



ALEXIA GASSIN

L'ŒUVRE DE VLADIMIR NABOKOV
AU REGARD DE LA CULTURE
ET DE L'ART ALLEMANDS

SURVIVANCES DE L'EXPRESSIONNISME



P.I.E. Peter Lang

Introduction

À la toute fin des années 1910, Berlin, qui connaît ses années d'or, est le principal centre culturel, artistique et intellectuel allemand, voire même européen, et ce malgré les conséquences de la guerre.

C'est dans ce contexte qu'arrivent les premiers émigrés russes au lendemain de la Révolution de 1917¹. La capitale allemande devient dès lors en 1921 la première « véritable capitale de l'émigration »² avant d'être délaissée en 1924 pour Paris et Prague suite à la grande inflation touchant l'Allemagne. Berlin joue un rôle essentiel dans l'émigration russe bien qu'elle incarne l'idée de souffrance pour les nouveaux exilés : « Der Schmerz über die Vergeblichkeit russischer Existenz in Berlin und, tiefer, bohrender, der Schmerz über die Unausweichlichkeit der russischen Zerreiung »³ (« La souffrance à propos de l'inutilité de l'existence russe à Berlin et, plus profonde, plus poignante, la souffrance au sujet de l'inéluctabilité du déchirement russe »).

Comme le note l'historien Karl Schlgel, Berlin a toujours été un théâtre important des relations russo-allemandes, avant, pendant et après la Première Guerre mondiale, une situation qui se prolongera même au-delà du conflit 1939-1945. Les contacts antérieurs entre les deux peuples nous permettent de distinguer trois grandes raisons expliquant pourquoi les Russes ont choisi de s'installer à Berlin.

En premier lieu, des relations économiques ont toujours existé entre Berlin et les deux grandes villes russes de Saint-Petersbourg et Moscou, un fait attesté par l'aménagement d'une infrastructure et d'une logistique destinées aux déplacements professionnels des entrepreneurs et aux voyages des hommes politiques et de l'intelligentsia⁴. Berlin, « eine Stadt des *déjà vu* »⁵ (« une ville du *déjà vu* »), n'est donc pas une inconnue pour

¹ Les deux autres grands centres d'émigration de l'époque sont Paris et Prague.

² STRUVE Nikita A. *Soixante-dix ans d'émigration russe (1919-1989)*. Paris : Fayard, 1996, p. 15.

³ MIERAU F. Die Hamburger Rechnung. Zur Topographie der russischen Deutschland-Mythen. *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris 1920-1930* / herausgegeben von Jörg SCHNING. München : Edition Text + Kritik, 1995, p. 158.

⁴ SCHLGEL Karl. *Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*. Berlin : Siedler, 1998, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

tous ces Russes qui y ont souvent séjourné⁶ et pour lesquels le visa est par conséquent plus facile à obtenir. En outre, le travail des historiens insiste sur l'idée que les Russes ont choisi Berlin pour son attrait économique. En effet, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'Allemagne est plongée dans une grande détresse économique et politique qui s'explique surtout par l'importance de la dette allemande qui n'a cessé de croître sous le règne de l'Empereur Guillaume II, le poids du conflit et de ses conséquences, telles les réparations considérables que l'Allemagne est tenue de verser aux alliés. Pourtant, la crise économique et l'inflation permettent aux émigrés russes détenteurs de liquidités et de métaux précieux de profiter d'échanges avantageux et de transactions lucratives⁷ et, de là, d'une vie peu chère et de bonnes conditions financières et matérielles.

En second lieu, le milieu artistique russe de l'émigration est attiré par l'ouverture culturelle de la capitale ainsi que par toutes les nouvelles tendances berlinoises qui lui permettent de participer à la création de revues esthétiques et à l'inauguration d'expositions auxquelles travaille par exemple en 1922 l'artiste d'avant-garde russe El Lisickij pour le groupe G, constitué de Lázló Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Richter et Hans Arp. Cet intérêt pour la culture allemande était déjà présent dans les années 1910, l'exemple le plus remarquable étant l'expressionnisme dont le rayonnement a été très important en Russie et auquel ont contribué des Russes déjà établis en Allemagne, notamment Vasilij V. Kandinskij, Aleksej G. Javlenskij et Marianna V. Verëfkina.

Par ailleurs, Berlin présente également de grandes commodités en matière d'impression et de publication de livres et de journaux russes, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, « cyrillic type was readily available in a number of publishing firms »⁸ (« les caractères cyrilliques étaient faciles à trouver dans plusieurs maisons d'édition »). Ensuite, « the cost of paper and typesetting was relatively low »⁹ (« le prix du papier et de la composition était relativement bas »). Enfin, les Allemands s'intéressent beaucoup à la littérature russe, dont la référence principale demeure à l'époque Fëdor M. Dostoëvskij, et accueillent donc avec enthousiasme toute nouvelle composition russe, originale ou traduite¹⁰. Ces facilités d'impression permettent aux émigrés russes d'ouvrir de très

⁶ Un exemple de ces voyages antérieurs à Berlin est visible dans le roman de Nabokov *Podvig (L'Exploit)* ainsi que dans son autobiographie *Speak, Memory (Autres Rivages)*.

⁷ URBAN Thomas. *Vladimir Nabokov – Blaue Abende in Berlin*. Berlin : Propyläen, 1999, p. 15.

⁸ WILLIAMS Robert C. *Culture in Exile. Russian Émigrés in Germany 1881-1941*. Ithaca : Cornell University Press, 1972, p. 133.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

nombreuses librairies et maisons d'édition, notamment Gršebin, Èfron, Neva, Èpoha, Petropolis, Gelikon, Slova et Kniga, et de publier plus de livres (manuels scolaires, œuvres classiques et contemporaines) qu'en Russie. À cela s'ajoute la création de nombreux journaux correspondant au clivage politique russe qui reflète les anciennes orientations comme les nouvelles tendances : *Socialističeskij vestnik* (en russe) et le *Mitteilungsblatt der Russischen Sozial-Demokratie* (en allemand) de la faction menchevique du Rossijskaja social-demokratičeskaja rabočaja partija (RSDRP) (Parti ouvrier social-démocrate de Russie), *Golos Rossii* et *Dni* du Partija socialistov-revoljucionerov (PSR) (Parti socialiste révolutionnaire), *Rul'* du Konstitucionno-demokratičeskaja partija (Parti constitutionnel démocratique) et *Nakanune* du parti Smena Voh (Le changement d'orientation) pour le nouvel ordre soviétique.

Pour finir, Schlögel relève une explication psychologique : l'Allemagne se trouvant proche de la Russie d'un point de vue géographique, les Russes optent pour l'Allemagne afin de ne pas trop s'éloigner de leur patrie, espérant y revenir un jour, « sobald die bedrohlichen Umstände verschwunden sind »¹¹ (« dès que les circonstances menaçantes auront disparu »).

Ces premières remarques nous permettent de noter une proximité russo-allemande dans les domaines économique et culturel avant-guerre ainsi qu'une continuité de leurs relations jusque dans le Berlin des années 1920. Il est pourtant habituel de dire que les émigrés russes installés dans la capitale allemande y vivaient en autarcie et refusaient de se mélanger aux Allemands dans la mesure où ils s'étaient regroupés dans une partie de la ville et avaient créé une sorte de petit *État russe* à propos duquel les spécialistes ont coutume de parler avec humour :

Das sicherste Indiz für die Existenz einer kompakten und intensiven Lebenswelt sind nicht selten Anekdoten und Witze, Klatsch und Vorurteile. In den Witzblätter der Berliner Zeitungen der frühen zwanziger Jahre finden wir den Deutschen, der auf dem Kurfürstendamm fast verzweifelt, weil er nur russisch sprechende Passanten antrifft ; da gibt es das Ladenschild, das ausnahmsweise einmal verkündet : Hier wird deutsch gesprochen. Der Kurfürstendamm wird Nepsky-Prospekt genannt, zur Erinnerung an die Petersburger Prachtstrasse Newsky Prospekt und den Nepp der Reichshauptstadt. Charlottenburg heisst Charlottengrad und Berlin manchmal Berlinograd¹² (Les anecdotes et les plaisanteries, les commérages et les

¹¹ RAEFF M. Emigration – welche, wann, wo ? Kontexte der russischen Emigration in Deutschland 1920-1941. *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg* herausgegeben von Karl SCHLÖGEL. Berlin : Akademie-Verlag, 1995, p. 17.

¹² SCHLÖGEL K. Das Domizil eines Schattenreiches. Russische Emigranten in Berlin der 20er Jahre. *Die Russen in Berlin 1910-1930* / herausgegeben von Ruprecht STOLZ. Berlin : Galerie Stolz, 1995, p. 14.

préjugés constituent souvent l'indice le plus sûr de l'existence d'un univers de vie compact et intensif. Dans les pages de plaisanteries des journaux berlinois du début des années 1920, nous trouvons un Allemand presque désespéré sur le Kurfürstendamm parce qu'il ne rencontre que des passants parlant russe ; il y a là l'enseigne de la boutique, qui d'une façon exceptionnelle annonce : Ici on parle allemand. Le Kurfürstendamm est nommé la perspective Nepsky, en souvenir de l'avenue d'honneur perspective Nevskij et de la NEP de la capitale de l'empire. Charlottenbourg s'appelle Charlottengrad et Berlin est de temps en temps appelé Berlinograd).

