



HAL
open science

Les portraits post mortem des écrivains russes, d'objets mémoriels à œuvres d'art

Daria Sinichkina

► **To cite this version:**

Daria Sinichkina. Les portraits post mortem des écrivains russes, d'objets mémoriels à œuvres d'art.
La Revue russe, 2023, 60. hal-04208504

HAL Id: hal-04208504

<https://hal.science/hal-04208504v1>

Submitted on 3 Oct 2024

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.

Daria Sinichkina
Sorbonne-Université
Eur'Orbem

daria.sinichkina@sorbonne-universite.fr

Les portraits *post mortem* des écrivains russes, d'objet mémoriel à œuvre d'art.

Depuis le début de l'histoire de la littérature russe moderne, le corps de l'écrivain fait l'objet d'une fascination toute particulière : alors que la charge symbolique de la fonction du poète ne fait qu'augmenter au cours des décennies, la place dévolue à son corps est paradoxale. Si, dans la première moitié du XVIII^e siècle, la bastonnade qu'inflige Artémi Volynski, ministre de Anna Ioannovna, au poète Vassili Trediakovski est d'une violence proportionnelle à la déconsidération dont fait l'objet l'œuvre de ce dernier (Успенский, Шишкин, 1997, с. 302), la pendaison du poète décembre Kondratii Ryleev en 1826 ou encore la mort violente d'Alexandre Griboïédov en 1829 sont autrement traumatisantes pour la communauté littéraire : on se souvient de la description que fait Pouchkine du corps mutilé du dramaturge dans son *Voyage à Arzroum* (Трубевская, 2005, с. 263). Mais, tandis que l'intérêt que suscitent les derniers instants d'un écrivain auprès des contemporains¹ cède la place à la fascination exercée sur les générations ultérieures par tel ou tel objet macabre associé à l'artiste défunt², son cadavre conserve le plus souvent un statut ambivalent et marginal : sublimé à travers les masques mortuaires, qui servent dans bien des cas de modèles aux futures sculptures³, il n'existe pas, ou peu, comme chair morte⁴. Cependant, la pratique de portraits *post mortem*, qui, en Russie, a partie liée avec le culte funéraire des souverains russes, permet au cadavre du poète d'intégrer progressivement, tout au long du XIX^e siècle, le champ visuel de la littérature russe, sans jamais se départir de son potentiel subversif, en ayant à la fois un statut de relique et d'objet d'art. La représentation de l'écrivain « sur son lit de mort [на смертном одре] » ou « mis en bière [в гробу] » existe simultanément comme objet mémoriel confortant le canon classique et comme objet esthétique, voire comme matrice narrative de (ré)écriture biographique. Surtout, les modalités de sa diffusion au sein de la communauté littéraire, puis de sa popularisation auprès d'un public très large témoignent, indirectement, de l'importance croissante qu'acquiert l'écrivain dans la société russe du XIX^e siècle, et de la concurrence symbolique que celui-ci engage avec l'État, incarné dans la figure – et le corps – de l'empereur

L'histoire visuelle des cadavres d'écrivains et de poètes depuis la première moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années qui suivent immédiatement la révolution de 1917 offre un prisme intéressant pour mettre en lumière un aspect méconnu des mécanismes de la réception posthume des hommes de lettres⁵, ce qui permet de réévaluer la place des images des corps des poètes morts – et des corps en souffrance⁶ – dans l'imaginaire culturel du XX^e siècle russe. Je me limiterai, dans le cadre de cet article, à quelques jalons de cette tradition iconographique. Si la pratique des derniers portraits existe d'abord comme rite commémoratif dans le cadre privé, le cadavre de l'écrivain, à la suite de celui de l'empereur, commence à être visible dans les années 1860, pour faire l'objet, à la fin du siècle, d'une production esthétique qui s'inscrit dans la logique du culte de l'écrivain. Enfin, les portraits *post mortem* de la période moderniste, tributaires des fonctions mémorielles du dernier portrait héritées du siècle précédent, doivent aussi être abordées comme autant d'objets esthétiques témoins de l'émotion suscitée par la mort du poète.

1. Sous le règne de Nicolas Ier, le dernier portrait comme objet mémoriel et relique à potentiel subversif.

L'usage qui consiste à représenter le corps d'un défunt illustre est importé en Russie d'Europe occidentale sous Pierre I^{er}⁷, qui fait réaliser un premier portrait de ce type en 1720 pour l'un de ses ministres (Логунова, 2011, c. 148). Il faut cependant attendre la mort de l'empereur lui-même pour que la pratique s'enracine dans l'usage : au même titre que le masque mortuaire, le portrait *post mortem*, quoique d'une façon qui n'a rien de systématique encore, fait partie des rituels funéraires codifiés en 1725 qui concernent la personne du souverain (Логунова, 2011, c. 244). Deux peintres de la cour de Pierre le Grand – Ivan Nikitine et Johann Gottfried Tannauer (Логунова, 2011, c. 246-247) – sont invités pour représenter le tsar peu après son trépas, et les deux tableaux respectent des codes esthétiques hérités de la peinture du XVII^e siècle européen (les *deathbed portraits* que l'on trouve chez les peintres de l'école flamande⁸) : le trépassé est représenté seul, allongé, de trois-quarts ou de profil, le corps recouvert d'un drap jusqu'en haut du torse. Seule la partie supérieure du corps est visible.

