

Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 120 (2012)

Artikel: Le livre en spectacle : Théodore Strawinsky met en images Charles Ferdinand Ramuz et Igor Stravinski
Autor: Kaenel, Philippe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-847079>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Philippe Kaenel

LE LIVRE EN SPECTACLE : THÉODORE STRAWINSKY MET EN IMAGES CHARLES FERDINAND RAMUZ ET IGOR STRAVINSKI

En 1943 paraît à Neuchâtel aux éditions Ides et Calendes *Noces et autres histoires* de Charles Ferdinand Ramuz, d'après le texte russe d'Igor Stravinski, illustré par son fils Théodore Strawinsky¹. Dans un propos liminaire, l'écrivain vaudois rappelle l'histoire du projet qui a pour origine la composition musicale des *Noces* sur la base de textes populaires russes, en 1914 (l'œuvre n'est achevée à Morges qu'en avril 1917 et mise pour la première fois au programme des Ballets russes par Serge de Diaghilev, à Paris, en juin 1923):

« Les textes qui suivent datent de 1916 et de 1917. Ils rappellent à l'auteur de ces lignes de très chers souvenirs. Ils évoquent pour lui des temps doublement révolus (et par le nombre des années et par l'immensité des événements qui sont survenus depuis), ces temps de Morges, où, dans une vieille maison qui faisait face à l'église, ils lui ont été minutieusement traduits, mot à mot, par Strawinsky et où ils ont été ensuite, par leurs soins réunis, transposés dans une version nouvelle qui sauvegardât autant que possible le caractère de l'original et du même coup, j'espère (je dis : j'espère, parce que ceci n'a dépendu que de moi) s'inspirât d'une autre réalité, celle du petit pays qui est le mien, faisant d'un texte primitivement russe, un texte que j'aurais voulu mi-russe, mi-vaudois.

» Il n'est peut-être pas inutile de préciser encore que ces mêmes textes ont été obligés de se plier étroitement aux nécessités de la musique. La longueur de chaque vers est exactement déterminée par celle de la phrase musicale; le nombre de pieds qu'il comporte est celui-là même des notes de celle-ci. Tels qu'ils sont, ils n'avaient figuré

1 Strawinsky, Stravinsky ou Stravinski? La première orthographe, traduction du cyrillique, a cours dès les années 1910, alors que la famille du compositeur séjourne sur les bords du Léman. Théodore, son fils, gardera cette orthographe. Lorsque Igor s'installe en Amérique, son patronyme devient Stravinsky, pour préserver une prononciation correcte en anglais. Enfin, l'Unesco a décidé d'uniformiser les terminaisons slaves en «-ski», ce qui explique l'orthographe Stravinski. Je remercie la Fondation Théodore Strawinsky pour son accueil et sa confiance, et en particulier Sylvie Visinand pour sa relecture.



Les textes qui suivent datent de 1916 et de 1917. Ils rappellent à l'auteur de ces lignes de très chers souvenirs. Ils évoquent pour lui des temps doublement révolus (et par le nombre des années et par l'immensité des événements qui sont survenus depuis), ces temps de Morges, où, dans une vieille maison qui faisait face à l'église, ils lui ont été minutieusement traduits, mot à mot, par Stravinsky et où ils ont été ensuite, par leurs soins réunis, transposés dans une version nouvelle qui sauvegardât autant que possible le caractère de l'original et du même coup, j'espère (je dis : j'espère, parce que ceci n'a dépendu que de moi) s'inspirât d'une autre réalité, celle du petit pays qui est le mien,



Fig. 2. Igor Stravinsky et son fils aîné Théodore, Morges 1915. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

jusqu'à présent que dans les partitions; on les a soigneusement rétablis pour « Ides et Calendes » qui les publient pour la première fois, accompagnés d'illustrations dues au fils du musicien.»²

Ramuz pose en quelques mots le cadre des transpositions et « acclimatations » multiples d'une œuvre profondément intermédiaire, traduite, réécrite pour une partition puis recomposée pour une édition illustrée un quart de siècle plus tard; un livre à l'intersection de la musique, de la poésie et des arts visuels, à la croisée de cultures slaves, suisses et parisiennes, entre internationalisme et régionalisme, entre avant-gardes et arts populaires.

L'histoire de ces croisements et rencontres pourrait être narrée du point de vue des trois acteurs principaux, le musicien, l'écrivain et le peintre. C'est la perspective du dernier que nous choisirons ici car elle permet de mieux saisir rétrospectivement les enjeux culturels et éditoriaux d'une entreprise collective qui se décide dans les années trente et qui s'achève en pleine Seconde guerre mondiale. Ces années sont par ailleurs cruciales dans la vie et l'œuvre de Théodore Strawinsky qui se positionne dans un rapport de *filialité* avec l'immense héritage paternel et qui opère des choix artistiques et idéologiques marquants pour la suite de sa carrière. Une mise en place biographique s'impose ici.

« MA VOIE ÉTAIT TRACÉE »³

Fils aîné d'Igor et de Catherine, né à Saint-Pétersbourg en 1907, Théodore connaît la Suisse romande depuis son enfance. Entre 1910 et 1914, la famille Stravinski séjourne régulièrement à Montreux-Clarens durant l'hiver, à la pension Les Tilleuls, puis à l'Hôtel du Châtelard où ils retrouvent un certain Maurice Ravel. « Ainsi, de 1909 à 1914, ma prime enfance connut-elle un régime de perpétuel va-et-vient. Saint-Pétersbourg-Oustiloug [Volhynie], Oustiloug-La Baule [en Loire-Atlantique], Clarens, Beaulieu, Oustiloug, Clarens... », résume Théodore⁴. C'est à Lausanne que naît le troisième enfant du couple, Soulima, qui deviendra un pianiste de renom. La famille demeure en Suisse lorsque la guerre est déclarée et que Catherine accouche de son quatrième et dernier enfant, Milène. Peu avant, le 29 mai 1913, la première du *Sacre du printemps* au Théâtre des Champs-Élysées à Paris a provoqué un scandale qui a rendu Stravinski célèbre dans toute l'Europe des arts.

2 Charles-Ferdinand Ramuz, *Noces et autres histoires d'après le texte russe de Igor Strawinsky*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1943, pp. 7-8.

3 Théodore et Denise Strawinsky, *Au cœur du Foyer Catherine et Igor Strawinsky 1906-1940*, Bourg-la-Reine: Editions Zurfluh, 1998, p. 70

4 *Ibid.*, p. 23.



Fig. 3. Igor Stravinsky en famille, Soulima déjà au piano sous l'oreille attentive de Catherine, Théodore, Ludmila et Bertha Esset (Baba Sonia, niania d'Igor), Villa Rogivue, Morges 1915. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

Privé de sa nationalité russe, Igor s'installe d'abord à Clarens dans la villa La Pervenche, sous-louée au chef d'orchestre Ernest Ansermet, puis en 1915 à Morges, dans la Villa Rogivue, puis enfin dans la Maison Bornand, place Saint-Louis, de 1917 à 1920. À Morges, Igor se lie d'amitié avec Ramuz (avec lequel il compose *l'Histoire du soldat* et *Noces*), les dramaturges Jean et René Morax qui ont fondé le Théâtre du Jorat en 1908, le peintre René Auberjonois, de même qu'Henry Bischoff, le graveur attitré des *Cahiers vaudois*, le peintre Alexandre Cingria et son frère, Charles-Albert, brillant écrivain resté très proche de Théodore qui bénéficiera de ces divers réseaux culturels et amitiés, notamment des relations intenses entre son père et Picasso⁵. «Le contact avec l'œuvre de Picasso, et bientôt avec l'homme, aura pour moi l'effet d'un véritable réactif: [...] ma voie était tracée.»⁶

5 La littérature sur Igor Stravinski est immense. En ce qui concerne les rapports avec le théâtre et la culture visuelle, voir Alexandre Schouvaloff, Victor Borovsky, *Strawinsky on Stage*, Londres: Stainer & Bell, 1982; *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, Bâle: Kunstmuseum, 1984.

6 Théodore et Denise Strawinsky, *Au cœur du Foyer...*, *op. cit.*, p. 70.

En 1920, la famille s'installe à Garches en Ile-de-France, au Bel Respiro, la demeure de la célèbre styliste et modiste Coco Chanel. Théodore visite les ateliers de Picasso, André Derain, Georges Braque à Paris. Dans les années qui suivent, les Stravinski se déplacent fréquemment: dans les Pyrénées Atlantiques (Anglet, Biarritz) où Théodore, âgé de quinze ans, sous le patronage d'une mécène chilienne, madame Eugenia de Errazuriz, réalise deux natures mortes en guise de décoration murale (la chambre de la maîtresse de maison est également décorée par Picasso...), puis, à Nice en 1925, où Igor compose *Oedipus Rexi* en dialogue avec Jean Cocteau. La formation d'Igor et de ses deux fils Soulima et Théodore exige de fréquents déplacements à Paris où le jeune peintre expose pour la première fois à la Galerie des Quatre Chemins, en 1927. Mais les Stravinski n'en demeurent pas moins très liés avec la Suisse romande. À l'occasion d'un séjour à Echarvines au bord du lac d'Annecy en 1929-1930, Igor retrouve des connaissances vaudoises. L'éditeur Henri-Louis Mermod s'y rend en compagnie du sculpteur vaudois Casimir Raymond qui modèle le profil du compositeur. De retour à Nice, la famille Stravinski part s'installer à Voreppe, non loin de Grenoble. Mais en 1934, elle déménage à Paris, dans le quartier chic du Faubourg Saint-Honoré, à un jet de pierre des jardins de l'Élysée. Théodore y séjourne dans un studio en compagnie de son frère Soulima et suit, de 1930 à 1932, les cours de l'académie d'André Lhote (1885-1962), théoricien, peintre cubiste, attaché à la figuration.

