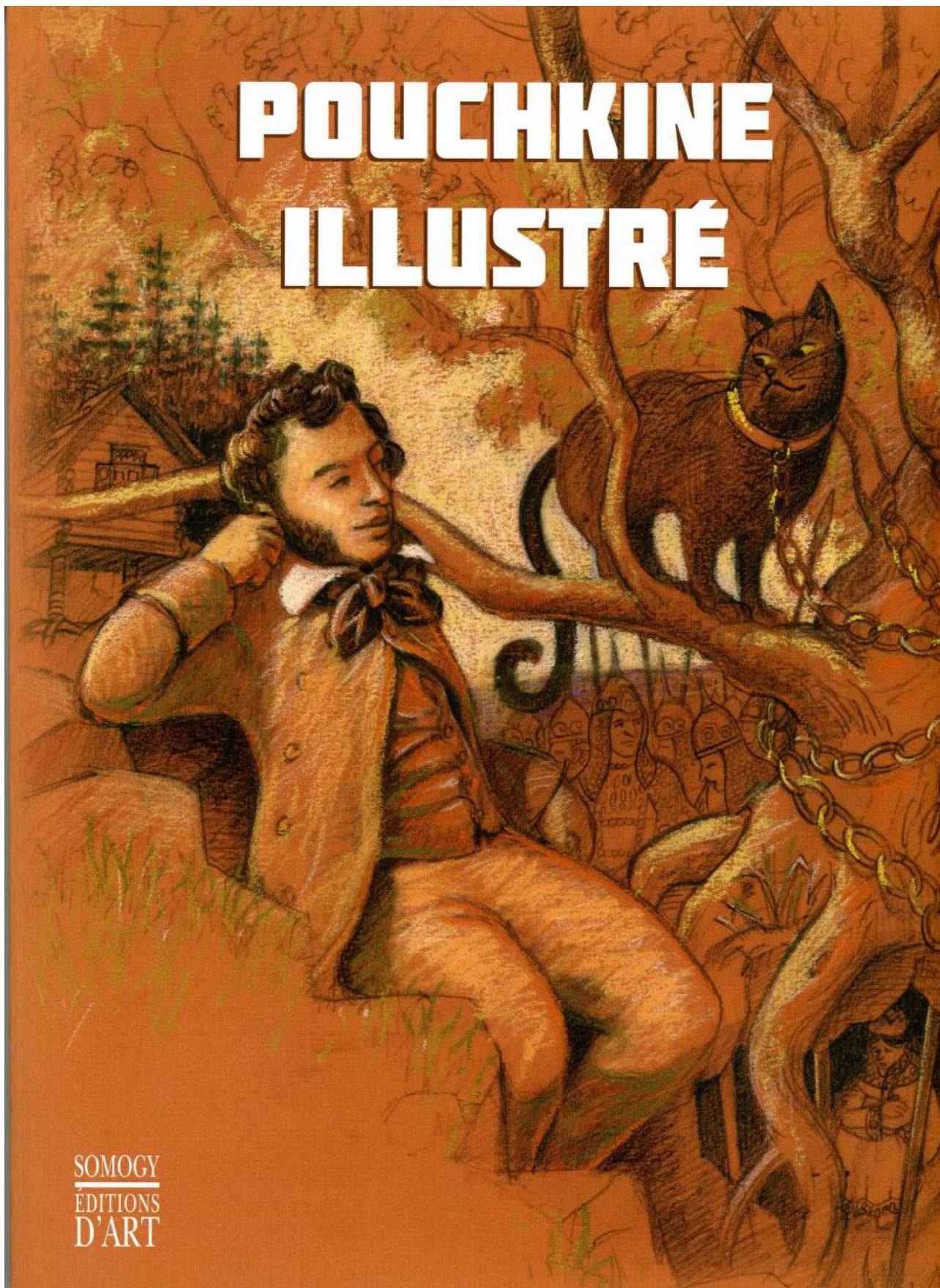


# POUCHKINE ILLUSTRÉ

SOMOGY  
ÉDITIONS  
D'ART





# ILLUSTRER POUCHKINE ?

## NOTES EN MARGE

par Olga Medvedkova<sup>1</sup>

Dans son essai *Mon Pouchkine*, Marina Tsvetaeva se souvenait de son expérience d'enfant : le maître lui avait demandé de raconter le contenu d'un poème de Pouchkine « avec ses propres mots » et elle échoua. La leçon qu'elle en tira était définitive pour sa conscience poétique : « Autrement qu'avec les mots de Pouchkine, ce n'est pas possible. »

Une situation proche se crée lors de toute tentative d'illustrer Pouchkine, de raconter le contenu de ses œuvres par un moyen autre que celui de l'auteur et de « traduire » sa parole en dessin. Peut-on y arriver de manière convaincante ? Que peut-on ajouter à ses œuvres en les illustrant ? Vis-à-vis de Pouchkine, cette question est d'autant plus inévitable qu'il fut lui-même un dessinateur aussi original que « marginal ». À la différence de Goethe ou Hugo, il n'avait jamais produit de « vrais » dessins et, généralement, dessinait peu en dehors de ses manuscrits. Or, en même temps que le processus du dessin était intimement lié chez Pouchkine à celui de l'écriture, il tenait à munir ses publications d'illustrations « professionnelles » et tenta, à plusieurs reprises, d'en donner des modèles aux artistes.

