

Penser la phase perdue du modernisme russe¹

Leonid Livak

Notre vision du modernisme russe et de ses grandes lignes s'est élaborée conformément aux prémisses méthodologiques traditionnelles de l'histoire culturelle russe. Deux de ces prémisses se sont toujours trouvées au cœur même des études modernistes. La première fait de l'année du coup d'État bolchévique un véritable Rubicon marquant une hypothétique rupture radicale dans la culture russe. La seconde établit la division du champ de production culturelle d'après 1917 en deux sous-systèmes, l'un soviétique et l'autre émigré, comme l'existence parallèle de deux entités mutuellement isolées, tout en présentant la Russie soviétique des années 1920 comme plus ouverte aux innovations artistiques que la Russie en exil. Si ce scénario octroie au modernisme une place en URSS jusqu'à l'avènement du stalinisme, il exclut par contre l'art et la pensée émigrés du domaine des études sur le modernisme russe, et la portée chronologique générale de celui-ci s'en trouve ainsi tronquée d'une décennie.

Pour rendre justice à l'histoire intégrale de la culture moderniste russe, nous devons de redéfinir ses contours, aussi bien temporels que spatiaux. Il est également nécessaire d'identifier et de retracer toute la gamme des transmissions esthétiques et intellectuelles entre les différents stades historiques du modernisme russe, en dépit des ruptures chronologiques et géopolitiques du vingtième siècle. L'historicité de ces ruptures ne saurait être niée, mais leurs interprétations traditionnelles doivent être remises en cause si nous voulons renverser des prémisses méthodologiques obsolètes. Une telle révision entraînera nécessairement la réunion de deux sous-sujets académiques inutilement cloisonnés: les études modernistes et celles de l'exil.

Le sujet esquissé ci-dessus est, bien entendu, trop vaste pour être traité d'une manière quelque peu exhaustive, avec analyses détaillées par surcroît, dans les bornes du présent article. Par conséquent, je vais me limiter ici à un exposé en forme de thèses accompagnées de brefs exemples². En outre, le concept même de modernisme, qu'il soit russe ou transnational, est resté jusqu'à aujourd'hui plus ou moins étranger à l'usage académique français, contrairement à

¹ Je tiens à remercier Maayane Dalsace pour son aide dans la rédaction française de cet article.

² Les lecteurs qui s'intéressent aux problèmes méthodologiques relevant des études sur le modernisme russe trouveront davantage de précisions et une élaboration plus détaillée du sujet dont traite cet article dans mon ouvrage: L. Livak, *In Search of Russian Modernism*, à paraître en 2017.

l'écriture anglo-saxonne et russophone de l'histoire culturelle et littéraire (cf. Healey 2007: 801; Rabaté 2015: 87; Samuels 2011: 13). Au risque de sembler obscur et superficiel à la fois, mais ne disposant point de place pour une discussion du spectre sémantique et de la variété des usages critiques propres à l'abstraction générique qu'est 'le modernisme', je tiens à signaler que, dans cet article, je désignerai par 'modernisme russe' une culture minoritaire comprenant un système de valeurs, d'idées, de pratiques et de conventions éthiques, sociales, mythologiques, philosophiques et esthétiques en évolution ainsi que ceux qui l'ont porté (les créateurs artistiques et intellectuels et leur public), qui existait dans le champ de production culturelle russe à partir des années 1890 et jusqu'à la chute de Paris: une communauté intellectuelle et spirituelle aussi diverse et ravagée par des guerres internes que consciente de sa continuité et de sa spécificité historiques.

Le mythe de 1917

La conceptualisation de l'accession au pouvoir des Bolcheviks en tant qu'événement fondateur d'une ère nouvelle entraînant des transformations dans tous les domaines de la vie constituait une prérogative existentielle pour le régime de Vladimir Lenin, qui légitimait son coup d'État en le présentant comme une nécessité téléologique induite par l'ensemble du cours de l'histoire mondiale. Pour les idéologues de la Révolution d'Octobre, l'État-parti soviétique, bien plus qu'un simple projet politique, représentait un effort prométhéen visant à la régénération physique et spirituelle de l'humanité. Reprenant à son compte la lecture marxiste du temps historique empruntée à l'eschatologie chrétienne, le discours bolchévique scinda l'histoire en deux ères, l'ancienne et la nouvelle, avec l'année 1917 servant de pendant fonctionnel à l'*Anno Domini*. Cela impliquait que la dictature 'messianique' du prolétariat remette les compteurs à zéro dans tous les domaines de la vie. Ce thème de la coupure totale avec le passé ne se limitait pas à la rhétorique bolchévique. Il facilitait l'articulation de positions antisoviétiques, y compris celles des émigrés, en reléguant le régime communiste hors de la 'véritable' culture russe et en ouvrant ainsi la voie à des visions historiques alternatives dans le même cadre temporel centré sur l'année 1917. Enfin, la rhétorique bolchévique entrait en une puissante résonance avec les espoirs eschatologiques d'un renouveau radical et le culte de la nouveauté, si essentiel à la sensibilité moderniste russe, aidant ainsi bon nombre de ses porteurs à trouver un terrain d'entente avec le régime soviétique.

Ainsi, la chronologie courante du modernisme russe constitue à bien des égards le pur produit de nos propres objets de recherche. Une étude de la gestation du mythe de 1917 montre sa vacuité empirique et sa nature de grand récit politique n'ayant acquis de vraisemblance que par sa répétition constante. Dans les années 1920, les marxistes peinaient à expliquer l'inadéquation entre leurs fictions idéologiques et les faits de la vie culturelle russe. Lev Trockij et Alek-

sandr Voronskij élaborèrent une théorie de causalité directe entre la rupture sociopolitique de 1917 et son hypothétique corollaire culturel, répartissant les auteurs contemporains en deux clans: ceux ‘d’avant’ et ceux ‘d’après Octobre’. En tant qu’instrument de propagande, cette taxonomie marchait tant bien que mal vis-à-vis du premier groupe, rassemblant l’ensemble de la culture moderniste. Le deuxième groupe était plus difficile à peupler d’exemples. Les deux critiques évoquaient en des termes vagues l’apparition imminente de “nouveaux” auteurs. Ils ne parvenaient pas aisément à dissimuler “l’ancrage des auteurs de notre époque dans la poésie et la prose des quinze ou vingt années précédentes – une période de décadence” (Voronskij 1963: 276, 284-85), interprétant une telle continuité de pratiques littéraires comme un défi au régime soviétique par des artistes déloyaux (cf. Trockij 1991: 30-38, 49). Énoncé sept ans après le coup d’État bolchévique, cet argumentaire semblait pour le moins douteux parce que nombre d’auteurs soi-disant ‘prolétaires’ s’étaient entretemps mis à prétendre représenter la littérature d’‘après Octobre’. Cependant, leur poésie et leur prose étaient si inspirées d’œuvres préexistantes qu’il était difficile d’associer ces épi-gones à une littérature ‘nouvelle’. Néanmoins, la théorie de Trockij et Voronskij devint une référence pour tous ceux qui soutenaient l’idée qu’un art radicalement nouveau était né de la ‘modernité révolutionnaire’.

L’avènement du stalinisme en URSS, en sensibilisant les écrivains aux conséquences que pouvait entraîner la contestation des mythogèmes du discours d’autolégitimation de l’État, contribua à améliorer le sort du mythe de 1917. Simultanément, sur l’autre rive du clivage géopolitique, certaines personnalités du monde littéraire émigré acceptaient la thèse soviétique d’une rupture totale avec le passé culturel, mais la considéraient comme négative, puisqu’allant à l’encontre de leur projet de continuité culturelle.