En 1936, Théodore épouse Denise Guerzoni (1914-2004) fille de Stéphanie (1887-1970) qui fut l'élève Louis Dunki puis de Ferdinand Hodler à Genève. Denise est introduite par la fille du peintre Gino Severini qui les incite à lire les écrits de Jacques Maritain (1882-1973), philosophe thomiste avec lequel le couple nouera des liens par la suite. Strawinsky réside dans un grand atelier, 7 rue Antoine Chantin, tandis que Denise, relieuse de métier, obtient de s'occuper de la bibliothèque de l'acteur Louis Jouvet: une commande qu'elle ne pourra honorer car elle rejoint le chevet de sa belle-famille brutalement frappée par la tuberculose: Ludmilla, première sœur de Théodore, née en 1908, décède en 1939 suivie par sa mère, Catherine, en mars 1939. Puis la guerre éclate. Igor s'installe aux États-Unis où il obtient la nationalité américaine en 1945. Théodore et Denise quittent Paris en septembre pour rejoindre brièvement l'armée française au Mans avant de se rendre dans la petite ville de Villemur-sur-Tarne, à quelques kilomètres au nord de Toulouse, où Maurice Auberjonois (1875-1902), fils du peintre René Auberjonois, leur met à disposition une petite maison qu'ils occupent de la fin 1940 à l'automne 1942. Théodore, russe apatride, est alors temporairement interné par le gouvernement de Vichy au camp du Récébédou à Toulouse, avant d'être libéré en juillet 1941 par un ami, propriétaire terrien, qui le sauve en le réclamant comme ouvrier



Fig. 4. Théodore Stravinsky travaille au portrait de sa mère, Biarritz 1924. ©Fondation Théodore Stravinsky, Genève.

agricole pour son exploitation (selon le récit rétrospectif de son épouse Denise)⁷. Le couple s'installe en octobre 1942 à Genève où Théodore obtient la nationalité suisse.

Sa carrière d'artiste se développe ainsi depuis la fin des années 1920 dans un environnement familial, géographique et culturel particulièrement dynamique et mobile⁸. Théodore pratique divers genres : nature mortes, paysages, scènes mythologiques et religieuses et surtout portraits. D'un point de vue technique, à côté de la peinture, de l'aquarelle et de la gouache, il se spécialise dans la gravure en taille-douce entre 1931 et 1936, en abordant le nu féminin et le monde du cirque. Saltimbanques, dompteurs, acrobates animent par ailleurs son œuvre graphique de longue date, comme en témoignent plusieurs dessins d'enfance exécutés entre 1918 et 1921. Autour de 1930, les représentations du monde forain abondent dans les arts visuels. Depuis le XIX^e siècle, la figure du clown triste et celle de la parade offrent tantôt des scènes pittoresques, tantôt des visions tragiques et baudelairiennes au sein desquelles le saltimbanque devient une sorte d'alter ego de l'artiste et le miroir de sa condition sociale et psychologique : de Daumier à Picasso, en passant par Courbet, Doré, Chéret, Seurat, Ensor, Rouault, Vlaminck, Léger, Klee, Chagall ou Beckmann. « C'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité bourgeoise s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation « esthétique » elle-même. Nous devons y reconnaître une des composantes caractéristiques de la « modernité », depuis un peu plus d'une centaine d'années », résume Jean Starobinski⁹.

Dans l'environnement immédiat de Théodore Strawinsky, la mode des parades et arlequinades bat son plein, au sein de l'œuvre peint de Picasso ou de Derain (son fameux *Arlequin et Pierrot* de 1924), comme dans la production de son maître d'atelier vers 1930, André Lhote, qui signifie en 1918 son retour à la grande tradition française par son *Hommage à Watteau. Arlequin démasqué* (Genève, Musée du Petit Palais). Strawinsky échappe d'autant moins à cette mode qu'elle est indissociable de la scène musicale contemporaine et de l'œuvre de son père. Par exemple, *Parade*, ballet mis en

7 Théodore et Denise Strawinsky, *Au cœur du Foyer...*, *op. cit.*, pp. 171-172.

8 Sur Théodore Strawinsky, voir Maurice Zermatten, *Théodore Strawinsky*, Paris: Éditions Galerie suisse, 1984; Maurice Zermatten, *Théodore Strawinsky. L'œuvre monumentale*, Milan: Fondation Corsico Monti, 1990; *Théodore Strawinsky*, Genève: Fondation Théodore Strawinsky, 2006 (avec des textes de Sylvie Visinand *et al.*); Les dessins de Théodore Strawinsky, Genève: Fondation Théodore Strawinsky, 1999 (texte d'Édith Carey).

9 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève: Skira, 1970, p. 10; voir *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, catalogue sous la direction de Jean Clair, Paris: RMN, 2004; et sur la fascination de Ramuz pour le monde forain: Vincent Verselle, « Trouver le salut sur un fil tendu », in C. F. Ramuz. *Œuvres complètes, IX. Nouvelles et morceaux*, t. 5, textes établis, annotés et présentés par Roger Francillon, Valentine Nicollier, Alain RoCHAT et Vincent Verselle, Genève: Slatkine, 2007, pp. 3-14.

musique par Erik Satie sur un poème de Jean Cocteau avec décors, costumes et rideau de scène par Picasso, est présenté par les Ballets russes de Serge de Diaghilev à Paris en 1917. L'année suivante, Cocteau publie aux éditions de la Sirène un manifeste, *Le Coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*, qui prend le parti de Satie et de Stravinski. Dans le même registre, *Pulcinella*, composé à Morges, est créé en 1920 à Paris par les Ballets russes sous la direction musicale d'Ernest Ansermet, avec les décors de Picasso: des variations autour de vingt fragments de Pergolèse, qui marquent les débuts de la période dite «néoclassique» de Stravinski.

La première œuvre illustrée par le fils du compositeur, les *Fourberies de Scapin*, une comédie à l'italienne de Molière, s'inscrit dans la même veine. Strawinsky exécute 28 dessins pour le poète, imprimeur et surtout éditeur parisien Guy Lévis Mano (1904-1980), les éditions GLM connaissant à partir de 1935 des années fastes¹⁰. Cette Maison se spécialise dans la publication des surréalistes et leurs proches: André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Georges Hugnet, Max Jacob, René Char, Henri Michaux ou Tristan Tzara. Elle accueille des illustrations de Picasso, Man Ray, Dali, Duchamp, Giacometti, de Chirico, Paalen, Ernst, Tanguy, Dominguez et tant d'autres parmi lesquels un groupe de Suisses très «parisiens» comme le peintre Kurt Seligman et surtout le Lausannois Géa Augsbourg dont le graphisme satirique épuré, à la fois expressif et incisif, a peut-être marqué de son empreinte les croquis de Strawinsky pour le Molière, tiré à cinq cents exemplaires. L'œuvre graphique de Théodore est d'ailleurs très polyvalent dans ces années. Il adapte son langage formel aux sujets représentés et aux conditions de la commande, oscillant entre divers modèles esthétiques. L'expressivité, le coup de plume ou de pinceau (qui caractérise l'œuvre de Matisse, puis de Raoul Dufy) font pièce à la rigueur linéaire et plastique qui marque le «retour à l'ordre», au «métier», à la figuration d'André Derain et André Lhote. L'œuvre «post-cubiste», «néoclassique», «surréaliste» de Picasso, dans les années trente, défie les étiquettes, se joue de ces variables formelles et figuratives. Cette faculté picassienne sera pour Strawinsky un modèle absolu, complété par l'exemple de Matisse et de Braque¹¹.

Le prospectus des *Fourberies de Scapin* annonce les *Dix images de cirque* de Théodore Strawinsky, des pointes sèches, à paraître en 1935 également. Elles seront

¹⁰ Voir [<http://www.guylevismano.com>]; *L'atelier de typographie, les poètes et les illustrateurs des Éditions GLM*, Gravelines: Musée du dessin et de l'estampe originale, 1984.