Une fois arrivés à Berlin, les émigrés emménagent à l'Ouest de la capitale, c'est-à-dire dans les quartiers de Schöneberg, Wilmersdorf, Charlottenbourg et du Tiergarten. Les limites du Berlin russe se situent alors entre la Kantstrasse, la Nollendorfpplatz, la Prager Platz et la Bayerischer Platz. Ce choix de l'Ouest berlinois s'explique par le fait que cette partie de la ville représente le cœur des salons de la haute finance, des cercles politiques, de la presse et des mouvements artistiques et incarne ainsi la vie trépidante de la capitale. Il s'agit également de quartiers familiers aux Russes d'avant-guerre¹³. Au contraire, les Soviétiques occupent deux autres quartiers de la ville : d'un côté, le Berlin rouge (appelé aussi *Sovdepien*) situé sur l'avenue Unter den Linden, la place Bülow (nommée aujourd'hui place Rosa Luxemburg), fréquenté par les diplomates soviétiques et les communistes, dans le quartier Mitte et au tout début de l'est de la ville ; de l'autre, la haute société du Komintern établie dans et aux alentours des prisons de Moabit (Mitte) et Plötzensee (Charlottenbourg). Ce découpage reflète la dynamique même de la capitale où deux Berlin se mettent en place : le cœur culturel historique et traditionnel du Mitte avec son opéra, son théâtre de répertoire et ses musées et le centre nouveau et moderne de l'Ouest avec ses très nombreux divertissements qu'adopteront autant la bohème berlinoise se formant autour des cafés du jardin zoologique de Charlottenbourg que les émigrés russes pendant leur exil.

Ces considérations d'ordre géographique nous permettent de constater que les émigrés russes, en choisissant la partie animée de la capitale, n'ont finalement pas l'intention de s'éloigner du peuple allemand et de vivre en vase clos, mais cherchent plutôt à se mêler à la vie culturelle et nocturne de Berlin où évoluent les intellectuels allemands depuis plusieurs années déjà. L'impression d'autonomie donnée par la communauté russe en exil atteste bien plus de son besoin de survivre dans une ville étrangère que d'une hostilité quelconque à l'égard des Allemands. Nous pouvons en effet considérer que c'est l'entraide qui est à l'origine de la création d'un microcosme russe à l'intérieur de la capitale, reposant pour l'essentiel sur la fondation de très nombreuses associations professionnelles, culturelles

¹³ WILLIAMS. *Culture..., op. cit.*, p. 113.

et sociales russes destinées à soutenir les nouveaux venus. Qui plus est, les émigrés russes ouvrent des cafés, restaurants, salons de thé, clubs de nuit et cabarets, les commerces russes se concentrant alors sur la consommation de masse (mode, tabac, produits de luxe, gastronomie, artisanats d'art et photographie) pour contrer l'inflation galopante de 1923 ainsi que sur l'exotisme de leur culture.

Au vu de toutes ces observations, il semble donc bien que la vie en autarcie reprochée à la communauté russe s'explique plus par le besoin de subsister dans des conditions précaires et de préserver son identité, perdue et symbolisée par le passeport Nansen, au lendemain d'une histoire difficile, que par la volonté de vivre à l'écart de la société allemande. De fait, les Russes sont amenés à rencontrer cette dernière très régulièrement lors de soirées culturelles¹⁴ organisées, entre autres, dans les salons du comte Harry von Kessler, des écrivains Helene von Nostitz, Marie von Bunsen et Mechtilde Lichnowsky, du musicien Alfred Mendelsohn, du marchand d'art Paul Cassirer et de l'actrice Tilla Durieux, du directeur de la maison d'édition Ullstein Georg Bernhard et des rédacteurs en chef Theodor Wolff et Iosif V. Gessen ou encore par l'ambassade de Russie soviétique. Ces réceptions, qui sont l'occasion de parler de thèmes très divers en accord avec les intérêts culturels des années 1920 reflétant l'atmosphère d'une certaine période, attestent des échanges intellectuels entre les Russes et les Allemands qui se retrouvent également lors de vernissages, d'anniversaires, de premières ou de bals de charité organisés par les Russes qui impressionnent la communauté allemande à un point tel que celle-ci se montre prête à aider les émigrés russes tous solidaires¹⁵.

Les seconds intermédiaires permettant aux émigrés russes et aux Allemands de se retrouver lors de soirées communes sont les journaux de l'époque. Ainsi, outre l'évocation de l'actualité survenue en Russie soviétique, les quotidiens russes informent les émigrés des derniers événements artistiques allemands dans les domaines de la musique, du théâtre et du cinéma. Tel est le cas de la rubrique *V Berlino (À Berlin)* du journal *Rul'*, dirigé par Vladimir D. Nabokov, Avgust I. Kaminka et Gessen. Inversement, même si les journaux allemands, tel le *Vossische Zeitung*, ne s'étendent pas longuement sur le quotidien russe, ils n'en abordent pas moins les événements de politique extérieure ainsi que la vie culturelle russe susceptibles d'intéresser les Berlinois en matière d'arts et de spectacles.

Enfin, le cinéma, l'art novateur des années 1920, devient la scène d'échanges entre l'Allemagne et la Russie, tant au niveau des acteurs, des maisons de production (Prometheus et Mežrapom'film, UFA et

¹⁴ SCHLÖGEL. *Berlin...*, op. cit., p. 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

Ciné-Alliance, Westi) que du contenu des films. Ainsi, de nombreux émigrés russes travaillent comme figurants dans les productions allemandes qui ont également recours à des acteurs russes célèbres. Par exemple, Robert Wiene emploie essentiellement des Russes dans ses films *Raskolnikow (Raskolnikov)* (1923), *Die Macht der Finsternis (Le Pouvoir des ténèbres)* (1923) et *I.N.R.I.* (1923). Il choisit même à plusieurs reprises l'acteur Grigorij M. Hmara pour interpréter le rôle principal et travaille avec le décorateur réputé Andrej Andreev. Quant à Ivan I. Mozzuhin, il est engagé pour les films *Manolescu* (1929) de Viktor Turžanskij avec Brigitte Helm et *Der weiße Teufel (Le Diable blanc)* (1929-1930) d'Aleksandr A. Volkov avec Lil Dagover. La plupart des films allemands portant sur la Russie mettent en image des complots, des histoires d'agents secrets ou des romans classiques russes comme *Brat'ja Karamazovy (Les Frères Karamazov)* de Dostoievskij, *Pikovaja dama (La Dame de pique)* d'Aleksandr S. Puškin ou *Taras Bul'ba* de Nikolaj V. Gogol'. Ces différents motifs permettent de créer « das russische Genre als Subgenre des Melodrams, der Gesellschaftskomödie oder des Agentenfilms »¹⁶ (« le genre russe en tant que sous-genre du mélodrame, de la comédie de société ou du film d'espionnage »). Les émigrés russes produisent également des films dans lesquels ils mettent le thème russe en avant mais excluent tout motif révolutionnaire, devant « den stereotypen Vorstellung des Ausländers anpassen, weil sie sonst nicht als Russisches wahr- und aufgenommen worden wären »¹⁷ (« s'adapter à la conception stéréotypée des étrangers car, sinon, ils n'auraient été ni remarqués ni reçus »).

Vladimir V. Nabokov fait partie de cette grande colonie russe dont il évoque l'atmosphère, à l'instar des auteurs russes Andrej Bely, Viktor B. Šklovskij et Il'ja G. Èrenburg. Il apparaît néanmoins comme l'écrivain le plus à même de décrire son époque, connaissant très bien la capitale, non seulement parce qu'il y a passé quinze années de sa vie (1922-1937), mais aussi parce qu'il a déménagé plusieurs fois et travaillé à différents endroits. En outre, il se distingue des autres auteurs dans le regard particulièrement esthétique qu'il pose et apporte sur Berlin et dans sa façon de déchiffrer la culture berlinoise.

Au lendemain de son exil forcé, la famille de Nabokov quitte l'Angleterre pour s'installer à Berlin pendant que le jeune homme reste à Cambridge avec son frère Sergej pour terminer ses études de littérature.

¹⁶ BRANDLMEIER T. Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen. *Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930* / herausgegeben von Jörg SCHÖNING. München : Edition Text + Kritik, 1995, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 381.

