

LE CONTREBANDIER DU MODERNISME
ou Ilya Ehrenbourg entre les arts, les courants et les mondes

Leonid HELLER

*On comprend une époque en observant non seulement
les ingénieurs qui tracent des autoroutes, mais aussi
les contrebandiers qui zigzaguent dans la nuit.*

Ilya Ehrenbourg, à propos de Panaït Istrati¹

I

Faut-il présenter Ilya Ehrenbourg, sans aucun doute l'un des écrivains russes les plus célèbres du XX^e siècle ? Résumons l'essentiel.

Sa vie active dans la littérature a duré près de soixante ans. La notoriété sinon la gloire lui vient au début des années vingt et ne le quitte plus. Un an après sa mort, en 1968, son nom rejoint la liste des "vingt grands contemporains" publiée par *Saturday Review*. Très connu de son vivant, Ehrenbourg est également très édité. Il est instructif de consulter de ce point de vue le livre du fameux helléniste suisse André Bonnard qui, en 1948, voit la littérature soviétique marquer le retour vers les Grecs anciens et le début d'un humanisme nouveau. Le livre est complété par une "esquisse de la bibliographie des ouvrages de littérature soviétique traduits en français". Nous y voyons sans surprise une demi-centaine de titres assurer à Maxime Gorki l'incontestable première place. Les autres écrivains populaires en France viennent très loin derrière : huit livres pour Alexis Tolstoï; Isaak Babel sept; Vassili Grossman et Nikolai Tikhonov six; Boris Pilniak et Valentin Kataïev cinq... Tous surclassés par Ehrenbourg : la liste de Bonnard lui réserve vingt-quatre positions².

Ce chiffre indique le succès d'Ehrenbourg et, indirectement, sa fécondité; sa bibliographie inclut une multitude de titres, une centaine de livres. Tous les genres abordés et parfois mélangés : poésie, traduction poétique, notes de voyage, mémoires, reportage de guerre, écrits sur l'art, journalisme politique et prose épique, récits

d'aventure et romans policiers. Tous les formats, de l'entrefilet dans un journal au roman-fléuve. Tous les modes d'écriture : satire, pastiche, pamphlet, grotesque, fantastique onirique, science-fiction, mélodrame, réalisme factographique...

Aujourd'hui, on continue à éditer une partie de son œuvre : ses écrits occultés pendant la période soviétique, sa correspondance, les versions non censurées de *Les Années et les hommes* (*Lioudi, gody, jizn*), ses Mémoires dont la dernière édition russe date de 2005. Il y a peu, on a vu paraître à Saint-Petersbourg une chronique en cinq volumes de sa vie littéraire, hommage réservé aux classiques les plus estimés³. On dispose à ce jour d'une bonne vingtaine de monographies en différentes langues qui présentent et analysent sa carrière, son œuvre, sa poétique, ses liens avec les destinées du peuple Juif.

Ecrivain, journaliste, personnalité publique, il traverse le siècle et le marque de sa présence en tant qu'acteur et en tant que témoin.

Autour de 1910, il participe à la vie frénétique de la bohème parisienne. Une "mission artistique" en Occident après la révolution de 1917 lui permettra de contribuer à l'essor international de l'avant-garde russe avant de monter très haut dans la hiérarchie de la culture soviétique officielle. Il aidera à canoniser le "roman de production", genre destiné à incarner le réalisme socialiste. Critique acerbe de la décadence bourgeoise, ce citoyen soviétique se verra octroyer un statut exceptionnel; il lui sera permis de circuler (presque) librement et pendant de longues années entre l'URSS et le reste du monde. Survivant à toutes les purges, il est de tous les combats, depuis la Guerre d'Espagne à la guerre contre Hitler et à la guerre froide. Militant pour la Paix, en 1949-1952, il sert à couvrir l'infâme campagne "anti-cosmopolite" et la liquidation du Comité anti-fasciste juif dont il fut l'un des fondateurs. Mais en même temps, il lutte pour sauver la mémoire de l'extermination et la dignité des Juifs vivant en URSS. Avec Vassili Grossman, il compile *Le Livre noir* (*Tchiornaia kniga*) (interdit au dernier moment et qui paraîtra bien plus tard en Israël), le premier témoignage sur le martyr juif pendant la guerre. *Le Dégel* (*Ottepel*), son roman de 1954, va donner le nom à toute une époque remplie d'espérance, tandis que dans les Mémoires parus sous Khrouchtchev – son chef-d'œuvre présumé et un best-seller international avéré –, il fera revenir dans la culture soviétique beaucoup de réprimés et d'exilés des années 1910-1930.

Après la désintégration du système communiste, on évoque souvent son nom en espérant saisir la nature du système au sein duquel il sut fonctionner avec tant d'heurs et de malheurs.

Ce "Juif, Russe et Soviétique" – tel est le sous-titre de sa meilleure biographie, due à Ewa Bérard⁴ –, tente de jouer sur tous les tableaux et n'évite ni ambiguïté ni confusion, ce qu'il ne dissimule d'ailleurs pas mais au contraire, justifie sinon revendique. Exemple d'un intellectuel vendu au régime pour ses accusateurs, il est défendu par d'autres pour le courage personnel, moral et physique qu'il aurait montré à de nombreuses occasions et pour le rôle qui aurait été le sien lors de la libéralisation du régime. Viktor Eroféiev, l'un des initiateurs et auteurs du *Métropole*, l'almanach non-conformiste de 1979, raconte sa dette envers Ehrenbourg dont il avait appris, dans les années cinquante, le refus d'obtempérer aux directives de Molotov. Produit parfait de l'*establishment* soviétique à l'époque, Eroféiev eut une révélation d'un écrivain pouvant résister au diktat du Parti⁵.

Aussi, écrit-on sur Ehrenbourg afin de tester son propre passé, comme viennent de le faire Iouri Chtcheglov ou Benedikt Sarnov dans leurs récents livres souvenirs⁶. On rappelle le respect que manifestèrent à son égard Nadejda Mandelstam ou Anna Akhmatova. On pose parfois naïvement cette question : qui, d'Ehrenbourg ou de Paoustovski, d'Ehrenbourg ou de Grossman, eut une vie plus “correcte” ?

L'ambiguïté parfois dérangement de la position d'Ehrenbourg rejoint dans une telle question toute la complexité du problème “l'artiste et le pouvoir”. Nous n'avons pas l'ambition de résoudre ce problème qui reste très réel pour tout historien de l'époque soviétique. Pourra-t-on vraiment le contourner ?

Nous n'essaierons pas davantage de reconstruire ici la “vie tumultueuse” d'Ehrenbourg, ni de passer en revue son œuvre foisonnante, même si nous pensons qu'un travail reste à faire dans ce domaine malgré tous les ouvrages existants. Notre interrogation, très ciblée, portera sur un seul aspect de son activité, mais un aspect particulier, idiosyncratique pourrait-on dire, et dont nous voudrions mettre en évidence l'importance. Il s'agit de l'intérêt que porte Ehrenbourg, depuis ses débuts et jusqu'à sa mort, à la révolution artistique qui touche, avant la littérature et parallèlement à celle-ci, les arts visuels contemporains. Moins concerné par la musique ou la danse, Ehrenbourg s'est beaucoup investi, à différents stades de sa carrière, dans les discussions sur les arts plastiques, l'architecture et le cinéma, il participe dans les années vingt et trente à la définition des objectifs et des limites de l'avant-garde, il combat pour la réhabilitation des impressionnistes et des cubistes dans les années cinquante et soixante.

Après nous être familiarisé avec l'œuvre de l'écrivain, nous pensons qu'il a contribué d'une manière importante à la perception de l'art moderne en URSS (et probablement encore dans la Russie d'aujourd'hui) et inversement, que l'Occident regarde souvent l'art russe du XX^e siècle à travers les lunettes que lui tendit Ehrenbourg. Notamment, le culte international de ce qu'on appelle aujourd'hui “l'avant-garde russe” lui devrait beaucoup; significativement, la découverte de celle-ci, grâce au livre de Camilla Gray⁸, correspond exactement au lancement éditorial en Occident des *Années et des hommes*. C'est notre point de départ.

Les analyses et les commentaires que nous connaissons, consacrés aux aspects esthétiques de son œuvre, se limitent d'habitude au domaine littéraire. Rare exception : Holger Siegel dans son très sérieux travail⁹ tient bien compte du contexte “intermédiaire”. Mais il n'aborde qu'en passant ce qui nous intéresse ici, c'est-à-dire l'écrivain en tant que canal de réception/diffusion d'innovations qui ont lieu dans différents domaines de la culture contemporaine. De plus, Siegel procède par une sorte de mise en ordre des positions déclarées d'Ehrenbourg et en fait comme une suite évolutive de propositions esthétiques cohérentes. Or, ce parcours est étonnant précisément par sa *complexité* (la superposition et l'agglutination de projets et de choix tactiques si différents qu'ils peuvent se contredire) et par sa *complication* (sa sinuosité et ses retournements spectaculaires); une épaisse monographie ne serait pas de trop pour développer convenablement ce thème. Nous en suivrons ici un moment significatif pour l'examiner à la croisée de différentes problématiques liées à son contexte – dans la mesure de nos moyens et sans nous aventurer sur le territoire de l'histoire de l'art à proprement parler.

II

Revenons au premier séjour du jeune Ehrenbourg à Paris. C'est lors de ce séjour, entre 1909 et 1917, qu'il adopte, avec une assurance étonnante, un modèle de travail et d'action (ou de *comportement* au sens lotmanien, sémiotique, du terme) qui sera le sien pendant toute sa vie.

Arrivé à Paris en tant qu'émigré politique, il entre tout naturellement dans le milieu de l'émigration russe, fait ou refait connaissance avec des militants radicaux, tel le terroriste socialiste-révolutionnaire Boris Savinkov, ainsi qu'avec quelques têtes pensantes du bolchevisme parmi lesquelles Lénine, qui ne le séduit pas; en revanche, il se lie d'amitié avec Nikolai Boukharine.

Au même moment, il plonge dans le tourbillon du Montparnasse artistique. Bientôt, il en connaît tous les recoins, côtoie tout le monde, de Picasso à Soutine, de Lipschitz à Max Jacob; Modigliani et Diego Rivera deviennent ses proches, les premiers d'une cohorte de connaissances qu'il va dorénavant rassembler et considérer comme ses amis. Notons entre parenthèses que dans son attitude envers les femmes, et peut-être envers le monde, Ehrenbourg, cet éternel amoureux, ce dévoreur de la vie, semble avoir à jamais subi l'ascendant de Rivera, incarnation moderne et exotique de la démesure rabelaisienne, "un homme d'une intelligence quasi monstrueuse" selon le mot d'Elie Faure, qui ajoutait : "C'est ainsi que je m'imaginai les créateurs des fables qui pullulaient dix siècles avant Homère"¹⁰.

Ehrenbourg se découvre créateur lui-même et se lance dans la poésie. A la différence de la plupart des émigrés, il explore avec une passion et une capacité de travail impressionnante la littérature française et se met très vite à faire des traductions poétiques. Très vite également, il s'intéresse au métier et au monde de l'édition.

Il "édite", avec son amie Elizaveta Movchenson (plus tard Polonskaïa, la seule femme parmi les "frères Sérapiôn"), quelques feuilles manuscrites dans lesquelles s'exerce déjà sa verve satirique; il y fait paraître des caricatures et des descriptions burlesques de débats entre les émigrés politiques¹¹. Par ailleurs, il explore le marché de l'édition et réussit à placer ses traductions et sa poésie. En 1914, la liste des publications, que l'on trouve sur la couverture de l'une d'elles, compte déjà cinq recueils d'auteur, un choix de poèmes de Francis Jammes, qui exerce alors sur Ehrenbourg une grande influence, traduit en collaboration avec sa compagne d'alors, Ekaterina Schmidt, ainsi qu'une importante anthologie des poètes français actuels. La préface de cette dernière revendique un regard à la fois informé et subjectif, le droit du traducteur d'omettre dans le panorama qu'il présente les auteurs qui ne provoquent pas son adhésion¹².

Cette première liste des publications montre que le bolchevik réfugié Ehrenbourg cherche à faire éditer ses œuvres, ostensiblement poétiques et non politiques, autant à Paris, son lieu d'exil, qu'en Russie : le recueil *Je vis (La jivou)* voit le jour à Saint-Petersbourg en 1911, l'anthologie des poètes français à Moscou en 1913; les échecs ne le découragent pas : un livre est interdit en 1913 par la censure pour des raisons de moralité ? un autre va être proposé et édité.

On est frappé par ce qui apparaît comme une véritable "stratégie de positionnement", un art consommé de se faire connaître dans différents cénacles, à la fois par ses pairs

et par des acteurs privilégiés, ceux qui ont du poids. Aussi, la production du jeune Ehrenbourg bénéficie-t-elle de l'attention bienveillante d'un Valéri Brioussov ou celle, critique, d'un Nikolaï Goumiliov. Dans les deux cas, la notoriété est à la clé. Déjà à cette époque, l'important pour Ehrenbourg semble être la mise en place et le maintien, entre deux mondes, russe et occidental, et entre différents milieux, littéraires, artistiques et politiques, d'un réseau varié de relations et de passerelles, réseau fondé sur des liens affectifs et adaptable à des situations changeantes. On constate que le jeune Ehrenbourg pourrait donner des leçons à Pierre Bourdieu quant au fonctionnement du champ artistique.

