

L'URSS dans la géopolitique du groupe d'avant-garde finlandais Tulenkantajat dans les années 1920

HARRI VEIVO

Lorsqu'en 1922 le jeune poète Elmer Diktonius déclare sa volonté de moderniser et d'internationaliser la vie culturelle finlandaise, il le fait en recyclant, peut-être sans le savoir, une expression d'Alexandre Pouchkine. « Il faut ouvrir les fenêtres sur l'Europe¹ », écrit Diktonius dans les pages de la toute nouvelle revue moderniste *Ultra*, reprenant ainsi la métaphore que le tsar Pierre le Grand emploie pour décrire son projet de construire la ville de Saint-Pétersbourg dans le poème *Le Cavalier de bronze* du grand poète russe. Deux lectures possibles laissent apparaître l'ironie de cette anecdote : d'une part, c'est une citation d'origine russe qui exprime

1. Elmer Diktonius, « Muualla ja meillä » [Ailleurs et chez nous], *Ultra*, 2, 30 septembre 1922, p. 24. L'expression apparaît pour la première fois en 1759 sous la plume du critique d'art italien Francesco Algarotti dans son ouvrage *Lettres sur la Russie*. Dans son long poème *Mednyj vsadnik* [Le cavalier de bronze], composé en 1833, Alexandre Pouchkine évoque la fondation de Saint-Pétersbourg par le tsar Pierre Le Grand en ces termes : « Prirodoj zdes' nam suždeno, / V Evropu prorubit' okno » (« La nature a voulu qu'ici nous percions une fenêtre sur l'Europe »). Voir *Le Cavalier de bronze*, trad. J. Chuzeville, Paris, Egloff, 1947, p. 3.

la volonté d'européaniser la Finlande, devenue indépendante cinq ans plus tôt, après avoir passé plus d'un siècle sous la domination des Romanov ; d'autre part, le même projet d'européanisation est partagé par les deux pays et, à en croire le poème de Pouchkine, il existe depuis plus de deux siècles. Au-delà de l'ironie, l'anecdote montre le lien profond qui différencie et qui réunit les Finlandais et les Russes, conformément à la logique de construction des identités collectives selon laquelle le « nous » a toujours besoin d'« eux » pour exister.

L'objectif de cet article est d'analyser la négociation de cette relation identitaire par les jeunes auteurs, artistes et intellectuels finlandais dans les quinze ans qui ont suivi la révolution d'Octobre 1917. Que signifie l'expérience révolutionnaire soviétique pour les avant-gardistes finlandais qui ont entamé leur carrière dans les années 1920, et en quoi est-elle liée à leur projet de modernisation de la vie culturelle finlandaise et de la construction d'une Finlande moderne ? La réflexion proposée ici s'appuie sur ces questions pour se focaliser sur les auteurs et les intellectuels finnophones du pays². Elle n'offre pas de réponses simples, mais propose la traversée d'une constellation d'interprétations qui montrent combien la période était riche en défis, interrogations et projets. Rappelons que l'émancipation de la Finlande de la tutelle russe fut un processus complexe et sinueux, sans qu'une orientation téléologique soit perceptible en amont des événements. Avant la déclaration d'indépendance du 6 décembre 1917, pour la plupart des Finlandais, la souveraineté étatique n'était qu'un dangereux mirage nourri par des radicaux irresponsables. Bien que les mesures de russification aient suscité une résistance massive au sein de la population, celle-ci resta fidèle au tsar jusqu'au chaos de la révolution d'Octobre. Et la guerre civile qui suivit l'indépendance, de l'hiver au printemps 1918, fut à la fois une guerre de libération, une guerre de luttes des classes, une révolte et une révolution. Les jeunes auteurs et intellectuels qui entament leur carrière dans les années 1920 héritent de ces complexités ; l'internationalisation portée par le

2. La Finlande est un pays bilingue où les deux langues nationales, le finnois et le suédois, ont le même statut juridique. La situation des auteurs finnophones et suédophones n'est cependant pas la même, les premiers représentant la majorité de la population du pays et les seconds une minorité (environ 340 000 personnes et 11 % de la population dans les années 1920). Je reviendrai brièvement sur la population suédophone plus tard.

slogan de « la fenêtre sur l'Europe » est un effort pour échapper à leur emprise.

En préalable à cette analyse, il serait judicieux de clarifier les deux notions figurant dans le titre : l'avant-garde et la géopolitique. Le terme « avant-garde » désigne ici les auteurs, les artistes et les intellectuels qui débute dans les années 1920 et qui partagent la même exaspération envers le climat nationaliste et conservateur qui règne en Finlande et la même volonté de moderniser la vie culturelle et artistique du pays et de rattraper le retard accumulé par rapport au futurisme, au dadaïsme et aux autres mouvements européens. Ce n'est ni un mouvement ni une école bien définie, mais une génération unie par une position commune dans le champ culturel et par les mêmes expériences formatrices, dont la plus importante est la guerre civile de 1918 (à laquelle elle n'était pas en âge de participer). Ils sont souvent assez modérés dans leur expérimentation artistique et littéraire et sans ligne politique claire et partagée, cependant ils se positionnent à la pointe du progrès et en rupture avec la tradition. On ne trouve pas de manifeste explicite dans leur production, mais plusieurs articles cherchant à définir une nouvelle poétique pour assurer à leurs auteurs le rôle de prescripteurs en matière de jugement esthétique, contribuant ainsi à renforcer leur capital symbolique.

