

L'image de l'Étranger

Publié sous la direction d'Alexandre STROEV

*Hommage de
l'Institut d'études slaves*



PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
9, rue Michelet (VI^e)

2010

Le regard dédoublé : les Russes et les Français dans les écrits des immigrés *

Maria Rubins

Double Vision: Russians and the French in Emigré Writing

Abstract in English of the article written in French

The context of exile renders the concept of "foreigner" more complex, as an émigré inevitably acquires a split identity and, as a result, a dual perspective on the host country, which he simultaneously observes as an insider and as an outsider. Drawing in particular on the works of N. Berberova, I. Némirovsky, B. Poplavski, N. Teffi, G. Gazdanov, and Ju. Felzen, this article focuses on the literary representations of multiple, often contradictory allegiances displayed by Russian émigrés in inter-war France. Some of these texts provide commentary on the evolving sentiments towards foreigners espoused by Frenchmen, from the "Russian fashion" of the twenties to the growing intolerance towards strangers in their midst and overt xenophobia of the late thirties. Other texts ironically invert the social and cultural hierarchy by adopting a "Russo-centric" vision of contemporary reality, while marginalizing or ignoring altogether the French point of view. Yet others seek to promote an earnest agenda for the survival of the Russian values, language and culture despite the exiles' foreign immersion. Even if some authors did not remain faithful to their native tongue, adopting French as their creative idiom, their literary output nonetheless vividly demonstrates the centrality and ambiguity of the notion of "foreigner" for the post-revolutionary Russian diaspora.

Le contexte de l'émigration pose la problématique de l'étranger dans une optique tout à fait particulière. Les frontières entre le « soi » et « l'autre » sont ici moins nettes, tandis que le processus d'auto-identification par rapport aux autres se révèle plus complexe, car déterminé par de multiples facteurs politiques, sociaux et psychologiques. En outre, le sens de la solidarité de l'émigré par rapport au pays d'accueil ou sa loyauté envers divers groupes nationaux peut changer ou évoluer considérablement pour des raisons personnelles et historiques. De plus, le concept d'altérité en tant que reconnaissance de l'autre dans sa différence devient beaucoup plus critique quand il s'agit de la volonté ou du rejet d'assimilation par des immigrés.

Qu'est-ce qui distingue le regard de l'émigré ? c'est un regard dédoublé, c'est-à-dire la perception de la réalité du point de vue de quelqu'un qui se situe simultanément à l'intérieur et à l'extérieur, qui participe pleinement à la vie du pays tout en l'observant avec un certain degré de défamiliarisation. Tout émigré est confronté à la nécessité d'intégration dans son nouveau pays. En même temps l'assimilation complète, surtout au niveau culturel, n'est pas toujours désirée, et elle est très rarement réalisable chez les adultes. Donc, dans chaque émigré on retrouve un peu d'étranger, même s'il maîtrise parfaitement la langue du pays d'adoption, ainsi que ses codes de comportement. Contrairement à de simples voyageurs, les émigrés peuvent par mimétisme se fondre au sein même de la société, bien qu'ils gardent toujours une certaine distance par rapport à elle. On aboutit à une superposition des points de vue : central (propre aux nationaux) et périphérique (celui des voyageurs étrangers).

* L'auteur tient à remercier la Fondation Alexander von Humboldt pour son soutien lors de la rédaction de cet article.

Pendant les « années folles », la France fut le plus grand pays d'immigration d'Europe : vers la fin des années vingt le nombre des immigrés atteignait presque trois millions, soit 7 % de la population. Le gouvernement français favorise l'immigration en raison du déficit de main-d'œuvre dont la France souffre pour les grands chantiers de reconstruction entrepris après-guerre. Parmi les groupes d'étrangers qui bénéficiaient de cette politique, les Russes présentent un profil tout à fait particulier, car, pour la plupart, ils sont arrivés en France en tant que réfugiés, chassés de leur pays par la Révolution et non pour y trouver un emploi. Bien qu'il y ait de nombreux ouvriers parmi les ressortissants de l'ancien Empire russe (qui travaillent surtout dans les usines Renault et Citroën), beaucoup de demandeurs d'asile russes sont issus de l'aristocratie et de classes aisées, ils possèdent une éducation brillante, parlent français et d'autres langues étrangères, et ils s'engagent dans des professions intellectuelles ou libérales. Dans la communauté russe de Paris et de ses banlieues, qui compte 45 000 personnes et qui se dote assez vite d'un grand réseau culturel¹, la densité d'écrivains et d'artistes est considérable. La présence des Russes à Paris est donc très visible non seulement à cause de leur effectif (qui d'ailleurs est considérablement inférieur à celui des autres émigrés, surtout Italiens, Polonais et Espagnols²) mais parce qu'ils ont fortement marqué les milieux parisiens intellectuels et artistiques de l'époque. Les danseurs des ballets russes, le légendaire chanteur d'opéra Fiodor Chaliapine, la vedette du cinéma muet Ivan Moïzoukhine, les comédiens Ludmilla et Georges Pitoëff, de nombreux peintres et sculpteurs d'avant-garde (Marc Chagall, Chaïmoutine, Ossip Zadkine, Sonia Delaunay, Natalia Gontcharova, etc.), et finalement le personnage emblématique et stéréotypé du « grand-prince russe devenu chauffeur de taxi » créent « une perception très élitiste de l'émigration »³, ce qui entraîne à son tour la « mode russe ».