Dans l'histoire de la littérature russe, il semble que le premier écrivain ainsi « croqué » sur son lit de mort soit Nikolai Novikov, que I. Tchérépanov dessine le 12 août 1818 (Плаксин, 2015). Deux décennies plus tard, la mort de Pouchkine offre un cas intéressant. Il existe cinq dessins du poète mort (Либрович, 1890, c. 77-84), dont deux sont le fait de ses amis poètes – Vassili Joukovski et Alexandre Strougovchtchikov – et les trois autres de peintres professionnels : Apollon Mokritski, Alexandre Kozlov et Fiodor Bruni (Плаксин, 2015, c. 65). Tous respectent les codes énoncés précédemment : on y voit le haut du corps et l'accent est mis sur le visage, exécuté avec beaucoup de détail. La dépouille de Pouchkine se trouve ainsi immortalisée grâce à ce qu'on

pourrait appeler un « gros plan », pour employer un terme du lexique de la photographie qui, en Europe occidentale, vient remplacer la peinture mortuaire dès la fin de la première moitié du XIX^e siècle⁹, comme en témoigne la célèbre collection de Stanley Burns (Burns, 1990). Le souci principal « est de montrer les traits de la personne décédée » (Bolloch, 2013, p. 212) : dans cette logique, le dessin *post mortem* de Gogol, par exemple, se contente de donner à voir, de profil, sa tête seule (Плаксин, 2015, c. 302). En outre, dans le cas de la représentation mortuaire d'une personne célèbre, on relève la « volonté qu'elle soit identifiable par le plus grand nombre » (Bolloch, 2013, p. 212), bien que dans la Russie du XIX^e siècle, la réalisation d'une peinture ou d'une photographie mortuaire d'un illustre défunt n'entraîne pas automatiquement une large diffusion de cette dernière. En effet, d'abord destinés, tout comme en Europe occidentale, à un usage privé¹⁰, les portraits *post mortem* ne sortent que très progressivement du cercle familial, et les mécanismes de diffusion de ces images sont révélateurs des pratiques commémoratives associées à la figure de l'écrivain, dont on peut par ce biais mesurer la politisation. Ainsi, alors que l'on peut se procurer à Saint-Pétersbourg, à l'hiver 1837, des copies du masque mortuaire de Pouchkine (Либрович, 1890, c. 88), la lithographie du dessin de Bruni représentant le poète mis en bière (ill. 1) est certes disponible à la vente mais n'est reproduite qu'en nombre très limité, sans signature d'auteur (Либрович, 1890, c. 78, c. 90). Il est en outre hors de question de diffuser dans la presse l'image du poète sur son lit de mort. La simple publication de sa nécrologie par le prince Odoïévski dans les *Suppléments littéraires à l'Invalide russe [Литературные прибавления к Русскому инвалиду]* vaudra à l'éditeur du journal un sermon de Sergueï Ouharov, ministre de l'Instruction publique, indigné notamment qu'une notice informant de la mort d'un poète ait pu être présentée dans un encadré noir, « privilège des personnes au service de l'État [привилегия лиц, состоящих на государственной службе] » ([Б.П.], 1896, c. 803). Toutefois, si cette anecdote laisse supposer que la publication de visuels associés au rite funéraire était réservée au souverain qui faisait l'objet d'un deuil national¹¹, il faut rappeler que les premiers destinataires des portraits mortuaires des empereurs et des grands princes russes étaient les membres de la famille impériale. Ainsi, à la mort de Nicolas I^{er}, le 2 mars 1855, au moins deux portraits *post mortem* sont réalisés : l'un est un dessin de Vladimir Gau (Логунова, 2011, c. 310), portraitiste officiel de la cour des Romanov, l'autre une lithographie de Karl Piratski. Un daguerréotype sera réalisé à partir de cette dernière image et envoyé à la reine douairière de Hollande, Anna Pavlovna, sœur de Nicolas I^{er}. De nouvelles copies daguerréotypées sont commandées aux frères Henri et Charles Mouhot pour être distribuées « aux personnes de haute naissance et nobles » (Wap, 1855, p. 119)¹². On voit à travers cet exemple comment la photographie vient assez tôt relayer la peinture et le dessin, d'abord dans un souci de diffuser l'image du défunt dans le cercle familial, y compris auprès de membres éloignés de la famille du tsar. En outre, le

choix de l'image n'est pas fait à la légère, dans la mesure où c'est le portrait de l'empereur sur « un matelas de foin (*sic*), avec un manteau de soldat pour couverture » (Wap, 1855, p. 119) – la lithographie de Piratski – qui l'emporte sur une représentation plus conventionnelle, ancrant dans les mémoires et les imaginaires le souvenir d'un souverain aux mœurs spartiates. D'emblée, la photographie mortuaire se caractérise, tout comme le dessin, par un certain degré de mise en scène.

2. De la reconnaissance du dernier portrait à la concurrence *post mortem* entre l'écrivain et le pouvoir dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

En 1855, les funérailles de Nicolas I^{er} font l'objet d'une série d'illustrations destinées à une diffusion au-delà du cercle familial, notamment sur les pages du *Fenillet illustré russe* [*Русский Художественный Листок*], édité par Vassili Timm, journal illustré qui tire entre 500 et 1 000 exemplaires¹³. Le portrait de l'empereur sur son lit de mort recouvert d'un manteau militaire est d'ailleurs reproduit dans le n° 12 de la même année. Au début de la décennie suivante, le *Fenillet*, qui se présente comme journal aux visées artistiques, devient l'espace privilégié pour la légitimation des derniers portraits d'écrivains qui cessent d'être anonymisés. Dans le numéro 7 de 1862, le dernier portrait de Lermontov, réalisé par Robert Schwede¹⁴, est placé au milieu d'une planche ornée de quatre paysages du Caucase, dessins du poète et d'Alexandre Arnoldi. Dans le numéro 29 de la même année sont publiés deux portraits de Vissarion Biéliniski, mort en 1848, dont l'un est une lithographie du critique sur son lit de mort, dessiné par K. Gorbounov. En face des portraits on trouve les images des tombes de Biéliniski et de Nikolai Dobrolioubov. Enfin, en novembre 1862, le périodique consacre un article aux derniers instants du poète « paysan » Ivan Nikitine, mort en 1861 ([Б.п.], 1862, p. 155-156), en l'illustrant d'un dessin de l'auteur « mis en bière [в гробу] » (n° 32) qui sera repris dans ses œuvres complètes en 1913, à côté de portraits de lui vivant et d'une photographie de sa tombe (Гершензон, 1913, p. 40-41).