Nabokov passe cependant ses vacances semestrielles à Berlin¹⁸ où il découvre peu à peu la vie berlinoise qu'il avait entraperçue en 1910-1911, accompagné de son précepteur Filip Zelenskij, à un moment où l'Allemagne représentait encore dans son esprit le pays des poètes, des écrivains, des philosophes, des musiciens ainsi que des grands entomologistes¹⁹. Après avoir obtenu son diplôme, Nabokov s'établit lui aussi à Berlin le 21 juin 1922. Même s'il la connaît déjà *de vue*, la capitale allemande ne lui est cependant pas encore familière : des vacances ne ressemblent en rien à l'installation d'un émigré dans une ville étrangère qui doit devenir *sa maison*. L'absence de patrie se reflète dans l'obtention en juin 1924 du passeport Nansen²⁰, la pièce d'identité traumatisant les émigrés sans patrie que Nabokov décrit ainsi dans son autobiographie *Speak, Memory (Autres rivages)* :

The League of Nations equipped émigrés who had lost their Russian citizenship with a so-called 'Nansen' passport, a very inferior document of a sickly green hue. Its holder was little better than a criminal on parole and had to go through most hideous ordeals every time he wished to travel from one country to another²¹ (La Société des Nations munissait les émigrés qui avaient perdu leur qualité de citoyen russe d'un passeport dit *Nansen*, document très inférieur, d'une nuance vert livide. Son titulaire était un peu mieux qu'un criminel libre sur parole et devait passer par d'odieuses ordalies chaque fois qu'il voulait voyager d'un pays dans un autre²²).

Privé de son pays, l'émigré doit apprendre à vivre sans lui ou plutôt à le rejoindre autrement. C'est ainsi que Nabokov retrouve sa patrie dans son imagination et la composition de ses œuvres. La littérature devient alors sa nouvelle nation qu'il construit à l'intérieur même de la ville de Berlin, mêlant le passé pétersbourgeois au présent berlinois. La capitale allemande

¹⁸ ZIMMER Dieter E. *Nabokovs Berlin*. Berlin : Nicolai, 2001, p. 144-145.

¹⁹ Dans son roman *Podvig*, Nabokov montre la façon dont le Berlin de l'enfance de Martyn perd de sa magie pour le Russe au moment où ce dernier, devenu émigré, est obligé de s'exiler dans la capitale allemande.

²⁰ Le passeport Nansen est un certificat d'identité et de voyage, conçu par Fridtjof Nansen, le premier Haut-commissaire pour les réfugiés de la Société des Nations, le 5 juillet 1922. L'homme d'État reçoit d'ailleurs le prix Nobel de la Paix pour cette création. Le passeport Nansen est *reconnu* par cinquante-deux États et permet aux réfugiés et aux émigrés sans État (apatrides russes depuis le décret soviétique du 15 décembre 1922 radiant la nationalité de tous les émigrés, Arméniens victimes du génocide de mai 1924 et Assyriens fuyant l'ex-Empire ottoman en 1933) de se déplacer hors des frontières alors que le système international des passeports assujettit tout voyage aux formalités douanières.

²¹ NABOKOV Vladimir. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Harmondsworth : Penguin Books, 1969, p. 212.

²² NABOKOV Vladimir. *Autres rivages. Autobiographie*. Paris : Gallimard, 2002, p. 349.

se transforme alors en théâtre de la vie russe d'hier et d'aujourd'hui, celle de l'enfance de la campagne de Vyra et celle des années 1920.

C'est dans la capitale allemande qu'il vit les événements majeurs de sa vie, dont le plus grave reste la mort de son père, assassiné au Philharmonique de Kreuzberg par Sergej V. Taborickij lors de l'attentat contre le cadet Pavel N. Miljukov le 28 mars 1922. Cette tragédie choque aussi bien la communauté russe que la société allemande. Ainsi, les journaux tels *Rul'* et le *Vossische Zeitung* relatent le déroulement des faits, les enquêtes de police et font part à leurs lecteurs de l'enterrement du grand homme au cimetière russe de Tegel²³, saluant l'activité de l'homme politique mais aussi l'ami, l'homme lui-même. Abasourdi par la nouvelle, Nabokov, après avoir sombré dans une espèce d'état second, rend hommage à son père dans le poème *Pasha (Pâques)*²⁴, publié le 15 avril 1922 dans le journal *Rul'*.

C'est également à Berlin, peu après sa rupture avec sa fiancée Svetlana R. Zivert, que Nabokov rencontre sa future épouse, Vera E. Slonim, lors du bal de bienfaisance organisé par l'Union des invalides de guerre russe le 8 mai 1923. Il se marie avec elle le 15 avril 1925 à la mairie de Wilmersdorf. De leur union naît leur fils unique Dmitrij le 10 mai 1934 à l'Hôpital de Schöneberg.

Nabokov devient donc peu à peu un habitant de Berlin, un citoyen pour qui la capitale allemande n'a plus de secret. Il se déplace dans les rues de Berlin, déménageant à dix reprises : rue Eger, rue de Sachs, rue Luther, rue Trautenaus, rue Luitpold, rue Motz, rue de Passau, de nouveau rue Luitpold, rue de Westphalie et rue Nestor²⁵, passant alors alternativement dans les quartiers de Grunewald, Wilmersdorf, Schöneberg et Halensee, situés à l'ouest de Berlin. Ces changements successifs représentent bien plus que de simples déménagements : ils symbolisent l'essence même de l'émigré russe, condamné à vivre en transit, à ne jouer qu'un rôle de passager sur un territoire urbain dont la topographie suit le dynamisme

²³ ГЕССЕН Иосиф В., КАМИНКА Август И., Владимиръ Дмитріевичъ Набоковъ трагически погибъ 28-ого марта 1922 года. *Руль*, 1922, n° 417, p. 1-4.

ГЕССЕН Иосиф В., КАМИНКА Август И., Памяти В.Д. Набокова. *Руль*, 1922, n° 418, p. 1-3.

ГЕССЕН Иосиф В., КАМИНКА Август И., Выраженія сочувствія и соболъзнованія. *Руль*, 1922, n° 419, p. 1-2.

ГЕССЕН Иосиф В., КАМИНКА Август И., Памяти В.Д. Набокова. *Руль*, 1922, n° 420, p. 1-2.

ГЕССЕН Иосиф В., КАМИНКА Август И., Выраженія сочувствія и соболъзнованія. *Руль*, 1922, n° 421, p. 1-2.

НОВГОРОДЦЕВ Павел И., В.Д. Набоковъ въ гробу. *Руль*, 1922, n° 422, p. 1.

²⁴ BOYD Brian. *Vladimir Nabokov*. 1, Les années russes. Paris : Gallimard, 1992, p. 228.

²⁵ ZIMMER. *Nabokovs...*, *op. cit.*, p. 142-143.

de la vie littéraire de l'écrivain. Les logements de Nabokov se situent au cœur du milieu intellectuel russe et allemand, à peine à quelques arrêts de tramway ou de métro des salons susmentionnés. Dans ces mêmes quartiers se trouvent les clubs littéraires (Cafés Landgraf²⁶ et Leon²⁷), les salles de réunion (salle Schubert²⁸, Flugverband²⁹, salle Guttermann³⁰), les maisons d'édition (Slovo³¹, Gamajun³², Grani³³ et Petropolis³⁴) ainsi que les cabarets (Sinjaja ptica – L'Oiseau bleu³⁵ et Karusel' – Carrousel³⁶), fréquentés aussi bien par les Russes que par les Allemands.

En outre, de par ces diverses activités, Nabokov est amené à se rendre hors de Berlin-Ouest, fréquentant la Bibliothèque nationale, l'Institut allemand d'entomologie³⁷, le Musée de la criminologie³⁸ pour ses recherches, au Tribunal de police pour ses papiers ou le parc zoologique avec son fils. L'ensemble de ces promenades ou déplacements, professionnels et personnels, fait de Nabokov un expert de la ville, qui connaît tous les recoins de la capitale allemande et les décrit dans ses œuvres, ainsi qu'un cosmopolite qui se plaît à évoluer aux confins des milieux internationaux, allemand et russe – même s'il s'en défend.

En flânant dans les rues de Berlin, Nabokov rencontre de nouveaux visages ou d'anciens amis et développe des amitiés et des intérêts plus ou moins forts. Aidé par son père et les soirées organisées par ce dernier dans la rue Eger, il évolue au sein de l'intelligentsia qui regroupe autant des hommes politiques (Miljukov et Gessen) que des acteurs du Moskovskij hudožestvennyj akademičeskij teatr (MHAT) (Théâtre d'art de Moscou), tels que Konstantin S. Stanislavskij, Ol'ga V. Gzovskaja, Elena A. Polevitckaja et Ol'ga K. Knipper-Čehova³⁹.

Dans les différents salons fréquentés par les Nabokov, le jeune Vladimir fait non seulement son entrée dans l'élite intellectuelle mais aussi ses premiers pas d'écrivain, et ce dès le 7 janvier 1921, avec la parution

²⁶ Café Landgraf, Kurfürstenstraße 75.

²⁷ Café Leon, Nollendorfplatz.

²⁸ Schubertsaal, Bülowstraße.

²⁹ Flugverband, Schöneberger Ufer 40.