1. Entre 1919 et 1939, il y avait 67 périodiques russes, un lycée russe, l'École supérieure russe, l'Institut technique supérieur, l'Institut de théologie, des églises, des maisons d'édition, des unions des écrivains russes, des bibliothèques (y compris la bibliothèque Tourguéniev où le nombre de volumes entre 1925 et 1937 est passé de 30 000 à 100 000). Paris était le centre de la littérature émigrée russe. Pour certains, selon l'expression célèbre de David Kruat, vers 1930 « Paris est devenu la capitale des lettres russes ».

2. Selon le recensement de 1931, il y avait en France métropolitaine 808 000 Italiens, 508 000 Polonais et 351 000 Espagnols, contre 71 928 Russes.

3. Cf. Catherine Gousseff, *L'Exil russe : la fabrique du réfugié apatride*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 10-11.

Le style russe triomphe même dans les sphères traditionnellement dominées par le goût français, la cuisine et la haute couture. Dans la capitale française, il y a plus d'une centaine de cabarets ou restaurants russes. Vers le début des années trente, un tiers de tous les mannequins à Paris sont des Russes qui travaillent chez Chanel, Hermès, Patou et d'autres maisons renommées. Des maisons de haute couture montées par des Russes nobles attirent une clientèle parisienne plus raffinée : Irfe du prince Félix Youssoupov et de sa femme Irina (célèbres surtout parce que c'est dans leur hôtel particulier à Saint-Petersbourg qu'a eu lieu l'assassinat de Raspoutine en 1916) ; Tao sous l'égide des princesses Troubetzkoy, Obolensky et de M^{me} Annenkova ; Paul Carré de la princesse Lobanova-Rostovska ; Ardance de la baronne Cassandra Accourti. Sur les pages de *Vogue* et d'autres revues de mode, on trouve des photos de la belle Nathalie Paley, la femme du couturier Lucien Lelong, très connu à l'époque, ainsi que celles de la princesse Kira Kirillovna⁴. La maison de broderie Kitmir, créée par la cousine du tsar Nicolas II, la grande-duchesse Maria Pavlovna, introduit la mode des motifs folkloriques russes. Entre 1921 et 1928, Kitmir jouit d'un contrat exclusif avec Chanel ; en 1925, la maison reçoit une médaille d'or à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris⁵. Sonia Delaunay fascine l'imagination avec ses modèles des robes « simulées », dont la surface, un assemblage de morceaux d'étoffes, est recouverte des mêmes couleurs et compositions abstraites que sa peinture, et deviennent emblématiques du style art déco⁶.

Tout au long des années vingt, les Français éprouvent pour les Russes un engouement qui allait beaucoup plus loin que le vif intérêt à l'égard de l'art, des spécialités culinaires ou des danseuses des Folies-Bergères. Certains Français voulaient même « connaître des prostituées russes, lesquelles, pour pérenniser leur succès, se présentaient comme d'authentiques princesses⁷ ». La littérature française de l'époque connaît également une certaine obsession pour ce qui est

4. Cf. Aleksandr Bacmann, *Эпоха о моде и о моде* [Alexandre Vassiliev, *Essais sur la mode et le style*], Moscou, ANF Ghgoh, 2008, p. 54-55, 97.

5. Cf. Aleksandr Bacmann, *Красота и искусство. Творчество русских эмигрантов* [Alexandre Vassiliev, *La beauté et l'art : l'œuvre des écrivains russes de la première vague*], Moscou, Slovo, 1998.

6. Cf. Mié Asakura, « Le style moderne. "La boutique simulée" de Sonia Delaunay à l'Exposition de 1925 », *Les Années folles 1919-1929*, Paris, Paris musées, 2007, p. 83.

7. Ralph Schor, *L'Opinion française et les étrangers en France 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, p. 155.

russe : un quart des œuvres consacrées aux étrangers utilisent des Russes comme héros. De nombreux romans⁸ et feuilletons⁹ consacrés à des thèmes russes captivent l'imagination et jouissent d'un énorme succès auprès des lecteurs français. Le cinéma français, muet et parlant, déborde à son tour de sujets et de personnages russes¹⁰.

Comment donc l'imaginaire français de l'époque conceptualise-t-il les Russes ? Selon Ralph Schor,

Malgré tout l'intérêt qu'ils suscitaient, on ne peut dire, en définitive, que les Russes inspiraient de la sympathie. Ils éveillaient la curiosité et il était de bon ton de partager leurs distractions, mais ils n'étaient pas particulièrement aimés. [...] Ce que les Français appréciaient, c'était non pas les Russes en tant qu'individus, mais ce qu'ils représentaient, une image figée et stéréotypée.¹¹

Parmi les lieux communs associés aux Russes les plus répandus dans les récits et les films sont « le malheur », « la misère », « l'extrême indigence », « le général chauffeur de taxi » et « la princesse mannequin », « le mystère de l'âme slave », « les contradictions », « le chaos », « la pitié », « la force », « la beauté séduisante », « la sauvagerie asiatique », etc. Globalement, les Français de l'entre-deux-guerres traitent les Russes comme des étrangers exotiques, qu'ils cherchent à définir au travers de multiples clichés et oppositions binaires. La proximité physique des Russes n'aboutit ni à la sympathie, ni à la connaissance profonde.

Pour dresser un tableau plus intime de cet univers des Russes planté au milieu de la France de l'entre-deux-guerres, ainsi que pour évaluer l'appréciation qu'ils portaient sur les Français, il faut se pencher sur les écrits des immigrés eux-mêmes. Comment alors sont décrits les Français et les Russes dans leurs textes ? Et qui y est désigné comme étranger ?

8. Notamment, Mikoy : roman de l'émigration russe de Jean Vignaud (1922, quinze éditions), *Veratobka l'étrangère ou le goût du malheur* de Francis Carco (1923), *Nuits de princes* (1927) et *Les Cœurs purs : le thé du capitaine Sogou* (1927, 38 éditions) de Joseph Kessel, *Molnoff Indre-et-Loire* de Maurice Bedel (1928), *John chauffeur russe* de Max du Veuzit (1931), etc.

