



HAL
open science

Images fixes – Images animées les expériences communicables de l'exil russe en France (1920 – 1939)

Kateryna Lobodenko

► **To cite this version:**

Kateryna Lobodenko. Images fixes – Images animées les expériences communicables de l'exil russe en France (1920 – 1939). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030053 . tel-02866084v2

HAL Id: tel-02866084

<https://theses.hal.science/tel-02866084v2>

Submitted on 12 Jun 2020

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.



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE n° 267 « Arts & Médias », IRC AV

THÈSE

Présentée par Kateryna LOBODENKO

Date de soutenance : le 9 décembre 2019

Doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

Sous la direction de Kristian FEIGELSON

Images fixes – Images animées : les expériences communicables de l'exil russe en France (1920 – 1939)

Jury :

Madame Ada ACKERMAN, chercheuse CNRS (THALIM)

Monsieur Kristian FEIGELSON, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
(Directeur de thèse)

Monsieur Jean-Claude GARDES, Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale
(Rapporteur)

Madame Marina MAGUIDOVITCH, Professeur des universités, Université de Saint-Pétersbourg/Herzen
(Russie) (Rapporteur)

Madame Hélène MENEGALDO, Professeur des universités, Université de Poitiers

Titre : Images fixes – Images animées : les expériences communicables de l'exil russe en France (1920 – 1939)

Cette thèse se propose d'explorer, à travers la figure de l'émigré russe dans le cinéma et la caricature de presse parus en France dans l'entre-deux-guerres, les différentes représentations de la Russie. Il s'agit, tout d'abord, de la Russie en exil, une Russie mosaïque regroupant de nombreuses ethnicités venues de différents endroits de l'ancien Empire russe, comprenant, en elles-mêmes, une large palette sociale (des aristocrates et notables aux personnes sans rang, ni profession), professionnelle (artistes, hommes politiques, militaires, ouvriers), politiques (monarchistes, libéraux, révolutionnaires socialistes, anarchistes), religieuse, éducative et culturelle. Nous nous intéressons alors aux façons dont cette Russie en exil est perçue et représentée par les artistes nostalgiques de leur passé, caricaturistes et cinéastes émigrés, mais aussi par les réalisateurs français passionnés de l'orientalisme et de la « mode russe » qui en découle. En deuxième lieu, nous appréhendons les manières dont les artistes émigrés traitent de la Russie soviétique, à savoir : des dirigeants bolcheviques, des Soviétiques ordinaires et de leur quotidien. Nous nous penchons, également, sur la notion d'expérience communicable, employée par Walter Benjamin, et sur les différentes façons dont l'expérience de la vie en exil pourrait être transmise au public émigré et français.

Mots-clés : caricature, dessin de presse, dessin satirique, cinéma, film d'animation, Russie, émigration russe, Empire russe, Russie soviétique, exil, émigré, réfugié.

Title: Still Images - Animated Images: the Communicable Experiences of Russian Exile in France (1920 – 1939)

This thesis proposes to explore different representations of Russia through the figure of the Russian emigrant in the film and press cartoons published in France in the inter-war period. First of all, it discusses Russia in exile, a mosaic Russia which contains numerous ethnicities hailing from various locations of the former Russian Empire. These ethnicities thus comprise a large palette of social features (from aristocrats and notable people to those without any titles or professions), professional ones (artists, politicians, military men, workers), political ones (monarchists, liberals, socialist revolutionaries, anarchists), religious, educational and cultural ones. We are therefore interested in the ways that this Russia in exile is perceived and represented by the artists who are nostalgic of their past, emigrant caricaturists and film-makers, as well as French film directors who were passionate about Orientalism and the subsequent "Russian fashion". Secondly, we capture the ways in which the emigrant artists deal with Soviet Russia, namely the Bolshevik leaders, ordinary Soviet people and their everyday lives. We also look at the notion of communicable experience, which is employed by Walter Benjamin, and different ways in which the life in exile could be communicated both to the emigrant public and to the French one.

Keywords : caricature, cartoon, satirical drawing, cinema, animated film, Russian, Russian emigration, Russian Empire, Soviet Russia, exile, emigrant, refugee.

UNIVERSITÉ PARIS III – LA SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 267 Arts & Médias : Université Sorbonne Nouvelle, Maison de la recherche, 4, rue des Irlandais, 75005 PARIS

DISCIPLINE : études cinématographiques et audiovisuelles

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Kristian Feigelson, sociologue (IRCAV) et professeur à l'université Paris-III, pour ses conseils précieux, sa compréhension et sa disponibilité, ainsi que pour avoir accepté de reprendre la direction de cette thèse en 2017, après le départ à la retraite de Marie-Christine Autant-Mathieu, directrice de recherches au CNRS. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Mme. Autant-Mathieu qui a accepté, en 2011, de commencer ce parcours avec moi.