³⁰ Guttmann-Saal, Bülowstraße 104.

³¹ Slovo, Markgrafenstraße 87.

³² Gamajun, Belziger Straße 46.

³³ Grani, Lewetzowstraße 16.

³⁴ Petropolis, Meinekestraße 19.

³⁵ Sinjaja ptica, Goltzstraße 9.

³⁶ Karusel', Kurfürstendamm 232.

³⁷ Institut allemand d'entomologie, Gosslerstraße 20.

³⁸ Polizeipräsidium et Musée de la criminologie, Alexanderplatz 3-6.

³⁹ BOYD. *Vladimir...*, *op. cit.*, p. 221.

du récit *Nežit' (Le Lutin)* dans le journal *Rul'*⁴⁰, sous le pseudonyme de Vladimir Sirin, soutenu et encouragé par les amis proches de son père, dont Saša Černij et Gessen. Le poète satirique et directeur littéraire de la revue d'art *Žar-Ptica* (1921-1925), Černij, concourt ainsi au développement des talents littéraires de Sirin dont il corrige les poèmes et qu'il conseille sur les maisons d'édition susceptibles de publier ses écrits. Il en donne également une critique très positive dans le journal *Rul'* en janvier 1922. Avec l'aide du père de Nabokov, il choisit même dès 1921 les cent vingt-huit poèmes du jeune auteur qu'il publiera dans sa maison d'édition *Grani* en 1923 sous le titre de *Gornij put' (La Route de montagne)*. Nabokov rendra hommage à son ami et conseiller le 20 septembre 1932 lors d'une soirée à Schöneberg, organisée à sa mémoire ainsi qu'en l'honneur du poète Maksimilian A. Vološin, que Nabokov avait rencontré à Yalta pendant son exil en Crimée et qui lui avait inspiré en 1918 le cycle de ses neuf poèmes, intitulé *Angely (Ange)*.

L'homme politique et rédacteur Gessen contribue aussi au succès de Sirin par les conseils qu'il lui prodigue au sujet de *Nikolka Persik*, sa traduction du roman *Colas Breugnon* de Romain Rolland, par l'organisation de soirées destinées à la lecture des œuvres du jeune écrivain et par la publication de certains de ses poèmes et nouvelles dans son quotidien *Rul'*, et ce alors même que Nabokov étudie encore à Cambridge. Il le soutient ainsi dans ses débuts littéraires et l'aide à gérer ses difficultés financières.

En côtoyant l'univers journalistique et politique de son père et de Gessen, Nabokov fait la connaissance d'autres membres du journal *Rul'*, tels que Julij I. Aĵhenval'd, pouvant être considéré comme l'un des meilleurs critiques de son temps et l'un des tout premiers *juges* des poèmes de Sirin dont il admire le talent et qu'il encourage à publier à chaque nouveau manuscrit. L'ensemble des collaborateurs de *Rul'* est un soutien moral et financier pour le jeune Vladimir, qu'il s'agisse de lui donner de l'argent (Kaminka) ou de vanter son œuvre (Savelij G. Šerman)⁴¹.

Nabokov sait aussi se faire des amis en-dehors du cercle paternel en participant à des soirées littéraires organisées par le Klub pisatelej (Club des écrivains), la Bratstvo Kruglogo Stola (Confrérie de la Table ronde) (opposé au Dom iskusstv – Maison des arts), l'Union des étudiants nationalistes russes, les Amis de la culture russe ou toute autre association fondée par les émigrés russes à Berlin. Ces lectures sur un sujet choisi en fonction des événements littéraires (décès d'écrivains et de poètes, anniversaires commémoratifs, hommages à la Russie et à ses grands auteurs) sont le moyen d'échanger sur des personnages significatifs de l'histoire littéraire mondiale comme Aleksander A. Blok, Puškin, Dostoevskij, Lord Byron ou

⁴⁰ СИРИН Владимир, Нежить. *Пуль*, 1921, n° 43, p. 3.

⁴¹ BOYD. *Vladimir...*, op. cit., p. 298-299.

encore Johann Wolfgang von Goethe. En outre, en se liant d'amitié avec les membres du cercle Bratstvo Kruglogo Stola, rebaptisé Kružok Ajherval'd (Cercle Aïkhenval'd) à la mort de ce dernier en décembre 1928, Nabokov développe sa carrière d'écrivain, collaborant à des scénarios avec son ami Ivan S. Lukaš ou encore Sergej Gornij. Il se projette ainsi sur le devant de la scène de l'émigration russe, prenant une part de plus en plus croissante dans la vie littéraire russe et allemande.

Au regard de ces éléments concernant la biographie berlinoise de Nabokov, nous pouvons voir que la vie de l'émigré russe et homme de lettres s'inscrit pleinement dans l'univers intellectuel et artistique des années 1920, ancré dans le temps, l'espace et la société russo-allemande de l'époque, et ce même si l'écrivain a toujours montré son hostilité pour la capitale allemande et ses habitants. Cette aversion provient sans aucun doute du fait que, en tant qu'émigré, il est sans arrêt confronté à de nombreux logeuses et logeurs mesquins et aux fonctionnaires des différentes administrations, surtout ceux de la Police. Ces Allemands sont pour lui représentatifs de ce qu'il appelle la *pošlost'* qu'il définit comme suit dans ses *Lectures on Russian Literature (Littérature 2)* : « A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideals of his or her group and time » (« Un philistin est un adulte dont les ambitions sont de nature matérialiste et ordinaire, et dont la mentalité épouse les idées toutes faites et les idéaux conformistes de son milieu et de son temps »).⁴² La conception de l'auteur se rapproche d'ailleurs de celle de nombreux Allemands qui qualifient les Berlinoises par le terme de *Großschnauze*, une expression familière provenant du dialecte berlinois, appelé *Berliner Schnauze*, et désignant une *grande gueule*, un *frimeur* et un *donneur de leçons* grossier, bruyant et arrogant. Le terme revêt un caractère ambivalent dans la mesure où il apparaît positif pour les Berlinoises qui se considèrent comme des personnes possédant un vif sens de la répartie, un humour piquant et un esprit créatif. Au contraire, pour les Allemands issus d'autres régions, le terme connote une langue allemande incorrecte appartenant aux classes inférieures⁴³.

Nabokov essaie pourtant de s'adapter à sa nouvelle vie à Berlin et d'y trouver sa place ainsi que celle de la Russie qu'il rejoindra dans son imagination. Malgré tout, il s'obstine à exclure la langue allemande de son quotidien. « I do not know German »⁴⁴ (« Je ne parle pas allemand »),

⁴² NABOKOV Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1981, p. 309 ; NABOKOV Vladimir. *Littérature II*. Paris : Robert Laffont, 2010, p. XIII.

⁴³ Un phénomène analogue apparaît dans les autres régions allemandes, par exemple en Bavière où les habitants sont accusés de ne pas savoir parler allemand correctement.

⁴⁴ NABOKOV Vladimir. *Strong Opinions*. New York : MacGraw-Hill, 1973, p. 151.

affirme-t-il au journaliste James Mossman en 1969 lors d'une interview pour la station de radio *BBC-2*. Il convient néanmoins de relativiser ses propos et de prêter attention à la théorie de l'écrivain et traducteur allemand Dieter E. Zimmer selon laquelle :

Sprachkenntnisse sind natürlich etwas Relatives. In Russland hatte Nabokov nicht nur deutsche Schmetterlingsbücher absorbiert, auch in der Petersburger Tenischew-Schule hatte Deutsch zwei Jahre lang auf seinem Stundenplan gestanden, bis es zu Beginn des Ersten Weltkrieges gestrichen wurde. Für die knappen Zwecke des Berliner Alltags, wenn er Schinken bestellte oder Zigaretten kaufte, mag sein Deutsch sogar recht flüssig gewesen sein. Er selber verstand unter Sprachbeherrschung jedoch etwas anderes⁴⁵ (les connaissances en matière de langue sont bien évidemment quelque chose de relatif. En Russie, Nabokov n'avait pas seulement ingurgité des livres allemands sur les papillons ; pendant deux ans, à l'École Tenišev de Saint-Petersbourg, l'allemand avait aussi figuré sur son emploi du temps jusqu'à ce qu'il soit rayé au début de la Première Guerre mondiale. Pour les petits besoins de la vie quotidienne berlinoise, lorsqu'il commandait du jambon ou achetait des cigarettes, son allemand avait même sans doute été très fluide. Cependant, par maîtrise de la langue, il entendait pour lui-même quelque chose d'autre).