Sa poésie possède une certaine énergie et intègre moult influences : Valéri Brioussov, Fiodor Sologoub, Nikolaï Goumiliov, Mikhaïl Kouzmine; elle se complait parfois dans l'exploitation de clichés sentimentalistes. L'appel direct et chargé d'images à l'émotion, la base de ce style lyrico-naturaliste, se renforce bientôt par la rhétorique de l'indignation. Cette dernière viendrait, selon les dires de l'écrivain, de la lecture de Jules Vallès et de Léon Bloy. Il est influencé plus profondément, nous croyons, par la littérature polémique qui s'efforçait de fortifier l'esprit de France face à ce qui était vu à la fin du XIX^e siècle comme "l'expansion germanique"¹³. La guerre offrira à Ehrenbourg l'occasion d'exercer sa véhémence. Il travaille pour un journal de Pétrograd et couvre la situation sur le front français; un livre naîtra de ses notes (*Le Visage de la guerre (Lik voïny)* 1920), qui témoigne de son attitude pacifiste. Cependant, et comme dans quelques poèmes écrits pendant qu'il traverse la Russie en proie à la guerre civile, le refus de la violence est curieusement mitigé par une sorte de fascination. Comme si, selon une image bien classique, l'explosion guerrière, une fois passée, magnifiait la beauté et la plénitude de la vie¹⁴.

L'espoir de voir la naissance parmi les ruines d'une ère nouvelle est presque aussitôt frustré. Mais Ehrenbourg tirera une énergie nouvelle de cette frustration.

Il a toujours aimé adopter des poses convenues, la première et la plus fréquente étant celle d'un romantique qui se trompe d'époque¹⁵. Un biographe qui aura pris ces déclarations au pied de la lettre intitulera son livre sur Ehrenbourg : *Un idéaliste dans un siècle du réalisme*¹⁶. L'écrivain, lui, voudra à l'heure du bilan expliquer ses errements par un trop plein de naïveté. Plus loin, nous formulerons quelques réserves au sujet de cet idéalisme et de cette naïveté. Mais on n'a aucune raison de mettre en doute l'authenticité de sa colère contre l'injustice sociale, et encore moins sa passion pour l'art et pour la poésie.

Pendant la guerre, il n'abandonne ni l'un ni l'autre. En 1916, il édite à Paris un poème narratif *Une certaine Nadenka et des signes fatidiques qui lui sont apparus (Povest o jizni nekoï Nadenki i o vechtchikh znameniiakh iavlennykh ei)*, misérabiliste et mystique, avec le texte qu'il calligraphie lui-même et les illustrations cubistes de Diego Rivera. Ce petit livre s'inscrit dans la lignée d'expériences éditoriales, à l'instar des livres des futuristes russes ou *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. En cette même année 1916, Ehrenbourg fait paraître à Moscou une traduction de Jacques Béziers, poète français du XIII^e siècle, richement typographiée et gravée par Ivan Lébedev (qui restera en France pour y devenir un illustrateur prisé). L'année suivante, un autre poème d'Ehrenbourg, *Le Gilet de Semion Drozd (O jilete*

Semena Drozda), l'histoire teintée d'expressionnisme d'un bandit qui vit une renaissance spirituelle, voit le jour chez Rirachowsky à Paris, illustré par Rivera.

Il est significatif qu'en 1918, en pleine "catastrophe" de la guerre civile, comme il dit alors, il refait à l'intention du lecteur russe, dans l'essai *Parmi les cubistes (Sredi koubistov)* publié à Moscou, une promenade à travers les ateliers de Picasso, Rivera, Léger, qu'il connaît si bien. Il s'interroge : leur art consiste-t-il à coller des ornements insensés sur une bâtisse en train de s'effondrer ? est-ce au contraire le chantier d'une construction à venir ? Cette question posée à l'art s'adresse de la même façon à la révolution¹⁷. Ehrenbourg, hésitant, ne donne pas de réponse. Près d'un demi-siècle plus tard, il inclut ce passage dans ses Mémoires comme pour illustrer un problème qui garde pour lui toute son acuité¹⁸.

Résumons : dans ce roman de formation qu'est la vie d'Ehrenbourg, la première décennie est décisive. Ce qui sera important pour lui, ce qu'il va défendre, ce qu'il va représenter se cristallise. Grand travailleur, poète, il s'assigne la tâche de traducteur ; il ne s'arrêtera plus dans ses tentatives d'organiser (et de guider ?) la rencontre entre les cultures poétiques, française, espagnole, russe. Il se découvre un don pour nouer des relations, apprend les secrets de l'édition. Son sens social, sa ferveur combative et son goût de la chose politique s'affirment et se mélangent intimement. Sa plume emprunte aux polémistes français la virulence du ton et les figures qu'il gardera comme siennes. On l'a suggéré, la germanophobie en fait partie : elle lui permettra de prédire la bestialité nazie à venir – il ne fait en réalité que reprendre les clichés anti-allemands courants à la belle époque – et le conduira un demi-siècle plus tard, après 1945, lorsqu'il en appellera à une vengeance impitoyable contre l'ennemi défait, à se heurter à la ligne du Parti. C'est ce conflit qui impressionnera le jeune Viktor Eroféiev.

Dans l'ensemble d'engagements, d'appétits, d'expériences, de savoirs acquis, qui forment la "machine Ehrenbourg", l'*inclination intermédiaire* joue un grand rôle. Non seulement l'écrivain s'intéresse à la peinture. Il tente de comprendre à travers l'art pictural l'Histoire et l'avenir des hommes. Et, nous l'avons vu, il se met très tôt à collaborer avec des peintres. Il restera sa vie durant une sorte de passeur entre l'art et la littérature. Jusque dans les années quarante, ses livres seront mis en forme par des artistes renommés, souvent ses amis : Nathan Altman, David Chterenberg, Alexandre Rodtchenko, Alexandre Tychler... Artistes d'avant-garde.

Dans le courant de 1921, après diverses tribulations dans une Russie en train de devenir communiste, Ehrenbourg part à l'étranger chargé d'une "mission artistique" – celle-ci devait le mener à Paris, mais il en est expulsé, en tant que "propagandiste bolcheviste" au bout de quelques semaines¹⁹. Il fait un crochet par la Belgique et va à Berlin, le grand carrefour de l'émigration russe post-révolutionnaire. Il rentre en Russie en 1924, juste au moment de la mort de Lénine, fait une grande tournée de conférences (il n'est pas clair comment cette tournée a pu être organisée) et repart aussitôt. Il repasse par Berlin et, la France venant de reconnaître l'Union Soviétique, réussit à venir s'installer à Paris qui redevient le centre de son monde.

Mais les années berlinoises auront été déterminantes. Entre 1922 et 1924, la "machine" se met à travailler à plein régime en utilisant tout le carburant accumulé lors de la période précédente. Ehrenbourg déploie une vitalité et une créativité peu

communes. Arrivé comme une fusée au milieu de la communauté russe, il s'insère aussitôt dans ses structures médiatiques, telle la revue *Livre russe* (*Rousskaia kniga*). Fort de son expérience, il se place "au-dessus de la mêlée"²⁰ pour mettre fin à de brumeux cancans sur la situation en Russie et devient une des voix les plus audibles de la diaspora culturelle. Il répète à qui veut l'entendre :

Etant moi-même poète, et pas du tout politicien, il m'a été possible de parler avec le même amour des rêves monarchiques de Tsvetaïeva et des rêves communistes de Maïakovsky²¹.

Il travaille énormément; participe avec la fougue qui lui est propre aux discussions, parfois houleuses, sur le nouvel art russe, que la communauté berlinoise mène dans les cafés et dans sa Maison des arts; fait du journalisme et de la critique littéraire tout en continuant à faire de la littérature; compile une anthologie et une galerie de portraits des poètes contemporains; publie ses choses récentes et moins récentes : en tout une vingtaine de volumes parus en moins de trois ans, recueils de nouvelles, poésies, drames, romans dont *Les Aventures extraordinaires de Julio Jurenito et de ses disciples* (*Neobytaïnye pokhojdeniia Julio Jurenito i ego outchenikov*) qui va assurer sa gloire. Insensiblement, il est devenu "maître"²² ou même "le *spiritus rector* de la vie intellectuelle russe"²³.

Le dialogue qu'il mène avec l'art s'ouvre sur de nouvelles dimensions.

En 1922, il écrit et fait éditer avec beaucoup de soin – typographie élaborée, illustrations photographiques, dessins de Fernand Léger – *Et pourtant elle tourne* (*A vsio-taki ona vertitsia*), un essai sur l'état général des arts, qui est tout à la fois une réflexion personnelle, une plate-forme esthétique et un projet d'une entente entre tous les artistes novateurs du monde. La même année, il fait paraître un recueil, *Six récits sur des fins faciles* (*Chest povesteï o legkikh kotsakh*), qui bénéficie de la mise en forme destinée à rester dans les annales de l'art graphique. La série d'illustrations intégrant le dessin et le photomontage – dont le célèbre portrait de Tatline en "Géomètre de l'Univers" – est due à un artiste d'exception, Lazare ou Eliezer (dit El) Lissitzky, disciple de Malévitch et concurrent de Rodtchenko, qui se trouve justement à Berlin avec sa propre "mission artistique".

Au début de 1922, Ehrenbourg et Lissitzky s'associent pour éditer une revue internationale de l'art moderne en trois langues, *Vechtch-Objet-Gegenstand*. Seuls trois numéros en deux livraisons (mars-avril et mai) voient le jour, mais la revue marque l'histoire des expériences artistiques au XX^e siècle et constitue un épisode important dans l'histoire des rapports entre les avant-gardes russes et occidentales.

Discussions sur l'art, livres d'art, revue artistique, cri de ralliement avec *Et pourtant elle tourne* : jamais avant Ehrenbourg n'a été, jamais après il ne sera aussi pris par son *inclination intermédiaire*; on dirait presque qu'il fait sienne l'idée de l'œuvre d'art total, la *Gesamtkunstwerk*, l'utopie post-wagnérienne de la synthèse des arts. Apparemment, l'ambition d'Ehrenbourg est de précipiter sur le monde la tornade avant-gardiste dont l'œil se tient justement au-dessus de Berlin.

Car il maudit ce monde de l'incroyable bourgeois. Dans la postface à l'édition berlinoise du *Visage de la guerre*, il appelle contre lui "l'orage, la destruction, la mort de l'Europe"²⁴. Il saura exploiter cette rage à la fois comme une source d'inspiration (il

détruira l'Europe dans un récit apocalyptique²⁵) et comme une lettre d'accréditation auprès de la gauche européenne.

Nous sommes en plein dans notre sujet. Il lui manque cependant un fond.

III

Selon une opinion répandue, Ehrenbourg est longtemps resté libertaire, sceptique, humaniste et passablement anti-soviétique avant de choisir définitivement de “servir le régime”. On dit parfois qu'il est allé “servir” parce qu'il avait compris son échec en tant qu'écrivain²⁶. Les avis divergent quant au moment précis de cette décision, mais on la place d'habitude entre 1930 et 1934. Nous pensons que son choix est fait – probablement autant par lui que *pour* lui – dès qu'il accepte sa “mission artistique” à l'étranger.

Peuplé de plus de 100.000 Russes autour de 1920, Berlin remplit la fonction de “centre stratégique pour l'expansion de la politique et de la culture soviétiques”²⁷. En avril 1922, au moment où paraît la revue *L'Objet*, un accord de coopération est signé entre l'Allemagne et l'URSS. Aussitôt s'organise la Société des amis de la nouvelle Russie (*Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland*). Et souvenons-nous, en 1920 déjà, lors de leur foire de Berlin, les Dada brandissent le slogan : “L'Art est mort. Vive le nouvel art machiniste de Tatline !”²⁸. Le théâtre d'Alexandre Taïrov vient de faire sensation à Berlin avec sa tournée de 1921. Artiste, théoricien, membre du groupe Dada – et le frère du photographe militant John Heartfield, lui aussi proche des Dada –, Wieland Herzfelde fonde dès 1921 une maison d'édition communiste, la Malik-Verlag. Même s'ils n'adhèrent pas au programme du Parti bolchevik, dit Ehrenbourg, les artistes de gauche ont leurs yeux rivés sur la Russie²⁹. Un facteur de plus : l'Allemagne est le lieu d'action privilégié du Secours Ouvrier International (*Internationale Arbeitshilfe : Mejrabpom, Mejdounarodnaia rabotchaia pomochtch*), fondé en 1921 pour combattre la famine sur la Volga et dirigé par Willi Münzenberg, figure emblématique du Komintern et de toute cette époque. Organisateur à l'échelle mondiale du mouvement de “compagnons de route”, créateur d'un empire de communication surnommé le *Münzenberg-Konzern* (presse, édition, radio, cinéma), son rôle ne peut pas être sous-estimé : “de George Grosz à Erwin Piscator, presque toute la culture d'avant-garde dans la république de Weimar était subventionnée par lui”³⁰.