L'appellation « avant-garde » est ainsi justifiée, mais on peut les appeler aussi « modernistes ». La publication qui fédère ces jeunes, *Tulenkantajat* (Les Porteurs de feu), paraît sous forme d'album de 1924 à 1927, puis de revue de 1928 à 1930 et de 1932 à 1939³. Le nom est devenu par synecdoque celui du groupe. Ils ont cependant publié des articles dans d'autres revues littéraires ou généralistes, et bien entendu des romans, de la poésie, des essais et des récits de voyage.

Par l'usage du terme « géopolitique », l'article cherche à se situer dans la continuité des recherches menées depuis une quinzaine

3. Les années 1928 à 1930 de la revue ont acquis une réputation presque légendaire dans l'histoire littéraire de Finlande. Véritable plateforme des nouvelles pensées progressistes de tous bords, la revue connut alors un succès fulgurant en termes d'abonnements et de visibilité, ce qui ne l'empêcha pas de faire faillite en 1930. La deuxième période fut marquée par une ligne politique de gauche plus affirmée et rencontra moins d'écho parmi le public. Les deux autres revues marquantes de l'époque sont *Ultra* (bilingue, huit numéros en 1922) où Diktonius lança son appel et *Quosego* (suédophone, quatre numéros en 1928-1929).

d'années sur la géographie du modernisme et des avant-gardes en Europe, ces travaux faisant partie d'un paradigme plus large, celui du « tournant spatial » dans les sciences humaines et sociales. Dans l'histoire des arts, Piotr Piotrowki et Béatrice Joyeux-Prunel, pour ne citer que quelques noms, ont montré comment la dynamique des mouvements artistiques et la signification même des œuvres sont tributaires des configurations géographiques et spatiales et des relations de transfert, d'échange et d'appropriation qui sont situées dans l'espace⁴. Béatrice Joyeux-Prunel utilise l'expression « géopolitique d'avant-garde » pour désigner :

[L]e processus par lequel les plasticiens novateurs recoururent à la référence étrangère pour s'opposer aux institutions nationales, travaillèrent à internationaliser leur réputation pour mieux s'imposer dans un lieu précis, prirent parfois position concernant les questions diplomatiques internationales de l'époque, parce qu'ils subissaient eux-mêmes les effets, soit du refus de l'innovation liée au nationalisme, soit, au contraire, de la récupération par des partis nationaux ou révolutionnaires⁵.

L'expression invite ainsi le lecteur ou le spectateur à analyser la fonction de la référence étrangère par rapport à plusieurs contextes : le champ artistique ou littéraire national et international, les discussions de politique intérieure et étrangère, le nationalisme et le cosmopolitisme, les mouvements libéraux et nationalistes, etc. La référence étrangère, qu'elle prenne la forme d'un motif, d'un thème ou d'une citation, opère à l'intersection de ces contextes ; elle ouvre l'espace du tableau ou du texte vers plusieurs directions et permet, par exemple, de contribuer au changement des paradigmes esthétiques dans le champ culturel national et d'augmenter le capital symbolique des auteurs par l'importation de modèles étrangers, jugés plus avancés, ou de résister aux grilles de lecture traditionnelles par l'altérité que l'ouverture vers d'autres cultures apporte. L'avant-garde n'a pas l'apanage de ces fonctions, mais, étant très

4. Voir par exemple Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016 ; S. Bru, J. Baetens, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum & H. van den Berg (éd.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

5. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques*, *op. cit.*, p. 11.

souvent internationale par vocation ou par nécessité, elle les emploie d'une manière explicite et répétée.

Cette optique géopolitique permet d'envisager la question selon deux domaines connectés. Comment les Tulenkantajat évaluent l'art et la littérature russes qui ont accompagné la révolution de 1917 ou qui sont issus de la nouvelle société qu'elle a engendrée ? Quelle est leur évaluation globale de l'immense expérimentation humaine qu'était l'Union soviétique, telle qu'elle apparaît dans les années 1920 ? Cette évaluation s'inscrit dans un cadre plus large qui concernait la Finlande en premier lieu et dont l'objectif était de déterminer la place que le pays devait occuper dans l'Europe qui s'était constituée après la Grande Guerre.