Le mythe du ‘big bang’ culturel en 1917 conditionna la chronologie de notre objet de recherches. La période allant de 1890 au coup d’État de Lenin devint le principal centre d’intérêt des études modernistes russes. Les historiens littéraires juxtaposèrent de manière axiomatique ce quart de siècle, rebaptisé ‘l’Âge d’argent’, à la ‘période soviétique’ consécutive. Un contre-courant méthodologique, désignant le stalinisme comme limite temporelle de la culture moderniste, se créa dans les années 1980, quand il fut enfin devenu possible de dire que “la révolution avait transformé la structure externe de la vie littéraire et artistique de Russie”, mais que “de nombreuses idées culturelles antérieures à la révolution persistaient dans les années 1920” (Bowlt 1985: 286). Continuant à faire l’impasse sur la vie culturelle de l’émigration, ce schéma fixa la limite supérieure du modernisme russe à l’imposition du réalisme socialiste. Dans une tentative parallèle de périodisation, une histoire francophone de la littérature russe inaugura une approche plus inclusive du modernisme russe en rassemblant, bien que de façon non-systématique, ses itérations prérévolutionnaire, soviétique et émigrée (cf. Etkind et al. 1987-88: 8-9).

Dans les années 1990, l’opposition à la thèse d’une coupure culturelle en 1917 se trouva renforcée par l’effondrement des postulats issus des besoins idéologiques du régime soviétique et de ses opposants. Désormais, il devenait

possible de dire que, si la prise du pouvoir par les Bolchéviques avait suscité d'importants changements institutionnels et géopolitiques dans le champ de production culturelle russe, l'année 1917, par contre, ne marquait ni "une sorte de big bang dans l'histoire culturelle" (Clark 1995: ix), ni "une ligne de démarcation primordiale en termes de théorie littéraire" (Bristol 1992: 388, 449), au point qu'on en arrivait à imaginer "une histoire <culturelle russe> sans la révolution" (Cohen 2008: 4, 185). Mais cette remise en cause de la centralité de l'année 1917 dans l'historiographie culturelle russe reste aujourd'hui encore une position minoritaire.

La littérature et la police des frontières

Une autre prémisse méthodologique jusqu'ici essentielle à la conceptualisation du modernisme russe est la négation de sa continuité au sein de l'émigration, celle-ci étant vue tel un bastion de conservatisme esthétique et intellectuel, isolé de l'art et de la pensée soviétiques et européens. À quelques exceptions près (Remizov, Cvetaeva, Nabokov), la culture émigrée n'était, selon cette optique, qu'une capsule temporelle hermétiquement fermée, n'offrant aucun espace alternatif à la sensibilité et aux pratiques modernistes, même lorsque celles-ci durent passer dans la clandestinité en URSS (cf. McLean 1962: 428-32; Slobin 2003: 57-70).

Tel le mythogème d'une rupture totale avec le passé culturel en 1917, l'hypothèse d'une discontinuité entre la Russie soviétique et la Russie en exil trouve sa source dans le discours d'autolégitimation diffusé par le régime de Lénin (cf. Voronskij 1963: 117-20, 353-54, 371-72). Cependant, en tant qu'outil rhétorique, le postulat soviétique des 'deux littératures pour deux cultures' fut exploité des deux côtés de la frontière géopolitique russe, dont l'existence-même devint un facteur dans la formation des identités artistiques.

La logique soviétique qui mena à l'érection d'un mur culturel fut dictée par le fait que le régime avait pleinement conscience que ses fictions idéologiques resteraient vulnérables tant que circuleraient librement des opinions contraires dans un espace culturel russe incontrôlé. Les périodiques soviétiques du début des années 1920 témoignent de la grande attention portée à la vie littéraire et intellectuelle russe en exil. Si la tendance à traiter l'émigration d'entité morte s'accrut vers la fin de 1923, la proportion de reportages factuels et de propagande ne pencha en faveur de cette dernière que vers la moitié de l'année 1924, lorsque "Krasnaja Nov" publia un texte qui donna le ton pour la suite du discours soviétique sur la Russie en exil (cf. Smirnov 1924: 250-67). Considérant la théorie des deux littératures russes comme un véritable axiome, ce texte comparait les lettres soviétiques, jeunes et florissantes, à l'image de la société nouvelle qu'elles incarnaient, à l'art émigré stérile dont la décomposition progressive exprimait la déchéance en cours des valeurs bourgeoises. Pourtant, en 1927 encore, des critiques soviétiques reconnaissaient ouvertement que, chez

les exilés, l'idée de "frontière entre littératures émigrée et soviétique" était communément rejetée en tant que "mythe bolchévique" (cf. Gorbov 1927: 23-24). En effet, dans les années 1920, les écrivains émigrés préféraient parler d'une division du travail au sein d'une littérature russe unifiée, les exilés ayant pour fonction de compenser l'absence de liberté dans la littérature russe sous contrôle soviétique (*podsovetskaja*, cf. Gippius 1927: 36; Fondaminskij 1927: 46).

En URSS, l'anxiété suscitée par cet espace culturel russe incontrôlé culmina au moment où l'État acheva de prendre le contrôle de l'expression culturelle en 1932-34. L'élaboration de la doctrine du réalisme socialiste fut ponctuée de références négatives à la Russie en exil (cf. Radek 1933: 2; Petrov 1934: 608-11). La consolidation du milieu moderniste russe à Paris inquiétait tout particulièrement les soviétiques. D'une part, la nouveauté et l'intensité de l'activité moderniste récusait les allégations soviétiques sur la mort de la culture émigrée russe (cf. Mich 1932: 2; Zelinskij 1933: 10). D'autre part, les agents du stalinisme considéraient toute trace résiduelle de modernisme dans l'art soviétique comme antagonique au réalisme socialiste et comme un pont jeté entre les mondes soviétique et émigré, c'est-à-dire comme un ennemi de l'intérieur dont les affinités avec son homologue extérieur sapaient le discours des 'deux littératures pour deux cultures' (cf. Džonson 1932: 3; Nikulin 1934: 8).

Une forte relation de cause à effet reliait la formation des identités artistiques émigrées, la suppression de la culture moderniste en URSS et l'émergence du milieu moderniste russe à Paris. Tous ces événements avaient en commun l'importance croissante de jeunes exilés dont la maturation artistique et intellectuelle s'était faite à l'étranger et qui, dès 1927, remettaient en cause le consensus émigré, soutenant que la pression politique sur l'expression créative en URSS avait en effet engendré deux littératures russes bien différentes. La mission des artistes de l'émigration, prétendaient-ils, consistait non seulement en la préservation des traditions menacées en Russie soviétique, mais aussi en la poursuite de leur développement créatif. Irréalisable à Moscou, une telle tâche pouvait être menée à bien dans la nouvelle capitale de la littérature russe, Paris, qui offrait simultanément la liberté de création et un accès bénéfique à la pensée et à l'art européens (cf. Berberova, Knut 1927: 42-43). Il n'est guère difficile d'imaginer l'attraction qu'exerçait ce discours sur les jeunes exilés, si peu sûrs d'eux-mêmes dans leur identité artistique. Exploitant l'hypothèse des deux littératures russes, ils renversaient les rôles en prétendant que c'était l'art soviétique qui était sur son lit de mort, afin de valoriser leur propre statut d'exilés et leur authenticité nationale (cf. Terapiano 1933a: 140). La trajectoire intellectuelle de Georgij Adamovič, l'un des principaux théoriciens du milieu moderniste russe à Paris, en est un bon exemple.