On comprend qu'il est difficile dans une telle situation de rester “au-dessus de la mêlée”. Une notice publicitaire écrite sans doute par Ehrenbourg énonce ainsi l'objectif de *L'Objet* : “renseigner les artistes et écrivains russes sur les dernières réalisations des maîtres de l'art contemporain et offrir à l'Occident une information, en langues étrangères, sur l'état des arts russes”³¹. Toute entreprise qui légitime les contacts avec le pays des Soviets est-elle politiquement marquée ? L'article de fond qui ouvre *L'Objet*, dont la rédaction à l'évidence, là encore, doit plus à Ehrenbourg qu'à Lissitzky, insiste : la revue ne fait pas de politique. Pour déclarer une ligne plus bas que “nous ne pouvons concevoir la création de formes nouvelles dans l'art en dehors de la transformation des formes sociales”³².

Sophie Lissitzky-Kuppers se rappelle, sans hésitation et avec fierté, que *L'Objet* fut en Allemagne “la première revue pro-soviétique”³³. Dans *Et pourtant elle tourne*,

en parlant en son nom, Ehrenbourg raille les révolutionnaires dans la politique qui sont réactionnaires dans l'art et l'art qui se mettrait au service d'un parti politique. Ce faisant il magnifie le statut symbolique de l'expérience soviétique et de Lénine, "l'homme le plus populaire de la planète". Et de préciser : "L'art occidental nouveau est relié par un même réseau sanguin aux constructeurs de la société nouvelle, que celle-ci soit socialiste, communiste ou syndicaliste"³⁴.

Il se situe non au-dessus de la mêlée générale, mais au-dessus des barrières qui divisent la gauche militante et empêchent son action concertée. Dans ses souvenirs, il répétera plusieurs fois : tous les détours, toutes les hésitations de son parcours ne pèsent pas lourd en regard de sa foi en la victoire de la société nouvelle³⁵. Rien dans sa démarche des années vingt ne contredit cette déclaration.

Certes, en comparaison, Lissitzky apparaît comme plus "idéologique"; ainsi, dans une conférence de 1923 qu'il donne en allemand, il cite ses propres réflexions datant de 1920 comme si elles devaient être toujours d'actualité :

...Les artistes doivent organiser leurs rangs, doivent former un Parti. Il est erroné de penser que l'école nous donne les moyens pour exprimer la liberté personnelle. Une telle liberté est une abstraction qui n'existe que dans l'espace intersidéral. Ici, sur la Terre, nous réalisons avec nos moyens non pas notre liberté, mais notre vision du monde³⁶.

La "mission" de Lissitzky à Berlin est claire : il participe à l'organisation, dans la galerie van Diemen, d'une exposition collective des peintres soviétiques, la première en Europe occidentale. En outre, il aurait été chargé par le département des arts plastiques (IZO) du Commissariat à l'Instruction³⁷ – et, selon certains témoignages, par la Tchéka³⁸ – d'établir des contacts avec les artistes occidentaux. En commentant la réédition de *L'Objet*, Roland Nachtigäller et Hubertus Gassner suggèrent que Lissitzky et Ehrenbourg s'étaient mis d'accord sur un projet de revue internationale en se rencontrant à Moscou avant le départ pour l'étranger³⁹. Est-ce à dire qu'ils avaient à remplir une mission commune ?

Viatcheslav Menjinski, le chef adjoint de la Tchéka, eut un entretien avec Ehrenbourg avant de signer pour lui et sa femme leurs passeports étrangers, parmi les premiers à être accordés à des citoyens soviétiques "ordinaires"⁴⁰. Ewa Bérard remarque avec perspicacité⁴¹ que le voyage à Paris pouvait permettre à Ehrenbourg de rencontrer son ancienne connaissance Boris Savinkov, chef d'un réseau insurrectionnel anti-bolchevik contre lequel la Tchéka était en train de mettre sur pied sa première grande opération à l'étranger. D'autre part, à cette même époque, le nom d'Ehrenbourg apparaît dans des rapports qui renseignent la direction du Parti sur la situation dans le milieu russe à l'étranger. Il est signalé parmi ces écrivains qu'il serait intéressant d'attirer "de notre côté", comme proche du *Changement de jalons* (*Smena vekh*), mouvement pour la réconciliation avec la Russie des Soviets qui rencontre un franc succès depuis 1920-1921. Il est vrai qu'Ehrenbourg assiste, lors de son passage à Paris, aux réunions faisant la promotion du mouvement⁴². Mais cela ressemble à un paradoxe : lui qui vient de partir en mission, avec un passeport soviétique en poche, est cité en compagnie des militants du *Changement de jalons* et émigrés "blancs" Alexeï Tolstoï et Alexandre Drozdov⁴³. Le profit à tirer de ce mouvement, appelé parfois le "national-bolchevisme", est vite

senti en URSS; citons à titre d'exemple Nikolaï Mechtchériakov, un haut responsable du Parti et le directeur du *Gosizdat* (les Editions de l'Etat) :

Le national-bolchevisme va exercer sur le milieu intellectuel [de l'émigration] une influence démoralisante. Les intellectuels vont par détachements entiers quitter le camp de la contre-révolution et prendre le chemin que les auteurs du livre marquent de leurs jalons⁴⁴.

Dans sa recension du recueil *Six récits sur des fins faciles*, un critique de la *Pravda de Petrograd* utilise une formule semblable : “Maintenant, Ehrenbourg compte parmi nos alliés littéraires dans l'émigration et nous pensons qu'il pourrait faire beaucoup pour diviser celle-ci⁴⁵. C'est là que se révèle selon nous le premier objectif de la mission étrangère de l'écrivain. On l'assimile aux émigrés afin de mettre en évidence ou provoquer des dissensions en leur sein.

A cette tâche, qui pouvait lui échoir sans son assentiment, devaient s'en ajouter d'autres : celle, probable, de la surveillance de Boris Savinkov; celle, moins cachée, plus gratifiante, vaste et permanente, du rassemblement des artistes de gauche.

D'autres encore, étalées dans le temps. Comme le note un historien, “...dans les années trente, il allait littéralement exister un coin soviétique à la Coupole, animé par ce maître ès relations publiques qu'était Ilya Ehrenbourg⁴⁶. L'écrivain se donnera en plaisantant le titre de *kulpolpred Sovetskogo Soiouza* – “représentant plénipotentiaire de l'URSS dans le domaine de la culture” –, lorsqu'il parlera avec son ami Babel⁴⁷. Y a-t-il une différence entre ce titre et cette description inamicale qui le montre en “homme de paille littéraire implanté par Staline dans le milieu des écrivains occidentaux⁴⁸ ?

L'époque évoquée est déjà celle du Congrès des écrivains à Paris. Ehrenbourg dit que c'est lui qui en avait eu l'idée; il l'a transmise aux autorités de Moscou⁴⁹ : elle consistait à rassembler des noms illustres pour faire accélérer en Europe une dynamique anti-fasciste. Le Congrès se tient en juin 1935, principalement grâce aux efforts d'Ehrenbourg et de Mikhaïl Koltsov, célèbre journaliste et agent de Staline, conjugués à ceux de nombreux “compagnons de route” tels que Gide et Barbusse⁵⁰. Cet épisode exemplaire, un des sommets de la carrière d'Ehrenbourg, montre toute l'intrication des aspects politiques et culturels en même temps que l'échelle impressionnante de son action. Or les prémisses de celle-ci tout comme les ambitions qui la rendent possible sont bien perceptibles à l'époque berlinoise.

Nous ne voulons pas présenter le parcours de l'écrivain comme s'il était tendu, telle une flèche, vers une cible prédéfinie, ni insinuer que tous ses écarts sont dictés par quelques secrètes instances de contrôle. Mais nous n'aimerions pas partager la naïveté de la police française, celle-là même qui décide son expulsion en 1921 et qui en 1927 voit en lui un “anti-bolcheviste sincère”⁵¹, alors qu'il sillonne l'Europe en envoyant ses reportages dans la presse soviétique et que ses œuvres “complètes” se publient à Moscou et chez Wieland Herzfelde à Berlin⁵².

Il est vrai, il attaque parfois avec virulence les travers de la nouvelle société soviétique. Pour prouver son non-conformisme, on met en avant la censure de ses textes en URSS; mais il produit beaucoup et travaille autant pour assurer la diffusion de sa production sur les deux marchés, occidental et soviétique : ses lettres en témoignent qui abordent avec insistance les questions de “marketing”. Et il arrive à forcer les barrages :

c'est plutôt le nombre d'éditions soviétiques qui étonne; certains éditeurs contournent même les interdits et publient les écrits réputés anti-soviétiques, *Rapace (Rvatch)* ou *La Ruelle de Moscou (V prototchnom pereoulke)*⁵³. Dès 1924, son nom s'introduit dans le circuit de masse; *La Pipe du Communard (Troubka kommounara)*, un pastiche de Victor Hugo (l'épisode de Gavroche), va connaître des rééditions quasi annuelles, des adaptations à l'écran et au théâtre⁵⁴; devenu une lecture obligatoire des jeunes communistes, le récit sera diffusé en allemand par les éditions de Münzenberg⁵⁵.

L'éloge que Lénine fit de l'esprit satirique de *Julio Jurenito* devient une sorte de sauf-conduit pour son auteur et un lieu commun de la critique des années vingt⁵⁶. Ses erreurs sont fustigées, mais son statut particulier n'est pas contesté. Au départ, on l'a vu, les gardiens de l'orthodoxie apprécient son potentiel de subversion dans le milieu des émigrés. Plus tard, son idéologie vacillante sera compensée à leurs yeux par ses explications lumineuses des fonctionnements du capitalisme⁵⁷. Il devient un écrivain pour l'élite (du Parti) qui s'informe grâce à ses livres, qu'elle hésite d'ailleurs à laisser lire aux masses travailleuses⁵⁸. Les cerbères les plus agressifs ont l'air de croire à sa reconversion à venir; son nom aidera à lancer la campagne de 1929 contre les écrivains qui publient à l'étranger mais s'effacera vite des journaux qui pourront concentrer leur feu sur Boris Pilniak et Evguéni Zamiatine. Le chef de file des "fanatiques" prolétariens Leopold Averbach écrit une série de préfaces pour ses œuvres publiées dans *ZiF*; il reconnaît la valeur informative de ses écrits et exprime, en commentant *La Pipe du Communard*, un regret qui cache un souhait : "on sent quelle plume artistique pourrait éclore dans la main de cet artiste qui préfère hélas ramper vers la porte dégoulinante de vomis du temple de la bourgeoisie"⁵⁹. Et pendant qu'un marxiste de poids, Georg Lukács, s'attache à disqualifier la vision nihiliste, celle d'un laquais, contenue notamment dans le roman "documentaire" *10 CV*⁶⁰, ce même roman reçoit un accueil enthousiaste de la presse communiste française : "Ehrenbourg [...] qui ne peut pas être considéré comme un écrivain prolétarien ne doit pourtant pas être sous-estimé, car ses grands dons satiriques le mettent au service de la révolution"⁶¹.

Le "cas Ehrenbourg", autant par la démarche de l'intéressé qu'à travers les réactions qu'il provoque, met en évidence une règle importante du dispositif stalinien : différents réseaux et instances hiérarchiques, redondants pour qui postule le monolithisme super-conductible du système, sont activés en même temps, quitte à se gêner, pour entrer dans une compétition quasi darwinienne.

Un autre problème devient apparent, la nature complexe de ce "service" qui pousse les historiens à vouloir accuser, justifier, nier, blanchir. Il faut sans doute distinguer entre les missions confiées à Ehrenbourg et les objectifs qu'il se fixe lui-même, ses servitudes et ses grandeurs, les effets réels de son activité et les manières dont il est perçu et utilisé, tout en tenant compte du contexte qui évolue et sans oublier la toujours possible immixtion du hasard. Sans oublier aussi la règle formulée par Michel Heller et Alexandre Nekritch : "qui est l'ennemi du pouvoir soviétique, c'est le pouvoir soviétique qui le définit à sa guise et selon les besoins du moment"⁶². Le pouvoir soviétique n'a jamais ouvertement défini Ehrenbourg comme son ennemi.

Les précautions étant prises, on peut croire qu'après son arrivée en Occident, il bénéficie d'une liberté d'action suffisante pour assurer sa position (par la suite, il tentera tant bien que mal de conserver cette marge de manœuvre); face aux soupçons de

connivence avec les “rouges”, il joue la franchise, affiche son indépendance, multiplie les relations. Il explore diverses possibilités pour la traduction et l'édition dont il connaît déjà bien les ressorts. Pour occuper le terrain, il prospecte tous azimuts. Il publie au même moment et chez le même éditeur un recueil de textes quasi symbolistes⁶³, un plaidoyer pour l'art “nouveau” *Et pourtant elle tourne* et une diatribe bouffonne (mais que l'on pourrait prendre au sérieux) contre ce même art dans *Julio Jurenito*. Les premières traductions allemandes de ses œuvres paraissent dans Welt-Verlag d'Ahron Eliasberg, une maison spécialisée dans les sujets juifs⁶⁴, grâce sans doute à l'aide du traducteur Alexandre Eliasberg, émigré de 1905 et parent de l'éditeur. Rien qu'en 1922, Ehrenbourg réussit à placer ses articles (sur différents aspects de la culture en URSS) ou ses poèmes dans un nombre de revues artistiques qui comptent sur le plan international : *L'Esprit nouveau*, *Broom*, *Signaux de France et de Belgique*, *Action*. Il utilise et renouvelle son réseau de connaissances afin de créer des canaux d'échanges interculturels.