9. Par exemple, Abel Hermant, « L'Exode », *La Revue de France*, 1^{re} et 5 avril, 1^{re} mai 1926 ; François Léon, « Michel chauffeur de taxi », *Le Temps* 18 août-6 septembre 1933, etc.

10. *Le Diable au cœur* (1926), *Croquette* (1927), *Le Vortige* (1926), *Nuits de Princes* (1930), *Ariane, jeune fille russe* (1931), *Préface Karamazoff* (1931), *Le Sergent X* (1931), *L'Indétricable* (1933), *Le grand jeu* (1934), *Les beaux jours* (1935), *Michel Strogoff* (1935), *Les Bas-fonds* (1936), *Au service du tsar* (1936), *Nostalgie* (1937), *La Tragédie impériale* (1937), *Le Songe de Nina Petrovna* (1937), *Dame de pique* (1937), *Barakanova* (1938), *Serge Panine* (1938), *Katia* (1938), etc.

11. R. Schor, *op. cit.*, p. 157.

Dans la plus grande partie des écrits, les « étrangers » sont en fait les Français. Cela reflète l'isolement et le repli des réfugiés russes, surtout des plus âgés, qui avaient peur de l'assimilation, lui privili-giant la préservation de la culture et de la langue russes dans la diaspora, et en tout cas ont cru pendant très longtemps au retour prochain dans une Russie libérée des bolcheviks. Plusieurs récits de ce groupe, même si la France sert de cadre, sont orientés sur la vie de la communauté russe. Par exemple, les personnages de *Дом в Пари* (*Une maison à Paris*, 1933) de Boris Zaitsev sont les habitants de la « maison russe », qui vivent au milieu d'un des plus élégants quartiers parisiens, sans aucun contact avec les Français qu'ils qualifient d'« étrangers » (иностранцы).

Dans *L'Accompagnatrice* (1935) de Nina Berberova, la narratrice Sonetchka raconte que ses employeurs, Maria Travina, cantatrice célèbre, et son mari reçoivent dans leur appartement parisien des connaissances de longue date : des commerçants, des actrices, des dames de la société et même des étrangers (и даже иностранцев). Ce « même » (даже) gogolien¹² désigne les Français comme un groupe à part, et souligne à quel point leur présence parmi les Russes à Paris est exceptionnelle.

Городок (Une bourgade), 1927) de Nadejda Teffi est un récit en même temps humoristique et dystopique sur la dégradation de la communauté russe, isolée jusqu'au solipsisme total. Le *chronotope* de cette enclave de réfugiés, située par ailleurs sur les bords de la Seine (ихняя Нева, « leur Neva à eux », dans leur langage quotidien) est tellement décalé par rapport à celui des Parisiens que ceux-ci finissent par regarder les Russes comme une civilisation morte, semblable à celle des Aztèques :

12. Sur toutes les nuances de la particule «даже» dans le *Manuscrit de Nikolaï Gogol*, voir l'article de D. Chizhevsky «The Composition of Gogol's "Overcoat", *Russian Literature Quarterly*, n° 14, 1976, p. 378-402. En particulier, Chizhevsky observe que le mot « même » est employé si fréquemment dans le récit (plus de 70 fois) pour signaler la position inférieure du protagoniste par rapport aux gens ou les objets qu'il croise. Tout ce qui est précédé par ce mot dans le texte est mis en relief en fonction de sa qualité grandiose, unique ou inhabituelle, et ainsi opposé à l'existence humble et au quotidien d'Акаки Акakievitch.

Местоположение городка было очень странное. Окружали его не поля, не леса, не долины, – окружали его унылые, не блестящие ступени мира, с чудесными музеем, галереями, театрами. Но жители городка не снисались и не смешивались с жителями столицы и плодами чужой культуры не пользовались. Даже мизантропы заводили свои. И в музеи и галереи редко кто заглядывал. Некогда, да и к чему. [...] Жители столицы смотрели на них сначала с интересом, изучали их нравы, искусство, быт, как интересовались когда-то культурный мир алтеками. [...] Потом интерес погас.¹³

Le danger d'assimilation pour les exilés russes est évoqué dans le premier roman de Nina Berberova, *Последние и первые* (*Les derniers et les premiers*, 1929). Le personnage central, un jeune homme russe très idéalisé, qui s'appelle Ilja (un clin d'œil sans doute à Ilja Mouromets, le héros des chansons épiques russes, *byliny*, protecteur symbolique du peuple russe contre les invasions) organise une colonie agricole en Provence. Son but est de rassembler les réfugiés russes en milieu rural et de les engager dans une activité productive en attendant le retour en Russie. Ilja croit que l'attachement à la terre et au travail manuel peut aider les réfugiés à ne pas se *dénaturaliser*, parce que la terre lui paraît l'élément le plus proche de l'essence russe (русская природа). Par contre, Ilja considère l'atmosphère cosmopolite de la capitale, qui brouille les frontières culturelles, religieuses et linguistiques, comme une menace à la préservation de l'identité nationale. Les Russes de Paris qu'il essaie d'attirer en province, mènent pour la plupart une vie misérable, dans la précarité et la dépendance, susceptible de les entraîner vers une dissolution totale dans la masse urbaine.