Mes remerciements vont de même à Jean-Claude Gardes, professeur à l'université de Brest-Bretagne occidentale et directeur de l'Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique (EIRIS), pour son soutien et pour m'avoir donné la possibilité de participer aux réunions de l'EIRIS, ainsi que de publier l'avancement de mes recherches dans la revue *Ridiculosa* et sur le site Web de l'EIRIS. Enfin, je remercie M. Gardes d'avoir accepté d'être le rapporteur de cette thèse.

Je suis également reconnaissante à Marina Maguidovitch, professeur à l'université de Saint-Pétersbourg-Herzen, d'être venue de Russie pour me faire l'honneur de participer au jury de soutenance et d'être mon rapporteur.

Je remercie Hélène Menegaldo, professeur à l'université de Poitiers, et Ada Ackerman (CNRS), spécialistes de la Russie, d'avoir bien voulu participer à ce jury.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à tous ceux sans qui cette thèse ne serait pas ce qu'elle est. Je pense en particulier à Frédéric Guelton, historien, ancien chef de département de l'armée de terre du Service historique de la Défense, pour ses suggestions éclairantes et pour la relecture des chapitres de ma thèse. À Andreï Korliakov, historien-
iconographe de l'émigration russe, pour m'avoir ouvert l'accès à ses archives, pour ses conseils perspicaces et les images prêtées. À Lenny Borger, traducteur et critique du cinéma, Fiodor Soumkine, collectionneur de la presse russe émigrée, René Clémenti-Bilinsky, correcteur, Evgen Vorobyov, analyste géopolitique, Laura Boscher-Pilette, juriste, intervenante sociale à *France Terre d'Asile*, et aux membres de l'association *Génériques* pour leur soutien et leur aide à différentes étapes de mes recherches.

Je remercie Lucie Galland de la cinémathèque de l'université Paris-III et les bibliothécaires (BnF, bibliothèque Tourguéniev, BDIC, centre Censier, BPI, Bibliothèque d'État de Russie, bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Odessa) de m'avoir accueillie dans leurs services et de m'avoir permis de me procurer des DVD, des copies des périodiques et, notamment, des reproductions des dessins satiriques. Je tiens aussi à remercier Anne Maître, responsable des fonds slaves de la bibliothèque Diderot de Lyon pour m'avoir autorisée à organiser une exposition autour du dessin satirique traitant de la Révolution russe de 1917, « Regards croisés sur la mémoire de la Révolution russe en exil » (du 17 octobre au 22 décembre 2017). Je sais de même gré à Rusudan Kobakhidze, directrice du musée de l'Émigration de l'université d'État

de Tbilissi (Géorgie) de m'avoir ouvert les fonds de son musée, ainsi que d'avoir accueilli ma conférence personnelle sur le peintre exilé arménien Gregorio Sciltian (juillet 2016). Je pense aussi à Alik Khananié de la librairie parisienne *Les Éditeurs réunis - YMCA-PRESS* pour sa disponibilité, ses suggestions d'ouvrages, ainsi que pour m'avoir donné l'occasion de participer aux conférences et aux soirées d'échanges autour de l'émigration russe.

Je suis également reconnaissante à Cécile Nicolas, responsable du Centre d'accueil pour demandeurs d'asile d'Asnières-sur-Seine de l'association *France Terre d'Asile*, pour avoir accepté d'aménager mes horaires de travail et de m'accorder du temps libre, afin que je puisse avancer sur la rédaction de ma thèse. Je sais gré à mes collègues de leur compréhension et leurs encouragements, ainsi qu'aux usagers du Centre pour leur émouvante curiosité et leur soutien.

Enfin, merci à mes parents, à mes amis, à Abdulhafiz et, surtout, à Dimitri et Léa de leur foi en moi, leur patience et leur indulgence ! Merci de m'avoir insufflé le courage et l'énergie de parvenir tout au bout de cette aventure, à la fois difficile et passionnante !

Avertissements

Tout au long de cette thèse, nous avons utilisé autant que possible le système conventionnel de translittération du russe au français (ISO 9). Toutefois, dans certaines exceptions, nous avons employé des transcriptions qui sont communément utilisées en français (par exemple, Lénine, Trotski, Annenkov) ou en italien (pour Sciltian) ou celles utilisées par les artistes eux-mêmes (par exemple, Michel Linsky ou lieu de Mihail Linskij, Rojankovsky ou lieu de Rožankovskij, Schakovskoy ou lieu de Šaxovskoj, etc.).