Il est instructif de suivre ses liens avec, par exemple, l'écrivain belge Franz Hellens – le pseudonyme de Frédéric Van Ermengem – présenté dans *Les Années et les hommes* comme un fidèle ami⁶⁵, mais négligé par les biographes. Hellens avait fréquenté pendant la guerre la communauté des émigrés russes à Nice; il y rencontra sa femme et... Boris Savinkov dont il allait croquer un portrait dans ses Mémoires⁶⁶. Il héberge Ehrenbourg lors du passage de celui-ci en Belgique en 1921, sur la route vers Berlin. Le bref séjour suffit à Ehrenbourg pour terminer *Julio Jurenito* et traduire le roman de Hellens, *Bass-Bassina-Boulou*, histoire d'un dieu africain habitant sa sculpture en bois et de son voyage involontaire en Europe; ce livre sous-estimé, qui suscite peu de réactions à sa sortie en russe l'année suivante⁶⁷, influence nous semble-t-il la prose “picaresque” d'Ehrenbourg. Ce dernier est influencé encore plus durablement, croyons-nous, par *Mélusine* (1920), un roman onirique qui a mis Hellens sur le devant de la scène littéraire. Avec André Salmon, Hellens édite *Signaux de France et de Belgique*, une revue littéraire qui va publier des articles d'Ehrenbourg. Elle tiendra informé le lecteur de “quelques jeunes écrivains révolutionnaires russes encore inédits en France, comme Constantin Fédine, Michel Zoschenko, du groupe des ‘Frères Sérapion’, présentés par Gorki”⁶⁸. Hellens va donner plusieurs textes à *L'Objet*. Sur la recommandation d'Ehrenbourg, il reçoit Sergueï Essénine dont la poésie le subjugue; avec sa femme, il se fait son traducteur; ses traductions sont encore rééditées aujourd'hui⁶⁹. Dans ses Mémoires, il parle d'un contrat (rémunéré en dollars américains) avec une maison d'édition soviétique pour laquelle il devait signaler les “meilleurs romans sortant de presse” et contacter les auteurs en vue de la traduction en langue russe⁷⁰. On peut supposer que cette commande fut organisée par Ehrenbourg. Une collaboration aussi fructueuse paraît être appelée à durer. Il n'en est rien. Dans ses Mémoires publiés en 1932, Hellens tait le nom d'Ehrenbourg. Et dans la version ultérieure élargie jusqu'en 1956, il ne note que leurs rencontres en 1934 et en 1938, pendant lesquelles ils parlaient de Gorki que Hellens connaissait et estimait au plus haut point; lors de la deuxième rencontre, Ehrenbourg lui a raconté l'assassinat de Gorki manigancé par son secrétaire cupide et par le policier jaloux Iagoda : la version stalinienne des faits⁷¹.

Les archives de Hellens que nous n'avons pas consultées doivent garder des éléments permettant d'expliquer sa rupture (s'il y a eu rupture) avec Ehrenbourg et

ses raisons : politiques, idéologiques, sentimentales ?... Notre sujet n'exige pas de réponse univoque. Il nous suffit d'observer la densité du tissu relationnel qui peut se fabriquer autour d'un seul personnage.

IV

Et pourtant elle tourne et *L'Objet* furent conçus comme des métiers à tisser à grande échelle. Mais ils expriment d'abord une certaine "volonté artistique", pour utiliser un peu abusivement le terme d'Alois Riegl. C'est cela aussi notre sujet.

Le livre est bâti autour d'une interprétation du monde moderne de l'après-guerre et de trois postulats de départ. Le premier est que le système de l'art moderne doit correspondre au monde moderne; le second, qu'un tel système nouveau existe déjà; le troisième, que différents arts renouvellent leurs fonctions à l'intérieur d'un système global (l'*intermédialité* est comme un indice de la modernité). Conclusion : le monde peut être amélioré si les artistes (révolutionnaires) partageant la volonté du renouveau s'unissent autour d'un programme esthétique commun. Ehrenbourg organise un défilé des combattants, des formations artistiques groupées autour des revues dont il énumère une longue liste, et tente de cerner le cadre de cette esthétique opposée à celle du passé. Il explique : "ayant pensé l'atroce expérience de la guerre", l'homme moderne met au-dessus de tout "le TRAVAIL, la CLARTÉ, l'ORGANISATION. Cette trinité constitue le credo de l'art nouveau"⁷².

Ni mythes ni symboles, c'est la vie elle-même que recherche l'homme moderne. Profondément réaliste, son expérience lui permet de faire des généralisations, d'aboutir à une synthèse du monde. Son réalisme est synthétique.

Cinq traits définissent l'homme moderne et son art : "santé, clarté, bel ordonnancement, engagement social, fidélité à la vie"⁷³. Par voie de conséquence, les principes de cet art sont : optimisme, machinisme, synthétisme, collectivisme, réalisme. Les attitudes passéistes sont condamnées à disparaître : romantisme, mysticisme, impressionnisme, individualisme, symbolisme. Pas de psychologie, pas d'archéologie de l'âme, pas de chimie des subtilités formelles; la vie est une usine. La locomotive, l'automobile, le transatlantique commandent au sens de la forme artistique contemporaine. L'art ne va pas disparaître, mais le style de l'époque est industriel.

Il est faux de voir dans cette tentative de penser la modernité un hymne au totalitarisme, comme le dit Paramonov⁷⁴. N'empêche que ce "credo de l'art nouveau" ne demande qu'une légère réinterprétation pour devenir compatible avec le slogan conservateur "vérité, santé, moralité"⁷⁵ que propose au même moment Aleksandr Iachtchenko, l'éditeur de la revue d'émigration dans laquelle écrit Ehrenbourg. Il est vrai aussi que pour se constituer, le réalisme socialiste puisera dans le trésor de telles tentatives.

Revenons au livre. Trois modèles narratifs incarnent la poétique moderne dominée par la vitesse et le rythme : le roman policier, le journal avec ses chroniques de faits divers, le cinéma.

Ce dernier apparaît comme synthétique par excellence puisqu'il unit le pôle du "sublime" (le théâtre, le ballet) à celui du populaire (le cirque, le music-hall)⁷⁶. Un

passage important parle de l'urgence à développer le "roman cinématographique" qui se met déjà en place et qui doit jouer librement, comme peut le faire un film, avec le montage d'éléments et avec les directions et les tempos du récit⁷⁷.

Ehrenbourg consacre un chapitre entier au cinéma et à l'homme le plus populaire de la planète à côté de Lénine – Charlot qui

n'est ni un artiste d'ambiances, ni un comique inspiré, mais un CONSTRUCTEUR de précision [...]. Il fait rire non pas par un mouvement naturel, mais par l'emploi d'une FORMULE exacte. Tous ses gestes sont modernes [...]. Qui a vu Charlot sur une moto ou affublé d'un casque, dans la boue des tranchées, celui-là connaît la FORME de l'homme moderne. [...] le plus grand saltimbanque de notre siècle [...] et le premier ouvrier du cinéma qui a compris l'esprit de cette machine merveilleuse. Les historiens noteront : le cinéma fut créé par EDISON et CHARLIE CHAPLIN⁷⁸.

Il faudrait faire ici une double digression pour présenter le culte de Charlot entretenu par les avant-gardes et discuter l'impact du cinéma sur la littérature.

Nous avons consacré au second problème deux travaux qui demandent à être actualisés, mais dont l'hypothèse sur l'importance de l'écriture cinématographique dans la littérature russe ne cesse de se vérifier⁷⁹. Bornons-nous à préciser que cette écriture s'affirme par à-coups. Andreï Biély et Leonid Andreïev, Valéri Brioussov et Vélimir Khlebnikov réagissent dès 1907 aux nouveautés apportées par le cinéma. La deuxième vague marque les années vingt et répond à l'évolution du cinéma en même temps qu'à la mode que stimulent en France les écrivains tels que Blaise Cendrars, Jules Romains ou Max Jacob. Ehrenbourg est l'importateur le plus zélé de cette mode en Russie. Lui-même donne l'exemple : il imite la formule "scénariste" de *Donogoo Tonka* de Jules Romains, exploite l'onirisme stroboscopique – c'est là que l'influence de Hellens se laisse vraiment sentir –, s'amuse avec le montage des scènes un peu comme Cendrars. Différents écrits de 1922 illustrent ces manières : *Le Film gâté (Isportchennyi film)* dans *Six Récits sur des fins faciles, Histoires insolites (Nepravdopodobnye istorii)*, enfin *Treize pipes (Trinadtsat troubok)*, recueil qui est censé tout entier faire office d'une "séance de cinéma" incluant des pièces de tout genre⁸⁰. Cette écriture fait des émules tels que Vladimir Lidine, romancier et ami d'Ehrenbourg. Ce dernier ne va plus se défaire de son *inclination filmique*, on en retrouve la trace à toutes les époques; des lecteurs se plaindront des difficultés à suivre les changements de décors dans *La Tempête (Bouria)*, paru en 1948⁸¹ : voici la règle du montage filmique, une "complication" moderniste, passée en contrebande jusqu'au cœur du réalisme socialiste jdanovien triomphant.

Le problème de Charlot recouvre partiellement la question cinéματο-prosaïque; mais l'engouement pour Charlot est général; ceux qui veulent connaître "la forme de l'homme moderne" et ceux qui recherchent le langage universel, les utopistes de l'avant-garde en premier lieu, sont tous concernés. Louis Delluc compare Charlot à Nijinsky et ajoute qu'il "résume, non ce qu'on fait, comme Nijinsky, mais ce qu'on va faire"⁸². Dans *La Chaplinade* (1920) d'Ivan Goll qu'Ehrenbourg connaissait et à laquelle il a emprunté les dessins de Léger, Charlot apparaît comme le nouveau Messie crucifié sur une affiche de film⁸³. *Mélusine* de Hellens le montre sous le nom

de Locharlochi comme le maître de l'humanité qui enseigne comment arriver à la perfection en ressemblant aux machines⁸⁴. Viktor Chklovski, qui se trouve à Berlin, écrit lui aussi sur Charlot⁸⁵. Dans la revue *Kino-fot*, qui sort à Moscou en août 1922 (apparemment influencée par *L'Objet*), un cycle de dessins de Varvara Stepanova fait écho à ceux de Léger et Alexandre Rodtchenko paraphrase Delluc et Ehrenbourg : le "maître de détails" Charlot est aujourd'hui ce que les "hommes nouveaux" seront demain⁸⁶. Encore une fois, Ehrenbourg se trouve parmi les premiers à saisir et à promouvoir ce qui est plus qu'une mode, une conception forte de l'art à venir. La passion pour le cinéma et pour Charlot – qu'il avait supposément découvert avec Rivera en 1914⁸⁷ – l'accompagne pendant des années, comme beaucoup d'autres idées exprimées dans *Et pourtant elle tourne*. En 1926, l'année où il va apporter de Paris et montrer à Moscou des films d'avant-garde français⁸⁸, il fera appel dans sa "Défense du nouveau romantisme" au "génial metteur en scène" pour donner l'exemple définitif du sublime associé à l'humain⁸⁹. Et il ajoutera dans une brochure sur le cinéma où sa critique n'épargne personne : "Charlie Chaplin seul a su dans ses films, en négligeant toutes les théories, joindre la narration claire et calme à l'émotion allant au fond du cœur"⁹⁰. Le culte de Chaplin, ce "Shakespeare de l'écran"⁹¹, va se répandre en URSS : un autre trait de modernité qu'Ehrenbourg inculque à la culture soviétique; pas à lui seul peut-être, mais lui le premier. On notera tout de même qu'avec le temps, le cinéma vu par Ehrenbourg perd de plus en plus son caractère de "machine merveilleuse" mécanique pour devenir une sorte de molle "machine à émotions". Par ailleurs, soulignons que la "cinécriture" d'Ehrenbourg ne rayonne pas uniquement vers la prose russe; elle est connue et appréciée en Occident; nous pouvons citer au moins un roman important qui le laisse sentir : *Die Flaschenpost* (1937)⁹² de René Schickele, l'écrivain alsacien proche des expressionnistes (Hellens l'évoque dans son article sur le cinéma et la littérature, paru dans *L'Objet*⁹³), qui reprend à notre avis l'intrigue et la visualité brouillée de *L'Été 1925* (*Leto 1925*). Mais il faudrait un travail plus approfondi que le nôtre pour pister et examiner de telles occurrences.