Ce point de vue se trouve confirmé par les paroles de Nabokov lui-même lors d'un entretien avec Kurt Hoffman pour la *Bayerischer Rundfunk* en 1971 : « The civilities exchanged with [his] successive landlords or landladies and the routine necessities of shopping : *Ich möchte etwas Schinken* »⁴⁶ (« Les civilités échangées avec [ses] logeurs et logeuses successifs et les nécessités liées au quotidien des achats : *Je voudrais un peu de jambon* ») ainsi que « since [his] early boyhood [he] ha[s] been tackling a multitude of German butterfly books with the aid of a dictionary »⁴⁷ (« dès [sa] petite enfance, [il] avai[t] examiné de nombreux ouvrages allemands d'entomologie à l'aide d'un dictionnaire ») indiquent que son allemand peut être considéré comme fluide même s'il n'atteint pas la perfection à laquelle tend l'auteur. En effet, la lecture de livres à vocation scientifique et l'emploi d'une préposition telle que « etwas » témoignent d'une langue un tant soit peu maîtrisée. En outre, Nabokov est connu pour ses traductions en russe du prologue de *Faust* de Goethe⁴⁸ et de plusieurs poèmes de Heinrich Heine⁴⁹.

⁴⁵ ZIMMER. *Nabokovs...*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ NABOKOV. *Strong...*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁸ BOEGEMAN Margaret B. *Invitation to a Beheading and the Many Shades of Kafka. Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on his Life's Work* / ed. by J.E. RIVERS, Charles NICOL. Austin : University of Texas Press, 1982, p. 105-106.

⁴⁹ BOYD. *Vladimir...*, *op. cit.*, p. 176.

Par ailleurs, force est de constater l'omniprésence de Berlin dans l'œuvre européenne de l'écrivain, ce que ce dernier reconnaît lui-même :

My next seven novels were also written in Berlin and all of them had, entirely or in part, a Berlin background. This is the German contribution to the atmosphere and production of all my eight Russian novels written in Berlin⁵⁰ (Mes sept romans suivants furent aussi écrits à Berlin et tous étaient construits, en totalité ou en partie, sur fond berlinois. C'est la contribution allemande à l'atmosphère et à la production de l'ensemble de mes huit romans russes écrits à Berlin).

Son indifférence pour la capitale allemande n'est donc pas si évidente et semble plus relever du caractère mystificateur de l'auteur⁵¹.

L'ensemble de ces constats nous amène à présenter dans notre ouvrage quelques-unes des affinités qu'entretient la poétique des œuvres russes de Nabokov, composées pour la plupart lors de ses quinze années passées à Berlin, avec une partie de la culture et de l'art allemands des années 1920. Il ne s'agit donc pas d'étudier tous les mouvements artistiques et littéraires de l'époque, le sujet se révélant trop large, mais de nous focaliser sur les survivances de l'expressionnisme allemand, considéré comme le mouvement esthétique majeur du début du XX^e siècle de par sa naissance dans les années 1900 et de sa renaissance au lendemain de la Première Guerre mondiale⁵², et ce pour deux raisons :

Einmal war es einer der bemerkenswerten Züge des deutschen Expressionismus, im Gegensatz zu jeder Avantgardebewegung vor dem Zweiten Weltkrieg, dass seine Stilmerkmale weithin anerkannt wurden. Er bot, was andere derartige Bewegungen im allgemeinen nicht tun, einen Rahmen, innerhalb dessen auch zweit- oder drittrangige Schriftsteller und Maler fruchtbar arbeiten konnten ; die Distanz zwischen Führern und Geführten war nicht so groß wie in anderen Fällen (obwohl man hier einwenden kann, dies komme daher, dass selbst die besten Expressionisten nicht hervorragend waren). Zum zweiten, und als Folge hiervon, schien er das ganze kulturelle Leben der Weimarer Republik in einer Weise zu durchdringen, für die es nirgends sonst eine Parallele gab⁵³ (Au contraire des autres mouvements d'avant-garde d'avant la Seconde Guerre mondiale, le fait que ses caractéristiques stylistiques soient en grande partie reconnues était déjà l'un des traits remarquables de l'expressionnisme allemand.

⁵⁰ NABOKOV. Strong..., *op. cit.*, p. 188-189.

⁵¹ LAUER Reinhard. *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München : Beck, 2009, p. 541-542.

⁵² Ce phénomène est particulièrement visible dans le secteur cinématographique. Il est illustré par exemple dans le film de Fritz Lang *Dr. Mabuse, der Spieler (Dr Mabuse, le joueur)*, sorti en 1922, où un invité demande à Mabuse ce qu'il pense de l'expressionnisme comme s'il s'agissait d'une question fondamentale.

⁵³ WILLETT John. *Expressionismus*. München : Kindler, 1970, p. 11.

Il proposait un cadre à l'intérieur duquel les écrivains et les peintres de second ou de troisième ordre pouvaient travailler, ce que les autres mouvements de ce genre ne faisaient pas en général ; la distance entre les leaders et les suiveurs n'était pas aussi grande que dans d'autres cas (bien que l'on puisse faire ici une objection, cela viendrait du fait que les meilleurs expressionnistes eux-mêmes n'étaient pas supérieurs). Deuxièmement, et comme conséquence de ce fait, il semblait d'une certaine façon pénétrer toute la vie culturelle de la République de Weimar pour laquelle il n'y avait eu jamais nulle part de parallèle).

En effet, lors de l'établissement de la République de Weimar, le déclin de la peinture et de la littérature expressionnistes est déjà amorcé. Pourtant, le glas de l'époque expressionniste n'a pas encore sonné dans la mesure où le théâtre et plus encore le cinéma prennent la relève et où les œuvres des artistes expressionnistes donnent lieu à des expositions temporaires ou permanentes, le courant de la Nouvelle Objectivité⁵⁴ ne s'en trouvant encore qu'à ses prémices. Par ailleurs, il est essentiel de noter ici que l'expressionnisme apparaît comme un concept complexe du point de vue de la détermination de ses principes. Dans *L'Expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, l'historien d'art Jean-Michel Palmier consacre ainsi un chapitre entier de son ouvrage aux problèmes de définition du courant expressionniste. Les raisons de cette complexité résident dans le fait que le mouvement artistique ne connaît pas de véritable école, à la différence d'autres courants artistiques, et que ses représentants affichent des divergences de style évidentes, surtout à leurs débuts, dans quelque domaine que ce soit, chaque artiste ou écrivain développant son style propre. De ce fait, il est également difficile de déterminer des limites temporelles du mouvement expressionniste, ce que souligne Palmier dans le passage suivant :

On voit donc toutes les difficultés que ne peut éviter l'historien qui tenterait d'écrire l'histoire de ce mouvement. Ce qui est indéniable, c'est que l'Expressionnisme est principalement lié à un pays, l'Allemagne, une époque, la génération de 1914, une catégorie sociale, la jeunesse allemande bourgeoise des grandes villes. En l'espace d'une décennie l'Expressionnisme va se développer et marquer tous les arts en Allemagne. Mais il est aussi certain qu'avant le déferlement de l'Expressionnisme, d'autres œuvres l'annonçaient – Van Gogh, Munch au moins dans la peinture, Strindberg et Wedekind dans le théâtre, Holz, Dehmel, Zur Linde dans la poésie, et qu'après son agonie,

⁵⁴ Certes, c'est l'après-guerre qui donne naissance à la Nouvelle Objectivité, aussi appelée nouveau réalisme, mais c'est Gustav Friedrich Hartlaub, le directeur du musée de Mannheim la Kunsthalle, qui forge ce terme officiellement le 14 juin 1925 lors d'une exposition de peinture organisée dans son musée, un événement qui provoque l'entrée de la Nouvelle Objectivité dans l'industrie cinématographique en tant que nouveau style.

d'autres œuvres – de Dada à la Nouvelle Objectivité en passant par tout le cinéma des années 30 – en garderont la marque⁵⁵.

Au premier abord, cette étude peut donc sembler assez étonnante dans la mesure où, premièrement, Nabokov disait n'apprécier ni Berlin ni sa culture, et où, deuxièmement, l'écrivain n'a jamais vraiment évoqué l'expressionnisme allemand de manière directe. Par exemple, lorsqu'il écrit dans la préface de la version anglaise de son roman *Otčajanje (La Méprise)*, « I do not know German and have never read the Impressionists—whoever they are »⁵⁶ (« je ne connais pas l'allemand ni n'ai lu les impressionnistes – quels qu'ils soient »⁵⁷), le spécialiste Gleb Struve estime que l'auteur a substitué le terme d'impressionnistes à celui d'expressionnistes⁵⁸, « [which] is probably deliberate and rather typical of Nabokov's manner »⁵⁹ (« [ce qui] est probablement délibéré et caractéristique de la manière d'être de Nabokov »). Ainsi, de la même façon qu'il avait procédé lors de l'expression de son opinion sur l'Allemagne et Berlin, Nabokov utilise une nouvelle fois des propos trompeurs sur l'expressionnisme, cherchant ainsi à dissimuler l'idée que la culture allemande du début du XX^e siècle ait pu inspirer la poésie de son œuvre. Malgré tout, son biographe Andrew Field considère l'écrivain comme « the sole Russian Expressionist writer »⁶⁰ (« le seul écrivain russe expressionniste »).