En 1926, en évoquant la littérature russe de l'époque, Adamovič voyait "tout notre art réellement moderne comme émigré par l'esprit, même si nombre de ses créateurs résident à Moscou ou à Saint-Pétersbourg". Il traitait l'écriture moderniste, à l'exception du servile groupe LEF à la solde du pouvoir soviétique, comme le seul art verbal authentique produit en URSS et comme faisant partie intégrante du continuum littéraire russe par-delà les frontières (cf. Ada-

movič 1926: 2). Cette promotion qu'Adamovič faisait à la thèse de la littérature russe unique dura jusqu'en 1929, lorsqu'il se rendit compte que les pratiques modernistes avaient été étouffées en URSS (cf. Adamovič 1929: 521-22). À partir de ce moment-là, il adhéra à l'hypothèse des deux littératures, tout en émettant néanmoins une réserve: l'étiquette 'soviétique' ne pouvait être attribuée à certains modernistes vivant en URSS, tels que Isaac Babel', Veniamin Kaverin, Jurij Oleša, Boris Pasternak, Konstantin Vaginov, "même s'ils étaient de moins en moins publiés" (cf. Adamovič 2002b: 385-90; 2002c: 543; 2002d: 11; 2002e: 330). Dans le schéma des deux littératures russes, selon Adamovič, la plupart des écrits publiés en URSS étaient désormais irrecevables, mais il en allait de même pour nombre d'auteurs émigrés, du fait de leur attitude distante vis-à-vis de la sensibilité moderniste, qui avait placé ses porteurs russes, qu'ils soient restés en URSS ou partis en exil, dans le même camp que des auteurs tels que Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust et André Gide (cf. Adamovič 1935: 289-95). Les collaborateurs d'Adamovič dans la revue moderniste *Čisla* (publiée à Paris entre 1930 et 1934) contribuèrent à propager cette logique (cf. Šaršun 1932: 230-31).

L'axiome de l'isolement d'une Russie émigrée culturellement rétrograde prend l'histoire à l'envers. C'est en effet le sous-système soviétique qui s'était totalement coupé des champs de production culturelle russe et européen. Cependant, parvenir à jeter un pont entre les études modernistes et celles de l'exil russe aura exigé une rude bataille. L'historiographie soviétique a toujours évité les épineuses questions de l'émigration et du modernisme. Les historiens russes exilés rétorquèrent en soulignant la portée politique (antisoviétique) de l'activité créatrice de l'émigration aux dépens des questions esthétiques, y compris en ce qui concerne la prolongation du modernisme russe à l'étranger. Enfin, les spécialistes occidentaux ne prirent pas la peine de s'élever au-dessus de la mêlée et adoptèrent pour modèle historiographique le discours des 'deux littératures pour deux cultures', avec tous ses préjugés et ses omissions volontaires. Ce *status quo* ne fut remis en question qu'après la chute de l'URSS. En 1998, David Bethea fit remarquer que "les aperçus, par ailleurs fidèles, de la littérature russe moderne avaient souvent passé sous silence" la Russie en exil, dont il situait l'aspect historique le plus important dans le corpus littéraire du modernisme émigré (1889-90). Les historiens de la littérature russe mirent dix ans de plus encore pour admettre que les émigrés "n'étaient nullement tous des conservateurs en matière de politique ou d'esthétique" et que "le modernisme russe postrévolutionnaire devait son existence à la réunion de conditions historiques uniques, en particulier aux capacités d'adaptation des écrivains soviétiques, à l'émergence d'une culture moderniste russe à l'étranger et aux vicissitudes de la politique culturelle soviétique" (Ram 2011: 114-16).

Les bénéfices inhérents à la révision des hypothèses méthodologiques perpétuées par le mythe de 1917 et par son indissociable police des frontières dans la littérature russe vont au-delà de notre capacité à saisir une image plus complète du modernisme russe dans sa continuité temporelle et spatiale, c'est-à-dire de Pétersbourg et de Moscou à la fin du siècle jusqu'à la chute de Paris en 1940.

En restituant à la culture moderniste russe sa pleine chronologie et géographie, nous replaçons l'objet de nos recherches dans son contexte originel, c'est-à-dire dans l'espace moderniste international. Ce contexte procure au modernisme russe 'tardif' sa propre logique et sa spécificité, et en fait un cas particulier dans la trajectoire générale tripartite de la culture moderniste internationale débutante (*early*), culminante (*high*) et tardive (*late*), récemment décrite par Tim Armstrong (2005: 24), qui défend l'idée d'une compréhension séparée de la période du modernisme tardif (*late modernism*), allant de la fin des années 1920 jusqu'à la seconde guerre mondiale, en tant que phase finale et distincte de l'histoire moderniste européenne et anglo-américaine.

En débarrassant les études modernistes de prémisses méthodologiques obsolètes et en les combinant aux études exiliques, nous serons enfin en mesure de décrire le modernisme russe tardif vis-à-vis des autres étapes de la culture moderniste russe et de son contexte artistique et intellectuel occidental. Ce qui va suivre est une esquisse provisoire des prémisses esthétiques et philosophiques du modernisme russe tardif, dont l'objectif est de justifier la prolongation de la chronologie moderniste russe au-delà du coup d'État bolchévique et de la révolution culturelle stalinienne.

Penser le modernisme russe tardif

Dans les années 1920, la gestation d'une phase nouvelle de la culture moderniste russe est perceptible des deux côtés de la frontière géopolitique. Mais si en URSS ce processus est entravé par la pression idéologique, puis interrompu par la répression stalinienne, en exil le modernisme russe se renforce à Paris, devenu son centre institutionnel. Ne pouvant se développer pleinement et en toute liberté qu'à l'étranger, ce modernisme tardif devint le sommet historique de l'ouverture culturelle russe face à l'Occident. Grâce à l'expatriation de masse, c'est une véritable armée d'écrivains russes qui entra en contact avec ses homologues étrangers, évitant ainsi la médiation des critiques et des traducteurs. Nombre d'entre eux prirent part à la vie tumultueuse de Dada et du surréalisme, et cette expérience eut une forte influence sur leur autodéfinition ultérieure en tant qu'écrivains émigrés (cf. Livak, Ustinov 2014).

Une autre caractéristique du modernisme russe tardif est son auto-perception comme faisant partie d'une tradition menacée, née dans les années 1890 et éradiquée en URSS. La conscience d'être les derniers représentants d'une culture artistique et philosophique stimula la réévaluation systématique, par les émigrés, de l'héritage moderniste, avec certaines pratiques jugées dépassées ou compromises, et d'autres dignes d'être conservées ou même développées. Cette révision des valeurs, entamée en Russie soviétique dans la première moitié des années 1920, fut préminente parmi les émigrés, chez lesquels le cercle de la revue "Čisla" se façonna en tant que dernier héritier et représentant de l'art et de la pensée modernistes russes, assiégé par les réactionnaires culturels, aussi bien

en URSS qu'à l'étranger. Ce groupe mena à leur dénominateur commun négatif la poésie mélodieuse et opaque du modernisme russe de la première époque et la rupture linguistique et prosodique des années 1910, par un effet de contraste avec son propre idéal d'une écriture "simple, sèche, pure et précise", idéal partagé par l'ensemble du modernisme russe tardif et trompeusement appelé "(néo-) classique" par ses contemporains (cf. Fedotov 1930-31: 146; Močul'skij 1922: 376-77).