Avant de dépêtrer la contemporanéité esthétique qu'Ehrenbourg prophétise dans son livre, tournons-nous vers la revue qu'il édite avec Lissitzky. *L'Objet* doit son unité au travail remarquable du plasticien. Le jeu avec différents corps, graisses, polices, avec inscriptions verticales, avec traits et cadres organisant les partitions de la page, est sophistiqué et sobre en même temps. Les images, peu nombreuses, n'ont rien d'ornemental; leur valeur est iconique : un Charlot de Léger; les hélices d'un bateau sous-titrées : "Parthénon et Apollon XX", une locomotive juxtaposée au carré et au cercle de Malévitch. La tension entre la typographie et le graphisme de la mise en page, entre les dessins et les photos, est dynamique sans rompre la cohérence de l'ensemble. Ehrenbourg semble être le principal fournisseur de la revue en contacts et en textes. Parmi les auteurs, des noms venus de tous les horizons, du néo-plasticien Theo van Doesburg au dada Raoul Hausmann. Les imaginistes Aleksandr Kousikov et Sergueï Essénine côtoient Boris Pasternak et Nikolaï Asséïev. Le poème sur la révolution russe d'André Salmon *Prikaz* entame un dialogue avec "Prikaz pour l'Armée de l'Art" de Maïakovski publié dans *Signaux* pour accompagner l'article d'Ehrenbourg sur la poésie⁹⁴. Hellens, Goll, Romains sont au rendez-vous. Chklovski est là avec sa célèbre lettre à Roman Jakobson⁹⁵, et la collaboration permanente des formalistes de l'Opoïaz

est annoncée. Une enquête donne l'occasion aux nouveaux créateurs de décrire les principes de leur art : les réponses viennent de Léger, Gris, Lipschitz, Archipenko, etc. Le balayage de toutes les aires nationales est prévu, les contacts sont pris avec les artistes serbes, hongrois, américains. Les rubriques couvrent tous les domaines : la littérature, les arts plastiques, l'architecture, le théâtre, la musique, mais aussi, présentés par Valentin Parnakh, traducteur, danseur excentrique, futur collaborateur de Meyerhold et créateur du premier orchestre de jazz en Russie, le cirque, le music-hall, les danses nouvelles telles que le fox-trot ou le shimmy, le jazz. Le cinéma aussi bien entendu, avec à l'honneur les recherches abstraites de Hans Richter et Viking Eggeling. Quant aux propositions théoriques des éditeurs, elles sont contenues dans l'article programmatique qui proclame que "le blocus de la Russie touche à sa fin"; il spécifie entre autres que la mort de l'art – annoncée par les dada et les productivistes – n'est pas à l'ordre du jour. Des slogans barrent les pages de la revue : "Ni rose ni machine ne sont le sujet de la poésie ou de la peinture; elles enseignent au maître artisan la structure et la fabrication" ou : "La soif de l'ordre est le besoin suprême de l'homme. Elle a fait naître l'art"⁹⁶. Beaucoup de propositions de ce programme viennent tout droit de *Et pourtant elle tourne* : l'organisation, le travail constructif, l'économie (le principe du moindre effort), l'appel à étudier "les modèles d'industrie, les nouvelles inventions, la langue parlée et la langue des journaux, les gestes sportifs, etc...", enfin, l'assurance que "l'effort commun va créer un style collectif international"⁹⁷.

L'excellente réédition traduite et abondamment commentée par Roland Nachtigäller et Hubertus Gassner permet d'éviter une présentation plus détaillée des contenus; on en saisit cependant déjà la richesse. Et l'on voit l'ampleur de l'entreprise. La revue rend palpable la potentialité d'un "mouvement", elle rend possible d'autres actions. Lissitzky et Ehrenbourg la représentent au Congrès des artistes progressistes organisé en mai 1922 à Düsseldorf. Accompagnés de van Doesburg et Richter, ils y organisent même une éphémère Fraction internationale constructiviste.

L'entreprise est donc une réussite totale, surtout si l'on y ajoute les effets de l'exposition dans la galerie van Diemen. Le public allemand ne peut que constater, avec la critique connu : "pas de doute, il existe un accord évident entre l'art révolutionnaire de ces artistes et la nature révolutionnaire du pouvoir des Soviets"⁹⁸. L'idée de cet accord, qui ne correspond qu'à moitié à la réalité, puisque la plupart des expériences novatrices débutent bien avant 1917, deviendra néanmoins un cliché parmi les plus tenaces dans l'historiographie artistique et littéraire du XX^e siècle.

Toutefois, le projet semble avoir comporté un autre volet : montrer la Russie au monde, certes, mais surtout rassembler les artistes novateurs autour d'un centre très fortement attaché au pays des Soviets. Ehrenbourg le répète dans ses lettres aux personnalités qui devaient soutenir *L'Objet*; "Cela n'a pas de sens que d'éditer *L'Objet* pour l'étranger"⁹⁹, écrit-il à David Chterenberk, sa connaissance parisienne et directeur IZO (arts visuels) du Commissariat à l'éducation – responsable à ce titre de l'exposition van Diemen –, en lui demandant de faire classer la revue comme une publication technique libérée de taxes, afin de faciliter sa diffusion en Russie. Il le répète plus clairement encore à Maïakovski :

*Quant à L'Objet – il n'est fait que pour la Russie (l'émigration ne compte pas).
...si on ne le diffuse pas en Russie, L'Objet mourra, bien qu'il est assuré de*

*financement pour les six numéros à venir. Mais je pense que s'il croît en force et se lie avec la Russie, c'est-à-dire rectifie la ligne, il pourra être utile*¹⁰⁰.

On reconnaît là Ehrenbourg le fin stratège; mais le raisonnement sonne vrai. Sous ce point de vue, le projet n'a pas vraiment abouti; il sera repris en Russie par *Kino-fot*, ensuite *LEF*. Berlin bientôt cessera d'être la "troisième capitale russe". *L'Objet* disparaîtra. En attendant, il aura permis de tester le degré d'attirance, pour les artistes de gauche en Occident, des structures se réclamant de la révolution russe.

Il sert aussi d'ébauche d'un canal de communication pour alimenter la Russie en idées modernes – sans doute l'objectif qu'Ehrenbourg s'est fixé lui-même.

La revue est remarquée. Eisenstein note son rayonnement¹⁰¹, Nikolai Tchoujak voit dans le "groupe d'Ehrenbourg" un allié du *LEF*¹⁰². Boris Arvatov, un autre lefiste et président de l'Inkhouk, est en revanche mitigé : l'appel à l'organisation lancé par *L'Objet* est positif; mais ses auteurs sont des opportunistes car ils refusent de voir la différence entre la forme (le carré de Malévitch) et la chose (une locomotive); après la révolution en Occident, assure Arvatov, on n'y peindra plus de tableaux¹⁰³.

A Berlin, la position de *L'Objet* est attaquée avec plus de vigueur. Un émigré ex-suprématisse Ivan Pouni (Jean Pougny) met d'abord en pièces *Et pourtant elle tourne*; il relève la confusion du livre, son marxisme caché et stérile, son retard d'au moins "un an et demi" sur l'actualité artistique, et lui adresse en le renforçant le reproche d'Arvatov sur l'indistinction entre la fonction qui découle de la cohérence interne d'une forme et l'utilitarisme de l'objet industriel¹⁰⁴. Ensuite, dans ses conférences (parues sous forme de brochure en 1923), Pougny renvoie dos à dos en les disqualifiant l'expressionnisme et l'art défendu par *L'Objet* : "aujourd'hui, ce qu'on appelle le constructivisme est passé de la création à l'ouvrage de dame"¹⁰⁵.

Ce débat mouvementé – les conférences de Pougny ont donné lieu à de véritables empoignades¹⁰⁶ –, connu des historiens de l'art, mérite toute l'attention des littéraires, ne serait-ce qu'à cause de l'intérêt qu'il a suscité en son temps. Il touchait au domaine littéraire, les "frères Sérapion" et Viktor Chklovski en étaient des parties prenantes. Paradoxalement, ce dernier l'était de deux côtés : dans sa brochure, Pougny¹⁰⁷ maniait avec beaucoup d'efficacité des notions formalistes (la motivation, la défamiliarisation). Et les définitions de *fonction* et de *construction* que nous retrouvons bientôt sous la plume d'un Iouri Tynianov sont tributaires de ce débat.

V

A première vue et selon ses déclarations confirmées par l'avis général, celui des commentateurs contemporains et actuels, le programme dont Ehrenbourg se fait le chantre dans son livre-manifeste et que défend *L'Objet* est le *constructivisme*. "Nous considérons le triomphe de la méthode constructive comme le trait essentiel des temps actuels [...]. *L'Objet* est pour l'art constructif qui n'embellit pas la vie, mais qui l'organise"¹⁰⁸. Une revendication qui mérite l'analyse.

Quelle que soit l'étendue que l'on attribue à la notion du constructivisme, elle se réfère à un mouvement pour le renouvellement de l'art qui se développe à l'échelle internationale, comme le symbolisme ou le futurisme avant lui, et qui déferle sur

toutes les disciplines artistiques. La différence est qu'il vient de l'Est, de la Russie soviétique. Ou du moins, c'est de là que viennent ses courants les plus puissants qui influencent durablement – comme on le voit aujourd'hui – les artistes occidentaux. Le terme est né en 1920, lors des discussions au sein de l'Institut pour la Culture artistique (*l'Inkhouk*) et, dès 1921, intégré aux programmes de différents groupes; citons le Premier groupe des constructivistes emmené par Alekseï Gan et Alexandre Rodtchenko, l'Association des jeunes peintres (*l'Obmokhou*) des frères Stenberg, le Centre littéraire des constructivistes (le *LTsK*) de Kornéli Zéliniski et Ilia Selvinski et surtout l'équipe que réunit Maïakovski autour de la revue *LEF*¹⁰⁹. L'usage du terme se répand vite dans d'autres domaines (au cinéma avec Dziga Vertov, au théâtre avec Meyerhold, dans l'architecture avec les frères Vesnine, etc.). Cet usage recouvre en fait les tendances qui remontent aux travaux de Vladimir Tatline commencés avant la révolution et dont le point culminant se situe en 1918-1920, surtout avec la diffusion massive de l'iconographie consacrée à son projet du Monument à la III^e Internationale, la fameuse Tour, jamais construite. Tatline inspire à la fois ceux qui, pour pousser plus loin l'analyse cubiste du monde matériel, se mettent au diapason des nouvelles avancées scientífico-industrielles et ceux qui identifient l'objet artistique en tant qu'objet réel avec l'objet du monde de la réalité.

Cette dernière tendance est affirmée dans le "réïsme" (*vechtchisme* de *vechtch* : "chose" plutôt qu'"objet"), lancé par le groupe de la revue *L'Art de la Commune* (*Iskousstvo kommouny*) en 1918-1919, que l'un de ses leaders et futur lefiste, Boris Kouchner, résume ainsi : "Pour la conscience socialiste, les œuvres d'art ne sont rien d'autre que des objets et des choses"¹¹⁰. L'idée de la fin des formes traditionnelles de l'art, conjuguée au concept omniprésent (issu de la pensée d'Alexandre Bogdanov) de l'organisation, s'attache alors pour certains à celle de "l'art dans la production"¹¹¹. L'idée trouvera son ultime expression dans le constructivisme d'Alekseï Gan qui remplace le sens esthétique par l'idéologie, les contraintes formelles par celles de l'organisation et l'objet d'art habituel, isolé, par l'ensemble de l'environnement¹¹². Quant à Lissitzky, il travaille à rapprocher le suprématisme et le constructivisme analytique. Il transforme la planéité métaphysique du premier en une dynamique sensorielle tridimensionnelle dans le cadre d'une démarche à laquelle il donne le nom de *Proun* (*PROekt OUtverjdéniia Novogo* : projet d'affirmation du nouveau). A Berlin, il a déjà publié aux éditions Les Scythes, celles qui se chargeront d'éditer *L'Objet*, un chef-d'œuvre du graphisme : un petit livre cinématographique abstrait "pour enfants" : *Le Dit de deux carrés* (*Skaz o dvoukh kvadratakh*)¹¹³.

Lorsqu'on tient compte du contexte, on perçoit dans *Et pourtant elle tourne* des voix très diverses : les réistes de 1918, les bogdanovistes du Proletkult avec leurs idées d'organisation et d'art collectif (d'où la colère de Pougny), Zamiatine théoricien du synthétisme, et d'autres encore. L'impression de "polyphonie" se vérifie au niveau même de la rhétorique : l'association de Charlot et d'Edison, par exemple, se trouve dans un "poème d'avant-garde" du poète catalan Joan Salvat-Pappaseit dont le nom surgit dans le texte¹¹⁴. Ehrenbourg ajoute à cette polyphonie de la confusion en multipliant des interventions. Ainsi, dans un article écrit la même année, il explique l'évolution de l'art par la lutte de deux tendances, ornementale et constructive; et la "méthode constructive", victorieuse au moment actuel, se résume selon lui en trois termes :

clarté, rationalisme, économie¹¹⁵. En vrai zélateur, il attire sous ce nouveau “credo” tous ceux qu’il aime dans la nouvelle littérature russe, de Boris Pasternak aux “frères Sérapion”, d’Ossip Mandelstam à Marina Tsvétaïeva. La généralité des termes et le prosélytisme omnivore, qui persistera dans *L’Objet*, brouillent la conception. On peut cependant dégager les sources essentielles de l’écrivain.