¹¹ Voir son hommage admiratif à Picasso dans «Art moderne, peinture moderne...», *Le Journal de Genève*, 14-15 juillet, 18-19 août, 6-7 octobre 1951.

publiées aux éditions GLM en 1936, parallèlement à un autre volume sur le même sujet: *Cirque* d'Adrien Copperie avec huit dessins de Colette Guéden. Au début des années 1930, Strawinsky s'investit donc dans les techniques de la taille-douce, eau-forte, aquatinte, pointe sèche avant d'expérimenter d'autres procédés comme la lithographie et le monotype. Danseuses, ballerines, saltimbanques, polichinelles, clowns, dompteurs, dresseurs d'ours, éléphants, haltérophiles, trapézistes, sans compter des nus, des portraits et quelques rares paysages et natures mortes forment les bases de ce corpus inspiré par l'œuvre de Picasso et de Derain, mais aussi qui présente nombre de points communs, esthétiques et culturels, avec un autre artiste «débutant», à cheval entre Paris et la Suisse romande: Balthus.

LE CIRQUE: RAMUZ LITHOGRAPHIÉ

C'est probablement fort de cette expérience chalcographique que Théodore entreprend d'illustrer *Le Cirque* de Ramuz aux Éditions du Verseau, la principale maison éditant des livres d'art ou de luxe en Suisse romande, avec les éditions Gonin à Lausanne¹². Créée par les imprimeurs-éditeurs Max Roth et Carl Sauter en 1925, le Verseau est associé à Charles Gilliard (qui en assume un temps la direction littéraire); aux critiques et écrivains Paul Budry, Charles-Ferdinand Ramuz; aux artistes Henri Bischoff, Charles Clément, René Auberjonois; et au mécène et futur éditeur Henry-Louis Mermod, ainsi qu'au colonel Arthur Fonjallaz, dont l'engagement politique vire vers l'extrême droite à la fin des années 1920. Le 11 mai 1934, dans un rapport présenté aux actionnaires qui reconnaît «le caractère un peu fantaisiste et casuel de notre manière de travailler», il est décidé «d'éliminer définitivement les actionnaires Fonjallaz, qui ne s'occupent plus de nous et dont le capital est entièrement perdu [...] pour redresser une situation ridicule et peu conforme aux faits»¹³. Et le rapporteur d'ajouter laconiquement: «Budget très limité. Il faut vraiment le feu sacré pour s'y risquer, ou un intérêt autre que celui d'un

¹² Sur les Éditions Gonin, voir [<http://www.gonin.org>]; Béatrice Cayetano-Gonin, «Les Éditions Gonin. Une aventure depuis 1926», in *Art & Métiers du Livre*, N° 204, juillet-août 1997, pp. 31-35. Sur le livre d'art en Suisse romande: Isabelle Vuille, *Livres illustrés vaudois. 1901-1976. Choix d'ouvrages déposés à la Réserve de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne*, manuscrit, Lausanne: Bibliothèque cantonale et universitaire, 1978; Barbara Prout, Élisabeth Vust, *Livres du XX^e siècle illustrés d'estampes originales conservés à la Réserve précieuse de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne*. Travail présenté à l'École supérieure d'information documentaire, Genève, 1993; Philippe Kaenel, «Livre illustré, livre de luxe, livre d'art», in *Le livre à Lausanne. Cinq siècles d'édition et d'imprimerie 1493-1993*, Lausanne: Payot, 1993; *Le livre libre. Essais sur le livre d'artiste*, textes de Rainer Michael Maison, Paul Nizon, Frédéric Pajak et al., Paris: Les Cahiers dessinés, 2010.

¹³ «Éditions du Verseau. Rapport présenté aux actionnaires ensuite de la réunion du 9 mai 1934», document dactylographié, anciennes archives Pierre Sauter.

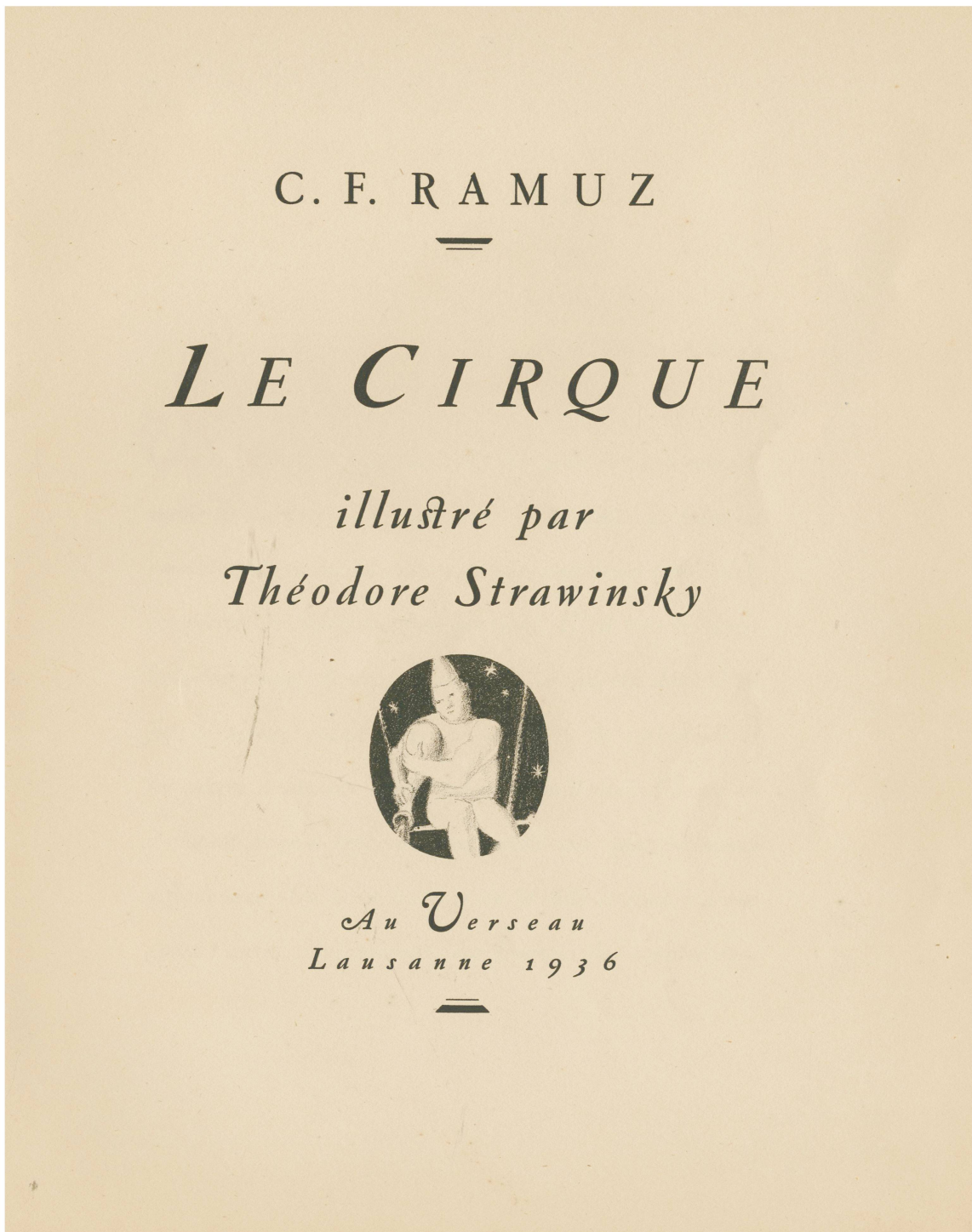


Fig. 5. C. F. Ramuz, *Le Cirque*, page de titre, Lausanne: Au Verseau, 1936. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

simple éditeur»¹⁴. Vers 1935, au moment où Strawinsky aborde probablement les Éditions du Verseau sur les conseils de son ami Richard Heyd, futur directeur d'Ides et Calendes à Neuchâtel (nous y reviendrons), la maison lausannoise a publié quatorze ouvrages de Ramuz, Gilliard, Budry, Cendrars, Roud et Sandoz. Il est probable que l'expérience de l'artiste et le soutien de Ramuz ont joué un rôle décisif dans une entreprise, certes risquée sur le plan financier, mais dont le thème intéresse un certain public, comme l'indique l'édition des *Forains* de Ramuz par H.-L. Mermod, avec cinq lithographies originales d'Auberjonois, en 1928. Peu après, vers 1931 et 1932, les échanges entre Ramuz et Strawinsky s'intensifient dans le cadre de l'hebdomadaire *Aujourd'hui*, édité par Mermod, dirigé par Ramuz. L'écrivain contribuera également de bonne grâce à la diffusion des *Fourberies de Scapin* en Suisse romande: « En voilà toujours une (de souscription) et envoyez-moi quelques autres bulletins que je tâcherai de distribuer autour de moi, bien que le moment soit très peu favorable (tout le monde étant en vacances) et que les résultats puissent se faire attendre. Ne manquez pas d'établir une liste de tous vos amis et connaissances et de leur écrire personnellement »¹⁵.