### Pouchkine et Notbek

Smirnova-Rosset se souvient<sup>2</sup> : « À cette époque Pouchkine et Joukovski pensaient éditer les œuvres de ce dernier avec des vignettes. Pouchkine les dessinait au crayon sur des petits bouts de papier ; j'avais conservé l'un de ces dessins, ainsi qu'une tête arabe de sa main. » Ainsi, Pouchkine se mêlait de donner des modèles pour illustrer les œuvres de l'un de ses amis, le plus dessinateur parmi les poètes. Quant aux illustrations de ses propres œuvres, les archives conservent un épisode très parlant. Il s'agit de la page de titre d'*Eugène Onéguine* que Pouchkine voulait faire dessiner d'après sa propre esquisse. Dans une lettre à son frère Lev il écrivait : « Frère, voici l'image pour *Onéguine* : trouve une main rapide et inspirée. Même s'il y a des changements, les éléments principaux doivent rester à leur place. Que la scène reste : il me le faut ». Comme le dessin conservé le montre, les deux personnages – Onéguine et Pouchkine lui-même – furent représentés par le poète face à la forteresse Saint-Pierre-et-Paul – la prison politique de l'Empire où les décembristes, amis de Pouchkine avaient été détenus après leur insurrection. Tous les détails du dessin furent numérotés et légendés : « 1. [Pouchkine] « beau (de sa personne) » ; 2. [Onéguine] « accoudé sur le granit » ; 3. « barque » ; 4. « la forteresse Saint-Pierre-et-Paul ».

Ce croquis de Pouchkine fut redessiné par Alexandre Notbek et, gravé par Egor Gueïtman, publié dans l'*Almanach de la Neva* 1829. L'illustration déçut le poète et suscita sa célèbre épigramme :

« Dédaignant de jeter un œil  
Sur la forteresse du pouvoir  
Il lui tourne fièrement son derrière...  
On ne crache pas dans l'eau qu'on boit ! »

Le spectateur d'aujourd'hui ne peut que partager l'opinion du poète. La particularité du dessin pouchkinien fut trahie par la « main rapide » de Notbek. Cela concernait surtout le personnage du poète qui, dans son croquis, était – vu de dos – tourné vers l'espace ouvert, de sorte que le spectateur pouvait facilement se mettre, pour ainsi dire, derrière lui et prolonger son propre regard par celui de Pouchkine. Cette iconographie romantique par excellence (souvenons-nous, par exemple, du dessin de Tischbein représentant Goethe à Rome ou encore de certains personnages de Caspar David Friedrich), chargée ici d'une signification politique, fut banalisée. À la place de l'écrivain, sans visage, et dont la beauté

1. Chercheuse au CNRS, centre André-Chastel, Paris.

2. A. S. Puškin v vospominaniâh sovremennikov (Pouchkine dans les souvenirs de ses contemporains). Moskva : Hudožestvennaâ literatura, 1985. Vol. 2, p. 160.



transparaît dans l'élégance de son allure dandy, Notbek offrait au lecteur d'*Onéguine* un Pouchkine de face, mais au visage ridiculement enjolivé.

Plus décevante encore fut l'image, par le même Notbek (gravée par Zbrouev et publiée dans l'*Almanach de la Neva* 1829<sup>3</sup>), qui montrait Tatiana en train d'écrire sa lettre d'amour. L'épigramme franchement crue que Pouchkine lui consacra dénonçait son érotisme quasi scabreux, qui nous frappe encore aujourd'hui, surtout au regard de ses dessins dans lesquels Tatiana est représentée avec la retenue et la grâce d'une pleureuse antique.

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle Pouchkine resta mal illustré. Les illustrations d'Olenine ou encore de Galaktionov n'apportaient rien à la poésie pouchkinienne. Ainsi, entre Pouchkine et l'illustration de son temps, il y avait eu une sorte de non-rencontre – si sarcastiquement décrite par ailleurs par Nabokov. Ce n'est en effet qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que l'on doit noter les quelques premières réussites, évidentes bien qu'inachevées, notamment un dessin visionnaire de Mikhaïl Vroubel (1856-1910) pour le *Conte du tsar Saltan*.

