couleur virtuelle.

Le fil, entre traces et coutures expérience des espaces d'entre-deux flottants

- 26 Malheureusement, à ce stade du projet, en 2020, la pandémie et les confinements ont ralenti le développement de l'œuvre. Toutes les expositions ont été annulées. Pendant cette période, j'ai finalisé le travail en vidéo thermique et les modélisations des matérialités virtuelles de l'univers de *Nymphaea's Survey*, avec Alice Baradat en rajoutant deux éléments importants dans l'expérience : le fil rouge (le tracé de son chemin pour se repérer dans le monde virtuel) et une modélisation en arêtes du bâtiment dans lequel les vidéos ont été placées à l'exact emplacement du tournage.

Nymphaea's Survey, modélisation du bâtiment la Rotonde, Chambéry et fil rouge



Crédits : Carole Brandon.

- 27 En effet, pour éviter l'impression de tourner en rond, le fil rouge permet de naviguer plus aisément, voire de dessiner littéralement son parcours dans l'œuvre. D'autre part, le choix du design des bulles placées aux lieux des prises de vues a entraîné la mise en place de la présence du bâtiment pour installer les vidéos à l'intérieur. Sans cette modélisation, non seulement la spectatrice avait beaucoup de mal à relier les images de l'expérience avec le bâtiment d'origine, mais surtout perdait toute notion d'échelle. Le choix de la modélisation en arêtes a été induit par la volonté de laisser des espaces de respiration lors de la navigation. Un bâtiment fermé et opaque aurait empêché la

fluidité des déplacements et l'exploration des jointures entre les textures. Les bulles, de forme géométrique simple, associées à la Rotonde, permettent de se situer dans l'espace VR : comprendre les échelles, les strates, les imbrications d'éléments et l'organisation générale de l'architecture (le bâtiment de départ).

- 28 Puis en janvier 2021, j'ai été mise en relation avec la Cie Sylvie Santi³⁰, qui travaillait sur un projet de spectacle vivant avec un bras articulé d'une entreprise de robotique. Elle cherchait un ou une artiste pour l'aider à faire le lien entre la poésie sonore de la directrice, un *beatboxer*, un danseur de hip-hop et le robot. Nous (l'équipe et moi-même) avons travaillé sur trois résidences. *Nymphaea's Survey* a été mise au service du spectacle³¹, devenant l'espace mémoriel du robot et de communication entre les différents langages.

***Nymphaea's Survey* pour la Cie Sylvie Santi, résidence du spectacle**



Les Multiples, La Turbine, Cran-Gevrier, août 2021

- 29 Sylvie Santi rencontrant des difficultés à être isolée avec le casque VR lors de ses performances poétiques, le danseur, Sofiane Distant, a été sollicité pour le porter. Toute la scénographie fut modifiée : les placements de chacun aux périphéries, la taille de l'écran qui s'est agrandie. D'une part, Sofiane a amplifié et ralenti ses gestes, d'autre part, dansant à l'aveugle, il a fallu lui faire de la place sur scène. Il ralentit pour que sur l'écran la vision en FPS de ce qu'il voit dans le casque en dansant, puisse être compréhensible pour les spectatrices. Cependant, sa manière très graphique d'utiliser son corps sur scène

et en même temps dans l'espace VR a donné beaucoup d'importance au fil rouge. Sofiane dessine dans l'espace avec une liberté absolue, il a compris physiquement l'intérêt de déployer ses gestes et tout son corps, pour traverser, voire coudre, les matérialités virtuelles. Le fil est devenu langage corporel, car il représente les traces de ses mouvements dansés, mouvements créés comme tentative de dialogue avec le robot articulé. Dans la mise en scène, seul le personnage de Sylvie Santi parvient à avoir une interaction avec le robot ; pourtant seul le danseur s'immisce dans le robot (l'univers VR est la mémoire du robot). Le fil et ses méandres, écho de son corps dans l'espace scénique agissent comme élément communiquant et révélateur des entre-deux visibles dans la VR par la façon dont Sofiane a décliné ses mouvements saccadés du hip-hop en occupation spatiale (plus proche du taïchi).

Nymphaea's Survey dans le spectacle Les Multiples



Représentation Grand Bornand, festival *Au Bonheur des mômes*, 2021 ; danseur Sofiane Distant avec le casque VR

- 30 Ces gestes lents et amples ont décuplé les entre-deux en tant qu'espaces sensibles dans le VR, car l'écran projette ce qu'il voit et ce qu'il veut nous montrer : il s'attarde, revient, s'éloigne, traverse, se retourne, il joue comme si son corps dansant tissait les différentes matérialités dans la VR. Les spectateur·rices ont besoin de ces ralentissements pour situer leur regard à partir du regard en mouvement (car casqué) du danseur. Le danseur s'empare de la totalité des matières virtuelles dépliant les entre-deux : il ne s'agit pas de (re)connaître quelque chose dans ce monde virtuel, mais de le vivre comme des torsions, des plis de matières issues de l'expérience du corps du danseur dans la VR. Ces entre-espaces pliures sont

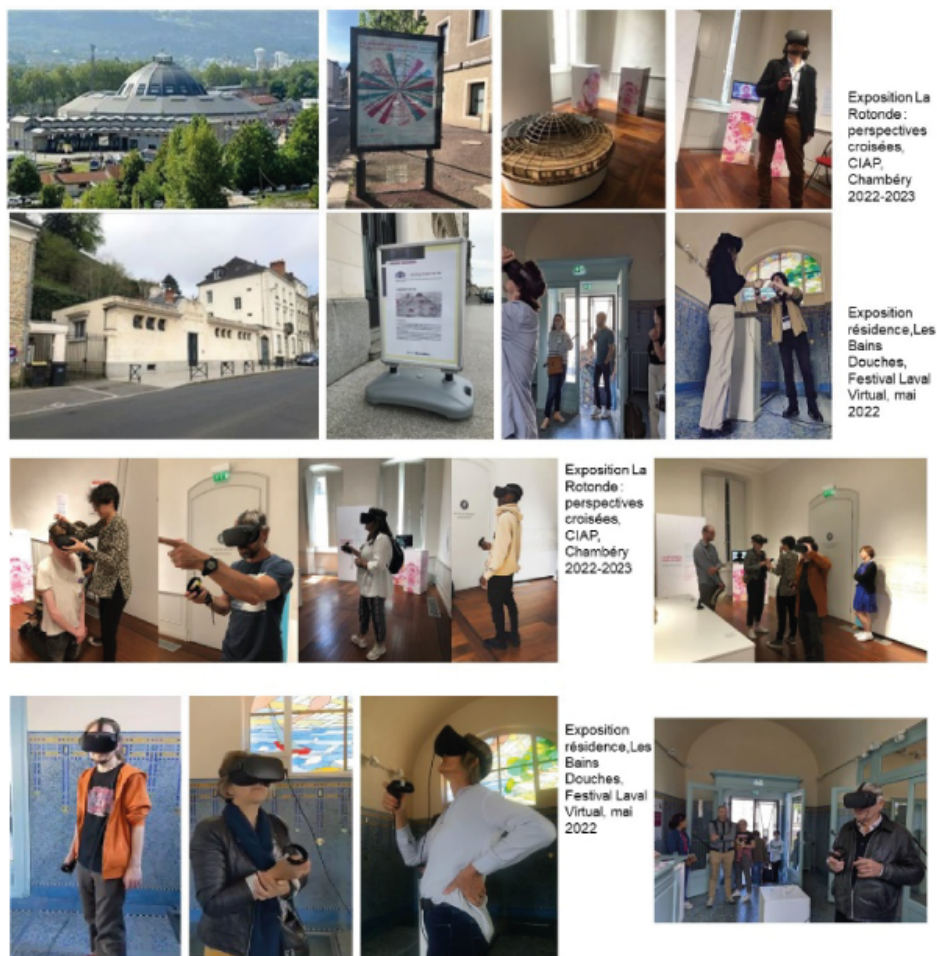
intrinsèquement liés et produits par les relations entre corps et machines (le casque VR, le programme Unity, les manettes, le vidéoprojecteur, le robot, les autres personnages...). Je définis cet espace intermédiaire d'entre-deux, en tant qu'espace flottant à partir d'Augustin Berque³² et ses études mésologiques du *ma* japonais³³. Il écrit qu'en terme d'espace, *ma* signifie un intervalle entre deux choses qui se jouxtent, un écart, une distance pleine de vide, de *ki* (l'énergie vitale en art martial), une énergie, un souffle. Ne trouvant pas d'équivalent occidental, le *ma* permet d'identifier la notion de flottant :

Ce sens japonais du *ma* n'est pas quelque chose qui est créé par des éléments composés ; c'est ce qui se produit dans l'imagination de l'homme qui fait l'expérience de ces éléments. Par conséquent, on peut définir le *ma* comme un lieu d'expérience personnelle, possédant une atmosphère mystérieuse du fait de la distribution externe des symboles³⁴.

- 31 Le concept de *ma* japonais définit donc un « espace instable et un espace où les frontières se défont³⁵ », permettant de comprendre les spécificités de l'espace d'entre-deux flottant dans les relations entre corps et machine. Il s'agit donc ici, de rendre compte de l'expérience-performance de cet espace particulier : cet entre-deux espace flottant glisse sans pouvoir être territorialisable entre tous les éléments du dispositif. En effet, l'écran devient le territoire de visibilité de son déroulé, tandis que ses racines sont une hybridation des éléments du dispositif et des corps en présence. L'espace flottant est ainsi un entre [corps/machine³⁶], espace intermédiaire de décalages qui semble intrinsèquement lié et produit entre le corps et les machines, non assigné à un espace particulier, il appartient autant aux machines, à ce qu'elles produisent, à l'espace de la scène, aux sons, au spectateur, à la spectatrice, à la projection, aux interactions des comédiens. Tous les éléments qui le composent sont autonomes, se superposent, s'entrelacent et s'assemblent au hasard et ne sont visibles que sur un écran³⁷. Dans la version dansée de *Nymphaea's Survey*, Sofiane rend visibles ces intervalles spaciés par ses mouvements. Le fil rouge ne sert pas seulement à matérialiser ses trajets ou à se repérer, il lui permet de comprendre et vivre les superpositions, les emboîtements, les extensions des entre-deux.

Conclusion

- 32 Le surgissement est autant lié à un contexte, des rencontres, des technologies, que des observations. La recherche-crédation est dans le processus, pas dans les résultats qui ne sont que des instants de formalisation. Accepter ces traversées inédites comme autant de terrains d'expérience permet de rejouer, redéfinir, requestionner les concepts dans le contexte de la recherche-crédation.
- 33 Par chance, en 2022, la rotonde qui a fait partie des bâtiments que j'avais travaillés pour le festival Modulations, a été élue bâtiment préféré des Français de la région AURA : une exposition *Perspectives croisées*³⁸ avec différentes manières d'envisager la rotonde a été initiée au CIAP, *Nymphaea's Survey* a pu être exposée dans sa version évoluée en termes de design et de travail pictural des vidéos.
- 34 La même année, j'ai eu une résidence au Laval Virtual dans le cadre du festival RectoVRso, pour la valorisation du bâtiment des bains-douches³⁹. Ce qui a permis d'approfondir les relations entre le design de la sphère et les impacts couleurs-lumières sur notre perception. En effet, dans ce tout autre contexte architectural, il a fallu tout d'abord augmenter le nombre de bulles filmées dans l'univers VR, ce qui change l'expérience de la spectatrice. Mais surtout, j'ai pu affiner, retravailler le thermique et les teintes à cause de la démultiplication des reflets dans ces bains : les faïences des baignoires jouent avec la lumière des fenêtres toutes placées en hauteur, les verrières très présentes et les bains-ouches sont recouverts de mosaïques bleues et dorées. J'ai pu confirmer le rôle de la couleur dans la mise en visibilité des entre-deux flottants ce qui m'a amenée à développer l'œuvre suivante *Corallium Blanco*⁴⁰.

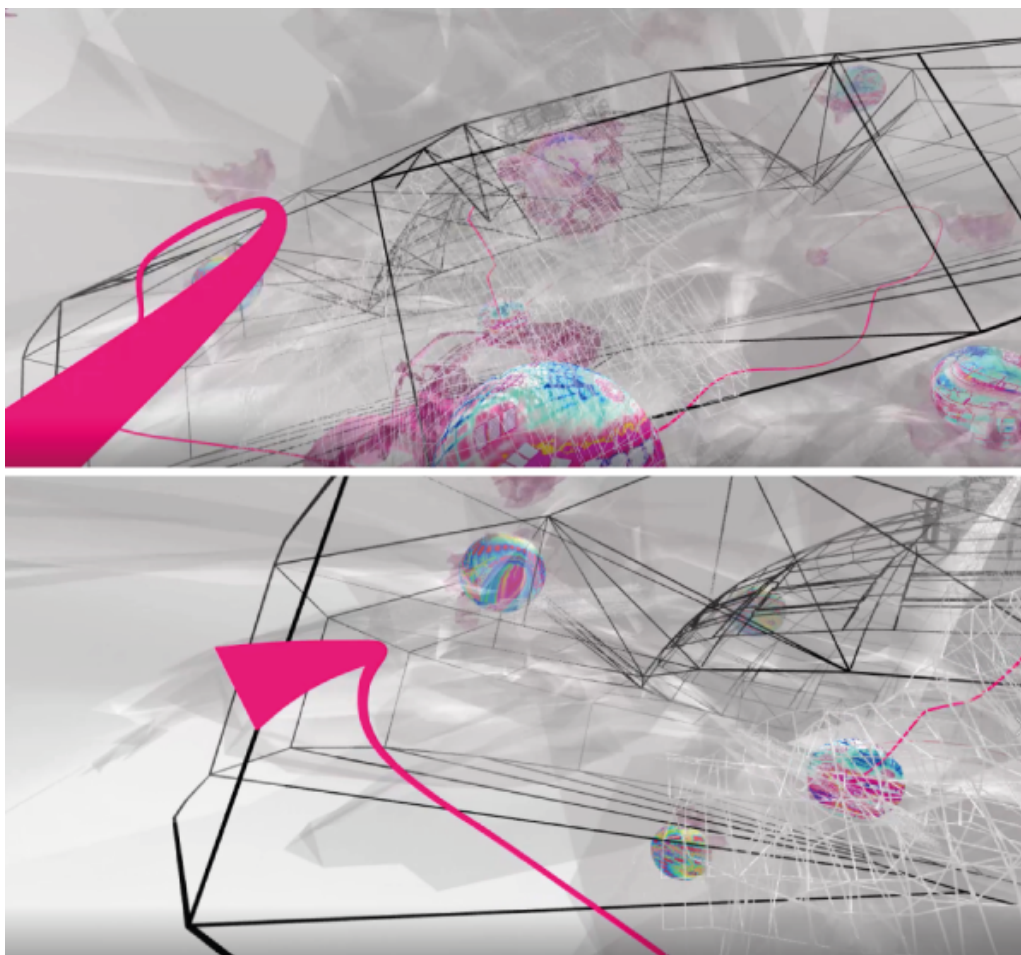


35 Dans cette nouvelle œuvre, la spectatrice traverse des bulles de différentes couleurs pour percevoir du corail invisible au départ, car modélisé en blanc sur fond blanc. Le monde virtuel territorialise le lieu où se développe tout seul ce monde organique, qui devient son biotope. Au fond de l'océan, le corail est blanc lorsqu'il meurt. Ici il est vivant et en développement, mais invisible et virtuel. La création aléatoire de bulles colorées comme des hallucinations sous LSD permet de rendre visible la présence du corail, en ne percevant non pas la totalité, la densité, l'étendue de leur territoire (comme dans *Nymphaea's Survey*), mais uniquement des parties partiellement et différemment colorées. Contrairement à *Nymphaea's Survey* où la lumière semble contenir la couleur comme un vitrail, dans *Corallium Blanco* je souhaitais me concentrer sur la vision occidentale de la couleur « color du latin *celare* qui signifie cacher, envelopper, dissimuler. La couleur c'est ce qui cache, qui recouvre et

qui habille⁴¹ », à partir de couleurs uniquement machiniques. Si la couleur s'applique sur une surface, où migrent les entre-deux ?

- 36 Les espaces d'entre-deux désormais en respiration, en flux, se construisent et déconstruisent sous nos yeux comme une partition en train de se faire, donnant de l'épaisseur à notre perception, un chiasme phénoménologique matérialisé. L'intention donnée aux spectatrices et spectateurs est de s'approprier cet espace dans ses jointures, ses coupures, ses plis : chaque élément apparaît partiellement, l'entremêlement des formes filaires, les vidéos, les couleurs, les pixels ou encore l'enveloppement de ses voiles blancs (qui recouvrent l'univers de *Nymphea's Survey*), enveloppants. Les espaces d'entre-deux dessinent et métamorphosent en permanence notre perception du référent (ici la Rotonde) pour enrichir en incertitudes, en dissimulations, en inachevés, le lissage, voire la dangereuse transparence⁴² des images numériques actuelles.

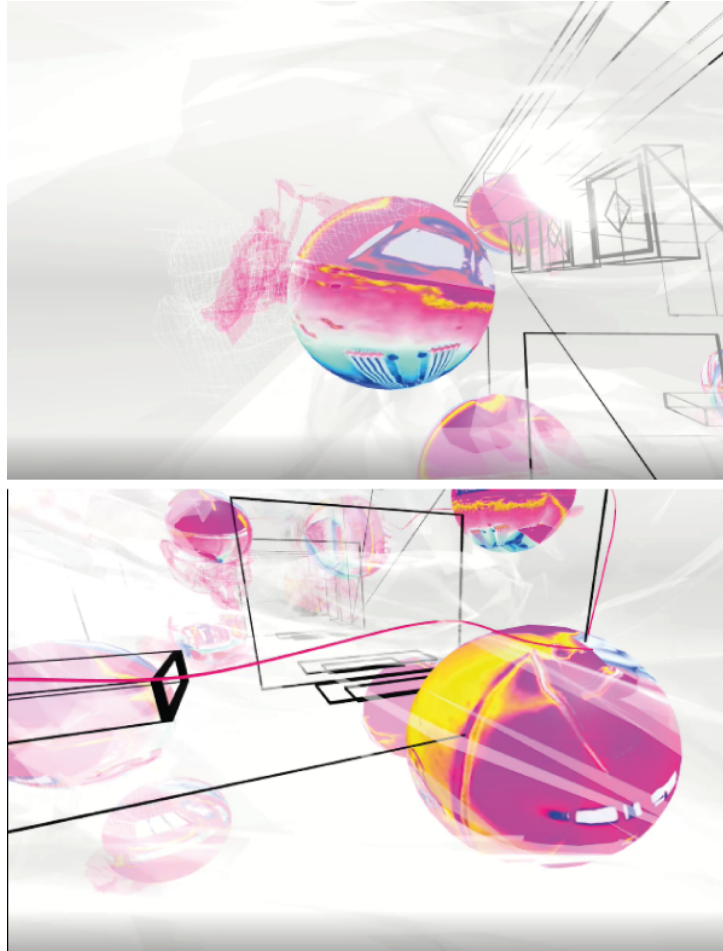
Carole Brandon, *Nymphea's Survey*



Captures d'écran version la Rotonde, Chambéry

Crédits : Carole Brandon

Carole Brandon, *Nymphea's Survey*



Captures d'écran version les bains-douches, Laval, 2022.

Crédits : Carole Brandon.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHER Bruce, « A view of the nature of Design Research », dans JACQUES Robin, POWELL James (dir.), *Design, Science, Method, Proceedings of the 1980 Design Research Society Conference*, Guildford, Westbury House, 1981, p. 30-47, URL : <https://dl.designresearchsociety.org/conference-volumes/65/> [consulté le 26 juin 2025].

BELLOUR Raymond, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 2002.

BERQUE Augustin, SAUZET Maurice, *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004.

BRANDON Carole CHABERT Ghislaine, « ©boo : le temps dans les légendes urbaines », *Texte et image*, n° 3-4, 2019.

BRANDON Carole, *L'entre [corps/machine]. La Princesse et son Mac*, thèse, sous la direction de F. PARFAIT, Institut Acte, Paris 1 Sorbonne, 2016, URL : <https://hal.science/tel-02111485> [consulté le 25 juin 2025].

BRANDON Carole, « Entre le rouleau et la carte : l'espace flottant des œuvres hypermédias », colloque international et transdisciplinaire *Habitabilité des mondes cartographiques*, Archives nationales, Université Paris 8, Saint-Denis, France 2017.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 2002, p. 101

CAUQUELIN Anne, *Le Site et le Paysage*, Paris, PUF coll. « Quadrige », 2000.

CHATELET Claire, DI CROSTA Marida, « Écran incorporé, corps casqué. De quelques enjeux esthétiques de la réalité virtuelle », *Interfaces numériques. Le corps et ses métamorphoses*, vol. 7, n° 2, 2018, DOI : [10.25965/interfaces-numeriques.3375](https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.3375).

LE DEUFF Olivier (dir.), *La recherche-crédation, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

DIDI-HUBERMAN George, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, mémoire au poing*, Paris, Hachette, coll. « L'Échappée belle », 1981.

FINDELI Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 45-57, DOI : [10.3917/sdd.001.0045](https://doi.org/10.3917/sdd.001.0045).

GOSSELIN Pierre, « La recherche en pratique artistique, spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans GOSSELIN P., LE COGUEC É. (dir.), *La recherche-crédation pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 21-32.

HAN Byung-Chul, *La société de transparence*, Paris, PUF, 2017.

KATZ Stéphanie, *L'écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'Infigurable*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004.

LE GALL Julie et ROUGÉ Lionel, « Oser les entre-deux ! », *Carnets de géographes*, n° 7, 2014, DOI : [10.4000/cdg.496](https://doi.org/10.4000/cdg.496).

NITSCHKE Günter, « Ma-The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning », *Architectural Design*, vol. 36, n° 3, 1966, p. 116-156.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Les éditions du regard, 2003.

PASTOREAU Michel, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019.

LE DEUFF Olivier, *Le temps des humanités digitales. La mutation des sciences humaines et sociales*, Limoges, France, FYP éditions, 2014.

QUINZ Emanuele, « Des objets aux flux, entretien avec Christine Buci-Glucksmann », *Interfaces, anomalie*, n° 3, 2001.

REY Violette et POULOT-MOREAU Monique, « Chercheuses d'entre-deux », *Carnets de géographes*, n° 7, 2014, DOI : [10.4000/cdg.416](https://doi.org/10.4000/cdg.416).

SLOTTERDIJK Peter, *Bulles, Sphères 1*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1998 ; *Globes, Sphère 2*, 1999 ; *Écumes, Sphère 3*, 2004.

HOLROYD Amy Twigger, « About », Amy Twigger Holroyd [blog personnel], URL : <http://amytwiggerholroyd.com/About> [consulté le 25 juin 2025].

NOTES

1 Œuvre de Carole Brandon, assistée par Alice Baradat, pour la modélisation 3D et le design, 2019-2022. Page du projet : [nymphhea's survey : Recherche-Création | carolebrandon](https://nymphhea.survey-recherche-creation.com/carolebrandon) [consulté le 26 juin 2025].

2 Claude Monet, *Nymphéas*, 1914-1926, huile sur toile, œuvres conservées au Musée de l'Orangerie, Paris, URL : <https://www.musee-orangerie.fr/fr/collection/les-nymphéas-de-claude-monet> [consulté le 26 juin 2025].