Les noms des périodiques faisant corpus de notre thèse, ainsi que des ouvrages sont donnés en russe, en original, et dans leur traduction française. L'exception a été faite pour deux revues satiriques *Bitche* (*Le Fouet*) et *Oukwat* (*La Fourche*), dont nous avons gardé les translittérations (bien qu'erronées) proposées par leurs fondateurs et mentionnées dans les manchettes de ces revues.

Nous avons également traduit les citations scientifiques et littéraires, ainsi que toutes les légendes des caricatures et des planches BD mentionnées dans la présente recherche. Afin de préserver le style original de ces dernières et d'illustrer le caractère bilingue et biculturel de notre thèse, nous avons donnée, dans les notes de bas-de-page et dans le cahier iconographique, le texte original. Cependant, en le faisant, nous

avons remplacé l'orthographe prérévolutionnaire¹ par l'orthographe actuelle et avons changé certaine ponctuation selon les règles contemporaines. Une autre raison pour laquelle nous avons procédé à la transcription de chaque légende en russe, c'est la qualité médiocre de certaines reproductions des illustrations.

Enfin, nous voudrions préciser que l'URSS avait été créée en décembre 1922. Nous avons donc été obligés de mentionner la « Russie des Soviets » et le « gouvernement de Lénine » (« gouvernement bolchévique ») pour désigner la période de 1917 à 1922, et ensuite, d'employer les termes « l'URSS » et « la Russie soviétique », afin de faire référence à l'époque soviétique (à partir de 1923).

¹ Il s'agit de l'orthographe russe avant 1918, aussi appelée orthographe prérévolutionnaire, restant à l'usage en Russie depuis les réformes de Pierre le Grand et jusqu'à la réforme de 1918.

*À Vladimir Selivanov-Bouriak,
philosophe et écrivain*

*À Raïssa et Grégory,
mes grands-parents*

in memoriam

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	12
1. Genèse	15
2. Historiographie du sujet	18
3. Pourquoi l' <i>émigré</i> ?	23
4. Difficultés et problèmes méthodologiques	29
5. Corpus et méthode	36
6. Expérience de l'exil communicable ?	46
7. Questionnements	60
8. Cheminement	64
I. PRÉAMBULE : Contexte de l'émergence des arts émigrés.....	69
I.1. Naissance d'un cinéma russe en exil	70
I.1.1. Cinéma avant émigration : cas Ermolieff	70
I.1.2. Chemins de l'exil : généralités.....	73
I.1.3. Cinéma en émigration : premières trajectoires.....	80
I.1.4. « Films russes » en France : de la nostalgie dissimulée ?.....	87
I.2. Caricature face à l'émigration	96
I.2.1. Dessin satirique et Révolution de 1917.....	96

I.2.2. Caricatures russes en Turquie	109
I.2.3. Presse satirique émigrée russe dans le monde	120
II. Première partie. LES FIGURES DE L'ÉMIGRÉ : DE L'AUTODÉRISION À L'AUTO-STÉRÉOTYPE	128
II.1. Héros russe et ses expériences de l'exil	129
II.1.1. Iconographie de l'émigré à travers des images fixes et animées	129
II.1.2. Russie mosaïque : géographie des origines et de la dispersion des émigrés	168
II.1.3. Figures de l'exil dans le cinéma et la caricature	185
II. 2. Russie « familiale »	204
II.2.1. Figure de la femme exilée.....	204
II.2.2. Famille émigrée et figure de l'enfant	231
II.2.3. Figures de l'homme infantile et de l'homme masqué comme allégorie de l'émigré.....	250
III. Deuxième partie. LA RUSSIE FANTASMÉE	272
III. 1. Nostalgies des émigrés au cinéma et dans la caricature	273

III.1.1. Rêve comme figure de la nostalgie et de l'exil.....	273
III.1.2. « Avant et après », « ici et là-bas » : passé idéalisé et désillusion dans le dessin satirique	289
III.1.3. Symbolisme du happy-end dans le cinéma émigré russe	308
III.1.4. Figures anthropomorphes de L. Starewitch et caricatures animalières de MAD	313
III.2. Images de Soi et images de l'Autre	337
III.2.1. « Mode russe » en France.....	337
III.2.2. Orientalisme au cinéma	361
III.2.3. Russes et Français : des stéréotypes dans la caricature	365
IV. Troisième partie. LA RUSSIE EN EXIL	380
IV.1. Difficultés d'adaptation des émigrés en France : regards satiriques	381
IV.1.1. Apprentissage du français et papiers.....	381
IV.1.2. Métiers en exil	396
IV.1.3. Différends politiques dans le milieu des émigrés	419
IV.2. « Paris russe » et ses représentations	440
IV.2.1. Personnalités en exil et leurs portraits-charge.....	440
IV.2.2. Lieux de vie des émigrés, quartiers russes de Paris	475