### Benois et *La Dame de pique*

En 1911, à Saint-Petersbourg, à l'imprimerie Golike et Vilborg, parut une nouvelle édition de *La Dame de pique*. Ce fut une édition exceptionnelle, dont les cinq cents premiers exemplaires numérotés furent imprimés sur papier Japon, reliés en soie blanche estampillée or et munis d'un coffret, matelassé à l'intérieur de soie blanche également. Ce luxe extérieur reflétait, tout d'abord, la précision scientifique avec laquelle la version du texte fut choisie. Les études pouchkiniennes connurent alors en Russie un développement hors du commun. Ainsi, comme l'expliquait dans son introduction le pouchkiniste Nikolaï Lerner, auteur, en 1903, de la biographie chronologique la plus complète du poète, l'édition se fondait sur l'étude du texte par Mikhaïl Guerchenson qui avait publié *La Dame de pique* dans les œuvres complètes du poète, sous la direction de Semen Venguerov (1855-1920), professeur à l'université de Saint-Petersbourg. À ce « luxe savant » correspondait celui des illustrations réalisées par Alexandre Benois (1870-1960), chef de file du cercle artistique du Monde de l'art et de la revue homonyme. Benois provenait d'une famille cosmopolite. Comme il l'écrivait lui-même : « Malgré un siècle de présence à Pétersbourg, malgré notre vie quotidienne entièrement pénétrée par les éléments russes, malgré tous nos domestiques qui étaient russes, la famille Benois n'était pas russe et, en grande partie, cela venait du fait que nous n'étions pas orthodoxes et que la plupart des alliances dans notre famille se faisaient avec les héritiers des ressortissants de pays différents. Les éléments purement russes commencent à pénétrer dans notre famille seulement vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle...<sup>4</sup> » De fait, la « souche » de la famille des Benois était française, originaire de Saint-Ouen-en-Brie. Le grand-père d'Alexandre, Louis-Jules Benois, arriva en Russie en 1794 ; il fut cuisinier et maître d'hôtel de Paul I<sup>er</sup>. Il se maria avec une Allemande. Leur fils, le père d'Alexandre, Nicolas Benois, baptisé catholique, fut architecte et professeur à l'Académie des beaux-arts. Sa mère était issue de la famille des Cavos appartenant à la haute bourgeoisie vénitienne, et son arrière-arrière-grand-père Giovanni Cavos avait dirigé la Fenice. Son fils Catarino, musicien, se retrouva à Pétersbourg. Le grand-père d'Alexandre Benois, Albert Cavos, étudia à l'université de Padoue les mathématiques et l'architecture : il construisit ensuite les théâtres Mariinsky et Bolchoï à Saint-Petersbourg. Il possédait une maison à Venise, sur le Grand Canal, où il accumula une importante collection d'œuvres d'art, déplacée à Pétersbourg après sa mort. Alexandre Benois était ainsi chez lui aussi bien en France qu'en Italie et en Allemagne. Mais il l'était encore davantage au théâtre, et tout spécialement au Mariinsky de Pétersbourg. C'est ici qu'en 1890, il assista à la première de *La Dame de pique* de Tchaïkovski et tomba immédiatement sous son charme<sup>5</sup>. À la fin de sa vie, il se souvenait : « La musique de *La Dame de pique* avait pour moi la force d'une formule magique, grâce à laquelle je pouvais pénétrer dans le monde des ombres qui m'attirait depuis longtemps<sup>6</sup>. » Et d'ajouter que l'impression produite par cet opéra – si hoffmannien – fut à l'origine de son passéisme.

3. A.L. Slonimski. *Pușkin v izobrazitel'nom iskusstve* (Pouchkine dans les beaux-arts). Leningrad : Ogiz-Izogiz, 1937, p. 65.

4. A. Benois. *Moi vospominaniâ* (Mes mémoires). Moskva : Zaharov, 2005. Vol. 1.

5. En 1921, sur cette même scène, Benois allait réaliser sa propre mise en scène de cet opéra.

6. A. Benois. *Op.cit.* Vol. 1.



En effet, en amateur passionné des romantiques allemands, Benois lisait Pouchkine comme une œuvre d'un cousin germain d'E.T.A. Hoffmann. Dans ses illustrations de *La Dame de pique*, il fit ressortir tout ce qu'il y avait, chez Pouchkine, de visionnaire, à commencer par les rêves, les visions et autres diableries, et en terminant par le paysage même de Saint-Petersbourg – sorte de trompe-l'œil blafard qui s'évanouissait derrière un écran de gros flocons de neige.