On remarque ici une prise de position énergique par rapport au discours articulé dans la littérature française depuis déjà le XIX^e siècle et qui pose Paris comme « capitale des étrangers ». Selon ce mythe

Cette petite bourgade était située de façon très étrange. Elle était entourée non par des champs, des bois et des vallées, – elle était entourée par les rues de la capitale la plus illustre du monde, par ses musées, ses galeries, ses théâtres. Mais les habitants de la petite bourgade ne se fondaient pas et ne se mélangeaient pas avec les habitants de la capitale, et ne profitaient pas des apports de la culture étrangère. Ils possédaient même leurs propres magasins. Et il était rare que l'un d'entre eux aille faire un tour dans un musée ou dans une galerie. Ils n'en avaient pas le temps, et puis, à quoi bon. [...] Au début les habitants de la capitale les regardaient avec intérêt, ils étudiaient leurs mœurs, leur art et leur vie quotidienne, comme le monde civilisé s'était autrefois intéressé aux Aztèques. [...] Puis cet intérêt a disparu.

13. *Женская проза русской эмиграции* [La prose féminine de l'émigration russe], éd. O.R. Davidova, Saint-Petersbourg, RXGU, 2003, p. 123.

culturel, Paris est conceptualisé comme le paradigme de la métropole cosmopolite moderne, décentralisée, caractérisée par l'anonymat et l'ambivalence des distinctions sociales et nationales. Ce mythe de Paris a été réactualisé durant l'entre-deux-guerres dans les œuvres des Surréalistes, ainsi que dans les ouvrages de Roger Caillois (« Paris, mythe moderne », *Le mythe et l'homme*, 1938) et de Walter Benjamin (*Passagen-Werk*, publié dans son intégralité en 1982). Selon Karlheinz Stierle :

La grande ville ne connaît pas d'étrangers parce que tout le monde y est étranger et que c'est là le principal point commun qui réunit encore l'habitant urbain autochtone et l'étranger exotique¹⁴.

Pour la majorité des émigrés russes, Paris devient l'expression ultime de leur dépaysement, voire la métaphore de leur identité d'exilés. Mais en même temps, la capitale française est pour eux le seul milieu où ils se sentent moins aliénés : étrangers partout en France, à Paris ils s'identifient comme des Parisiens. Surtout pour la jeune génération dont les souvenirs de la Russie remontent à leur enfance et s'estompent de plus en plus, Paris se présente comme la seule réalité immédiate. Cette ville naturellement devient le principal *topos* dans les œuvres des écrivains émigrés qui commencent à publier à la fin des années vingt. L'importance de Paris est mise en relief par Boris Poplavski, un des personnages clefs de cette génération littéraire. Dans son article « О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции » (« Sur l'atmosphère mystique de la jeune littérature en exil ») il écrit : « Может быть, Париж – Ноев ковчег для будущей России, зерно будущей ее мистической жизни »¹⁵ (« Peut-être Paris est-il l'Arche de Noé de la future Russie, le grain de sa future vie mystique »). Poplavski développera ce sujet plus tard dans l'article intitulé « Вокруг Чисел » (« Autour de la revue *Tchisla* ») :

14. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 59.

15. *Числа* [Chisla], 1930, n° 2/3, p. 310.

Новая эмигрантская литература, та, что сложилась в изгнании, честно сознается, что ничего иного и не знает и что лучшие ее годы, годы наиболее интенсивного отзвука на окружающее проходят здесь в Париже. Не Россия и не Франция, а Париж [...] ее родина [...] Мы — литература правды о сегодняшнем дне, которая как вечная музыка года и счастья звучит для нас на Монпарнасском бульваре как звучала бы на Кузнецком мосту [...] мы пишем о своем [...] не русском и французском, а Парижском опыте¹⁶.

Poplavski élargit l'idée de la centralité de Paris pour les émigrés russes à ses œuvres de fiction. Dans le roman *Apollon Bezobrazov* (1932), après le bal, les héros montent en voiture et roulent à grande vitesse à travers Paris. La description de cette course nocturne en Citroën superpose les références topographiques et culturelles parisiennes sur l'image mytho-littéraire de la Russie, en évoquant la *troïka* qui figure à la fin du premier tome des *Âmes mortes* de Nikolai Gogol : «Лети, лети, шоферская тройка, по асфальтовой степи парижской России!» («Vole, vole la *troïka* du chauffeur à travers la steppe de goudron de la Russie parisienne¹⁷ »).

Or ce rôle de la capitale française pour les Russes est remis en question dans le roman de Berberova. En décrivant le bref séjour d'Ilya à Paris, Berberova évite de mentionner la beauté de la capitale française, elle se concentre en revanche sur les banlieues pauvres, les maisons surpeuplées et les hôtels sales et étriés, ce qui établit délibérément un contraste avec la beauté de la campagne provençale, que Berberova évoque en employant toute une panoplie de références à l'image folklorique de Russie. La Provence est présentée comme un lieu paisible et idyllique, sillonné par des pèlerins qui circulent entre

16. Čada, 1934, n° 10, p. 204-209.

17. Бопре Поплавский, *Проза. Apollon Bezobrazov. Демон с небес* [Boris Poplavskij, *Prose. Apollon Bezobrazov. Le retour du ciel*, Moscou, Sogheist, 2000, p. 90].

