



HAL
open science

“ Dostoïevski peintre ”. Les travaux de Leonid Grossman dans le contexte de l’académie d’état des sciences artistiques

Nadia Podzemskaia

► **To cite this version:**

Nadia Podzemskaia. “ Dostoïevski peintre ”. Les travaux de Leonid Grossman dans le contexte de l’académie d’état des sciences artistiques. Revue des études slaves, 2021, “Lectures de Dostoïevski” sous la direction de Catherine Depretto, tome 92 (fascicule 3-4), pp.427-440. halshs-03484282

HAL Id: halshs-03484282

<https://shs.hal.science/halshs-03484282>

Submitted on 4 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« DOSTOÏEVSKI PEINTRE ». LES TRAVAUX DE LEONID GROSSMAN DANS LE CONTEXTE DE L'ACADÉMIE D'ÉTAT DES SCIENCES ARTISTIQUES

PAR

Nadia PODZEMSKAIA
ITEM (CNRS-ENS)

1. AU TEMPS DU PREMIER CENTENAIRE, OU DEUX IMAGES DE DOSTOÏEVSKI À PETROGRAD ET À MOSCOU

Il y a exactement cent ans, en 1921, la première « année Dostoïevski » a été un grand moment en Russie avec, pour point d'orgue, un imposant cycle de conférences, organisé en octobre à Petrograd par la Vol'fila¹. Les sténogrammes conservés font état de discussions très animées, parfois passionnées, montrant que l'héritage de Dostoïevski est alors d'une brûlante actualité. Parmi les questions qui font débat, on note une forte tension autour de l'opposition entre Dostoïevski philosophe et écrivain, en particulier lors des échanges entre Aaron Štejnberg et Viktor Šklovskij² qui montrent une certaine « résistance » du roman de Dostoïevski à la méthode formelle. Ce n'est donc pas un hasard si ceux qui, dans les années 1920, contribuent le plus efficacement à l'étude de l'écrivain n'appartiennent pas au formalisme et se positionnent plutôt du côté d'une approche plus synthétique et moins radicale. À Leningrad, cela concerne Vasilij Komarovič³, mais aussi Arkadij Dolinin (Iskoz), qui décrit son approche psychologique en opposition aussi bien à la méthode sociologique que formelle⁴.

1. Vol'fila (Vol'naja filosofskaja Akademija, 1919-1924), Académie philosophique libre, instituée à Petrograd à l'initiative d'Ivanov-Razumnik, afin de débattre des questions philosophiques inhérentes à la création culturelle ; elle avait aussi des antennes à Moscou et à Berlin.

2. Vladimir Belous, *Вольфила [Петроградская Вольная Философская Ассоциация] 1919-1924. Книга первая : Предыстория. Заседания*, Moskva, Modest Kolerov i « Tri kvadrata », 2005, texte de la conférence de Šklovskij sur « Les héros de Dostoevskij », le 10 octobre 1921 : p. 588-601 ; débat : p. 601-632.

3. O. A. Bogdanova, « “Забывтый” русский литературовед В. Л. Комарович », *Вестник Московского университета*, série 9, Philologie, n° 6, 2012, p. 134-143. Cf. la réédition récente de l'œuvre critique de Komarovič : Vasilij Komarovič, « *Весь устремление* » : статьи и исследования о Ф. М. Достоевском, éd. établie par O. A. Bogdanova, Moskva, IMLI RAN, 2018.

4. V. Tunimanov, « Дон Искоз », A. S. Dolinin, *Достоевский и другие. Статьи и исследования о русской классической литературе*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1989, p. 3-30, part. p. 12-14.

On peut dire la même chose de Leonid Grossman, la figure-clé de la recherche dostoïevskienne à Moscou. C'est en 1921, l'année du Centenaire, que Grossman arrive à Moscou, ville marquée par une nouvelle présence « matérielle » de Dostoïevski. C'est en effet là, auprès du Musée historique qu'avait été organisé, par la veuve de l'écrivain, Anna Grigor'evna, le Cabinet mémorial Dostoïevski. Après la révolution, dans la nouvelle capitale soviétique a été érigée, sur le Cvetnoj bul'var, sa statue en granit, une des premières sculptures non éphémères à être inaugurées selon le Plan de la propagande monumentale. Pour cette effigie créée par Sergej Merkurov en 1914, avait posé Aleksandr Vertinskij. Avec une statue de Tolstoï, elle faisait partie d'un triptyque, dont l'[élément central](#), *la Pensée*, indiquait explicitement son lien avec Rodin et la culture du début du siècle.



LÉGENDE

Assurant une présence permanente de l'écrivain dans le tissu urbain, cette statue marque la différence de la nouvelle capitale soviétique par rapport à l'ancienne, impériale. Alors que le débat philosophique et historico-politique autour de l'œuvre dostoïevskienne disparaît progressivement du contexte soviétique, les recherches sur la « matérialité » de son œuvre sont poursuivies de manière exemplaire. Ce sont ces travaux philologiques, littéraires et historiques qui constituent jusqu'à aujourd'hui la base de notre connaissance de l'écrivain. Moscou devient le protagoniste principal : alors que Petrograd reste dans des débats abstraits, ici on « passe à l'action ». Selon une célèbre anecdote, une inscription apparaît sur la statue de l'écrivain peu de temps après son inauguration : « À Dostoïevski, de la part des Démons reconnaissants ».

Quand en 1936, en vue des travaux sur la ligne de tramway, la statue de Dostoïevski par Merkurov doit être transférée dans un coin plus éloigné de la capitale, il est décidé de l'ériger dans le jardin devant l'hôpital Mariinskij là où, dans l'une des annexes latérales, le futur écrivain était né et avait passé ses premières années. Depuis 1928, le Musée Dostoïevski y est établi, abritant, dans l'intérieur quasiment inchangé de l'appartement de ses parents, non seulement quelques meubles et objets de la famille, mais aussi plusieurs volumes de la bibliothèque familiale. Dans les années 1930, il est enrichi par une partie de la collection, déposée jadis par la veuve de l'écrivain auprès du Musée historique. Alors qu'il faudra attendre la célébration du Cent-cinquantième pour que, dans une atmosphère politique plus ouverte, un Musée Dostoïevski soit créé aussi à Leningrad, dans les locaux de son dernier appartement.