IV.2.3. Presse russe en France à travers l’image satirique	506
V. Quatrième partie. LES ÉMIGRÉS ET LA RUSSIE COMMUNISTE.....	523
V.1. Figures des leaders « rouges »	524
V.1.1. Lénine et Trotski.....	524
V.1.2. Figures de Staline.....	546
V.1.3. Hauts fonctionnaires et leurs portraits-charge.....	565
V.2. Figures de l’homme soviétique	585
V.2.1. Soldats, bolcheviks et intelligentsia dans la caricature.....	585
V.2.2. Le Soviétique au cinéma	601
V.2.3. Figures des <i>névozvrahtchents</i>	616
V.3. Figures féminines de la Russie et leur symbolisme	642
V.3.1. Allégorie féminine de la Russie dans le dessin satirique.....	642
V.3.2. Femme soviétique vue de l’exil	660
V.3.3. Figures des ruines et Russie communiste	675
CONCLUSION	705

1. Expérience singulière de l'exil	706
2. Epilogue	711
3. Nouvelle vie des œuvres émigrées	717

BIBLIOGRAPHIE725

ANNEXES766

ANNEXE 1. Données des revues	767
ANNEXE 2. Chronologie historique et filmographie (1920 – 1939)...	769
ANNEXE 3. Cahier iconographique.....	Vol. annexe

INTRODUCTION

À l'occasion du centenaire de la Révolution russe, l'année 2017 mais aussi l'année 2018 ont été marquées, en France, par un grand nombre de manifestations culturelles et scientifiques (expositions, conférences, journées d'études, etc.)², de productions audiovisuelles (notamment de documentaires)³ et de publications scientifiques et littéraires tâchant d'englober toute la multiplicité des approches⁴ – historiques, culturelles, sociologiques, artistiques, biographiques, – auxquelles la révolution et l'exode qui s'en suit, se sont prêtés et lesquelles ils ont pu alimenter. En nous donnant l'ambition de nous investir dans un terrain peu exploré, tel quel est la caricature des émigrés russes en France ainsi que les films d'animation de Ladislav Starewitch,

² Par exemple, l'exposition « Et 1917 devient Révolution... » (18 octobre 2017 – 18 février 2018), Musée d'Histoire contemporaine - Hôtel national des Invalides, Paris ; la conférence de l'iconographe A. Korliakov « Visages de l'exil » (14 octobre 2017), BFM de Limoges ; le colloque international « L'unité de la littérature émigrée russe dans les reflets d'une mémoire centenaire : à l'occasion du centenaire de l'émigration russe » (11 et 12 avril 2018), Université Jean Moulin Lyon 3 ; la conférence « 1917, un moment révolutionnaire » (9 octobre 2017), Sciences Po, Paris.

³ Par exemple, *Albatros, l'aventure cinématographique des Russes blancs à Paris* d'Alexandre Moix (A.R. PRODUCTION, 2017) ; *Le tragique destin des Romanov – treize années à la cour de Russie* de Patrick Cabouat (ARTE France, Bel Air Média, 2017) ; *Octobre blanc* de Christophe Raylat (ARTE France, Nomade Production, 2017) ; *Lénine, Gorki : la Révolution à contretemps* de Stan Neumann (ARTE France, Zadig Productions, 2017) ; *Des Russes Blancs* de Yves Riou (France 5, Zadig Productions, 2018).

⁴ Par exemple, Marie J.-J., *Les Femmes dans la révolution russe*, Paris, Seuil, 2017 ; Sorreau C., *De la Neva à la Seine* (roman), Paris, Éditions Maïa, 2017 ; Besancenot O., *Que faire de 1917? Une contre-histoire de la révolution russe*, Paris, Autrement, 2017.

mais aussi les œuvres des cinéastes émigrés et de leurs confrères français traitant des sujets russes, nous aurions voulu prolonger cette liste plus qu'exhaustive par une nouvelle collaboration. Nous parlerons des figures de la Russie dans le cinéma et le dessin satirique de presse faisant partie de l'*expérience communicable*, au sens où l'entendrait Walter Benjamin dans ses écrits, artistique de ces exilés en France.