Si le début des années 1860 marque un premier jalon important dans l'histoire de l'iconographie mortuaire des écrivains russes, c'est l'année 1881 – celle de la mort d'Alexandre II et de Dostoïevski – qui devient véritablement un tournant pour les représentations mortuaires des personnages célèbres. Ainsi, la photographie d'Alexandre II sur son lit de mort, réalisée par le célèbre Sergueï Lévitiski (Алгунова, 2011, c. 677), photographe des tsars, connaît une diffusion nettement plus large que celle de son père. En témoigne sa reproduction sur le tableau d'Ilya Répine *On ne l'attendait plus* [*He ждали*], peint à la fin de la décennie (1884-1888). La xylographie réalisée d'après le cliché de Lévitiski par Lavrenti Seriaikov décore le mur droit de la pièce où se déroule la scène représentée par le peintre (Бойцова, 2010, c. 328). Enfin, la photographie de Lévitiski sert à

son tour de modèle au peintre Konstantin Makovski qui en fait une huile sur toile en 1881. Il s'agit là, semble-t-il, d'un épisode révélateur de la complémentarité entre la peinture et la photographie *post mortem*, la peinture conservant sa valeur de prestige qui contrebalance la démocratisation inévitable, permise par la photographie et les produits qui en sont dérivés, de l'image de l'empereur sur son lit de mort. D'une part, le portrait d'Alexandre II peint par Makovski renoue avec la tradition du rituel funéraire des souverains russes imposé au lendemain du trépas de Pierre le Grand, rituel qui se lit, sans surprise, comme une mise en scène du pouvoir. D'autre part, le cliché de la dépouille du tsar, qui connaît une diffusion beaucoup plus large que les précédents portraits mortuaires des souverains russes, signale l'existence d'une pratique commémorative collective non restreinte au cercle intime.

Cependant, si, en France, c'est une photographie *post mortem* de Nadar placée en une de l'*Illustration* qui scelle la consécration posthume de Victor Hugo en mai 1885 (Bolloch, 2013, p. 212-213), c'est sans doute le dessin de Dostoïevski sur son lit de mort réalisé par Ivan Kramskoï le 9 février 1881 (ill. 2) qui peut être vu comme un événement de portée similaire. Dans le cas de Dostoïevski, dont les obsèques, « mélange complexe de manifestation politique et de rituel religieux » (Maiorova, 2019, p. 516), marquèrent une nouvelle étape dans l'histoire des hommages funéraires rendus aux hommes de lettres, plusieurs facteurs sont réunis pour assurer à l'image de son corps mort un statut qui se rapproche à la fois de celui du portrait officiel et de celui d'une icône. Ce premier portrait *post mortem* de Dostoïevski s'inscrit formellement dans le genre des derniers portraits pratiqués depuis le XVIII^e siècle, reconnaissables à leur focus sur la partie supérieure du corps du défunt, ici vu d'en haut (la même perspective que celle adoptée par Ivan Nikitine pour le corps de Pierre I^{er} en 1725). Il bénéficie de la caution d'Ivan Kramskoï, peintre de l'Académie et auteur d'une galerie de portraits d'écrivains russes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Son dessin de Dostoïevski n'est d'ailleurs pas un simple portrait *post mortem* à fonction mémorielle, mais bel et bien la mise en scène d'une « belle mort » (cf. Héran 2002, p. 47-49) : le visage de l'écrivain semble illuminé, un léger sourire se lit sur ses lèvres. Le talent de Kramskoï permet en outre de pallier les failles techniques de la photographie : Konstantin Chapiro, célèbre dans les années 1870 pour avoir ouvert un atelier spécialisé dans les clichés d'écrivains russes qu'il rassemble dans un album en 1880 (Шапиро, 1880), invité par l'épouse de l'écrivain, doit s'y prendre à plusieurs reprises pour réaliser un cliché de qualité dans la petite pièce sombre où se trouve le corps de Dostoïevski (Буданова, Фридлендер, 1999, c. 548). Une fois mis en bière, ce dernier bénéficie d'une meilleure exposition : Chapiro le prend en photo et réalise à partir de l'image obtenue, avec Nikolai Bogdanov, un montage honorifique dans lequel sont reproduites les couronnes funéraires offertes à l'écrivain ainsi qu'un autographe de ce dernier. Sorte de tombeau visuel, le montage n'est

pas mis en vente mais ceux qui le souhaitent peuvent se le procurer dans l'atelier du photographe (Шапиро, 1881). En revanche, les deux dessins de l'écrivain dans son cercueil dus aux peintres Piotr Borel et Alexandre Zemtsov sont reproduits dans la presse à grand tirage, le premier dans le n° 631 de *L'Illustration Universelle* [*Всемирная Иллюстрация*], qui tire à 10 000 exemplaires, le second dans le n° 7 de 1881 de la revue *La Glèbe* [*Нива*] (Буданова, Фридендер, 1999, c. 552), qui tire à près de 68 000 exemplaires. C'est une première. Quant au portrait de Kramskoï, celui-ci est imprimé dans le n° 3 de 1881 du *Messenger historique* [*Исторический вестник*], « grosse revue » prestigieuse. Enfin, le 29 janvier au soir, le portrait est exposé sur scène, à Saint-Pétersbourg, à l'occasion de la commémoration de la date anniversaire de la mort de Pouchkine qui se transforme en hommage au prosateur (Буданова, Фридендер, 1999, c. 552).