Le Cirque a paru une première fois sous forme de reproduction du manuscrit en phototypie chez Georg & C^{ie}, à Paris, en 1925. L'édition illustrée par Strawinsky est achevée d'imprimer le 10 décembre 1936, pour profiter des ventes de Noël. Elle compte 155 exemplaires sur vélin, 40 Hollande, 20 sur Japon ancien et 10 sur Chine nominatifs comportant une suite des sept lithographies et « cinq planches refusées ». Cette dernière mention, sur le colophon, est assez curieuse. L'explication en est donnée dans une lettre de l'écrivain à l'artiste, le 23 septembre 1936 :

« Mon cher Théodore, [...] vous me demandez mon avis, mais j'ai d'abord pris celui de vos éditeurs et il en résulte que, d'après un nouveau calibrage du texte, le volume ne comportera plus que 7 lithos, et en plus la « marque du Verseau ». Et j'ai pensé que, puisque toutes les autres planches existent déjà, vous ne refuseriez peut-être pas à remplacer la « Danseuse de Corde » par une autre danseuse de corde peut-être un peu plus conforme au texte, c'est-à-dire fuyant au-dessus de l'assemblée et prête à crever les toiles du plafond, laquelle planche prendrait place à la fin du volume. Qu'en pensez-vous. Je sais bien que l'« inspiration » ne se commande pas, mais il y aurait peut-être là l'occasion de varier tout en la complétant la série des images: c'est pourquoi je n'hésite pas à vous soumettre ma proposition [...] »¹⁶

14 *Idem.*

15 Lettre inédite de C. F. Ramuz à Th. Strawinsky, 16 juillet 1935. Fondation Théodore Strawinsky, AVM, CH AM PP 91 T D COR 01 RAM 9, collection déposée aux Archives de la Ville de Montreux (AVM).



E.A.

Th.S.

Fig. 6. *Le clown à la guitare*, pointe sèche pour Théodore Strawinsky, *10 images du Cirque: pointes-sèches*, Paris: G.L.M., 1936. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

Au final, l'ouvrage comprendra en frontispice une trapéziste, suivie d'un singe et son dresseur, d'un singe et d'un chien avec leurs maîtres, d'un poney blanc accompagné d'une écuyère, d'un Auguste au pistolet, d'une funambule aux cheveux bruns et d'une montreuse d'ours. La vignette de titre ovale représente un clown blanc sur un trapèze, vidant un vase: image emblématique du Verseau.

Les planches dites « refusées » comptent une funambule blonde, un clown blanc à bicyclette, une écuyère blonde, une dompteuse coiffée d'un béret avec un couple de lions, une dompteuse de lions vêtue d'un gilet rayé, ainsi qu'une image alternative de funambule vidant un vase. Il semblerait donc que Strawinsky ait suivi les recommandations de l'écrivain en figurant une funambule blonde « prête à crever les toiles du plafond », mais que la planche ne fut pas retenue. À ce propos, on peut s'interroger sur les critères de sélection des éditeurs et de l'écrivain qui, de toute évidence, ont la haute main sur la production du livre. Peut-être le fessier rebondi de la trapéziste, la posture trop grotesque (ou inconvenante) du clown blanc jambes écartées, le schématisme de la physionomie de la dompteuse de lions sont autant de détails qui ont pu peser dans la balance. Peut-être surtout les concordances entre le texte et les images ont-elles préoccupé Ramuz, comme le montre la missive citée plus haut. Mais il faut dire que ces concordances, dans *Le Cirque*, sont de manières générales ténues comme le relève avec pertinence l'écrivain André Guex dans un remarquable article de *La Vie. Revue romande*, en 1937¹⁷:

« Illustrer un texte de Ramuz! il ne fallait pas manquer d'audace; à proprement parler, c'était vouloir illustrer un livre d'images. Jamais Strawinsky n'a oublié qu'une gravure doit s'insérer dans une ensemble, qu'un livre illustré est un tout. Même isolée sur une page, ses planches ne se détachent pas d'un texte qu'elles ne répètent pas pourtant. Une traduction, oui! jamais un calque.

» Sous les mots de Ramuz, Strawinsky a pourchassé ses souvenirs du monde des forains, il a tendu l'oreille aux résonances et capté des visions, des images qui lui appartenaient, surgissant comme les harmoniques du texte. Souvenirs d'enfant peut-être, visions d'enfance sûrement, dans les éclaboussures d'une lumière irréaliste, blanche, si blanche qu'elle devient le corps même de la danseuse de corde, glissant si haut que l'âme de ceux qui sont en bas, sous elle, vit et glisse avec elle, vibre en elle, vit par elle

16 (Note de la p. 194.) Lettre inédite de C. F. Ramuz à Th. Strawinsky, 23 septembre 1936. Fondation Théodore Strawinsky, AVM, CH AM PP 91 TD COR 01 RAM 10.

17 André Guex, « Six lithographies de Théodore Strawinsky pour « Le cirque » de Ramuz », in *La Vie. Revue romande*, 1937, pp. 37 et 39. Sur Ramuz illustré, voir Hans Ulrich Schwaar, *C. F. Ramuz une deine Welt aus der Sicht seiner Illustratoren*, Langnau: Simon Gfeller Stiftung, 1978.

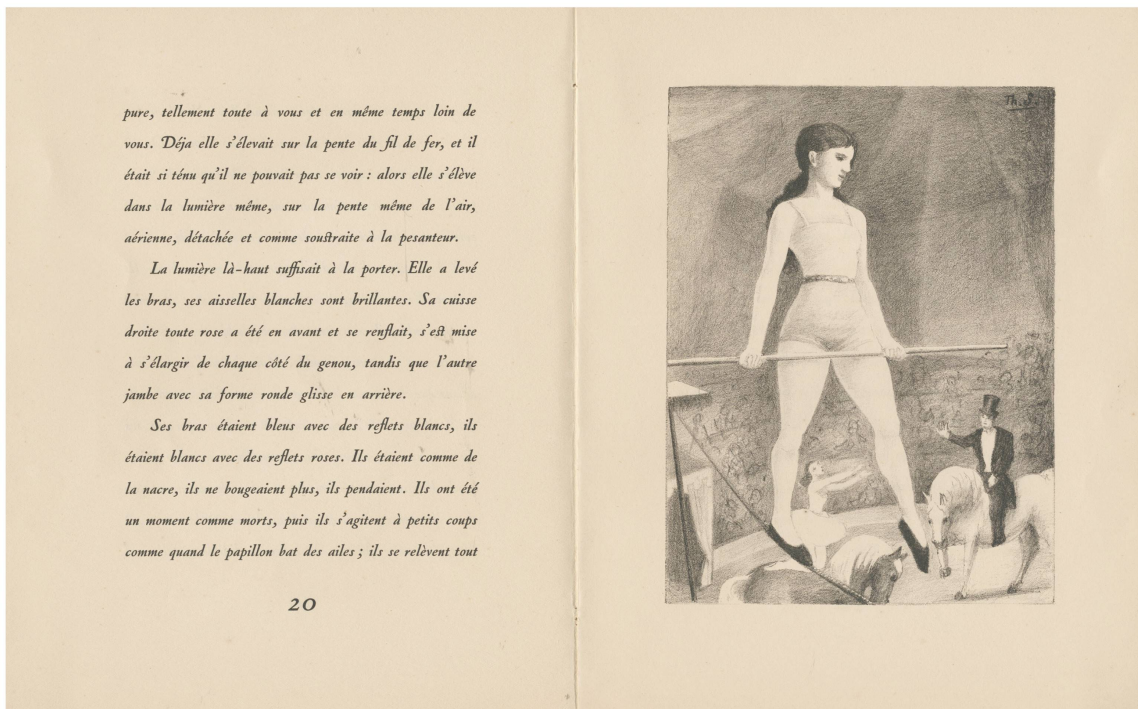


Fig. 7. Texte et illustration *La funambule brune* pour *Le Cirque*, lithographie. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

qui leur a donné une âme alors qu'ils n'avaient pas d'âme quand ils sont entrés, qu'ils étaient à la recherche de leur âme.

» Les planches de Strawinsky sont comme une réponse à un texte qui a mis son imagination en travail. Le crayon courant sur la pierre ne puise pas dans le texte qu'il se refuse à reconstituer, mais il puise à la même source et l'auteur ainsi ne court pas le danger d'être trahi.

» Le livre semble un dialogue entre Ramuz et Strawinsky, une conversation toute simple, un peu décousue, comme sont les conversations qu'il ne craint pas de couper un moment par un silence, pour la reprendre ensuite ; et l'un parle avec des mots qui sont des images et l'autre répond avec des images qui sont noires et blanches aussi, comme les mots. »

André Guex prend comme exemple de ce dialogue décalé la planche de la funambule que Ramuz aurait justement souhaitée plus proche du texte qui, d'ailleurs, figure dans l'édition en vis-à-vis de ladite lithographie, à la page 20 :

« L'un [Ramuz] dit encore : – Elle s'élevait sur la pente du fil de fer, et il était si ténu qu'elle ne pouvait pas se voir : alors elle s'élève dans la lumière même, sur la pente

même de l'air, aérienne, détachée et comme soustraite à la pesanteur.» – Et le crayon répond: «Je la vois moi aussi et je suis tout près d'elle; elle a des cheveux noirs et les épaules si blanches et les jambes si blanches. Son corps est transparent et ses mains sont fermées sur son balancier et son pied suit la corde qui cède et son œil suit la corde par quoi elle peut ainsi flotter dans l'air¹⁸.»