Par ailleurs, l'intérêt de notre étude réside dans le fait que ce sujet a très peu été traité par les chercheurs qui ne lui ont consacré qu'un paragraphe, un article ou un chapitre de leurs ouvrages. Ainsi, en ce qui concerne les questions d'ordre général sur l'expressionnisme, John B. Foster a examiné la question de la modernité dans les œuvres de Nabokov dans son article *Nabokov and Modernism* (2005). La littérature expressionniste a seulement été étudiée de manière ponctuelle, en particulier par Andrew Field dans la biographie de Nabokov *VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov* (1987) où il est question de l'influence de Leonhard Frank⁶¹. Il en est de même dans l'article de Don B. Johnson, intitulé *A Possible Anti-Source for Ada, or,*

⁵⁵ PALMIER Jean-Michel. *L'expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*. 1, Apocalypse et révolution. Paris : Payot, 1978, p. 118.

⁵⁶ NABOKOV Vladimir. *Despair*. New York : Vintage International, 1989, p. XIII.

⁵⁷ NABOKOV Vladimir. *La Méprise*. Paris : Gallimard, 2001, p. 15.

⁵⁸ STRUVE Gleb, Notes on Nabokov as a Russian Writer. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1967, vol.8, n° 2, p. 154.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁰ FIELD Andrew. *VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov*. London : Queen Ann Press, 1987, p. 117.

⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

Did Nabokov Read German Novels ?⁶². Finalement, c'est surtout le cinéma qui a été abordé, ce que nous pouvons voir dans les ouvrages *Nabokov's Dark Cinema* (1974) d'Alfred Appel, *The Nickel Was for the Movies. Film in the novel from Pirandello to Puig* (1995) de Gavriel Moses, *Ěsafot v hrustal'nom dvorce. O ruskikh romanah Vladimira Nabokova* (1998) de Nora Buhks, *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction* (2003) de Barbara Wyllie ainsi que les articles *Look at Valdemar ! (A Beautiful Corpse Revived)* (1995) de Jeff Edmunds, *Les métamorphoses du corps : de Camera Obscura à Laughter in the Dark de Vladimir Nabokov* (1995) de Christine Raguét-Bouvard, *Roman « Otčajanje » Vl. Nabokova i nemoj nemeckij kinematograf* (2000) de Laura Schlotthauer, *Les fantômes de l'opéra dans les romans de Nabokov* (2000) de Nora Buhks (où la spécialiste traite également de l'opéra expressionniste), *Nabokov and Cinema* (2005) de Barbara Wyllie, « *Čuvstvo fil'ma* ». *Zametki o kinematografičeskom kontekste v literature ruskogo zarubež'ja 1920-1930-h godov* (2006) de Rašit M. Jangirov. Enfin, Gavriel Shapiro s'est intéressé à la peinture expressionniste chez Nabokov dans son ouvrage *The Sublime Artist's Studio. Nabokov and Painting* (2009).

Après examen de cet état de la recherche, nous avons résolu de montrer comment l'œuvre de l'écrivain s'inscrit dans les mouvements artistiques européens, notamment l'esthétique allemande expressionniste, impliquant sa naissance et ses prolongements, et d'étudier essentiellement les procédés de construction des œuvres référentielles de l'écrivain par le biais de techniques issues de la peinture et du cinéma. Le choix de ces deux domaines repose sur la déclaration de Nabokov qui disait penser en images⁶³ et sur le fort intérêt de l'écrivain pour les arts visuels⁶⁴.

Tout d'abord, en ce qui concerne la peinture, nous pouvons voir qu'elle est un procédé récurrent des œuvres de Nabokov, d'autant plus que celui-ci a très tôt été préparé à devenir peintre par le biais d'une éducation artistique inculquée par ses trois mentors successifs, à savoir Henry Cummings de 1907-1908, Stepan P. Jaremič de 1910 à 1912 et l'un des représentants du groupe *Mir Iskusstva* (*Le Monde de l'Art*), Mstislav V. Dobužinskij, de 1912 à 1914, une période de sa vie évoquée en détail dans son autobiographie *Speak, Memory*. Par ailleurs, à l'adolescence, le jeune Vladimir souhaitait embrasser une carrière de peintre qu'il évoque lors d'une interview pour la *BBC Television* en juillet 1962 : « I think I was born a painter –really !– and up to my fourteenth year, perhaps, I used to spend most of the day drawing and painting and I was supposed

⁶² JOHNSON Donald B., A Possible Anti-Source for Ada, or, Did Nabokov Read German Novels ?. *The Vladimir Nabokov Research Newsletter*, 1981, vol.7, p. 21-24.

⁶³ NABOKOV. *Strong...*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ C'est aussi pour cette raison que nous n'avons pas traité la littérature expressionniste.

to become a painter in due time »⁶⁵ (« Je pense que je suis né peintre – vraiment ! – et jusqu’à ma quatorzième année, peut-être, j’avais l’habitude de passer la plupart de ma journée à dessiner et j’étais supposé devenir peintre en temps voulu »). Selon Gavriel Shapiro, Nabokov désirait surtout se spécialiser dans la représentation du paysage⁶⁶.

Même s’il choisit finalement le métier d’écrivain, Nabokov continue de s’intéresser aux techniques picturales qu’il utilise dans son œuvre littéraire : « His keen sense of visual detail, nuanced perception of color, and vast knowledge of and great interest in the fine arts are all manifest in his belles letters »⁶⁷ (« Son sens aigu du détail visuel, sa perception nuancée des couleurs et ses vastes connaissances et son grand intérêt des arts plastiques sont tous manifestes dans sa littérature »). Son œuvre est ainsi truffée de références à la peinture, incluant les arts italien, hollandais et allemand antérieurs au XVIII^e siècle, mais aussi les tableaux du XIX^e siècle abordés dans l’ouvrage de l’historien d’art allemand Richard Muther (1960-1909), intitulé *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* (*Histoire de la peinture au XIX^e siècle*) et publié en 1892-1893. Ce livre est d’autant plus important pour Nabokov qu’il a été traduit en russe à partir de 1896 et a fortement influencé l’Âge d’Argent et le groupe d’artistes *Mir Iskusstva*⁶⁸ parmi lequel se trouvent, entre autres, Natal’ja S. Gončarova et Mihail F. Larionov. Par ailleurs, dans les romans et nouvelles de l’auteur, nous pouvons distinguer par exemple les noms de Léonard de Vinci dans *Kamera obskura* (*Chambre obscure*) et *Vesna v Fial’te* (*Printemps à Fialta*), Sebastian del Piombo dans *Kamera obskura* et *Venecianka* (*La Vénitienne*), Raphaël dans *Kamera obskura* et *Venecianka*, Rembrandt dans *Korol’, dama, valet* (*Roi, dame, valet*), *Dar* (*Le Don*) et *Poseščenie muzeja* (*La Visite au musée*) ou encore ceux des peintres Ambulants Isaak I. Levitan dans *Dar* et Valentin A. Serov dans *Krasavica* (*Une Beauté russe*). Mais les allusions à la peinture ne s’arrêtent pas à des peintres célèbres puisque Nabokov crée aussi des peintres fictifs, notamment Ardalion dans le roman *Otčajanie*, Vsevolod Romanov dans *Dar* ou Aleksej Maksimovič Troščejkin dans la pièce de théâtre *Sobytie* (*L’Événement*). Il a également consacré certains de ses poèmes à l’artiste dont *Hudožnik* (*L’Artiste*) (1919) et *Hudožnik – niščij* (*L’Artiste indigent*) (1923). En combinant la peinture à la littérature, Nabokov semble tendre au but suivant :

I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding in the distance and stopping somewhere there, suspended

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶ SHAPIRO Gavriel. *The Sublime Artist’s Studio. Nabokov and Painting*, Evanston : Northwestern University Press, 2009, p. 5.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

afar like a picture in a picture : The Artist's Studio by Van Bock⁶⁹ (Ce que j'aimerais, en finissant un livre de moi, c'est sentir que son univers s'éloigne et s'arrête quelque part, là-bas, suspendu au loin comme un tableau dans un tableau : l'atelier de l'artiste par Van Bock).