Ainsi, les portraits *post mortem* de Dostoïevski, dessin et photographie, participent à définir les codes d'un des rituels visuels associé au culte du poète qui prend dans ces années une forme institutionnalisée. En effet, la décennie 1880 s'ouvre avec l'inauguration du monument à Pouchkine à Moscou, qui pose les fondements du culte officiel de l'écrivain (Levitt, 2020, p. 455). Elle est caractérisée par une croissance exponentielle d'entreprises culturelles variées visant à maintenir le « prestige du classique » (Рейтблат, 2020, c. 42) : écriture d'articles biographiques, édition d'œuvres complètes, diffusion de portraits de l'écrivain ainsi que de photographies de ses monuments ou encore de son tombeau (Рейтблат, 2020, c. 43 et suivantes). Le portrait *post mortem* – souvent, comme on vient de le voir, réalisé par les mêmes artistes qui ont peint ou photographié ces auteurs de leur vivant –, fait partie du rituel destiné à conserver et incarner la mémoire du poète défunt et à sublimer l'instant du trépas de l'homme de lettres en posant sur sa dépouille un œil d'artiste.

Si la diffusion du dernier portrait au-delà du cercle familial et amical a pu être jugée inconvenante, voire subversive par les autorités politiques dans la première moitié du XIX^e siècle, la pratique devient plus systématique à partir des années 1880 et les écrivains dont on montre les corps morts sont intégrés, par ce geste, dans le canon littéraire russe en cours de formation. Ainsi, Biéliniski est de nouveau dessiné sur son lit de mort, la tête ceinte d'une couronne de lauriers, par le peintre Ivan Astafiev en 1881¹⁵. Le dernier portrait de Lermontov trouve quant à lui sa place sur les pages du *Messenger historique* en 1884 (Булаков, 1884, c. 569).

Les deux supports – celui du dessin et de la photographie – coexistent au début des années 1880. Cependant, bien que les avancées techniques de la photographie permettent bientôt de montrer le corps dans l'intimité du trépas, le dessin ne disparaît pas pour autant. Ivan Tourguéniev est ainsi à la fois dessiné et photographié sur son lit de mort à Bougival en septembre 1883 (Ипатова, 2012, c. 573). Afanasi Fet est photographié dans son cercueil par R. Brodovski en 1892. Le 15 juillet 1904, l'appareil photographique s'introduit dans la chambre d'Anton Tchekhov à

Badenweiler¹⁶. Enfin, si les clichés de la dépouille de Tourguéniev, mis en vente en Russie peu après son décès, ne connaissent pas un grand succès commercial malgré la profusion des actions commémoratives consacrées à l'écrivain, la mort de Tolstoï près de trois décennies plus tard achève de faire du corps mort de l'écrivain un objet légitime de représentation. Les clichés de son cadavre, transformés en cartes postales vierges ou à message¹⁷, rejoignent les « portraits d'hommes de lettres sur les cahiers d'écolier et les emballages de bonbons » (Рейтблат, 2020, с. 43) comme produits dérivés du culte de l'écrivain. Ils inscrivent ce dernier à la fois dans une logique du culte des saints – qui rivalise avec celui du souverain – et de consommation de masse, comme en témoigne la sortie en salles, en 1910, du film de quatre minutes intitulé *Les funérailles de Tolstoï* [Ποχорони Толстого].

3. Instrument politique et œuvre d'art : le dernier portrait dans la Russie soviétique des années 1920.

Dans la Russie bolchevique, les rituels funéraires des premières années du régime visent à désacraliser et à rationaliser la mort des simples citoyens, insistant sur l'indifférenciation des corps après le trépas par la banalisation des fosses communes et des crématoriums (Malysheva, 2017, p. 648). Inversement, on assiste à la promotion du culte individuel des héros tombés pour la révolution, et ce dès les années de guerre civile. Ainsi, Yakov Sverdlov, Mikhaïl Frounze et Félix Dzerjinski ont droit à une tombe individuelle en 1919, 1925 et 1926 respectivement (Malysheva, 2017, p. 650), le cas du mausolée de Lénine étant à la fois exceptionnel et exemplaire dans la culture funéraire des années 1920 (voir Merridale, 2000, p. 145-153). Peu après la révolution, les portraits *post mortem* des dirigeants soviétiques mis en bière deviennent un visuel incontournable des nécrologies publiées dans la presse (Орлова, 2019, с. 188), la photographie ou le dessin étant parfois doublés de tableaux, comme dans le cas de Lénine peint par Kouzma Petrov-Vodkine en 1924, ce qui permet de tracer un parallèle entre ces pratiques funéraires et celles qui entouraient les souverains russes d'avant la révolution. À côté du culte des héros de la révolution, celui du poète ne semble guère s'essouffler, si l'on en juge par la réédition de photographies d'écrivains du XIX^e siècle sur leur lit de mort : ainsi paraissent à quelques années d'écart *La Mort de Tourguéniev* [Смерть Тургенева] (Утевский, 1923) puis, à l'occasion des vingt-cinq ans de sa mort, un album de photographies de Tchekhov dans lequel figure notamment son dernier portrait ([Колл.], 1929).

