

*Efim Etkind*

## L'Age d'argent : Saint-Pétersbourg et Vienne

C'est au même moment et pour une durée similaire – environ deux décennies – que les capitales des deux empires, russe et austro-hongrois, virent éclore en leur sein une brillante culture « fin de siècle ». Dans le monde germanophone, cette étonnante Renaissance se produisit à Vienne même ; les autres villes – Munich, Leipzig, Dresde et même Berlin, qui avaient jadis tant contribué au développement de la culture allemande – tout en s'associant à ce processus, restèrent quelque peu à l'écart et firent figure de province par rapport à la capitale. Il en alla de même avec Saint-Pétersbourg, que l'Age d'argent élut pour centre : si Moscou joua un rôle dans la Renaissance des arts, ce fut un rôle secondaire et comme de simple reflet.

Quelles ont été les causes historiques de ce phénomène ?

Vienne et Saint-Pétersbourg étaient les capitales – administratives, politiques, militaires – de puissants empires, qui, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, pressentaient déjà la précarité de leur grandeur. Cette prise de conscience eut pour origine les revers militaires ; ceux-ci, on le sait, sont toujours plus féconds pour les arts que l'ivresse des victoires. L'Autriche-Hongrie avait été écrasée par la Prusse dans la guerre de 1866 ; la Russie, elle, avait perdu la guerre de Crimée en 1856 et celle contre le Japon en 1905. La société russe avait acquis la ferme conviction qu'elle devait placer sa fierté non plus dans son armée ou ses politiciens inconséquents, mais bien dans ses artistes, ses écrivains, ses compositeurs. Il en fut de même en Autriche-Hongrie : l'art, dans l'opinion publique, prit le pas sur la pensée politique. Les forces spirituelles de la nation qui, hier encore, se mobilisaient pour armer et défendre la patrie, s'orientaient désormais vers d'autres domaines, loin des idées de grandeur, de gloire et de domination, indifférentes à l'actualité politique.

L'activité artistique à Vienne et à Saint-Pétersbourg au début du siècle atteignit un véritable apogée. Jamais auparavant ces capitales

n'avaient connu un tel essor de la culture, même si l'on peut parler d'un épanouissement de la poésie, de l'architecture et en partie du théâtre dans la Russie du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les domaines artistiques dans lesquels excellaient l'une et l'autre capitale n'étaient pas les mêmes. A Vienne, c'était la musique qui primait ; à Pétersbourg, la peinture et l'art graphique. A Vienne, la prose ; à Pétersbourg, la poésie. Mais le climat général était commun, celui de la « décadence », baptisé par les Français « fin de siècle », dont les traits spécifiques étaient l'esthétisme – qui met l'art au-dessus de la réalité ou voit le monde à travers l'art –, le catastrophisme, lié à la conviction que notre civilisation est vouée à sa perte, le pressentiment de la mort toute proche et d'une inéluctable déchéance finale, une atmosphère générale de « satanisme », la théâtralisation de la vie publique et privée (la mode est au théâtre sous toutes les formes, et surtout à la *commedia dell'arte*, avec ses Arlequins, ses Pierrots, ses Colombines), un climat de licence et de permissivité, le goût des bals masqués, prétexte à bien des libertinages...

Dans l'introduction à l'excellente anthologie *Die Wiener Moderne Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* (Le modernisme viennois. Littérature, beaux-arts et musique entre 1890 et 1910), nous lisons :

Pour les protagonistes du modernisme viennois, des liens étroits et divers devaient nécessairement exister aussi bien entre la littérature et les arts plastiques de leur propre pays qu'avec la littérature et les arts des autres pays. Tout ce qui s'accomplissait dans la vie culturelle de Vienne dépassait largement les limites de l'Autriche, voire de l'Europe. Les inspirations venues d'ailleurs étaient reçues comme des sources de création et de progrès. Le modernisme viennois a enrichi bien plus que la seule littérature, il a fécondé les domaines les plus divers et les plus hétérogènes, des domaines comme la nouvelle architecture (Otto Wagner, Josef Maria Olbrich, Adolf Loos), l'énorme complexe connu sous le nom de « métiers d'art » ou « ateliers viennois », et aussi le sionisme d'un Theodor Herzl ou la psychanalyse de Sigmund Freud. Inversement, la littérature des autres pays d'Europe, grâce aux contacts personnels et aux publications, a fortement influencé la littérature viennoise<sup>1</sup>.