I

Jusqu'à la révolution d'Octobre, la Russie et surtout sa capitale, Saint-Pétersbourg, était une destination naturelle pour les Finlandais qui cherchaient des débouchés en dehors de leur propre pays. Des professionnels de toute sorte – parmi lesquels des bonnes et des femmes de chambre, des ramoneurs, des ingénieurs et des officiers – ont trouvé leur bonheur sur le marché du travail de l'empire des Romanov. Dans le domaine culturel, la participation des peintres finlandais à la vie artistique russe était particulièrement importante. Ainsi, l'exposition d'art russe et finlandais organisée en décembre 1898 par Serge Diaghilev, à laquelle prirent part Albert Edelfelt, Akseli Gallén-Kallela, Magnus Enckell, Pekka Halonen et d'autres peintres finlandais, est à l'origine de la création du groupe « Mir Iskusstva » (Le Monde de l'Art) un an plus tard. L'influence du symbolisme française et du néoromantisme, visible dans le travail des artistes finlandais, a contribué à leur prestige à Saint-Pétersbourg et aidé Diaghilev dans son projet de modernisation de l'art russe⁶. D'autres expositions ont suivi en 1899, en 1914 et la dernière en 1917, qui permit au monde artistique finlandais, repré-

6. Voir à ce sujet Soili Sinisalo, « Länsimaisia vaikutteita Pietariin » [Des influences occidentales vers Saint-Pétersbourg], in H. Sederholm, H. Hanka, M.-T. Kiviranta, S. Sinisalo, R. Stewen & A. Mäkinen (éd.), *Pinx – Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin* [Pinx – La peinture en Finlande. De la campagne à la ville], Porvoo, Weilin & Göös, 2002, p. 224-227.

senté par une délégation nombreuse, d'entrer en contact avec les futuristes russes⁷.

La Révolution a mis fin à ces relations, tout en injectant du sang neuf dans la vie culturelle finlandaise. Les familles bourgeoises qui vivaient dans la région de Saint-Pétersbourg sont parties s'installer en Finlande au moment de la Révolution, offrant à leur pays d'adoption plusieurs artistes et écrivains qui ont laissé une marque indélébile dans l'art et la littérature de Finlande. Citons la grande poétesse Edith Södergran ; les trois frères Henry, Ralf et Oscar Parland, tous écrivains majeurs ; le romancier Tito Collander dont les mémoires en sept volumes évoquant son enfance et sa jeunesse marquées par la Révolution mériteraient d'être traduits en français dans leur totalité, et sa femme, la peintre et graphiste Ina Behrsen ; et la figure peut-être la plus emblématique dans ce groupe cosmopolite de « passeurs » – le compositeur de musique classique Ernest Pingoud, cousin des frères Parland, germanophone et russophone comme eux, élève d'Alexandre Glazounov et de Nikolai Rimski-Korsakov au conservatoire de Saint-Pétersbourg, et à qui l'on doit la première composition de jazz finlandais, basée sur une vieille romance russe.

Ils se sont intégrés peu à peu à la vie culturelle finlandaise, par l'intermédiaire de la minorité suédophone du pays, souvent plus accueillante et plus accessible pour les émigrés d'un point de vue linguistique. Dans les années 1920, l'apport de ces auteurs et artistes n'est pas encore effectif – seule Södergran est considérée comme une pionnière du modernisme depuis sa mort en 1923. Le courant dominant, tributaire de la victoire des « Blancs » conservateurs et bourgeois dans la Guerre civile, cherche à mettre en valeur des éléments finlandais « purs » et « authentiques ». Selon les jeunes avant-gardistes du groupe Tulenkantajat, cette tendance a créé un climat nationaliste, fermé et nombriliste, qui isole la Finlande de la vie culturelle moderne et européenne ; il est urgent de faire un bilan de l'évolution à l'extérieur du pays depuis les dix ou vingt dernières années, afin de rattraper l'avant-garde européenne et de moderniser la vie culturelle et spirituelle de la Finlande. Un saut en avant est nécessaire, mais il faut au préalable combler les espaces vides :

7. Voir Ben Hellman, « “Mnogo ! Mnogoo ! Mnogoo !” Suomalainen taidenäyttely Petrogradissa 1917 » [« Mnogo ! Mnogoo ! Mnogoo ! » L'exposition d'art finlandais à Petrograd en 1917], *Idäntutkimus*, 4, 2002, p. 27-40.

La critique et l'art de notre pays sont restés complètement étrangers au jour d'hier – ce grand jour où, en chantant les louanges des gratte-ciels, des dynamos, des locomotives, des stylos, des calculatrices, de l'électricité, des grandes villes et de la tour Eiffel, on a donné à l'humanité une nouvelle vision du monde, le fondement d'une nouvelle vision artistique et d'une nouvelle psychologie. Nous n'avons pas eu cet « hier ». Très bien : que le jour d'aujourd'hui soit le jour d'hier. Sinon il y aura un trou dans notre évolution, et cela ne doit pas se faire, parce que le temps et l'évolution ne reconnaissent pas les espaces vides⁸.