### À la lumière de Pouchkine

*La Dame de pique* de 1911 fut un véritable événement, car ce n'était pas simplement un livre illustré, mais un livre inventé, ou plutôt réinventé par Benois. Il s'agissait, tout d'abord, de la variété des formes graphiques : des vignettes collées qui illustraient les exergues et qui jouaient sur la symbolique des cartes (la dame de pique y apparaissait comme une beauté, une rose à la main et – inversement – comme une vieille tenant une branche sèche), des illustrations aquarellées en pleine page, des vignettes monochromes dans le texte, qui ouvraient et clôturaient les chapitres. Mais Benois ne s'arrêtait pas là. Pour les néoromantiques qui formaient l'union du Monde de l'art, toute entreprise artistique – y compris le livre – se pensait à la manière d'un spectacle ou, en termes wagnériens, d'une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*). Pour Benois, comme pour beaucoup de symbolistes de son époque, l'origine de l'idée du livre « total » était liée à l'héritage des théâtres de papier, des théâtres optiques (*peepshow*) et des théâtres d'ombres. Bien entendu, dans ce système expressif, l'ombre et la lumière étaient essentiels.

Dans ses illustrations, l'artiste en jouait donc d'une façon particulièrement intense – en confrontant des lumières tantôt chaudes et froides, tantôt intérieures et extérieures – et c'est cette lumière qui donnait au livre son unité, en le transformant en spectacle. Dans la scène du jeu de cartes à Versailles qui ouvre le livre, la lumière des deux grands bougeoirs symétriques se reflète dans les cristaux d'un lustre, au centre, puis dans le grand miroir, placé au fond. Cet éclairage savamment distribué met en valeur les profils des courtisans versaillais, aux expressions enfantines, amusées ou surprises. En revanche, dans la dernière scène de jeu, la lumière de deux lampes posées sur la table et d'une troisième accrochée au milieu (il s'agit d'une lampe à huile, considérablement améliorée au début du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle) frappe et fragmente l'espace et n'en éclaire une partie que pour mieux en plonger dans l'ombre une autre. Dans une autre scène encore, la lumière du clair de lune pénètre dans la chambre d'Hermann et semble générer le fantôme de la comtesse, alors que – dans l'image finale – la lumière de la dernière bougie allumée devant une partition de musique, que la Mort éteint, projette une ombre menaçante sur la scène du théâtre, rappelant ainsi l'origine de la passion de Benois pour *La Dame de pique*. Or cet emploi de la lumière comme d'un moyen expressif par excellence est également celui de la poésie pouchkinienne.

C'est en effet en grande partie grâce au jeu des lumières que *La Dame de pique* de 1911 apparaissait comme une étonnante réincarnation de l'esprit pouchkinien, de sa vision de l'homme et de l'Histoire. Une fascinante description par Pouchkine de la névrose moderne de la rationalité menant à la folie, associée à la composante « allemande » de l'univers pétersbourgeois et au « métier d'avenir », celui d'ingénieur, s'opposait chez lui à l'atmosphère de santé mentale du siècle précédent. De même, l'image « passéiste » de Benois jouait sur le rapport entre le <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, ce « siècle enfant » s'amusant à la lumière des bougies, et le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, ce « siècle adulte », aussi rationnel qu'obsessionnel. Pour Abram Efros, critique d'art de la génération suivante, Benois contenait en lui l'esprit pouchkinien (*puskinstvo*). Dans ses *Profil*s, publiés en 1930, il écrivait : « Benois est habité par l'esprit artistique. Il y a en lui une sorte de *puskinstvo*. C'est l'homme le plus pouchkinien paru en Russie depuis plusieurs décennies<sup>7</sup>. » Et Efros d'argumenter en renvoyant aux catégories utilisées naguère par Dostoïevski dans son célèbre discours consacré à la mémoire du poète. Il s'agissait de la capacité de Pouchkine (en quoi le poète servait de miroir à son peuple) de s'appropriier toutes les formes culturelles existantes et d'occuper par là une sorte de position « supraculturelle ». En cosmopolite pétersbourgeois, Benois, plus que quiconque, était donc capable de traduire cette dimension pouchkinienne.

7. A. Efros. *Profil* (*Profil*s). 1930. Réédition : Sankt-Petersburg : Azbuka, 2007, p. 87.



## Pouchkine et le Monde de l'art

Dans les années 1900-1910, dans l'entourage de Benois, la création autour de Pouchkine était florissante aussi bien dans le domaine du livre que dans celui du théâtre. L'époque du poète était, en effet, l'une des époques préférées de ces artistes passésistes qui glorifiaient le Saint-Petersbourg du début du XIX<sup>e</sup> siècle et déploraient sa destruction. L'illustration de Pouchkine leur permettait de reconstruire cette ville sur le papier. Mais elle permit également à Benois de détruire Saint-Petersbourg symboliquement : en 1922, aux éditions Orchis à Munich, parut son *Cavalier de bronze* et ensuite, en 1923 à Pétrograd, sa version définitive, tout aussi emblématique, voire prophétique, que *La Dame de pique*. L'ancien mythe de la fin de Pétersbourg, repris par Pouchkine dans son poème, fut nourri ici par le contexte de la révolution russe.