Le corps des écrivains qui périssent dans les années 1920 – à condition de ne pas trouver la mort en prison ou sur un peloton d'exécution – fait l'objet, à son tour, de rituels mémoriels et iconographiques codifiés. Ainsi, les funérailles d'Alexandre Blok en 1921 sont documentées par Moiseï Nappelbaum, célèbre pour avoir fait poser dans son studio des personnalités politiques,

écrivains, poètes et artistes des années 1920 et 1930. Survenu dans un contexte de dénuement et de violence politique qui avait eu pour effet de modifier le rapport à la mort (Merridale, 2000, p. 102 ; p. 115 et suivantes), le trépas de Blok a été perçu par ses contemporains comme un événement tragique, la fin d'une époque (Вейлале, 1961, c. 275). Il a suscité une série de visuels mortuaires, parmi lesquels un croquis du poète par Olga Forch, une photographie de Moiseï Nappelbaum et un dessin du peintre Youri Annenkov (ill. 3) qui donne une image effrayante du poète mort au visage émacié. En outre, les funérailles de Valéri Brioussov en 1924, de Sergueï Essénine en 1925, puis celles de Vladimir Maïakovski en 1930, deviennent autant d'événements majeurs de la vie littéraire, culturelle, mais aussi politique en Russie soviétique (Бойцова, 2010, c. 328), qui s'inscrivent dans le sillage de celles de Blok et de leurs illustres prédécesseurs des années 1880-1900. Les photographies des poètes dans leurs cercueils respectent les canons du genre, tout en s'apparentant aux clichés devenus de plus en plus répandus en URSS au XX^e siècle du défunt mis en bière entouré de sa famille et recouvert de fleurs (Бойцова, 2010, c. 332). Quant aux funérailles, leur tournage peut donner lieu à un montage de séquences d'après un scénario qui prend pour modèle celles d'un « héros de la révolution », comme ce fut le cas pour Brioussov (Буллаков, 2012, 170) Diffusés auprès d'un public très large, ces films témoignent de l'instrumentalisation et de la récupération, par le pouvoir soviétique, des mécanismes de canonisation des écrivains et des poètes dont la mort, exposée en public, devient le point de départ d'écriture de biographies officielles, à l'inverse de ceux dont les noms et les visages sont gommés de l'histoire de la littérature.

À côté des clichés « officiels » de poètes et d'écrivains mis en bière, la pratique des derniers portraits réalisés au chevet du défunt demeure au moins jusqu'à la fin des années 1920¹⁸. Parmi ceux-ci, les derniers portraits de Essénine méritent qu'on s'y intéresse en détail. Il existe en effet, outre des photographies du poète mis en bière réalisées par Karl Bulla (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 541), des clichés pris par Nappelbaum à l'hôtel Angleterre, à Leningrad, le 28 décembre 1925, quelques heures après que le poète y a été retrouvé mort (Прокушев, Стахова, 2003, c. 119) (ill. 4 ; ill. 5). Très crus, ils semblent n'avoir d'autre fonction que de donner à voir les détails de la mort violente du poète, et c'est ce qui explique en partie l'usage qui a pu en être fait par les partisans de la théorie du complot « judéo-bolchévico-maçonnico-tchékiste » (Виницкий, 2019) qui aurait été responsable de l'« assassinat » de Essénine (Прокушев, Стахова, 2003, c. 6). Cependant les photographies de Nappelbaum doivent aussi être abordées non seulement comme témoignages matériels du trépas du poète, mais encore comme objets mémoriels et artistiques. Arrivé sur place avec son fils alors que le corps de Essénine était encore accroché au tuyau auquel le poète s'était pendu, Nappelbaum ne « se met au travail [приступает к работе] » que lorsque le cadavre fut allongé sur une méridienne (Напельбаум, 1995, c. 3), plaçant le corps de manière à produire une

photographie nette et bien exposée. Or, si, du point de vue de la composition, ces clichés *post mortem* respectent les règles du genre, ils manifestent une rupture violente avec les codes esthétiques associés à cette pratique depuis le XIX^e siècle. À l'inverse du dernier portrait qui vise à souligner l'apaisement du défunt et qui se fait le relais visuel des descriptions verbales dans lesquelles les témoins insistent le plus souvent sur la sérénité de l'expression du mort¹⁹, les photographies de Nappelbaum n'atténuent en rien la souffrance physique manifeste du poète à ses derniers instants. Elles semblent au contraire accentuer la ressemblance de Essénine avec un martyr, voire le Christ descendu de croix, dont les diverses représentations artistiques, d'Annibale Carracci (*Le Christ mort*, 1583-1585, **ill. 6**) à Andrea Mantegna (*La Lamentation sur le Christ mort*, 1680) et au-delà peuvent être vues comme des prototypes.