Dans ce projet d'auto-éducation à vitesse accélérée, la place de l'art et de la littérature russes et soviétiques est complexe. La Finlande officielle regardait l'Union soviétique avec suspicion dans les années 1920, et cette attitude était largement relayée par les jeunes auteurs et intellectuels, dont la plupart étaient issus des couches moyennes et supérieures de la société. De nombreux mouvements russes et soviétiques appartenaient cependant à la nouvelle tradition de l'avant-garde. Celle-ci se trouvait sur un pied d'égalité avec le futurisme italien, le dada berlinois, le surréalisme parisien et les autres mouvements des vingt dernières années qui avaient tenté de répondre à l'évolution de la société moderne par une expérimentation technique et thématique. Dans cette optique, Isaac Babel rejoint Charlie Chaplin, Boris Pasternak, Pablo Picasso, El Lissitzky et Le Corbusier, car tous acceptent la grande rupture provoquée par l'industrialisation, l'urbanisation et le progrès technologique, tous sont à la recherche de la même modernité dans leur art ; ils appartiennent à ce grand mouvement qu'il faudra désormais rattraper en Finlande.

On doit cette comparaison de Babel, Pasternak et Lissitzky avec leurs collègues occidentaux à Olavi Paavolainen, la figure centrale des Tulenkantajat. Son essai de plus de trois cents pages *Nykyaikaa etsimässä (À la recherche du temps présent)* était un vaste panorama de la vie culturelle et spirituelle de l'Europe dans les années 1910 et 1920. Le rapprochement de noms aussi dissemblables provenant de l'Est et de l'Ouest était justifié par le choix d'un point de vue englobant. Le livre n'avait pas pour seul objectif d'éduquer le public finlandais, il voulait ériger son auteur – et sa génération – au rôle de prescripteur de valeur esthétique et de garant des hiérarchies dans la culture. C'est pourquoi Chaplin était élevé au même

8. Olavi Paavolainen, *Nykyaikaa etsimässä* [À la recherche du temps présent], Helsinki, Otava, 2007 (1^e éd. : 1929), p. 28-29.

rang que Picasso : seul un auteur confiant dans son goût et dans son droit d'exercer le jugement osait le faire.

La conception de la modernité de Paavolainen provenait de sources diverses : voyages, rencontres, lectures, visites d'expositions – cet infatigable explorateur fit découvrir l'Union soviétique au public finlandais⁹. Il traduisit et publia dans l'album *Tulenkantajat* en 1927 l'essai *Le nouveau romantisme* d'Ilya Ehrenbourg¹⁰ pour lequel il écrivit une préface qui fut largement reprise dans *Nykyaikaa etsimässä* deux ans plus tard. Enfant, il avait appris quelques mots de russe avec ses nourrices à Kivennapa. Ce village finlandais était situé dans la région plurilingue de l'isthme de Carélie à 30 kilomètres de Saint-Pétersbourg, ville qu'il découvrit lors des excursions avec son père qui s'y rendait souvent. Mais il est probable qu'il ait utilisé une traduction allemande du texte pour sa traduction finnoise¹¹. L'avant-garde russe appartenait ainsi à une constellation plus large de mouvements et de courants internationaux ; elle n'était pas une enclave à part, bien que l'Union soviétique ait été un État atypique. En même temps, la traduction finnoise montre combien la conception de la modernité de Paavolainen était façonnée par une série de transferts culturels multiples dans le réseau composite du modernisme et de l'avant-garde européens. L'origine exacte des sources était souvent une question secondaire comparée à la distinction fondamentale qui opposait les vieux paradigmes du réalisme et du naturalisme aux mouvements contemporains. Il justifiait aussi la publication de l'essai d'Ehrenbourg, arguant de l'absence de terminologie finnoise en matière d'art moderne et de modernité. L'écrivain russe participait ainsi à l'élaboration du vocabulaire et de la théorie de l'art moderne en Finlande, ce qui, dans son espèce de ventriloquisme, n'est pas sans rappeler la citation que Diktonius faisait de Pouchkine.

9. Voir H. K. Riikonen, « Olavi Paavolaisen Neuvostoliittoa käsittelevät kirjoitukset » [Les écrits d'Olavi Paavolainen sur l'Union soviétique], in Olavi Paavolainen, *Volga virtaa nyt Moskovaan*, Helsinki, Teos, 2016, p. 13-46.

10. I. Èrenburg, « Romantizm našix dneï » [Le romantisme de nos jours], *Krasnaja Zvezda*, 28 décembre 1925. L'article fut repris dans son recueil d'essais *Behj ugol' ili slëzy Vertera*, L., Priboï, 1928.

11. Paavolainen parlait allemand avec sa mère qui était d'origine germano-balte. La maison familiale des Paavolainen et les archives de la revue *Tulenkantajat* ont été détruites dans les premiers jours de la Guerre d'hiver entre la Finlande et l'Union soviétique en 1939.