Une telle sensibilité de crise était le produit, d'un côté, de la sensation de rupture historique présente dans toutes les phases de la culture moderniste russe; et, de l'autre côté, de l'état d'esprit eschatologique de cette culture, décrit par Vjačeslav Ivanov comme "le sentiment de la plus intime connexion organique au monumental héritage de la très haute culture du passé, combinée à la conscience oppressante et exaltée que nous en sommes les derniers représentants" (Ivanov 2006: 42-43). La sensibilité de crise se trouvait renforcée par un courant de pensée anti-esthétique qui avait existé au sein du modernisme russe depuis les années 1890. Selon les porte-paroles de ce courant, la littérature n'était qu'une vulgaire marchandise vouée à disparaître dans l'Apocalypse imminente. De sorte que l'écriture devait être une activité prophétique, façonnée par 'l'idée de la fin' qui donnait un nouveau sens eschatologique à la prescription de silence artistique lancée par Fëdor Tjutčev pour remédier à l'insuffisance expressive du langage (dans son célèbre poème de 1830 *Silentium*). Dans cette logique, "la fin de la littérature russe" était "naturelle et désirable", car elle ferait partie de la fin du monde tout court (cf. Merežkovskij 1995: 350). Ainsi, Vasilij Rozanov voyait sa propre prose comme accélérant "la fin de la littérature" et se voulait le "dernier écrivain, après qui il n'y aurait plus de littérature". En attaquant la fiction au nom d'une écriture dont la vocation serait de témoigner de la subjectivité humaine, Rozanov (cf. 1989: 333-34) anticipait le virage 'documentaire' du modernisme tardif vers une sobriété expressive et imaginative, ancrée dans le mépris de la perfection esthétique et du succès public.

Cette tradition anti-esthétique et eschatologique était continuellement contrée au sein du modernisme russe par une autre philosophie artistique dont l'aversion affichée pour la 'littérature' n'exprimait point l'aspiration à une fin quelconque de l'écriture, mais plutôt le désir du renouvellement périodique des conventions esthétiques. Cette tradition trouva sa pleine articulation dans la critique formaliste. D'où l'esthétisation de la prose de Rozanov, contrairement à l'auto-description de ce dernier, dans la pensée de Viktor Šklovskij (cf. 1921: 16-39) qui voyait dans l'anti-esthétisme une nouvelle 'motivation' littéraire censée rafraîchir des conventions artistiques périmées. La tension entre ces philosophies artistiques coexistant dans la culture moderniste russe devint particulièrement manifeste dans les années 1920 et 1930, quand les adhérents à la tradition anti-esthétique trouvèrent de nouvelles justifications pour le discours de la 'fin de la littérature'. Parmi ces justifications, les modernistes russes abordaient le plus souvent la 'crise de l'imagination' qui aurait frappé dans l'immédiat après-guerre les écrivains européens dont la répulsion pour l'artifice de la fiction en faveur d'une écriture 'factuelle' se traduisit par la production de poèmes et romans

confessionnels, récits de voyages, reportages journalistiques, autoportraits psychologiques, journaux intimes, réflexions philosophiques, essais historico-littéraires (cf. Močul'skij 1927: 76-81; Vejdlle 1937: 139-45). Ce virage 'documentaire', d'ailleurs, présent des deux côtés du clivage géopolitique du champ de production culturelle russe, constituait une véritable marque de fabrique de la sensibilité paneuropéenne du modernisme tardif.

Cependant, le discours moderniste russe qui mariait l'anti-esthétisme aux attentes eschatologiques n'était plus à l'ordre du jour. Les guerres et les révolutions récentes démentaient 'l'idée de la fin' en tant que force motrice de la créativité artistique: l'apocalypse sociopolitique russe n'avait pas engendré de société ni de culture nouvelle, en dépit de la propagande bolchéviste, et cette faillite reportait indéfiniment l'espoir d'un changement radical de la condition humaine, espoir qui avait servi de pierre angulaire à la sensibilité moderniste antérieure. Cette désillusion fut un aspect-clé de la subjectivité moderniste tardive dont l'alliage proto-existentialiste de résignation pessimiste et de défiance stoïque atteignit son expression la plus complète au sein du cercle de la revue "Čisla", motivant son idéal d'art 'ascétique'. Le programme d'austérité esthétique de "Čisla", face auquel même les écrits de Rozanov paraissaient trop 'littéraires', interprétait la prescription au silence de Tjutčev comme la dernière ligne de conduite possible dans l'éternelle quête moderniste pour un réalisme artistique, *a realibus ad realiora* (cf. Adamovič 1927: 1-2; Ocup 1933: 175-76; Ocup 1934: 200-201; Poplavskij 1930: 308-11; Poplavskij 1931: 3).

Par ailleurs, la vie culturelle européenne ne faisait qu'augmenter le prestige de telles attitudes anti-esthétiques. Que l'on prenne les déclarations de Paul Valéry, dans *La Crise de l'esprit* (1919), sur une crise spirituelle chez les élites européennes (cf. Valéry 1957: 992-1000), que l'on lise *The Waste Land* de T. S. Eliot (1922) ou les proclamations de jeunes écrivains français sur le "nouveau mal du siècle" affligeant la génération d'après-guerre (cf. Arland 1952: 11-37), tout portait à croire que les modernistes occidentaux s'engageaient dans une révision des fondements philosophiques et moraux de la modernité, une révision dans laquelle les modes discursifs 'documentaires' et l'idéal de la 'sincérité' auto-analytique et confessionnelle prenaient le pas sur l'écriture imaginative.

Non sans ironie, la dernière génération moderniste russe fit son apparition sur la scène littéraire au début des années 1920, en défendant une écriture imaginative, anti-psychologique et riche en intrigue. Coupés de la vie culturelle occidentale par des années de guerre, les Frères Sérapion, écrivains en vue à Petrograd, considéraient cette posture comme le "virage vers l'Occident" de la littérature russe, même si, à cette époque, la prose moderniste européenne prenait précisément la direction opposée. De manière symptomatique, les projets théoriques des Frères Sérapion s'essoufflèrent, ne produisant guère plus qu'une prose maniérée à mi-chemin entre le roman policier et celui de cape et d'épée, et véhiculant de surcroît un total mépris autoréférentiel pour une telle 'littérature'. De l'autre côté de la frontière, nous trouvons également des simulacres tout aussi facétieux de récits de crimes ou d'aventures chez Vladimir Nabokov

(avec *L'Exploit*, paru en 1930, ou *La Méprise*, en 1934) qui jouent sur l'attente du lecteur, induite par l'écriture imaginative sur fond d'intrigue, mais derrière laquelle se cache une réflexion métalittéraire. Par contre, la plupart des pairs de Nabokov parmi les modernistes russes exilés souscrivirent au malaise spirituel professé par leurs homologues français et adoptèrent la rhétorique du nouveau mal du siècle dans le but de s'aménager une place dans l'art moderne et de construire une alternative à la fois au stalinisme et à l'*establishment* culturel émigré (cf. Adamovič 1928: 2; Daškov 1930: 4; Fedotov 1932: 4; Fel'zen 2012: 237-42; Gorodeckaja 1932: 5).