18. Pourtant, cet épisode nous invite à nous demander à quel point Paris peut se transformer en Russie et s'offrir comme la nouvelle patrie aux personnages de Poplavskij. Selon l'interprétation d'Elena Galtsova, «l'appropriation de Paris par le rêveur Vasenka [le protagoniste du roman] ne se résume pas [...] "La Russie parisienne" s'abstrait de Paris dans un grand élan vers ses origines [...] L'exubérance des images s'achève en dépression : l'espace n'est jamais conquis [...] » (Elena Galtsova « Métamorphoses de Paris chez un émigré russe. Boris Poplavskij, Apollon Bezobrazov (1926-1932) », *Le Voyage à Paris*, éd. Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, Paris, Éditions de l'Université Paris X, 2007, p. 79-91).

les lieux de culte orthodoxe, chantent des chansons sur l'existence difficile des réfugiés russes, transmettent les nouvelles d'une communauté russe à l'autre. Comme aux temps anciens, ces pèlerins sont accueillis par des familles de paysans russes. La façon de parler des personnages de Berberova simule le langage folklorique, démodé et populaire, et le roman même inclut le texte intégral d'une chanson russe composée par les Cosaques dans la région de la Dordogne et enregistrée en 1928 :

На чужбинушке не тоскуй, казак,
Не скучай, казак, по Рассейшине,
— Не тебе ль дана воля вольная,
Путь-дороженьку поперек земли?
Во страну приди во французскую.
На чужбинушке не горюй, казак,
По могиле отца-матери,
Украинсь, казак, во судьбе своей,
Во земле своей, заграничней.

Ne sois pas triste, Cosaque, à l'étranger,
Ne te languis pas, Cosaque, de ta Russie,
— Ne possèdes-tu pas la liberté ?
Un chemin à travers la terre entière ?
Poursuis ce long chemin jusqu'au bout,
Viens en terre de France.
Ne souffre pas, Cosaque, à l'étranger,
Loin de la tombe de tes parents,
Sois fort, Cosaque, dans ton destin,
Dans ton pays, ton pays étranger.

Le folklore vivant signale ici la possibilité de survie des Russes à l'étranger. Bref, en lisant ce roman, on peut facilement se croire dans la Russie du XVII^e siècle et non dans la France des années vingt.

Les personnages français apparaissent dans les textes russes assez rarement et leur présence est par conséquent très marquée. Ils ne passent néanmoins pas pour des personnages exotiques, ils ne suscitent pas la même curiosité que les Russes suscitaient dans les écrits français de l'époque. En règle générale, on ne les décrit pas en détails. Les Français sont complètement marginalisés dans l'espace fictionnel, soumis à la volonté narrative des auteurs russes. Toutefois, certains récits indiquent que la hiérarchie se trouve renversée dans la réalité extratextuelle, dans laquelle le statut marginal est réservé aux Russes, alors que les Français sont placés en position de pouvoir. Dans ses mémoires, *Autres rivages* (1954), Vladimir Nabokov résume très nettement cette situation :

Quand je me reporte en arrière, à ces années d'exil, je me vois, moi, et des milliers d'autres Russes, menant une existence bizarre, mais nullement désagréable, dans l'indigence matérielle et le luxe intellectuel, parmi des étrangers absolument négligeables, Allemands et Français fantomatiques, dans les villes plus ou moins illusoires desquels nous, émigrés, venions à demeurer. Ces aborigènes étaient pour l'œil de l'esprit aussi plats et transparents que des silhouettes découpées dans la cellophane, et bien que nous nous servions de leurs accessoires, applaudissions leurs clowns,

cueillions les prunes et les pommes sur les bords de leurs routes, aucune communication réelle, riche d'humanité comme celle du genre si répandu dans notre propre milieu, n'existait entre nous et eux. On aurait parfois dit que nous les ignorions de la même façon qu'un envahisseur arrogant ou très sot ignore une masse sans forme et sans visage d'indigènes ; mais, de temps en temps, bien souvent en fait, le monde spectral à travers lequel nous faisons sereinement parade de nos places et de nos arts, était pris d'une espèce de convulsion redoutable et nous montrait qui était le captif désincarné et qui le vrai maître.¹⁹

Ces relations avec les Français, fondées en même tant sur l'arrogance, la peur et l'absence d'une vraie compréhension des codes sociaux du pays d'accueil, deviennent l'objet d'une autoréflexion ironique de toute une série de textes des émigrés. Invariablement, le personnage qui incarne le monde extérieur, souvent hostile, est le méchant concierge.

Ainsi, « Индустриальная подкова » (« Le fer à cheval industriel », 1931) d'Alexei Remizov présente de façon comique un malentendu entre un locataire russe et une concierge. Le conflit éclate entre eux lorsque la concierge, ayant entendu *zut* au lieu d'un mot innocent du protagoniste, s'offense et décide de se venger. Ce malentendu purement linguistique met en relief, en termes littéraires, l'absence de communication, voire de la langue commune, entre les Russes et les Français. Suite à leur confrontation, le protagoniste est obligé de déménager à Boulogne ; ce transfert vers la périphérie pose métaphoriquement la marginalisation des exilés russes.

Dans la trilogie de Juri Felzen, *Обман* (*Un leurre*, 1930), *Счастье* (*Le Bonheur*, 1932), *Письма о Лермонтове* (*Lettres sur Lermontov*, 1936), le seul personnage français, très épisodique, est un homme d'affaires, Monsieur Derval. Il apparaît quand le narrateur autodiégétique, Volodia, essaie d'entrer dans le commerce pour subvenir à ses besoins. Par ailleurs, Volodia passe le plus clair de son temps à écrire un texte introspectif dans la lignée de Proust et de la prose psychologique russe remontant à Lermontov. Monsieur Derval représente donc le monde pragmatique et terre-à-terre au-delà de l'art et l'imagination. Commerçant prudent et manipulateur, au visage « rusé » (хитренькое лицо), ce personnage est une incarnation de tous les clichés que le discours conventionnel russe associe aux Européens depuis la première ouverture de la Russie vers l'Occident. Comme l'exprime le protagoniste :

19. Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, trad. par Yvonne Davet, Paris, Gallimard, 1961, p. 293-294.