Mais la rencontre avec Pouchkine permettait également aux « mondartistes » de pénétrer dans d'autres univers et, notamment, dans le pittoresque et l'exotique de la Russie d'avant l'époque de Pierre le Grand. En s'inspirant des « primitifs » russes – icônes, louboks, enseignes, broderies, tissus imprimés, jouets populaires – mais aussi des estampes japonaises et des dessins d'Aubrey Beardsley (1872-1898), ils créaient un style à la fois national et moderne.

Ainsi, l'un des premiers spectacles des Saisons russes à Paris, conçus par les artistes du Monde de l'art, fut l'opéra *Boris Godounov*, composé d'après le drame de Pouchkine par Modeste Moussorgski, et présenté en 1908 à l'Opéra de Paris dans la mise en scène d'Alexandre Sanine, avec les décors et costumes néo-russes très stylisés d'Alexandre Benois, Alexandre Golovine, Ivan Bilibine et d'autres<sup>8</sup>. En 1909, le programme de la Saison russe comprenait l'opéra *Rouslan et Ludmila* de Mikhaïl Glinka, avec les décors et costumes tout aussi « nationaux » de Konstantin Korovine.

Quant aux livres, en 1904-1906, Bilibine réalisa son *Conte du tsar Saltan* dédié à Rimski-Korsakov, et, en 1906-1910, son *Coq d'or*, en mêlant savamment la stylisation « à la russe » et « à l'orientale » dans un ensemble graphique et coloristique typique de l'Art nouveau. Dimitri Mitrokhine, en 1905, illustra, dans la même veine, *Le Conte du Pope et de son valet Ballot* et, en 1906, Nicolas Roerich publia son *Rouslan et Ludmila*<sup>9</sup>.

## Pouchkine dans l'émigration

Si en 1909 *Le Coq d'or* de Nikolaï Rimski-Korsakov était encore réalisé, dans l'opéra privé de Zimine, avec les décors et costumes de Bilibine, cinq ans plus tard, ce même spectacle fut confié par Diaghilev à l'arrière-petite-nièce de la femme de Pouchkine, nommée comme cette dernière Natalia Gontcharova (1881-1962). En 1921, sa version du *Conte du tsar Saltan* parue à Paris fut sans doute le livre illustré de Pouchkine le plus russe, si « sauvage » et profonde était l'interprétation de l'imagerie populaire par cette artiste d'avant-garde.

De manière générale, à partir des années 1920, à mesure que les élites russes partaient en exil, l'illustration de Pouchkine se déplaçait progressivement en émigration – et tout particulièrement à Paris. La tradition fondée par les illustrations de Benois perdurait dans les éditions, telles que *La Dame de pique* illustrée par Nikolaï Istselienov (Berlin, 1922), par Vassili Choukhaeff (Paris, 1923<sup>10</sup>), par Alexandre Alexeïeff (Paris et Londres, 1928), ou encore par Anna Staritski (Bruxelles, 1947). Cette tradition fut magnifiée dans la mise en scène, à Paris en 1940, de *La Dame de pique*, réalisée par Georges Annenkov. En même temps que dans le texte qui accompagnait dans le programme de cet opéra, Annenkov, une fois de plus, célébrait cette œuvre de Pouchkine si proche d'Hoffmann, sa mise en scène accentuait son côté fantastique et irrationnel. Quant au *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, produit à Paris, salle Pleyel, en 1943, l'intention d'Annenkov y fut, selon ses propres paroles, de restituer à cette œuvre de Pouchkine « sa simplicité primitive et toute sa fraîcheur légère ».

Tout aussi actifs étaient les illustrateurs des œuvres « néo-russes » du poète. À côté de Bilibine qui

8. Ce spectacle fut repris en 1913.

9. En 1919, M. Doboujinski illustra *La Demoiselle paysanne* et, en 1921, *Le Chevalier avare*. En 1919, B. Koustodiev réalisa ses illustrations pour les *Œuvres* de Pouchkine publiées dans la collection de la « Bibliothèque populaire ».

10. Cette édition s'accompagnait d'un avant-propos d'A. Gide, l'un des auteurs de la nouvelle traduction.



restait, en émigration, le représentant le plus important de cette spécialité « mondartiste<sup>11</sup> », on trouve Jean Lebedeff et Boris Zvorykine, ainsi qu'un remarquable *Boris Godounov* publié en 1925 à Paris avec les illustrations de Choukhæff.

Mais le *Tsar Saltan* de Gontcharova reste, sans doute, l'édition parisienne de Pouchkine la plus originale. Riche de son expérience du livre futuriste, Gontcharova fut capable, comme personne d'autre, de confronter l'écriture et le dessin.