De manière performative, pour indiquer l'imagination mimétique de la lithographie, André Guex se plaît à parler au nom du crayon à la manière ramuzienne, heurtée, lourde, répétitive, en usant de cet imparfait flaubertien qui produit un effet de suspension narrative, de durée itérative, de fixité temporelle et descriptive – bref, qui «fait image». En ce qui concerne l'idée de l'autonomie relative du crayon et de la plume, l'article d'André Guex (sans doute informé par les deux protagonistes) s'inscrit dans le discours dominant sur le livre d'art ou de luxe en Europe depuis la fin du XIX^e siècle, qui dénie le rôle illustratif de l'illustration. Ramuz en est parfaitement conscient lorsqu'il suggère à son comparse une autre image pour la danseuse de corde en écrivant: «Je sais bien que l'«inspiration» ne se commande pas». Cela n'empêche pas l'artiste peu connu de suivre de bonne grâce les recommandations de l'écrivain célèbre...

Avec rigueur, Strawinsky adopte d'ailleurs un point de vue spatial qui n'est ni celui du narrateur et, par focalisation, ni celui du lecteur ou «spectateur» du texte, pourrait-on dire. Ramuz met en scène par l'écriture les déformations optiques et chromatiques, les disparitions, les apparitions spectaculaires. L'artiste, lui, se tient à la hauteur des personnages dont il dresse le portrait en pied: il se place sous la tente, sur scène, dans les airs même – un dernier point de vue impossible qui situe la représentation sur la plan de la vision, de l'imagination ou du souvenir. André Guex voit encore juste lorsqu'il décèle dans ces lithographies des «visions d'enfance sûrement». De toute évidence, Strawinsky se ressourcît fréquemment dans les dessins bariolés de couleurs de sa prime jeunesse, à Morges, avant 1920. Cette démarche rétrospective se retrouve au cœur du projet ramuzien suivant: *Noce et autres histoires*.

STRAWINSKY SUR STRAVINSKI: FILIATIONS ET DÉPASSEMENTS

Dans l'avant-propos de *Noce et autres histoires*, cité au début de cette étude, Ramuz résume l'histoire de cet ouvrage d'exception¹⁹. Une autre version dactylographiée de ce texte liminaire souligne l'intimité du projet: «C'est aussi que ce petit livre, pour ce qui est de l'illustration et son habillement plastique, a été mis entre les mains du fils du musicien, qui trouvera sans doute dans son sang même le moyen d'en ressusciter la

18 *Idem*.

fantaisie et la force de suggestion»²⁰. Ce court avant-propos est précédé par une illustration en guise d'*en-tête* qui met face à face, dans deux médaillons ceints de lauriers, les portraits d'Igor et de Charles-Ferdinand – jeu de mots, jeu d'image possible de la part du troisième homme, Théodore. Ce dernier publie en 1943, dans le journal *L'Illustré*, un récit plus détaillé de l'histoire de ce texte, traduit du russe, hybridé avec un certain parler vaudois, puis mis en musique avant d'être mis en images :

« Nous vivions alors en Suisse, à Morges. Mon père avait une collection admirable de recueils de poésie populaire où l'âme du peuple russe s'exprimait d'une manière éclatante [...] Puisant dans ce trésor, Igor Strawinsky en tira la matière des textes en question qu'il composa lui-même selon les besoins de la musique, soit pour des ballets accompagnés de chants comme *Noces et Renard*, soit pour de simples recueils de chants tels que *Pribaoutki, Berceuses du chat*... [...] Ramuz ne parlait pas le russe. Il fallut une véritable collaboration et de cette dernière sortit non pas une traduction, mais une réelle transposition que vous pouvez maintenant admirer pour elle-même dans *Noces et autres histoires*. »²¹

Ramuz a également fait le récit enjoué et nostalgique de ce dialogue dans ses *Souvenirs sur Igor Strawinsky* que Mermod édite en 1929 : « J'avais une feuille de papier, un crayon. Strawinsky me lisait le texte russe vers après vers, prenant soin de compter chaque fois les syllabes de chaque vers, dont je notais le nombre en marge de ma feuille, puis on en faisait la traduction, c'est-à-dire que Strawinsky me lisait le texte mot à mot. C'était un mot à mot tellement littéral qu'il en était souvent tout à fait incompréhensible, mais avec des trouvailles d'images (non logiques), des rencontres de son d'une fraîcheur d'autant plus grande que tout sens (logique) en était absent »²². Par la suite, l'écrivain n'a cessé de regretter le départ du compositeur, la communion de la musique et de

19 (De la page 198.) Il faut noter qu'en 1917 il s'opposait à l'édition de ce texte : « les textes français (quels qu'ils soient) ne seront jamais publiés sans la musique ou, du moins, ne le seront qu'avec mon consentement. Vous savez qu'un traducteur est asservi d'abord au texte original, ensuite aux intentions du musicien : son travail n'a de valeur que *par rapport* à une œuvre préexistante et ce serait en fausser le sens que de l'isoler » (lettre de Ch. F. Ramuz à Paul Sacher, 14 août 1917. Fondation Paul Sacher, Fonds Igor Strawinsky, citée dans Jean Starobinski, « Le Grand Jardin Perdu de l'unité », in *Ramuz-Strawinsky. Noces et autres histoires russes*, Genève : Fondation Martin Bodmer, Paris : PUF, 1987, p. 11).

20 Extrait cité dans la « Notice » à *Noces et autres histoires*, in *C. F. Ramuz. Œuvres complètes, X. Poésie et théâtre*, textes établis, annotés et présentés par Doris Jakubek et Alain RoCHAT, Genève : Slatkine, 2008, p. 642.

21 Théodore Strawinsky, « Naissance d'une livre fruit d'une collaboration Ramuz-Strawinsky », *L'Illustré*, 30 décembre 1943.

22 Charles Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Tusson : Du Lérot, 1997, p. 29. Pour des exemples de cette traduction et recréation poétique, voir Jean Starobinski, « Préface. Ramuz dans les chants de Strawinsky : « Préface... », art. cit., pp. 9-27.