Для меня французы – народ старый и мудрый, и оттого несколько бесполопный: они знают цену душевного спокойствия, необходимых для него денег и тех полуудачей, того отдаления от страстей и все же любования страстями, которым окрашивается душевное наше спокойствие и с ним связанное одеревенение, скука и пустота. Но в опасной игре со страстями порой заходит они непоправимо далеко – это их в деньгах не поколебать, и мы, пеностые варвары, беспечно-грубо-широкие, мы будем всегда в недоумении перед их неспешной скрупулезностью, черствостью и себизмом. Впрочем, отсутствие в них доброты ко всем искусствам пониманием того, как много значит доброта к одному [...] и в этом очевидно у них сказывается все та же необходимая мудрость, все та же старая и медленная кровь.²⁰

On remarque ici l'adoption d'une série d'oppositions binaires, créant un contraste entre les Russes (« insouciantes », « irrationnelles », « barbares frénétiques ») et les Français (« pragmatiques », « matérialistes », « rationnelles », « avaries », « égoïstes »). La présence de Monsieur Derval dans le roman met en relief la position marginale, voire étrangère, du héros. Monsieur Derval lui explique que les banquiers français ne lui avanceront pas d'argent parce qu'il est un homme rencontré de façon purement occasionnelle (случайный человек) et en plus un étranger. L'épisode avec Monsieur Derval jette une lumière différente sur la scène précédente, dans laquelle Felzen décrit les tentatives du protagoniste de collaborer avec un homme d'affaires allemand qui cherche des partenaires en France. Par rapport à cet Allemand, Gustave Tide, le héros, se présente comme un Français : il caractérise ironiquement le Français de Gustave Tide comme « inadmissible » (невозможный) et l'amène dans un restaurant, « inconnu des étrangers et des provinciaux ». L'émigré donc possède une identité divisée et instable et en même temps *performative* : il peut à son gré jouer le rôle d'indigène devant les voyageurs étrangers, mais il redevient étranger lui-même dès qu'il se trouve en compagnie de « vrais Français ».

20. Юри Фелзен, « Счастье », *Письма о русском зарубежье* [Juri Felzen, « Le Bonheur », *La prose russe à l'étranger*], éd. O. I. Dark, Moscou, Slovo, 2000, p. 556.

Cette double appartenance des émigrés, positionnés entre deux pays, deux langues et deux cultures, est présentée dans certains textes comme un atout particulièrement appréciable. Dans le livre semi-autobiographique *Les Chemins nocturnes* (1939-1952), le narrateur de Gaïto Gazdanov fait allusion à sa maîtrise parfaite de l'argot, grâce à son métier de chauffeur de taxi, de nuit, qui lui donne un accès privilégié au monde des prostituées, des souteneurs, des criminels et des clochards, un monde normalement fermé aux autres. En se réservant le rôle de critique déguisé sur ce monde, le protagoniste porte un regard de voyeur sur celui-ci et rédige par la suite ses impressions en russe.

Un autre groupe d'écrivains émigrés met en avant le renversement de la hiérarchie habituelle. De façon provocatrice, l'apartide, le marginal, s'impose dans un rôle de contrôle par le biais de la manipulation linguistique. Surtout dans les textes des auteurs de la jeune génération, mieux intégrée dans la société française, nous remarquons certaines tentatives de subordonner le discours français. Bien que ces textes soient rédigés en russe (donc, dans la langue de la minorité), ils sont empreints d'un métissage linguistique, incorporant des mots français, souvent issus du jargon. Avec cette pratique de la langue, les narrateurs manifestent leur identité désaxée, dissociée de leurs origines ethniques et de leur situation dans le pays d'adoption. Ce dialecte franco-russe, basé sur des éléments *macaroniques*²¹, se présente comme un défi jeté au groupe dominant. Par exemple, Oleg, le protagoniste du roman de Poplavski *Домой с небес* (*Le retour du ciel*, 1935), qualifie de métèque un jeune Français qui danse avec sa petite amie, Katia (Katia танцует « каким-то молодым "метеком", то есть французом, в терминологии Олега»²²). Ce personnage voit souvent des rivaux chez les Français et il les provoque pour prouver sa supériorité. C'est dans ce genre de scènes que les mots français fusent. Derrière l'agressivité d'Oleg se cache toute une multitude de complexes, la jalousie, la compréhension qu'il est à jamais exclu du milieu des Français respectables, aisés, bien élevés. Pour mieux marquer la distance entre lui-même et le jeune homme qui danse avec Katia, Oleg compare ce dernier à un Anglais (il est donc deux fois étranger) :

21. *Macaronique* provient de l'italien *macaronico*, qui qualifie une langue inventée au XV^e siècle en Italie pour écrire des poésies. Cette langue est composée de mots de la langue maternelle de l'auteur auxquels on ajoute une syntaxe et des terminaisons latines.

22. Boris Poplavski, *op. cit.*, p. 301.

« Муштрованный сукин сын, с каким удовольствием я ему аргюл сассэ quel-que chose », — но вместе с тем смутно, глухо, позорно чувствовал, до чего Катя привыкла, привыкла, естественно в хорошем обществе — для него совершенно недопустимом — муштрованных, сдержанных, ангажированных собачьих детей, которым он так завидовал...²³

« Ce fils de pute est si bien dressé, je lui aurais cassé quelque chose avec un grand plaisir », mais en même temps il éprouvait une certaine honte confuse devant l'aisance avec laquelle Katia se mouait dans cette bonne société (totale)ment inaccessible pour lui) de ces blancs-becs dressés, discrets et anglicisés, qu'il jalou- sait tellement... »