Notre période de recherche s'étale de 1920, année qui marque l'arrivée dans l'Hexagone des premiers caricaturistes et cinéastes fuyant la Révolution de 1917 et la guerre civile qui s'en suit, à 1939, année à laquelle la France entre en guerre avec l'Allemagne, ce qui entraîne la fermeture des périodiques émigrés russes et obstrue la production cinématographique. L'année 1939 est également marquée par le décès d'Ivan Mosjoukine, l'une des plus grandes vedettes du cinéma émigré.

Ces deux décennies sont caractérisées non seulement par une production artistique abondante et bénéficiant d'une réception favorable auprès du public français, mais aussi, et surtout, par la présence sur le sol français des deux générations d'émigrés (« pères » et « fils »), dont la mémoire d'exilé et l'appréhension de la vie en France sont mis sous la plume et en images par de nombreux auteurs. Se souvenir est un exercice cathartique qui trouve dans une œuvre littéraire, dessinée ou cinématographique un moyen de témoigner du passé. Cependant, cette expérience est-elle toujours aussi originale, authentique, didactique et, donc, *communicable* ? Communicable à posteriori ? Ou relèverait-elle plutôt de l'incommunicable ?

1. Genèse

L'idée de cette recherche découle de mon étude commencée en 2007 sur le patrimoine artistique des premières vagues des émigrés russes en France. Il s'agissait alors d'un mémoire de Master 2 portant sur le journal communautaire russophone *La Pensée Russe* («Русская мысль»). Ce titre s'inspirait d'un journal éponyme paru dans l'Empire russe de 1880 à 1918. Alors que quelques tentatives de l'éditeur exilé Piotr Strouve pour faire vivre son journal après la Révolution avaient échoué dans les années 20, c'est en 1947 à Paris que Vladimir Lazarevski avait relancé *La pensée Russe*. Prendre connaissance par ce travail de la presse minoritaire russophone en France avait notamment permis de découvrir cette particularité qui la caractérisait qui consistait en la publication régulière de caricatures et portraits charges. En effet, un nombre impressionnant de dessins humoristiques et satiriques ont été publiés dans les périodiques russophones, en particulier dans l'entre-deux guerres, sans avoir jamais fait l'objet d'une étude universitaire.

En 2009 – 2011, un second travail de Master 2 évoquant les figures de la nostalgie dans les films des cinéastes russes tournés en exil et dans ceux, traitant de l'exil, nous a ouvert une nouvelle porte : celle de la pratique cinématographique émigrée en France. Certes, mieux étudié que la caricature, le cinéma laisse cependant plusieurs pistes d'explorations que nous n'avons pu qu'esquisser lors de la rédaction de notre mémoire de master. Notamment, le genre d'animation ou encore, le thème des stéréotypes des émigrés russes en France.

Enfin, un entretien avec Dominic Hardy, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Québec à Montréal, spécialiste de la caricature et de la circulation de l'image satirique au Québec, lors d'une journée d'études sur le dessin de presse à la BNF en 2011, a joué un rôle décisif dans l'idée d'entreprendre cette thèse nous permettant d'aborder à nouveau le cinéma et, surtout, la caricature, longtemps considérée par les historiens et, notamment, les historiens d'art, comme genre mineur, simple document illustratif, fiction « déformante » s'inspirant des faits réels⁵. L'idée de croiser les *expériences communicables* du cinéma émigré avec celles, inédites, de la caricature nous a paru particulièrement intéressante. L'exposition *Albums. Un siècle d'immigration dans la bande dessinée, 1913 – 2013*, tenue du 22 octobre 2013 au 20 avril 2014 à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, et ayant pour l'objectif de tracer – pour la première fois en France – un parallèle entre 9^e art et migrations, a renforcé notre conviction concernant l'utilité de cette étude.

Outre les caricatures et les BD qui voient le jour en France à partir des années 1950 et appartiennent, dans la plupart des cas, au crayon d'artistes issus de l'immigration ou immigrés eux-mêmes comme Julio Ribéra, Farid Boudjellal, Baru, Yamina Benguigui, Jérôme Ruillier, Pahé, Marjane Satrapi, Moebius et bien d'autres, l'exposition *Albums* démontre que déjà tout au long des XIX^e et XX^e siècles, des auteurs

⁵ Tillier B., *Caricaturesque. La caricature en France, tout une histoire... De 1789 à nos jours*, Paris, Éditions de La Martinière, 2016, p. 10 – 11, 15. « ...l'intérêt pour des documents autrefois jugés secondaires ne cesse en effet de croître depuis plus de deux cents ans ; le cas de la caricature, tôt étudiée et placée ces vingt dernières années au cœur de travaux d'une rigueur et d'une qualité incontestables, en témoigne » (Erre F., *La règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, p.7 – 8).