3 Stéphanie Katz, *L'écran, de l'icône au virtuel : la résistance de l'Infigurable*, Paris/ Budapest/Turin, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004.

4 Jocelyne Le Boeuf renvoie à un article de Bruce Archer, « A view of the nature of Design Research », dans R. Jacques, J. Powell (dir.), *Design, Science, Method, Proceedings of the 1980 Design Research Society Conference*, Guildford, Westbury House, 1981, p. 30-47, URL : <https://dl.designresearchsociety.org/conference-volumes/65/> [consulté le 25 juin 2025].

5 Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique, spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans P. Gosselin, É. Le Coguiec (dir.), *La recherche-crédation pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 29

6 Je reprends en écho l'axe pilier de la pédagogie de Célestin Freinet, apprendre par tâtonnement et le travail de recherche-crédation de Amy Twigger, notamment sa thèse intitulée *Folk Fashion : Amateur Re-knitting as a Strategy for Sustainability*. Elle explique « this work utilised a participatory workshop-based methodology to generate new insights about experiences of making, remaking and fashion ». Amy Twigger Holroyd, « About », Amy Twigger Holroyd [blog personnel], URL : <https://amytwiggerholroyd.com/About> [consulté le 25 juin 2025].

- 7 Camille Teyssier et Florian Plamont, BrickX, développement de jeux urbains, avec un système de récolte de cubes pour reconstituer des monuments disparus. URL : <https://psl.eu/entreprises-etudiantes/brickx> [consulté le 25 juin 2025].
- 8 Page du projet Pearl Island : <https://www.carolebrandon.com/pearl-island> [consulté le 25 juin 2025].
- 9 Anne Cauquelin, *Le Site et le Paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 73.
- 10 La cartographie sensible (représentation subjective d'un territoire) a été imaginée au départ en tant que matérialisation (tissu, papier...) de toutes les présences en jeu dans le dispositif, leurs traces et leurs actions, permettant de rendre visible et d'étudier les entre-deux en rendant visible les relations, les entrelacs de tout ce qui constitue et agit dans le dispositif.
- 11 Site du CIAP : <https://www.chambery.fr/2455-l-hotel-de-cordon-centre-d-interpretation-de-l-architecture-et-du-patrimoine-ciap.htm> [consulté le 25 juin 2025].
- 12 Je m'appuie sur la définition de la géographe Violette Rey, qui est la première à avoir pris en charge cette notion d'espace intermédiaire, dans une conception territoriale et non sociologique ou philosophique : « un espace où les effets des espaces externes l'emportent sur les effets internes pour sa structuration » à lire dans cet interview essentiel, Violette Rey et Monique Poulot-Moreau, « Chercheuses d'entre-deux », *Carnets de géographes*, n° 7, 2014, DOI : [10.4000/cdg.416](https://doi.org/10.4000/cdg.416).
- 13 Julie Le Gall et Lionel Rougé, « Oser les entre-deux ! », *Carnets de géographes*, n° 7, 2014, DOI : [10.4000/cdg.496](https://doi.org/10.4000/cdg.496).
- 14 « [C]et espace flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. » Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 2002, p. 14.
- 15 Stéphanie Katz, *L'Écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2004.
- 16 Anne-Marie Duguet, *Vidéo, mémoire au poing*, Paris, Hachette, coll. « L'Échappée belle », 1981, p. 96.
- 17 Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Les éditions du regard, 2003, p. 105.

18 *Ibid.* p. 23

19 Terme utilisé par George Didi-Huberman, pour qui la déchirure qualifie les images trouées, dissimulant des pans, car non totalisantes, des images qui ouvriraient un espace de possibles, où se logent les « accidents de la représentation », « le symptôme de la peinture dans le tableau » *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 306-308

20 Voir les œuvres que j'ai réalisées pour éprouver le système afin de rendre visible les entre-deux : Carole Brandon, Lilyana Petrova, *#24hodyyssey*, 2017, URL : <https://www.carolebrandon.com/24h-odyssey> [consulté le 25 juin 2025] ; Carole Brandon, *Siresses*, 2017, URL : <https://www.carolebrandon.com/siresses> [consulté le 25 juin 2025] ; Carole Brandon, *La Princesse et son Mac*, 2016, URL : <https://www.carolebrandon.com/la-princesse-et-son-mac> [consulté le 25 juin 2025].

21 Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 1986, p. 101.

22 La cathédrale, la Rotonde SNCF, les salles basses du château, le centre social de Chambéry-Le-Haut et une cour intérieure privée du ^{xvii}^e siècle à Chambéry.

23 Frédéric Deslias, *Les Furtifs*, 14-15 février 2020, salle de l'Hexagone, Grenoble, URL : <https://vimeo.com/382825575> [consulté le 26 juin 2025].

24 Alain Damasio, *Les Furtifs*, Clamart, La Volte, 2019.

25 Peter Sloterdijk, *Bulles*, *Sphères 1*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1998 ; *Globes*, *Sphère 2*, 1999 ; *Écumes*, *Sphère 3*, 2004.

26 Carole Brandon, Ghislaine Chabert, « @boo : le temps dans les légendes urbaines », *Texte et image*, n° 3-4, 2019, URL : <https://hal.science/hal-02114738> [consulté le 26 juin 2025].

27 @boo est une expérience pédagogique et un projet de recherche développé avec nos masters 1 création numérique, département communication hypermédia (Université Savoie Mont-Blanc), en 2015 : se définit comme un jeu participatif basé sur les légendes urbaines permettant en temps réel de construire une cartographie-portrait de l'usage du territoire (un parc et deux places). Ce portrait sera réalisé à partir de bulles de messages laissés dans l'application, réunissant à la fois l'histoire de Chambéry, son patrimoine et les histoires personnelles des usagers sur les trois lieux ciblés. Ce projet est l'origine de *Pearl Island*.

28 « le plan d'eau se propose comme une double surface de lisibilité, et non plus comme une frontière à pénétrer. Davantage cicatrice que seuil et

paradoxalement tant capable de relier que de séparer, d'abriter que de coordonner. » Stéphanie Katz, *EIV*, op. cit., p. 155

29 Traverser, pénétrer les bulles vidéo dans *Nymphaea's Survey* correspond à un changement de matières où la lumière et la couleur ne s'associent plus dans une complémentarité de transparence et légèreté, au contraire ici, une superposition de strates de couleurs se tisse et se densifie par l'accumulation des transparences.

30 Site de la Cie Sylvie Santi : <https://www.sylviesanti.com/> [consulté le 26 juin 2025] coopération avec l'entreprise Staübli de Faverges.

31 Alice Baradat et moi-même avons dû recréer plusieurs vidéos pour l'adapter au spectacle. Sur une année de collaboration, nous avons travaillé sur trois résidences et une quinzaine de spectacles ont été donnés.

32 Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004.

33 Une des caractéristiques du *ma* selon Berque, est qu'il « serait produit par la combinaison d'un vide (blanc, silence, arrêt, pause) et d'un décalage (lequel chargerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu'une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d'une infinité de possibles puisque le vide n'impose rien ». *Ibid.*, p. 32

34 Günter Nitschke, « *Ma*—The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning », *Architectural Design*, vol. 36, n° 3, 1966, p. 118.

35 Emanuele Quinz, « des objets aux flux, entretien avec Christine Buci-Glucksmann », *Interfaces*, anomalie n° 3, 2001.

36 Carole Brandon, *L'Entre [corps/machine] : La Princesse et son Mac*, thèse, sous la direction de F. Parfait, Institut Acte, Paris 1 Sorbonne, 2016, URL : <https://hal.science/tel-02111485> [consulté le 26 juin 2025].

37 Carole Brandon, « entre le rouleau et la carte : l'espace flottant des œuvres hypermédias » présentée lors du colloque international et transdisciplinaire *Habitabilité des mondes cartographiques* organisé en partenariat avec les Archives nationales et l'Ensad dans le cadre du projet « Mondes, interfaces et environnements à l'ère du numérique », soutenu par le Labex Arts-H2H, organisé par Pierre Cassou-Noguès et Arnaud Regnault, Université Paris 8, 2017,

38 https://www.chambery.fr/uploads/Presse/f8/788_022_Dossier-press-e-exposition-La-Rotonde.pdf [consulté le 26 juin 2025].

39 <https://patrimoine.laval.fr/lavalpatrimoine/les-bains-douches/> [consulté le 26 juin 2025].

40 Carole Brandon, Guillaume Ertel, *Corallium Blanco*, 2022-2023, URL : <https://www.carolebrandon.com/coralliumblanco> [consulté le 26 juin 2025].

41 Michel Pastoreau, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019, p. 10.

42 Byung-Chul Han, *La société de transparence*, Paris, PUF, 2017.

RÉSUMÉ

Français

Le texte présente le processus créatif en recherche-crédation de l'œuvre en réalité virtuelle *Nymphaea's Survey*. Il vise à retracer et questionner l'impact des surgissements lors de la création sur le design, les choix formels et les concepts.

INDEX

Mots-clés

recherche-crédation, art, design interactif, processus créatif, émergence imprévisible

Keywords

research-creation, art, interaction design, creative process, unexpected emergence

AUTEUR

Carole Brandon

Laboratoire LLSETI, Axe 2 Interactions entre État et Individu, thématique 3 :
Textes, Images et Arts numériques
Université Savoie-Mont-Blanc
IDREF : <https://www.idref.fr/176163271>
BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17056119>

Étudier le design sonore vidéoludique par l'écoute

Propositions théoriques et méthodologiques sur la relation entre design et écritures sonores vidéoludiques

Studying Video Game Sound Design with our Ears. Theoretical and Methodological Approaches to the Analysis of Game Sound Design and Game Sound Writing

Charles Meyer

DOI : 10.35562/marge.1249

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

PLAN

Définir le design sonore vidéoludique
Design et écritures sonores vidéoludiques
Analyser les écritures sonores vidéoludiques
Analyse et marche sonore : documenter un jouer centré sur l'écoute en mobilité
Conclusion

TEXTE

- 1 À la suite de la journée d'étude *Designs, designer, déjouer*, cet article se concentre sur le design sonore vidéoludique et sur les moyens dont les chercheur·ses disposent pour l'étudier. Deux questions principales structureront ce texte : comment définir le design sonore vidéoludique ? Comment procéder à son étude ?
- 2 Pour y répondre, nous allons dans un premier temps nous attacher à définir le design sonore vidéoludique en relation avec un second concept : l'écriture sonore. Nous identifierons ainsi le premier à la fois comme un processus de création et d'intégration de matières sonores et comme l'expression employée pour désigner ces matières. Le second sera défini comme un ensemble de stratégies sonores de communication avec le·a joueur·se, auquel le design sonore contribue

au même titre que d'autres processus mis en œuvre lors de la création d'un jeu vidéo.

- 3 Dans un second temps, nous proposerons une méthode d'étude du design sonore d'un jeu par l'analyse de son écriture sonore. À cette fin, nous discuterons d'abord des précautions nécessaires à toute analyse de la dimension sonore des expériences vidéoludiques qui chercherait à tenir compte de l'interactivité, voire de l'ergodicité¹ du jeu vidéo. Ceci nous permettra de situer et de justifier la transposition au jeu vidéo de la pratique de la marche sonore qui est au cœur de la méthode d'analyse proposée. Enfin, nous proposerons en ouverture une application de cette méthode au jeu *Horizon Zero Dawn*².

Définir le design sonore vidéoludique

- 4 Lorsqu'il est considéré dans son acception la plus large, c'est-à-dire lorsqu'il est détaché de tout secteur d'activité, média, industrie culturelle, le design sonore est avant tout un travail qui consiste en « [la mise d'un] savoir-faire (art) sonore au service de projets d'une autre nature et dont la finalité est donc extrinsèque³ ». Ainsi, les designers sonores sont des professionnel·les de la conception et de la création de matières sonores amenées à intégrer des dispositifs dans lesquels le sonore n'est qu'une modalité sensorielle parmi d'autres.
- 5 Avant cette définition synthétique formulée en 2021 de façon à être compatible avec un ensemble aujourd'hui très hétérogène de pratiques sonores, le design sonore est un concept fortement associé à la création sonore pour le cinéma ainsi qu'aux travaux pionniers de Raymond Murray Schafer. Ce dernier le définit ainsi comme une discipline hybride, à la fois scientifique et artistique, d'intervention sur l'environnement sonore. Il écrit :

Le design sonore est à la recherche des principes qui permettront d'améliorer la qualité esthétique de l'environnement sonore, ou paysage sonore. Pour ce faire, on comparera ce dernier à une immense composition musicale, en perpétuelle évolution, et l'on réfléchira à la manière dont son orchestration et ses formes pourront être modifiées afin de l'enrichir et de le diversifier, sans

jamais cependant nuire à la santé ou au bien-être de l'homme. Ainsi le design sonore aura-t-il, entre autres rôles, celui d'éliminer ou de réduire un certain nombre de sons (lutte contre le bruit), de contrôler tous ceux, nouveaux, que l'on destine à l'environnement, mais également le rôle de conserver (empreintes sonores), et surtout d'imaginer pour l'avenir un environnement sonore agréable et stimulant ⁴.

- 6 Façonnée dans un contexte de prise en compte croissante des problématiques de pollution sonore au Canada, cette définition détaillée scinde le design sonore en deux phases :
 1. L'étude de l'environnement sonore par l'écoute, qui permet d'identifier aussi bien des déséquilibres à corriger que des sons caractéristiques à préserver (les empreintes sonores), car constitutifs de l'identité sonore du lieu étudié.
 2. L'intervention sonore du designer, qui vise à agir sur l'environnement sonore par l'introduction de nouveaux sons ou la suppression de sons néfastes.
- 7 Cette définition explicite le cœur du travail des designers sonores selon Murray Schafer. Elle présente aussi l'intérêt de faire apparaître la dimension prescriptive de son travail. En effet, même s'il introduit sa définition en insistant sur la démarche de recherche nécessaire pour adapter l'action des designers sonores à leur lieu d'intervention, une certaine conception du paysage sonore beau et agréable traverse ses propositions théoriques. En idéalisant l'ordre et la tranquillité sonores, et en écoutant le bruit et la technologie avec une oreille inquiète, voire conservatrice, Murray Schafer érige les designers sonores en uniques dépositaires de principes esthétiques d'intervention sur le paysage sonore, au risque de prendre le pas sur la réflexion et l'action collectives. Si ce caractère prescriptif du travail de Murray Schafer a pu faire l'objet de critiques ⁵, il fait toutefois apparaître une certaine auctorialité des designers sonores, que nous allons retrouver dans des conceptions du design sonore appliqués à la création artistique plutôt qu'au monde qui nous entoure.
- 8 Dans le contexte du cinéma en particulier, Chloé Huvet associe l'apparition et la consolidation de la figure du designer sonore avec « l'émergence d'une "auctorialité sonore", à l'origine même des "nouvelles stratégies esthétiques" développées à la fin des

années 1970⁶. » Autour de créateurs comme Walter Murch ou Ben Burt, c'est une nouvelle approche du son filmique qui prend forme, avec une implication du·de la designer sonore à toutes les étapes de création du film, plutôt qu'en fin de montage. Cette « vision d'ensemble précise de l'architecture sonore du film⁷ » place le·la designer sonore dans une position surplombante de créateur·rice au même titre que les monteur·ses et les compositeur·rices, avec qui il·elle collabore activement. Cette auctorialité se manifeste alors dans le film par l'intermédiaire de deux processus créatifs principaux⁸ : la spatialisation sonore et la création de sons spécifiques.

- 9 Les similitudes et les différences du design sonore cinématographique avec l'approche de Murray Schafer peuvent ici être identifiées. Dans les deux cas, le design sonore est également un travail esthétique de construction d'environnements sonores, mené par des créateur·rices disposant de compétences spécifiques de spatialisation et de création sonores, ou encore d'altération de sons existants. La spécificité du design sonore cinématographique réside finalement dans le statut de réalité de l'environnement sonore créé : il ne s'agit pas d'un paysage sonore réel, mais bien d'une fiction sonore sur mesure, destinée à mettre en sons le monde de l'œuvre. Là où l'auctorialité du·de la designer sonore pouvait prendre une dimension démiurgique chez Murray-Schafer et cristalliser certaines critiques, l'auctorialité du·de la designer sonore cinématographique est à envisager comme un atout au service du film, permettant de garantir sa singularité et sa qualité esthétique sur le plan sonore.
- 10 Malgré ces développements, dans la pratique, l'implication des designers sonores dans les processus de création des films reste encore bien souvent tardive, et tend à privilégier la dimension technique de leur travail, plutôt que sa dimension artistique⁹. De même, la production de matières sonores peut tendre à prendre le pas sur les processus de spatialisation sonore, au point de résumer la définition du design sonore pour le cinéma à « la création d'effets sonores¹⁰. » Il est nécessaire de prendre nos distances avec ces conceptions réductrices du design sonore cinématographique si nous voulons rapprocher les designs sonores cinématographique et vidéoludique afin de définir le second.

- 11 En effet, le design sonore vidéoludique ne se limite pas à la seule création de matière sonore. D'une part, il intègre lui aussi des processus de spatialisation sonore, afin d'organiser dans l'espace du jeu les sons qui vont être entendus par le·la joueur·se. D'autre part, il comporte un processus spécifique, l'intégration, qui est une conséquence de l'ergodicité du jeu vidéo. Par rapport au montage cinématographique qui impose une logique séquentielle et linéaire pour transmettre les sons aux spectateur·rices, les dispositifs vidéoludiques reposent sur une adaptation dynamique aux joueur·ses. Que ce soit pour les informer sur l'échec ou la réussite de leurs actions ou pour leur transmettre des impératifs d'action, l'ergodicité du jeu vidéo fait de l'interface sonore vidéoludique un dispositif de rétroaction, avec des logiques conditionnelles gouvernant la diffusion ou non d'un son. En ce sens, l'intégration est un processus qui est informatique avant d'être sonore, et qui comporte deux opérations principales : l'insertion des sons dans le programme du jeu sous la forme de fichiers audionumériques, la programmation des conditions de transmission de ces sons aux joueur·ses. Cette seconde opération est réalisée directement avec le moteur du jeu, c'est-à-dire avec le logiciel utilisé pour le créer, et le niveau de compétence informatique nécessaire dépend du langage de programmation du moteur choisi et de la complexité des logiques conditionnelles à mettre en œuvre.
- 12 Pour rendre compte de cette spécificité de l'intégration, nous proposons de définir le design sonore vidéoludique comme l'ensemble des processus de création et d'intégration de matières sonores qui sont mis en œuvre pour un jeu vidéo. Même si elle insiste sur l'intégration, cette définition se situe dans la continuité des approches que nous avons présentées plus tôt, dans le sens où elle pose le design sonore comme un processus créatif entrepris par des personnes disposant de savoir-faire sonores particuliers. Avec une telle définition, les recherches sur le design sonore vidéoludique peuvent prendre de nombreuses formes. Les enquêtes auprès d'équipes de production et les études de réception constituent ainsi deux approches complémentaires concentrées respectivement sur les créateur·rices et les joueur·ses. Mais si nous pouvons nous satisfaire de sa cohérence vis-à-vis de définitions précédentes, ainsi que des perspectives de recherche qu'elle nous offre, cette définition peut être en tension avec certains usages de l'expression design

sonore. En effet, celle-ci est fréquemment utilisée pour désigner les sons produits par les designers, plutôt que leur processus de création¹¹. Dans ce cas, le design sonore n'est plus envisagé comme un processus de création, mais comme le résultat de celui-ci, et comme une catégorie de matières sonores, au même titre que la musique. Pour résoudre cette éventuelle tension et progresser vers nos propositions méthodologiques, nous allons présenter le concept d'écriture sonore.

Design et écritures sonores vidéoludiques

- 13 Dans le cadre de ses travaux sur la création sonore pour le théâtre, Daniel Deshays envisage l'écriture sonore d'une œuvre comme l'ensemble de ses manières sonores d'être au public¹², et comme le fruit d'une négociation entre trois aspects interdépendants : une intention artistique, des contraintes techniques et matérielles, des codes de mise en son.
- 14 Ce principe de négociation est particulièrement prégnant lorsque Daniel Deshays met en évidence la dimension collective de l'écriture sonore d'une pièce de théâtre. Ainsi, ce que le public entend lors d'une représentation dépend tout à la fois des musicalités et des rythmes internes du texte, du jeu des comédien·nes, des sons supplémentaires intégrés au spectacle ou du matériel choisi pour les diffuser. Nous retenons ici de l'écriture sonore qu'elle est protéiforme et potentiellement précaire¹³, parce qu'entre les mains d'une multitude d'acteur·rices. Là où nous avons associé le design sonore à une forme d'auctorialité, celle-ci semble diluée ou du moins distribuée dans l'écriture sonore.
- 15 Ensuite, si la négociation articule la technique, l'artistique et la dimension collective de la création, un second principe de l'écriture sonore touche davantage à l'anticipation voire au cadrage de la réception et de l'interprétation de l'œuvre par les spectateur·rices. C'est ici qu'interviennent les codes de mise en son évoqués plus tôt. À leur sujet, Daniel Deshays écrit :

Pour chaque domaine de l'art utilisant le son, une écriture est devenue implicite, obligée. On n'enregistre pas la musique classique comme le rock and roll, et l'on ne construit pas un disque comme on construit, par succession de plans mis bout à bout ou bien fondus, la bande sonore d'un film¹⁴.

- 16 Ici, Daniel Deshays explique que pour être reçue par le public comme appartenant à un style précis, ou à un certain genre, une œuvre doit déployer une écriture sonore qui respecte les codes de ce style ou de ce genre. L'écriture sonore apparaît donc comme un moyen d'aligner des motifs formels et des signes sonores avec les horizons d'attente du public, mais aussi, et d'autre part comme un outil permettant de lui signifier un potentiel glissement d'un genre à un autre. Dans ce second principe de mobilisation de codes sonores, ce n'est pas la distribution de l'auctorialité dans le travail collectif qui complexifie l'écriture sonore, mais bien la diversité et l'hétérogénéité des profils de spectateur·rices. Comment s'assurer que ce qui est communiqué au public par l'écriture sonore correspond bien aux intentions artistiques des créateur·rices ?
- 17 Pour surmonter ces difficultés de conception de l'écriture sonore et préserver sa lisibilité pour le public, l'outil central que propose Deshays n'est autre que l'écoute. Selon lui, elle est essentielle d'abord à l'identification des sons à prélever dans le réel lors de la prise de son, pour que celle-ci puisse contribuer à l'écriture sonore, sur le mode de l'élimination d'excès de son. Ensuite, c'est aussi l'écoute qui oriente l'agencement des matières sonores sélectionnées par l'écoute augmentée de l'enregistrement pour composer l'écriture sonore dans le temps et l'espace, ainsi qu'en interaction avec les autres paramètres de la création. Enfin, dans un paragraphe que nous trouvons tout à fait transposable au jeu vidéo, et qui va nous permettre de basculer du théâtre vers le jeu vidéo, l'auteur explique comment l'écoute est à nouveau centrale pour penser comment l'écriture sonore est offerte au public :

Ce qui est primordial pour l'écoute, c'est la conservation de la liberté de choisir ce que l'on a envie d'entendre dans ce qui nous est offert. Et de pouvoir attribuer des temps d'attention différents selon l'intérêt porté à ce que l'on a choisi¹⁵.