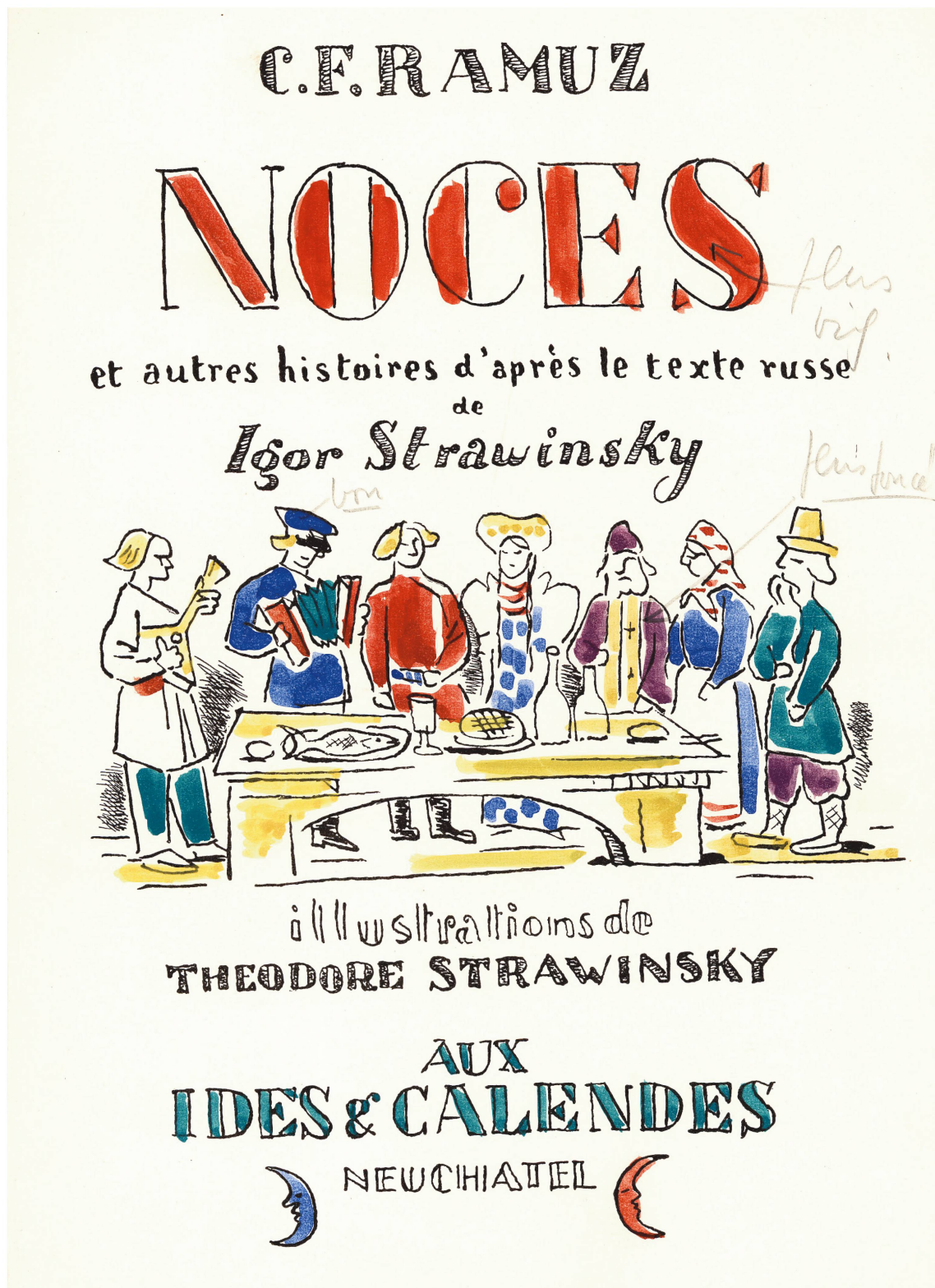


Fig. 8. Étude pour page de couverture de *Noces*, avec commentaires à propos des couleurs. Tirage sur papier aquarellé à la main, 23,5 x 16 cm. ©Fondation Théodore Stravinsky, Genève.

l'écriture fondée sur leur consubstance poétique: le rythme. «Je suis ici dans un pays mort», lui écrit-il en 1924: «Aidez-moi, vous...»²³. «Un pays mort sans aucune ressource; et il faut continuellement tirer tout de soi. Quelques très bons amis toujours, mais je les sens eux aussi paralysés par le milieu»²⁴. En 1934, à l'occasion d'un concert de l'Orchestre de la Suisse romande (OSR), dirigé par Ernest Ansermet, Ramuz évoquera ses souvenirs, repris peu après dans l'avant-propos précité: «c'est que *Noces* n'est pas un morceau de concert. *Noces* est une œuvre théâtrale, c'est-à-dire un spectacle, un commentaire visuel, dont vous avez été privé tout à l'heure, dont vous allez être privés une seconde fois»²⁵.

L'idée de rééditer le texte des *Noces* sans la musique serait venue au père et à son fils aîné lors d'une promenade en Haute-Savoie en compagnie de leur ami Richard Heyd, en 1938: «Si l'on supprimait la musique, il fallait mettre quelque chose à la place... et tout à coup, Richard Heyd me suggéra d'illustrer ces histoires. [...] Nous demandâmes alors à Ramuz de «démusicaliser» ses vers, de supprimer les répétitions de mots exigées par le chant... Quant à moi, j'entrepris sans tarder ce long et passionnant labeur qui consistait à faire revivre l'art populaire russe, sans toutefois faire délibérément de la couleur locale». On ignore quel éditeur était pressenti à cette date car la guerre a repoussé le projet.

En 1941, Fred Uhler (1908-1982), avocat neuchâtelois, fonde les éditions Ides de Mars qui deviennent aussitôt Ides et Calendes avec la publication d'une conférence d'Henry de Montherlant, qu'il avait suivie à Lyon: *La Paix dans la guerre*. Les éditeurs étoffent ensuite leur catalogue avec les écrits de Jean Giono, Pierre Jean Jouve, Benjamin Constant, Louis Aragon, Henri Guillemin, Jean Giraudoux, Pierre Seghers, Paul Éluard, Paul Claudel, Gilbert Cesbron, Elsa Triolet, Valéry Larbaud, André Gide...²⁶. Puis Fred

23 Lettre de C. F. Ramuz du 9 juin 1924 citée dans Pierre Meylan, *Une amitié célèbre. C. F. Ramuz-Igor Stravinsky. Les Noces - L'Histoire du soldat - Renard - Les Chants russes*, Lausanne: Éditions du Cervin/Paris: Librairie E. Ploix, 1962, p. 18.

24 Lettre de C. F. Ramuz à Stravinski le 10 août 1910, citée dans *ibid.*

25 Conférence publiée dans C. F. Ramuz. *Œuvres complètes, X, op. cit.*, pp. 656-663.

26 Ides et Calendes. *50 ans d'édition 1941-1991*, textes de Michel Schlup, Neuchâtel: Bibliothèque publique et universitaire, 1991. *Éditeurs neuchâtelois du XX^e siècle*, publ. par Jacques Rychner et Michel Schlup (éds), Neuchâtel: Bibliothèque publique et universitaire, 1987. Voir le témoignage d'un journaliste sur les éditions: «Eh bien, j'ai vu. Me voilà à Neuchâtel, dans l'appartement clair et vaste de l'éditeur Heyd. Sur les parois crème luisent doucement des toiles de Marie Laurencin, de Bonnard, d'Auberjonois. Des Raoul Dufy sont ingénieusement incrustés en carrés longs dans le trumeau d'une glace de Venise. Les trois baies du salon s'ouvrent sur le quai de l'Évole qu'aspergent les vagues d'un lac démonté et baveux. Tout à côté le studio à deux étages, avec sa bibliothèque surélevée. Bien vite de chaudes reliures sont extraites des rayons. Voici un manuscrit de Ramuz pieusement enrobé de beau cuir, un autre encore. Voici un *Thésée* de Gide, tirage limité, avec le chapitre IX que l'auteur a retranché de l'édition d'Ides et Calendes» (Jean Nicollier, «Visite à M. André Gide», *Gazette de Lausanne*, 31 janvier 1948).

Uhler, photographe à ses heures, confie la direction de sa jeune Maison à Richard Heyd (1910-1959), lui aussi photographe²⁷, une personnalité qui bénéficie de nombreux réseaux dans le monde littéraire et artistique parisien (il est proche de Bernard Grasset, filleul de Paul Claudel, confident de Gide...). Le premier ouvrage que Heyd met véritablement en chantier est, précisément, *Noces*. Durant l'hiver 1942, il réunit à cet effet Ramuz, l'éditeur et Théodore Strawinsky qui raconte que :

« Pour conserver toute la fraîcheur des aquarelles originales, Fred Uhler n'hésita pas à accepter la suggestion de revenir à la noble tradition de l'image en couleurs qui consiste simplement à colorier entièrement à la main le dessin imprimé. On put voir alors dans un petit atelier perché sous un toit « quelque part en Suisse » des artistes triment nuit et jour, cela pendant plusieurs mois, pour poser d'après mes originaux, les couleurs de quelque vingt mille planches ! Lorsque tout fut terminé, un véritable dîner de « noces » – c'est le cas de le dire, réunissait au Prieuré de Pully, à deux pas de chez Ramuz, toute la petite équipe [...] »²⁸

La fondation Théodore Strawinsky conserve en effet un carton d'invitation pour une « Déjeuner de « Noces » lundi de Pâques 20 avril 1943 », dessiné par l'artiste et signé par les acteurs de l'édition.

Noces et autres histoires nous apparaît aujourd'hui à la fois comme un ouvrage d'exception et comme une œuvre particulièrement significative, à la croisée de pratiques artistiques et culturelles très vivantes dans la première moitié du XX^e siècle, qui se resourcent plus que jamais dans les traditions folkloriques. À l'origine, *Les Noces* (qui s'intitulaient *Noces villageoises* dans un premier temps) étaient voulues comme un hommage à l'âme russe. Igor Stravinski, après avoir affirmé que l'idée lui en était venue de retour de Londres en 1914²⁹, a reconnu en 1958 qu'elle lui avait été soufflée par Serge de Diaghilev. En juillet 1914, le compositeur fait l'acquisition à Kiev d'un recueil de chants populaires de Petr Vasilevich Kiriejevsky (*Chants populaires russes*, 1868), emprunte dans la bibliothèque son père dans son recueil *Chants du peuple russe* d'Ivan Petrovich Sakharov (1839) et le *Dictionnaire raisonné du russe vivant* de Vladimir Ivanovitch Dahl, paru en quatre tomes entre 1863 et 1866³⁰. La philologie, les arts et les

27 Il publie en 1936, à Corsier, un portfolio : *C. F. Ramuz : quarante-deux études photographiques*, mais aussi sur la peinture : Richard Heyd, *Louis Rivier*, Neuchâtel/Paris : Delachaux & Niestlé, s.d. [1943].

28 *Idem*.

29 Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris : Denoël/Gonthier, 1962 [1935], p. 62.