On doit à Vera Nečaeva (1895-1979) le mérite d'avoir initié et porté à son terme l'organisation de ce premier Musée Dostoïevski à Moscou, qui, dès 1940, fut inclus dans le Musée littéraire d'État. Auteure de travaux sur le premier Dostoïevski, Nečaeva était, dans les années 1920, secrétaire de la Commission Dostoïevski à la RAXN (dès 1925, GAXN⁵) présidée pendant longtemps par Leonid Grossman.

2. ARRIVÉE DE LEONID GROSSMAN À MOSCOU ET INSTITUTION DE LA COMMISSION DOSTOÏEVSKI À LA RAXN

Л. П. Гроссману

В слепые дни затмения всех надежд,
 Когда ревели грозные буруны
 И были ярим пламенем Коммуны
 Расплавлены Москва и Будапешт,
 В толпе убийц, безумцев и невежд,
 Где рыскал кат и рыкали тиуны,
 Ты обновил кифары строгой струны
 И складки белых жреческих одежд.
 Душой бродя у вод столицы Невской,
 Где Пушкин жил, где бредил Достоевский,
 А ныне лишь стреляют и галдят,
 Ты раздвигал забытые завесы
 И пел в сонетах млечный блеск Плеяд
 На стогнах голодающей Одессы.

19 septembre 1919

Koktebel'

Avec ce sonnet resté inédit jusqu'à l'édition parisienne de YMCA-Press en 1982, Maksimilian Vološin répond à l'envoi, par Leonid Grossman, de son petit livre de sonnets, *Plejada*, à peine paru à Odessa. Dans les archives de Vološin, ce livre est conservé dédicacé⁶, témoignage d'une rencontre à Odessa au printemps 1919, en pleine guerre civile. Dans cette ville envahie par les fugitifs venant des quatre coins de la Russie, la vie culturelle jaillit de manière incroyable : soirées poétiques, concerts, débats littéraires et philosophiques.

Prenant une part active à la vie littéraire de la ville dès son plus jeune âge, Leonid Grossman (1888-1965), natif d'Odessa et diplômé en droit, se lie d'amitié avec Vološin⁷. Bien plus tard, on trouve son nom parmi les amis poètes en visite

5. Sur cet établissement, cf. *infra*.

6. « Дорогому Максимилиану Александровичу Волошину, изваявшему сонет о Диане де Пуатье, знак дружбы и ученичества » (« À ce cher Maksimilian Aleksandrovic Vološin qui a ciselé un sonnet à Diane de Poitiers, en signe d'amitié, de la part de son disciple »), Maksimilian Vološin, *Коктебельские берега : Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи*, éd. établie par Z. D. Davydov, Simferopol', Tavria, 1990, p. 242).

7. Vladimir Kurčenko, « Максимилиан Волошин в Одессе », *Всемирный клуб одесситов. Литературно-художественный, историко-краеведческий иллюстрированный альманах « Дерибасовская-Ришельевская »*, n° 19, 2004, p. 271-277 ; ici p. 274. Notons également que tous les deux ont signé la lettre à la rédaction de *Odesskij listok* en défense de Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva, future sainte Marie de Paris (*Ibid.*, p. 273).

à Koktebel'. Dans ses notes autobiographiques, Anna Ostroumova-Lebedeva l'évoque, aux côtés d'Andrej Belyj, Valerij Brjusov, Sergej Šervinskij, Georgij Šengeli, Adelina Adalis et d'autres poètes, réunis dans la « Maison du poète » à l'été 1924, avec les « professeurs de Moscou » Aleksandr Gabričevskij et Boris Jarxo ainsi qu'avec le peintre Konstantin Bogaevskij. Grossman y participe à des joutes poétiques, aux côtés de Brjusov, Vološin, Šervinskij et Adalis (ces deux derniers désignés comme gagnants)⁸.

Dès son arrivée à Moscou, Grossman participe activement à la vie intellectuelle de la capitale : il enseigne méthodologie et histoire de la critique à l'Institut supérieur d'art de littérature « Brjusov », dirige des séminaires aux Cours supérieurs de littérature (*Vysšie literaturnye kursy*). Il entre enfin à l'Académie russe des sciences artistiques (RAXN), un nouvel organisme institué sur l'initiative de Lunačarskij au sein du Narkompros afin de rassembler les recherches les plus variées sur les arts et la littérature. Parmi ses fondateurs, on trouve la fine fleur de l'*intelligencija* artistique et littéraire. Grossman y côtoie en effet plusieurs personnes avec qui partager ses intérêts littéraires et poétiques – les mêmes d'ailleurs qu'il rencontre en Crimée, dans la « Maison du poète » de Vološin. Ainsi le 7 octobre 1922, Grossman participe à la réunion du Département physico-psychologique, à la discussion de la conférence d'Aleksandr Gabričevskij sur « La *Naturphilosophie* de Goethe ». Dans son rapport sur les trois premières années de l'Académie, Aleksej Sidorov s'attarde beaucoup sur l'intérêt suscité par cette conférence auprès des « académiciens » de la RAXN, en nommant les historiens de littérature Pavel Sakulin et Grossman⁹. À la fin octobre 1921, la Section de littérature est instituée, et Grossman en devient le secrétaire scientifique, alors que le président est Mixail Geršenzon, et le vice-président, Nikolaj Piksarov¹⁰. Deux ans plus tard, les 1^{er} et 2 octobre 1923, Grossman participe aux réunions conjointes de la Section de littérature et du Département de philosophie, en particulier à la conférence de Gabričevskij consacrée au *Divan occidental et oriental* de Goethe¹¹. Au début de son activité à la RAXN, Grossman se concentre sur la métrique et la versification russe : le 16 octobre 1922 à la Section de littérature, il expose ses travaux sur la strophe dans *Evgenij Onegin* et participe, avec Jarxo et Šervinskij, au débat qui suit la conférence de Šengeli du 23 octobre sur la « Métrique organique du

8. A. P. Ostroumova-Lebedeva, *Автобиографические записки*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, vol. 2, 1974, p. 54, 66.