### Les dessins du poète

C'est en grande partie grâce à Abram Efros, l'un des théoriciens du livre futuriste<sup>12</sup>, que la véritable découverte des dessins de Pouchkine se fit par les artistes et les intellectuels de la génération d'après Benois. Son livre *Les dessins de Pouchkine*, paru en 1930, fut le premier sur ce sujet à n'avoir pas été écrit par un pouchkiniste<sup>13</sup>. Abram Efros (1888-1954) avait fait ses études au gymnase classique, puis à l'institut Lazarev des langues orientales et, enfin, à l'université de Moscou. En 1909, il publia sa traduction du Cantique des cantiques et, plus tard, celles de Dante, Pétrarque, Michel-Ange, Vasari, Goethe, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Valéry, Rilke, Cocteau... Lui-même fut donc une personnalité tout à fait « supraculturelle », intimement liée à l'univers du livre. Parmi les poètes qu'il traduisit, il y avait, par ailleurs, plusieurs poètes-dessinateurs<sup>14</sup>. À partir de 1911, Efros devint critique artistique – sous le pseudonyme *Rosstsi* (« russe ») – dans le journal *Russkie vedomosti*. Il fut parmi les premiers à écrire sur Chagall ainsi que sur d'autres artistes de l'avant-garde, et devint, dans les années 1920, l'un des créateurs du théâtre Yiddish de Moscou. Plus tard professeur d'histoire de l'art à l'université de Moscou, il publia un essai intitulé *Les Autoportraits de Pouchkine* (1945), puis un autre, *Pouchkine portraitiste* (1946).

Dans son essai de 1930, Efros critiquait les pouchkinistes<sup>15</sup> qui traitaient les dessins de Pouchkine de « reproductions » de ses textes. Le dessin, écrivait-il, était pour Pouchkine une activité « auxiliaire ». Pensée ici d'une manière proche de celle de Merleau-Ponty<sup>16</sup>, cette production auxiliaire entretenait avec la principale des relations complexes : « La production de dessins chez Pouchkine n'était pas un but en soi, le dessin naissait d'une activité de l'âme et de la pensée, auxiliaire de celle qui donnait naissance à sa poésie. Le dessin de Pouchkine apparaissait dans les pauses créatives, dans les brèves interruptions de la production poétique, aux moments critiques de coupures de l'énergie poétique qui s'accumulait ou se déchargeait [...]. En rencontrant un obstacle, l'énergie créative déviait<sup>17</sup>. »

À la différence des pouchkinistes, Efros classait les dessins de Pouchkine non pas selon leurs thématiques, mais selon la « longueur des interruptions » dans le processus créatif qu'ils remplissaient. À partir de ce classement, il formulait la « loi du parallélisme » qui unissait les dessins de Pouchkine non pas au contenu de ses poèmes, mais au pur graphisme de son écriture. Le passage entre les deux se faisait par le biais des ornements et des arabesques que sa plume vagabonde traçait en poursuivant le mouvement rapide et assuré de sa cursive. Dès lors, poursuivait Efros, le dessin de Pouchkine – qui était son « autre écriture » – était sans évolution. De même n'éprouvait-il aucune influence extérieure : le poète le produisait de manière quasi automatique et enfantine. Par cet autisme dessinateur, le Pouchkine d'Efros faisait figure d'un enfant qui dessine.

11. Voir son *Boris Godounov* au théâtre des Champs-Élysées, en 1929-1931, ainsi que plusieurs contes illustrés.

12. A. Efros. « La lampe d'Alladin » (traduit du russe par Olga Medvedkova), in *Futur antérieur : L'avant-garde et le livre yiddish 1914-1939*. Catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 11 février-17 mai 2009. Sous la direction de N. Hazan-Brunet et H. Kazovsky. Paris : Couleur, 2009.

13. Réédité par Academia en 1933.

14. Voir : É. Peverin. *Dessins de littérateurs*, 1926 ; S. Fauchereau. *Peintures et dessins d'écrivains*. Paris : Belfond, 1991 (il publie plusieurs dessins de Pouchkine : p. 31, 40, 45) ; F. Chapon. *Dessins de poètes*. Paris : Le Bateau Lavoisier, 1966 (voir de Chapon également : *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*. Paris : Flammarion, 1987) ; *L'écrit et le signe : autour de quelques dessins d'écrivains*. Centre Georges-Pompidou, catalogue de l'exposition octobre 1991 – janvier 1992 ; *Poésures et peintures. D'un art, l'autre*. Catalogue de l'exposition. Marseille, 1993.

15. Et notamment P. Annenkov (1812-1887), auteur, en 1855-1857, des *Œuvres complètes de Pouchkine* (Saint-Petersbourg, 1855-1857), accompagnées de fac-similés des manuscrits de Pouchkine parsemés de ses dessins.

16. *Phénoménologie de la perception*, 1945.