18 Deux choses sont notables ici.

19 D'abord, l'écoute apparaît comme ce qui peut réunir les deux définitions du design sonore comme processus de création et comme résultat de ce processus. En suivant Daniel Deshays, elle relie en effet les designers sonores aux destinataires de leur travail par un continuum d'attention sélective. Du côté de la production, l'écoute permet d'identifier des matières sonores à prélever ou à créer, puis de les organiser dans l'espace et dans le temps. Du côté de la réception, elle est aussi le moyen par lequel le·la spectateur·rice accède aux manières sonores d'être de l'œuvre et en construit son interprétation. L'écoute réunit ainsi les deux moments du design sonore, production et réception, et c'est notre position à l'égard de l'un ou l'autre de ces moments qui déterminent notre usage de l'expression design sonore, entre processus de création et résultat de ce processus. De même, il est possible de tisser par l'écoute un lien entre design et écriture sonores. En effet, cette dernière est à envisager comme une stratégie sonore plus ou moins respectueuse de codes de mise en son et élaborée collectivement pour s'exprimer et signifier grâce au son. Aussi, lorsqu'une personne écoute une œuvre, elle n'a pas directement accès au résultat d'un travail mené exclusivement par les designers, mais bien à celui du travail d'une équipe plus vaste. Ceci nous permet premièrement de remarquer que notre tension définitionnelle n'est que partiellement résolue, parce qu'une différence subsiste entre les deux moments du design sonore. Deuxièmement, ceci nous donne l'occasion de formuler une précaution à adopter pour qui voudrait analyser une œuvre pour en comprendre le design sonore : l'analyse des sons d'une œuvre et de leurs relations avec ses autres éléments correspond à une analyse de son écriture sonore, et non de son design sonore. Celui-ci est bien une contribution fondamentale à l'écriture sonore, notamment par la création de matières sonores, mais le caractère collectif du travail de création de l'écriture sonore limite en partie les conclusions qui peuvent être formulées au sujet du design sonore à partir de la seule étude de l'écriture sonore. À moins d'être capable de distinguer par l'écoute les efforts des designers sonores de ceux des autres membres de l'équipe de création, ou de pouvoir s'entretenir avec cette équipe, l'intégralité du processus de design sonore ne peut pas être déduit de l'analyse de l'écriture sonore. C'est à notre sens pour

cette raison que le design sonore est souvent simplifié, en particulier dans le contexte de l'analyse de film ou de séquence, comme une catégorie de matières sonores composée de sons non musicaux et non verbaux (donc distincte de la musique et des dialogues). Ainsi résumées aux effets et aux ambiances sonores, les matières du design sonore peuvent être étudiées pour elles-mêmes, mais aussi pour les relations qu'elles entretiennent avec les autres éléments formels de la séquence ou du film étudié.

- 20 Ensuite, la liberté dont parle Daniel Deshays nous semble particulièrement pertinente pour penser l'écriture sonore comme un catalyseur de la réception et de l'interprétation par le·la spectateur·rice, plutôt que comme un carcan sonore dirigiste. Il ne s'agit pas de presser l'écoute et de verrouiller l'interprétation en transmettant des signes dont le sens ne fait aucun doute. Au contraire, l'écriture sonore doit, selon Deshays, garantir la possibilité d'une sorte de flânerie dans l'écoute et exprimer un cadre dans lequel le·la spectateur·rice aura la liberté de percevoir et de comprendre à sa manière. Ceci rejoint à notre sens des réflexions sur la création des expériences vidéoludiques. D'une part l'incertitude et la possibilité de faire l'exercice des possibles¹⁶ sont centrales dans l'activité ludique, ce qui fait de leur entretien un enjeu fondamental de design¹⁷. D'autre part, et c'est principalement cela qui nous intéresse, la mobilisation de codes de mise en son dans l'écriture sonore apparaît comme un moyen de cadrer l'écoute sans la brider de la même manière qu'un dispositif ludique cherche à orienter sans contraindre l'action de ses joueur·ses. En effet, le propre de l'activité ludique est la superposition d'au moins deux situations de communication reliant toutes les deux les agents qui participent à la partie. Si la première consiste en l'échange d'informations sur l'état de la partie, la seconde est métacommunicationnelle¹⁸ et a pour enjeu d'établir et d'entretenir la situation ludique par la transmission de messages signifiant le caractère ludique de l'activité entreprise. Dans le jeu vidéo, le dispositif participe à la partie au même titre que les joueur·ses et doit donc, lui aussi, contribuer à cette seconde situation de communication et répondre à cet impératif métacommunicationnel. Par exemple, la présentation par un personnage d'une nouvelle capacité octroyée au·à la joueur·se aura du sens dans le monde fictionnel du jeu, mais aussi dans le système de

règles de celui-ci. Dans ce cas, l'expression d'une nouvelle modalité d'action dans la diégèse est simultanément la signification d'une nouvelle légalité reconfigurant l'espace des possibles offert au·à la joueur·se. Sur le plan sonore, puisque chaque jeu vidéo doit se signifier comme un jeu au·à la joueur·se et l'informer sur la liberté d'action dont il·elle dispose, le respect ou l'infraction de conventions d'écriture sonore apparaissent comme des stratégies de communication et de métacommunication propices au cadrage de l'expérience de jeu et à l'entrelacement du narratif avec le ludique.

- 21 Enfin, lorsque Daniel Deshays explique comment la construction d'un décor théâtral conditionne l'écriture sonore d'une représentation par l'intermédiaire de l'acoustique architecturale¹⁹, nous retrouvons l'intrication délicate du design sonore vidéoludique avec les autres processus de création d'un jeu vidéo, tels que le *game design* qui en établit les systèmes de règles, ou le *level design* qui définit son espace jouable. En ce sens, l'écriture sonore vidéoludique présente un caractère profondément collectif, au même titre que l'écriture sonore théâtrale.
- 22 L'approche de l'écriture sonore comme négociée et codifiée que propose Daniel Deshays peut être transposée au jeu vidéo pour envisager comment l'emploi de certains marqueurs et motifs sonores peut contribuer à la (méta)communication avec le·la joueur·se et donc à sa lecture de la situation de jeu. Ainsi, nous définissons l'écriture sonore d'un jeu vidéo comme l'ensemble des stratégies de communication spécifiquement sonores qui sont déployées par ce jeu pour se signifier en tant que tel²⁰.

Analyser les écritures sonores vidéoludiques

- 23 Dans cette définition, le design sonore trouve sa place dans la spécificité des savoir-faire sonores mobilisés pour créer l'écriture sonore, et il en est à ce titre une contribution fondamentale. Pour répondre à la deuxième question directrice de cet article, nous émettons donc l'hypothèse qu'il est possible d'étudier le design sonore vidéoludique à partir des écritures sonores vidéoludiques. Pour le dire autrement, nous pensons qu'analyser l'écriture sonore

d'un jeu vidéo peut fournir des informations sur son design sonore, et en particulier sur ses aspects stratégiques : comment le jeu étudié communique-t-il avec son·sa joueur·se par l'intermédiaire de l'interface sonore, et pourquoi le fait-il de cette manière ?

- 24 La remarque que nous avons formulée plus tôt reste valable : parce que l'écriture sonore est élaborée collectivement, son analyse ne donne pas accès à l'intégralité du processus du design sonore. De fait, une approche centrée sur les objets, en l'occurrence les dispositifs vidéoludiques, gagnera donc toujours à être complétée par des études des pratiques de conception. En gardant cette précaution à l'esprit, nous allons à présent formuler des propositions méthodologiques pour analyser l'écriture sonore d'un jeu.
- 25 Pour commencer, l'analyse de l'écriture sonore d'un jeu doit tenir compte de l'ergodicité du médium vidéoludique. Analyser seulement des fichiers sonores, indépendamment de la situation de jeu dans laquelle ils sont entendus, ne permet pas de rendre compte de l'articulation de ces sons à l'exercice, par la·le joueur·se, de son agentivité. De la même manière, se concentrer sur un fragment de programme régissant la lecture de fichiers sonores sans prêter l'oreille à ceux-ci ne permet pas d'accéder à la matérialité sonore de cet agencement dans l'espace-temps de la partie. Pour approcher les deux opérations principales du design sonore, création et intégration, à partir de l'écriture sonore, l'analyse doit porter sur une séquence de jouabilité. Si cela rejoint des recommandations méthodologiques formulées plus tôt dans le champ des sciences du jeu au sujet de l'analyse de dispositif vidéoludique²¹, la focalisation de l'analyse sur le sonore exige de prendre des dispositions spécifiques.
- 26 En effet, si l'écriture sonore structure la dimension sonore de la rencontre entre jeu et joueur·se, alors l'écoute analytique de jeux vidéo doit adopter une position intermédiaire, attentive aussi bien à l'aspect stratégique de l'écriture sonore qu'à la marge de manœuvre tactique qu'elle propose à la personne qui joue. Du fait de ce nécessaire positionnement de l'écoute à mi-chemin de l'objet et du sujet, il n'est pas garanti qu'une partie jouée hors d'un contexte de recherche présente suffisamment de données pour mettre à l'épreuve des hypothèses de recherche sur l'écriture sonore. Par exemple, la présence de commentaires vocaux dans une vidéo trouvée en ligne,

ou une façon de jouer trop libre à l'égard du cadre proposé par le jeu sont autant de sources potentielles de difficultés pour l'analyste. La manière de jouer doit donc, elle aussi, être adaptée au contexte de l'analyse : elle doit devenir plus réflexive, afin de faire de l'écoute en cours de partie une compétence centrale et non plus périphérique. C'est à cette condition que la partie documentée pourra servir de support à une écoute analytique dans un second temps. Il est donc préférable pour l'analyste de produire son propre matériau, en déployant une procédure de jeu singulière, adaptée à ses problématiques de recherches.

- 27 Cette préconisation fait suite, entre autres, au passionnant travail de Rachael Hutchinson sur le jouer observateur²², une posture de jeu qu'elle a développée spécifiquement pour analyser un genre de jeu particulièrement complexe : les jeux en monde ouvert. Du fait de la liberté d'action et des espaces jouables immenses que ces jeux offrent, il était nécessaire d'élaborer une façon de jouer particulière agissant comme une grille d'analyse. En l'occurrence, parce que Hutchinson souhaitait interroger la rhétorique déployée par le système de jeu, le jouer observateur a été conçu comme une posture de jeu studieuse vis-à-vis du jeu analysé, dans le sens où elle suit assidument les instructions que celui-ci transmet et respecte à la lettre le rôle idéal que le jeu lui attribue. Dans la continuité de la démarche de Hutchinson, nous proposons une méthode d'analyse des écritures sonores vidéoludiques centrée sur une manière de jouer spécifique. Cette dernière est fondée sur la transposition au jeu vidéo de la pratique de la marche sonore au jeu vidéo.

Analyse et marche sonore : documenter un jouer centré sur l'écoute en mobilité

- 28 Développée et conceptualisée à partir des années 1970, dans les travaux du World Soundscape Project (WSP) et notamment de Raymond Murray-Schafer et de Hildergard Westerkamp²³, la marche sonore est une pratique d'écoute en mobilité aussi bien artistique que scientifique. Au cours d'une marche sonore, les participant·es créent ou suivent un parcours déambulatoire dans un environnement afin de

s'en imprégner par l'écoute. Dans le contexte artistique, une marche sonore consiste en la proposition aux promeneur·ses d'une lecture sensible de l'environnement parcouru, par l'intermédiaire d'un parcours tracé pour faire entendre des spécificités sonores, voire une progression narrative dans l'espace. Pour la recherche, la marche sonore a essentiellement une fonction exploratoire, au service de démarches de cartographie et de classification sonores permettant de comprendre et de documenter le paysage sonore de la zone étudiée.

29 Dans le contexte des sciences du jeu, cette seconde approche de la marche sonore, à des fins d'observation et de collecte de données sonores en vue d'une analyse, a déjà été mise en œuvre par plusieurs chercheur·ses. Trois publications récentes²⁴, en particulier, positionnent au moins en partie leur travail dans la continuité directe de ceux de Raymond Murray-Schafer et de Hildegard Westerkamp, pour écouter les paysages sonores vidéoludiques et étudier la place sonore qu'y prennent les personnages jouables et non jouables. Dans chacun de ces travaux, jouer en réalisant une marche sonore est ainsi un moyen de répondre à une problématique de recherche centrée sur l'écriture sonore du jeu étudié. Qu'il s'agisse de l'analyse de la construction par le son d'un genre vidéoludique (le *walking simulator* pour Hambleton) ou, dans le cas de Dwyer, de l'étude de la représentation des travailleuses du sexe dans la reconstitution d'un quartier de San Francisco, la marche sonore est une grille d'analyse qui agit à la manière d'un tamis sonore. Parce que les interactions du personnage incarné par le·la chercheur·se avec le monde du jeu se limitent à son déplacement à une vitesse réduite, la présence sonore du personnage jouable est réduite pendant la marche, par rapport aux sons produits pendant la course. Cela facilite une focalisation de l'écoute sur l'environnement et sur les réactions de celui-ci à l'approche du personnage. Ensuite, et c'est un second intérêt de la marche sonore, la vitesse de déplacement réduite de la marche rend l'identification de points ou de zones de déclenchement sonore plus aisée. Ainsi, par sa lenteur, la marche sonore peut donner accès à certaines logiques d'intégration sonore ainsi qu'à certaines stratégies de spatialisation des sons dans l'espace.

30 Pour ce qui est de la production de matériaux d'analyse, dans les trois publications mises en évidence plus haut, les marches sonores font

l'objet d'une documentation grâce à des dispositifs complémentaires : un système de captation et un carnet de terrain. Le premier offre la possibilité de réécouter la marche *a posteriori*, par exemple pour accorder une attention particulière à certains sons et les écouter plus précisément. Le second permet d'une part de consigner certaines informations sur la marche en cours de route, pour garder une trace d'impressions ressenties, mais aussi, d'autre part, de narrativiser l'expérience de jeu subjective du·de la chercheur·se, de façon à mettre en évidence des éléments sonores particulièrement saillants dans cette session particulière. Une fois ces matériaux produits, l'analyste peut recourir à des outils d'analyse sonore classiques, tels que l'écoute réduite pour décrire et caractériser la morphologie des sons écoutés, ou la production de typologies sonores. Il est également possible et pertinent d'emprunter certains outils aux analyses filmique ou musicologique, par exemple pour localiser les sources des sons écoutés par rapport à la diégèse ou pour étudier des sons musicaux aussi bien diégétiques que non diégétiques.

- 31 Enfin, les résultats de ces différentes étapes de travail pourront amener le·la chercheur·se à réaliser de nouvelles marches sonores, afin d'éclaircir d'éventuelles zones d'ombre. La marche sonore se prête ainsi très bien à une approche itérative, dans laquelle un même parcours sonore est reproduit en ajustant la configuration du jeu ou de façon à identifier de possibles déclenchements sonores aléatoires. Pour fournir un exemple de cette logique itérative dans l'analyse par la marche sonore, nous allons nous appuyer sur l'étude de l'écriture sonore de *Horizon Zero Dawn*²⁵ que nous avons réalisée précédemment et qui a été présentée plus longuement dans une publication antérieure²⁶.
- 32 Afin d'analyser les stratégies sonores immersives des jeux vidéo en monde ouvert, nous avons mené une série de marches sonores autour de Meridian, la principale zone urbaine du jeu postapocalyptique *Horizon Zero Dawn*. Dans ces différents parcours, le corps du personnage principal, Aloy, fonctionnait comme une extension du corps du chercheur dans l'espace du jeu, et la marche était mobilisée comme une forme d'interaction minimale avec la diégèse, au profit de l'écoute. Par l'intermédiaire de notre avatar, nous nous sommes concentrés sur l'écriture sonore de la cité de Meridian, suivant trois approches, politique, fonctionnelle et

esthétique, avec une marche sonore propre à chacune de ces approches. En articulant l'écologie sonore telle que conceptualisée par Murray-Schafer avec les approches de ce même concept par les sciences du jeu, nous expliquons comment l'écriture sonore de la zone étudiée contribue à la construction du monde du jeu en chargeant l'écologie sonore d'informations. Grâce à la marche sonore, les sons produits par l'avatar, les interventions ponctuelles des autres personnages, ainsi que les ambiances et les effets qui parviennent aux oreilles d'Aloy construisent, par leur spatialisation, leur plasticité et leur chevillage au système de jeu, une représentation sonore complexe de la cité de Meridian. Celle-ci est à la fois un carrefour culturel et commercial concentrant de nombreuses activités ludiques potentielles, un lieu de pouvoir politique et religieux au cœur de la narration et un symbole poétique des processus de reconstruction après un cataclysme écologique entrepris par les différents peuples du jeu. Cette conclusion est nourrie par les trois approches complémentaires adoptées pour orienter l'attention pendant chaque marche sonore sur la construction de l'écriture sonore suivant les trois axes du politique, du fonctionnel et de l'esthétique.

Conclusion

- 33 Dans le cadre de cet article, nous avons d'abord défini le design et l'écriture sonores vidéoludiques en nous appuyant sur des définitions générales de ces concepts ou issues d'autres formes artistiques que le jeu vidéo.
- 34 Ensuite, en mettant en évidence l'écoute comme le sens pouvant relier designers sonores, joueur·ses et chercheur·ses, nous avons affirmé qu'il était possible d'étudier le design sonore vidéoludique à partir des écritures sonores vidéoludiques. Après avoir indiqué plusieurs enjeux d'une telle démarche, nous avons proposé une méthode d'analyse d'écriture sonore vidéoludique par la marche sonore. Cette méthode repose sur l'augmentation de l'écoute du·de la chercheur·se par l'interface sonore du jeu étudié, voire par le personnage incarné, qui fonctionne alors comme un dispositif d'écoute mobile dans l'espace du jeu.
- 35 Si cette méthode présente un intérêt certain, comme en attestent les publications récentes qui la mobilisent, elle n'est pas exempte de

limites. Sa mise en œuvre dépend en effet de la possibilité de créer et d'arpenter un parcours dans le monde du jeu, de préférence avec un avatar opérant comme une extension virtuelle du corps de l'analyste. Cette méthode s'applique donc de façon privilégiée à des jeux vidéo dans lesquels les joueur·ses contrôlent un personnage, et dans lesquels la marche est une modalité possible d'appréhension de l'espace. Les jeux dont la jouabilité repose sur une navigation dans des interfaces hypermédiatiques, potentiellement sans personnage manipulable, ou qui rendent la marche impossible, risquent de résister probablement à une analyse par la marche sonore et nécessiteront la mise en œuvre d'autres outils. À cette fin, le croisement de l'analyse par la marche sonore avec le modèle sémiopragmatique de Roger Odin²⁷ nous semble une perspective prometteuse. En effet, parce que les outils développés par ce chercheur visent à identifier les signes employés par une œuvre pour susciter un certain mode de lecture plutôt qu'un autre, leur application à l'étude des écritures sonores vidéoludiques, qui ne sont autres que des stratégies de communication sonores mobilisant des codes de mise en son, nous semble particulièrement stimulante.

BIBLIOGRAPHIE

AARSETH Espen, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore (MD), John Hopkins University Press, 1997.

BATESON Gregory, « A Theory of Play and Fantasy », *Psychiatric Research Reports*, n° 2, 1955, p. 39-51.

CONSALVO Mia, DUTTON Nathan, « Game analysis: Developing a Methodological toolkit for the Qualitative Study of Games », *Game Studies*, vol. 6, n° 1, 2006, URL : https://gamestudies.org/0601/articles/consalvo_dutton [consulté le 19 mai 2025].

DANEELS Rowan, DENOO Maarten, VANDEWALLE Alexander, DUPONT Bruno et MALLIET Steven, « The Digital Game Analysis Protocol (DiGAP): Introducing a Guide for Reflexive and Transparent Game Analyses », *Game Studies*, vol. 22, n° 2, 2022, URL : https://gamestudies.org/2202/articles/gap_daneels_denoo_vandewalle_dupont_malliet [consulté le 19 mai 2025].

DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

DUFLO Colas, *Jouer et philosopher*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques Théoriques », 1997.

DWYER Lyne, « Sex and the City: A Sonic Analysis of Sex Work and Socioeconomic Class in *Watch_Dogs 2* », *Game Studies*, vol. 22, n° 2, 2022, URL : https://gamestudies.org/2202/articles/gap_dwyer [consulté le 19 mai 2025].

GALLOWAY Kate, « Soundwalking and the Aurality of *Stardew Valley*: An Ethnography of Listening to and Interacting with Environmental Game Audio », GIBBONS William, REALE Steven (dir.) *Music in the Role-Playing Game: Heroes & Harmonies*, New York/Londres, Routledge, coll. « Routledge Music and Screen Media Series », 2020, p. 159-178

HAMBLETON Elizabeth, « Gray Areas: Analyzing Navigable Narratives in the Not-So-Uncanny Valley Between Soundwalks, Video Games, and Literary Computer Games », *Journal of Sound and Music in Games*, vol. 1, n° 1, 2020, p. 20-43, DOI : [10.1525/jsmg.2020.1.1.20](https://doi.org/10.1525/jsmg.2020.1.1.20).

HENRIOT Jacques, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, DOI : [10.4000/books.enseditions.45920](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.45920).

HUTCHINSON Rachael, « Observant Play: Colonial Ideology in *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* », *Game Studies*, vol. 21, n° 3, 2021, URL : <https://gamestudies.org/2103/articles/hutchinson> [consulté le 26 avril 2024].

HUVET Chloé, *D'Un nouvel espoir (1977) à La revanche des Sith (2005) : écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audiovisuel dans la saga Star Wars*, thèse en art et histoire de l'art, Université Rennes 2 et Université de Montréal, 2017.

HUVET, Chloé, « Sound design, cinéma et art de l'image : de Walter Murch à Gary Rydstrom », dans Frank PECQUET, Paul DUPOUEY (dir.), *Design sonore. Applications, méthodologies et études de cas*, Malakoff, Dunod, 2021, p. 69-80, DOI : [10.3917/dunod.pecqu.2021.01.0069](https://doi.org/10.3917/dunod.pecqu.2021.01.0069).

MEDINA-GRAY, Elizabeth, « Modularity in Video Games », dans KAMP Michiel, SUMMERS Tim, SWEENEY Mark (dir.), *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield, Equinox Publishing, p. 92-115.

MEYER Charles, « Incorporation et écologie sonore vidéoludiques : la marche sonore comme outil d'analyse », *Kinephanos*, numéro spécial, mars 2020, p. 73-100, DOI : [10.7202/1082344ar](https://doi.org/10.7202/1082344ar).

MURRAY-SCHAFER Raymond, *Le paysage sonore : le monde comme musique* [1977], S. Gleize (trad.), Marseille, Wildproject, 2010.

ODIN Roger, *De la fiction*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts & cinéma », 2000.

ODIN Roger, *Les espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011.

STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, coll. « La rue musicale », 2015.

SUMMERS Tim, *Understanding Game Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

VAN ELFEREN Isabella, « Analysing Game Musical Immersion: The ALI Model », dans KAMP Michiel, SUMMERS Tim, SWEENEY Mark (dir.), *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield, Equinox Publishing, p.32-52)

WESTERKAMP Hildegard, « Soundwalking », *Sound Heritage*, vol. 3, n° 4, 1974, p. 18-27.