L'art visuel russe et soviétique – photomontage, art constructiviste, maquettes de l'architecture moderne, cinéma muet, théâtre d'avant-garde (particulièrement important dans la revue *Tulenkantajat*) – participe de ce même processus d'introduction de la modernité du XX^e siècle en Finlande. Paavolainen utilise de nombreuses illustrations dans son livre, souvent sans indiquer leur auteur ou leur origine. Elles ont joué un rôle important dans la communication des idées esthétiques de la modernité au public finlandais. Elles ont rendu familiers le monde nouveau et le style nouveau – constructivisme, cubisme, futurisme, montage – dans un pays rural où la majorité des lecteurs de *Tulenkantajat* n'avait pas la possibilité de voir de leurs propres yeux les hangars, les gratte-ciels, les grues, les trains express, les avions et autres symboles de l'évolution technologique. Selon Paavolainen, la modernité urbaine et technologique exerçait un pouvoir de transformation sur la société : elle renversait la hiérarchie de l'homme et de la machine et menaçait ainsi la vision du monde humaniste traditionnelle, mais en même temps elle ouvrait de nouvelles perspectives dans la construction d'identités sociales et genrées plus diversifiées. Elle était un facteur décisif dans l'évolution du monde moderne, mais elle restait cruellement invisible en Finlande. Le discours visuel de la modernité provenait forcément de sources étrangères, dont l'Union soviétique était l'une des plus importantes.

Le théâtre participait du même champ discursif. La mise en scène et les décors étaient un sujet fréquent de discussions. Les jeunes modernistes et avant-gardistes de Finlande comparaient la production de leur propre pays à ce qui se pratiquait ailleurs. Ils accusaient la première de conservatisme et de naturalisme, critiquaient sa tendance à nourrir l'imagination et les fantasmes du spectateur sans contribuer à l'effet artistique de l'ensemble. Ils louaient la seconde pour sa compréhension claire de la fonction de l'espace et du décor¹². Dans ce domaine aussi, le pays voisin montrait l'exemple à suivre – les illustrations pour les décors scéniques de Natan Altman ou de Marc Chagall étaient assez fréquentes sur les pages de *Tulenkantajat* –, mais avec certaines restrictions. « [S]uivre l'esprit du théâtre de cet État de classe [ouvrière] serait désastreux pour nous », constatait le romancier, journaliste et cri-

12. Voir par exemple P. E. Blomstedt, « Näyttämön rakennustaiteesta » [Sur l'art architectural de la scène], *Tulenkantajat*, 3, 1929, p. 42-44 et Elsi Enäjärvi, « Tämä on ohjaajan aikakausi » [Nous vivons dans l'époque du metteur en scène], *Tulenkantajat*, 6-7, 1929, p. 90-92.

tique Arvi Kivimaa, qui obtint une bourse de voyage à la fin des années 1920 pour mener une étude sur l'art dramatique contemporain à l'étranger et qui visita Moscou parmi d'autres destinations. Il poursuit : « Mais un professionnel peut apprendre beaucoup en observant l'art théâtral éblouissant des Russes¹³ ». Pour Kivimaa, la modernité du théâtre soviétique était visible dans l'art de la mise en scène et dans les décorations « fonctionnelles » et « cubistes » ; elle était technique avant tout et à distinguer de son contexte social et politique. Parmi les metteurs en scène novateurs, le nom le plus cité dans les discussions sur le théâtre était celui de Vsevolod Meyerhold au même titre que celui de l'Allemand Erwin Piscator. Ils représentaient une nouvelle approche de l'art dramatique qui ne reposait plus sur la seule dimension littéraire et ne visait plus l'effet de mimétisme naturaliste, mais incarnait au contraire un « théâtre de metteur en scène » cherchant la spécificité du médium, c'est-à-dire ce que seul le théâtre est capable d'offrir par le jeu de l'acteur, l'utilisation de l'espace scénique et la communication entre les acteurs et le public. C'est dans ce travail sur la « théâtralité » que l'Union soviétique fut un exemple pour la Finlande, dont les quelques expérimentations en ce sens n'ont pas eu l'accueil mérité.

Kivimaa s'approprie d'un point de vue géopolitique le théâtre du grand pays voisin. Il utilise l'exemple soviétique pour défendre le programme des Tulenkantajat, à savoir la modernisation du théâtre en Finlande et la mise en avant des jeunes metteurs en scène et auteurs de sa génération. Comme souvent chez Paavolainen, la référence empruntée à l'extérieur est une stratégie visant en premier lieu à créer une position sur le champ culturel national et à doter les protagonistes de l'avant-garde finnoise du capital symbolique. « Le professionnel » dont il est question ci-dessus est bien l'auteur lui-même, qui deviendra en 1950 le directeur du Théâtre national de Finlande.

II

Kivimaa considérait qu'il existait « un lien de parenté » « naturel » et « acceptable¹⁴ » entre la culture germanique et la Finlande. En revanche, il refusait d'ériger l'Union soviétique en exemple

13. Arvi Kivimaa, *Helsinki Pariisi Moskova* [Helsinki Paris Moscou], Helsinki, Otava, 1929, p. 8.

14. *Ibid.*, p. 8.

politique. Le constat qu'il dresse de la vie quotidienne et de la situation de l'art dans le pays voisin est critique :

Moscou est une immense ville asiatique et européenne, une métropole de quelques dizaines d'immeubles constructivistes et de quelques centaines de milliers de mendiants. L'assurance de la « nouvelle élite » renforce le désespoir dans le regard des « hommes du passé ». [...] Blocus. Ce mot peut être utilisé pour décrire l'état actuel des sciences et de la culture en Russie. L'art libre, la science indépendante et l'éducation populaire libre sont encerclés par la dictature communiste¹⁵.