17. A. Efros. *Risunki poëta* (Les Dessins du poète). Moskva : Federaciâ, 1930, p. 23.



Cette découverte d'Efros lui permit de relier Pouchkine aux tendances les plus radicales dans l'art du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. L'expérience du livre futuriste russe et yiddish – dont Efros fut l'un des promoteurs – n'était pas étrangère à cette découverte, pas plus que ne le fut l'écriture automatique des surréalistes. Une telle interprétation ne pouvait qu'ouvrir des voies nouvelles dans l'illustration de Pouchkine. Mais la Russie soviétique des années 1930 n'était plus le pays de l'avant-garde artistique.

### L'écriture et le dessin

Selon Efros, les dessins de Pouchkine « découlaient » donc directement de son écriture. Or, ce qu'Efros avait perdu de vue en faisant de l'écriture de Pouchkine un cas exceptionnel et extra-culturel, c'était la composante hautement culturelle de ce phénomène. Depuis la Renaissance, en Italie, puis en France, l'écriture cursive fut, comme on le disait à l'époque, « réduite en art », c'est-à-dire codifiée, dotée de règles. Durant les <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, de nombreux manuels d'écriture furent publiés, enseignant l'art de bien écrire. L'élégance de l'écriture devint, chez les élites européennes modernes, l'une de leurs images de marque, au même titre que celles de la démarche, de l'escrime ou de la danse. Ces manuels contenaient, par ailleurs, toutes sortes de « fioritures », de lettrines, d'arabesques et d'ornements tirés au trait « à main levée<sup>18</sup> ». Chez certains de ces calligraphes, nous trouvons des personnages – et très souvent des oiseaux – composés avec les arabesques d'écriture. À la lumière de ces manuels, l'originalité exceptionnelle des oiseaux tracés par Pouchkine, dont parlait Efros, ne peut qu'être relativisée. Mais ces mêmes manuels permettent de mieux comprendre l'originalité du poète et de mieux ressentir l'extrême liberté de son tracé<sup>19</sup>.

C'est justement dans leur fonction « culturelle » que Benois stylisait l'écriture de Pouchkine – en utilisant les arabesques dans le frontispice du *Hussard*, publié à Paris en 1935. De même, dans les éditions de *La Demoiselle paysanne* (Moscou-Léninegrad, 1936) et d'*Eugène Onéguine* (Paris, 1939), Doboujinski (1875-1957) les introduisait comme l'une des sources de ses stylisations.

En revanche, les illustrations de Tychler et de Kouzmine se fondaient sur une certaine simulation non pas de l'écriture mais du dessin de Pouchkine. Quant à l'écrivain et dessinateur Alexeï Remizov (1877-1957), auteur d'un essai intitulé *Les Dessins des écrivains*<sup>20</sup>, il pensait se pénétrer de manière quasi mystique de l'esprit même du graphisme pouchkinien – notamment des célèbres dessins dits diaboliques – pour accéder à la modernité la plus paradoxale et frappante qui lui attirait l'admiration de Gontcharova, de Picasso et de Breton.

### « Pouchkine en 1937<sup>21</sup> »

L'année du centenaire de sa mort, les Russes émigrés organisèrent à Paris une exposition intitulée *Pouchkine et son époque*. Le commissaire de cette exposition, Serge Lifar, était l'héritier aussi bien réel que spirituel de Serge Diaghilev. La brochure éditée à l'occasion de l'exposition fut ornée d'un dessin de Cocteau et s'ouvrait ainsi : « La Russie a son Dieu, son Apollon : Pouchkine<sup>22</sup> [...] ». Cette divinisation semi-païenne du poète se reflétait dans les salles de l'exposition décorées par Alexandre Benois.

18. Voir par exemple : *Panchrestographie* (B. de Beauregard, 1606), *Caligraphie, Technographie, Jardins d'écriture* (R. Vignon, 1600), *Véritable manière de tenir la plume, Vraye principes de l'art d'écrire* (S. Royllet, 1735), *L'art de l'écriture*, etc. Voir à ce propos : C. Madiaville, *Histoire de la calligraphie française*. Paris : Albin Michel, 2006.

19. À partir du début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, les calligraphes les plus célèbres – tel C. Paillassou (1718-1789), auteur du chapitre consacré à l'écriture dans l'*Encyclopédie* – furent critiqués à cause de leur manque de liberté, car c'est « cette liberté de mouvement qui fait les grands artistes » (C. Madiaville, *op.cit.*, p. 279).

20. « Pisunki pisatelej » (Les Dessins d'écrivains), in *Novoe russkoe slovo*. New York, 25 juillet 1954. Voir : A. Pyman. « Aleksey Remizov on Drawings by writers, with particular reference to the Interrelationship between Drawings and Calligraphy in his own Work », in *Leonardo*. Vol. 13, 1980, p. 234-240. À l'opposé, voir la tentative de « re-rationaliser » les dessins de Pouchkine, par exemple par V. Ivanov (*Puškina v svoëtâ grafika* (Pouchkine dans ses dessins). Sofiâ, 1937) ou, plus tard, dans les études comme celle de Tsiavlovskaiâ (*Risunki Puškina* (Les dessins de Pouchkine). Moskva : Iskusstvo, 1980).