ZATTRA Laura, « Introduction », dans PECQUET Frank, DUPOUEY Paul (dir.), *Design sonore : Applications, méthodologies et études de cas*, Malakoff, Dunod, 2021, p. 1-13.

NOTES

1 Dans *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature* Espen Aarseth définit un média ergodique comme un média nécessitant un effort non trivial pour prendre forme. Pour préciser, considérer une œuvre comme ergodique signifie que cette œuvre « contient, matériellement, son propre mode d'emploi et intègre certains prérequis qui permettent de distinguer automatiquement le succès ou l'échec de la personne qui joue. »

Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore (MD), John Hopkins University Press, 1997, p. 179. Je traduis.) L'ergodicité apparaît ainsi comme une forme particulière, plus restrictive, d'interactivité.

2 Guerrilla Games, *Horizon Zero Dawn*, 2017.

3 Laura Zattra, « Introduction », dans Frank Pecquet, Paul Dupouey (dir.), *Design Sonore. Applications, méthodologies et études de cas*, Malakoff, Dunod, 2021, p. 3.

4 Raymond Murray-Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique* [1977], S. Gleize (trad.), Marseille, Wildproject, 2010. p. 382-383

5 Par exemple par Jonathan Sterne qui reproche à Murray Schafer de « confondre la cacophonie avec le désordre social, voire avec l'inhumanité », (Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, coll. « La rue musicale », 2015, p. 488) et qui explique que, dans l'affirmation de préférences esthétiques, Murray Schafer formule une définition du paysage sonore qui « dissimule une préférence proprement autoritaire pour la voix d'un seul homme au détriment du bruit du nombre. » (*Ibid.*, p. 488)

6 Chloé Huvet, *D'Un nouvel espoir (1977) à La Revanche des Sith (2005) : écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-*

visuel dans la saga Star Wars, thèse en art et histoire de l'art, Université Rennes 2 et Université de Montréal, 2017, p. 456.

7 *Ibid.*, p. 374.

8 *Ibid.*, p. 374.

9 Chloé Huvet, « Sound design, cinéma et art de l'image : de Walter Murch à Gary Rydstrom », dans Frank Pecquet et Paul Dupouey (dir.), *Design Sonore : Applications, méthodologies et études de cas*, Malakoff, Dunod, 2021, p. 58, DOI : [10.3917/dunod.pecqu.2021.01.0069](https://doi.org/10.3917/dunod.pecqu.2021.01.0069)..

10 Laura Zattra, *op. cit.*, p. 7.

11 À titre d'exemple, c'est le cas dans la thèse de doctorat de Chloé Huvet, citée plus tôt, mais aussi dans une partie de la littérature citée par cette dernière.

12 Dans *Pour une écriture du son* (2006), Deshays ne fournit pas de définition explicite de l'écriture sonore. Son ouvrage a plutôt pour vocation d'établir une définition complète, mais en creux de ce concept en identifiant les nombreuses étapes au cours desquelles il est possible que « ça écrive ». Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 34.

13 Ceci est explicité en détail dans le chapitre « Le théâtre, un dispositif modèle de conception sonore » (*ibid.*, p. 87-143).

14 *Ibid.*, p. 16.

15 *Ibid.*, p. 93.

16 Pour reprendre une expression chère à Jacques Henriot. Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, DOI : [10.4000/books.enseditions.45920](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.45920).

17 On pourrait aussi rapprocher les propos de Deshays de la définition du jeu par Colas Duflo : « le jeu est l'invention d'une liberté dans et par une légalité. » (Colas Duflo, *Jouer et Philosopher*, Paris, Presses universitaires de France, 1997).

18 Gregory Bateson, « A Theory of Play and Fantasy », *Psychiatric Research Reports*, n° 2, p. 39-51.

19 Daniel Deshays, *op. cit.*, p. 102-107.

20 Ce à quoi nous ajoutons : voire pour signifier son appartenance à un genre vidéoludique particulier. Mais une explicitation satisfaisante de cette précision dépasserait le cadre de cet article.

- 21 Sur ce sujet, deux articles de synthèse peuvent apporter des éléments d'information, l'un plus ancien, mais fondateur (Mia Consalvo, Nathan Dutton, « Game Analysis: Developing a Methodological Toolkit for the Qualitative Study of Games », *Game Studies*, vol. 6, n° 1, 2006, URL : https://gamestudies.org/0601/articles/consalvo_dutton [consulté le 19 mai 2025]) et le second qui en est une actualisation et une ambitieuse extension (Rowan Daneels, Maarten Denoo, Alexander Vandewalle, Bruno Dupont et Steven Malliet, « The Digital Game Analysis Protocol (DiGAP): Introducing a Guide for Reflexive and Transparent Game Analyses », *Game Studies*, vol. 22, n° 2, 2022, URL : https://gamestudies.org/2202/articles/gap_daneels_denoo_vandewalle_dupont_malliet [consulté le 19 mai 2025]). En complément de ces textes généralistes, l'ouvrage *Understanding Game Music* (Tim Summers, *Understanding Game Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016) et les contributions d'Elizabeth Medina-Gray et d'Isabella van Elferen à l'ouvrage collectif *Ludomusicology : Approaches to Video Game Music* proposent des outils d'analyse spécifiquement sonores très riches. (Elizabeth Medina-Gray, « Modularity in Video Games », dans Michiel Kamp, Tim Summers, Mark Sweeney (dir.), *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield, Equinox Publishing, p. 92-115 et Isabella Van Elferen, « Analysing Game Musical Immersion: The ALI Model », *ibid.*, p. 32-52)
- 22 Notre traduction d'*observant play*. Rachael Hutchinson, « Observant Play: Colonial Ideology in *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* », *Game Studies*, vol. 21, n° 3, URL : <https://gamestudies.org/2103/articles/hutchinson> [consulté le 19 mai 2025].
- 23 Hildegard Westerkamp, « Soundwalking », *Sound Heritage*, vol. 3, n° 4, 1974.
- 24 Il s'agit des publications suivantes : Kate Galloway « Soundwalking and the Aurality of *Stardew Valley* : An Ethnography of Listening to and Interacting with Environmental Game Audio », dans William Gibbons, Steven Reale (dir.), *Music in the Role-Playing Game: Heroes & Harmonies*, New York & Londres, Routledge, coll. « Routledge Music and Screen Media Series », 2020, p.159-178 ; Elizabeth Hambleton, « Gray Areas : Analyzing Navigable Narratives in the Not-So-Uncanny Valley Between Soundwalks, Video Games, and Literary Computer Games », *Journal of Sound and Music in Games*, vol. 1, n° 1, 2020, p. 20-43, DOI : [10.1525/jsmg.2020.1.1.20](https://doi.org/10.1525/jsmg.2020.1.1.20) ; Lyne Dwyer, « Sex and the City : A Sonic Analysis of Sex Work and Socioeconomic

Class in Watch_Dogs 2 », *Game Studies*, vol. 22, n° 2, 2022, URL : https://gamestudies.org/2202/articles/gap_dwyer [consulté le 19 mai 2025].

25 Guerrilla Software, *Horizon Zero Dawn*, Sony Interactive Entertainment, 2017.

26 Charles Meyer, « Incorporation et écologie sonore vidéoludiques : la marche sonore comme outil d'analyse », *Kinephanos*, numéro spécial, mars 2020, p. 73-100, DOI : [10.7202/1082344ar](https://doi.org/10.7202/1082344ar) .

27 Notamment dans Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & cinéma », 2000 et dans Roger Odin, *Les espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011.

RÉSUMÉS

Français

Ce texte propose de définir le design sonore vidéoludique, de qualifier sa relation avec l'écriture sonore vidéoludique, et de présenter une méthode pour l'analyser. Dans un premier temps, plusieurs définitions seront formulées. Ainsi, le design sonore vidéoludique sera défini comme le processus de création et d'intégration de matières sonores pour un jeu vidéo, et l'écriture sonore d'un jeu vidéo sera envisagée comme l'ensemble des stratégies spécifiquement sonores qui sont déployées par ce jeu pour se signifier en tant que tel. Dans un second temps, l'article proposera une méthode d'étude du design sonore d'un jeu par l'analyse de son écriture sonore. Cette méthode, fondée sur la transposition au jeu vidéo de la pratique de la marche sonore sera présentée d'abord à partir de publications mobilisant la marche sonore pour étudier le jeu vidéo, puis, en ouverture, à l'aide d'une analyse de l'écriture sonore de *Horizon Zero Dawn* (Guerrilla Games, 2017).

English

This text proposes to define videogame sound design, to qualify its relationship with videogame sound writing, and to present a method for analysing it. First, several definitions will be formulated. Videogame sound design will be defined as the process of creating and integrating sounds for a videogame, and the sound writing of a videogame will be considered as the set of specifically sonic strategies deployed by this game to signify itself as such. Secondly, the article will propose a method for studying the sound design of a game by analysing its sound writing. This method, based on the transposition to videogames of the practice of sound walking, will be presented firstly on the basis of publications using sound walking to study

videogames, and then, as an opening, thanks to an analysis of the sound writing of *Horizon Zero Dawn* (Guerrilla Games, 2017).

INDEX

Mots-clés

design sonore, écriture sonore, marche sonore, écoute, méthodologie de l'analyse de jeu vidéo

Keywords

sound design, sound writing, soundwalk, listening, methodology of game analysis

AUTEUR

Charles Meyer

LIRCES, Marge (EA3712), OMNSH

IDREF : <https://www.idref.fr/268970149>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0007-4350-6238>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/charles-meyer92>

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

From Hacking to the Stage: Designing an Art/Science Performative Device Between Cyborgs and Singing Voice

Syd Reynal et Clémence Martel

DOI : 10.35562/marge.1233

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Méthodologie de recherche

Stratégies de recherche performative : *bug-patch* et fluidité du cyborg

Une approche totalisante

Boîtes noires, bricolage et délégation implicite

Hacking et fluidité

Contrôler un robot par le chant : l'ironie du fauve

La logique mécanicienne de l'organe

Geste vocal et engagement de soi

Décadrer par le caractère polysémantique de la voix

Ça mord, un cyborg ?

Perspectives en recherche performative

TEXTE

Fig. 1. Représentation de STUMPS à Trieste (IT) en 2022

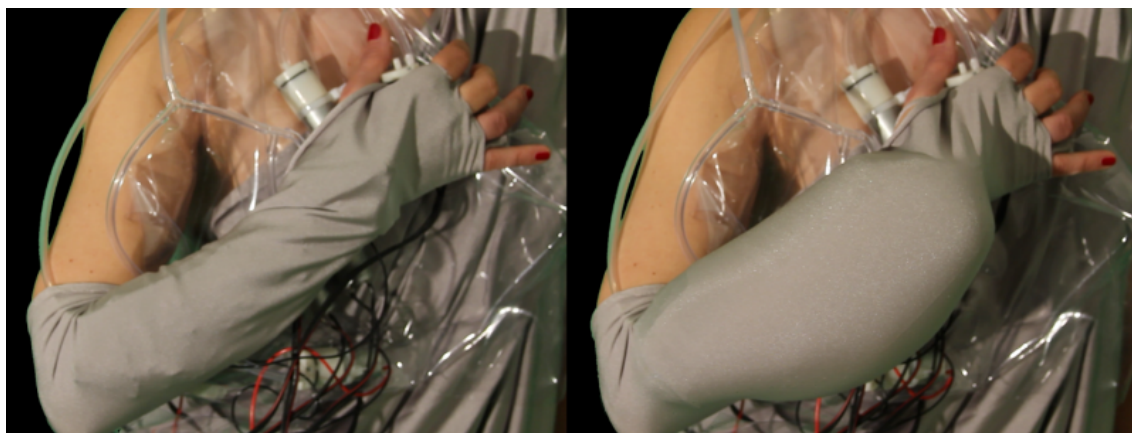


Crédits : Syd Reynal.
Source : Site de [Clémence Martel](#)¹.

- 1 STUMPS est une performance artistique mêlant art lyrique et robotique et au cours de laquelle des dispositifs prosthétiques robotisés équipant le corps d'une cantatrice transforment en temps réel l'aspect visuel de ce corps en fonction des caractéristiques instantanées de son chant (Fig. 1). Constitués de poches gonflables de volume variable et d'éléments mécatroniques mobiles arrimés à son corps et contrôlés par ordinateur, ces dispositifs permettent ainsi de faire pousser, puis disparaître dynamiquement des renflements, des bosses ou des protubérances de proéminence variable et autorisent la déformation d'un corps *via* la géométrie d'une enveloppe corporelle (Fig. 2 et 3).

- 2 STUMPS est également le terrain d'une recherche-création prenant l'imaginaire cyborg comme question de recherche, invitant la machine non seulement à pénétrer un plateau de théâtre, mais aussi – fait plus rare –    s'accrocher à un corps chantant. Organisé autour d'une bipolarité sensible entre la machine et la voix chantée, ce dispositif performatif se déploie comme un terrain d'expérimentation art et sciences nous permettant d'examiner quelques questions fondamentales dans les champs de l'interaction humain-machine et de l'imaginaire cyborg : l'expérience sensible que procure un corps-cyborg qui chante et se transforme, expérience répondant en quelque sorte à l'appel de Donna Haraway pour une « fiction cyborgienne qui cartographierait notre réalité corporelle et sociale, ressource imaginaire qui permettrait d'envisager de nouveaux accouplements fertiles² ». L'enjeu que constitue, en matière de modalités de conception, l'irruption de l'intelligence artificielle incarn  e³ dans l'espace performatif ; la dynamique de la frontière humain/non-humain et les modalités de réponse aux défis qui l'accompagnent, par exemple concernant le statut de la prothèse. De fait, si déjouer, c'est contrarier une manœuvre, de surcroît par la ruse, de quelle contrariété – rusée donc – un tel dispositif pourrait-il être le nom ?

Fig. 2. Détail d'une poche située au niveau d'un avant-bras et dont le volume est contrôlé par un système pneumatique



Crédits : Syd Reynal.

Source : Représentation de STUMPS    Trieste dans le cadre du festival *Teatri del Suono* en 2022.

Fig. 3. Renflement ventral créé par une poche fixée sur l'abdomen



Crédits : Syd Reynal

Source : Représentation de STUMPS à Trieste (IT) en 2022.

Méthodologie de recherche

- 3 Nous adoptons dans ce projet la méthodologie de *recherche performative* telle que Brad Haseman⁴ la définit, en tant que la pratique n'y est pas « un supplément facultatif optionnel », mais la « précondition d'engagement » dans cette méthodologie. En constituent le matériau auto-ethnographique⁵, d'une part la combinaison dans notre pratique d'opérations extrêmement hétérogènes sur le plan disciplinaire (conception de dispositifs technologiques, chant lyrique, écriture littéraire, production de vidéos projetées sur scène), d'autre part, le fait que nous prenions en charge de manière explicite toutes les étapes de la conception du

dispositif performatif, en nous appuyant sur l'acquisition – dans une modalité artisanale – de savoir-faire variés. Cet article est donc organisé selon deux versants reprenant la structure discursive utilisée par exemple par A. Arlander⁶ : d'une part, une discussion des techniques, méthodes et stratégies exploratoires que nous avons mises en œuvre dans la conception du dispositif artistique STUMPS ; d'autre part, au-delà de la polysémie propre à tout dispositif artistique, une discussion de notre démarche artistique et de son articulation dialogique⁷ avec certaines problématiques rencontrées en *Science and Technology Studies* (STS).

Stratégies de recherche performative : *bug-patch* et fluidité du cyborg

Une approche totalisante

- 4 Dans l'élaboration de ce projet de performance, notre démarche d'artistes-chercheurs s'est déployée à l'intérieur d'un écheveau de contraintes provenant à la fois des technologies employées (robotique embarquée, intelligence artificielle, traitement du signal audio) et du caractère spécifiquement interdisciplinaire d'une performance artistique hybridant art lyrique (dans ses dimensions musicale et littéraire) et spectacle vivant. L'acquisition de savoir-faire, y compris dans ce qui relève des développements technologiques (coder, assembler des modules électroniques, concevoir et fabriquer des éléments mécaniques et des vêtements), est intégrée dans notre stratégie exploratoire selon une approche que l'on pourrait qualifier de « totalisante » : aucune étape de la conception de l'œuvre n'est *explicitement* déléguée à un acteur extérieur, par exemple à une société ou un laboratoire qui réaliseraient, sur commande, une partie spécifique de l'œuvre.
- 5 Cette approche « artisanale » ainsi que l'utilisation de nombreuses ressources en ligne, participent *de facto* d'une dimension très exploratoire, par les temporalités induites, le recours aux communautés DIY et au rafistolage, l'utilisation fréquente

de logiciels *open source* ou de schémas destinés à concevoir du *hardware* (par exemple sur le site GitHub), le *repurposing* (dans notre cas, le détournement de sacs de congélation et de pompes pour aquarium), et les budgets modestes qu'elle autorise.

Boîtes noires, bricolage et délégation implicite

- 6 Peuvent surgir en revanche de nombreuses situations de délégation « implicite » lorsque certains éléments technologiques sont cachés dans des « boîtes noires » qu'il est difficile d'ouvrir, par exemple lorsque des modèles d'IA sont entraînés sur des *datasets* non documentés. Une telle délégation implicite rend épineux le contrôle des paramètres internes des modèles et décale la phase d'exploration en « terrain brumeux », précisément à l'endroit où cette dernière bute sur la transparence qui sert de combustible aux approches DIY : faute de plans, faute de documentation, faute d'explication même, ne reste qu'un jeu de pure combinatoire, où les éléments modulaires et les motifs de conception s'échangent et se permutent à l'aveugle jusqu'à ce qu'une d'entre elles « fasse mouche ».
- 7 Intégrer des éléments robotiques dans un dispositif suppose également une *matérialité* sous-jacente : en optant pour ne rien déléguer, nous adoptons alors deux positions singulières et complémentaires. D'une part, nous opérons sur le mode du *bricolage* (au sens de Lévi-Strauss), c'est-à-dire comme des utilisateurs-assembleurs de technologies faisant partie d'un « ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux⁸ ». C'est de la conversation entre le « trésor » que constituent « tous ces objets hétéroclites⁹ » (servomoteurs, pompes, électrovannes, modules *wireless*, cartes à microcontrôleurs, connectique, écrans miniatures) et notre démarche artistique qu'émerge une forme à la fois sensible et fonctionnelle, c'est-à-dire qui doit remplir une fonction technique dont procède l'expérience sensible. En d'autres termes, il faut que « ça marche » pour que le récit sensible se déploie, mais le caractère prédéterminé du « trésor » contraint en retour la forme sensible.
- 8 D'autre part, en tentant de comprendre les subtilités du fonctionnement des différentes « briques » à assembler, nous nous plaçons dans la position de ceux qui ouvrent la « boîte noire » : celle

qui, comme l'écrit Bruno Latour, dérive du succès de certaines technologies en renforçant l'opacité des systèmes. En isolant les éléments constitutifs, nous *vivons de l'intérieur* l'expérience de la résistance au « blackboxing¹⁰ », nous sommes les « humains qui se matérialisent autour de la boîte noire lorsqu'elle tombe en panne¹¹ » (au sens propre, puisque STUMPS est un dispositif complexe qui tombe souvent en panne) et cette position influence fondamentalement, en retour, notre démarche artistique, c'est-à-dire qu'elle détermine comment nous laissons la forme sensible encoder la dimension technocritique du dispositif.

Hacking et fluidité

- 9 Précisément, chaque technologie convoquée l'est tout autant pour sa dimension ludique (y compris dans la promesse de « bonne » surprise que renferme le bug ou la maîtrise approximative d'une technologie) que pour le potentiel technocritique qu'elle permet de déployer (jusque dans l'ironie consistant à ce qu'une technologie s'autocritique). En l'occurrence : à quoi tout cela peut-il bien servir ? Ou bien plutôt : à quoi peut donc bien servir une vraie machine autonome sur un plateau de théâtre, lieu par excellence où l'on doit être dupe ? Car voir un corps oisif n'est somme toute pas si rare, mais prendre un robot en flagrant délit de ne rien faire (ne portant ni ne déplaçant quoi que ce soit) – ou, à tout le moins, de faire quelque chose qui semble bien loin de l'utile – peut évidemment interroger. De cette interrogation nous faisons un espace interstitiel qui tente de déjouer en permanence les protections du système. Comme le souligne Hannah Star Rogers, tout dispositif à l'interface entre art et STS porte en germe le potentiel d'une « instrumentalisation de l'art qui transformerait les artistes en communicants, voire en publicitaires¹² ». Nous restons attentifs, précisément, à ne pas devenir ces « artistes à qui on demande de glorifier les avancées scientifiques¹³ », mais de rester sur une ligne de crête où la critique sociale, politique et éthique ne sont jamais explicitées, ne sont jamais ni transparentes, ni vérifiables. Dit autrement, la substance de ce dispositif procède de son inutilité. On le voit, les décisions sous-jacentes sont systématiquement empreintes de la même ambivalence¹⁴ que celle que nous entretenons quotidiennement dans notre relation aux dispositifs technologiques,

et cette ambivalence se retrouve convoquée dans les diverses étapes du processus de conception. Ce qui en émerge alors souvent, en filigrane, c'est le décadrage de la tension dont procède cette ambivalence, vers une problématique artistique.

- 10 Ainsi le dispositif n'est-il jamais stabilisé dans une version définitive – comme c'est usuellement le cas d'un dispositif artistique destiné à être exposé. Après chaque panne, chaque *bug*, les réparations provoquent une réorganisation du système : les pièces de rechange peuvent ne plus être disponibles dans le « trésor », mais surtout, il faut souvent « patcher¹⁵ » le système pour éviter que la panne ne se reproduise. Lorsque la panne a lieu sur scène, nous devons « trouver des solutions rapides et élégantes pour améliorer un système, quitte à détourner celui-ci de sa fonction première¹⁶ ». Par exemple, lorsqu'un gonfleur électrique de matelas pneumatique remplace au vol une pompe défectueuse, et que le son émis par la turbine du gonfleur devient un élément musical crucial répondant à la voix, rendant ce « remplaçant » subitement indispensable. La reconfiguration du système peut également émaner de réactions du corps, lorsque surviennent des allergies cutanées à certains adhésifs, des brûlures locales dues à l'échauffement des servomoteurs ou une fatigue musculaire localisée. Chaque représentation scénique opère ainsi de nouvelles mutations, modifiant le code informatique, les connexions pneumatiques, mais aussi la composition musicale et – souvent de manière à peine perceptible, mais bien réelle – les gestes et les postures corporelles.
- 11 Cette fluidité¹⁷ qui opère par un jeu de redéfinitions fonctionnelles et se joue de surcroît des frontières disciplinaires procède fondamentalement d'une démarche fondée sur le *hacking* : nous y envisageons le cyborg comme une totalisation biologique à la fois spatiale (par l'ajout de prothèses robotisées et autonomisées par l'IA) et temporelle (par les mutations que le système subit). Un organisme hybride en perpétuelle évolution, mais dont l'évolution se soutient aussi du rôle des humains, précisément. Si, comme l'écrit Haraway, « nos machines sont étrangement vivantes et nous, nous sommes épouvantablement inertes », voici un moyen pour les humains de retrouver une place étrangement vivante dans l'hybridation cyborg.