Faisant écho à l'idéal de "sincérité absolue" (cf. Arland 1952) dominant l'esthétique moderniste tardive en France, le cercle de "Čisla" élaborà sa propre doctrine anti-esthétique du 'document humain'. Sous cette "forme littéraire responsable", l'ascétisme stylistique, prosodique et narratif, perçu comme simple en comparaison avec l'expérimentalisme ostentatoire dans la culture moderniste des années 1910 et du début des années 1920, allait de pair avec une sobriété imaginative souvent autobiographique et un solipsisme psychologique. Une absence de perfection artistique délibérée augmentait l'effet désiré d'authenticité de ces 'documents humains' et exprimait le rejet, par leurs auteurs, du succès commercial. Lorsqu'il était mis en pratique par des modernistes émigrés (Ekaterina Bakunina, Jurij Fel'zen, Vladimir Ianovskij, Sergej Šaršun, Vladimir Varšavskij pour la prose; Boris Poplavskij et Georgij Ivanov en prose et en poésie; Adamovič, Lidija Červinskaja, Anatolij Štejger en poésie), ce modèle se définissait par une tension primordiale entre sa motivation documentaire et l'artifice inhérent à toute écriture créative. Cette tension était également bien connue des lecteurs soviétiques des auto-analyses littéraires de Michail Zoščenko dans les années 1930 et des écrits autobiographiques de Boris Pasternak, en 1929-1931, qui exploraient timidement la frontière entre faits et fiction dans l'effort du modernisme tardif pour tendre vers un art 'factuel'.

L'art ayant perdu, dans la pensée moderniste, son ancien statut privilégié de moyen de transcender la condition humaine, le plaidoyer pour l'autonomie artistique connut ses heures les plus sombres dans les années 1930. Néanmoins, le modernisme russe tardif se distinguait de ses homologues européens, dont la perte générale d'intérêt pour la question de l'autonomie artistique s'accompagnait d'un pic d'activisme politique. Au contraire, la désillusion des Russes quant au potentiel transformatif de l'art, exacerbée par l'appropriation politique de l'art en URSS, fit que les porteurs émigrés de la sensibilité moderniste tardive dissocièrent créativité culturelle et causes politiques. Ils réfutaient les anciennes aspirations à un renouveau apocalyptique de l'humanité par une critique différente de la modernité, qu'un observateur de l'époque décrivit comme "l'anxiété devant le vase fêlé" de la culture (Fedotov 1930-31: 144-47). La prérogative de sauver "les dernières valeurs culturelles", coincées entre un État totalitaire et le marché capitaliste, en les "emportant dans les catacombes" était fondée, bien entendu, sur le perpétuel élitisme de la culture moderniste (cf. Adamovič 1932: 336-39). De ce point de vue, le modernisme russe tardif s'inscrivait dans une parfaite continuité avec ses semblables occidentaux qui faisaient à l'époque,

par les voix de José Ortega y Gasset et de F. R. Leavis, l'apologie de l'élitisme culturel (cf. Bicilli 1935: 397-99; 1937: 471-72).

Un autre signe distinctif encore du modernisme russe tardif, qui s'accordait bien avec son anti-esthétisme et son scepticisme face aux causes politiques, était son rejet général des 'ismes' et des manifestes comme moyens d'autolégitimation jusque-là importants dans l'art moderne. Cette évolution dans les stratégies de l'auto-façonnement artistique accompagnait le changement susmentionné quant aux préférences esthétiques dominantes. Adamovič (1923: 2) affirmait que la lassitude produite par "le brouhaha et le grand méli-mélo littéraires" du dernier quart de siècle avait mené à "l'effondrement de la plupart de nos écoles et mouvements", ce qui l'amenait à penser qu'une transition imminente s'annonçait, qui verrait l'effervescence "romantique" de l'art moderne céder le pas devant "une esthétique retenue et néoclassique". Cette logique parcourait les quatre coins de la géographie moderniste russe. En URSS, la première partie de cette thèse fut relayée un an plus tard par Jurij Tynjanov (cf. 1977: 168-69). La conclusion d'Adamovič, par contre, ne faisait que reprendre une idée précédemment avancée par Viktor Žirmunskij (cf. 2001: 405-11) et Osip Mandel'stam (1990: 169-72). À la fin de la décennie, les prévisions d'Adamovič se réalisèrent: Nikolaj Ocuq (1933: 175-76) décrivit ainsi l'idéal artistique de "Čisla" comme "plus sec, plus humble, plus pur et plus exigeant" que l'écriture moderniste précédente, "excessivement bruyante et exubérante".

L'esthétique moderniste tardive s'ancra dans des formes mieux définies au milieu des années 1920, lorsque les jeunes poètes émigrés abandonnèrent en masse le modèle futuriste-dadaïste-surréaliste, engoncé dans une anti-canonie ostentatoire et révolutionnaire. À la place de cela, ils adoptèrent une esthétique qu'ils percevaient, sous l'effet du tutorat des poètes modernistes Adamovič et Vladislav Chodasevič, comme simultanément 'néoclassique' et 'avant-gardiste' (cf. Fedotov 1936: 142-3; Chodasevič 1997: 496; Poplavskij, 1934: 204-5; Terapiano 1927a: 34-35; 1927a: 26). Parallèlement à cette révision des modèles poétiques ayant émergé dans les années 1910, les modernistes émigrés décriaient le fait que les auteurs de prose russe s'en étaient continuellement remis à de telles méthodes (codifiées dix ans auparavant par Belyj et Remizov, puis promues par la critique formaliste) comme un expressionisme stylistique, une syntaxe rythmique, une stylisation en langage familier (*skaz*), et un collage narratif. Cette mutation esthétique au cours des années 1920 constitua un événement majeur dans la période de gestation du modernisme russe tardif, qui, vers la fin de la décennie, coexistait déjà avec des pratiques modernistes remontant aux années 1910, que ce soit en poésie (constructivisme, OBERIU, Vladimir Majakovskij, Marina Cvetaeva) ou en prose (Andrej Belyj, Kaverin, Nabokov, Aleksej Remizov, Oleša, Vaginov, Il'ja Zdanevič): une phase dans la culture moderniste que ces représentants exilés voyaient comme définitivement close. Les modernistes russes à Paris dénonçaient dans ces pratiques "l'artificialité" et "le risible désir de 'nouveauté' à tout prix" (cf. Adamovič 1925: 2; 2002a: 74-78; Muratov 1926: 244-46). De ce point de vue, la culture moderniste russe était coextensive au champ, plus large, du modernisme international. Ainsi que le montre Tyrus

Miller (cf. 1999: 16-18), le “moment moderniste tardif” européen était généralement hostile à “un certain type de fiction moderniste dominé par une esthétique de maîtrise formelle” et s’efforçait de “minimiser la catégorie de la forme en tant que critère de jugement”.

Cependant, les discontinuités entre les différentes phases historiques de la culture moderniste russe sont contrebalancées par leur continuité d’objectif. Les artistes émigrés prenaient leur part au programme moderniste de toujours, qui consistait à chercher une réponse au principe énoncé par Tjutčev: “Une pensée prononcée est un mensonge”. Contrairement à ses précurseurs optimistes, le modernisme tardif savait la futilité de l’expérimentation formelle dans cette tentative de faire la jonction entre l’expérience humaine et son articulation. D’où la dévaluation de l’anti-canonie remontant aux débuts du modernisme en tant que moyen d’expression de la subjectivité humaine. D’où, également, le prestige de l’art ‘documentaire’ dont la sobriété imaginative, stylistique et narrative paraissait ascétique et néoclassique face aux récentes pratiques modernistes. Cette évolution esthétique était loin de se limiter au seul groupe Čisla. Elle marqua de son empreinte les carrières de ses opposants modernistes émigrés (e.g., Chodasevič), ainsi que de certains modernistes en URSS (Babel’, Pasternak, Pil’njak) dont l’évolution, au cours des années 1920, vers une ‘simplicité’ stylistique et narrative et une motivation ‘factuelle’ a été attribuée jusqu’à présent, de façon réductrice, à la pression politique.