9. Aleksej Sidorov, « Три года Российской академии художественных наук: 1921-1924 », *Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов*, N. S. Plotnikov, N. P. Podzemskaia, Ju. N. Jakimenko (eds.), Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. 2, p. 18-97, ici p. 86.

10. A. I. Kondrat'ev, « Российская Академия Художественных Наук : История возникновения », *Искусство. Журнал Российской Академии Художественных Наук*, 1923, 1, p. 407-449, ici p. 420-421.

11. Procès-verbal de la réunion conjointe du Département de philosophie et de la Section de littérature du 2 octobre 1923, RGALI, F. 941 (GAXN), op. 14 (Département de philosophie), ed. xr. 4, l. 4.

vers russe »¹². Quand auprès de la Section de littérature, est créée la Commission éditoriale présidée par Piksanoï, il en devient le secrétaire ; il est également membre de la Commission d'étude de la critique russe, de celle sur l'étude de la poésie historique et théorique et de la méthodologie littéraire¹³.

Au sein de la RAXN, Grossman élargit son action littéraire antérieure ; on peut dire la même chose de son activité éditoriale qui continue d'être l'un de ses domaines privilégiés : il remplit les fonctions de secrétaire du Comité éditorial de l'Académie, travaillant aux côtés de Sidorov et de Gustav Špet. C'est lui qui participe à la programmation de toutes les activités de la GAXN dans le domaine éditorial, en mettant lui-même sur pied plusieurs collections¹⁴. Il doit s'occuper également des relations entre les membres de l'Académie et des services de l'édition : c'est souvent lui qui répartit les manuscrits pour demander les avis et les donne lui-même. Lié également aux maisons d'édition en dehors de la RAXN / GAXN, il travaille par ailleurs dans la section littéraire du Gosizdat ; enfin on n'est pas étonné de voir que c'est lui qui gère officiellement les relations de la GAXN avec la maison d'édition Academia¹⁵. Cette fonction assure à Grossman une position-clé à l'Académie et en fait une des personnes les mieux informées sur tout ce qui s'y passe.

Les premières Commissions spéciales instituées à la RAXN sont liées à deux grands auteurs commémorés en 1921 : Aleksandr Blok, décédé cette même année, et Fedor Dostoïevski, dont on fête le Centenaire de la naissance. Membre du Comité de l'Association pour l'étude de l'œuvre de Blok, Grossman s'engage surtout dans les travaux de la Commission pour l'étude de l'œuvre de Dostoïevski, aux côtés de Nikolaj Piksanoï, Vikentij Veresaev, Valerian Pereverzev, Georgij Čulkov. Parmi ceux qui, depuis les premières années, travaillent sur Dostoïevski à la RAXN, le premier secrétaire de la RAXN, Akim Kondrat'ev évoque aussi Vera Nečaeva, qui fait une conférence sur des articles de Dostoïevski nouvellement découverts. D'après Kondrat'ev, le projet de la Commission Dostoïevski est de vouloir étudier les manuscrits de l'écrivain, d'établir un index des travaux consacrés au Centenaire et de préparer pour publication un *Annuaire Dostoïevski* (dans la liste des participants annoncés, en plus de ceux des *gaxnovcy*, on trouve les noms de Komarovič et de Dolinin)¹⁶.

Les activités de la Commission Dostoïevski à la GAXN méritent d'être étudiées de manière approfondie. Ce n'est pas l'objet de cette étude qui entend se concentrer sur l'œuvre de Grossman. Il s'agit, en effet, de montrer la continuité

12. Sidorov, « Три года Российской академии художественных наук : 1921-1924 », *op. cit.*, p. 94-96 ; voir aussi Kondrat'ev, « Российская Академия Художественных Наук... », *op. cit.*, p. 424.

13. Kondrat'ev, « Российская Академия Художественных Наук... », *op. cit.*, p. 422.

14. Exposé de Grossman à la réunion du Comité éditorial de la RAXN du 23 avril 1925, RGALI, F. 941 (GAXN), op. 1 (Direction), ed. xr. 44, l. 43.

15. Voir la lettre de Gabričevskij à Vološin de la fin mars-avril 1926 (*Александр Георгиевич Габричевский. Биография и культура: документы, письма, воспоминания*, éd. établie par O. S. Severceva, Moskva, Rosspèn, 2011, p. 160).

16. Kondrat'ev, « Российская Академия Художественных Наук... », *op. cit.*, p. 422-424.

de ses travaux entre la période d'Odessa et celle de Moscou, mais aussi de voir dans quelle mesure ses recherches sont en syntonie avec les orientations plus générales mises en place à la RAXN dans les premières années.

3. LES TRAVAUX DE GROSSMAN SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE DOSTOÏEVSKI (ANNÉES 1910-1930)

L'intérêt de Grossman pour Dostoïevski date d'avant la Grande Guerre : dans ses premiers travaux, il étudie les relations de l'œuvre du romancier avec la littérature allemande et française (Hoffmann, Voltaire, Balzac)¹⁷. C'est là que trouvent leur origine ses écrits pionniers sur la bibliothèque de l'écrivain, réunis pour la première fois dans un ouvrage publié à Odessa en 1919¹⁸, un petit livre incontournable (le seul cité par Šklovskij et Tynjanov lors du débat à Vol'fila)¹⁹.