La première lui vient de sa femme Lioubov Kozintseva. Sœur du metteur en scène Grigori Kozintsev – qui initie en 1922, avec Leonid Trauberg, un mouvement d’avant-garde “excentrique” au cinéma –, peintre, élève d’Alexandra Exter et de Rodtchenko, elle expose à Berlin en 1922 (avec Kurt Schwitters) et en 1923, elle va exposer à Paris. Nous n’en savons pas beaucoup plus sur ses activités artistiques. Son nom passe obliquement dans les Mémoires, et les biographes de son mari ne l’aperçoivent que lorsqu’ils racontent les amours de cet homme à femmes : dommage. Elle correspond avec Rodtchenko – que le couple va accueillir à Paris en 1925 –, et d’après une des lettres, elle aurait fait un *digest* de ses idées pour *Et pourtant elle tourne*¹¹⁶.

Holger Siegel a remarqué l’importance qu’y revêt la notion de *clarté* et, sans remettre en question le lien qu’il avait établi avec le *vechitchisme*, trace une filiation avec la défense de la “belle clarté”, manifeste pré-acméiste de Mikhaïl Kouzmine qui date de 1910¹¹⁷. C’est aller contre la logique qui permet à Ehrenbourg de fonder sa définition de la modernité à partir du choc administré par la guerre et à partir de la nouvelle sensibilité artistique déterminée par les formes industrielles. Il faut voir dans le *clarisme* d’Ehrenbourg une référence non pas à Kouzmine (bien que ce lien puisse s’avérer, pour diverses raisons, intéressant à explorer), mais à un programme qui pèse d’un poids autrement plus important dans le contexte de l’avant-garde européenne : le *purisme*. Il est formulé dans *Après le cubisme*, une plaquette parue en 1918 et écrite par Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier et Amédée Ozenfant, peintres et architectes.

Les passages cités ci-dessous résument à notre sens les aspects importants du purisme (sans les épuiser bien entendu), ce *style* qui correspond à “l’esprit nouveau” (le titre de la revue de Le Corbusier et Ozenfant); nous rencontrons ici (soulignés par nous) quasiment toutes les notions essentielles qui apparaissent dans *Et pourtant elle tourne* et dans *L’Objet* : le chaos de la guerre et le besoin essentiel de l’ordre, le travail, l’organisation, le paysage industriel émergent et la machine qui révolutionnent les rapports sociaux, l’économie de l’effort qui mène à la précision, la forme industrielle qui renferme une beauté organique, l’analogie entre les principes scientifiques et ceux de l’art moderne, la clarté, la synthèse :

La guerre finie, tout s’organise, tout se clarifie et s’épure; les usines s’élèvent, rien n’est déjà plus ce qu’il était avant la Guerre [...] (19)

En révolutionnant le travail, la machine sème les germes de grandes transformations sociales; en imposant à l’esprit des conditions différentes, elle lui prépare une orientation nouvelle. [...] L’évolution actuelle du travail conduit par l’utile à la synthèse et à l’ordre. (26)

[...] Déjà les machines [...] avaient évolué plus rapidement, atteignant aujourd’hui un épurement remarquable. Cet épurement crée en nous une sensation nouvelle [...]; elle est un nouveau facteur dans le concept moderne de l’Art. (28)

[...] *On peint des transatlantiques, des wagons, des Nord-Sud, en n'en retenant que le côté pittoresque, romantique, accidentel. Ce n'est pas cela du tout. Il y a dans la structure d'un transatlantique une beauté organique [...]* (39)

La science ne progresse qu'à force de rigueur. L'esprit actuel, c'est la tendance à la rigueur, à la précision, à la meilleure utilisation des forces et des matières, au moindre déchet, en somme une tendance à la pureté. C'est aussi la définition de l'Art (32-33)¹¹⁸.

Il n'est jusqu'à l'opposition entre un transatlantique en tant que sujet à peindre et la leçon de structure que donne l'étude de sa forme, qui ne soit empruntée aux auteurs d'*Après le cubisme*. Et à les entendre dire que "le béton armé, dernière technique constructive, permet pour la première fois la réalisation rigoureuse du calcul"¹¹⁹, on se demande si le concept même de *konstruktivnyi metod*, la "méthode constructive", n'a pas été dès le départ influencé par les formulations puristes.

On peut hésiter : si les formulations en question ressemblent tellement à celles des constructivistes russes, pourquoi ne pas laisser Ehrenbourg les avoir glanées chez ces derniers, pourquoi insister sur la présence puriste ? C'est que le lien dissimulé dans le livre devient apparent dans *L'Objet*, où les noms de Le Corbusier et d'Ozenfant parsèment les tables de matière (quatre articles de *L'Esprit nouveau* s'y trouvent republiés). Et l'on sait que Fernand Léger, un ami proche dont les dessins illustrent le livre et qui est de retour dans *L'Objet*, avait rejoint les rangs des puristes en 1921. Nous pensons que c'est de lui que vient en partie la théorie "constructive".

Le purisme participe d'un courant de l'après-guerre dont les tenants, las de la surenchère antitraditionnaliste et destructrice futuriste et dada, appellent à un "retour à l'ordre"¹²⁰. La tendance a été annoncée par Guillaume Apollinaire : "L'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français, et il leur adjoint la liberté"¹²¹. On voit en quoi de tels appels pouvaient séduire un écrivain amoureux de "l'esprit français", de Voltaire et de Vallès. Or se rapprocher du purisme – souhaiter le "retour à l'ordre" – équivaut à s'éloigner du constructivisme russe engagé dans une course iconoclaste, développé par Vladimir Tatline, Alexandre Rodtchenko, Boris Arvatov, sans parler des extrémistes du genre d'Alekseï Gan. C'est ce que fait Ehrenbourg : il refuse le productivisme dans l'art, affiche sa réticence à enterrer l'idée traditionnelle de l'art, défend l'art "non utile" : "nous ne voulons pas limiter la production des artistes aux objets utilitaires"¹²². La fameuse juxtaposition de la locomotive et du carré malévitchien sur la couverture de *L'Objet* a été mal lue (curieusement, même par les commentateurs d'aujourd'hui) : elle n'implique pas l'équation "objet technique = objet suprématisme", mais dit simplement que la formation des deux obéit au principe d'économie, chacun gardant sa propre essence. C'est bien la position puriste.

Ne peut-on pas alors considérer la démarche d'Ehrenbourg comme une tentative de synthèse de deux courants, du constructivisme et du purisme ? Peut-être. Remarquons cependant que le vecteur de la recherche avant-gardiste russe, que ce soit la poésie "transmentale", la peinture suprématisme ou la "culture des matériaux" tatlinienne, tend vers la non-figuration. La peinture puriste, elle, reste figurative. Sur ce point, elle diffère à la fois du constructivisme et des expériences occidentales, du néoplasticisme de van Doesburg et Mondrian, du travail "élémentariste" des dada. Poète

lyrique, prosateur tenté par la satire, Ehrenbourg n'a cure d'abstraction. Sur ce point, il se sépare de Lissitzky qui se liera d'amitié et collaborera avec Schwitters et Arp, les néo-plasticiens, le Bauhaus. Nous soupçonnons que la mort prématurée de *L'Objet* est due à un désaccord non pas tant avec la maison d'édition¹²³ qu'entre deux amis éditeurs, et qu'au cœur de ce désaccord se trouve le problème de la figuration.

Ehrenbourg laisse vite au vestiaire l'habit constructiviste – “Paul de Saül”¹²⁴ avoue son infidélité déjà en 1923¹²⁵. De son côté, en 1924, en repassant avec Jean Arp en revue les courants novateurs, “les ismes de l'art”, Lissitzky classe ses travaux sous la rubrique “Proun”, bien distincte du “constructivisme”¹²⁶. Après 1927 lui aussi revient définitivement vers l'art figuratif, par le biais du photomontage et de l'affiche. Il va encore plusieurs fois travailler avec Ehrenbourg – la mort en 1940 l'interrompt dans la préparation d'illustrations pour son roman *La Chute de Paris (Padenie Parija)* –, mais leurs relations n'atteignent jamais plus l'intensité qu'elles ont eue en 1922.

La tentative de synthèse a-t-elle donc raté ? Dans son article déjà mentionné, Christina Lodder décrit le rôle de *L'Objet* et de Lissitzky dans la diffusion du constructivisme en Occident – et en même temps, dans l'euphémisation de ce dernier, son “objet” étant ramené au statut d’“œuvre d'art”. Le constructivisme devient à la fin une étiquette stylistique : une “paraphrase esthétique des méthodes techniques, intellectuelles, précises d'organisation et de production”¹²⁷. Finalement, *L'Objet*, avec toutes ses incohérences, a modifié par sa présence la situation, a pesé sur l'évolution de l'expressionnisme allemand et aidé à la définition de la *Neue Sachlichkeit*; aussi, le théoricien Franz Roh nomme-t-il parmi les traits du post-expressionnisme “un constructivisme dans le sens le plus vaste, les formes étant transformées dans l'esprit de la nouvelle manière classique”¹²⁸. Et quand l'ancien dada Georg Grosz publie dans *LEF* sa diatribe contre les expressionnistes, qui est aussi son nouveau credo, nous y reconnaissons les mots puristes d'Ehrenbourg : “Le temps viendra où l'artiste cessera d'être un anarchiste mou et bohème et deviendra un ouvrier, lumineux et sain, travaillant au sein d'un collectif”. La suite vient sans heurts : “Le communisme seul, en l'enrichissant et en la développant, conduira l'humanité vers la véritable culture hors classes”¹²⁹. Après tout, il se peut que le deuxième volet du “projet constructif” fût lui aussi couronné de succès.

VI

La période berlinoise est sans doute celle où l'*inclination intermédiaire* d'Ehrenbourg s'exprime avec le plus d'effet; c'est aussi le moment de son engagement le plus radical dans la promotion de l'art nouveau. Dans les années qui viennent, il prendra au mot la vision grotesque de l'avant-garde qu'il avait faite dans *Julio Jurenito*. Il ne ratera pas une occasion pour vilipender les expressionnistes, les dada, le Bauhaus¹³⁰. En 1927, à Dziga Vertov et à son cinéma constructiviste, et peut-être, à toute la recherche avant-gardiste, il opposera, on l'a vu, le lyrisme de Charlot, sentimental et sublimé. Là encore, le cheminement n'est pas rectiligne; sa condamnation du machinisme déshumanisant du Bauhaus – qui devance d'un demi-siècle les critiques que le post-modernisme va adresser au style international – ne l'empêche pas de tenter en 1927-

1928 de faire un film avec Moholy-Nagy¹³¹. Mais de tels écarts se font rares. Dans les années trente, il déclenche une attaque contre ceux qui incarnent l'avant-garde d'alors, les surréalistes français¹³² – et sera suivi par d'autres, tel l'ancien productiviste radical Sergueï Trétiakov¹³³. Il faudrait plus de place que nous n'en disposons ici pour examiner comment le savoir, l'expérience, la rhétorique d'Ehrenbourg pénètrent le discours institutionnel du réalisme socialiste, le rendent réceptif à l'art moderne, depuis le pôle constructiviste trop rationnel de cet art jusqu'à son pôle de l'irrationnel surréaliste, afin de discréditer, condamner, rejeter hors de la culture soviétique. Il faudrait relever les compensations : le contact avec l'actualité artistique n'est pas entièrement rompu, et pour le lecteur soviétique averti, la critique la plus violente de l'étranger peut avoir valeur d'information.

Moscou ne croit pas aux larmes (Moskva slezam ne verit), roman écrit en 1933, nous semble clore le chapitre de l'avant-garde. Le héros de ce *Künstlerroman*, venu à Paris avec la "mission" d'apprendre le métier de peintre, est confronté à des clichés idéologiques. L'artiste défend la liberté et la qualité de son travail face aux exigences purement didactiques de la critique prolétarienne : on cite parfois ce roman comme un exemple du non-conformisme en oubliant que les doctrines prolétariennes sont condamnées en URSS dès 1932, en guise de préparatifs à l'intégration des créateurs au sein des unions unifiées. La revendication du héros s'inscrit tout à fait dans cette évolution. Et l'art qu'il veut pratiquer également :

Il peignait un paysage à Robinson. C'était un paysage après la pluie, lorsque tout devient particulièrement clair et que l'air se charge de joie. L'endroit était plutôt triste – la banlieue parisienne, une maisonnette quelconque, une route, une palissade recouverte d'affiches. Mais une lumière toute spéciale, et comme une vibration partout... [un passant regarde et sourit] comme une lumière après l'orage¹³⁴.

Nous retrouverons ce même héros, artiste sincère, sous un autre nom, dans *Le Dégel*, écrit vingt ans plus tard, en 1954; il a le même combat à mener, contre la routine de l'art officiel, et sa peinture ressemble toujours un peu au réalisme lyrique, un peu à l'impressionnisme¹³⁵. Il est vrai qu'à cette époque il fallait lutter – comme le fait Ehrenbourg dans *Les Cahiers français (Frantsouzskie tetradi)* qui marquent un tournant dans la perception soviétique de l'art¹³⁶ – pour prouver que les impressionnistes n'avaient rien à voir avec le modernisme tout en glissant à côté de leurs noms, comme par mégarde, ceux d'un Matisse, d'un Braque ou d'un Picasso.

Le contrebandier de l'art nouveau devient, après le Dégel, homme de pouvoir : "Ehrenbourg est très occupé. Il est député au Soviet Suprême de l'URSS, membre du bureau du Conseil mondial de la paix, membre du Comité des prix Lénine, président de l'association URSS-France..."¹³⁷.