Contrairement au cliché académique de l’art russe émigré se repliant face à la sophistication stylistique, prosodique et narrative de la culture moderniste des années 1910, les exilés considéraient leur idéal néoclassique comme supérieur à “l’iconoclasme provincial et à la prétention verbale” des pratiques modernistes antérieures (cf. Adamovič 1932: 336; Chodasevič 1930: 3-4). Le programme moderniste tardif apportait une couche supplémentaire de sens à l’esthétique moderniste précédente en contrant sa prérogative d’expérimentalisme ostentatoire par une déférence pour la tradition ‘classique’. Faisant écho à T. S. Eliot dans son autoportrait simultané en tant que “classiciste en matière de littérature”, les modernistes russes ancrèrent leur néoclassicisme dans une distinction entre tradition et traditionalisme. Si ce dernier était “un signe de l’insensibilité” d’un individu pour son époque historique (cf. Terapiano 1933a: 267-68), la tradition, elle, fonctionnait comme une source de revendications avant-gardistes. Une telle dynamique était présente partout où, en Europe, s’étendait le champ du modernisme tardif dont les acteurs assimilaient l’art moderne au classicisme et, comme l’énonce Jeffrey Perl, invoquaient le passé “comme un bâton fait pour battre le présent”, afin de mettre en évidence le chaos d’une civilisation sapée par la modernité aux prises avec des cataclysmes historiques: une civilisation en grande nécessité de sauvetage, plutôt que d’une déconstruction révolutionnaire (cf. Perl 1984: 12-14, 68-89).

L’importance accordée à une métaréflexion ostentatoire dans la phase culminante du modernisme russe (*high modernism*), dans les années 1910 et au début des années 1920, bénéficia d’une nouvelle jeunesse en URSS durant la révolution culturelle stalinienne. La pression idéologique croissante stimu-

la la réflexion sur la crise institutionnelle de l'art. Étant donné que tout débat sur cette crise était censuré, sa contemplation se déversa dans une métafiction consacrée aux vicissitudes du processus artistique et au rôle de la créativité dans la modernité soviétique (Kaverin, Vaginov, etc.). Entrant en clandestinité dans la littérature soviétique au milieu des années 1930 (voir *Le Maître et Marguerite* de Michail Bulgakov), cette métaréflexion persista dans le modernisme émigré, comme par exemple dans le dernier roman russe de Nabokov, *Le Don* (1933-37). En l'occurrence, Nabokov avait pris *Les Faux-monnayeurs* (1926) de Gide comme modèle métafictionnel, à l'époque-même où l'écrivain français passait à la sensibilité moderniste tardive, troquant l'écriture imaginative et autoréférentielle pour l'esthétique 'documentaire' et l'activisme politique (cf. Livak 2003: 164-203). Prenant l'évolution du modernisme russe et européen à contrepied, Nabokov truffa sa prose de problématique métalittéraire dérogatoire, clairement manifeste dans la complexité narrative de ses romans, dans leur expressionnisme stylistique savamment étudié et leur focalisation thématique sur le processus créatif et l'autonomie artistique. Comme on pouvait s'y attendre, sa prose fut censurée par ses rivaux modernistes émigrés du cercle "Čisla", parce que jugée trop "littéraire" pour avoir une véritable valeur spirituelle et philosophique (cf. Varšavskij 1933: 266-67).

La place de Nabokov au sein de la culture moderniste russe illustre bien le danger que représentent des récits historico-littéraires trop bien ordonnés, dans lesquels les modèles artistiques se succèdent commodément dans un ordre chronologique. En réalité, ces différents modèles coexistent dans un seul champ, offrant toute une variété d'options aux auteurs qui vont de l'une à l'autre au cours de leurs carrières artistiques. Au début des années 1920, par exemple, Mandel'stam exprima un credo esthétique annonciateur de l'esthétique néo-classique du modernisme tardif. Pourtant, au fil de la décennie, son écriture se rapprocha de plus en plus des pratiques qu'il avait lui-même dénoncées peu de temps auparavant chez Belyj, Majakovskij et Cvetaeva (cf. Mandel'stam 1923: 399-400; 1990b: 176-87; 1990c: 275-77). Cependant, même lorsque la poétique de Mandel'stam évoluait vers une anti-canonicté propre à la phase culminante de la culture moderniste russe, celles de Pasternak et de Babel', précédemment investies par cette même anti-canonicté, prenaient la direction inverse dans la seconde moitié des années 1920.

Toutefois, il serait erroné de traiter cet éloignement des aspects caractéristiques des phases précédentes du modernisme russe (le culte de la nouveauté, l'expérimentalisme anti-canonique ostentatoire, la méta-littérarité emphatique, le plaidoyer pour l'autonomie de l'art, et la croyance en sa mission prométhéenne) soit comme une forme de conformisme idéologique antimoderniste, telle qu'on l'attribue de nos jours à Pasternak, soit comme une preuve du conservatisme rétrograde imputé d'habitude à l'art émigré. Ces deux interprétations sont problématiques, tout d'abord parce que la prise de distance avec les pratiques du modernisme culminant (*high modernism*) est un phénomène qui touche l'ensemble du champ moderniste international et qu'il est manifeste dans tout le continuum géographique de la culture moderniste russe. Deuxième-

ment, l'interprétation du modernisme russe tardif est rendue plus ardue encore par l'existence de chevauchements terminologiques trompeurs entre son propre discours critique et l'élaboration parallèle du dogme esthétique stalinien.

Les idéologues soviétiques assimilèrent de nombreux tropes modernistes et les récupérèrent à leurs propres fins. Par exemple, la dénonciation réaliste-socialiste des techniques d'autolégitimation modernistes (les 'ismes', les manifestes) était une tentative rivale pour faire taire des revendications artistiques concurrentes, contrairement au rejet conceptuel de ces méthodes que prônera, ultérieurement, le modernisme tardif. Pour prendre un autre exemple, la 'simplicité' signifiait, dans le lexique marxiste, l'accessibilité de l'art au grand public, tandis que le 'formalisme' sous-entendait des déviations par rapport au canon du réalisme du dix-neuvième siècle. Au contraire, la critique moderniste tardive parlait de 'formalisme' en tant que signe d'anciennes pratiques modernistes désavouées, perçues non seulement comme l'envers de la 'simplicité' mais également comme des modes discursifs moins sophistiqués et moins aboutis. C'est donc ainsi que la 'simplicité' devint un effet plus stimulant que la 'complexité'. Dans un autre chevauchement trompeur, les esthétiques stalinienne et moderniste tardive revendiquèrent un ultime réalisme, bien que différemment envisagé: le réalisme socialiste remit au goût du jour la croyance positiviste en une loi objective ('la vérité') qui préside à la vie; le modernisme tardif traduisit quant à lui sa désillusion proto-existentialiste en une attitude de scepticisme stoïque qui remplaça 'la vérité' par la recherche d'une réponse authentique ('sincère') au chaos de la modernité.