En changeant les noms et les exemples, on pourrait dresser le même tableau du modernisme pétersbourgeois. Lui aussi a pour caractéristiques l'interpénétration des arts (musique et peinture chez Scriabine,

1. G. Wunberg, I.J. Braackenburg, *Die Wiener Moderne Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, 1981, p. 11

poésie et musique chez Blok, poésies verbales de Biély, théâtre et peinture chez Alexandre Benois, Golovine et, plus tard, Akimov) et les liens étroits avec les mouvements artistiques des autres pays d'Europe : avec le théâtre belge de Maeterlinck et norvégien d'Ibsen, avec la musique allemande de Wagner et de Mahler, française de Debussy et de Ravel, ou norvégienne de Grieg. Comme dans la Vienne de la fin du siècle, on aimait, à Saint-Petersbourg, les stylisations en tous genres : le Versailles et le Trianon russes d'Alexandre Benois et des autres peintres du *Monde de l'art* ont leur pendant dans l'art viennois – les œuvres des *sécessionnistes* et en particulier celles de Gustav Klimt. Les artistes viennois auraient pu dire à propos de l'année 1913 ce qu'en disait un poète très représentatif du néo-classicisme pétersbourgeois, Mikhaïl Lozinski :

C'était l'année ultime ;  
Ciselée, elle contient toute la sagesse et tout l'amour,  
Comme un calice à l'heure de l'agonie,  
Quand le vin est du sang<sup>2</sup>.

Au cœur de la sensibilité des décadents, il y a l'angoisse de la mort, une fascination esthétique qui confine à la nécrophilie. En 1910, Mikhaïl Kouzmine écrivait dans son introduction au premier recueil d'Anna Akhmatova :

Il existait à Alexandrie une société dont les membres, pour jouir plus intensément de la vie, se voulaient voués à une mort imminente. Chaque jour, chaque instant était pour eux celui de l'approche de la mort. Et bien que cette attente de la mort se traduisît, dans cette société, par des orgies ininterrompues, l'idée même selon laquelle l'imminence de la mort stimule la sensibilité de l'épiderme et de l'esprit nous semble parfaitement juste<sup>3</sup>.

Voilà qui définit exactement l'état d'esprit propre aux artistes de la décadence. Trois décennies plus tard, Anna Akhmatova, dans son *Poema bez geroïa* (Le poème sans héros), évoquera admirablement l'atmosphère de l'année 1913 :

Chacun sait : la mort n'existe pas,  
C'est devenu banal de le redire.  
Mais qu'on m'explique alors ce qu'il y a...  
Une farce du croissant de lune ?  
Ou là-bas, entre poêle et armoire,

2. M. Lozinskij, « To byl poslednij god... » (Ce fut l'ultime année), in : *Černyj ključ* (La source noire), Moscou-Petrograd, 1916, p. 119.

3. A. Axmatova, *Večer* (Le soir), Saint-Petersbourg, 1912, p. 7.

Quelqu'un se dresse-t-il à nouveau,  
 Le front blême et les yeux ouverts ?  
 Les pierres tombales sont donc fragiles  
 Et le granit plus tendre que la cire ?...  
 Sornettes tout cela ! – Mais ces sornettes  
 Feront blanchir mes cheveux  
 Ou je ne serai plus du tout la même.  
 Pourquoi me fais-tu signe de venir ?  
 Pour un seul moment de paix  
 Je donnerais la paix d'outre-tombe<sup>4</sup>.

Ces vers conjuguent l'attente de la mort et sa négation mystique, une croyance teintée d'ironie en l'omniprésence du diable et l'imprégnation de souvenirs littéraires (ici la réminiscence du *Faust* de Goethe, apercevant Méphistophélès « entre le poêle et l'armoire »). En faisant revivre l'année qui précéda la guerre, Akhmatova habille cette angoisse de théâtralité et de modernisme, en la situant dans le cadre de l'image fétiche de l'époque, celle du bal masqué :

Le cri du coq, ce n'est qu'en rêve,  
 Par la vitre, on voit fumer la Neva,  
 La nuit insondable n'en finit pas,  
 C'est la diablerie de Saint-Petersbourg.  
 Au ciel de jais, pas une étoile,  
 La mort est inscrite quelque part.  
 Mais que d'insouciance et d'effronterie  
 Dans ce caquet de masques bavards<sup>5</sup> !