Un élément essentiel pour Grossman est sa rencontre avec la veuve de l'écrivain : le critique fait sa connaissance à l'hiver 1916-1917 à Petrograd et la revoit ensuite dans la station balnéaire de *Sestroreck*, après les événements de Février. Dans l'Avant-propos à l'édition de ses *Souvenirs* en 1925, il fait état de ces rencontres et donne d'Anna Dostoïevskaia l'image d'une femme active, typique des années 1860²⁰. Il se sent obligé de défendre son action pour la sauvegarde et la diffusion de l'œuvre de Dostoïevski. Aux détracteurs qui lui reprochent d'être trop intéressée, Grossman explique toute l'importance des travaux bien « matériels » d'Anna Grigor'evna, sténographe et bibliographe, archiviste et collectionneuse, biographe et commentatrice, libraire et éditrice qui a su instruire Sof'ja Tolstaja. C'est la veuve de Dostoïevski qui publie les *Œuvres complètes* de l'écrivain, volume après volume, organise une école à Staraja Rusa et un Cabinet Dostoïevski au Musée historique de Moscou où elle réunit les objets, les manuscrits, les publications de son époux, ainsi que la littérature critique, les matériaux iconographiques, etc.

Sur la photographie placée sur le frontispice de ses *Souvenirs*, Anna Grigor'evna est assise dans ce cabinet lors de sa dernière visite à Moscou, entourée par les objets rappelant sa vie avec Dostoïevski. D'après ses propos recueillis par Grossman, elle ne se sent pas vivre au xx^e siècle, mais est restée pour toujours dans les années 1870. Et elle ajoute, cite fidèlement Grossman, qu'elle considère tous ceux qui travaillent sur Dostoïevski comme des « membres de la famille » (*rodnoj čelovek*)²¹. On ne peut pas ne pas en conclure que parmi

17. Voir les publications de Grossman dans *София* (1914-15), *Вестник Европы* (n° 5, 1914) ; *Русская мысль* (n° 11, 1915).

18. Leonid Grossman, *Библиотека Достоевского по неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского*, Odessa, A. A. Ivasenko, 1919.

19. Tous les deux se réfèrent à son ouvrage sur la bibliothèque de Dostoïevski (Belous, *Вольфила*, *op. cit.*, p. 593, 619).

20. A. G. Dostoevskaja, *Воспоминания*, éd. établie par L. P. Grossman, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.

21. *Ibid.*, p. 14.

ces « membres de la famille », Grossman se considère lui-même comme son successeur privilégié, lui qui a pu et su parler avec elle, un an avant sa mort. Il dit, en effet, qu'elle l'a autorisé à utiliser les manuscrits inédits de Dostoïevski pour écrire une monographie, cette autorisation étant reconfirmée en 1922 par l'administration du Musée historique²². On voit ainsi dès 1917, dans des conditions historiques particulières et graves, se tisser un lien direct, personnel, vivant, unique entre Grossman et la veuve de l'écrivain qui devient le point de départ de toute sa recherche postérieure (en effet, alors que Komarovič décide d'aller à Moscou en été de la même année, afin de consulter les manuscrits au Musée historique, Anna Dostoïevskaia est déjà partie en Crimée, et il doit lui demander une autorisation par écrit)²³. En 1918, suite à la disparition tragique et solitaire de la veuve (événement narré plus d'une fois dans ses publications de l'époque), Grossman doit sentir un devoir moral envers elle, et avant son arrivée à Moscou, il se positionne dans la continuité de l'action qu'elle avait initiée.

Son ouvrage sur la *Bibliothèque de Dostoïevski* doit, en effet, être considéré comme le prolongement de l'« Index bibliographique des écrits et œuvres d'art en lien à la vie et à l'œuvre de Dostoïevski », rédigé par Anna Grigor'evna en 1906. Et dans ses travaux sur l'itinéraire de Dostoïevski²⁴, où Grossman décrit l'évolution spirituelle de l'écrivain sur fond de ses impressions personnelles, rencontres, intérêts, lectures, il puise largement dans les *Souvenirs* d'Anna Grigor'evna. Dans ce même ouvrage, il publie quelques notes manuscrites d'Anna Grigor'evna, figurant dans les marges d'un exemplaire des *Écrits* qu'elle a publiés, ainsi que quelques premiers résultats de son séminaire à Odessa en 1920-1921, portant sur l'indexation des souvenirs sur Dostoevskij et de sa correspondance. Dans l'Avant-propos, Grossman affirme que le premier objectif de la recherche sur Dostoïevski est d'établir un texte critique complet de tous ses écrits qui doit inclure quelques grands volumes du « nouveau Dostoïevski », comprenant des manuscrits inédits, un choix de sa correspondance, ainsi que des articles publiés anonymement qu'il faudra identifier. Dès son arrivée à Moscou et son entrée à la GAXN, son projet dostoïevskien est donc bien défini.

Dans ses publications successives des années 1920-30, parues désormais à Moscou, Grossman reprend le fil de la recherche, engagée à l'époque de la guerre, en précisant et en approfondissant son interprétation au fur et à mesure. Il suit en parallèle la dynamique des lectures de Dostoïevski et l'évolution de son écriture, le tout rapporté à son destin personnel et à l'histoire littéraire, montrant une connaissance exceptionnelle de son œuvre et du contexte littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les documents sur lesquels il appuie son propos

22. Grossman, *Путь Достоевского*, Leningrad, Izdatel'stvo Brokhaus-Èfron, 1924, p. 7-8.

23. Bogdanova, « “Забытый” русский литературовед В. Л. Комарович », *op. cit.*, p. 136.

24. La première esquisse est publiée en 1921 à Odessa dans un ouvrage collectif conçu par ses soins, *Творчество Достоевского. 1921-1881-1921. Сборник статей и материалов*, éd. établie par Grossman, Odessa, Vseukrainskoe izdatel'stvo, 1921.

sont multiples et variés, et ils constituent un *continuum* vivant et dynamique, où le destin personnel et l'œuvre fusionnent à un point tel qu'en pénétrant dans ces textes, on a l'impression de toucher du doigt la création vivante et de s'approcher de très près de l'auteur lui-même.