ayant un lien avec l'immigration ont façonné l'histoire du 9^e art⁶. Déjà la toute première BD, *Yellow Kid* (1895 – 1896) de Richard Felton Outcault, raconte la vie des immigrants irlandais de Hogan's Alley. Vient ensuite *Happy Hooligan* (1900 – 1932) de Frederick Burr Oppen, feuilleton illustré qui a pour sujet la vie d'un autre immigrant irlandais au grand cœur jamais apprécié à sa juste valeur. Dans les années 1920, toujours aux États-Unis, le dessinateur d'origine japonaise Henry Yoshitaka Kiyama conçoit *The Four Immigrants Manga* sur la vie de ses compatriotes en Amérique⁷, planches mises à l'honneur lors de l'exposition. Chronologiquement, le relais est pris, dans les mêmes années, par les dessinateurs-satiristes russes exilés en Turquie (à Gallipoli) et en Europe (à Prague, à Riga, à Berlin et à Paris), dont l'œuvre quasi autobiographique met souvent en image un réfugié se battant pour survivre. Cette œuvre n'a pas été présentée lors de l'exposition, faute de traductions appropriées, selon Aude Pessey-Lux, conservateur en chef du Musée national de l'histoire de l'immigration.

De même, il est ensuite maintes fois apparu lors des journées d'études et des colloques auxquels nous avons présenté l'avancement de nos recherches, que pour le lecteur français ne maîtrisant pas la langue russe, la caricature parue dans la presse communautaire russophone reste

⁶ Comme l'ont remarqué à juste titre Vincent Marie et Gilles Ollivier, organisateurs de l'exposition, « si la bande dessinée apparaît comme un témoin de l'histoire de l'immigration, cette dernière contribue à l'histoire de la bande dessinée, notamment par la circulation des artistes » (Marie V., Ollivier G., « Bande dessinée et immigration : une histoire de contacts », dans Marie V., Ollivier G. (dir.), *Albums. Un siècle d'immigration dans la bande dessinée, 1913 – 2013. Catalogue de l'exposition*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2013, p. 6).

⁷ Gardner J., « Mangas et immigration, une connexion possible ? », dans Marie V., Ollivier G. (dir.), *Albums..., op. cit.*, p. 50.

inconnue et donc ignorée. Cependant, il serait juste de remarquer que traduire en français les caricatures faisant corpus pour notre recherche s'est avéré un véritable défi.

2. Historiographie du sujet

Dans un sens large, le sujet de cette thèse est à la confluence de l'histoire de l'art et de l'histoire des migrations, en particulier, celle de l'émigration russe en France. Nous espérons, grâce à lui, apporter des éléments nouveaux sur l'œuvre des cinéastes exilés et, surtout, rendre visible l'apport des caricaturistes. Souvent ignoré en France⁸, cet apport n'a été que brièvement étudié jusque là par les Russes (par exemple, V. Teriokhina, chercheuse qui a travaillé sur l'œuvre du caricaturiste juif Mikhail Drizo (alias MAD) et O. Barkovskaya, conservatrice du Musée des Beaux-arts d'Odessa qui s'est intéressée à l'apport des dessinateurs satiristes, originaires de cette ville, MAD et Michel Linsky⁹), ainsi que

⁸ À l'exception de nos propres articles ; ex. : Lobodenko K., « Les caricatures de l'exil. L'exemple de la presse russophone en France des années 1920 – 1930 », *Trait d'union. Le stéréotype : fabrique de l'identité ?*, Paris, n°7, 2017, p. 7 – 14 ; Lobodenko K., « Pseudonymes et identités multiples de George Annenkov (à l'exemple de ses œuvres des années 1920 – 1930) », Collectif DAEM (dir.), *Souci du monde, souci de soi* (Actes des colloques), Paris, L'Harmattan, 2016, p. 163 – 170 ; Lobodenko K., « La figure du Soviétique dans le dessin satirique des émigrés russes en France », dans Autant-Mathieu M.-Ch. (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques* (Actes du colloque), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 297 – 307.