En dépit d'un manque évident de connaissances précises sur la Russie contemporaine, les émigrés russes revendiquent toutefois le droit exclusif de juger tout ce qui concerne leur pays d'origine. La distance entre Russes et étrangers est toute tracée dans ce contexte. Citons à titre d'exemple la recension du livre d'André Gide *Retour de l'URSS* (1936), rédigée par Juri Felzen, qui critique Gide pour ne pas avoir fait de distinction entre la Russie et les Soviétiques (советчина). C'est surtout l'opinion de Gide sur le peuple russe, qu'il considère comme passif et docile vis-à-vis du pouvoir, et dont le bonheur « est fait d'espérance, de confiance et d'ignorance », qui provoque un rejet passionné et désespéré de Felzen :

Мы отсюда, издалека, ничего не видим и не знаем, насколько набрасываемся на всякое чужое свидетельство и можем в ответ, увы, лишь эмоцио-нально возражать : нет, мы чувствуем, что это не так и до такой степени русский человек не успел переро-диться, мы лучше понимаем его, чем самые провинциальные иностранцы!²⁴

D'ici, de loin, nous ne voyons et nous ne savons rien, nous nous jetons involontai- rement sur chaque témoignage d'un étranger, et, hélas, nous ne pouvons que contredire au niveau émotionnel : non, nous sentons que ce n'est pas ainsi, que l'homme russe n'a pas pu se transformer à un tel point, nous le comprenons mieux que les étrangers les plus sagaces.

La « mode russe », si présente dans la culture française des « années folles », s'estompe dramatiquement vers le début des années de récession, ce qui reflète les changements sur une échelle plus globale. La politique d'embauche d'ouvriers étrangers est finie, et plusieurs fois le gouvernement tente même de renvoyer des étrangers dans leur pays d'origine. En 1932, une loi est promulguée pour protéger la main d'œuvre nationale contre la concurrence des étrangers. La décennie qui précède la Deuxième Guerre mondiale est caractérisée par l'intensification progressive de discours xénophobes. La diaspora russe est particulièrement touchée après l'assassinat du président Paul

23. *Ibid.*, p. 302.

24. Krug, II, 1936, p. 121-124.

Doumer par Pavel Gorgoulou en 1932. La littérature russe réagit à ce changement de climat, jadis si cosmopolite, en introduisant des personnages français hostiles envers leurs confrères russes (*Розовые дему* [Les enfants roses] de Vassili Janovsky, 1932), en se focalisant sur la solitude existentielle de l'apatride russe dans un Paris indifférent (*Пачад амова* [La Désintégration de l'atome] de Georges Ivanov, 1938) ou en simulant le regard de l'autochtone arrogant porté sur l'humble immigré, perçu comme être primitif et sauvage, « euro-asiatique », « un peu-rouge russe » (*Долгоносик* [Dolgolnikov] de Serge Charehoun, 1930).

La dynamique de la société française à la charnière des années trente est retracée dans la nouvelle « Ida » (1934) d'Irène Némirovsky qui conte la fin piloyable de l'illustre carrière d'une meneuse de revue dans un music-hall parisien, rattrapée par la xénophobie :

— Pourquoi, disent les femmes, Ida Sconin, et non une autre ? [...] Pourquoi ce renom, cette gloire ? Elle est vieille. Elle ne sait pas chanter. Elle est étrangère. [...]

Paris la contemple avec une sorte de sourde hostilité, l'admire mais, jamais, il ne lui a donné son cœur, comme à d'autres. Elle n'est pas aimée. Elle n'est pas d'ici. Les étrangers ont fait sa gloire au lendemain de la guerre, au temps des vaches grasses, des années d'abondance, où la terre regorgeait de pain, de travail et d'or, où il était facile de s'enrichir dans tous les pays du monde (on prenait une valeur à la Bourse, au hasard, et elle montait comme la fièvre) [...]. Les étrangers sont partis, mais Ida Sconin demeure [...].²⁵

Irène Némirovsky présente un cas très spécial de l'écriture des émigrés, l'écriture francophone.²⁶ Les écrits dans la langue du pays d'adoption établissent un contexte très propice à la discussion sur la thématique de l'étranger, parce que tous les modèles déjà évoqués peuvent ressortir ici dans une perspective différente. Appartenant à la jeune génération des émigrés de l'entre-deux-guerres et devenue célèbre comme écrivain francophone, Némirovsky gagne le droit de se positionner dans les rangs de la littérature française. Étrangère au regard acéré, elle profite de l'hospitalité de la langue d'adoption pour s'attaquer à l'hypocrisie de la société bourgeoise, aux mœurs corrompues des contemporains. Dès son premier roman, *Le Malentendu* (1926), elle crée des tableaux satiriques, souvent caricaturaux, dans la lignée du roman réaliste. Mais ce ne sont pas seulement les Français

qu'elle vise dans ses textes : ses récits sont aussi peuplés d'étrangers. L'image de l'étranger chez Némirovsky surgit, en l'occurrence, pour faire ressortir les sentiments xénophobes des Français (ce qui est un motif récurrent chez les émigrés en général), et dans ce cas, l'auteur se sert de son propre statut d'étranger pour établir une distance entre elle-même et l'objet de son discours (souvent, comme dans le passage d'« Ida » déjà cité, cette distance est suggérée par l'ironie du ton narratif).

Une autre stratégie de Némirovsky est de manifester son assimilation complète par la maîtrise et la subjugation non seulement de la langue, mais aussi de certains types de discours répandus dans la société française de l'époque. Pour se distancier de soi, de ses origines (ici, il s'agit d'origines juives est-européennes qu'elle niait par le biais d'un discours antisémite virulent²⁷), Némirovsky emprunte un certain nombre de clichés racistes. Dans le roman qui la rend célèbre, *David Golder* (1929), elle fait siens tous les préjugés et les stéréotypes antisémites, articulés en particulier dans les écrits français contemporains (Paul Morand, les frères Tharaud). Selon les auteurs de la biographie d'Irène Némirovsky, elle empruntait les accessoires de style des auteurs antisémites « comme l'un des ingrédients de l'esprit français qu'elle convoitait »²⁸.