En outre, si les marques de douleur visibles sur le corps de Essénine et la posture de son corps crispé rendent visuellement compte du choc qu'a suscité sa mort auprès de ses contemporains, elles fixent aussi l'image d'un Essénine en souffrance, d'un poète que le tragique de son existence a poussé à mettre fin à ses jours, et dont les pulsions suicidaires étaient connues (Чхартишвили, 1999, c. 481). Reprenant derrière son objectif la fonction du peintre du XIX^e siècle qui, plus que de fixer les traits de l'écrivain mort, cherchait, à l'instar de Kramskoï, à cristalliser « l'âme » du défunt artiste du verbe²⁰, Nappelbaum fait du portrait *post mortem* de Essénine une illustration de la personnalité lyrique du poète qui a cultivé sa réputation scandaleuse d'ivrogne et de bagarreur, et qui a œuvré pour faire de son suicide un « fait littéraire » (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 356). Le cliché de Nappelbaum se fait aussi le relais visuel de l'époque violente qui a « gaspillé ses poètes » (Якобсон, 1975) et dans laquelle ce poète « maudit » (cf. Brissette, 2005, p. 283-338), victime d'une réelle souffrance psychologique, a choisi de se donner la mort, une époque à laquelle la statistique des suicides, tout comme la fascination morbide pour ce phénomène, sont au plus haut (Чхартишвили, 1999, c. 199 ; Быков, 2019, c. 8 et suivantes). D'ailleurs, si lors de ses obsèques Essénine est célébré en tant que « grand poète national russe [великий русский национальный поэт] » (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 543), la campagne de calomnie contre le « phénomène Essénine [есенинщина] » qui vise notamment le « décadentisme [упадничество] » de son geste ultime débute dès 1926 (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 557 et suivantes).

Enfin, indépendamment de l'instrumentalisation dont a pu faire l'objet le suicide de Essénine dans les années 1920 comme à la fin du XX^e siècle (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 554 et suivantes), les photographies de Nappelbaum, qui sont à replacer dans la longue tradition des représentations mortuaires des écrivains russes depuis le XIX^e siècle, sont aussi des œuvres d'art qui ont pour objet le tourment intérieur d'un poète créateur d'un puissant mythe autobiographique. En

laissant au cliché du poète mis en bière la fonction de dernier portrait officiel, Nappelbaum semble réaliser son désir de faire du portrait photographique un égal du portrait pictural, qui doit être « l'incarnation d'un imaginaire artistique, la mise à nu du monde intérieur de l'être humain, de sa psychologie, de son caractère social et de sa personnalité²¹ ». Ce faisant, il inclut décidément Essénine dans un paradigme moderniste, à l'intérieur duquel son cadavre – tout comme le sang avec lequel il a confié avoir écrit son dernier poème – sert de caution ultime à l'authenticité de sa création poétique²².

Ainsi, le portrait *post mortem* des écrivains occupe une place particulière dans l'histoire visuelle de la littérature russe, dans laquelle le dessin et la photographie coexistent pour produire des images qui véhiculent, selon le trait du dessinateur ou l'arrangement du photographe, une impression fugace saisie au vol par un crayon amical ou une mise en scène solennelle. D'abord réservé à un usage privé, le dernier portrait du poète se conçoit, dès la mort de Pouchkine, comme une relique que l'on ne peut faire circuler que dans un cercle restreint d'initiés, le culte du poète étant encore largement confidentiel. À mesure que ce dernier s'institutionnalise, d'abord dans les années 1860 puis, surtout, à partir de 1880, le corps mort de l'écrivain acquiert une visibilité comparable à celle de son corps vivant. Au lendemain de la révolution, alors que la pratique du portrait *post mortem* pour les dirigeants soviétiques se fait l'héritière des rites funéraires des souverains de l'époque impériale, c'est la double fonction mémorielle et artistique qui prévaut dans les derniers portraits des poètes modernistes, qui se lisent comme autant de témoignages visuels de la réception immédiate de leur mort par les contemporains.

¹ On pense bien sûr d'abord aux nouvelles de la santé de Pouchkine, mortellement blessé en duel, que ses proches affichaient sur la porte de service à l'intention de la foule nombreuse qui se pressait à l'entrée de la maison du poète (Лотман, 1995, c. 383).

² Comme le divan de Pouchkine qui portait la trace de sang du poète, ou la poutre sur laquelle Marina Tsvétaïéva s'est pendue (Pernette, 2022, p. 346).

³ C'est le cas pour Pouchkine par exemple, sachant que le masque mortuaire a aussi servi à la création d'un portrait du poète vivant par le graveur Thomas Wright (Февчук, 1962, c. 395). Je laisse ici de côté le sujet des masques mortuaires.

⁴ À l'exception notable des articles qui mêlent l'enquête littéraire à l'expertise médico-légale, et dont l'objectif consiste soit à expliquer les raisons de la mort d'un écrivain du point de vue médical, soit à déterminer s'il aurait pu être sauvé, fût-il blessé ou malade à une autre époque. Les premiers exemples de ce type de publications remontent à la fin du XIX^e siècle (Лукьянов, 1899). Si elles foisonnent aujourd'hui dans la blogosphère, on en trouve à l'occasion dans les pages de revues littéraires (Давидов, 2006) et spécialisées (Петровский, 1999).

⁵ Pour des raisons qui restent à explorer, les femmes de lettres semblent exclues de cette pratique iconographique.

⁶ On pense notamment aux photographies des poètes et écrivains prises quelques jours, voire quelques heures avant leur exécution, et qui font office de dernier portrait pour ceux qui les découvriront un demi-siècle plus tard, à la *perestroïka*.

⁷ Sur la pratique du dernier portrait en Europe au Moyen Âge et au XVII^e siècle, voir Héran 2002, p. 25-26.

⁸ Parmi lesquels *Young Woman on her Deathbed*, d'un peintre anonyme de l'école flamande (1621), *Venetia, Lady Digby, on her Deathbed* d'Antoine Van Dyck (1633), et *The Elder on his Deathbed* de John Tradescant (1683).

⁹ Sans que le genre ne disparaisse de la peinture, où il reste vivace jusque dans le premier quart du XX^e siècle (voir Héran 2002, p. 44-72).

¹⁰ Ainsi, l'huile sur toile que réalise Alexeï Kozlov d'après l'esquisse faite au chevet du poète sera conservée dans la collection privée de Piotr Viazemski.