Contrôler un robot par le chant : l'ironie du fauve

La logique mécanicienne de l'organe

- 12 En anglais, *stump* désigne notamment un moignon, un membre qui aurait été tranché ou qui n'aurait pas fini sa pousse. Face à un corps dont chaque élément paraît remplir une fonction bien déterminée, le moignon renvoie à l'inutile mécanique, « déjà trop » ou « pas encore assez ». À l'instar de l'appendice, petite excroissance en forme de ver située à l'entrée du gros colon et dont l'inflammation peut conduire à la péritonite, le moignon semble donc d'emblée interroger sur sa raison d'être, tant rien dans le corps ne semble pouvoir ne servir à rien. C'est à cette logique mécanicienne de l'organe, où chaque partie est une fonction spécialisée d'un système plus grand, d'une « petite usine de production¹⁸ », que nous avons voulu interroger dans ce travail.

Geste vocal et engagement de soi

- 13 En tant qu'il est contrôlé – *via* un algorithme d'apprentissage profond¹⁹ – par les intonations de la voix chantée, ce dispositif n'est toutefois ni un simple costume scénique « dynamique » ni un ensemble d'artefacts statiques de déformation du corps comme ceux mis en œuvre par la couturière Rei Kawabuko en 1997 dans sa collection « Body Meets Dress, Dress Meets Body ». Il se distingue également de dispositifs robotisés autonomes dans l'espace (ainsi *La Cour des Miracles* [1997] de l'artiste canadien Bill Vorn), et d'approches transhumanistes se focalisant sur des transformations anatomiques du corps (par exemple, *Ear On Arm* [2008] de l'artiste australien Stelarc qui conduit ce dernier à subir plusieurs opérations chirurgicales).
- 14 La voix est en effet une identité première, qui inscrit le sujet dans une généalogie (ces voix qui se ressemblent à s'y méprendre entre membres d'une même lignée). Elle est un appel à l'autre qui guette son accueil par l'autre. La voix chantée est une exagération musculaire de cet appel qui fait du geste vocal, lorsqu'il devient chant,

un geste d'une profonde animalité : l'autoamplification de sa propre voix. L'absence d'artefact est la première spécificité du geste vocal. Elle implique un engagement total, une organisation intégrale de soi en vue de l'amplification, notamment *via* le périnée. Seuls l'acte sexuel, l'accouchement ou l'effort sportif extrême parviennent à ce niveau d'engagement : « derrière le corps anatomique qui produit de la voix quantifiable scientifiquement, il y a un corps qui s'organise selon un geste vocal²⁰ ». Dans la voix, « tout s'entend ». C'est-à-dire, au-delà du texte, tout ce qui échappe aux mots : la fatigue, la colère, la joie. La voix chantée porte à la fois un récit littéraire et un récit physiologique dont la collusion forme « l'imaginaire vocal²¹ », à tel point que le geste vocal possède une « essence physique, vibratoire [qui] lui confère la possibilité d'établir une communication de type verbal en l'absence même d'audition²² ».

Décadrer par le caractère polysémantique de la voix

- 15 L'intrusion de la voix chantée dans un dispositif prosthétique robotisé n'est donc pas anodine : en permettant de contrôler par le chant sa propre enveloppe corporelle, STUMPS déploie une configuration décentrée dans la fantasmagorie transhumaniste d'un corps que l'on désirerait, non seulement augmenter, mais aussi, et peut-être surtout, *jouer* à déformer sans effort. Prenant à contre-pied la volonté de faciliter l'existence dont se soutient la conception de nombreux dispositifs technologiques, nous avons voulu décaler ce sans effort vers une position ironique qui, précisément, dit l'impossibilité de la position désirante lorsqu'aucune place n'est accordée à l'ambivalence dont procède (en tant qu'elle déstabilise) l'étrangeté.
- 16 Ce qui s'opère alors est un décentrage du fantasme d'un dispositif contrôlé exclusivement (et d'une manière univoque et déterministe) par la pensée²³, vers le contrôle par une modalité fondamentalement polysémantique. Or une telle modalité réinsère « l'humain dans la boucle » au sens le plus fort du terme, en tant que les caractéristiques de la voix chantée que l'algorithme prend en considération *via* la représentation spectrale de cette dernière – intonations, timbre, rythme, respiration, souffle, *vocal fry* – et

l'entraînement du réseau de neurones sont à leur tour sensibles (de façon implicite et non quantifiable) à l'excitation, à la fatigue, à la maladie, au stress, au sentiment de plénitude ou à la colère par exemple. Dans la voix chantée, c'est en quelque sorte l'intimité du sujet qui fait violemment irruption, travestir devient impossible.

- 17 Que faire alors de cette impossibilité ? Comme au théâtre, STUMPS est le lieu d'une double énonciation : la chanteuse y chante pour le public, mais aussi pour la machine, qui en échange de la perte de son aspect inerte, y gagne une dimension sensible prenant à témoin le spectateur-auditeur. Ce sont les deux faces d'une même représentation (au cœur de toute interface humain-machine stratifiée ²⁴), qui s'enchâssent alors l'une dans l'autre : sur une face, l'ordre machinique, la voix numérisée, classifiée par le réseau de neurones, convertie en impulsions pour électrovannes ; sur l'autre, le sens dont se soutient toute expérience esthétique. La prothèse robotique se fait alors réceptacle d'une intimité, d'un engagement profond. Cet enchâssement s'incarne d'ailleurs jusque dans l'épilogue de la représentation, où le démembrement intégral de la machine soumet au spectateur ce qui constitue sans doute la question première, originaire, entourant l'imaginaire cyborg : comment ça meurt, ce truc (et qu'est-ce qui meurt donc ici ²⁵) ? À quelle dimension obscène l'expérience d'un cyborg démonté à la vue de tous, redevenu « trésor DIY » destiné à fabriquer d'autres versions de lui-même, renvoie-t-elle ? Est-elle de même nature que l'expérience que l'on ferait d'un étal de supermarché exhibant des organes humains prêts au réemploi ?

Ça mord, un cyborg ?

- 18 Si ça ne meurt pas, ça mord peut-être, en revanche. De double énonciation, il y en existe de fait une seconde, qui procède de la machine elle-même : en animant un corps « pour de vrai », en étant un vrai robot (ce que dont l'IA est fondamentalement responsable par la forme d'autonomie qu'elle confère à la structure mécatronique), et non une simple marionnette, le cyborg s'adresse, en tant qu'entité autonome, à la fois au spectateur et à la chanteuse. Dans ses mouvements, dans ses réactions, par la complexité qui émerge de l'autonomisation du dispositif, il devient fondamentalement

imprévisible. Que ce caractère imprévisible soit volontaire ou pas, qu'il résulte de l'entraînement du réseau de neurones ou d'un *bug* de la carte électronique ne change rien à l'affaire : c'est lui qui tout à coup de la machine fait un animal sauvage, un animal dont on ne sait ni décoder le comportement, ni délimiter le territoire²⁶. Ce n'est plus un assemblage de servomoteurs que tout le monde voit, mais un fauve. « On dirait Tim Burton. C'est beau, mais ça fait peur ! » réagissait une spectatrice lyonnaise. Ce fauve fait tout à coup de la cantatrice un animal aux aguets, qui craint les coups et les mouvements incontrôlés. Or c'est bien cela qu'il s'agit de déjouer ici : une machine devenue plus vivante encore que la chanteuse et le public, ce qui constitue certainement le prix à payer de l'irruption sur scène d'une machine « à qui chanter ». Mais – contrariété fondamentale – cette vie-là n'est pas le produit d'une pure somme technologique. Si, comme l'écrit Haraway, le cyborg est résolument du côté de la perversité²⁷, le chant y dépose à son tour un peu de ruse.

Perspectives en recherche performative

- 19 En tant qu'elle intrique radicalement les aspects esthétiques et épistémiques du processus de création, notre proposition s'inscrit ici pleinement dans la filiation de la recherche performative en STS telle que l'envisage, par exemple, Henk Borgdorff²⁸. Elle invite néanmoins à examiner à nouveaux frais ce qui constitue sans doute l'une des questions centrales de ce type de recherche, celle des *modalités pratiques* de l'interdisciplinarité, voire ici, de la *transdisciplinarité*. Nous avons vu combien ces modalités, en particulier dans une perspective DIY, pouvaient non seulement contraindre la forme esthétique (*via* des redéfinitions fonctionnelles), mais également nous interroger sur notre relation à la complexité du réel technologique et sur les asymétries de pouvoir que cette relation engendre. L'expérience que nous avons vécue à l'intérieur d'une telle démarche est ainsi, en quelque sorte, celle d'une déterritorialisation permanente procédant d'un état que l'on pourrait qualifier, reprenant une terminologie issue de la thermodynamique, de fondamentalement hors-équilibre. Examiner la résonance politique

d'une telle expérience interdisciplinaire constitue sans doute l'un des enjeux à venir du dialogue entre recherche-création et STS.

BIBLIOGRAPHIE

ARLANDER Annette, *Performing and Thinking with Trees*, Helsinki, The Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki, 2022, URL : <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-431-5> [consulté le 25 juin 2025].

BIANCHINI Samuel, TISSOT Sylvie, « En réalités. Stratification, indexation et disjonction dans la représentation », *Plastik*, né 1 2010, URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/en-realites-stratification-indexation-et-disjonction-dans-la-representation> [consulté le 25 juin 2025].

Bureau Marie-Christine, « L  thique hacker infuse-t-elle le cœur de nos sociétés ? », *Nectart*, né 9, 2019, p. 126-134, URL : <https://editions-attribut.com/wp-content/uploads/2023/01/NECTART9-bureau.pdf> [consulté le 25 juin 2025].

COHEN-LEVINAS Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2006.

DE LAET Marianne, MOL Annemarie, « The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology », *Social Studies of Science*, vol. 30, né 2, 2000, p. 225-263, DOI : [10.1177/03063120000300020](https://doi.org/10.1177/03063120000300020).

BOUTANG Pierre-André, « A comme Animal », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze (entretiens avec Claire Parnet)* [DVD], Paris,   ditions Montparnasse, 2004, 8h [11 :35], URL : <http://abecedairegdeleuzeetcataloguesub-til.vhx.tv/products/a-comme-animal-abecedaire-g-deleuze> [consulté le 15 juillet 2025].

ELLIS Carolyn, BOCHNER Arthur, « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject », dans DENZIN Norman K., LINCOLN Yvonna S. (dir.), *The SAGE Handbook of qualitative research*, 2   édition, Londres, Sage Publications, 2000.

FOLSCHIED Dominique, « Corps mécanisés : extension du domaine de l'obscénité », *Connexions*, vol. 2, né 110, 2018, p. 109-116, DOI : [10.3917/cnx.110.0109](https://doi.org/10.3917/cnx.110.0109).

GILLIE Claire, « L'inhibition vocale : deuil de la parole et mélancolie », *La Clinique lacanienne*, vol. 2, né 26, 2015, p. 115-134, DOI : [10.3917/cla.026.0115](https://doi.org/10.3917/cla.026.0115).

GILLIE Claire, « Parler à son corps défendant : la voix sur la corde raide », *  tudes théâtrales*, vol. 66, né 1, 2018, p. 33-43, DOI : [10.3917/etth.066.0033](https://doi.org/10.3917/etth.066.0033).

HARAWAY Donna J., *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, L. Allard et D. Gardey (trad.), Paris, Exils éditeurs, coll. « Essais », 2007.

HASEMAN Brad, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia*, vol. 118, né 1, 2006, p. 98-106.

LATOUR Bruno, *Pandora's hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press, 1999.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LOOR Pierre De, MILLE Alain, KHAMASSI Mehdi, « Intelligence artificielle : l'apport des paradigmes incarné », *Intellectica*, n° 64, vol. 2, 2015, p. 27-52, DOI : [10.3406/intel.2015.1011](https://doi.org/10.3406/intel.2015.1011).

REYNAL Sylvain, « Pour qu'on ne se débarrasse pas des hommes : entre art et sciences, l'ingénieur face à l'ambivalence du sujet », *Drôles d'objets : un nouvel art de faire*, La Rochelle, 2021, DOI : [10.5281/zenodo.6059676](https://doi.org/10.5281/zenodo.6059676).

ROGERS Hannah Star, « STS by Material Means (Art Critiquing Science) », dans BORGENDORFF Henk, PETERS Peter et PINCH Trevor J. (dir.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, New York, Routledge, 2020, p. 76-88.

XIAOTONG Gu et al., « EEG-Based Brain-Computer Interfaces (BCIs): A Survey of Recent Studies on Signal Sensing Technologies and Computational Intelligence Approaches and Their Applications », *IEEE/ACM Transactions on Computational Biology and Bioinformatics*, vol. 18, n° 5, 2021, p. 1645-1666, DOI : [10.1109/TCBB.2021.3052811](https://doi.org/10.1109/TCBB.2021.3052811).

NOTES

1 « STUMPS », Clémence Martel [site], URL : <https://clemencemartel.net/2025/02/02/lart-des-liens-2/> [consulté le 15 juillet 2025].

2 Donna J. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, L. Allard et D. Gardey (trad.), Paris, Exils, coll. « Essais », 2007.

3 Pierre de Loor, Alain Mille, Mehdi Khamassi, « Intelligence artificielle : l'apport des paradigmes incarné », *Intellectica*, vol. 2, n° 64, 2015, p. 27-52, DOI : [10.3406/intel.2015.1011](https://doi.org/10.3406/intel.2015.1011).

4 Brad Haseman, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia*, vol. 118, n° 1, 2006, p. 98-106.

5 Carolyn Ellis, Arthur Bochner, « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject », dans Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (dir.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, Londres, Sage Publications, 2^e édition, 2000.

6 Annette Arlander, *Performing and Thinking with Trees*, Helsinki, University of the Arts Helsinki, 2022, URL : <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-431-5> [consulté le 25 juin 2025].

- 7 Henk Borgdorff, Peter Peters, Trevor J. Pinch (dir.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, New York, Routledge, 2020, p. 76-88.
- 8 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1962, p. 28.
- 9 *Ibid.*
- 10 Bruno Latour, *Pandora's hope: Essays on the reality of science studies*, Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press, 1999, p. 183.
- 11 « If any part were to break, how many humans would immediately materialize around each? », *Ibid.* p. 185
- 12 « Yet these possibilities for integrating STS and art also have the potential to instrumentalize art, to turn artists into communicators or even advertisers ». Hannah Star Rogers, « STS by Material Means (Art Critiquing Science) », dans Henk Borgdorff, Peter Peters et Trevor J. Pinch (dir.), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, New York, Routledge, 2020, p. 79.
- 13 « artists who have been asked to glorify the achievements of science ». *Ibid.*
- 14 Sylvain Reynal, « Pour qu'on ne se débarrasse pas des hommes : entre art et sciences, l'ingénieur face à l'ambivalence du sujet ». *Drôles d'objets : un nouvel art de faire*, La Rochelle, 2021, DOI : [10.5281/zenodo.6059676](https://doi.org/10.5281/zenodo.6059676).
- 15 Nous reprenons ici, en l'appliquant au *hardware*, la terminologie informatique « patch » : correctif appliqué à un logiciel et destiné à le modifier.
- 16 Marie-Christine Bureau, « L'éthique hacker infuse-t-elle le cœur de nos sociétés ? », *Nectart*, n° 9, 2019, p. 126-134, URL : <https://editions-attribut.com/wp-content/uploads/2023/01/NECTART9-bureau.pdf> [consulté le 25 juin 2025].
- 17 Nous nous inspirons ici du terme de « technologie fluide » proposé par de Laet et Mol pour décrire une technologie dont la robustesse procède de la fluidité de sa frontière : Marianne de Laet, Annemarie Mol, « The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology », *Social Studies of Science*, vol. 30, n° 2, 2000, p. 225-263, DOI : [10.1177/03063120000300020](https://doi.org/10.1177/03063120000300020).
- 18 Dominique Folscheid, « Corps mécanisés : extension du domaine de l'obscénité », *Connexions*, vol. 2, n° 110, 2018, p. 109-116, DOI :

[10.3917/cnx.110.0109](https://doi.org/10.3917/cnx.110.0109).

19 Nous utilisons ici une version modifiée du programme *Sung-EmotionNN-Detector* disponible sur GitHub.

20 Claire Gillie, « L'inhibition vocale : deuil de la parole et mélancolie », *La Clinique lacanienne*, vol. 2, n° 26, 2015, p. 115-134, DOI : [10.3917/cla.026.0115](https://doi.org/10.3917/cla.026.0115).

21 Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2006, p. 69.

22 Claire Gillie, « Parler à son corps défendant : la voix sur la corde raide », *Études théâtrales*, vol. 66, n° 1, 2018, p. 33-43, DOI : [10.3917/etth.066.0033](https://doi.org/10.3917/etth.066.0033).

23 En attestent les nombreuses recherches en interface cerveau-ordinateur, dont rend compte par exemple la revue suivante de littérature : Gu Xiaotong *et al.*, « EEG-Based Brain-Computer Interfaces (BCIs): A Survey of Recent Studies on Signal Sensing Technologies and Computational Intelligence Approaches and Their Applications », *IEEE/ACM Transactions on Computational Biology and Bioinformatics*, vol. 18, n° 5, 2021, p. 1645-1666, DOI : [10.1109/TCBB.2021.3052811](https://doi.org/10.1109/TCBB.2021.3052811).

24 Samuel Bianchini et Sylvie Tissot, « En réalités. Stratification, indexation et disjonction dans la représentation », *Plastik* [vidéo], 2010, URL : <https://plastik.univ-paris1.fr/en-realites-stratification-indexation-et-disjonction-dans-la-representation> [consulté le 25 juin 2025].

25 Comme dans tant d'autres « trucs » de la vie courante, smartphones, automobiles, chaussures ou denrées périssables oubliées dans le réfrigérateur, qui finissent eux aussi – comme l'atteste l'expression populaire – par « être morts ».

26 Pierre-André Boutang, « A comme Animal », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze (entretiens avec Claire Parnet)*, Paris, éditions Montparnasse, 1989, 8h. [11 :35], URL : <https://abecedairegdeleuzeetcataloguesub-til.vhxtv/products/a-comme-animal-abecedaire-g-deleuze> [consulté le 7 juillet 2025].

27 *Ibid.*, p. 32.

28 *Ibid.*, p. 6.

RÉSUMÉS

Français

Cet article propose d'examiner la conception d'un dispositif de recherche performative prenant l'imaginaire cyborg comme question de recherche et interrogeant, à partir d'un agencement interdisciplinaire convoquant robotique embarquée, intelligence artificielle et voix chantée, la dynamique de la frontière humain/non-humain. Sont tout d'abord discutées les stratégies exploratoires mises en œuvre dans le cadre de la méthodologie de recherche-crédation, en particulier les approches *Do-It-Yourself* en tant que génératrices d'opérations de redéfinitions fonctionnelles. Une seconde partie propose d'articuler ces stratégies avec deux problématiques soulevées par l'imaginaire cyborg : en tant que modalité d'interface robot-humain engageant l'intégralité de soi, comment le geste vocal chanté contribue-t-il à décadrer l'expérience de la prothèse ? Comment le caractère imprévisible d'un robot autonomisé par un algorithme d'intelligence artificielle concourt-il à déjouer la perception des frontières entre humain, animal et machine ?

English

This paper examines the design of a performative research device that takes the cyborg imaginary as a research question, investigating the dynamics of the human/non-human boundary through an interdisciplinary combination of robotic body augmentation, artificial intelligence, and singing voice. First, we discuss the exploratory strategies implemented as part of the research-creation methodology, targeting *Do-It-Yourself* approaches as an enabler of functional redefinitions. Then we look at how these strategies relate to two issues raised by cyborg imaginaries: as a robot-human interface involving the entire self, how does the vocal gesture of the singer help unframing the experience of a prosthesis? And then, how does the unpredictable nature of a robot empowered by an AI algorithm help foiling the perception of the boundaries between human, animal, and machine?

INDEX

Mots-clés

recherche-crédation, intime, intelligence artificielle, DIY, prothèse, IHM, animalité

Keywords

artistic research, intimacy, artificial intelligence, DIY, prosthesis, HCI, animality

AUTEURS

Syd Reynal

Laboratoire ETIS, CNRS, ENSEA, CY Cergy Paris Université

IDREF : <https://www.idref.fr/095680632>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-7153-5614>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/sy-reynal>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000138937358>

Clémence Martel

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart, Allemagne

IDREF : <https://www.idref.fr/28902420X>

Le designer à côté

Propos critique sur le design intégré

Close at Hand Design. Critical Thoughts on Corporate Design

Cécile Fournel

DOI : 10.35562/marge.1260

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Introduction

Expériences institutionnelles et limites du *corporate design*

Déplacement du design

Designer en indépendant

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Entre 1954 et 1959, Kevin Lynch, urbaniste, architecte et enseignant, mène un programme de recherche au sein de l'École d'architecture et de planification urbaine hébergée par le Massachusetts Institute of Technology sur la forme perceptuelle de la ville. Il s'agissait d'établir des liens entre perception visuelle et orientation à partir d'une méthode appuyée sur l'enquête. Ce travail a donné lieu à deux publications. *The Image of the City*¹ (1960) se fonde sur les observations de citoyens pour établir une carte mentale des villes de Boston, Jersey City et Los Angeles. *The View from the Road*² (1964) analyse l'impact des enseignes et des signes en situation de mobilité en s'appuyant entre autres matériels graphiques sur des séquences de photographies prises depuis l'habitacle d'une voiture roulant sur des autoroutes urbaines³. Les deux objets éditoriaux proposent des façons de matérialiser des données jusque-là exclues des cartographies traditionnelles et rénovent les formes graphiques de la

recherche en se donnant comme ambition de rendre visible un invisible urbain. De ce point de vue ils intéressent un design tourné vers des enjeux de visualisation. En outre, Kevin Lynch et ses collaborateurs n'excluent pas que leurs études puissent susciter des projets : il s'agissait en effet de « découvrir une esthétique “de l'autoroute” pour en suggérer un meilleur design ⁴ ».

- 2 C'est principalement sur la question des méthodes que dès cette époque les intérêts de la recherche universitaire ont rencontré le design : celui-ci, plus attaché à l'observation attentive des comportements et des phénomènes qu'aux lois générales et scientifiques, paraissait déjà en capacité de renouveler les façons de produire des savoirs. En conséquence, les unités de recherche se tourneront durablement vers le domaine de l'*urban design* ⁵ : elles intégreront aux côtés des étudiants en architecture des étudiants en *planning* et d'autres, compétents en sciences sociales et physiques, formant des équipes multiformes dans lesquelles des designers ne tarderont pas à prendre place.
- 3 Quelques années plus tard, Victor Papanek, diplômé lui aussi du MIT, s'inscrit dans cette ligne initiée par les *environmental studies*. Une part de son activité consiste à produire des diagrammes présentant le déroulé, même complexe, d'une méthode. Ces supports ont été utilisés dans le cadre de programmes institutionnels qui ont fait intervenir des étudiants ; ils ont aussi permis d'établir des partenariats avec le monde scientifique. Je me permets d'employer le mot « partenariat », car le terme ne dénote pas dans le registre lexical du designer viennois émigré aux USA. Lui-même, s'il critique ouvertement la recherche du profit, emploie une terminologie appartenant à l'entreprise, à escient : pour Papanek, toute activité de production est « expérimentale » et doit s'inscrire d'emblée sur un terrain, c'est pourquoi il ne sera pas fait de différence entre l'école, la recherche et l'exercice du métier. Aussi, cette « entreprise de design » se veut bienfaitrice : les intervenants sont tenus par un « intérêt » commun qui est de guérir si ce n'est sauver un monde. L'intention prime quand les méthodes et les moyens, eux, diffèrent peu des réalités entrepreneuriales : positionné au cœur d'un schéma agglomérant, le designer profite en retour des compétences des collaborateurs pour réorienter sa pratique. Le design intégré selon Victor Papanek est une « manière de voir ⁶ » omnidirectionnelle, car

pensée en interrelations et travaillée en interaction par une équipe élargie – il est question de groupes comprenant entre 30 et 50 membres.