Ainsi elle s'inscrit dans un contexte européen très particulier, celui de l'Europe nazie, jusqu'à adopter la notion de « race juive, de valeur inférieure, dont les signes distinctifs seraient aisément reconnaissables ». Elle prête généreusement et gratuitement ces signes à ses personnages juifs venus de l'étranger. Souvent accusée d'antisémitisme, elle précise, dans un entretien accordé en 1935 à *L'Univers israélite*, que dans le roman *David Golder*, elle avait peint les « Juifs cosmopolites », c'est-à-dire étrangers, et non « les israélites français établis dans leur pays depuis des générations et pour lesquels, en effet, la question de race ne joue pas »²⁹. Convaincue de ses positions, Némirovsky continue à donner une mauvaise réputation aux Juifs « étrangers » et persévéra même jusqu'en 1939, en particulier en contribuant aux attaques contre les médecins juifs. Dans le feuillet « Les Échelles du Levant » publié dans *Gringoire*, elle brosse le portrait du docteur Dario

27. Comme elle écrit dans son roman le plus autobiographique, *Le Vin de solitude* (1935), « J'ai passé ma vie à me battre contre un sang odieux, mais il est en moi. Il coule en moi [...] et si je n'apprends pas à me valser, ce sang fere et maudit sera le plus fort [...] ».

28. Olivier Philipponnat, Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset-Denoël, 2007, p. 153. Voir aussi : Maria Rabinovitch, *Ирэн Нэмировская: Царевна-лягушка* [Irène Némirovsky: stratégies d'intégration], *The New Review*, 253, 2008, p. 228-258.

29. Cité in : Myriam Anissimov, « Préface », Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004, p. 16.

25. Irène Némirovsky, *Ida suivie de La Comédie bourgeoise*, Paris, Denoël, 2006, p. 11-13.

26. Parmi d'autres écrivains francophones d'origine russe qui ont débuté pendant l'entre-deux-guerres, citons Elia Triollet, Henri Troyat, Josef Kessel, Doudia Ergaz, Vera Charnisse, Zimida Schakhovskoy, Nadejda Gorodetsky.

Asfar, « Levantin naturalisé, avorteur dans sa jeunesse, charlatan enrichi dans son âge mûr »³⁰.

Ni sa renommée en tant qu'écrivain français ni ses propos antisémites ni sa conversion au christianisme en 1939 ne l'ont dispensée de son sort tragique. Némirovsky perd sa maison d'édition (Albin Michel) à cause de la politique d'« aryianisation » des auteurs, la nationalité française lui est refusée, elle subit toutes les conséquences des lois sur « les ressortissants étrangers de race juive » et finalement elle est déportée à Auschwitz où elle périt le 19 août 1942. À partir de l'Occupation, elle avait commencé à regarder la France d'un point de vue plus distancié, avec l'amertume et la rancune de l'étranger rejeté. Peu de temps avant sa mort, elle note dans son journal : « Mon Dieu ! Que me fait ce pays ? Puisqu'il me rejette, considérons-le froidement, regardons-le perdre son bonheur et sa vie »³¹.

Le destin personnel et littéraire d'Irène Némirovsky est sans doute un cas à part, mais il sert néanmoins de façon éloquente d'illustration de la centralité du concept de l'étranger dans les écrits des immigrés (quelque soit la langue d'expression créative), et de ses liens étroits avec leur identité et leur position instable et précaire dans leur pays d'accueil.

30. Ralph Schor, *L'Antisémitisme en France pendant les années traîtées*, Bruxelles [Paris], Éditions Complexe, 1991, p. 149-150.

31. Irène Némirovsky, « Annexes », *Suite française*, Paris, Denoël, 2004, p. 521.

De la vie des images culturelles : Jane Campion et les représentations de l'Europe et des États-Unis chez Henry James

1. Images culturelles, *anthropoïsis* : reprise et éloignement des images de l'Europe et de l'Amérique

Les images d'une nation étrangère peuvent être les moyens d'une herméneutique – non pas de la nation qui est l'objet de ces images, mais d'une autre nation et d'un autre temps que celui de ces images. Important moins, dans ces conditions, les faussetés, les altérations, que portent ces images. Importe plus la fonction qu'elles acquièrent dans un contexte étranger à leur élaboration. Les images sont construites – et cela fait l'objet d'études spécifiques. Elles sont aussi relues, reprises, choisies, moins pour ce qu'elles montrent, disent d'une culture que pour ce qu'elles permettent d'inférer à propos d'un autre temps, d'un autre pays. Les servants de la stricte vérité ont tort de voir dans les images culturelles de l'étranger des miroirs qui ne sont que des fictions ; ce sont aussi des médiations, qu'il faut dire heuristiques, quelle que soit la charge de vérité, de mensonge, ou d'imagination choisie, qui puisse leur être prêtée.

Ces remarques, qui semblent à leur auteur pleines de bon sens, sont cependant rarement illustrées. Elles le sont rarement parce qu'une image n'est précisément, pense-t-on souvent, qu'une image, résultat et témoin trop incertain de manipulations culturelles. Une telle appréciation, aussi fréquente qu'elle soit, ignore deux faits, qu'il faut dire également simples : les images culturelles traitent de sujets – d'être agissants – et d'identités ; elles ne sont pas seulement des portraits culturels. Cela se commente encore : elles ont affaire avec une *anthropoïsis*, avec la