On retrouve ces mêmes éléments sous une forme littéraire, dans le récit sur Dostoïevski de Grossman, *Ruletenburg*, publié en 1932 avec les xilogravures d'Andrej Gončarov, disciple de Vladimir Favorskij. Le livre a pour épigraphe un fragment d'*Albertine disparue* de Marcel Proust, évoquant la force puissante des souvenirs qui fécondent tout ce qui nous entoure sans distinction. Geste mimétique de l'interprète, qui emprunte à son protagoniste-modèle l'intitulé original (alors que Dostoïevski lui-même a dû y renoncer), c'est sans doute un acte ultime de fusion avec Dostoïevski en personne que Grossman met ici en scène. Le récit constitue un ensemble d'épisodes emblématiques de la vie de Dostoïevski, transplantés dans un entourage de fiction. Les chapitres s'enchaînent suivant la logique capricieuse des associations, jusqu'au dernier intitulé « Naissance de l'image », où notre personnage arrive à la première idée de *Crime et châtiment*, ce qui jette un nouveau reflet sur toute cette mosaïque qui n'est autre qu'un labyrinthe de la mémoire et dont le premier chapitre, « Waterloo », amorce le débat sur le rôle et la moralité du surhomme.

Un autre ouvrage littéraire de Grossman lié aux thèmes dostoïevskiens, les *Confessions d'un Juif* (1924), est consacré à la personnalité et à l'histoire incroyable d'Arkadij (Abraham-Uria) Kovner, homme perdu qui se confesse et accuse Dostoïevski et ensuite Vasilij Rozanov d'antisémitisme. Tout en admettant qu'en tant que critique et pamphlétaire, ce « Pisarev juif » ne présente guère d'intérêt pour le lecteur d'aujourd'hui, Grossman trouve ses écrits autobiographiques fascinants en tant que précieux documents humains et lui laisse volontiers la parole dans son « petit essai de psychologie littéraire²⁵ ». Le drame intérieur de cet homme accusé par la communauté juive de trahison, qui déclare le principe universel au-dessus de tout autre et considère son peuple à travers ce prisme-là doit parler à Grossman lui-même et trouve un écho dans les milieux culturels moscovites. Dans l'épilogue, Grossman rapproche Kovner d'Uriel Acosta, un personnage très présent dans le Moscou de l'époque, grâce au spectacle mis en scène au Théâtre d'État juif de chambre (GOSEKT) sous la direction d'Aleksej Granovskij, avec les décorations constructivistes de Natan Altman qui ont fait date.

Dans cette atmosphère encore propice au débat sur la question juive, Grossman publie, dans l'annexe à l'histoire de Kovner, son texte sur « Dostoïevski et le judaïsme », où il essaie d'analyser de manière objective l'attitude ambiguë de l'écrivain, où « hostilité et compassion se mélangeaient en son for intérieur »²⁶.

25. Grossman, *Confessions d'un juif, suivi de Dostoïevski et le judaïsme*, trad. du russe par Yves Gauthier, Paris, Phébus, 2001, p. 23.

26. *Ibid.*, p. 165.

Antisémitisme au quotidien, en homme de son temps, Dostoïevski artiste et penseur exprime à chaque instant, nous dit Grossman, une véritable fascination pour l'universalisme juif, pour l'essence profonde de l'esprit biblique exprimé dans le Livre de Job. Cet article de Grossman a le mérite d'être l'un des rares dans l'absolu où cette question épineuse est nommée et analysée ; et comme dans le récit sur Kovner, on croit sentir une note profondément personnelle de Grossman, qui partagera le destin des Juifs soviétiques, accusés pendant la période de « lutte contre le cosmopolitisme ».

4. « DOSTOÏEVSKI PEINTRE » DE GROSSMAN ET LES SCIENCES ARTISTIQUES DE LA GAXN

Au milieu des années 1920, Grossman rassemble les résultats de ses travaux sur le roman de Dostoïevski et sur sa place dans l'évolution du roman européen dans un ouvrage intitulé *Poétique de Dostoïevski (Poëtika Dostoevskogo)* qu'il publie en 1925 dans la collection de la GAXN « Histoire et théorie des arts ». Dans cette même collection voient alors le jour plusieurs livres importants, parmi lesquels *Forme interne du mot* de Gustav Špet (*Vnutrennjaja forma slova*, 1927) et *Critique du texte poétique* de Grigoij Vinokur (*Kritika poëtičeskogo teksta*, 1927).

Dans le livre de Grossman, un chapitre est lié tout particulièrement aux discussions à la GAXN, celui sur « Dostoïevski peintre » (*Živopis' Dostoevskogo*). Notant le peu de paysages chez Dostoïevski, Grossman s'attarde surtout sur son art du portrait où les impressions rapides sont esquissées à grands traits, les objets apparaissent en relief, souvent sous un effet de lumière à la Rembrandt²⁷. Grossman appelle cette manière « un réalisme d'épileptique ou de condamné à mort », et en explique la genèse, en se référant aux deux événements majeurs qui sont à l'origine du subconscient de l'écrivain²⁸.

L'analyse de la composition de Dostoïevski s'appuie également sur une étude comparée de la littérature et des arts visuels. Dostoïevski, nous dit Grossman, cherche à détruire le préjugé de l'unité organique du matériel en tant que condition principale du beau artistique, et pour ce faire, se base sur un principe de la dynamique, augmentée jusqu'au niveau supérieur de la tension. Il évoque Cézanne, peintre qui savait créer de nouveaux symboles à partir des contrastes des taches colorées. De la même manière, l'écrivain le fait à partir des pas fragmentaires de sa pensée. Grossman propose de confronter la composition dans les romans de Dostoïevski avec la sculpture moderne, qui utilise les matériaux les plus divers (verre, fil, étoffe, etc.), en donnant malgré cela une impression

27. On note, dans les analyses des procédés picturaux de Dostoïevski faites par Grossman, une précision technique qui rend ces rapprochements très concrets, alors que celui avec la peinture de Rembrandt, proposé en 1911 par Vjačeslav Ivanov dans « Dostoïevski et le roman-tragédie » [Dostoevskij i roman-tragedija], se lit de manière plutôt allusive.