¹¹ Car Pouchkine était bel et bien au service de l'État, promu au rang de conseiller titulaire dans les années 1830. Il faut cependant replacer l'affaire dans le contexte de la réaction du pouvoir à l'émotion que suscita la mort du poète (Лотман, 1995, p. 184).

¹² Le daguerréotype de Nicolas I^{er} sur son lit de mort est conservé au Royal Collection Trust à Londres. Il servira en outre à la création d'un médaillon par Henri Philippe Heidemanns, qui fait lui aussi partie des collections royales. Celles-ci sont accessibles en ligne : <https://www.rct.uk/collection/2932512/tsar-nicholas-i-1796-1855> (Consulté le 20 janvier 2023).

¹³ Je remercie Abram Reitblat pour son estimation, et pour toute l'aide qu'il m'a apportée dans mes recherches sur le sujet.

¹⁴ Schwede réalise en 1841, à partir de son dessin, une huile sur toile qui sera jusqu'au début des années 1880 conservée dans la collection particulière du commanditaire, l'ami du poète Alexeï Stolypine.

¹⁵ Le portrait est conservé dans le fonds Biéliniski du Musée Littéraire de Moscou.

¹⁶ Les deux clichés sont conservés dans les fonds Fet et Tchekhov du Musée Littéraire de Moscou.

¹⁷ Sur la carte postale imprimée par la maison d'édition « Le Semeur [Сеятель] », on trouve écrit à côté de la photographie de Tolstoï mort : « Ceux qui ont peur de la mort en sont effrayés parce qu'elle leur apparaît comme vide et ténébreuse, mais s'ils voient le vide et les ténèbres, c'est parce qu'ils ne voient pas la vie [Люди, боящиеся смерти, боятся ее оттого, что она представляется им пустотою и мраком, но пустоту и мрак они видят потому, что не видят жизни] ».

¹⁸ Les conditions exceptionnelles de violence extrême qui caractérisent les années staliniennes expliquent bien sûr en premier lieu la rareté de ce type de représentation iconographique au-delà de cette date : dans la décennie suivante, les écrivains morts dans leur lit sont un phénomène exceptionnel (Nikolaï Ostrovski, dont on dessine un portrait *post mortem*, en est un).

¹⁹ Dans le cas de Dostoïevski par exemple (Буданова, Фридендер, 1999, c. 551). Dans le cas de Essénine, ceux qui l'ont vu après sa mort s'accordent pour dire que son visage arborait une expression « enfantine » (Лекманов, Свердлов, 2011, c. 542-543).

²⁰ Ces pratiques sont en outre à inscrire dans le sillage du romantisme allemand, dans lequel le visage du mort est « considéré [...] comme l'image de son âme et de son génie » (Héran, 2002, p. 34).

²¹ « Фотопортрет, как и портрет живописный, - это воплощение художественного образа, раскрытие внутреннего мира человека, его психологии, его социальных примет и индивидуальности характера... » (Наппельбаум, 2019, c. 9)

²² La publication en 1926 d'un ouvrage d'Alexeï Kroutchenykh intitulé *La mort de Essénine. Comment Essénine en est venu à se suicider* [Гибель Есенина. Как Есенин пришел к самоубийству], dans lequel le poète futuriste analyse la cohérence poétique et esthétique du geste final de son confrère – tout en le critiquant –, est symptomatique (voir Крученых, 1926, c. 18).

BIBLIOGRAPHIE

En français

BOLLOCH Joëlle, 2013, « La photographie *post mortem* », in CAROL Anne, RENAUDET Isabelle (éd.), *La Mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

BRISSETTE Pascal, 2005, *La malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

BURNS Stanley, 1990, *Sleeping Beauty. Memorial Photography in America*, Altadena, California, Twelvetrees Press.

HÉRAN Emmanuelle, 2002, « Le dernier portrait ou la belle mort », *Le Dernier portrait*, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay du 5 mars au 26 mai 2002, Editions de la réunion des musées nationaux, p. 25-101.

LEVITT Marcus C., 2020, « The Making of a National Poet: Publishing Pushkin, 1855-1887 », in REBECCHINI Damiano, VASSENA Raffaella (éd.), *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia*, vol. 2, Milano, Di/Segni, p. 443-460.

MAIOROVA Olga, 2019, « Le culte de l'écrivain », in NIVAT Georges (éd.), *Les Sites de la mémoire russe*, t. 2, Paris, Fayard, p. 514-518.

MALYSHEVA Svetlana, 2017, « The Russian Revolution and the Instrumentalization of Death », *Slavic Review*, vol. 76, n° 3, 2017, p. 647-54.

MERRIDALE Catherine, 2000, *Night of Stone. Death and Memory in Twentieth-Century Russia*, New York, Viking.

PERNETTE Cédric, 2022, « Puškin n'est jamais venu à Perm'. Mais il aurait pu. », *Revue des études slaves*, t. 93, fasc. 2-3, p. 333-351.

WAP Dr, 1855, « Het fotografisch etablissement der heeren Gebr. Mouhot [La société photographique des frères Mouhot] », *Astrea: Maandschrift voor Schone Kunst, Wetenschap en Letteren*, vol. 5. TRADUIRE LE TITRE. Y a-t-il un éditeur ou un lieu ?

En russe

[Б.п.], 1862, « И.С. НИКИТИН », *Русский художественный листок*, n° 36, с. 155-156.

[Б.п.], 1896, « Литературные прибавления к Русскому инвалиду », in *Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Эфрона*, т. 17, СПб., Типо-Литография И.А. Эфрона.