- 4 Les deux cas sus-cités ne sont pas symétriques. Dans l'un, le designer apporte sa contribution à un programme institutionnel envisagé d'emblée dans une pluridisciplinarité et dirigé par un chargé de mission (le chercheur). Dans l'autre, il se trouve au cœur d'une équipe organisée autour de lui et pensée en fonction d'une question de design qu'il continue de conduire. Pourtant, dans les deux cas, il s'agit de regrouper des compétences⁷ et d'unifier les expressions d'activités initialement divergentes au profit d'un état collectif souverain : le paysagiste, le géographe, le sociologue, l'ingénieur, le designer abandonnent d'eux-mêmes une partie de leurs qualités respectives pour former un seul corps social. En outre, dans un cas comme dans l'autre, il n'est pas fait de différence entre ce que serait une unité de production et ce que devrait être une unité de recherche (théorique ou fabricante). La recherche universitaire actuelle n'en fait pas plus quand elle dit vouloir former des équipes intégrées plus autonomes et plus opérationnelles. En effet, la notion de « design intégré » s'apparente aux formules du *corporate design* telles que pratiquées dans les grandes firmes bien au-delà de la symétrie lexicale. Elle doit donc pouvoir supporter une critique, y compris dans la façon dont l'envisage Victor Papanek, quand bien même est-il difficile de contrevenir à l'intention louable du designer. Le propos de ce texte est de formuler des réserves quant à ce que serait un « design intégré » et une « recherche inclusive », et de dire les avantages d'une position plus initiale du designer qui a consisté à se tenir à côté.

Expériences institutionnelles et limites du *corporate design*

- 5 L'ouvrage republié de Claire Leymonerie⁸ rappelle les liens historiques entre la promotion du « design intégré » et le développement de la profession. L'ambition d'une activité en recherche d'emplois a rencontré opportunément les intérêts d'une politique industrielle au sens strict (orientée par une industrie dominante) qui a favorisé l'intégration des activités de design de

façons diverses et pragmatiques : certaines firmes demandaient une exclusivité en incluant le service approprié, d'autres préféraient profiter de la « créativité » d'une agence indépendante, mais sous contrat (c'est le principe du design semi-intégré évoqué entre autres compromis). Néanmoins, elles opèrent toutes une mutation dans les attributions du designer en direction de tâches plus abstraites et plus spéculatives, apparentées à de la conception. Il est sollicité comme consultant, est en charge de la planification de la production, participe à l'élaboration de supports de médiation et à d'autres occupations de nature managériale. Plutôt que d'une mutation, je ferais mieux de parler d'un déplacement. Les activités de dessin qui relevaient de la mise au point et se trouvaient cantonnées en fin de chaîne migrent : les fonctions nouvelles du designer le positionnent non loin des sphères dirigeantes qui sont à l'initiative des projets. Ce mouvement a été initié dès les années 1960 par un certain nombre d'institutions qui ont soutenu la professionnalisation du métier. J'ai des raisons de parler de « professionnalisation » pour évoquer ce qui s'est mené comme démarches : formations sélectives d'ingénieurs bénéficiant d'une spécialisation supplémentaire (celle de styliste industriel), passages administrés de certifications, et d'autres critères permettant de dessiner les contours d'une profession fermée (*occupational closure*), dont on ne pourrait plus contester les prérogatives⁹. Il s'agissait moins de faire reconnaître un métier que d'établir statutairement les conditions d'intervention d'une fonction au sein de l'entreprise. Le designer s'est vu conférer le rôle de superviseur en charge de « contrôler dans les grandes lignes le travail réalisé par d'autres¹⁰ ». Cette « valorisation » de l'activité continue de séduire : une partie du monde du design adhère volontiers à la démarche de design intégré et communique sur les services dont elle se rend capable, plus souvent que sur les qualités qu'elle requiert, dans des formats éditoriaux qui paraîtraient presque factuels (tableaux et listes) si la quantité des données et les contenus des textes ne donnaient pas à ces documents l'allure d'une justification¹¹. Une série plutôt impressionnante de tâches s'affiche. Elles ne sont pas toutes cohérentes, c'est un paradoxe, mais c'est surtout un symptôme qui manifeste un état des choses (un état des choses professionnel) dans lequel une pratique (le design) initialement tournée en direction d'un « faire » se trouve diminuée et même affectée.

- 6 Pierre-Damien Huyghe¹², dans un ouvrage consacré à la recherche et aux conditions institutionnelles de son plus difficile exercice depuis les années 2010 (dès 2007 exactement), a écrit des lignes sur la diminution d'un « faire » dans le devenir professionnel des métiers et sur un design qui doit rester du côté des fabriques. Manifestement, les principes d'opérativité et d'efficience au titre desquels une profession se trouve valorisée ont transpiré sur les façons de mener une recherche. Les logiques de rendement qui prévalent dans le monde économique orientent ces recherches d'une façon active vers un résultat anticipé. Le phénomène n'est pas nouveau ni tout à fait récent. Les programmes d'enseignement, tels que menés à la Hfg d'Ulm : école qui a pu développer différents partenariats tout en affichant une ambition prospective¹³, anticipaient sur ce que seront les départements Recherche et Développement dont se dotent dorénavant les grandes entreprises. Faire du design en se trouvant intégré est devenu une injonction formulée par des personnes impliquées dans des organismes d'allure institutionnelle. Le mot « injonction » n'est pas trop fort : dans les échanges qui l'ont confronté à Asger Jorn lors de la fondation de l'école d'Ulm en 1953, Max Bill adoptait un ton impératif : « nulle part au monde, on fait ce que nous faisons ici : l'intégration absolue, et c'est inutile de vouloir changer notre opinion bien basée¹⁴ ». Cette opinion a conduit l'école à renoncer à l'enseignement des arts que l'on dit « plastiques » et qui ne manquent pas pour autant de technique. Ceux-ci correspondaient moins à ce que Max Bill et l'équipe fondatrice de la HfG pensaient être opérationnel. Aussi, ils montraient plus de résistance à s'intégrer dans une logique économique. Nicolas Pezolet, dans une étude fondée entre autres sources sur des archives épistolaires¹⁵, revient sur les formules d'époque et les intentions de Max Bill. Le texte évoque une « “intégration totale” entre l'école et les infrastructures capitalistes ouest-allemandes¹⁶ ». Il n'est pas tout à fait question d'une intégration de l'école – et partant du design – dans les infrastructures économiques, mais d'une intégration entre l'une et l'autre entité. Du point de vue langagier, la formulation pose problème (un élément peut être intégré dans une entité plus vaste ou bien intégrer une structure ou un corps, mais l'opération peut plus difficilement s'imaginer entre deux corps). À défaut de disposer de la source exacte (il est précisé que Max Bill s'exprime « dans un français ou un allemand approximatif¹⁷ ») je fais confiance à la rédaction de

l'auteur du mémoire : il s'agirait donc d'une union d'une certaine sorte dans laquelle des entités d'origine étrangère sont incorporées l'une à l'autre. Ce dernier mot (incorporation) appartient à la même famille lexicale que le « corps », que la « corporation », et que le terme très actuel de « corporate ». Ce ne sont donc pas de simples collaborations qui ont eu lieu à la HfG d'Ulm, école et entreprises ont été assimilées au point que, dans le cas du partenariat avec Braun, on ne sache plus distinguer d'où pouvaient venir les idées et les protagonistes (Dieter Rams, responsable de la conception produit de 1955 à 1995, incarne pour toute une histoire du design l'exemple ulmien par excellence alors même qu'il n'a jamais fréquenté l'école ni en tant qu'étudiant ni en tant qu'enseignant).

- 7 Ainsi, l'intégration des activités, la promotion de la pluridisciplinarité, les privilèges donnés aux interactions n'ont pas été seulement l'affaire d'un *corporate design* installé en entreprise : certains départements dédiés à de l'enseignement et de la recherche en ont fait la demande. Pourtant, je doute que des principes de fonctionnement qui se sont manifestés corrélativement à l'établissement d'une profession puissent s'appliquer sans réserve à cette autre ambition qu'est la recherche, sans contrevenir à ses ambitions critiques. En outre, peut-on « chercher » dans une forme d'indistinction des contenus et des corps sans distinguer les parties essentielles ? Pierre-Damien Huyghe, dans l'ouvrage précédemment évoqué¹⁸, donne à lire une pensée précise et développée sur ce que je dis être un « partage » entre des façons de faire de la recherche¹⁹. Ces façons se réalisent mieux dans tel lieu ou bien dans tel autre, car les entités n'y sont pas confondues : les recherches sur et avec le design se feront plus souvent à l'université, la recherche en design dans les écoles d'art. Les explications pragmatiques, historiques et institutionnelles en sont données : il y va de dotations en matériel, temps-horaires des enseignements, qualifications des uns et des autres. Ce partage en deux lieux (deux lieux au moins, car la réalité de ce qu'on appelle « l'enseignement supérieur » en France est encore – et heureusement – multiple), je le trouve bénéfique pour cette raison qu'il préserve une distance entre un champ de l'éducation qui doit bien faire une place à des études et un autre qui reste une forme de création. Cette distance peut, et éventuellement doit, s'envisager en des termes littéralement

géographiques (une distance espace deux lieux). Dans les années 1930, Frank Lloyd Wright décrivait une école dédiée aux dessinateurs qu'il situait « dans le cadre d'un beau paysage et d'un accès pas trop facile²⁰ ». Aussi, il la pensait en rapport avec l'université et en contact avec l'industrie²¹, mais maintenue dans un certain écart. La proposition s'appliquait également à l'architecte en exercice de son métier dont le bureau ne sera pas éloigné, mais à côté d'un commerce suffisamment important et suffisamment opérationnel. La proposition me paraît encore valable pour une recherche qui a l'ambition d'être réflexive. En entretenant une distance avec d'autres lieux dédiés à du dessin et de la fabrication, elle favorise cette faculté de la pensée qui est de pouvoir faire retour sur elle-même.

Déplacement du design

- 8 Les situations évoquées en début sont plus profitables à l'esprit de développement qu'à l'esprit de recherche. D'ailleurs, s'il est couramment question « d'études et développements », c'est de développements dont il s'agit, des développements faisant suite aux résultats d'une enquête. Le design, souvent à bon gré, se positionne en début de cette chaîne de conception-produit alors qu'il aurait été bénéfique qu'il œuvre en ses bords. Or, la procédure linéaire, validée par des contenus scientifiques, restreint la possibilité de mener des explorations et contraint *in fine* la pratique rendue passive. Trois phénomènes que j'observe plus patiemment dans la suite sont impliqués : l'assimilation du design à un travail de conception, le rapprochement entre design et savoirs, le développement des activités de médiation.
- 9 Une première chose que je trouve significative est donc le déplacement de l'activité de design. J'en vois une trace dans le fonctionnement mis en place à la Fondation pour l'éducation visuelle, puis à l'Isotype Institute dans les années 1920. Le département de transformation d'Otto Neurath peut être considéré comme un premier cas d'intégration du designer au sein d'équipes pluridisciplinaires. La procédure consistait à associer dans un groupe, élargi en fonction des projets, mais toujours soumis à l'autorité du directeur, un certain nombre de savants et de spécialistes, un

transformateur en charge de la traduction des informations et un designer préoccupé, lui, du « dessin ». Otto Neurath évoque de lui-même une procédure « routinière²² » fondée sur un dispositif systématique applicable à des secteurs aussi divers que la communication de données économiques, sociales, démographiques voire artistiques (exposition *Autour de Rembrandt*²³). Le designer était à l'écoute des observations et des conclusions énoncées lors des académies et intervenait encore en fin de chaîne. Pourtant, l'activité se trouvait répartie entre cette sorte d'intermédiaire, le transformateur, qui travaillait au plus près de l'équipe scientifique et le designer qui finalisait l'objet graphique au-delà des premiers schémas. Que cette organisation ait assuré une place au design, c'est certain, que quelque chose se soit cherché, rien n'est moins sûr.

- 10 Giu Bonsiepe, enseignant à la HfG d'Ulm, envisage en 1969²⁴ une répartition équivalente entre un concepteur en charge du prédesign et un exécutant limité dans ses libertés d'entreprendre. Le texte consacré à la théorie de l'information propose de ne plus penser le design comme une occupation fabricante, mais comme une activité de l'esprit qui produit une méthode et détermine les éléments d'un programme fait de constantes et de variables. Cette approche presque protocolaire a pu rassurer un ordre productiviste devant tenir ses objectifs ainsi qu'une génération rendue anxieuse par l'exploitation qui avait pu être faite des sensibilités²⁵. Horst Rittel, théoricien du design et penseur des méthodes, intervenu lui aussi à la HfG, s'est exprimé très clairement dans les années 1960 sur la nécessité de tenir une activité devenue aussi complexe que puissante dans un cadre très contrôlé, car « une erreur de planification aurait des conséquences incalculables²⁶ ». Résoudre en amont les problèmes de conception permettrait d'améliorer la planification et de limiter le risque majeur : c'est le rôle dévolu à une partie du corps professionnel généraliste que forment les designers. Ceux-ci sont renommés des « concepteurs de biens de consommation » ou plus simplement des « concepteurs ».
- 11 Moholy-Nagy, en homme des années 1930, réglait le problème plus simplement : il estimait devoir utiliser sans limites et sans contrôle tout ce qui pourrait augmenter l'efficacité d'une imagination qu'il dit « mécanique », admettant néanmoins que « c'est là une proposition dangereuse, si des ignorants s'en servent²⁷ ». Les principes des deux

écoles historiques qu'ont été le Bauhaus et la HfG se différencient sur le rapport qu'elles ont entretenu aux savoirs. Le design tel qu'enseigné à Ulm articule étroitement les énoncés scientifiques et la génération des formes. Ainsi, les savoirs mathématiques, géométriques, statistiques, mais aussi sociologiques, psychologiques et parfois micropsychologiques ne sont pas utilisés classiquement comme des outils d'analyse, mais constituent la base à partir de laquelle s'envisage la production. Les volumes et le dessin des façades de toute une génération de matériels a découlé directement des principes de la Gestalt théorie. Les bauhausiens – enseignants et étudiants – ont eux aussi montré un intérêt pour ces lois de la perception, mais aucune continuité n'a été établie par avance entre le socle théorique et l'aspect des objets. Il n'a donc pas été question, au Bauhaus, de se passer d'un nombre de connaissances issues d'observations objectives, mais de faire sans elles. Ce faire ne s'est pas appuyé sur un programme d'enseignement des lois générales, mais sur un montage qui dissociait, par exemple, les cours de forme et d'atelier en les confiant à deux enseignants non coordonnés. La HfG a choisi une autre voie qui a fait une large place aux enseignements de type universitaire ce qui n'a pas manqué de réduire les capacités des designers et a conduit Max Bill à démissionner en 1957.

- 12 Dans ces années-là, la fonction nouvellement sociale du designer dans le monde de l'entreprise et dans les institutions scientifiques coïncide avec la promotion de la notion d'environnement. Ses activités sont dès lors orientées vers des questions de médiation. Eliot Noyes, par exemple, après avoir été appelé par IBM pour y dessiner des appareils mécaniques, puis incluant de la microélectronique, s'est trouvé en charge de réformer l'organisation des services. Renommé directeur des produits, il devient un acteur social majeur dans une entreprise constituée de cadres et d'agents et propose des schémas de fonctionnement moins pyramidaux qui prétendent favoriser les relations internes et les interactions. Pourtant, si l'autorité de la hiérarchie se manifeste moins franchement, elle se trouve mieux servie par ce design devenu *corporate*. Le sens de la formule est ambigu y compris dans ses difficultés de traduction : l'anglicisme « corporate design » semble indiquer l'inclusion d'une activité autrefois externalisée, voire secondarisée dans l'organigramme de l'entreprise (un design

incorporé). On peut aussi la comprendre comme une formule prescriptive : il s'agirait de designer la firme elle-même et/ou les objets qu'elle produit²⁸. Le designer global acquiert ainsi une position centrale : il a pour tâche, d'une part, d'accorder la production dans son ensemble à ce qu'on appelle couramment l'identité d'entreprise, et d'autre part, d'assurer un esprit de corps en intervenant sur les conditions internes de l'échange et du travail. Le propos ci-présent ne cherche pas à regretter une orientation jugée trop mercatique. La mission sociale allouée au designer dépasse d'ailleurs la sphère de l'entreprise et résonne avec des positions politiques tenues dans des lieux institutionnels. Max Bill préconisait une « intégration totale » dans l'idée de former des designers « socialement responsables²⁹ ». Abraham Moles, enseignant à la HfG et à l'université de Strasbourg, a envisagé le designer comme un médiateur moins voué à produire des objets qu'à construire des environnements artificiels propres à intégrer l'homme dans la société. Le « design intégré³⁰ » de Victor Papanek mettait en charge l'ancien dessinateur industriel d'une dite « planification sociale³¹ » et le rendait capable d'assurer l'inclusion de tous.

- 13 Ainsi, le design qui est une pratique initialement technicienne s'est rapprochée de corps de disciplines scientifiques de trois façons : en s'orientant vers des activités de conception plutôt que de fabrication, en associant son activité dite de « création » à l'expression des savoirs et en répondant à une ambition sociale. Je doute que ces situations dans lesquelles s'exerce une maîtrise puissent être favorables à ce qu'on peut attendre au titre d'une recherche. Cette dé-position du designer, déplacé au sein d'équipes scientifiques sous prétexte d'innovation, pourrait ne produire rien de plus qu'un ordinaire. En effet, les fonctions à caractère programmatique qui lui sont allouées, spéculatives et peu substantielles, entament sa capacité à produire des objets singuliers. Il s'en trouve moins motivé dans son action que contraint dans son ouvrage. La situation ne sera pas plus à l'avantage de l'université qui, croyant trouver dans l'adaptation de méthodes venues d'ailleurs l'occasion d'une relance, perdra de sa puissance critique. Je vois de part et d'autre un renoncement : le design, même quand il se veut alternatif, et la recherche, même quand elle est menée à l'université, pourraient ne faire que relayer le monde tel qu'il va.

Designer en indépendant

- 14 L'arrangement qui consiste à intégrer le designer dans une unité se trouve aujourd'hui valorisé. Pourtant, c'est une autre position qu'on rencontre et qu'on lit à propos du design à ses débuts. Dans un article des années 1930³², Frank Lloyd Wright abordait la question de la place de l'architecte dans des corporations de plus en plus grandes. Selon lui, deux options étaient offertes à la profession : le repli dans des institutions d'arrière-garde ou la tournure progressiste consistant à intégrer de grandes firmes. Dans le premier cas, plus traditionnel, la production est tenue entre trois pôles (le propriétaire, l'architecte, le prestataire) et l'autorité est répartie de façon pyramidale. Dans le second cas, les professions plus nombreuses et moins hiérarchisées sont agrégées : Frank Lloyd Wright parle de « corporate aggregate³³ ». Wright a l'air de penser que ce dernier schéma est en défaut d'organisation. Les entreprises d'alors gagnent en volume ce qui les conduit à assembler des compétences dans un tout compact qu'on peut penser de forme mal définie. Elles fonctionnent alors à la manière d'un agglomérat, voire d'un agrégat si on traduit littéralement la formule de Wright. Celui-ci propose une voie alternative qui a plus d'actualité que la première et qui n'est pas moins engagée dans le monde que la seconde : un architecte ne doit pas travailler en autonomie, mais articuler sa pratique aux conditions d'une économie de marché et d'une production mécanique (« hooked up » et « hooked in³⁴ » présents dans le texte signifient respectivement « branché » et « accroché »). Néanmoins, en n'étant pas soumis à l'autorité d'un organe ou d'une collectivité, il jouirait d'une indépendance bénéfique. Wright nomme cette autre voie « l'entreprise individuelle » – individuelle plutôt que *corporate*.
- 15 Je retiens trois idées principales de cette lecture qu'il faudrait longue et attentive. Tout d'abord, si le texte met en cause un état de la profession prise entre cette institution américaine appelée le AIA (American Institute of Architects) et les tendances progressistes de l'architecture intégrée, il propose surtout une critique générale de l'architecture en tant que profession. Le titre (« L'architecture envisagée comme une profession a tout faux³⁵ ») est déjà explicite sur ce point. Wright développe ensuite quelques lignes et quelques défenses en réponse à ce que je comprends être un reproche fait aux

architectes. Ce reproche ne porte pas sur leur peu de spécialisation (leur qualité de généralistes capables de coordination sont appréciées professionnellement), mais a l'air de concerner leur manque d'opérativité. Wright oppose à ce professionnalisme conduit uniquement par la production d'un résultat ce qu'il appelle des « qualifications ». Elles impliquent une connaissance des faits techniques, économiques et humains de l'époque. László Moholy-Nagy fait dans les mêmes années une proposition très proche en s'adressant à « tous ceux qui, vivant avec leur temps, comprendront les exigences du moment³⁶ » : à tous ceux qui ne les ignoreront pas, mais qui les connaîtront et ne les mépriseront pas. Il n'est pas dit que ces exigences doivent cadrer ou conditionner le projet, au contraire.

- 16 Tout tient dans une position qui est celle d'un indépendant ; c'est le deuxième point qui me semble importer. Cette position doit permettre à l'architecte de « s'élever » au-dessus des impératifs et des intervenants multiples. Je reprends strictement le mot de Wright qui développe des images pouvant passer pour « dirigeantes » comme celle du chef d'orchestre : pareillement à lui, l'architecte doit montrer une capacité de contrôle jusqu'à l'achèvement du bâtiment. Ce contrôle ne porte pas sur tout, mais sur ce qui appartient en propre à l'architecte, c'est-à-dire le design. Je m'appuie encore une fois sur une formule du texte dans laquelle je remarque l'emploi d'un possessif : Wright propose de donner le contrôle complet à l'architecte (« to give to the architect complete control [...] until complete concretion of the building³⁷ ») d'un design qui est le sien (« of his design » et pas « of its design³⁸ »). Le bâtiment est un ouvrage ressortant du travail d'un nombre de personnes parfois groupées (en fonction des qualifications et de l'organisation du chantier par exemple), mais le design, lui, est l'affaire d'un homme un seul. Or, les grandes firmes sont des entités dont les dimensions disproportionnées ne rendent plus possible cette indépendance propice à la bonne orchestration des ensembles. Dans son idée, conception et production ne doivent ni se confronter ni se succéder et les activités de l'architecte ne correspondent pas à l'une ou l'autre de ces catégories (études et conception ou gestion et *product planning*). Lui se trouve à côté ou aux côtés. Il ne faut donc pas comprendre la formule « to rise above » comme la désignation d'une position souveraine. Frank Lloyd Wright veut simplement

signifier la nécessité pour l'architecte de se trouver dégagé du groupe. Ainsi, il sera en mesure de fournir un travail consistant et singulier, et d'amener dans la production une unité qui ne se décide pas *par avance*. Inversement, la grande firme unifie tout un agrégat de compétences en s'organisant en fonction d'un plan d'entreprise qui consiste en des études prévisionnelles. Celles-ci cherchent à démontrer la *viabilité* du projet, mais ne tentent pas d'en dégager la singularité. Dans cette configuration, l'architecte-designer, d'une façon symptomatique, est moins souvent penché sur des plans de fabrication qu'associé à des études globales de faisabilité. Peu de choses et surtout rien d'inédit ne ressortira d'un système qui, selon les termes de Wright, « limite l'esprit d'initiative ³⁹ ».