21. C'est notamment le titre du livre de J. Molok : *Puškin v 1937 godu. Materialy i issledovaniâ po ikonografii* (Pouchkine en 1937. Recherches sur l'iconographie). Moskva : NLO, 2000.

22. Exposition : *Pouchkine et son époque*. Paris : Serge Lifar éditions, 1937. À propos de Pouchkine en émigration, voir pour plus de détails : O. Medvedkova, « Les Russes ont leur Parnasse... : Pouchkine et les artistes russes émigrés dans la collection de René Guerra », in *Les peintres russes émigrés 1920-1970. Images de Pouchkine. Portraits d'exil*. Catalogue de l'exposition de la collection René Guerra, 1999, p. 25-35.



L'atmosphère de l'époque de Pouchkine y fut recrée grâce à de nombreux objets et peintures dont la plupart provenait de la collection Diaghilev.

En même temps, en URSS, la préparation du jubilé de la mort du poète en 1937 se transforma en une tentative de récupérer Pouchkine et de l'intégrer dans les rangs des « héros » soviétiques<sup>23</sup>. Dès les années 1930, le nom de Pouchkine figurait dans les listes des livres conseillés aux « ouvriers et kolchoziennes », juste après ceux de Staline et de Lénine. « Chaque soir, je lis un journal et un chapitre de Pouchkine », affirmait, en 1935, une stakhanoviste du métro de Moscou<sup>24</sup>. La nouvelle école soviétique adopta Pouchkine pour inclure ses textes dans les manuels de lecture.

En février 1937, au Musée historique de Moscou, s'ouvrit une exposition nationale consacrée à Pouchkine. Plusieurs éditions illustrées furent, en même temps, publiées à cette date, notamment celles de la maison Academia. Comme en témoigne la discussion publiée par la revue *Le Contemporain littéraire*, l'illustration « adéquate » de Pouchkine posait pourtant quelques difficultés. À la différence de Gogol qui avait eu la chance d'être illustré par Aguin – constataient les participants à cette discussion – Pouchkine n'avait jamais été correctement illustré. Bien que l'on reconnût le succès des éditions de Benois, l'on avouait l'impossibilité de continuer sur cette voie. Ce que l'on attendait dorénavant des illustrateurs, c'étaient des images « réalistes » ! On saluait particulièrement les illustrations de Pakhomov pour *La Fille du capitaine*, de Kibrik pour les *Contes*, de Chmarinov pour *la Tempête de neige*, de Tyrza pour *La Dame de pique*, de Samokhvalov pour *Le Cavalier de bronze* et *Le Comte Noulène*. En revanche, les images de Roudakov pour *Eugène Onéguine* étaient jugées inadéquates, de même que celles de Khizhinski pour les *Récits de Belkine*.

L'article du peintre Kouzma Petrov-Vodkine (1878-1939) qui, en 1936-1937, présida la commission pouchkinienne auprès de l'Union des artistes de Leningrad, tranchait avec l'opinion générale. C'est auprès des dessins de Pouchkine lui-même, affirmait l'artiste, que l'on devait apprendre à l'illustrer. Cette opinion fut développée par Nikolai Tyrza (1887-1942), qui décrit son expérience d'illustrateur de *La Dame de pique* : il lui fallut, écrivait-il, se pénétrer de la lecture de la correspondance de Pouchkine pour avoir eu l'idée de placer le poète à côté d'Hermann dans la dernière scène du jeu de cartes. Ainsi, un siècle après sa mort, Pouchkine réussissait là où il avait échoué avec Notbek !

### En guise de conclusion : illustrer pour rendre hommage

L'illustration de la période soviétique conserva, jusqu'aux années 1990, la tradition du livre illustré du début du siècle. Quand partout ailleurs, depuis déjà des décennies, l'illustration n'ornait presque plus que les livres d'enfants, les Russes, coupés du monde, continuaient à illustrer les leurs et, tout particulièrement, leurs grands classiques. La plupart de ces éditions illustrées ne faisaient que reprendre les formules créées par les artistes du début du siècle. Néanmoins, certaines d'entre elles gardent, encore aujourd'hui, leur fraîcheur quasi naïve.

Car dans le domaine du livre, l'illustration n'a pas pour seule fonction de servir de lien entre le texte et l'imagination du lecteur. Depuis toujours, orner le texte d'images permettait d'enjoliver l'objet même, de lui rendre hommage davantage que de l'expliquer.

23. Comme document d'époque voir : « The Pushkin Centenary : Preparations in the USSR », in *The Slavonic and East European Review*. Vol. 15, n° 44, janvier 1937, p. 309-327.

24. N. Werth, « Alphabétisation et idéologie en Russie soviétique », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. N° 10, avril-juin 1986, p. 33.