БОЙЦОВА О.Ю., 2010, « “Не смотри их, они плохие”: фотографии похорон в русской культуре », *Антропологический форум*, n° 12, с. 327–352.

БУДАНОВА Н.Ф., ФРИДЛЕНДЕР Г.М., 1999, *Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского*, т. 3, СПб., Академический проект.

БУЛГАКОВ Ф. И., 1884, « Лермонтов и цензура », in *Исторический вестник. Историко-литературный журнал*, СПб., Типография А. С. Суворина, т. 15.

БУДАКОВ В. П., 2012, *Утопия, агрессия, власть. Психосоциальная динамика постреволюционного времени. Россия, 1920-1930 гг.*, М., Росспэн.

БЫКОВ Д.Л., 2019, *Маруся отравилась: секс и смерть в 1920-е*, М., АСТ.

ВЕЙДЛЕ В. В., 1961, « Похороны Блока », *Новый журнал*, n° 65, с. 270-276.

ВИНИЦКИЙ И.Ю., 2019, « Завещание Сергея Есенина: сердце – Райх, кровь – Дункан, мозг – Толстой. История одной мистификации », *Горький*, 3 октября, en ligne <https://gorky.media/context/zaveshhanie-sergeya-esenina-serdtse-rajh-krov-dunkan-mozg-tolstoj/> (Consulté le 10 janvier 2023)

ДАВИДОВ М.И., 2006, « Дуэль и смерть А.С. Пушкина глазами современного хирурга », *Урал*, n° 1.

ИПАТОВА С.А., 2012, « Посмертные отклики о Тургеневе в газете А. С. Суворина «Новое время» (Сентябрь 1883) », in ГЕНЕРАЛОВА Н.П., ЛУКИНА В.А., *И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. К 150-летию романа “Отцы и дети”*, СПб., ИРЛИ РАН.

ЛЕКМАНОВ О.А., СВЕРДЛОВ М.Б., 2011, *Сергей Есенин. Биография*, М., Астрель.

ЛИБРОВИЧ С. Ф., 1890, *Пушкин в портретах*, СПб., Типография Стасюлевича.

ЛОГУНОВА М. О., 2011, *Печальные ритуалы императорской России*, М., Центрполиграф.

ЛОТМАН Ю.М., 1995, *Пушкин: Биография писателя*, СПб., Искусство-СПб.

КРУЧЕННЫХ А.Е., 1926, *Гибель Есенина. Как Есенин пришел к самоубийству*, М., Изд. автора (Гип. „Мотор“).

ЛУКЪЯНОВ С.М., 1899, « О последних днях жизни и о смерти А.С. Пушкина с медицинской точки зрения », in *Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*, СПб., т. 4, кн. 3.

НАППЕЛЬБАУМ Л.М., 1995, « Год 1925. 28 декабря », *Вечерний Харьков*, 28 декабря

НАППЕЛЬБАУМ М.С., 2019, « Из книги “От ремесла к искусству” », in *Серебряный век. Фотограф Моисей Напельбаум*, М., Издательство АСТ.

ОРЛОВА Г.А., 2009, « Биография (при)смерти: заметки о советском политическом некрологе », *Неприкосновенный запас*, n° 2, с. 188-202.

ПЕТРОВСКИЙ Б.В., 1999, « Последние 46 часов: Дуэль, ранение и смерть А.С. Пушкина с позиций современного хирурга », in *Медицинский вестник*, n° 10 (125), с. 16 ; n° 12 (127), с. 16.

ПЛАКСИН С.Г., 2015, *И пусть у гробового входа... (Русские писатели на смертном одре)*, М., Сам Полиграфист.

ПРОКУШЕВ Ю.Л., СТАХОВА М.В., 2003, *Смерть Сергея Есенина. Документы. Факты. Версии*, М., ИМЛИ РАН.

РЕЙТБЛАТ А.И., 2020, *Классика, скандал, Булгафин. Статьи и материалы по социологии и истории русской литературы*, М., Новое Литературное Обозрение.

[Колл.], 1929, *А.П. Чехов. 25 лет со дня смерти. 1904-1929*, М., Л., ГИЗ.

ТРУБЕЦКАЯ Л., 2005, « Образы тела в “Путешествии в Арзрум” Пушкина », in

КАБАКОВА Г., КОНТ Ф. (сост.), *Образ тела в русской культуре*, М., Новое Литературное Обозрение, с. 254-264.

УСПЕНСКИЙ Б. А., ШИШКИН А. Б., «Дурацкая свадьба» в Петербурге в 1740 г.», *Europa Orientalis*, 1997, vol. 16, n° 1, с. 297-312.

УТЕВСКИЙ Л.С., 1923, *Смерть Тургенева, 1883-1923*, Петроград, Атеней.

ШАПИРО К.А., 1880, *Портретная галерея русских литераторов, ученых и артистов*, вып. 1, СПб, Изд. фотографа К. Шапиро.

ШАПИРО К.А., 1881, «Письмо в редакцию», *Новости и Биржевая газета*, 6 февраля, n° 34.

ФЕВЧУК Л.П., 1962, «Первые скульптурные изображения Пушкина. Посмертная маска Пушкина», in *Пушкин и его время*, вып. 1, СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, с. 395-404.

ЧХАРТИШВИЛИ Г.Ш., 1999, *Писатель и самоубийство*, М., Новое литературное обозрение.

ЯКОБСОН Р., 1975, «О поколении, растратившем своих поэтов», in ЯКОБСОН Р., СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ Д. П., *Смерть Владимира Маяковского*, The Hague, Paris, Mouton, с. 8-34.