Captivés par la politisation du champ de production culturelle russe dans l'entre-deux-guerres, les historiens négligent une coïncidence significative: l'homologie des modèles artistiques émergents au sein des cercles modernistes dans le Paris émigré et à Moscou. Si l'on dissipe l'écran de fumée de l'inimitié idéologique, on est frappé par la parenté conceptuelle qui réunit les esthétiques 'documentaires' des revues "Lef" et "Čisla". Les circonstances historiques font toute la différence dans l'impact respectif de chacune des deux doctrines sur la vie littéraire russe. L'élaboration, par "Lef", de 'la littérature du fait' précéda de quelques années le 'document humain' de "Čisla", mais elle fut entravée par le stalinisme, tandis que le même modernisme tardif réussit à trouver sa voie au sein de la Russie en exil. Par conséquent, le programme de "Lef" resta largement théorique, tandis que celui de "Čisla" donna lieu à dix ans d'efforts pour mettre la théorie en pratique.

En somme, le modernisme russe tardif est longtemps resté privé de reconnaissance parce que les hypothèses méthodologiques traditionnelles sur les 'quoi', 'où' et 'quand' de la culture moderniste russe nous empêchaient de nous poser les questions qui auraient permis de constituer un champ d'investigation. Ainsi, si le groupe LEF et sa revue sont communément associés à 'l'avant-garde historique', aucun lien au modernisme d'une telle nature n'a pu être établi pour quelque tendance ou milieu artistique que ce soit au sein de l'émigration. J'aimerais avancer l'idée qu'une large part de ce qui a été attribué au prétendu anti-modernisme du sous-système culturel émigré représente en réalité non pas une

rupture, mais une évolution de la culture moderniste russe vers son étape historique suivante, en rythme avec les développements similaires survenus dans le champ, plus vaste, du modernisme international. Les études modernistes russes doivent reconfigurer la géographie de leur objet. La forte expansivité géographique du modernisme russe durant les deux dernières décennies de son existence nous permet d'avoir un regard renouvelé, plus pénétrant, sur la question épineuse de sa chronologie et de sa géographie, dont une révision critique se fait attendre depuis trop longtemps déjà.

Bibliographie

- Adamovič 1923: G. Adamovič, *Na polustankach*, “Zveno”, 36, 8.X.1923, p. 2.
- Adamovič 1925: G. Adamovič, *Literaturnye besedy*, “Zveno”, 136, 7.IX.1925, p. 2.
- Adamovič 1926: G. Adamovič, *Literaturnye besedy*, “Zveno”, 183, 1.VIII.1926, p. 2.
- Adamovič 1927: G. Adamovič, *Literaturnye besedy*, “Zveno”, 207, 16.I.1927, pp. 1-2.
- Adamovič 1928: G. Adamovič, *O francuzskoj “inquiétude” i o russkoj trevoze*, “Poslednie novosti”, 2822, 13.XII.1928, p. 2.
- Adamovič 1929: G. Adamovič, *Vadim Andreev. “Nedug bytija”*, “Sovremennye zapiski”, XXXVIII, 1929, pp. 521-22.
- Adamovič 1932: G. Adamovič, *O literature v emigracii*, “Sovremennye zapiski”, L, 1932, pp. 327-39.
- Adamovič 1935: G. Adamovič, *Nesostojavšajasja progulka*, “Sovremennye zapiski”, LIX, 1935, pp. 289-95.
- Adamovič 2002a: G. Adamovič, *O prostote i “vyvertach”*, in: *Literaturnye zametki*, I, Sankt-Peterburg 2002, pp. 74-78.
- Adamovič 2002b: G. Adamovič, *Sud'by sovetskoj literatury*, in: *Literaturnye zametki*, I, Sankt-Peterburg 2002, pp. 385-90.
- Adamovič 2002c: G. Adamovič, *Čelovek v sovetskoj literature*, in: *Literaturnye zametki*, I, Sankt-Peterburg 2002.
- Adamovič 2002d: G. Adamovič, *Mysli i somnenija*, in: *Literaturnye zametki*, II, Sankt-Peterburg 2002.
- Adamovič 2002e: G. Adamovič, *Ne apologija*, in: *Literaturnye zametki*, II, Sankt-Peterburg 2002, pp. 325-30.

- Arland 1952: M. Arland, *Sur un Nouveau mal du siècle* [1924], in: *Essais et nouveaux essais critiques*, Paris 1952, pp. 11-37.
- Armstrong 2005: T. Armstrong, *Modernism: A Cultural History*, Cambridge 2005.
- Berberova, Knut 1927: N. Berberova, D. Knut, *Zelenaja lampa. Beseda III*, "Novyj korabl'", II, 1927, pp. 42-43.
- Bethea 1998: D. Bethea, *Literature*, in: N. Rzhevsky, *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*, Cambridge 1998, pp. 189-90.
- Bicilli 1935: P. Bicilli, *Formula našego vremeni*, "Sovremennye zapiski", LIX, 1935, pp. 397-99.
- Bicilli 1937: P. Bicilli, *Wladimir Weidlé. Les Abeilles d'Aristée*, "Sovremennye zapiski", LXIV, 1937, pp. 471-72.
- Bowlt 1985: J. Bowlt, *Modernism*, in: V. Terras, *Handbook of Russian Literature*, New Haven 1985.
- Bristol 1992: E. Bristol, *Turn of a Century: Modernism*, in: C. Moser, *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge 1992.
- Chodasevič 1930: V. Chodasevič, *Letučie listy*, "Vozroždenie", 1864, 10.VII.1930, pp. 3-4.
- Chodasevič 1997: V. Chodasevič, lettre à M. Froman (XII.1925), in: *Sobranie sočinenij*, IV, Moskva 1997.
- Clark 1995: K. Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge 1995.
- Cohen 2008: A. Cohen, *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914-1917*, Lincoln 2008.
- Daškov 1930: N. Daškov [Vladimir Veidle], *Iz evropejskoj literatury. Bolezn' veka*, "Vozroždenie", 2004, 27.IX.1930, p. 4.
- Džonson 1932: O. Džonson, *Čistaja propaganda belogvardejcev*, "Literaturnaja gazeta", XXXIV, 29.VII.1932, p. 3.
- Etkind *et al* 1987-88: E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle. I: L'Age d'argent*. Paris 1987-88.
- Fedotov 1930-31: G. Fedotov, *O smerti, kul'ture i "Čislach", "Čisla"*, IV, 1930-31, pp. 143-48.
- Fedotov 1932: G. Fedotov, *Rossija, Evropa i my*, "Novyj grad", II, 1932, pp. 3-14.