Ces différentes constatations nous permettent également de voir que Nabokov s'est inspiré de la peinture allemande et de ses divers courants pour ses œuvres dans lesquelles il mentionne Hans Memling, Albrecht Dürer, Lucas Cranach l'Ancien, Matthäus Merian, Adolph von Menzel et Arnold Böcklin⁷⁰, et ce même si ces allusions représentent seulement 5 % des références picturales utilisées par l'écrivain dans ses écrits⁷¹. Il évoque ainsi plusieurs styles artistiques, tels que la Renaissance, le naturalisme ou encore le symbolisme. Bien que les noms d'artistes n'apparaissent pas explicitement dans ses œuvres, nous pouvons cependant supposer que Nabokov a utilisé la peinture expressionniste dans ses œuvres russes, une hypothèse que Shapiro a également énoncée dans son ouvrage avant de la réfuter simultanément. Le spécialiste pense en effet que l'esthétique expressionniste s'oppose à celle de Nabokov⁷², ce à quoi il donne trois raisons. Premièrement, l'écrivain est issu d'une famille d'aristocrates⁷³. Deuxièmement, il ne partageait pas les préoccupations sociopolitiques des expressionnistes⁷⁴, n'ayant pas vécu l'expérience de la guerre, mais celle de la Révolution. Enfin, il s'attachait à représenter les choses laides dans leur beauté, ce dont les expressionnistes étaient apparemment incapables :

The deeply traumatized German Expressionist artists seldom saw beyond their ideological agenda and could rarely find any charm or beauty in the world around them. In this they are a world apart from Nabokov, who has taught several generations of his innumerable readers to recognize and appreciate the sunny sense of Creation, the joy and happiness of imaginative magic⁷⁵ (Les artistes expressionnistes allemands profondément traumatisés regardaient rarement au-delà de leur programme idéologique et pouvaient rarement trouver un charme ou une beauté quelconque dans le monde qui se trouvait autour d'eux. En cela, ils forment un monde différent de celui de Nabokov qui a appris à plusieurs générations d'innombrables lecteurs à reconnaître et apprécier le sens radieux de la Création, la joie et le bonheur de la magie imaginaire).

⁶⁹ NABOKOV. *Strong...*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁷⁰ Böcklin est un peintre suisse mais il a longuement étudié les arts en Allemagne.

⁷¹ DE VRIES Gerard, JOHNSON Donald B. *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 180.

⁷² SHAPIRO. *The Sublime...*, *op. cit.*, p. 159.

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

Ces trois arguments pouvant être contestés, nous nous permettrons d'émettre une opinion contraire à celle de Shapiro. Celui-ci s'appuie essentiellement sur les toiles des années 1920 de Georg Grosz et d'Otto Dix sur le thème de la grande ville pour étayer ses propos, alors que ces derniers étaient en train de se tourner vers la Nouvelle Objectivité, née officiellement en 1924⁷⁶. Ces deux peintres, à l'instar de Conrad Felixmüller et Max Beckmann, utilisaient l'art pour illustrer les conséquences de la Première Guerre mondiale, tels le chômage, le crime, l'invalidité et la prostitution croissante. Il nous apparaît donc quelque peu réducteur de ne pas examiner les autres peintres expressionnistes, tout particulièrement Ernst Ludwig Kirchner, August Macke, Ludwig Meidner, leurs œuvres des années 1900 et 1910, les tableaux de Dix et Grosz peints avant l'émergence de la Nouvelle Objectivité ainsi que les autres thèmes picturaux que Nabokov a pu leur emprunter pour proposer une image plus positive de la ville.

Qui plus est, n'ignorant pas la tendance de Nabokov à la mystification, nous préférons prendre du recul vis-à-vis des propos de l'auteur et penser que l'écrivain a sans aucun doute eu connaissance des différentes expositions expressionnistes qui eurent lieu à Berlin dans les années 1920. En effet, même si le mouvement expressionniste a souffert de la Première Guerre mondiale et de ses graves conséquences (de nombreux artistes y ont laissé leur vie ou leur santé psychique), il ne s'en renouvelle pas moins au lendemain du conflit et donne matière à des rétrospections des débuts de la peinture expressionniste ainsi qu'à des expositions présentant de nouvelles toiles. Ces événements étaient entre autres communiqués au public russe par le quotidien *Rul'*. Ainsi, par exemple, Nabokov a pu être au courant de l'exposition d'Edvard Munch, qui a été invité dès 1906 par les artistes du groupe *Die Brücke* à exposer avec eux⁷⁷, à la galerie Cassirer⁷⁸. Il a pu non seulement être informé de l'exposition donnée à l'occasion des dix ans de la galerie Der Sturm, où étaient entre autres présentées des œuvres de Kandinskij, Macke et Lyonel Feininger⁷⁹ en 1921, mais également de l'exposition consacrée à Emil Nolde à la galerie Heller⁸⁰ en 1924 ou de

⁷⁶ Les tableaux des années 1920 des artistes susmentionnés n'appartiennent donc pas tous à l'esthétique expressionniste, surtout ceux composés à partir de 1923-1924 qui font plus partie de la Nouvelle Objectivité. C'est pourquoi nous ne citerons que les toiles peintes jusqu'à 1922 pour Dix, Grosz et Beckmann.

⁷⁷ *L'univers d'Edvard Munch. Peintures du Kunstmuseum de Berger et estampes de la collection Gundersen* / éd. par Musée des Beaux-Arts. Caen : Connaissance des arts, 2011, p. 29.

⁷⁸ ОФРОСИМОВ Георгий В., По выставкамъ. *Руль*, 1921, n° 124, p. 5.

⁷⁹ Театръ и музыка. *Руль*, 1921, n° 233, p. 4.

ОФРОСИМОВ Юрий В., По выставкамъ. *Руль*, 1921, n° 259, p. 5.

⁸⁰ НИ-МО, Художники нашей эпохи. *Руль*, 1924, n° 1049, p. 6.

l'Exposition de Printemps organisée par l'Académie des Beaux-arts où il était possible de voir en 1924 des tableaux de Karl Schmidt-Rottluff, de Beckmann, de Max Pechstein, Dix et Oskar Kokoschka⁸¹ qui expose également en 1927 à la galerie Kasper⁸². Il a pu savoir que Felixmüller présentait ses toiles lors de l'exposition de la Sécession⁸³ en 1924 tandis que Pechstein exposait au salon artistique Friedmann⁸⁴ en 1925, à l'Académie des Beaux-Arts en 1928⁸⁵ et 1931⁸⁶ et lors de l'exposition portant sur le portrait féminin⁸⁷ en 1931. Il a aussi pu lire les nombreux articles sur les scandales provoqués par les artistes Dix et Grosz⁸⁸.

En outre, l'écrivain a pu contempler les tableaux expressionnistes aux galeries Alfred Flechtheim et Bruno Cassirer, au *Kronprinzenpalais* (Palais du Prince Héritier), au Museum der Gegenwart (Musée d'art contemporain)⁸⁹, et ce aussi bien pendant ses années passées à Berlin que lors de son séjour de trois mois dans la capitale allemande en compagnie de son précepteur Zelenskij en 1910. C'est au Kronprinzenpalais par exemple, dans la Galerie der Lebenden (Galerie des Vivants) que plusieurs œuvres expressionnistes furent présentées de manière permanente au public à partir de 1919. D'autres revues artistiques, telles que la revue allemande *Der Sturm* ou la revue russe *Žar-Ptica*, ont certainement aussi été consultées par Nabokov⁹⁰. Nous pouvons également penser que l'auteur a entendu parler du mouvement expressionniste par l'intermédiaire de son troisième professeur de dessin, Dobužinskij qui, comme le note Shapiro, « approved the Expressionist art of some German painters in the beginning

⁸¹ НИ-МО, Весенняя выставка Академіи Художествъ. *Руль*, 1924, n° 1057, p. 5.

⁸² ТАТАРИНОВ Владимир Е., На выставкѣ Діодора Рогальскаго. *Руль*, 1927, n° 1974, p. 5.

⁸³ В.Е.Т., Сецессионъ. *Руль*, 1924, n° 1211, p. 4.

⁸⁴ ТАТАРИНОВ Владимир Е., По выставкамъ. *Руль*, 1925, n° 1267, p. 4.

⁸⁵ ТАТАРИНОВ Владимир Е., Весенняя академическая. *Руль*, 1928, n° 2285, p. 4.

⁸⁶ ГОРНЫЙ Сергей, Выставка Академіи Художествъ. *Руль*, 1931, n° 3175, p. 4.

⁸⁷ ГОРНЫЙ Сергей, Выставка « женскаго портрета ». *Руль*, 1931, n° 3287, p. 4.

⁸⁸ ОФРОСИМОВ Георгий В., По выставкамъ. *Руль*, 1921, n° 129, p. 4.

МАКОВСКИЙ Сергей К., Буря искусства. *Руль*, 1921, n° 130, p. 2-3.

ТАТАРИНОВ Владимир Е., Художникъ и прокуроръ. *Руль*, 1923, n° 759, p. 6.

КЕЙХЕЛ Эр., Художественный большевизмъ. *Руль*, 1924, n° 1048, p. 5.

НИ-МО, Весенняя..., *op. cit.*, p. 5.

ТАТАРИНОВ Владимир Е., Выставка Академіи Художествъ. *Руль*, 1925, n° 1495, p. 4.

ТАТАРИНОВ, Весенняя..., *op. cit.*, p. 4.

ТАТАРИНОВ Владимир Е., Юморъ въ живописи. *Руль*, 1928, n° 2387, p. 4.

⁸⁹ SHAPIRO. *The Sublime...*, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁰ *Ibid*, p. 166-167.

of the twentieth century »⁹¹ (« approuvait l'art expressionniste de certains peintres allemands au début du XX^e siècle »).