Tout ici se dédouble. Le réel et l'imaginaire, en perdant leurs limites, se confondent si bien que la vie devient elle-même le fruit de la fantaisie et de l'expression lyrique. C'est cela, le « bal des démons de Saint-Petersbourg ». En chacun des hôtes de la fête se profile la présence de Satan :

Voici Faust, et voilà Don Juan  
 Dapertutto, Iokanahan  
 Le plus discret – le Norvégien Glan  
 Ou bien l'assassin, Dorian.  
 Et chacun murmure à sa Diane  
 La leçon apprise par cœur...  
 Cachant sa queue sous son habit

4. Id., *Le poème sans héros*, présenté et traduit du russe par E. Moch-Bickert, Paris, 1977, p. 30-36.

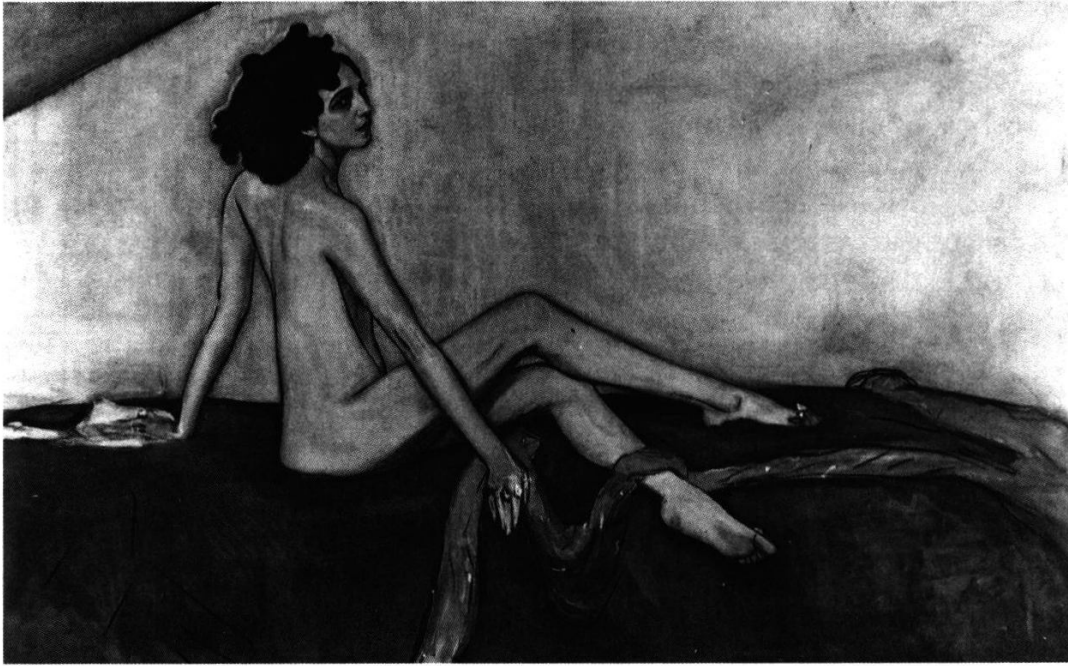
5. *Ibid.*

Qu'il est élégant, ce boiteux !  
 Le Prince des Ténèbres, j'espère,  
 Vous n'oseriez amener ici ?  
 Est-ce un masque, un crâne, un visage –  
 Ce rictus de douleur et de rage  
 Que Goya seul osa traduire ?  
 Enfant gâté, esprit railleur,  
 Auprès de lui le pire pécheur  
 Semblerait la grâce incarnée<sup>6</sup>.