- 17 Mon dernier point concerne la qualité – ou le manque de qualité – des productions d'alors dont Wright dit une chose en employant à plusieurs reprises la formule « made-shift ». Cette formule, qui trouve un équivalent dans l'expression française « de fortune », est appliquée aux produits comme aux fonctionnements des firmes. Frank Lloyd Wright veut souligner les bricolages pas toujours bienvenus et les résultats malheureux suscités par des structures qu'il n'hésite pas à décrire comme des « imbroglios ». Il s'appuie pour cela sur un paradoxe : ces organisations pourtant servies par des *plan-factories* fonctionnent d'une façon anarchique et les bâtiments qui en ressortent sont logiquement des architectures de fortune. La brève introduction qui figure en tête de l'édition sus-citée propose une interprétation différente. Ces quelques lignes donnent des informations sur le contexte dans lequel l'article a été publié en 1930. Elles rappellent qu'il a été précédé d'un premier texte intitulé *The Architect* ⁴⁰ paru une trentaine d'années auparavant et souligne l'esprit d'anticipation dont Wright a fait preuve en alertant sur un phénomène qui s'est généralisé dans les années 1950. Pour évoquer l'actualité d'un après-guerre motivé par l'idée d'une relance économique, l'auteur de l'en-tête a écrit cette phrase : « La surabondance d'architectures quelconques, surtout après la guerre, démontre que les accusations de Wright étaient justes ⁴¹ ». La formulation de ce constat conclusif ne rend pas compte de l'écart entre les deux qualificatifs – celui de « made shift » employé par Wright et sa transposition dans le commentaire en *non descript*. Il établit plutôt une correspondance entre une architecture improvisée,

voire précaire et des formes autrement anodines. J'y vois un enjeu pour le design le plus actuel. En effet, des bâtis uniformes qui ont exploité les moyens d'une production industrielle depuis les années 1950 aux assemblages souvent éclectiques générés par des programmes de différentes sortes, c'est d'un même ordinaire dont il s'agit.

Conclusion

- 18 La question de la recherche, théorique ou appliquée, n'était pas l'enjeu du texte de Frank Lloyd Wright. Néanmoins, il y soutient une position qui va à l'encontre, d'une part, d'un design *corporate* ne faisant plus que correspondre aux existants et aux attentes et, d'autre part, d'une recherche se contentant d'enseigner un état du monde sans plus proposer les éléments de sa critique. Ces deux tendances sont en partie conjoncturelles. Le design et les départements de recherche ont été pressés de répondre à une injonction qui réclamait de leur part une opérativité immédiate. L'un et les autres ont pensé pouvoir y souscrire en s'incluant mutuellement dans des unités plus globales. La proposition de Wright est inverse. Elle reste valable dans une situation d'urgence qui ne doit pas empêcher la prise d'un certain recul, sans quoi nous risquerions de ne produire plus que des espaces et des objets *made shift*, c'est-à-dire vite (et mal) faits, et d'augmenter la précarité de nos cadres de vie. Il s'agit de résister à cette tendance qui voudrait produire activement et de soutenir un design qui, en se tenant à l'écart, bénéficie d'une qualité de réflexion. Le designer en cette position est autant, voire plus, au travail, un travail qui sans anticiper sur l'avenir s'est montré fertile. C'est le sens de toute utopie, que Frank Lloyd Wright avait bien saisi, de ne pas être prospective.

BIBLIOGRAPHIE

APPLEYARD Donald, LYNCH Kevin, JACOBS Allan, *The View from the Road*, Cambridge (MA), MIT Press, 1964.

BONSIEPE Giu et ANDRÉ Brigitte, « Théorie de l'information et structures typographiques », *Communication et langages*, n° 1, 1969, p. 57-69, DOI : [10.3406/colan.1969.3713](https://doi.org/10.3406/colan.1969.3713).

BURKHARDT François (dir.), *L'école d'Ulm : textes et manifestes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.

HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux*. Arts, architecture, design, Paris, B42, 2017.

LEYMONERIE Claire, *Le temps des objets. Une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Saint-Étienne, Cité du design, 2016.

LYNCH Kevin, *The Image of the City*, Cambridge (MA)/Londres, MIT Press, 1960.

MOHOLOY-NAGY Laszlo, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, C. Wermester, J. Kempf et G. Daltez (trad.), Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1993.

NEURATH Otto, *Des hiéroglyphes à l'Isotype. Une autobiographie visuelle*, Paris, B42, 2018.

ORILLARD Clément, « Kevin Lynch et l'innovation dans les systèmes de visualisation urbaine », *Communication et langages*, vol. 2, n° 180, 2014, p. 63-77, DOI : [10.3917/comla.180.0063](https://doi.org/10.3917/comla.180.0063).

PAPANEK Victor, *Design pour un monde réel*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

PEZOLET Nicolas, « Le Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire » : polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, mémoire en maîtrise ès art, Université de Laval, 2008, URL : <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/ac5ef2d4-c2e5-40b4-9b50-0cb737b9c540> [consulté le 20 juin 2025].

PEZOLET Nicolas, *Reconstruction and the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962*, New York, Taylor & Francis, 2017.

SALARI Chiara, « Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990 », *Transatlantica*, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/transatlantica.8348](https://doi.org/10.4000/transatlantica.8348).

WITTORSKI Richard, « La professionnalisation », *Savoirs*, vol. 2, n° 17, 2008, p. 9-36, DOI : [10.3917/savo.017.0009](https://doi.org/10.3917/savo.017.0009).

WRIGHT Frank Lloyd, *L'avenir de l'architecture*, M.-F. Bonardi (trad.), Paris, Denoël-Gonthier, 1966.

WRIGHT Frank Lloyd, « Architecture as a Profession Is All Wrong », *Frank Lloyd Wright, Collected Writings. Volume 1: 1894-1930*, New York, Rizzoli, 1992.

NOTES

1 Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (MA)/Londres, MIT Press, 1960.

2 Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Mayer, *The View from the Road*, Cambridge (MA), MIT Press, 1964.

- 3 Pour une étude approfondie des contextes et des sources de ces deux publications : Clément Orillard, « Kevin Lynch et l'innovation dans les systèmes de visualisation urbaine », *Communication et langages*, vol. 2, n° 180, 2014, p. 63-77, DOI : [10.3917/comla.180.0063](https://doi.org/10.3917/comla.180.0063).
- 4 Allan Jacobs, Donald Appleyard et Kevin Lynch cités par Chiara Salari, « Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990 », *Transatlantica*, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/transatlantica.8348](https://doi.org/10.4000/transatlantica.8348).
- 5 En place du plus académique *civic art*.
- 6 Victor Papanek, *Design pour un monde réel*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 334.
- 7 Je cède ici à une terminologique en vogue dans le vocabulaire de la « professionnalisation » qui oublie trop rapidement le sens initialement juridique du mot.
- 8 Claire Leymoinerie, *Le temps des objets. Une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Saint-Étienne, Cité du design, 2016.
- 9 Selon les définitions courantes (Wikipédia, Cegos) et spécialisées (Richard Wittorski, « La professionnalisation », *Savoirs*, vol. 2 n° 17, 2008, p. 9-36, DOI : [10.3917/savo.017.0009](https://doi.org/10.3917/savo.017.0009)), la professionnalisation correspondrait à une mutation dans la profession même qui, en faisant appel à un plus haut degré de compétence, garantirait un niveau d'exclusivité. Ce haut niveau sera atteignable seulement par quelques-uns, quand la simple profession se montrerait encore accueillante pour des externes ou des figures amateurs (on pourrait être plus ou moins professionnel, on pourrait même être seulement « semi-professionnel »).
- 10 Définition de « superviser », dictionnaire français CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/superviser#:~:text=SUPERVISER%2C%20verbe%20trans.,SUPERVISER%2C%20verbe%20trans.,travail%20accompli%20par%20d'autres> [consulté le 26 juin 2025].
- 11 Pour exemple, aller voir le site internet de l'Acdi (à la croisée des designers intégrés), URL : <https://acdi-asso.fr/> [consulté le 26 juin 2025].
- 12 Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017.
- 13 Par exemple, les suivis de diplôme assurés par Hans Guguelot qui ont été l'occasion d'explorer des principes tels que le *design system*, promis à de nombreuses applications.

- 14 Max Bill s'adressant à Asger Jorn, dans Nicolas Pezolet, « *Le Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire* » : polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, mémoire en maîtrise ès art, Université de Laval, 2008, p. 92, URL : <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/ac5ef2d4-c2e5-40b4-9b50-0cb737b9c540> [consulté le 20 juin 2025].
- 15 Nicolas Pezolet, *Reconstruction and the Synthesis of the Arts in France, 1944-1962*, New York, Taylor & Francis, 2017.
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*
- 18 Pierre-Damien Huyghe, *op. cit.*, 2017.
- 19 Pierre-Damien Huyghe différencié les recherches en, avec, et sur le design.
- 20 Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, M.-F. Bonardi (trad.), Paris, Denoël-Gonthier, 1966.
- 21 Frank Lloyd Wright pense que « ces centres pourraient être en rapport avec l'université grâce à des cours universitaires sur l'histoire de l'art, l'architecture et l'archéologie » et qu'ils pourraient « entrer en contact avec l'industrie commerciale », dans Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, *op. cit.*, p. 99 et p. 101.
- 22 Otto Neurath, *Des hiéroglyphes à l'Isotype. Une autobiographie visuelle*, Paris, B42, 2018, p. 139
- 23 *Rondom Rembrandt*, exposition organisée par Otto et Marie Neurath pour le centre commercial De Bijenkorf à Amsterdam, Rotterdam et La Haye en 1938.
- 24 Giu Bonsiepe et Brigitte André, « Théorie de l'information et structures typographiques », *Communication et langages*, n° 1, 1969, p. 57-69, DOI : [10.3406/colan.1969.3713](https://doi.org/10.3406/colan.1969.3713).
- 25 La Hfg d'Ulm au sein de laquelle Giu Bonsiepe a enseigné était à ses origines une fondation antinazie montée juste après-guerre par deux résistants, Hans et Sophie Scholl, et tenait aux contenus d'éducation sociopolitiques.
- 26 Horst Rittel, *L'école d'Ulm : textes et manifeste*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 36.
- 27 Laszlo Moholoy-Nagy, « La photographie dans la réclame », 1993, p. 140.

- 28 Le terme de « coporate » désigne aussi bien l'entreprise ou la firme elle-même que ce qui appartient à telle société et se trouve intégré par nature au collectif d'après des sources internet (*Wiktionnaire, Linternaute*).
- 29 Max Bill, *op. cit.*
- 30 Victor Papanek, *op. cit.*
- 31 Formule visible dans les schémas, Victor Papanek, *op. cit.*, p. 358.
- 32 Frank Lloyd Wright, « Architecture as a Profession Is All Wrong », *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, Pfeiffer, Bruce Brooks, 1992.
- 33 Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, *op. cit.*, p. 334.
- 34 *Ibid.*, p. 335.
- 35 « Architecture as a Profession Is All Wrong ». Je traduis.
Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, *op. cit.*
- 36 László Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 140.
- 37 Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd, Wright Collected Writings*, *op. cit.*, p. 335.
- 38 *Ibid.* Je souligne.
- 39 Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, *op. cit.*
- 40 Cité dans Frank Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, *op. cit.*
- 41 « The glut of nondescript architecture, especially after the war, only proved Wright's accusation to be just ». Frank Lloyd Wright, « Architecture as a profession is all wrong », *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, *op. cit.*, p. 333. Je traduis.

RÉSUMÉS

Français

L'article interroge l'idée passant pour gratifiante d'un design « intégré ». Est désignée ici la pratique en entreprise, pas tout à fait récente, mais plus répandue, préférant embaucher un designer plutôt que de faire appel aux compétences d'une agence externe. Cette pratique ne modifie pas les fonctionnements de l'entreprise, elle les optimise. En revanche, elle contrarie le travail d'un designer alors impliqué dans des activités managériales et de planification. Il ne s'agit pas de viser seulement tout un

lexique et toute une tendance qui ferait du designer un acteur principal du monde économique, mais de revenir sur les raisons et les implications en design d'une « intégration totale ». La formule n'est pas nouvelle : on la rencontre dès l'annonce de la fondation de la Hfg d'Ulm en 1953, école qui a par la suite développé un enseignement du projet appuyé sur différents partenariats. Or cette école a dans le même temps affiché des ambitions de recherche, en assurant notamment une place sans précédent aux enseignements scientifiques et théoriques tels que dispensés dans les universités. Ces deux faits ne sont pas sans liens : c'est bien au titre d'une opérativité directe, contrôlée et motivée par un certain nombre de savoirs que le design comme la recherche se sont alors trouvés valorisés. D'autres, designers ou architectes, pas moins modernes et pas moins engagés, avaient déjà soutenu une position sensiblement différente dans laquelle l'« agir » pouvait être temporairement retenu. C'est le fait d'une position, au sens littéral du terme, qui a soutenu un certain écart à l'égard du monde. On peut continuer à trouver cet écart avantageux pour des pratiques qui se veulent réflexives et critiques.

English

The article proposes to question the idea, which is considered rewarding, of an “integrated” design. We refer here to the practice in companies, not quite recent but becoming more widespread, which prefer hiring a designer rather than calling on the skills of an external agency. This practice does not change the company's operations, it rather optimizes them. On the other hand, it transforms or even opposes the designer's work, which is then involved in managerial and planning activities. It is not just a question of focusing on a whole lexicon and a trend that would make the designer a main actor in the economic world, but of reconsidering the reasons for and the consequences of “integration” or even “total integration” in design. The formula is not new: we find it in the very first words announcing the foundation of the hfg in Ulm in 1953, a school that subsequently developed a teaching of design based on various partnerships. At the same time, this school has displayed research ambitions, notably by providing an unprecedented place for scientific and theoretical teachings as given in universities. The two facts are not unrelated: it is indeed under the title of a direct operativeness, controlled and motivated by a certain amount of knowledge, that design as well as research were then and have been since then, valued. Others, however, designers or architects, who are no less modern and no less committed, have maintained a significantly different position, in which action and even “acting” have been temporarily retained. It is the fact of a position, in the first and almost literal sense of the term, which consisted in standing in a relative distance. One may continue to find this restraint advantageous, for practices that are meant to be reflexive and critical.

INDEX

Mots-clés

design intégré, Wright (Frank Lloyd), Hfg Ulm, Papanek (Victor), corporate, équipes pluridisciplinaires

Keywords

integrated design, Wright (Frank Lloyd), Hfg Ulm, Papanek (Victor), corporate, multidisciplinary teams

AUTEUR

Cécile Fournel

Professeure de chaire supérieure, CPGE design ESAA la Martinière-Diderot, Lyon ; chercheure au laboratoire AAU (Ambiance, Architecture, Urbanités), Grenoble (ENSAG/CNRS) ; docteure en sciences et théorie de l'art et du design (Paris I-Sorbonne)

IDREF : <https://www.idref.fr/260140740>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/cecile-fournel>

La formation en expansion

Espaces-temps de recherche en école de design

Expanding Education. Time and Space for Research in a Design School

Estelle Berger

DOI : 10.35562/marge.1292

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

PLAN

Une expansion de la formation

Quelles ambitions ?

Un « ba » au sein de l'école

Au-delà : une thèse « en tant que designer »

TEXTE

- 1 Ce texte reprend la trame d'une communication à la journée d'étude *Designs-Designer-Déjouer : jeux et enjeux du design à l'université*¹, enrichie des échanges menés à cette occasion. Nous y proposons une investigation du rapport entre enseignant·es-chercheur·es et étudiant·es en design, attentive aux correspondances entre enjeux d'éducation et de recherche :

L'expression française d'enseignant-chercheur doit être défendue et remotivée en interprétant le tiret qui les unit non pas comme une bascule [...], mais comme une fusion de tous les instants, faisant qu'on ne recherche jamais plus pertinemment que lorsqu'on confronte son supposé savoir aux questions de supposés ignorants, et que l'on n'enseigne jamais mieux que lorsqu'on profite de l'intelligence collective réunie dans la salle de classe pour résoudre de vrais problèmes de recherche².

- 2 Nous nous appuyons sur le retour d'expérience d'une équipe de recherche intégrée dans une école privée d'enseignement supérieur en design. Celle-ci se situe au carrefour entre l'établissement, les

mondes académiques et professionnels, prenant appui sur une diversité de disciplines – d'origine comme dans ses collaborations (arts, SIC, sciences de la conception, philosophie, neurosciences, gestion...).

- 3 Par le partage de nos engagements, expérimentations et questionnements, nous ne visons pas à promouvoir un quelconque modèle, mais à contribuer à une discussion entre pairs engagés à développer leurs pratiques et la réflexivité qui les sous-tend.

Une expansion de la formation

- 4 Une image répandue qualifie les designers de « profils en T », la barre verticale représentant une profondeur d'expertise et l'horizontale une disposition pour la collaboration interdisciplinaire³. Si les évolutions récentes de nos métiers semblent favoriser ce niveau transverse et connectif, avec les compétences de médiation, traduction et facilitation qui l'accompagnent⁴, la spécialisation dans les branches du design n'a pas disparu pour autant. Notre école maintient ainsi un enseignement en filières, tout en prônant le désilotage dans les organisations et la société. Composant avec ce paradoxe, notre conviction est que la recherche peut nourrir la pédagogie sur les deux axes de l'expertise et de la pluri- voire transdisciplinarité ; concilier dynamique d'approfondissement et d'ouverture, grâce au jeu entre plusieurs niveaux :

- Contenu : proposer des concepts, des résultats, apprendre le langage de la recherche académique pour accéder à différentes expertises disciplinaires ;
- Démarche : manier des méthodes, des outils (en projet comme pour son positionnement professionnel) ;
- Horizon de sens : développer sa réflexivité, positionner son métier par rapport à des questions de société ;
- « Bol d'air » : prise de recul et divergence.

- 5 Si un tel modèle d'expansion horizontale et verticale est relativement facile à imaginer, sa mise en pratique pose question. On sait les designers fréquemment soumis à des injonctions paradoxales – l'impératif d'innovation s'opposant non seulement à l'aversion contemporaine au risque⁵, mais aussi à la réintégration des

limites planétaires⁶. Une réelle évolution des terrains de pratique répond-elle au développement des consciences qui est visé ? Faute de débouchés adaptés, ne risque-t-on pas d'exacerber encore la schizophrénie des designers⁷ ? Former des professionnel·les employables et des activistes engagé·es⁸ est-il compatible ? Comment une école peut-elle se positionner dans ce champ de forces ?

Quelles ambitions ?

- 6 Les établissements d'enseignement supérieur assument une fonction légitimante dans la validation des acquis et compétences. Poursuivant l'objectif explicite d'insérer leurs étudiant·es dans le monde du travail⁹, ils ne peuvent ignorer les critères d'expertise reconnus sur le terrain. Mais la visée de professionnalisation ne risque-t-elle pas de réduire l'enseignement à une réponse aveugle aux besoins du marché du travail ?

Sans cette dimension pédagogique absolument éloignée de toute forme d'utilitarisme, il serait bien difficile, à l'avenir, de pouvoir encore imaginer des citoyens responsables, capables de dépasser leur égoïsme pour embrasser le bien commun, se montrer solidaires, pratiquer la tolérance, revendiquer leur liberté, protéger la nature, défendre la justice¹⁰

- 7 Insérée au sein d'une école privée, notre équipe de recherche ne peut faire l'impasse sur ce questionnement quant au devenir des étudiant·es, et leur positionnement par rapport aux attentes de la société. À l'extrême s'opposent la conformation aux valeurs de l'économie capitaliste, et l'épanouissement personnel au risque de la marginalisation. Si nous ne croyons pas au choix binaire entre ces deux perspectives, nous considérons que la transparence axiologique quant au positionnement de l'école est une condition indispensable pour établir toute forme de contrat avec les étudiant·es et soutenir leur émancipation¹¹. Ceci inclut de clarifier les orientations de nos activités de recherche, qui sont à la fois tendues vers les mondes sociaux de la pratique professionnelle et de la recherche académique. Dans une visée constructiviste, nous considérons ainsi la connaissance comme un processus permanent plutôt qu'une fin

à atteindre¹², comme un ensemble d'outils dans le domaine de l'expérience plutôt qu'un champ qui serait situé au-delà. Cette posture épistémologique résonne particulièrement avec le design, où tout « recul » réflexif ou « montée » en généralité ne peut s'envisager qu'en proximité aux terrains, acteurs et situations adressées¹³.

- 8 En ce sens, la sensibilisation à la recherche pour les étudiant·es en design représente l'occasion d'un travail sur leur posture¹⁴ : comment choisir, utiliser et combiner ses outils de manière réflexive ? Comment associer différentes perspectives (en incluant la sienne) avec distance critique ? Comment dépasser les rôles qui nous sont assignés, pour agir en conscience ?
- 9 L'horizon est celui de l'autonomie – dont la littérature en sciences de l'éducation souligne les ambivalences. Ce terme désigne ainsi à la fois un ensemble de compétences et de processus, construits à la fois par soi-même et en interdépendance avec les autres¹⁵. Il s'agirait donc dans le même temps d'être autonome et d'être susceptible de le devenir ! Les relations complexes entre autonomie et émancipation ont également été largement discutées¹⁶, mais dans le cadre de cette réflexion nous choisissons de les associer dans une visée commune d'appropriation/réappropriation par les étudiant·es de leurs parcours de vie.
- 10 Le champ de l'autoformation s'est attaché à étudier l'émergence d'une prise de conscience et réflexivité permettant la rétroaction sur les déterminismes¹⁷. C'est en se transformant qu'on se rend capable d'agir sur les structures qui nous forment¹⁸. Certes, des conditions doivent exister pour que les normes morales et sociales puissent être changées de l'intérieur. Mais quoi qu'il en soit, l'autonomie n'est pas synonyme de « chacun pour soi » ou d'autosuffisance. Au contraire, elle place la pleine reconnaissance de nos interdépendances à la base de toutes nos interactions¹⁹.
- 11 Quelles sont les implications de penser une école comme un tel système autopoïétique ? Engagé·es dans un cheminement commun, nous devons faire connaissance et nous diriger ensemble. Ce modèle organique semble particulièrement pertinent dans notre monde complexe, pluriel et en transition, mais sa mise en œuvre ne va pas de soi. Le défi est de passer de l'idéal d'une « école de pensée », force centripète porteuse de valeurs et visions, à une « école qui pense »,

forme évoluant sur le mode de l'auto-éco-réorganisation²⁰. Nous sommes alors coresponsables de ce qui émerge entre enseignant·es, étudiant·es, partenaires, communautés de recherche et de pratique... Surtout, nous devons développer la « response-abilité²¹ » des futur·es designers, c'est-à-dire leur capacité à répondre de leurs choix et des implications potentielles de ceux-ci.