Olavi Paavolainen partageait ce constat sceptique. Dans *Nykyäikää etsimässä*, il complète son panorama du modernisme par une lecture plus détaillée de trois grands poètes russes, Alexandre Blok, Vladimir Maïakovski et Sergueï Essénine, qui représentent selon lui trois rapports différents à la Révolution. Pour Blok, la Révolution est un « miracle », elle symbolise « l'amour » ; chez Maïakovski, elle est vécue comme « une extase » et symbolise « l'espoir » ; enfin pour Essénine, la Révolution est « une souffrance ». La dernière de ces trois interprétations mérite une attention particulière. La « souffrance » d'Essénine ne se réduit pas à sa biographie personnelle. Selon Paavolainen, elle est la conséquence d'une incompatibilité insurmontable entre la nature fondamentalement rurale de la Russie et la modernité urbaine et technologique de la nouvelle culture d'avant-garde que la Révolution a tenté d'imposer à tout le pays. Essénine, « le dernier poète du village », meurt de cette incompatibilité.

Les auteurs de *Tulenkantajat* qui se sont prononcés sur l'Union soviétique au plan politique et culturel semblent s'accorder sur le fait que la modernité artistique et littéraire qui a émergé en Russie révolutionnaire reste un phénomène de surface. Certes, l'art et le théâtre russes, avec des auteurs comme Maïakovski, ont réussi à donner une expression adéquate aux processus historiques qui ont transformé la société de fond en comble par l'urbanisation et la mécanisation dans la production et dans la vie quotidienne. Cette réussite élève le théâtre russe au rang de modèle à suivre en Finlande. Mais paradoxalement, la société soviétique a gardé l'ancrage rural qui caractérisait la Russie et qui voue le modernisme et l'avant-garde à l'échec. Le constat d'un décalage insurmontable entre le moment révolutionnaire et ses lendemains plus prosaïques

15. *Ibid.*, p. 34 et 67.

d'une part, et entre l'avant-garde artistique et la masse inerte de l'autre, revient dans plusieurs articles, filant ainsi la métaphore éculée de la « Russie éternelle et immuable ». Il faut rappeler que nous sommes à la fin des années 1920 et que la période « glorieuse » de l'alliance entre l'avant-garde et la Révolution s'achève.

Cependant, ces évaluations et interprétations reposent sur une configuration plus complexe. Dans son essai consacré aux trois poètes révolutionnaires cités plus haut, Paavolainen analyse cette évolution en la situant dans une durée plus longue. Selon lui, le futurisme est arrivé en Russie au début des années 1910, au moment où le pays perdait ses illusions politiques après la révolution avortée de 1905 et où la littérature apparue après le réalisme et le symbolisme du tournant du siècle s'essoufflait. Ce terrain était propice au futurisme et aux thèmes de rupture et de destruction relayés dans ses discours. Mais ce courant avait été transposé dans un contexte étranger à ses origines. En Italie, le futurisme s'était érigé contre une tradition sclérosée et suffocante, mais qui n'en demeurait pas moins italienne ; en Russie, une génération d'auteurs s'était ralliée à la fureur futuriste sans véritable héritage intellectuel et s'était retournée contre une tradition étrangère, celle de la culture européenne importée de force par Pierre le Grand. Voici comment Paavolainen décrit cette génération :

Les poètes, dont les pères ne savaient pas lire et dont les beaux-frères frappaient leurs femmes à coups de ceintures de moujik, ont composé des hymnes à la machine à écrire et à la plomberie. Les peintres, dont les mères tiraient la charrue dans les champs et dont les frères conduisaient des troïkas, ont adoré les automobiles et les trains express de luxe dans leurs peintures ; les descendants de marchands de pastèques ont hurlé d'une voix professionnelle héritée de leurs ancêtres : « Faites sauter l'Ermitage ! »¹⁶.

Cette citation laisse apparaître un discours orientaliste et un ton condescendant qui sont exprimés plus directement chez d'autres auteurs, mais dont le style efficace, coloré et analytique est propre à Paavolainen et impossible à traduire. Notons cependant que Paavolainen posait un regard semblable sur son propre pays. En Finlande aussi, la modernité est une nouveauté, « un costume étranger, mal

16. Olavi Paavolainen, *Nykyaikaa etsimässä*, op. cit., p. 210.

ajusté, qui rend incertain et sot et qui fait suer¹⁷ », c'est ainsi qu'il décrit la perception que les auteurs finlandais de sa génération ont de la grande ville contemporaine dans un essai publié en 1932. Pour lui, l'écrasante majorité de ses compagnons modernistes étaient restés des « fils de paysan » incapables de comprendre la modernité en profondeur. L'articulation de deux régimes historiques, pour reprendre la terminologie de l'historien François Hartog¹⁸, le régime historique de la vie rurale attachée aux traditions immuables et au passé d'une part, et celui de la modernité urbaine et technologique propulsée vers l'avenir de l'autre, est un problème fondamental pour Paavolainen et les Tulenkantajat, parce que c'est celui de leur pays.