⁹ Ex. : Терехина В. «Беспощадная умница» - Карикатурист МАД// Евреи в культуре русского зарубежья : 1939-1960 гг. (под ред. М. Пархомовского), том 4. – Бейт-Шемеш: Иерусалим, 1995, с. 220 – 228 (Teriokhina V., « 'L'homme parfait sans pitié', caricaturiste MAD », dans Parhomovsky M. (dir.), *Juifs dans la culture russe à*

mis en valeur dans le recueil d'S. A. Alexandrov *La satire et l'humour de l'émigration russe* («Сатира и юмор русской эмиграции»), paru à Moscou en 1998 et incluant, principalement, les caricatures venant du quotidien *Les Dernières nouvelles* («Последние новости») mais sans aucun commentaire critique ou scientifique.

C'est pour cela que notre réflexion s'articulera autour des échanges et de la circulation d'images et de messages entre les différents média et domaines de création tels que le cinéma et le dessin de presse. À cet égard, elle pourrait contribuer à la récente étude qui s'intéresse à la rencontre du cinéma et des arts plastiques, dont les publications se multiplient ces dernières années, ainsi qu'à développer l'idée de l'interaction de la caricature avec d'autres arts visuels (par exemple, les recherches d'A. Ackerman)¹⁰. Ce parcours se voudra nécessairement transdisciplinaire.

Il prolongera, également, les réflexions qui ont été déjà menées sur la caricature russe prérévolutionnaire (O. Ignatenko-Desanlis¹¹, C

l'étranger : 1939 – 1960, vol. 4, Bet Shemesh, Jérusalem, 1995, p. 220-228 (en russe) ; Арюпина Л., Барковская О. Вся Одесса в шаржах Линского. Каталог выставки. – Одесса: ОГНБ им. Горького, 1998 (Ariourina L., Barkovskaya O., *Le Tout-Odessa dans les portraits-charge de Linsky. Catalogue de l'exposition*, Odessa, ОГНБ им. Gor'kogo, 1998 (en russe) ; Барковская О. «Так было...», или МАДмэн// «Мигдаль-Times», №11, <http://www.migdal.org.ua/times/11/944/> (Barkovskaya O., «Il fut ainsi...», ou MADman », *Mygdal' Times*, n°11 (revue électronique en russe, consulté le 7/11/2011).

¹⁰ Bonfand A., *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* (2007) ; Vancheri L., *Cinéma et peinture. Passage, partage, présence* (2007) ; Ackerman A., *Regards de Sergueï Eisenstein sur l'œuvre d'Honoré Daumier : une réception méconnue* (thèse de doctorat, 2010) ; revue *Ridiculosa. Caricature et photographie*, n°17 (2010), *Ridiculosa. Caricature et littérature*, n° 16 (2009), *Ridiculosa. Peinture et caricature*, n°11 (2004), et d'autres.

¹¹ Thèse de doctorat « L'image de la Révolution russe dans la presse satirique russe de 1917 » (2015).

Mouradian, T. Ter Minassian), ainsi que les arts, la presse et l'histoire de l'émigration russe à travers les ouvrages généraux sur l'émigration (C. Gousseff, N. Strouve, M. Raeff, H. Menegaldo, A. Jevakhoff, etc.), les articles de presse, les actes des colloques¹², les divers catalogues¹³, les dictionnaires biographiques¹⁴, ainsi qu'à travers les ouvrages et articles sur le cinéma russe en exil (F. Albera, N. Noussinova, R. Yanguirov, A. Sumpf, B. Martin-Starewitch, C. Géry, L. Borger, E. Khoreva, etc.). Ces ouvrages, faisant partie de nos sources, nous ont également guidés dans nos questionnements tout aussi bien que les publications sur la caricature (B. Tellier, N. Feuerhahn, F. Forcadell, F. Erre, G. Doisy), l'analyse des

¹² Ex. : Krauss Ch., Victoroff T., *Figures de l'émigré russe en France aux XIXe et XXe siècles. Fiction et réalité*, Amsterdam – New York, Editions Rodopi, 2012 ; Autant-Mathieu M.-C. (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

¹³ Ex. : Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017 ; Ossorguine-Bakounine Tatiana (dir.), *L'Émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe : 1855 – 1940*, Vol. 1, 2ème édition, Paris, Institut d'études slaves, 1990 ; Rémond R. (éd.), *France des étrangers. France des libertés. Presse et mémoire*, Paris, Mémoire génériques éditions/Éditions ouvrières, 1990.