28. Grossman, *Poëtika Dostoevskogo*, Moskva, Gosud. akad. xud. nauk, 1925, p. 132-137.

d'unité. Les difficultés dans la fusion des éléments disparates sont remplacées par la dynamique et l'amplitude de la fabrication générale.

Les problématiques de Grossman, communes aux arts visuels, sont celles du destin (de la biographie) de l'artiste, du portrait et du paysage : elles sont directement liées à la réception de l'œuvre de Georg Simmel à la GAXN. Les deux premières se trouvent au cœur des débats à l'Académie à l'apogée de ses activités, en 1925-1927. En 1927, paraît l'ouvrage de Vinokur, *Biographie et culture (Biografija i kul'tura)* ; en 1928, *Goethe* de Simmel dans la traduction de Gabričevskij et le recueil *l'Art du portrait (Iskusstvo portreta)*, sous la direction de Gabričevskij – résultat de toute une série de discussions au Département de philosophie.

Quant à la problématique du paysage, elle est étudiée à la GAXN dans les mêmes années, et justement en relation avec l'œuvre de Dostoïevski, par Sergej Durylin. Historien de la littérature et de l'art, poète, théologien, prêtre, pédagogue, Durylin fut en 1912-1918 secrétaire de l'Association religieuse et philosophique de Moscou « Vladimir Solov'ev » (MRFO). Tout comme Grossman, il est ami et correspondant de Vološin, qui lui dédie son poème *Être prêt (Gotovnost')*, l'un des témoignages les plus émouvants sur la terrible année 1921. Ayant trouvé dans les années 1924-1927, entre ses deux arrestations, refuge à la GAXN, Durylin y découvre une atmosphère propice pour développer ses travaux à la frontière entre la littérature et les arts visuels : il suffit de mentionner son ouvrage publié par la GAXN en 1926 sur *Repin et Garšin (De l'histoire de la littérature et peinture russe)*²⁹ dans la même collection, intitulée « l'Histoire et théorie de l'art » que la *Poétique de Dostoïevski* de Grossman, ou bien sa conférence sur Čexov et Levitan, ou encore celle sur « Les paysages cimmériens de Maksimilian Vološin dans ses poèmes », prononcée à l'inauguration de l'exposition des aquarelles de Vološin à la GAXN en février-mars 1927³⁰. Dans cette dernière, Durylin affirme que jamais, aucun poète russe n'est entré dans le paysage russe, comme Vološin dans le paysage cimmérien : « Ses poèmes entrent dans ce paysage de la même manière que le paysage même entre dans la forme et l'esprit de ses poèmes »³¹. Son paysage, en parole et en aquarelle, devient, dit-il, un « portrait » de la Cimmérie. Le poète avoue lui-même : « Mes poèmes sur la nature ont coulé dans mes aquarelles »³². Durylin le suit et s'engage dans une étude impressionnante, une tentative de parler de la poésie et de la peinture comme si c'était un seul et même objet. Il en résulte que les poèmes de Vološin font voir le paysage cimmérien, comme, plus tard, ses aquarelles, en le décrivant avec les mêmes couleurs.

29. S. N. Durylin, *Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы)*, Moskva, Gosud. akad. xud. nauk, 1926.

30. Voir la liste des travaux de Durylin à la GAXN (S. N. Durylin, *Статьи и исследования 1900-1920 годов*, Anna Rezničenko, Tat'jana Rezvux (eds.), Sankt-Peterburg, Vladimir Dal', 2014, p. 876-877).

31. *Ibid.*, p. 757.

32. *Ibid.*, p. 764.

Le 25 avril 1926, Durylin fait à la Commission Dostoïevski de la GAXN l'exposé « Sur un symbole chez Dostoïevski » et le 29 novembre de la même année, « La nature chez Dostoïevski » (ou bien « Le paysage dans les œuvres de Dostoïevski »). Son essai « Sur un symbole chez Dostoïevski » publié en 1928 dans les « Travaux de la Section de littérature »³³ est consacré au symbolisme du coucher de soleil en tant que « symbole ontologique » dans les romans de Dostoïevski. C'est sans doute un des travaux les plus beaux et les plus fins jamais écrits sur Dostoïevski dans ces années. Il fait écho aux *Souvenirs* d'Anna Grigor'evna qui avait parlé à Grossman de la prédisposition de l'écrivain pour cette heure de la journée, ainsi qu'en général, aux études de ce dernier sur la « confession de Stavrogin » et au rêve de l'âge d'or. Une note introductive de Durylin est, de ce point de vue, très significative :

« Cet essai veut être immanent à l'œuvre et à la pensée de Dostoïevski » et il ajoute qu'une telle approche doit venir avant toute analyse sociologique (qu'il affirme toujours disposé à entreprendre, en tant qu'affilié au Département de sociologie)³⁴.