30 Selon Pierre Meylan, *Une amitié célèbre...*, *op. cit.*, p. 21 ; Voir la somme de Richard Taruskin, *Strawinsky and the Russian Traditions*, Berkeley : University of California Press, 1996, 2 vol. et Frans C. Lemaire, *Le destin russe et la musique : un siècle d'histoire de la révolution à nos jours*, Paris : Fayard, 2005.



Fig. 9. Déjeuner de Noces lundi de Pâques 26 avril 1943, signé par tous les participants à l'ouvrage. Tirage sur papier aquarellé à la main, 22,5 x 17 cm. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

lettres russes autour de 1900 sont en effet animées par le désir de retrouver une identité eurasiennne ou « touranienne », non corrompue par les modèles européens importés par Pierre le Grand, désir qui favorise le retour à une culture populaire jugée authentique et ancestrale³¹.

Dans les arts visuels, ce mouvement de retour aux origines apparaît omniprésent, notamment dans les Ballets russes et chez les principaux décorateurs des pièces musicales de Stravinski : dans l'œuvre d'un Alexandre Benois (qui exerce un véritable monopole sur *Petrouchka*), d'une Nathalie Gontcharova profondément marquée par les icônes, les *loubok* (imagerie populaire gravée sur bois) et autres thèmes paysans, ainsi dans les œuvres de son époux, Michel Larionov³². On doit entre autres à la première les décors originaux de *Oiseau de feu* et des *Noces* (1923), et au second ceux de *Renard* (en 1922 et 1929). Le jeune Théodore beigne dans cet environnement scénographique : « A Morges, sur les murs de la Villa Rogivue, les estampes japonaises disparaissent. Elles sont remplacées par les vigoureuses maquettes de Larionov pour Renard et par les jolies aquarelles aux couleurs éclatantes que ma mère peignait alors, illustrant le texte des *Noces*. Très douées pour le dessin, n'avait-elle pas, comme jeune fille, travaillé avec ses cousines quelques mois à Paris à l'Académie Colarossi ? »³³.

En d'autres termes, l'illustration du volume chez Ides et Calendes en 1943 se fait l'écho de cette période et rend hommage autant à Larionov qu'à l'œuvre de la mère de Strawinsky, décédée peu avant que le projet ne soit décidé avec Ramuz et Heyd, en 1938. Durant toutes les années 1920 et 1930, Théodore est inévitablement confronté aux interprétations scéniques de l'œuvre de son père, aux esquisses qui en préparent les décors et costumes. Ses illustrations en reprennent d'ailleurs l'esthétique graphique : portraits en pied, figures simplifiées, usage de la gouache et de l'aquarelle appliquée de manière large, expressive et en même temps compartimentée, comme dans l'imagerie populaire. Les dessins pour *Noces et autres histoires* évoquent d'ailleurs explicitement ce dernier registre par l'accent mis sur la couleur et son mode application. En effet, l'aquarellage en atelier des zincographies d'après les croquis à la plume de l'artiste mime la pratique de la gravure sur bois colorisée, que l'on appelle de manière générique, dans le domaine francophone, imagerie d'Épinal. Métaphoriquement, la couleur *habille* les dessins de Strawinsky, reproduits en noir, photomécaniquement. Cette pratique reprend également le coloriage au pochoir, appliqué aux costumes de théâtre par l'artiste décoratrice des

31 Voir notamment Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1972, pp. 232 ss (sur le néo-primitivisme).

32 Nathalie Gontcharova, *Michel Larionov*, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995.

33 Théodore et Denise Strawinsky, *Au cœur du Foyer...*, *op. cit.*, pp. 50-51.



Fig. 10. Les jeunes mariés, étude pour illustration de *Noces*, avec commentaires à propos des couleurs. Tirage sur papier aquarellé à la main, 21,5 x 15 cm. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

Ballets russes, proche de Stravinski, Nathalie Gontcharova, dans «*Liturgie*» 1915-*Lausanne. 16 maquettes reproduites au pochoir d'après les Aquarelles originales et signées par l'Auteur*³⁴.

Mais le fils du compositeur fait encore appel à d'autres modèles et répertoires pour mettre en images *Noces et autres histoires*. Ainsi, un carnet de croquis préparatoires conservé par la Fondation Théodore Strawinsky contient une série de dessins à la mine de plomb représentant de petites figurines en pied, vues sous divers angles. En effet, l'illustration des *Noces* met en scènes non pas des personnages, mais des sortes de santons grossièrement taillés, certains sur leur socle. L'artiste encadre systématiquement ses figures et scènes sur la page, comme s'il représentait des tableaux, parfois avec des jeux de cadres comme dans le cas du «Chant vieux-croyant».

Dans une autre illustration, trois anges munis de bâtons de pèlerins sont attablés devant le tour d'une église orthodoxe et ses coupoles caractéristiques. Ici, Strawinsky reprend presque littéralement l'une des plus célèbres icônes orthodoxes, l'*Icône de la Trinité* (ou *Icône des Trois Anges*), conservée à la Galerie Tretyakov de Moscou, peinte par Andreï Roublev entre 1422 et 1427. Elle représente l'hospitalité d'Abraham et Sarah (*Genèse* 18, 1-22), et, au-delà, propose, selon les Pères de l'Église, une manifestation de la Sainte Trinité. Elle renvoie également au texte du «Chant»: «Et gloire aussi à Jésus-Christ,/et gloire au Père et gloire au Fils,/et gloire enfin au Saint Esprit!». Un détail cependant: le coude gauche de l'ange placé à droite dépasse du cadre. Par ce débordement, Strawinsky indique qu'il ne reproduit pas l'icône, mais qu'il a déplacé et transposé la figure sainte dans l'espace profane du livre, afin de dialoguer avec le texte populaire russe réinterprété par Ramuz.

Une intention analogue anime l'illustration finale des *Noces*, divisée à l'horizontale en deux registres. Le repas et la tablée des joyeux convives sont surmontés par un triptyque qui appartient à l'espace du bas tout en s'en détachant, ne serait-ce que par ses grandes proportions qui ne «cadrent» pas avec la taille des noceurs. Le triptyque représente la Mère de Dieu à gauche, le Christ au centre et saint Jean Baptiste à droite, une association de ces trois intercesseurs majeurs, fréquente dans la *déisis* figurant sur les iconostases, ces cloisons recouverte d'icônes dans les églises orthodoxes qui séparent la nef du sanctuaire, comme dans l'une des plus célèbres, celle du monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï en Égypte. Les trois figures, les deux latérales en particulier, regardent la fête, l'une en souriant, l'autre avec le sérieux de l'ermite – manifestation prosaïque de l'union sacrée du couple dont les amis de noces viennent de chauffer le

34 Anthony Parton, *The Art and Design of Natalia Gontcharova*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010.



Fig. 11. *Deux chants russes: Chant vieux-croyant*, étude pour illustration de *Noces*, avec commentaires à propos des couleurs. Tirage sur papier aquarellé à la main, 22 x 16 cm. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

lit... À travers l'expression et la position peu orthodoxes des têtes, Strawinsky joue une nouvelle fois avec la tradition tout en lui rendant hommage.

En d'autres termes, l'artiste propose des représentations secondes du texte, médiatisées par divers modes d'expression artistique à la fois religieux et populaires. Il opère la translation graphique et chromatique d'artefacts, des icônes aux fameux *loubki*, ces images populaires russes volontiers narratives. En même temps, à l'exemple du texte de Ramuz qui adapte les traditions vernaculaires russes, Strawinsky emprunte des motifs au quotidien suisse et vaudois. Tel est le cas des *pribaoutki*, ces chansons qui jouent sur les associations phonétiques du parler paysan et le non-sens qui peut en résulter: des textes nécessairement intraductibles (Ramuz les appelle *Chansons plaisantes*). Igor Stravinski en a mis quatre en musique en 1914 (*Kornilo* qui devient *L'oncle Armand*, *Natachka* (ici *Le four*), *Le colonel*, *Le vieux et le lièvre*). Ainsi, pour illustrer *L'oncle Armand*, Strawinsky représente-t-il l'enseigne d'une auberge, « Le Cheval Blanc », fort peu russe en soi...

Tandis que nombre d'esquisses préparatoires pour les *Noces* expriment ce même tropisme populaire, cette attirance pour des formes qui paraissent comme ciselées, taillées sur la page par la pointe du crayon, les dessins pour *Renard*, eux, renvoient à un graphisme plus proche de l'esthétique costumière et dramaturgique. D'ailleurs, comment le répertoire théâtral pourrait-il être absent de cet ouvrage illustré alors même que Strawinsky a créé les costumes et décors pour la représentation des *Noces* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1936? Les dessins conservés³⁵ diffèrent toutefois sensiblement de l'illustration entreprise pendant la guerre. Alors que les premiers sont appliqués au plateau et pensés par rapport aux corps des acteurs sous les feux de la rampe, les seconds exposent les personnages au regard d'une autre scène: celle du livre. Or, ces deux références, populaire et scénique, sont unifiées par le joyeux bariolage des pages.