Ses derniers écrits sont empreints de mélancolie, d'une conscience aiguë du temps qui passe. En guise de conclusion de ce trop long article, citons un passage tiré de la préface à *La Houille blanche (Belyi ougol)*, recueil d'articles qui date de 1928, de l'époque où il rêvait encore d'un mouvement artistique novateur à l'échelle mondiale. Ou bien prétendait en rêver :

Pour parler franchement, les toiles cubistes, et l'électrification de la Transcaucasie, et les ruines du Parthénon m'importent peu. Il ne s'agit que des rappels successifs du chronomètre. [Et toutes les réflexions dans les pages qui suivent] peuvent être facilement remplacées par une question : "Excusez-moi, quelle heure est-il ?"¹³⁸.

NOTES

- ¹ Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, in *id.*, *Sobranie sočinenij v 9 tt.*, t. VIII, Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1966, p. 543. Nous renvoyons à cette édition que nous avons vérifiée d'après l'édition complétée et commentée : *Ljudi, gody, žizn'*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1990.
- ² André BONNARD, *Vers un humanisme nouveau. Réflexions sur la littérature soviétique (1917-1947)*, Lausanne, Association Suisse-URSS, 1948, pp. 67-80.
- ³ Vjačeslav POPOV, Boris FREZINSKIJ, *Il'ja Erenburg. Hronika žizni i tvorčestva*, Saint-Petersbourg, Epoha, vol. 1-5, 1993-2001.
- ⁴ Ewa BÉRARD, *La Vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg. Juif, Russe et Soviétique*, Paris, Ramsay, 1991.
- ⁵ Wiktor JEROFIEJEW, *Dobry Stalin*, Warszawa, Czytelnik, 2005, p. 93 (nous n'avons pas sous la main l'édition russe de *Horošij Stalin*).
- ⁶ Jurij ŠČEGL'OV, *Evrejskij kamen', ili sobačja žizn' Erenburga : istoriko-filologičeskij roman*, Moscou, Mosty kultury; Jerusalem, Gešarim, 2004; Benedikt SARNOV, *Slučaj Erenburga*, Moscou, "Tekst", 2004.
- ⁷ Benedikt SARNOV, *Slučaj Erenburga*, *op. cit.*, p. 271.
- ⁸ Camilla GRAY, *The Great Experiment : the Russian Art*, London, Thames & Hudson, 1962.
- ⁹ Holger SIEGEL, *Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Erenburg. 1921-1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1979.
- ¹⁰ Elie FAURE, *Varia* (1937), cité d'après Andrea KETTENMANN, *Diego Rivera, 1886-1957. Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*, Köln, Taschen, 1997, p. 19.
- ¹¹ Cf. Roman GUL', *Jaunes Rossiju*, t. 1, New York, izd. Most, 1981, pp. 72-74; B. FREZINSKIJ, "Parižskie žurnaly Il'i Erenburga. 1909-1914", *Russkaja mysl'* (Paris), n° 4132-4134, juillet 1996.
- ¹² *Poety Francii. Perevody I. Erenburga*, Paris, "Gelios", 1914, p. 3.
- ¹³ Sur l'influence de la littérature anti-allemande sur Ehrenbourg cf. Leonid HELLER, "Ssylka v centr mira, ili recepcija kak metod bor'by", in Jean-Philippe JACCARD, Annick MORARD, Gervaise TASSIS (éds.), *La réception de la littérature française par les écrivains émigrés russes à Paris. 1920-1940* (à paraître).
- ¹⁴ Cf. par exemple IL'JA ERENBURG, *Ogon'*, izd. Veka i dni (Gomel), 1919, p. 5.

- 15 Cf. Il'ja ERENBURG, *Stihi*, s.l., Paris, 1910, p. 5 : “Habillé comme un fier señor/j’attendais mon tour/Mais par la faute du metteur en scène/je suis arrivé avec cinq siècles de retard”.
- 16 Julian L. LAYCHUK, *Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism*, Bern, Frankfurt-am-Main, New York, Paris, Peter Lang, 1991.
- 17 Cf. Il'ja ERENBURG, “Sredi kubistov” (Ponedel’nik, 3 juin 1918), in *id.*, *Na tonuščem korable. Stat’i i fel’etony 1917-1919*, Peterburgskij Pisatel’, 2000, p. 77.
- 18 Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn’*, *op. cit.*, t. VIII, p. 264.
- 19 Ewa BÉRARD, *La Vie tumultueuse d’Ilya Ehrenbourg...*, *op. cit.*, p. 98.
- 20 Cf. son article : Il'ja ERENBURG, “Au-dessus de la mêlée”, *Russkaja kniga*, n° 8, 1921.
- 21 Elie EHRENBURG, “La poésie russe et la révolution. Lettre inédite” (trad. par Marie Miloslavsky), in *Signaux de France et de Belgique*, 1921 n° 3, p. 191.
- 22 Cf. Aleksandr RUBAŠKIN, *Il’ja Erenburg. Put’ pisatelja*, Leningrad, Sovetskij pisatel’, 1990, p. 95.
- 23 Roland NACHTIGÄLLER, Hubertus GASSNER, “3 x 1 = 1. Vešč’, Objekt, Gegenstand”, in *Vešč’-Objet-Gegenstand* (reprint), Verlag Lars Müller, 1994, p. 29.
- 24 Il'ja ERENBURG, *Lik vojny*, Berlin, Gelikon, 1923, p. 183 (postface datée du 22 mai 1922).
- 25 Il'ja ERENBURG, *Trest D.E. Istorija gibeli Evropy*, Berlin, Gelikon, 1923 (trad. fr. : *Europe, société anonyme*, Paris, éds du Tambourin, 1931).
- 26 Boris PARAMONOV, *Portret evreja*, Moscou-Berlin, izd. Gržebina, 1993, p. 37.
- 27 Matthew DRUTT, “El Lissitzky in Deutschland 1922-1925”, in Margarita TUPITSYN (éd.), *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation*, München-Paris-London, Schirmer-Mosel, 1999, p. 10.
- 28 “Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschninenkunst Tatlins”. Cf. par exemple la photo : Fritz MIERAU (éd.) *Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film : 1918-1933*, Leipzig, Reclam Verlag, 1991, p. 464.
- 29 Il'ja ERENBURG, *A vse-taki ona vertitsja*, Berlin, Gelikon, 1922, p. 53.
- 30 Stephen KOCH, *La Fin de l’innocence. Les intellectuels d’Occident et la tentation stalinienne : trente ans de guerre secrète*, Paris, Bernard Grasset, 1995, p. 43. Cf. également Babette GROSS, *Willi Münzenberg. Eine politische Biografie*, Leipzig, Forum Verlag 1991; *Willi Münzenberg (1889-1940). Un homme contre*, Colloque international Aix-en-Provence, La Bibliothèque Méjanes-L’Institut de l’image, 1993.
- 31 *Novaja russkaja kniga*, n° 1, 1922; cité d’après Vjačeslav POPOV, Boris FREZINSKII, *Il’ja Erenburg. Hronika žizni i tvorčestva*, *op. cit.*, t. 1, p. 237.
- 32 (non signé), “Le blocus de la Russie touche à sa fin”, *Vešč’-Objet-Gegenstand*, n° 1-2, 1922, p. 3.
- 33 Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, p. 20.
- 34 Il'ja ERENBURG, *A vse-taki ona vertitsja*, *op. cit.*, p. 49.
- 35 Cf. Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn’*, *op. cit.*, p. 379.

- 36 El' Lisickij, "Neue russische Kunst" (L'art russe nouveau), texte d'une conférence, 1923; cité d'après Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, *El Lissitzky...*, *op. cit.*, p. 337.
- 37 Cf. Andrzej TUROWSKI (éd.), *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków, Universitas, 1998, p. 296.
- 38 Cf. Christina LODDER, "El Lissitzky and the Export of Constructivism", in Nancy PERLOFF, Brian REED (éds.), *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2003. Selon les souvenirs de sa femme, Naum Gabo, sculpteur connu et ami de Lissitzky, aurait vu dans le studio berlinois de ce dernier un "sceau de la Tchéka" (p. 33). Il s'agit probablement d'un tampon sur une autorisation de sortie et non de quelques instructions secrètes; il n'empêche que la Tchéka suivait avec la plus grande attention tous les "chargés de mission" à l'étranger.
- 39 Roland NACHTIGÄLLER, Hubertus GASSNER, "3 x 1 = 1. Vešč', Objekt, Gegenstand", *op. cit.*, p. 29.
- 40 Ewa BÉRARD, *La Vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg...*, *op. cit.*, p. 92.
- 41 *Ibid.*, p. 119.
- 42 Cf. Don AMINADO, *Poezd na tret'em puti*, New York, 1953, pp. 282-283; cité d'après Michel HELLER, Aleksandr NEKRICH, *L'Utopie au pouvoir*, traduit du russe par Wladimir Berelowitch et Anne-Coldefy-Faucard (pour le chapitre XII), Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 120. Ce dernier livre offre la meilleure présentation du Changement des jalons (pp. 119-125).
- 43 Andrej ARTIZOV, Oleg NAUMOV, *Vlast' i hudožestevnaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VCK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike, 1917-1953*, Moscou, fond. Demokratija, 1999, p. 39.
- 44 Nikolaj MEŠČERJAKOV, "Novye vehi. O sbornike *Smena veh*", in *Krasnaja nov'*, 1921, n° 3, p. 271.
- 45 Innokentij OKSENOV, cité d'après Vjačeslav POPOV, Boris FREZINSKIJ, *Il'ja Erenburg. Hronika žizni i tvorčestva*, *op. cit.*, t. 1, p. 285.
- 46 Herbert R. LOTTMAN, *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Seuil, 1981, p. 37.
- 47 Vitalij ŠENTALINSKIJ, "Prošu menja vyslušat'... Poslednie dni Isaaka Babelja", *Znamja*, n° 7, 1994; cité d'après Evgenij GROMOV, *Stalin : iskusstvo i vlast'*, Moscou, Eksmo, 2003, p. 314.
- 48 Stephen KOCH, *La Fin de l'innocence...*, *op. cit.*, p. 93.
- 49 Cf. Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, *op. cit.*, t. IX, p. 51.
- 50 Stephen KOCH, *La Fin de l'innocence...*, *op. cit.*, p. 283 et pass. Pour d'autres lumières sur ce Congrès cf. Wolfgang KLEIN (hrsg.), *Paris, 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente. Mit Materialien der Londoner Schriftstellerkonferenz 1936*, Berlin, Akademie-Verlag, 1982; Sandra TERONI (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002; Sandra TERONI, Wolfgang KLEIN (éds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935*, Eds. universitaires de Dijon, 2005.

- 51 Lilly MARCOU, *Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 96.
- 52 Les éditions Terre et Usine (*Zemlja i Fabrika : ZiF*) publient les œuvres d'Ehrenbourg en huit volumes à partir de 1927; la même année, la Malik-Verlag commence la publication régulière de la série qui comptera une dizaine de romans avant 1933.
- 53 Cf. Il'ja ERENBURG, *Rvač*, Odessa, Svetoč, 1927; *ibid.*, *V Protočnom pereulke*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, t. II, Moscou-Leningrad, Zemlja i Fabrika, 1928, etc.
- 54 Cf. par exemple Roza BEGAK, *Malen'kij kommunar. Inscenirovka porasskazu I. Erenburga "Trubka kommunara"*, "Biblioteka raboče-krest'janskoj molodeži", Moscou, izd. Novaja Moskva, 1925.
- 55 Ilja EHRENBURG, *Die Pfeife des jungen Kommunarden*, Berlin, Verlag der Jugend-Internationale, 1927.
- 56 Cf. par exemple Petr KOGAN, *Literatura etih let*, Ivanovo-Voznesensk, 1924, pp. 75-76.
- 57 Cf. par exemple Gajk ADONC, "Predislovie", in Il'ja ERENBURG, *Belyj ugol' ili slezy Vertera*, Leningrad, Priboj, 1928, p. 4.
- 58 Cf. Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, 1985, p. 57.
- 59 Leopold AVERBAH, "Kritičeskij očerk", in Il'ja ERENBURG, *Trinadcat' trubok. Polnoe sobranie sočinenij*, t. VI, Moscou-Leningrad, Zemlja i Fabrika, 1928 p. 7.
- 60 Georg LUKÁCS, "Ilja Ehrenburg", *Moskauer Rundschau*, 1930, n° 45, cité d'après Fritz MIERAU (éd.), *Russen in Berlin...*, *op. cit.*, pp. 419-426.
- 61 *L'Humanité*, 24 juillet 1930; cité d'après Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable...*, *op. cit.*, p. 344.
- 62 Michel HELLER, Aleksandr NEKRICH, *L'Utopie au pouvoir*, *op. cit.*, p. 56 (nous avons légèrement modifié la traduction).
- 63 Il'ja ERENBURG, *Zolotoe serdce. Misterija; Veter. Tragedija*, Berlin, Gelikon, 1921.
- 64 Il s'agit de *Julio Jurenito* (1923) et *Trust D.E.* (1925). Pour quelques éléments de l'histoire de cette maison, jumelée avec puis séparée de Jüdischer Verlag, cf. Anatol SCHENKER, *Der Jüdische Verlag 1902-1938. Zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, pp. 225, 243-256.
- 65 Cf. Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, *op. cit.*, t. VIII, pp. 27 et 390-391.
- 66 Franz HELLENS, *Documents secrets 1905-1956, histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958, pp. 86-88.
- 67 Franc ELLENS, *Bass-Bassina-Bulu*, traduit par Il'ja Erenburg, Berlin, Effron, 1922.
- 68 Franz HELLENS, *Documents secrets 1905-1931*, Bruxelles-Maestricht, AA M. Stols, 1932, p. 88.
- 69 Cf. traduit par Marie Miloslawsky et Franz Hellens : Serge ESSENINE, *Confession d'un voyou*, Paris, J. Povolozky, 1922; *id.*, *Requiem, suivi d'autres poèmes*, Toulouse-Paris, éd. des Cahiers libres, 1929; *La confession d'un voyou*, suivi de *Pougatcheff*, Lausanne-[Paris], L'Age d'homme, 2001, etc.
- 70 Franz HELLENS, *Documents secrets 1905-1931*, *op. cit.*, p. 105.