Ce personnage, c'est Mikhaïl Kouzmine, celui qui en 1911 écrivait sur Akhmatova les lignes citées plus haut. Ici – en 1940 –, c'est elle qui le dépeint. Ces portraits croisés sont eux aussi une spécificité de l'époque, que l'on retrouve aisément chez les poètes viennois. Mais, encore une fois, le trait le plus caractéristique, commun à Vienne et à Saint-Pétersbourg, c'est sans doute l'obsession de la mort. En 1895 parut dans la *Neue Revue* un essai de Clemens Sokal intitulé *Agonie*. L'auteur met en scène cinq amis écrivains : Flaubert, Tourguéniev, Zola, Daudet et l'un des frères Goncourt. Assis à la table d'un café parisien, ils parlent de ce qui leur vient le plus souvent à l'esprit. Or, pour tous, c'est la pensée de la mort. Chacun raconte comment il vit cette pensée. Zola se réveille plusieurs fois dans la nuit et prête l'oreille aux battements de son poulx : chacun de ces battements, songe-t-il, le rapproche de l'heure de la mort. Goncourt explique ce phénomène par la tension de la vie moderne : « la quête effrénée des sensations fortes, la torture d'une introspection permanente et une lutte tout aussi acharnée avec le mot qui résiste » entraînent une crise intérieure, qui s'exprime dans une attente permanente de la mort. Sokal, cependant, n'est pas convaincu par ces arguments : il oppose l'exemple de Lev Tolstoï qui n'a jamais pensé à autre chose qu'à la mort et qui à chaque instant de sa vie se préparait à mourir. (Remarquons en passant que Tolstoï a écrit *La mort d'Ivan Ilitch* en 1886 et qu'il n'est donc pas exclu qu'il se soit justement trouvé sous l'influence de cette sensibilité décadente qui pointait alors.) Sokal poursuit ainsi sa réflexion :

La pensée de la mort occupe en effet une place majeure dans la vie littéraire d'aujourd'hui. De partout nous parvient ce son particulier, plaintif comme le tintement d'une clochette, depuis Maeterlinck jusqu'à Hauptmann. Il ne faut donc pas s'étonner s'il nous arrive de l'entendre tout près de nous, dans les livres nouvellement parus – écrits à Vienne, de surcroît – où rien n'est pris au

6. *Ibid.*



1. Valentin Serov, *Portrait d'Ida Rubinstein*, 1910.

sérieux, pas plus la mort que la vie. Notre époque porte l'empreinte d'une sensibilité qui a engendré deux œuvres aux titres significatifs : la magnifique pièce poétique de Hugo von Hofmannsthal, *Le fou et la mort*, et le dernier récit d'Arthur Schnitzler, *Agonie*.

Dans la poésie d'Hugo von Hofmannsthal, la mort est en effet omniprésente. Elle hante tous ses poèmes, aussi vigoureux soient-ils. L'un des plus célèbres commence ainsi :

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,  
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,  
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süsse Früchte werden aus den herben  
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder  
Und liegen wenig Tage und verderben...

(Et des enfants deviennent grands, les yeux profonds / Et ignorants de tout, deviennent grands et meurent / Et tous les hommes suivent leurs chemins. // Et des fruits sucrés naissent des fruits âpres / Et la nuit tombent au sol comme des oiseaux morts / Et restent peu de jours à terre, puis pourrissent<sup>7</sup>.)

7. Hugo von Hofmannsthal, « Ballade de la vie extérieure », in : *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, traduit de l'allemand par J.-P. Lefebvre, Paris, 1993, p. 842-843.

Faut-il rappeler que ce motif de l'omniprésence de la mort et de la fragilité de la vie se retrouve également au cœur de la poésie russe de cette époque ? Des Pétersbourgeois comme Innokenti Annenski ou Fedor Sologoub, si différents l'un de l'autre, étaient en proie aux mêmes dispositions d'esprit qu'un Hofmannsthal ou son contemporain et compatriote Rilke (cf. « Solitude » et « Pressentiment »).

Ce sentiment de l'éphémère, d'une mort proche et inéluctable, de la fuite du temps, engendre le désir de saisir l'instant et de l'arrêter, fût-ce par les expédients les plus sommaires. Il s'ensuit un engouement pour l'érotisme sous toutes ses formes, pour la pornographie et les perversions. Un livre célèbre dans le genre est *La vie d'une prostituée viennoise écrite par elle-même* (1906), attribuée à une certaine Josephine Mutzenbaher – mais l'auteur en est sans doute Felix Salten, un prosateur assez original et connu à l'époque. Dans la littérature russe, on peut comparer cette *Vie* avec *Sanine* de Mikhaïl Artsybachev (1907) ou avec certaines œuvres de Sologoub et de Kouzmine. Les ouvrages érotiques se multiplièrent, mais la plupart ne dépassèrent pas le seuil d'une affligeante vulgarité. Citons néanmoins les livres de Leopold von Sacher-Masoch, prosateur autrichien qui eut un grand nombre d'émules dans la littérature viennoise du début du siècle, parmi lesquels on peut retenir les noms de Hermann Bahr et de Felix Dörmann (*Neurotica*).