- Fedotov 1936: G. Fedotov, *Četverodnevnyj Lazar'*, "Krug", I, 1936, pp. 139-43.
- Fel'zen 2012: Ju. Fel'zen, *My v Evrope*, in: *Sobranie sočinenij*, II, Moskva 2012, pp. 237-42.
- Fondaminskij 1927: I. Fondaminskij, *Zelenaja lampa. Beseda III*, "Novyj Korabl'", II, 1927, pp. 43-46.
- Gippius 1927: Z. Gippius, *Zelenaja lampa. Beseda II*, "Novyj Korabl'", I, 1927, pp. 35-39.
- Gorbov 1927: D. Gorbov, *10 let literatury za rubežom*, "Pečat' i revoljutsija", VIII, 1927, pp. 23-24.
- Gorodeckaja 1932: N. Gorodeckaja, *Spor pokolenij*, "Vozroždenie", 2417, 14.I.1932, p. 5.
- Healey 2007: K. Healey, *French Literary Modernism*, in: A. Eysteinson, V. Liska, *Modernism*, II, Amsterdam 2007.
- Ivanov, Geršenzon 2006: V. Ivanov, M. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, Moskva 2006.
- Livak 2003: L. Livak, *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison 2003.
- Livak, Ustinov 2014: L. Livak, A. Ustinov, *Literaturnyj avangard ruskogo Pariža*, Moskva 2014.
- McLean 1962: Hugh McLean, *Reply*, "Slavic Review", XXI, 1962, 3, pp. 428-32.
- Mandel'stam 1923: O. Mandel'stam, *Andrej Belyj. Zapiski čudaka*, "Krasnaja nov'", V, 1923, 399-400.
- Mandel'stam 1990a: O. Mandel'stam, *Slovo i kul'tura*, in: *Sočinenija*, II, Moskva 1990, pp. 169-72.
- Mandel'stam 1990b: O. Mandel'stam, *O prirode slova*, in: *Sočinenija*, II, Moskva 1990, pp. 176-87.
- Mandel'stam 1990c: O. Mandel'stam, *Literaturnaja Moskva*, in: *Sočinenija*, II, Moskva 1990, pp. 275-77.
- Merežkovskij 1995: D. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, Moskva 1995.
- Mich. 1932: Mich., *My stroim socialističeskiju literaturu*, "Literaturnaja gazeta" 19/188, 23.IV.1932, p. 2.
- Miller 1999: T. Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, Berkeley 1999.
- Močul'skij 1922: K. Močul'skij, *Klassicizm v sovremennoj ruskoj poezii*, "Sovremennye zapiski", XI, 1922, pp. 368-79.

- Močul'skij 1927: K. Močul'skij, *Krizis voobraženija*, "Zveno", 2, 1.VIII.1927, pp. 76-81.
- Muratov 1926: P. Muratov, *Iskusstvo prozy*, "Sovremennye zapiski", XXIX, 1926, pp. 244-46.
- Nikul'in 1934: L. Nikulin, *Razgovor s mertvecami*, "Literaturnaja gazeta", 104, 17.VIII.1934, 8.
- Ocup 1933: N. Ocup, *Serebrjanyj vek*, "Čisla", VII-VIII, 1933, pp. 175-6.
- Ocup 1934: N. Ocup, *Iz dnevnika*, "Čisla", X, 1934, pp. 200-203.
- Perl 1984: J. Perl, *The Implicit History of Modern Literature*, Princeton 1984.
- Poplavskij 1930: B. Poplavskij, *O mističeskoj atmosfere molodoj literatury v emigracii*, "Čisla", II-III, 1930, pp. 308-11.
- Poplavskij 1931: B. Poplavskij, *O smerti i žalosti v "Čislach"*, "Novaja gazeta", 3, 1.IV.1931, p. 3.
- Poplavskij 1934: B. Poplavskij, *Vokrug "Čisel"*, "Čisla", X, 1934, pp. 204-209.
- Petrov 1934: S. G. Petrov, *Reč' S. G. Petrova*, in: I. Luppol, *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*, Moskva, 1934, pp. 608-11.
- Rabaté 2015: J.-M. Rabaté, *Modernism and the French Novel*, in: G. Castle, *A History of the Modernist Novel*, Cambridge 2015.
- Radek 1933: K. Radek, *Kul'tura roždajuščegosja socializma*, "Izvestija", 273, 7.XI.1933, 2.
- Ram 2011: H. Ram, *Russia*, in: P. Lewis, *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge 2011.
- Rozanov 1989: V. Rozanov, *Opavšie list'ja. Korob vtoroj*, in: *Mysli o literature*, Moskva 1989.
- Samuels 2011: M. Samuels, *France*, in: P. Lewis, *The Cambridge Companion to European Modernism*, 2011.
- Šaršun 1932: S. Šaršun, *Magičeskij realism*, "Čisla", VI, 1932, pp. 229-31.
- Šklovskij 1921: V. Šklovskij, *Rozanov*, Petrograd 1921.
- Slobin 2003: Greta Slobin, *Modernism/Modernity in the Post-Revolutionary Diaspora*, "Canadian-American Slavic Studies", XXXVII, 2003, 1-2, pp. 57-70.
- Smirnov 1924: N. Smirnov, *Solnce mertvych*, "Krasnaja nov'", III, 1924, pp. 250-67.

- Terapiano 1927a: Ju. Terapiano, *Okol'nye puti*, "Novyj dom", III, 1927, pp. 34-36.
- Terapiano 1927b: Ju. Terapiano, *Žurnal i čitatel'*, "Novyj korabl'", I, 1927, pp. 23-26.
- Terapiano 1933a: Ju. Terapiano, "Na Balkanach", "Čisla", IX, 1933, pp. 139-40.
- Terapiano 1933b: Ju. Terapiano, *Ju. Fel'zen. "Ščast'e"*, "Čisla", VII-VIII, 1933, pp. 267-69.
- Trockij 1991: L. Trockij, *Literatura i revoljucija*, Moskva 1991.
- Tynjanov 1977: Ju. Tynjanov, *Promežutok*, in: *Poetika*, Moskva 1977.
- Valéry 1957: P. Valéry, *Oeuvres*, I, Paris 1957.
- Varšavskij 1933: V. Varšavskij, *V. Sirin. "Podvig"*, "Čisla", VII-VIII, 1933, pp. 266-67.
- Veidle 1937: V. Veidle, *Čelovek protiv pisatelja*, "Krug", II, 1937, pp. 139-45.
- Voronskij 1963: A. Voronskij, *I. Babel'*, in: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1963.
- Zelinskij 1933: K. Zelinskij, *Rubaki na Sene*, "Za rubežom", 4/6, 5.II.1933, p. 10.
- Žirmunskij 2001: V. Žirmunskij, *Dva napravlenija sovremennoj liriki*, in: *Poetika russskoj poezii*, Sankt-Peterburg 2001.

Abstract

Leonid Livak

The missed phase of Russian modernism

Russian modernist studies have been ruled by two methodological premises – a presumed radical disruption of the cultural process in 1917 and the codification of the émigré cultural subsystem as inimical to modernist innovation and experiment. This paper will argue that a fuller story of Russian modernism, whose chronology goes beyond the Bolshevik coup and the Stalinist cultural revolution, is contingent on the treatment of the Russian field of cultural production as a temporal and spatial continuum – from fin-de-siècle Petersburg and Moscow to the fall of Paris – that defies politically-motivated chronology and taxonomy inherent in the self-legitimation narratives of the Soviet regime and its foes. The overdue revision of Russian modernism's chronology and geography entails, among other things, the integration of the unnecessarily separated academic subfields – modernist and exilic studies. Such an integrative approach allows us better to position Russian modernist culture vis-à-vis its western counterparts, returning our research subject to its original context in the larger, international modernist field of the late 1920s and 1930s. This period, recently theorized in Anglo-American scholarship as *late modernism*, has its own logic and specificity, requiring a separate understanding as the final and distinct phase in international modernist history. My paper will offer a tentative sketch of the aesthetic and philosophical premises of *late Russian modernism* against the backdrop of western modernist practices in the 1930s.

Keywords: Russian modernism, Russian emigration, Revolution.