La déclaration de Durylin doit être considérée dans toute son importance méthodologique et théorique. Au sein de l'Académie, une position proche est théorisée par Dmitrij Nedovič, président de la Sous-section de théorie dans la Section des arts de l'espace³⁵ et président de la Section de sculpture. Disciple d'Ivan Cvetaev, spécialiste de l'art antique, il est, en 1917-1922, conservateur des sculptures antiques au Musée des beaux-arts. En 1927, son ouvrage *Objectifs de la science de l'art. Questions de théorie des arts de l'espace (Zadači iskusstvovedenija. Voprosy teorii prostranstvennyx iskusstv)* est publié par la Section des arts de l'espace de la GAXN. La publication est le résultat de quelques années de travail et de discussions à la Section des arts de l'espace. Nedovič y définit la notion de « sciences artistiques » – qu'on trouve aussi dans l'intitulé de l'Académie, – en tant que connaissance scientifique immanente de l'art, en les séparant à la fois de la discipline « histoire de l'art », et de celle de la « philosophie de l'art ». Critiquant la « *allgemeine Kunstwissenschaft* », trop abstraite et regardant l'art de beaucoup trop loin, Nedovič déclare que les « sciences artistiques » doivent se construire par analogie avec leur objet. Et il affirme : celui qui se consacre à la « science artistique » doit être en même

33. Durylin, « Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора », *Достоевский*, Труды Гос. акад. худ. наук. Лит. Секция, fasc. 3, Москва, 1928, p. 163-198.

34. Id., « Об одном символе у Достоевского: опыт тематического обзора », *Статьи и исследования 1900-1920 годов*, op. cit., p. 776.

35. Les « Arts de l'espace » (*prostranstvennye iskusstva*), dans le langage des théoriciens de la GAXN, regroupe tous les arts qui donnent une représentation artistique à travers des formes et des volumes (peinture, sculpture, architecture), en opposition principalement aux arts du temps (musique, théâtre), mais aussi à la littérature. L'opposition espace / temps est fondamentale pour les recherches menées à la RAXN / GAXN, c'est pourquoi nous préférons traduire littéralement « arts de l'espace », au lieu de recourir au terme, répandu actuellement en français, « arts plastiques ».

temps un historien et un technicien, un artiste et un savant³⁶. À partir du chaînon « auteur-œuvre-récepteur », il divise les sciences artistiques en quatre parties auxquelles il donne des dénominations grecques : « l'esthétique » s'occupe de l'effet de l'œuvre sur le destinataire, la « praxéologie » se consacre à l'artiste-créateur, la « morphologie » étudie l'œuvre même et ses « éléments », et enfin « l'ekfatique » voit dans l'œuvre un signe de sa genèse artistique, une expression et une révélation de l'idée de son auteur, une manifestation de sa volonté artistique.

Celui qui veut approcher l'œuvre du point de vue de « l'ekfatique », doit être capable d'empathie, il doit, à partir de l'œuvre, parvenir à comprendre l'intériorité subjective de l'artiste. C'est bien ce parcours-là, affirme Nedovič, qui est suivi depuis des années par la science de l'art (Worringer, Wöllflin, Burger, etc.) et qui peut se manifester dans une forme abstraite, comme chez Croce ou Fiedler. Mais on retrouve cette même approche chez des artistes-théoriciens qui réfléchissent à leur création : Alberti et Vinci, Goethe et Poe, Hildebrand et Semper, Markov et Kandinskij, Ivanov et Belyj. Ce parcours est qualifié par Nedovič de « parcours génétique ». Il inclut dans l'ekfatique, qui est la forme la plus proche d'une compréhension véritable de l'« *Erleben* » du créateur, les activités de l'interprète, du traducteur et du commentateur, qui exigent une empathie dans le « *Gehalt* » de l'œuvre : ce sont ces activités dans lesquelles les *gaxnovcy* ont créé une école d'excellence et dont Grossman était certes un des meilleurs représentants.

Les idées de Nedovič et Durylin étaient partagées par ceux qui travaillaient sur les arts visuels et sur la littérature et qui faisaient partie du noyau même de la GAXN. Sur un dessin caricatural fait par Gabričevskij au milieu des années 1920³⁷, on voit Durylin assis à la table de réunion aux côtés d'Aleksej Sidorov, Vladimir Nilender, Dmitrij Nedovič, Georgij Čulkov, Vasilij Zubov. Il s'agit sans doute d'une assemblée conjointe de la Section de littérature et du Département de philosophie. Ces réunions rue Prečistenka, pendant l'hiver, constituaient un pendant à celles, en été, dans la « Maison du poète » à Koktebel'. C'est en résonance avec ces deux lieux que les « sciences artistiques » avaient été définies au tout début des années 1920 en tant que recherche immanente sur l'art. Le trait particulier en était une confrontation permanente entre les artistes et les théoriciens, entre les littéraires et les représentants des arts visuels. C'était l'idée autour de laquelle la RAXN avait été instituée en 1921, sur l'initiative, entre autres, de Vasilij Kandinskij. Au début 1922, de telles rencontres avaient été institutionnalisées au sein de la Sous-section d'architecture dirigée par Evsej Šor³⁸ qui accueillait (pour écouter Ivan Žoltovskij sur l'œuvre de Palladio ou

36. D. S. Nedovič, *Задачи искусстваведения. Вопросы теории пространственных искусств*, Moskva, Gos. akad. xud. nauk, 1927, p. 15.

37. Voir une reproduction du dessin dans *Искусство как язык – языки искусства...*, vol. 1, op. cit.

38. Voir les procès-verbaux des réunions de la Section d'architecture en 1922-1923, en particulier celui du 7 avril 1922, RGALI, F. 941 (GAXN), op. 19 (Arxitekturnaja sekcija), ed. xr. 3, l. 7.

Sergej Šervinskij sur la relation au mur dans l'architecture et dans le relief grec) le compositeur Aleksandr Šenšin, l'architecte Aleksej Ščusev, mais aussi Nedovič et d'autres.

Dans ce contexte, une importance particulière est donnée en 1922-23 aux problématiques de la temporalité dans l'art. Encore en janvier 1922, Gabričevskij avait organisé les travaux de la Section des arts visuels autour de deux thèmes hérités de Kandinskij : la question du temps dans les arts de l'espace et l'élaboration d'une terminologie artistique. Lors du déploiement de ce programme, mené en collaboration avec l'artiste et historien de l'art Boris Šapošnikov, il avait commencé à travailler étroitement avec le Département de philosophie à peine créé, un an plus tard, le groupe théorique de la Section des arts visuels avait fusionné avec le Département de philosophie.