Par certains de ses aspects, la poésie d'Alexandre Blok n'échappe pas à ce climat littéraire. Blok disait de sa Muse qu'il y avait en elle « la malédiction des principes sacrés / la profanation du bonheur ». Le cycle poétique *Zakljatie ognem i mrakom* (Exorcismes par le feu et les ténèbres, 1914) contient des éléments du satanisme décadent, de l'association masochiste de la passion amoureuse avec la violence, de l'engouement pour la « femme fatale » :

Ton nom même me répugne  
 Mais quand tu plisses les yeux  
 Je sens qu'un torrent gronde, instantané,  
 L'orage, venu du désert, se rapproche

L'œil se tait, un œil brun, doré  
 Les doigts fins palpent la gorge  
 Approche-toi, rampe – je te frapperai  
 Et comme un chat tu te hérisseras...

Carbonisée, ensanglantée,  
 La bouche réclame encore  
 D'autres tortures de l'amour...

Les bougies s'éteignent, les yeux, les paroles...  
– Tu es morte, enfin morte !

Je le sais, j'ai bu ton sang  
Je te mets en bière et je chante...

Penché sur la plus belle créature de Dieu,  
J'ai connu la force du mépris,  
Je l'ai frappée de mon bâton<sup>8</sup>.

Cependant, chez Blok, certains traits vulgaires et banals de la sensibilité décadente se métamorphosent en une sublime poésie lyrique. Oui, réellement, l'on ne saurait dire de quelles « ordures » le grand art se nourrit<sup>9</sup> !

Il y avait une joie fatale  
A fouler aux pieds les choses sacrées  
Et c'était pour le cœur une folle douceur  
Cette passion, amère comme l'absinthe<sup>10</sup>.

C'est sur un registre différent, infiniment plus élevé, que se réalise dans la poésie de Blok la fusion de certains éléments propres à la décadence : perdition et résurrection, bien et mal, blasphème et exaltation du sacré, bonheur et souffrance :

Pour certains – tu es Muse et merveille,  
Pour moi – tu es enfer et souffrance.

Quelques années avant ces aveux de Blok, le philosophe Léon Chestov écrivait déjà dans un livre très significatif pour l'époque, *Apothéose du déracinement* (1905) :

Quand bien même les générations futures dussent se détourner de nous avec horreur, quand bien même l'histoire dût nous flétrir du nom de traîtres à l'œuvre de l'humanité, nous continuerons néanmoins à composer des hymnes à la gloire de la laideur, du chaos, de la folie, des Ténèbres. Et arrive ce qui pourra<sup>11</sup>.

8. A. Blok, « Černaja krov' » (Le sang noir), in : *Sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), Moscou-Leningrad, 1960, vol. 3, p. 57, 58.

9. Allusion au poème d'Anna Akhmatova, « Tvorčestvo 2 » (La création 2), 1940, in : *Stixotvorenija i poemy* (Poésies et poèmes), Leningrad, 1976, p. 202 : « Si vous saviez sur quelles ordures / Poussent les poèmes... »

10. A. Blok, « K Muze » (A la Muse), 1919, in : *Sobranije sočinenij, op. cit.*, p. 7.

11. L. Chestov, *Sur les confins de la vie. L'apothéose du dépaysement*, traduit du russe par B. de Schlœzer, Paris, 1927, p. 153.



Ces lignes ont paru à Saint-Pétersbourg, mais elles correspondent exactement à ce qui s'écrivait à l'époque sur la décadence à Vienne. L'épicentre du modernisme, qu'il soit pétersbourgeois ou viennois, c'est l'égoïsme, l'individualisme poussé à sa plus extrême expression. Dans son livre sur la fin du siècle, Maria Hertzfeld formule les choses ainsi :

Le *moi* est pour l'homme moderne la seule chose réelle dans tout l'univers. Il sent, donc il est. Tout le reste n'est que jeu d'ombres. Il est la source de toutes choses, le créateur de son propre monde, Dieu pour lui seul, son seul Dieu. [...] Tout ce que l'on appelle bonheur supérieur, beauté impérissable, vérité éternelle, tout cela n'est que sornettes, car en ce monde ici-bas, tout passe. Savourons le bonheur de l'instant, alternons les moments de jouissance, délectons-nous de la relativité des vérités, dès lors qu'elles sont multiples<sup>12</sup>.