- 71 Franz HELLENS, *Documents secrets 1905-1956...*, *op. cit.*, pp. 163-164.
- 72 Il'ja ERENBURG, *A vse-taki ona vertitsja*, *op. cit.*, p. 57.
- 73 *Ibid.*, p. 59.
- 74 Boris PARAMONOV, *Portret evreja*, *op. cit.*, p. 28.
- 75 Aleksandr JAŠČENKO, "O novyh putjah i 'novom' iskusstve", *Novaja russkaja kniga*, 1922, n° 3, pp. 1-3.
- 76 *Ibid.*, pp. 99, 111-112.
- 77 *Ibid.*, pp. 103-104.
- 78 *Ibid.*, pp. 127-128.
- 79 Leonid HELLER, "Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie", *CiNéMAS. Revue d'études cinématographiques* (Montréal), 11/2-3 (2001); *id.*, "Temps-mouvement, espace-lumière. Effet cinéma, Zamiatine et la prose des années vingt", *Revue des Etudes slaves*, LXXI/3, 1999.
- 80 Il'ja ERENBURG, *Trinadcat' trubok*, Leningrad-Moscou, "Novella", 1924, p. 10.
- 81 Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, *op. cit.*, t. VIII, p. 505.
- 82 Louis DELLUC, *Charlie Chaplin. Charlot*, (10^e éd.), Paris, Maurice de Brunhoff, 1921, p. 10.
- 83 Ivan GOLL, "La Chaplinade ou Charlot poète", in *id.*, *Le nouvel Orphée*, (Paris), Eds de la Sirène, 1923, p. 41.
- 84 Cf. Franz HELLENS, *Mélusine, ou la robe de saphir*, Bruxelles, Labor-Espace Nord, 2005, le chapitre "Nos maîtres, les machines".
- 85 Viktor ŠKLOVSKIJ et alt., *Čaplin. Sbornik statej*, Berlin, 1923.
- 86 Aleksandr RODČENKO, *Kino-Fot*, 1922, n° 1, p. 5.
- 87 Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, *op. cit.*, t. VIII, p. 189.
- 88 *Ibid.*, p. 509; cf. François ALBERA, "Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein", *Cinémathèque*, n° 18, automne 2000.
- 89 Ilja EHRENBURG, "Verteidigung der neuen Romantik", *Die literarische Welt*, 24-25/1926, cf. in Fritz MIERAU (éd.), *Russen in Berlin...*, *op. cit.*, p. 388.
- 90 Il'ja ERENBURG, *Materializacija fantastiki*, Moscou-Leningrad, Kinopečat', 1927, p. 21. Cf. également pp. 22-23 et 28.
- 91 Cf. par exemple A. GATOV, "Čarli Čaplin v Cirke", *Ogonek*, 1927, n° 28, 10 juillet.
- 92 Cf. René SCHICKELE, *La Bouteille à la mer*, traduit de l'allemand par Dominique Dubuy, Strasbourg, Circé, 1991.
- 93 Cf. Franc ELLENS, "Literatura i kinematograf", *Vešč'-Objet-Gegenstand*, 1922, n° 1-2, p. 12.
- 94 André SALMON, "Prikaz", *Vešč'-Objet-Gegenstand*, 1922, n° 3, p. 3. Cf. "Trois poèmes traduits du russe" (par Marie Miloslavsky et Hellens), *Signaux de France et de Belgique*, 1921, n° 4, pp. 193-195.
- 95 Cette lettre, publiée également dans la revue de Petrograd *Knižnyj ugol*, sera reprise dans le livre *La Marche du cheval (Hod konja)*, Berlin, Gelikon, 1923); cf. Viktor ŠKLOVSKIJ,

Gamburgskij sčët. Stat'i. Vospominanija, Esse. (1914-1933), Moscou, Sovetskij pisatel', 1990, pp. 145-146.

96 *Ibid.*, n° 1-2, p. 4 et n° 3, p. 12.

97 *Ibid.*, n° 1-2, p. 3.

98 Fritz STAHL, "Russische Kunstausstellung Galerie van Diemen", *Berliner Tageblatt*, 18 novembre 1922; cité d'après Christina LODDER, "El Lissitzky and the Export of Constructivism", *op. cit.*, p. 33.

99 Cf. Il'ja ERENBURG, *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930* (Boris FREZINSKIJ, sost.), Moscou, Agraf, 2004 (Lettre datée du 22 mai 1922), p. 164.

100 *Ibid.*, (Lettre datée du 3 juin 1922), p. 167.

101 Cf. Fritz MIERAU (éd.), *Russen in Berlin...*, *op. cit.*, p. 465.

102 Nikolaj ČUŽAK, "Pod znakom žiznestroenija (opyt osoznaniija iskusstva dnja)", *LEF*, 1923 n° 1, p. 30.

103 Boris ARVATOV, "Vešč" (1922). Cité d'après Roland NACHTIGÄLLER, Hubertus GASSNER, "3 x 1 = 1. Vešč. Objekt, Gegenstand", *op. cit.*, p. 41.

104 Ivan PUNI, "I. Erenburg. *A vse-taki ona vertitsja*", *Novaja russkaja kniga*, 1922, n° 2, pp. 10-12 ; cf. Jean POUAGNY, "A propos du livre d'Ilya Ehrenburg *Et pourtant elle tourne*"; *id.*, *Ecrits*, in Jean-Louis ANDRAL, Jean-Claude MARCADÉ, Marie-Anne CHAMBOST, Freya MÜLHAUPT (éds.), *Jean Pougny*, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, p. 57.

105 Ivan PUNI, *Sovremennaja živopis'*, Berlin, Frenkel, 1923, cité d'après Jean POUAGNY, "La Peinture contemporaine", in *id.*, *Ecrits*, p. 73.

106 Il'ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*, *op. cit.*, t. VIII, p. 413.

107 Chklovski brosse avec beaucoup de sympathie son portrait dans *La Marche du cheval*; cf. Viktor ŠKLOVSKIJ, *Gamburgskij sčët*, *op. cit.*, pp. 101-103.

108 (non signé), "Le Blocus de la Russie touche à sa fin", *op. cit.*, p. 2.

109 Cf. Stephen BANN (ed.), *The Tradition of Constructivism*, London, Thames & Hudson, 1974; Andrzej Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979; *id.*, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa, PWN, 1991; Gérard CONIO (éd.), *Le Constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987; Selim O. MAGOMEDOV, *Rodchenko : the complete work*, Cambridge, MA, MIT Press, 1987; Selim HAN-MAGOMEDOV, *Tvorčeskie tečenija, koncepcii i organizacija sovetskogo avangarda*, Moscou, Arhitektura, 1997; Andrej KRUSANOV, *Russkij avangard 1907-1932. Istoričeskij obzor*, t. 2, Moscou, NLO, 2003; etc.

110 Boris KOUCHNER, "L'œuvre d'art divine" ("Božestvennoe proizvedenie iskusstva"), *Iskusstvo Kommuny* 1919, n° 9; cité d'après Andrzej TUROWSKI, (éd.), *Wielka utopia awangardy*, *op. cit.*, p. 296.

111 Cf. *Iskusstvo v proizvodstve*, t. 1, otd. IZO Narkomprosa, Moscou, 1921.

112 Aleksej GAN, *Konstruktivizm*, Tverskoe izd., 1922.

113 EL LISICKIJ, *Skaz o dvuh kvadratah*, Berlin, Skify, 1921 (reprint in Sophie LISSITZKY-KÜPPERS, EL LISSITZKY..., *op. cit.*

- 114 Joan SALVAT-PAPASSEIT, “Marche nuptiale” (1921), in *id.*, *Arc voltaïque*, traduit du catalan par Annie Andreu-Laroche et Carlos Andreu, Paris, Editions de la Différence, 1994, p. 73 : “...Je préfère Edison/et Charlot qui sont devenus jumeaux/afin d’entrer avec sérieux dans la gloire du ciel”.
- 115 Il’ja ERENBURG, “Novaja proza”, *Novaja russkaja kniga*, 1922, n° 9, p. 2.
- 116 Aleksandr RODČENKO, *Stat’i. Vospominanija. Avtobiografičeskie zapiski. Pis’ma*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1982, p. 268.
- 117 Holger SIEGEL, *Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il’ja Erenburg. 1921-1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution*, *op. cit.*, p. 49. Cf. Mihail KUZMIN, “O prekrasnoj jasnosti”, *Apollon*, 1910, n° 4.
- 118 OZENFANT et JEANNERET, *Après le cubisme*, Paris, Eds des Commentaires, 1918; reproduit in Serge LEMOINE et alt. (éds.), *L’Esprit nouveau : le purisme à Paris 1918-1925*, catalogue de l’exposition au Musée de Grenoble, Paris, 2001; les numéros entre parenthèses renvoient aux pages de l’original.
- 119 *Ibid.*, p. 28.
- 120 Cf. par exemple Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l’ordre : l’avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991.
- 121 Cité d’après Carrol S. ELIEL, “Le purisme à Paris, 1918-1925”, in Serge LEMOINE et alt. (éds.), *L’Esprit nouveau : le purisme à Paris 1918-1925*, *op. cit.*, p. 29.
- 122 Cf. “Le Blocus de la Russie touche à sa fin”, *op. cit.*, p. 2.
- 123 *Ibid.*, p. 413.
- 124 “Pavel Savlovitch”, le surnom ironique que donne Chklovski, dans *Zoo* (1923), à Ehrenbourg, en référence à ses changements d’opinions et d’alliances perpétuels, et que ce dernier accepte avec une certaine fierté. Cf. Il’ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn’*, *op. cit.*, t. VIII, p. 270.
- 125 Lettre à Polonskaja, in Il’ja ERENBURG, *Daj ogljanut’sja... Pis’ma 1908-1930*, *op. cit.*, p. 272.
- 126 EL LISSITZKY, Hans ARP (hrsg.), *Kunstismen. 1924-1914*, Zürich-München-Leipzig, Eugen Rentsch Verlag, 1925.
- 127 Ernő KÁLLAI, “Konstruktivismus”, in Georg BIERMANN (éd.), *Jahrbuch der jungen Kunst 1924*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1924; cité d’après Christina LODDER, “El Lissitzky and the Export of Constructivism”, *op. cit.*, pp. 36-37.
- 128 Franz ROH, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, 1925, p. 73; cité d’après Hans Günther GOLINSKI, “Der Rückblick nach vorn. Die Kunst der Neuen Sachlichkeit zwischen romantischer Tradition und expressionistischer Zeitgenossenschaft”, in Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN (hrsg.), *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Bielefeld, Kunsthalle, 1990, p. 53.
- 129 Žorž GROSS (George Grosz), “K moim rabotam”, *LEF*, 1923 n° 2, p. 30.
- 130 Cf. les textes réunis dans Il’ja ERENBURG, *Viza vremeni*, Berlin, Petropolis, 1929; repris in *Sobranie sočinenij v 9 tt.*, *op. cit.*, t. VII.
- 131 Il’ja ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn’*, *op. cit.*, t. VIII, p. 508.

- ¹³² Cf. le livre qui a suscité une réaction violente des surréalistes : Ilya EHRENBURG, *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno vus par un écrivain d'URSS*, Paris, Gallimard, 1934.
- ¹³³ Cf. Sergej TRET'JAKOV, in *Strana-perekrestok. 5 nedel' v Čehoslovakii*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1937.
- ¹³⁴ Il'ja ERENBURG, *Moskva slezam ne verit*, Moscou, Sovetskij pisatel', p. 51.
- ¹³⁵ Il'ja ERENBURG, *Ottepel'*, in *Znamja*, 1954, n° 5, 1956, n° 8; cf. la première partie in *id.*, *Sobranie sočinenij, op. cit.*, t. VI, 1965.
- ¹³⁶ Il'ja ERENBURG, *Francuzskie tetradi. Zametki i perevody*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1958, p. 163; cf. *id.*, *Sobranie sočinenij*, t. VI, p. 473.
- ¹³⁷ I. VAJNBERG, "Mesto pisatelja vseгда v razvedke", in G. BELAJA, L. LAZAREV (éds.), *Vospominanija ob Il'e Erenburge*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1975, p. 283.
- ¹³⁸ Il'ja ERENBURG, *Belyj ugol'*, Lenigrad, Priboï, 1928, p. 8.