Le discours sur l'échec du modernisme et de l'avant-garde dans l'Union soviétique doit ainsi être situé dans le contexte d'une réflexion fondamentale – parfois angoissée et exaspérée, parfois optimiste et exaltée – sur la place de la Finlande sur la carte de l'Europe et du monde moderne. Si les Tulenkantajat partagent la même perception du retard que leur pays accuse par rapport à l'évolution culturelle en Europe, tous les pays nordiques appartiennent en fait à cette même catégorie des pays d'arrière-garde, et le constat est souvent le même pour les vieilles nations de l'Europe qui vivent prisonnières de traditions figées. La Finlande a cependant l'avantage de la jeunesse : elle est un nouvel État à construire, où « une immense force spirituelle, qui s'est développée pendant des siècles, frémit et brûle dans chaque cellule¹⁹ ». Elle doit chercher à nouer des contacts avec la « Nouvelle Europe » des États qui ont gagné leur indépendance à l'issue de la guerre après l'effondrement des empires des Romanov, des Habsbourg et des Ottomans. Ces pays, parmi lesquels l'Estonie et la Tchécoslovaquie, incarnent la modernité, soit par leur forme de gouvernement – ce sont des démocraties pour la plupart – soit par leur volonté de

17. Olavi Paavolainen, *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa* [Le grand nettoyage ou dans la chambre littéraire des enfants], Helsinki, Lasipalatsi, 2008 (1^e éd. : 1932), p. 100.

18. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.

19. Erkki Vala, « Kuka on vanhoillinen? Mikä on uutta? » [Qui est passéiste? Qu'est-ce qui est nouveau?], *Tulenkantajat*, 6-7, 1929, p. 113. Notons cependant que le pays s'était déjà doté de nombreuses institutions étatiques au XIX^e siècle (dont le Parlement, la Banque centrale et la compagnie nationale des chemins de fer).

construire des sociétés tournées vers le présent et l'avenir. Cette nécessité de s'orienter vers les nouveaux États exemplaires est signalée à plusieurs reprises, comme par exemple sur la couverture du numéro trois de la revue en 1929 où l'on peut lire un appel anonyme enthousiaste :

H A L L O ! H A L L O !

Estonia, Latvia, Lithuania, Poland, Tshekoslovakia [*sic*], Hungary [*sic*] ! Here is Young Finland ! We greet you from the shores of the Arctic Ocean and the Baltic Sea. We seek contact with you. Long live Young Europe !

La volonté d'appartenir à la « Nouvelle Europe » va souvent plus loin encore que cet appel juvénile. Parmi les Tulenkantajat, Erkki Vala par exemple, essayiste et rédacteur en chef de la revue, est un adepte du pan-européanisme du comte Richard Coudehove-Kalergi et soutient l'idée des États-Unis d'Europe. Dans ce contexte, l'Union soviétique prend une nouvelle signification. L'héritière de « la Russie éternelle » se mue en une figure de proue de la modernité et en une grande puissance mondiale en devenir. Le matérialisme, qui est le fondement même de la philosophie politique du pays, et que les auteurs finlandais associent dans d'autres contextes à l'aspect arriéré du pays, est ici interprété comme un signe de vitalité et de progrès. L'Union soviétique est alors comparable aux États-Unis d'Amérique et apparaît comme une menace pour l'Europe, elle est l'autre mâchoire d'une tenaille qui risque d'étouffer le continent, à condition qu'elle réussisse à combiner le progrès technologique avec l'ancrage rural qui lui est propre et qu'elle se libère ainsi de sa nature prétendument éternelle.

Dans cette constellation, l'Europe représente la culture humaniste et les valeurs spirituelles, face à ses deux voisins, antonymes de ces valeurs. Mais les États-Unis et l'Union soviétique symbolisent aussi l'avenir – non pas uniquement en termes de production industrielle, mais à condition que le mouvement spirituel qui a engendré la Révolution se poursuive dans la littérature et le théâtre²⁰. Pour Vala, seule l'unification de l'Europe sous la forme d'un État fédéral peut la hisser au rang de « concurrente de l'Amérique et de

20. Voir par exemple Paavolainen, *Nykyaikaa etsimässä, op. cit.*, p. 225, R. af H. [Raoul af Hällström], « Näyttämökuva » [Image de scène], *Tulenkantajat*, 10-11, 1929, p. 172-173 et Elsa Enäjärvi, « Suomesta Amerikkaan » [De Finlande à l'Amérique], *Tulenkantajat*, 10-11, 1929, p. 162.

la Russie²¹ ». Les nouveaux pays, délestés de traditions sclérosées, animés par une volonté de vivre et pleins de courage, jouent un rôle central dans ce projet selon l'auteur. De même que la vision de Paavolainen sur le nouveau romantisme de la modernité, cette conception de l'avenir de l'Europe est nourrie de nombreuses analyses contemporaines et internationales sur le modèle soviétique. Vala cite parmi ses sources un entretien de Panait Istraiti dans la revue *Les Nouvelles littéraires* et une recension dans *Die Literarische Welt* sur un récit de voyage en Union soviétique publié par l'écrivain américain Theodore Dreiser (probablement le *Dreiser Looks at Russia* de 1928). L'image de l'Union soviétique était en ce sens composite, fabriquée à partir de sources étrangères plurilingues et polyphoniques ; mais elle restait façonnée par les contraintes et les aspirations de la vie politique et culturelle de la Finlande.