Maria Hertzfeld confirme qu'il s'est produit dans l'Art nouveau une esthétisation du mal et de la difformité due à une affirmation inconditionnelle du *moi*<sup>13</sup>. Un poème de Félix Dörmann – acteur, metteur en scène, critique de théâtre et poète qui jouit d'une grande popularité à l'époque – illustre bien cette Vienne de la fin du siècle :

Ich liebe die fahlen und bleichen,  
Die Frauen mit müdem Gesicht,  
Aus welchen in flammenden Zeichen  
Verzehrende Sinnenflut spricht ;

Ich liebe die schollenden Schlangen,  
So schweigsam, und biegsam, und kühl ;  
Ich liebe die Klangenden, bängen,  
Die Lieder mit Todesgefühl...

...Ich liebe, was niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang ;  
Mein eigenes inneres Wesen  
Und alles, was seltsam und krank.

(J'aime les femmes pâles et fanées / Aux visages fatigués / Dans leurs yeux en étincelles de feu / Éclate le feu de la passion. // J'aime les serpents qui rampent par terre / Souples, muets et froids / J'aime les chants sonores et vibrants / Qui annoncent la mort... // J'aime ce que nul n'a

12. M. Herzfeld, *Menschen und Bücher. Literarische Studien*, Vienne, 1893. Cité in : G. Wunberg (éd.), *Das junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstkritik, 1887-1902*, Tübingen, 1976, p. 227.

13. On trouve les mêmes réflexions dans les études scandinaves modernes, notamment dans les travaux de Hermann Bahr sur la poésie moderniste et le « satanisme ».

choisi / Ce que nul n'a su aimer / Mon être à moi, intérieur / Et tout ce qui est étrange, maladif...)

L'essor multiforme que connurent les arts à Saint-Pétersbourg et à Vienne au début du siècle ne cesse d'étonner. Il montre que la culture, en tant que système vivant et complet, est apte à pressentir les catastrophes au moment où celles-ci sont déjà perceptibles par l'intuition, mais ne se sont pas encore réalisées dans l'Histoire. Un peu comme ces animaux qui sentent le tremblement de terre avant qu'il ne se déclare, et qui courent mettre à l'abri leurs petits. La musique viennoise et la poésie russe, quelques années avant que ne tombent les deux empires, firent entendre un requiem pour la grandeur passée. Souvenons-nous de ces vers du jeune Lermontov, dans lesquels il mettait en garde, en 1830, ses contemporains :

Pour la Russie un temps viendra – l'an noir,  
Où tombera la couronne des tsars ;  
On oubliera l'amour qu'on leur portait,  
Et l'on vivra de mort et de sang frais...  
Un homme fort apparaîtra, bientôt,  
Tu comprendras, en le voyant, enfin,  
Pourquoi il serre un couteau d'acier fin <sup>14</sup>...

Alexandre Blok, qui fit publier les œuvres de Lermontov à Berlin en 1920, nota en marge de ce poème : « vers prophétiques ». Lui-même, dans les années 1910, avait fait maintes allusions aux années terribles qui allaient s'abattre sur la Russie. « Sous la couronne d'épines des révolutions / S'avance l'année 1916 », écrivait un autre poète de l'Age d'argent, Vladimir Maïakovski. Ce sont ces mêmes prophéties que l'on entend dans les symphonies de Mahler. La chute des empires fut presque physiquement perçue par les génies de la culture, car ils surent prêter l'oreille à ce que Blok appelait la « musique du monde ». C'est elle, cette musique solennelle et funèbre, qui a retenti au même moment dans les deux capitales, les deux villes qui allaient s'affronter dans le conflit mondial – Vienne et Saint-Pétersbourg.

14. M. Lermontov, *Cœuvres poétiques*, traduit du russe par J. Besson, Lausanne, 1985, p. 148.