C'est dans le texte de Šapošnikov, *le Musée comme œuvre d'art (Muzej kak proizvedenie iskusstva)* que peut sans doute être trouvée l'expression la plus forte de l'importance que la catégorie de temps ait eu alors à la RAXN. Présentée le 5 novembre 1923 à la Commission sur l'étude du problème du temps au Département de philosophie et à la Section des arts de l'espace, cette conférence a été très suivie. En liaison avec son travail à la direction du Musée du *byt* des années 1840, Šapošnikov défendait la spécificité du Musée de la vie quotidienne (*Bytovoj muzej*) qui doit conserver un lien vivant avec le contexte et la temporalité des œuvres exposées. Selon son idée, un tel musée, à l'instar d'une pièce théâtrale ou d'un roman historique, était destiné à devenir un véritable organisme artistique lequel, obéissant à ses propres lois, vit dans un îlot temporel et ne se fond pas avec le temps du spectateur.

Mutatis mutandis, l'argumentation de Šapošnikov sur le Musée de la vie quotidienne peut être reliée aux différents musées institués dans le contexte de la GAXN, comme le Musée Dostoïevski à Moscou qui a repris le projet initié par la veuve de l'écrivain. On pourrait rappeler que Grossman devait bien connaître les textes de Šapošnikov et de Nedovič : c'était lui par ailleurs qui était censé rédiger l'avis sur ces manuscrits pour le Comité éditorial. Il nous semble évident qu'il devait sentir leur proximité vis-à-vis de sa propre approche génétique et empathique, qu'il développait dans les travaux sur l'itinéraire de Dostoïevski, mais aussi sur sa bibliothèque.

Dans la Préface à son ouvrage sur la *Bibliothèque de Dostoïevski* de 1919, Grossman faisait état d'une situation paradoxale de la recherche russe et étrangère, qui, concentrée sur Dostoïevski philosophe et penseur religieux, le négligeait en tant qu'écrivain et artiste. Une telle recherche restait, selon Grossman, fortement subjective, sous l'emprise des idées et des intentions de chacun. Voulant libérer l'œuvre de Dostoïevski de ces couches extérieures et la rendre à son créateur, il s'engageait dans un travail philologique, difficile et ingrat, lequel – il était convaincu – devait précéder toute interprétation philosophique, et non *vice*

versa, comme cela s'était le plus souvent produit³⁹. Ce travail philologique, bibliographique et historique n'était pas, par nature, opposé à une lecture critique, mais devenait, bien au contraire, son préalable.

Ces réflexions font écho aux propos de Durylin sur sa méthode immanente qui doit anticiper une recherche sociologique, mais aussi à ceux, contemporains, de Kandinskij en conclusion de son ouvrage *Point-ligne-plan* (1926). La théorie artistique, dit ce dernier dans le paragraphe sur « **Le but de la recherche théorique** », doit se charger de « **recueillir les faits vivants** », de rendre perceptible, dans l'œuvre, leur pulsation. Ce sera un objectif ultérieur de la philosophie d'entreprendre un travail de **synthèse** en tirant les conclusions de ce matériel⁴⁰.

On n'est pas étonné de voir Mixail Baxtin apprécier de manière particulière les travaux de Grossman qui, dit-il, se rapproche plus que les autres du plurivoicalisme du roman dostoïevskien, met en avant l'exceptionnelle importance du dialogue et parle de la personnification de l'idée chez Dostoïevski⁴¹.

Et, dans l'essai plus tardif de Grossman sur « Dostoïevski artiste » (*Dostoïevskij xudožnik*, 1959), Baxtin distingue la partie sur « Les lois de la composition » où le critique transpose, avec une subtilité remarquable, les lois musicales de passage d'une tonalité à l'autre, sur le plan de la composition littéraire. Grossman montre que chez Dostoïevski, la narration se construit sur une base de contrepoint musical, faisant apparaître une polyphonie sur le plan de la composition⁴².

À trente ans d'écart, ce texte évoque les travaux synthétiques initiés et développés à la GAXN. Et on ne peut pas s'empêcher de rappeler une collaboration antérieure de Grossman, remontant à 1911, avec le *Salon II*, Exposition internationale organisée à Odessa par le sculpteur Vladimir Izdebskij. Dans un ouvrage paru à l'occasion de l'exposition dont la couverture était ornée par un dessin de Kandinskij, un cycle de poèmes de Grossman, *V sumerkax* (*Au crépuscule*), était publié⁴³, aux côtés de l'important texte théorique de Kandinsky, *Contenu et forme*, ainsi que la traduction commentée, faite également par les soins de Kandinskij, du fragment de la *Harmonielehre* d'Arnold Schönberg.

39. Grossman, *Библиотека Достоевского по неизданным материалам...*, *op. cit.*, p. 3-4. Notons, par rapport à cette position défendue par Grossman, qu'elle n'est pas éloignée, non plus, de celle des formalistes en général, et de Viktor Šklovskij en particulier, exprimée dans son débat avec Aaron Štejnberg à la Vol'fila le 10 octobre 1921, auquel nous avons fait référence *supra*. On ne peut que souligner l'importance de l'idée de commencer par une lecture immanente avant de passer à tout autre type d'approche, idée qui, on le voit, parcourt différents courants de la recherche philologique et artistique de l'époque.

40. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche : Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern – Bümpliz, Benteli, 1973, p. 167-168. Voir dans la traduction française: Wassily Kandinsky, *Point-Ligne-Plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, prés. de Philippe Sers, trad. de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien, Paris, Denoël – Gonthier, 1970, p. 161.

41. Mikhail Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, traduit [de la 2^e édition russe] par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Le Seuil, 1970, p. 45-47.

42. *Ibid.*, p. 78-79.

43. Salon 2, 1910-11. Международная художественная выставка, устроитель В. А. Издебский, Odessa, [1911], p. 13-14.