III

Dans les années 1930, Olavi Paavolainen a poursuivi sa quête de la vie moderne. Elle l'a conduit d'abord en 1936 en Allemagne nazie où il a découvert un État totalitaire, à la fois fascinant dans son efficacité et effrayant dans son idéologie, puis en Amérique latine, où il espérait trouver une *tabula rasa* qui ne serait pas affectée par les convulsions politiques du nationalisme et de la dictature qui prenaient de plus en plus d'ampleur sur le Vieux Continent. Ces voyages ont nourri trois ouvrages marqués par une infatigable curiosité pour la vie culturelle et politique des pays qu'il visitait et par un désespoir grandissant face au désarroi, à la violence et aux signes d'une guerre à venir²². Il fit un dernier voyage de deux mois et demi en Union soviétique pendant été 1939. La guerre interrompit le travail sur le livre qui devait suivre ; il ne fut publié qu'en 2016.

Dans les années 1930, le climat se dégrada en Finlande comme partout en Europe. Paavolainen n'était pas le seul à être affecté par ce changement. Erkki Vala prit les rênes de *Tulenkantajat* en 1932, donnant à la publication une forte coloration socialiste dans un champ culturel de plus en plus polarisé qui laissait peu de place à

21. Erkki Vala, « Kuka on vanhoillinen? Mikä on uutta? », art. cit., p. 113.

22. Voir Harri Veivo, « Cosmopolite en crise. Décentrement de modernité et fractures de subjectivité dans les récits de voyage d'Olavi Paavolainen », *Revue de littérature comparée*, 354, avril-juin 2015, p. 187-203.

l'internationalisme et au modernisme enthousiastes que les Tulenkantajat avaient portés. Sa sœur, la poétesse Katri Vala, continua à défendre la modernité poétique presque toute seule, les autres ayant opté pour des discours plus conventionnels, flirtant parfois, comme le romancier Mika Waltari, avec l'extrême droite. En parallèle, et de manière bien plus tragique, l'espace de liberté des écrivains et artistes se rétrécissait en Union soviétique.

La fascination qu'exerçaient l'art, la littérature et le théâtre de l'Union soviétique en Finlande dans les années 1920 s'est donc éteinte en moins de dix ans. Elle était née de la rencontre de deux facteurs : l'avant-garde artistique issue des conditions culturelles, sociales et politiques turbulentes mais fécondes de la fin de l'Empire russe et du début de l'Union soviétique d'une part, et la volonté d'ouverture et de transformation portée par la jeune génération finlandaise en réaction au climat installé dans leur pays après la Guerre civile de l'autre. Dans les années 1930, le premier facteur a disparu de la vie culturelle officielle et le deuxième a pris de nouvelles orientations, le rêve de la « Nouvelle Europe » revêtant une coloration douteuse dans les programmes des partis totalitaristes, les Finlandais progressistes se tournant de plus en plus vers la Scandinavie et le monde anglophone dans leur recherche de pays représentant les valeurs de la liberté et de la tolérance. Comme le montre cet article, les deux facteurs, indépendants en soi, sont en fait mutuellement conditionnés. S'il est vrai que l'appropriation des discours artistiques étrangers était motivée par une réflexion critique préalable sur la société finlandaise et sa place dans le monde, il est évident aussi que l'avant-garde artistique, anti-traditionaliste et fondée sur la théorie et non sur l'histoire, était susceptible de répondre au besoin de renouvellement engendré par cette réflexion critique.

L'histoire des transferts fut ralentie puis interrompue en 1939, mais elle reprit quelques années plus tard. *Le nuage en pantalon*²³ de Maïakovski fut traduit en 1959, à un moment charnière où la poésie finlandaise se prêtait à sauter du modernisme vers la néo-avant-garde. Le rôle d'Henry Parland dans la transmission et l'élaboration du formalisme russe a été découvert à la fin des années 1960, et fait l'objet de recherches aujourd'hui. Une anthologie des manifestes de l'avant-garde russe fut publiée en 2014 par Poesia, une maison

23. V. Majakovskij, *Oblako v štanax*, M., ASIS, 1918. Le poème est écrit en 1915 mais la première édition complète non soumise à la censure ne paraîtra qu'en 1918.

d'édition connue pour sa défense de la poésie expérimentale contemporaine en Finlande qui a pris de l'ampleur sur la scène nationale et internationale depuis une quinzaine d'années. Les heureuses rencontres entre voisins ne sont pas finies.

Normandie Université, UNICAEN, ERLIS