Pour ce qui est du domaine cinématographique, Nabokov déclare qu'il n'est pas cinéaste et refuse de reconnaître la présence d'éléments cinématographiques dans ses œuvres. Pourtant, il est impossible de nier l'omniprésence du cinéma dans son œuvre, ce que démontrent les spécialistes Alfred Appel et Barbara Wyllie dans leurs ouvrages respectifs *Nabokov's Dark Cinema* (1974) et *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction* (2003) et ce que constate Marina Grishakova⁹² ou encore Laura Schlotthauer⁹³. Ce fait est également souligné par le chercheur Werner Nell, qui analyse la façon dont l'écrivain se sert du cinéma dans ses compositions :

Nabokov nimmt so nicht nur das gegenüber der Literatur neue Medium des Films in seiner Ambivalenz in den Blick ; vielmehr erscheint ihm diese Ambivalenz in zweierlei Hinsicht nützlich : als Gestaltungsmittel der künstlerischen Aussage und Welterfahrung und als Angebot zur reflexiven Erkundung der künstlerischen Phantasie und damit der Kunst selbst⁹⁴ (Nabokov n'envisage pas seulement le nouveau média du film dans son ambivalence par rapport à la littérature ; cette ambivalence lui apparaît bien plus utile d'un double point de vue : comme moyen de création du message artistique et de l'expérience du monde et comme proposition d'une exploration réfléchie de l'imagination artistique et, avec cela, de l'art même).

L'intérêt de Nabokov pour le cinéma apparaît ainsi dans ses écrits dont le poème *Kinematograf* (*Le Cinématographe*) (1928) est un exemple remarquable. En cela, il suit la tradition symboliste russe qui s'intéresse au cinéma et que nous retrouvons dans les poèmes *Živaja fotografija* (*Photographie vivante*) (1908) de Georgij I. Čulkov, *Kinematograf* (*Le Cinématographe*) (1913) d'Osip È. Mandel'stam et *Mirovoj Kinematograf* (*Le Cinéma mondial*) (1918) de Valerij Ja. Brjusov.

Par ailleurs, évoluant dans le milieu du cinéma grâce à certaines de ses amies actrices, il a eu l'occasion de parler avec un réalisateur qui souhaitait

⁹¹ *Ibid*, p. 166.

⁹² GRISHAKOVA Marina. *The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction. Narrative Strategies and Cultural Frames*. Tartu : Tartu University Press, 2006, p. 190.

⁹³ ШЛОТХАУЭР Л. Роман « Отчаяние » Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф. *Hypertext Отчаяние - sverchtext Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel* / рук. Игорь П. СМИРНОВ. München : Sagner, 2000, p. 257.

⁹⁴ NELL W. Filmische Techniken in der literarischen Wahrnehmung Berlins : Šklovskij und Nabokov. *Diesseits der « Dämonischen Leinwand »*. *Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino* / herausgegeben von Thomas KOEBNER. München : Edition Text + Kritik, 2003, p. 100.

le voir jouer le rôle principal de son prochain film. Cette proposition n'a cependant jamais abouti⁹⁵. Loin d'être un acteur, Nabokov s'est seulement vu attribuer des rôles de figurant dans les films tournés aux studios de Babelsberg à Potsdam. Par ailleurs, en-dehors de travaux en collaboration, et ce même si aucun de ses projets ne se réalise, l'écrivain cherche, à « compose[r] dans la perspective d'une adaptation cinématographique »⁹⁶, un phénomène qui se retrouve dans sa pièce de théâtre *Sobytie*, les nouvelles *Mest'* (*La Vengeance*), *Katastrofa* (*La Catastrophe*) mais aussi et surtout dans *Kartofel'nyj èl'f* (*L'Elfe-patate*) et les romans *Kamera obskura*, *Otčajanie* et *Korol', dama, valet*, ce qu'évoque son biographe Brian Boyd :

Milestone envisageait d'adapter *l'Elfe-patate* pour l'écran [...] et voulait faire venir Nabokov à Hollywood pour qu'il lui fournisse d'autres canevas de scénarios. Bertenson transmit les propositions de Milestone à Nabokov [...]. Nabokov lui confia le manuscrit de *Chambre obscure*, mais Bertenson le jugea trop érotique et négatif pour Hollywood. Étant convenu de lui transmettre un synopsis de ses œuvres susceptibles d'être adaptées pour le cinéma, Nabokov lui proposa à la fin de l'année son nouveau roman, *La Méprise*⁹⁷.

Quant à la relation de Nabokov au cinéma expressionniste allemand, elle se dégage de l'entretien réalisé en 1970 par Appel, l'ancien étudiant de l'auteur, pour le magazine *Novel*, où ce dernier interroge Nabokov sur ses connaissances à ce sujet :

The German cinema of the twenties and early thirties produced several masterpieces. Living in Berlin, were you impressed by any of the films of the period ? Do you today feel any sense of affinity with directors such as Fritz Lang and Josef von Sternberg ? The former would have been the ideal director for *Despair* (1934), the latter, who did *The Blue Angel*, perfect for *Laughter in the Dark* and *King, Queen, Knave* (1928), with its world of decor and decadence. And if only F. W. Murnau, who died in 1931, could have directed *The Defense* (1930), with Emil Jannings as Luzhin !⁹⁸ (Le cinéma allemand des années 1920 et du début des années 1930 produisit plusieurs chefs-d'œuvre. Comme vous viviez à Berlin, étiez-vous impressionné par certains de ces films de l'époque ? Ressentez-vous aujourd'hui une quelconque affinité à l'égard de cinéastes tels que Fritz Lang et Josef von Sternberg ? Le premier aurait été le cinéaste idéal pour *La Méprise* (1934) et le dernier, qui réalisa *L'Ange bleu*, aurait été parfait pour *Chambre obscure* et *Roi, dame, valet* (1928) avec son univers de décoration et de décadence. Et si seulement F.W. Murnau, qui mourut en 1931, pouvait avoir dirigé *La Défense Loujine* (1930) avec Emil Jannings en Loujine !).

⁹⁵ BOYD. *Vladimir...*, op. cit., p. 273.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 272.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 434-435.

⁹⁸ NABOKOV. *Strong...*, op. cit., p. 163.

La réponse de l'écrivain, concise et directe, se veut sans appel : « The names of Sternberg and Lang never meant anything to me »⁹⁹ (« Les noms de Sternberg et Lang n'ont jamais rien signifié pour moi »). Il semble en effet que l'auteur préfère Laurel et Hardy et Charlie Chaplin au Docteur Caligari. Pourtant, toujours aussi contradictoire dans ses déclarations, il dira apprécier les films *Orlacs Hände* (*Les Mains d'Orlac*) de Wiene et *Der letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*) de Friedrich Wilhelm Murnau. En cela, il nous rappelle le réalisateur Lang qui « s'est toujours défendu d'avoir été expressionniste. On peut le[s] comprendre : un vrai créateur n'aime pas les étiquettes »¹⁰⁰. De fait, ce que Nabokov semble ne pas complètement apprécier dans l'expressionnisme cinématographique, c'est le caractère monstrueux des films allemands dont l'écrivain a pu prendre connaissance de la sortie grâce au quotidien *Rul'* qui émet un avis sur la plupart des films dont nous parlerons dans notre développement. Par ailleurs, selon Rašit Marvanovič Jangirov, Nabokov semble s'être inspiré de la technique cinématographique expressionniste pour son poème *Kuby* (*Les Cubes*) (1925)¹⁰¹.

Notre méthode concernant la mise en relation des œuvres de Nabokov et du contexte littéraire et artistique de l'époque consistera à chercher les preuves des connaissances culturelles allemandes des années 1920 dont l'écrivain témoigne dans les archives, les mémoires et les journaux relatifs à la période étudiée. Par ailleurs, nous replacerons l'écrivain dans le contexte culturel allemand dans lequel il s'est immergé lors de ses années passées à Berlin. Cela nous permettra de montrer la circulation des mouvements esthétiques et des idées du moment. Pour ce faire, nous découperons notre ouvrage en trois grandes parties : les mécanismes du psychisme, l'image de la femme et la représentation de la grande ville, reprenant certaines thématiques expressionnistes essentielles, liées non seulement aux mouvements de l'âme mais aussi à la modernité. En outre, nous aborderons les œuvres de Nabokov, pièces de théâtre, romans et nouvelles, écrits pendant sa période européenne située entre l'arrivée de l'auteur en Allemagne en 1922 jusqu'à son départ pour Paris en 1937. Cependant, des références à ses œuvres composées après 1937 en langue russe ainsi qu'à sa période américaine ne seront pas exclues, les survivances expressionnistes faisant partie intégrante de la poétique de l'écrivain, de ses débuts à sa fin.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁰ COURTADE Francis. *Cinéma expressionniste*. Paris : Veyrier, 1984, p. 145.

¹⁰¹ ЯНГИРОВ Рашит М. « Чувство фильма ». Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920-1930-х годов. *Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей* / рук. Юрий ЛЕВИНГ, Евгений СОШКИН, Москва : Новое Литературное Обозрение, 2006, p. 421.