À côté de l'imagerie populaire et des décors de théâtre, *Noces et autres histoires* fait appel au registre de l'enfance qui, dans le monde de l'art et des avant-gardes en particulier, jouit d'une fortune inégalée depuis le début du siècle³⁶. Associé aux primitivismes et aux arts populaires, le dessin d'enfant est alors perçu comme une forme d'expression authentique, native, naïve, non corrompue par l'éducation « académique ».

35 Vingt-trois travaux préparatoires costumes et décor, dont huit maquettes de costumes avec indications. Fondation Théodore Strawinsky, AVM, CH AM PP 91 T O 0550.

36 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant: à l'aube des avant-gardes*, Paris: Hazan, 2003; *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, numéro spécial de la revue *Gradhiva*, N° 9, 2009 (notamment Franck Beuvier, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », pp. 102-125).

Les expressionnistes de tous horizons (l'équipe du *Blau Reiter* en particulier, dès 1912), mais encore les cubistes (surtout Picasso), les futuristes, Matisse, les membres du Bauhaus (Klee) s'y ressource. « Je voudrais étudier des dessins de gosses. La vérité y est, sans doute... », écrit à Vlaminck le « fauve » André Derain³⁷. Son collègue Matisse déclare qu'« il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfant »³⁸. Et lorsqu'il peint le *Portrait de Marguerite* en 1906-1907, Picasso avoue s'être inspiré des dessins de ses jeunes enfants. Cette fascination est entretenue par les expositions de dessins d'enfants (*Das Kind als Künstler* à la Kunsthalle de Hambourg en 1898 ou encore dans l'Exposition universelle de 1900) qui se multiplient et qui, parfois, sont liées à des manifestations d'avant-gardes. Gontcharova, Larionov et son mouvement, le rayonnisme, montent en 1913 une exposition intitulée « *La cible* » (avec Malevitch, Chagall...), qui intègre des œuvres primitives et anonymes, des panneaux publicitaires, et surtout des dessins d'enfants. Or, Picasso, Matisse, Derain, Larionov sont ceux qui ont façonné la culture visuelle de Théodore. N'oublions pas que son père a lui-même composé en 1913, à l'attention de ses enfants, des pièces intitulée par Ramuz *Trois petites chansons (Souvenirs de mon enfance)*. Dans *Noces et autres histoires*, cette dimension enfantine est patente dans *La berceuse du chat*, une pièce offerte par Stravinski au couple Gontcharova-Larionov lors de leur séjour chez Diaghilev à Lausanne en juillet 1915 (les dessins de Strawinsky pour cette pièce sont singulièrement proches de l'œuvre de Balthus). Il en est de même des *Deux histoires pour enfants*, de *Deux chats russes*, mais aussi de *Renard*, « histoire burlesque », composée en 1916 et 1917, jouée pour la première fois en 1922 par les Ballets russes à l'Opéra de Paris, dans des décors de Larionov. La pièce fait dialoguer deux ténors, le coq et le renard (une renarde en fait), et deux basses, qui prêtent curieusement leurs voix à la chèvre et au chat. Les deux derniers jouent de la balalaïka puis entament une danse cosaque après avoir étranglé le fourbe goupil. En résumé, ces fables animales ont une portée transculturelle en adéquation avec le projet Stravinski-Ramuz, revu par Strawinsky.

« ON NE RISQUE RIEN À AFFIRMER UNE PARENTÉ »³⁹

Sous des apparences légères, *Noces et autres histoires* réfléchit (sur) un moment central, intense, de la vie culturelle vaudoise et internationale, comme le souligne de

³⁷ André Derain, *Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*, texte établi et présenté par Philippe Dagen, Paris: Flammarion, 1994, p. 89.

³⁸ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris: Hermann, (coll. Savoir), 1972, p. 321.

³⁹ Théodore et Denise Strawinsky, *Au cœur du Foyer...*, *op. cit.*, p. 73.

manière prégnante Ramuz dans ses *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. En illustrant ce recueil de textes pendant la guerre, Théodore réactive des souvenirs d'enfance, réimaginés au prisme chromatique de sa formation artistique. Dans le récit autobiographique composé à quatre mains avec son épouse Denise, il évoque les «vigoureuses maquettes de Larionov pour *Renard* et par les jolies aquarelles aux couleurs éclatantes que ma mère peignait alors, illustrant le texte des *Noces*»⁴⁰. Pour Théodore, l'ouvrage sert d'hommage non seulement au père expatrié aux États-Unis, mais aussi à la mère récemment décédée, dont il est en quelque sorte l'héritier sur le plan artistique : une double filiation. *Noces et autres histoires* lui permet également de mettre en scène ses multiples attaches – russes, vaudoises, françaises – et de les nouer autour d'un texte. Dans une Europe à feu et à sang, l'ouvrage rappelle un âge d'or fait d'ententes, de transparences, des années qui pourtant furent marquées par une autre guerre, également meurtrière. Mais Théodore avait alors entre 7 et 12 ans. Il a sans doute vécu ce temps comme un enchantement que le souvenir a intensifié. De ces années morgiennes, nous avons d'ailleurs conservé des dessins bariolés, énergiques, rutilants, comiques, tendres, parmi lesquels une grande et remarquable aquarelle qui représente la première de *l'Histoire du Soldat*, le 29 septembre 1918, au théâtre de Lausanne.

La révision, la mise en représentation par Théodore Strawinsky, d'un morceau d'Histoire comme de son histoire personnelle ne s'arrête évidemment pas avec *Noces et autres histoires*. On pourrait ainsi dire que l'ouvrage d'Ides et Calendes a pour pendant le livre que le peintre publie en 1948 à Lausanne, aux Éditions Frédéric Rouge : *Le message d'Igor Strawinsky*. On peut le lire comme un témoignage filial et une défense vigoureuse de l'œuvre du compositeur, sous le feu des critiques depuis des années. Or, par le biais de cet essai, Théodore parle aussi de lui-même et affirme ses positions esthétiques. La description du lieu de travail d'Igor révèle cette autoréflexion : «La pièce où il travaille n'a rien du bureau de l'intellectuel : c'est un véritable atelier ; sa table – un établi. Encres et crayons de différentes couleurs y voisinent avec des gommes souples ou dures, des plumes de tout métal et de tout calibre, des grattoirs grands et petits [...]»⁴¹. Théodore insiste encore sur le «métier» de son père, et sur son caractère «éminemment croyant»⁴². Il oppose à cette dimension religieuse de l'art la mystique de l'avant-garde marquée par un «dogmatisme évolutionniste et progressiste», celui du «renouvellement perpétuel», dont, ironie du sort, Picasso et Stravinski sont les principaux artisans :

40 *Ibid.*, pp. 50-51.

41 Théodore Strawinsky, *Le message d'Igor Strawinsky*, Lausanne : L'Aire, 1980 [1948], pp. 18-19.

42 *Ibid.*, p. 44.



Fig. 12. *Berceuse du chat*, étude pour illustration de *Noces*, avec commentaires à propos des couleurs. Tirage sur papier aquarellé à la main, 21, 5 x 15,5 cm. ©Fondation Théodore Strawinsky, Genève.

« Le goût très prononcé de Strawinsky pour les manifestations populaires et primitives de l'art (qu'il ne faut pas confondre avec un esthétisme primitiviste qui en serait la négation) n'a jamais revêtu chez lui un caractère dogmatique ou exclusif, du reste incompatible avec son éclectisme universaliste. Le concret, le réel, l'authentique, on les trouve partout et pas seulement dans les choses populaires [...] La personnalité, l'originalité ne consistent en aucune manière à ne ressembler à personne, encore moins à renoncer à toute affinité élective, à n'avoir de contact supposé direct qu'avec le seul réel; mais elle consiste dans la façon particulière dont on porte le nez de son père, le front de sa mère, les sourcils de son oncle, dans la manière qu'on a de ressembler à tel (et à tel et tel); à travers quoi seulement nous établissons un contact réel avec ce réel, concret avec ce concret, lesquels, sans cela, ne sont qu'illusion. Il va de soi, enfin, que l'originalité est chose totalement indépendante de notre volonté et de toute activité consciente. Si elle y préside, c'est à son insu. Elle fuit quiconque veut la forcer. On ne risque rien à affirmer une parenté »⁴³

« On ne risque rien à affirmer une parenté »: cette conviction façonne l'illustration de *Noces et autres histoires*. Cette déclaration permet à l'auteur de contrer le mythe romantique de l'originalité absolue en faisant appel à l'idée d'un moi qui se transcende par la création artistique « soumise aux exigences d'un ordre impersonnel et supérieur ». En cette année 1948, Théodore Strawinsky, converti au catholicisme, entreprend justement de dépasser la filiation paternelle en réalisant ses premières œuvres monumentales sacrées: cinq vitraux pour l'église paroissiale de Sivriez dans le canton de Fribourg ainsi que le vitrail du *Baptême du Christ* dans l'église catholique de Vevey. Une page est en train de se tourner.

43 *Ibid.*, pp. 70-73.