Un « ba » au sein de l'école

- 12 Si la nature intrinsèquement abductive du design induit une posture épistémologique d'ordre plutôt constructiviste, différents modes de relation entre pratique et recherche coexistent. On trouve dans la littérature deux modèles fondateurs, tripolaires :

- Recherche « sur » le design (*design studies*)
- Recherche « pour » le design (au sein du processus)
- Recherche « par » le design (interrogeant la pratique même du projet²²)

et

- « *Design studies* » (cumulatif, distancié, descriptif)
- « Pratique » (en contexte, spécifique, synthétique)
- « Exploration » (idéaliste, sociétal, subversif²³)

- 13 Dans un parcours électif animé par notre équipe de recherche pour des étudiant·es en cinquième année, nous nous appuyons sur ces grilles de lectures, ni opposables ni directement superposables. Les jeunes designers se les approprient généralement rapidement, de différentes manières. Certain·es cherchent à y positionner des projets, ou à identifier leur centre de gravité en tant que praticien·ne. D'autres les envisagent pour modéliser une trajectoire au long cours, ou la répartition des forces dans une équipe. C'est certainement la force d'un outil pédagogique de se prêter à différents usages en gardant une substance.

- 14 Mais cette plasticité d'interprétations nous interroge néanmoins sur la compréhension du terme « recherche ». La plupart des étudiant·es ne s'inscrivaient pas à notre module pour une sensibilisation à la(les) culture(s) scientifique(s), mais pour obtenir des outils mobilisables dans les phases amont de projet, notamment pour les études de terrain. Des cours de méthodologie comme de sciences humaines et

sociales existent dès la première année de formation, mais ce flou persistant met en évidence à quel point il est difficile de les digérer et mettre en perspective dans la globalité de son parcours.

- 15 Ce constat a amené notre équipe à revoir ses ambitions et se repositionner, afin de renforcer la réflexivité des étudiant·es dans et sur leur pratique émergente²⁴, tout au long des cinq ans de formation. Cela passe par des formats pédagogiques privilégiant l'interactivité et le dialogue : ateliers d'étude de textes, d'exercices individuels et en groupe, restitutions orales. Plutôt qu'à transmettre un contenu, nous ambitionnons d'animer un « ba²⁵ » au sein de l'école. Ce concept désigne un lieu (à la fois matériel et immatériel) où peuvent s'épanouir des interactions fondées sur la confiance et la réflexivité. Il est attendu que s'y développent des connaissances émancipatrices, par l'écoute réciproque, le respect des différences et des points de vue. Les acteurs en sont les étudiant·es, nous ne faisons qu'animer et protéger les espaces-temps et outils à leur disposition. Une question ouverte réside néanmoins dans l'évaluation des effets de ce mode d'accompagnement. Permet-il effectivement de formaliser, incorporer et partager des connaissances²⁶ ?

Au-delà : une thèse « en tant que designer »

- 16 Depuis 2017, notre équipe de recherche a monté deux laboratoires communs, rassemblant des partenaires académiques et organisations autour d'une thématique cœur. Dans ce cadre, nos responsabilités pédagogiques s'étendent au montage et co-encadrement de thèses CIFRE pluridisciplinaires. S'il n'est pas l'objet ici de discuter des recherches doctorales, nous souhaitons souligner quelques enjeux relatifs à l'accompagnement de thèses menées « en tant que designer ». Celles-ci suivent une approche constructiviste radicale, privilégiant la recherche-action à l'analyse distanciée²⁷. Ce positionnement induit plusieurs formes de tension – à commencer par la conciliation d'enjeux de pertinence sur le terrain et de robustesse académique.
- 17 Ces doctorant·es doivent savoir naviguer entre différents mondes sociaux. Les compétences de traduction, de médiation et de

créativité associées aux designers devraient en faire de parfait·es passeur·ses de frontières²⁸. Or, cette posture n'est pas si facile à tenir. Les tiraillements entre les exigences de l'opérationnel et celles de la recherche sont fréquents (temporalités, dimensions stratégique et politique...). Faut-il d'abord se faire accepter avant de pouvoir transformer ? Comment ne pas se faire happer par la tyrannie du court terme ? Comment créer des boucles de retour vers l'entreprise ? Autant de questions récurrentes pour les designers apprenti·es chercheur·es.

- 18 La pluridisciplinarité des thèses, inscrites dans des disciplines académiques variées, complexifie également le positionnement. La compatibilité avec nos partenaires en direction de recherche (la plupart du temps en sciences humaines et sociales) ne va pas nécessairement de soi. En outre, ces champs étant mieux structurés et reconnus que le design, leurs théories et méthodes s'imposent souvent sur nos « bricolages épistémologiques²⁹ ». De ce fait, il arrive que l'apport visible du design se réduise à des manières d'exprimer une créativité et de tangibiliser des idées. Cette situation de subordination questionne notre discipline dans ses enjeux de production de connaissances : dans quelle mesure veut-on contribuer à construire des communs, une colonne vertébrale – jusqu'à « faire science(s) » ? Ou assumons-nous de circuler entre différents champs, de manière opportuniste – voire, à l'extrême, anti-disciplinaire ?
- 19 Ces interrogations ne seront vraisemblablement pas catégoriquement tranchées. L'ensemble des travaux de recherche hybrides compose un paysage nuancé. Mais le point commun est l'heuristique³⁰ singulière des designers qui, profondément concerné·es par les situations adressées, ne peuvent s'extraire du schéma relationnel³¹. À nos yeux, bien loin d'une quête d'objectivité ou d'expertise, c'est donc à développer des qualités de présence, d'implication et de responsabilité que la recherche peut contribuer à l'éducation en design.

AVENIER Marie-José, « Les paradigmes épistémologiques constructivistes : post-modernisme ou pragmatisme ? », *Management & Avenir*, vol. 3, n° 43, 2011, p. 372-391, DOI : [10.3917/mav.043.0372](https://doi.org/10.3917/mav.043.0372).

Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1993.

BATESON Gregory, JACKSON Don D., HALEY Jay, WEAKLAND John, « Toward a theory of schizophrenia », *Behavioral Science*, vol. 1, n° 4, 1956, p. 251-264, DOI : [10.1002/bs.3830010402](https://doi.org/10.1002/bs.3830010402).

BERGER Estelle, « Rendre la critique créative. La démarche abductive et pragmatique du design », *Approches inductives*, vol. 4, n° 2, 2017, p. 109-132, DOI : [10.7202/1043433ar](https://doi.org/10.7202/1043433ar).

BERGER Estelle, « Design as posture: Developing enlightened subjectivity with the philosophy of yoga », dans LOCKTON Dan, LENZI Sara, HEKKERT Paul, OAK Arlene, SADABA Juan, LLOYD Peter (dir.), *DRS2022: Bilbao*, Bilbao, Design Research Society, 2022, DOI : [10.21606/drs.2022.222](https://doi.org/10.21606/drs.2022.222).

BOUZOU Nicolas et FUNÈS Julia de, *La comédie (in)humaine. Comment les entreprises font fuir les meilleurs*, Paris, Éditions de l'observatoire, 2018.

BROWN Tim, « IDEO CEO Tim Brown: T-Shaped Stars: The Backbone of IDEO's Collaborative Culture », *Chief Executive*, entretien réalisé par Morten T. Hansen, 21 janvier 2010, URL : https://chiefexecutive.net/ideo-ceo-tim-brown-t-shaped-stars-the-backbone-of-ideoaes-collaborative-culture_trashed/ [consulté le 19 juin 2025].

CANDY Philip C., *Self-Direction for Lifelong Learning. A Comprehensive Guide to Theory and Practice*, San Francisco, Jossey Bass Publishers, 1991.

CHENÉ Adèle, « The concept of autonomy in adult education: a philosophical discussion », *Adult Education Quarterly*, vol. 34, n° 1, 1983, p. 38-47, DOI : [10.1177/0001848183034001004](https://doi.org/10.1177/0001848183034001004).

CITTON Yves, « Postface », dans INGOLD Tim, *L'anthropologie comme éducation*, M. Pinton (trad.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Paideia », 2018.

DOUGLAS Bruce G., MOUSTAKAS Clark, « Heuristic Inquiry: The Internal Search to Know », *Journal of Humanistic Psychology*, vol. 25, n° 3, 1985, p. 39-55, DOI : [10.1177/0022167885253004](https://doi.org/10.1177/0022167885253004).

DUPUY François, *La faillite de la pensée managériale. Lost in management 2*, Paris, Seuil, 2015.

ENEAU Jérôme, « Autoformation, autonomisation et émancipation : de quelques problématiques de recherche en formation d'adultes », *Recherches & éducations*, n° 16, 2016, p. 21-38, DOI : [10.4000/rechercheseducations.2489](https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.2489).

ESCOBAR Arturo, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham/Londres, Duke University Press, 2018.

FALLMAN Daniel, « The interaction design research triangle of design practice, design studies, and design exploration », *Design Issues*, vol. 24, n° 3, 2008, p. 4-18, DOI : [10.1162/desi.2008.24.3.4](https://doi.org/10.1162/desi.2008.24.3.4).

FINDELI Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *Sciences du design*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 40-51, DOI : [10.3917/sdd.001.0045](https://doi.org/10.3917/sdd.001.0045).

FREIRE Paulo, *Pedagogy of the Oppressed* [1970], New York, Continuum, 2000.

FRY Tony, *A New Design Philosophy. An Introduction to Defuturing*, Bellingham, University of New South Wales Press, 1999.

FRY Tony, *Design Futuring. Sustainability, Ethics and New Practice*, Oxford (Royaume-Uni)/New York, Berg/Bloomsbury, 2009.

FUAD-LUKE Alistair, *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, New York/Londres, Earthscan, 2009.

GALVANI Pascal, *Quête de sens et formation : anthropologie du blason et de l'autoformation*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.

INGOLD Tim, *L'anthropologie comme éducation*, M. Pinton (trad.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

HARAWAY Donna J., *When Species Meet*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2008.

HENNION Antoine, MONNIN Alexandre, « Du pragmatisme au méliorisme radical : enquêter dans un monde ouvert, prendre acte de ses fragilités, considérer la possibilité des catastrophes », *SociologieS*, 2020, DOI : [10.4000/sociologies.13931](https://doi.org/10.4000/sociologies.13931).

ILlich Ivan, *La Convivialité*, L. Giard, V. Bardet (trad.) Paris, Seuil, 1973.

JEANTET Aurélie, « Les objets intermédiaires dans la conception. Éléments pour une sociologie des processus de conception », *Sociologie du travail*, vol. 40, n° 3, 1998, p. 291-316, DOI : [10.3406/sotra.1998.1333](https://doi.org/10.3406/sotra.1998.1333).

JENTENET Aurélie, « Les objets intermédiaires dans la conception. Éléments pour une sociologie des processus de conception », *Sociologie du travail*, vol. 40, n° 3, 1998.

LABORDE Paul, « Démocratie, dans quelle école ? », *Le design dans la démocratie. Actes du 3^e colloque Intersections du design*, Université de Montréal, 9-10 mai 2022, Montréal, Groupe Design et société, 2023, p. 52-69.

LATOUR Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.

LE MOIGNE Jean-Louis, *La Modélisation des systèmes complexes*, Paris, Dunod, 1999.

LEVINA Natalia, VAAST Emmanuelle, « The Emergence of Boundary Spanning Competence in Practice: Implications for Implementation and Use of Information Systems », *MIS Quartely*, vol. 29, n° 2, 2005, p. 335-363, DOI : [10.2307/25148682](https://doi.org/10.2307/25148682).

MALDONADO Tomas, *Environnement et idéologie*, G. Joppolo (trad.), Paris, Union générale d'éditions, 1972.

MARTIN Michaela (dir.), *Assurance qualité interne : améliorer la qualité et l'employabilité des diplômés du supérieur*, Paris, Institut international de l'UNESCO pour la planification de l'éducation, 2019, URL : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367775> [consulté le 19 juin 2025].

MEZIROW Jack, « How Critical Reflection Triggers Transformative Learning », dans MEZIROW Jack et al. (dir.), *Fostering Critical Reflection in Adulthood: A Guide to Transformative and Emancipatory Learning*, San Francisco, Wiley, 1990, URL : <http://www.semanticscholar.org/paper/How-Critical-Reflection-Triggers-Transformative-Mezirow/0e6c5327e7e0c395d35ff576f2ef666a9644bd> [consulté le 19 juin 2025].

MIDAL Alexandra, *Design, introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2009.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

NONAKA Ikujiro, KONNO Noboru, « The Concept of Ba: Building for Knowledge Creation », *California Management Review*, vol. 40, n° 3, 1998, p. 40-54, DOI : [10.2307/41165942](https://doi.org/10.2307/41165942).

NONAKA Ikujiro, TOYAMA Ryoko, KONNO Noboru, « SECI, Ba and Leadership: A Unified Model of Dynamic Knowledge Creation », *Long Range Planning*, vol. 33, n° 1 2000, p. 5-34, DOI : [10.1016/S0024-6301\(99\)00115-6](https://doi.org/10.1016/S0024-6301(99)00115-6).

ORDINE Nuccio, *L'utilité de l'inutile*, L. Hersant, P. Hersant, Paris, Librairie Arthème Fayard-Pluriel, 2016.

PIAGET Jean, *Psychologie et épistémologie*, Paris, Gonthier, 1970.

REUNKRILERK Dorian, BERGER Estelle, « Médiation au design avec des ingénieurs : le tact comme posture », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 23, 2021, DOI : [10.4000/rfsic.12138](https://doi.org/10.4000/rfsic.12138).

SCHÖN Donald A., *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Londres, Temple Smith, 1983.

TREMBLAY Nicole Anne, *L'autoformation. Pour apprendre autrement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, DOI : [10.4000/books.pum.10719](https://doi.org/10.4000/books.pum.10719).

VON GLASERFIELD Erwin, « Introduction à un constructivisme radical », dans WATZLAWICK Paul (dir.), *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, A.-L. Hacker (trad.), Paris, Points Essais, 1996, p. 19-43.

NOTES

1 *Designs-Designer-Déjouer : jeux et enjeux du design à l'université*, université Jean Moulin Lyon 3, 25 novembre 2022, Lyon.

- 2 Yves Citton, « Postface », dans Tim Ingold, *L'anthropologie comme éducation*, M. Pinton (trad.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Paideia », 2018, p. 109.
- 3 Tim Brown, « IDEO CEO Tim Brown: T-Shaped Stars: The Backbone of IDEO's Collaborative Culture », Chief Executive, entretien réalisé par Morten T. Hansen, 21 janvier 2010, URL : <https://chiefexecutive.net/ideo-ceo-tim-brown-t-shaped-stars-the-backbone-of-ideoaes-collaborative-culture-trashed/> [consulté le 19 juin 2025].
- 4 Voir par exemple Aurélie Jeantet, « Les objets intermédiaires dans la conception. Éléments pour une sociologie des processus de conception », *Sociologie du travail*, vol. 40, n° 3, 1998, p. 291-316 ; Dorian Reunkrilerk et Estelle Berger, « Médiation au design avec des ingénieurs : le tact comme posture », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 23, 2021, DOI : [10.4000/rfsic.12138](https://doi.org/10.4000/rfsic.12138) ; Estelle Berger, « Design as a Posture: Developing Enlightened Subjectivity With the Philosophy of Yoga », dans Dan Lockton, Sara Lenzi, Paul Hekkert, Arlene Oak, Juan Sádaba et Peter Lloyd (dir.), *DRS2022: Bilbao*, Bilbao, Design Research Society, 2022.
- 5 Nicolas Bouzou, Julia de Funès, *La comédie (in)humaine. Comment les entreprises font fuir les meilleurs*, Paris, Éditions de l'observatoire, 2018 ; François Dupuy, *La faillite de la pensée managériale. Lost in management*, Paris, Seuil, 2015.
- 6 Tomas Maldonado, *Environnement et idéologie*, G. Joppolo (trad.), Paris, 10/18, 1971 ; Tony Fry, *A New Design Philosophy. An Introduction to Defuturing*, Bellingham, University of New South Wales Press, 1999 ; Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- 7 Bateson Gregory, Don D. Jackson, Jay Haley et John Weakland, « Toward a theory of schizophrenia », *Systems Research and Behavioral Science*, vol. 1, n° 4, 1956, p. 251-264 ; Alexandra Midal, *Design, introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2011.
- 8 Alistair Fuad-Luke, *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, New York, Taylor & Francis, 2009.
- 9 Michaela Martin, (dir.), *Assurance qualité interne : améliorer la qualité et l'employabilité des diplômés du supérieur*, Paris, Institut international de l'UNESCO pour la planification de l'éducation, 2019, URL : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367775> [consulté le 26 juin 2025].

- 10 Nuccio Ordine, *L'Utilité de l'inutile*, Paris, Pluriel, 2016, p. 86.
- 11 Paul Laborde, « Démocratie, dans quelle école ? », 3^e colloque *Intersections du design*, Université de Montréal, 9-10 mai 2022.
- 12 Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1993 ; Jean Piaget, *Psychologie et épistémologie : pour une théorie de la connaissance*, Paris, Gonthier-Denoël, 1970.
- 13 Antoine Hennion, Alexandre Monnin, « Du pragmatisme au méliorisme radical : enquêter dans un monde ouvert, prendre acte de ses fragilités, considérer la possibilité des catastrophes », *SociologieS*, 2020.
- 14 Estelle Berger, « Design as posture: Developing enlightened subjectivity with the philosophy of yoga », *op. cit.*
- 15 Chené Adèle, « The concept of autonomy in adult education: a philosophical discussion », *Adult Education Quarterly*, vol. 34, n° 1, 1983, p. 38-47 ; Nicole Anne Tremblay, *L'Autoformation. Pour apprendre autrement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003 ; Philip C. Candy, *Self-Direction for Lifelong Learning. A Comprehensive Guide to Theory and Practice*, San Francisco, Jossey Bass, 1991.
- 16 Jérôme Eneau, « Autoformation, autonomisation et émancipation : de quelques problématiques de recherche en formation d'adultes », *Recherches & éducations*, vol. 16, 2016, p. 21-38.
- 17 Pascal Galvani, *Quête de sens et formation : anthropologie du blason et de l'autoformation*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- 18 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* [1970], New York, Continuum, 2005 ; Ivan Illich, *La Convivialité*, Paris, Seuil, 1973 ; Jack Mezirow, « How Critical Reflection Triggers Transformative Learning », dans Jack Mezirow et al. (dir.), *Fostering Critical Reflection in Adulthood: A Guide to Transformative and Emancipatory Learning*, San Francisco, Wiley, 1990.
- 19 Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Londres, Duke University Press, 2018.
- 20 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005. Précisons le sens marqué par chacun des préfixes : « auto » pour autonomie, éco » pour ouverture sur l'environnement, « ré » pour transformation (Jean-Louis Le Moigne, *La Modélisation des systèmes complexes*, Paris, Dunod, 1999).

- 21 Donna J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- 22 Alain Findeli, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », dans Ralf Michel (dir.), *Erstes Designforschungssymposium [Premier symposium de recherche en design]*, Zurich, SwissDesignNetwork, 2005, p. 40-51.
- 23 Daniel Fallman, « The interaction design research triangle of design practice, design studies, and design exploration », *Design Issues*, vol. 24, n° 3, 2008, p. 4-18, DOI : [10.1162/desi.2008.24.3.4](https://doi.org/10.1162/desi.2008.24.3.4).
- 24 Donald Schön, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Londres, Temple Smith, 1983.
- 25 Ikujiro Nonaka, Noboru Konno, « The Concept of Ba: Building for Knowledge Creation », *California Management Review*, vol. 40, n° 3, 1998, p. 40-54, DOI : [10.2307/41165942](https://doi.org/10.2307/41165942).
- 26 Ikujiro Nonaka, Ryoko Toyama, Noboru Konno, « SECI, Ba and Leadership: A Unified Model of Dynamic Knowledge Creation », *Long Range Planning*, vol. 33, n° 1, 2000, p. 5-34, DOI : [10.1016/S0024-6301\(99\)00115-6](https://doi.org/10.1016/S0024-6301(99)00115-6).
- 27 Erwin von Glasersfeld, « Introduction à un constructivisme radical », dans Paul Watzlawick (dir.), *L'Invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Points Essais, 1996, p. 19-43 ; Marie-José Avenier, « Les paradigmes épistémologiques constructivistes : post-modernisme ou pragmatisme ? », *Management & Avenir*, vol. 43, n° 3, 2011, p. 372-391, DOI : [10.3917/mav.043.0372](https://doi.org/10.3917/mav.043.0372).
- 28 Natalia Levina, Emmanuelle Vaast, « The Emergence of Boundary Spanning Competence In Practice: Implications for Implementation and Use of Information Systems », *MIS Quartely*, vol. 29, n° 2, 2005, p. 335-363, DOI : [10.2307/25148682](https://doi.org/10.2307/25148682).
- 29 Estelle Berger, « Rendre la critique créative. La démarche abductive et pragmatique du design », *Approches inductives*, vol. 4, n° 2, 2017, p. 109-132, DOI : [10.7202/1043433ar](https://doi.org/10.7202/1043433ar).
- 30 Bruce G Douglass, Clark Moustakas, « Heuristic inquiry: The internal search to know », *Journal of Humanistic Psychology*, vol. 25, n° 3, 1985, p. 39-55, DOI : [10.1177/0022167885253004](https://doi.org/10.1177/0022167885253004).
- 31 Tony Fry, *Design Futuring. Sustainability, Ethics and New Practice*, Londres, Bloomsbury, 2009.

RÉSUMÉS

Français

Entre enjeux de professionnalisation et de réflexivité critique, les tensions associées à une éducation à la recherche dans le champ du design sont indéniables. Comment prendre conscience des paradoxes, les discuter et en faire des lieux fertiles pour l'apprentissage permanent ? Ce retour d'expérience d'une enseignante-chercheuse fera l'analyse des enjeux, ambitions et responsabilités portées par une équipe de recherche interdisciplinaire, intégrée dans une école privée d'enseignement supérieur en design. Il se veut surtout l'occasion de partager engagements, expérimentations et questionnements entre pairs, pour nourrir une discussion apprenante sur nos pratiques.

English

Between issues of professionalization and critical reflexivity, the tensions associated with research-based education in the design field are undeniable. How to raise awareness on the paradoxes, discuss them and make them a fertile ground for continuous learning? This experience feedback from a professor in design analyzes the challenges, ambitions and responsibilities of an interdisciplinary research team, integrated into a private school of higher education in design. Above all, it is an opportunity to share commitments, experiments and questionings with peers, to fuel a learning discussion on our practices.

INDEX

Mots-clés

design, recherche-action, interdisciplinarité, éducation, pratique réflexive

Keywords

design, action research, interdisciplinarity, education, reflective practice

AUTEUR

Estelle Berger

Strate École de Design, Lyon

IDREF : <https://www.idref.fr/190377461>