¹⁴ Лейкинд О. Л. (сост.) *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья*. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2008 (Lejkind O. (dir.), *Les Beaux-arts, l'architecture et la critique de l'art de l'émigration russe*, Saint-Pétersbourg, éd. Dimitri Boulanine, 2008 (en russe); Николюкин А.Н., Этова О.В. (сост.) *Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940*. Т. 4. *Всемирная литература и русское зарубежье*. – Москва: ИНИОН РАН, 2001 (Nikolûkine A., Etova O. (dir.), *L'encyclopédie littéraire de l'émigration russe. 1918-1940, vol. 4. La littérature et l'émigration*, Moscou, INION RAN, 2001 (en russe); Чуваков В. Н. (ред.) *Незабытые могилы: российское зарубежье : некрологи 1917-1997* : в 6 т. – Москва: Российская гос. б-ка. Отд. лит. рус. Зарубежья, 1999 (Čuvakov V., *Les tombes ne sont pas oubliées : les Russes à l'étranger. Les nécrologues : 1917 – 1997* ; en 6 volumes, Moscou, éd. De la Bibliothèque russe d'Etat, 1999 (en russe); Шруба М. *Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945)*. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018 (Šruba M., *Le dictionnaire des pseudonymes de l'émigration russe en Europe (1917 – 1945)*, Moscou, Le nouvel observateur littéraire, 2018 (en russe).

documents iconographiques (A. Duprat, M. Tsikounas) les publications sur les migrations (A. Nouss, M. Amar, R. Schor, G. Noiriel), et les revues scientifiques (*Sociétés et représentations*, *Revue russe*, *REMI*, *Ridiculosa*, *Migrance*). Sans oublier de nombreuses œuvres littéraires, monographies, chroniques et autobiographies en russe et en français de Don Aminado, N. Teffi, N. Berberova, I. Odoevtseva, V. Yanovski, G. Annenkov, G. Gazdanov, V. Nabokov, G. Sciltian, J. Vignaud, J. Kessel et d'autres, éditées en exil et en Russie, qui, imprégnées souvent de la nostalgie, des souvenirs lancinants et des questionnements identitaires, donnent de différentes visions de la vie en exil et de la Russie d'autrefois, des portraits des émigrés, des histoires personnelles et des souvenirs. Elles permettent alors de s'imprégner de l'atmosphère de l'époque.

Cependant, quelques fois, il s'agit bien des témoignages erronés ou « transformés », comme, par exemple, celui sur la fin de la vie du caricaturiste M. Linsky (de son vrai nom, Moïse Schlesinger). Ainsi, dans le roman biographique *Le Train sur la troisième voie*, Don Aminado nous apprend que le dessinateur a été fusillé à Nantes en octobre 1941, informations reprises par quelques publications en russe, que nous avons démenties grâce aux recherches auprès du Pôle archives des victimes des conflits contemporains de Caen. Déporté en décembre 1941, M. Linsky périt au camp de Sachsenhausen, en Allemagne, en août 1942.

Dans nos recherches, nous nous sommes donc également tournés vers plusieurs autres archives et fonds publics et privés français tels que les archives du Ministère de la défense, les collections iconographiques

d'Andrei Korliakov, Alexandre Eltchaninoff et Fédor Sumkine, les fonds de la BNF, de la BDIC, ou encore de la Cinémathèque française. Malheureusement, faute de financement, nous n'avons pas pu nous rendre aux archives privées de MAD qui ont été léguées par son épouse à l'Université de Columbia, aux États-Unis, et étions obligée de nous procurer, par correspondance, des copies de certains documents d'Ukraine, de Russie et des États-Unis.

L'intérêt porté à l'histoire de l'émigration russe et à son patrimoine artistique est demeuré faible durant toute l'époque soviétique qui avait rayé l'exil postrévolutionnaire des pages de l'histoire. La création à Moscou en 1995 du Fond bibliothécaire de l'émigration russe (Русское зарубежье), transformé en 2009 en Maison de l'émigration russe Soljenitsyne (Дом русского зарубежья им. А. Солженицына), a permis de mettre en valeur les archives émigrées, notamment, la littérature et les périodiques. Depuis 2005, le Fond publie régulièrement des recherches, des actes de colloques et des traductions des ouvrages étrangers traitant de l'émigration russe à travers le monde.

Nous aussi eu l'opportunité de présenter notre travail et d'exposer les résultats de nos recherches lors de certains colloques, journées d'études et de conférences en France et à l'étranger, notamment, en Géorgie (Université d'État de Tbilissi), en République tchèque (Université Charles de Prague) et au Portugal (Université de Lisbonne)¹⁵.

¹⁵ Colloque international « Les représentations de soi et de l'autre dans l'image satirique: de la Révolution française à nos jours », Université de Lisbonne, Portugal (juin 2019) ; Conférence personnelle, Musée de l'émigration géorgienne auprès de l'Université d'État de Tbilissi, Géorgie (juillet 2016) ; Conférence « Media Politics – Political Media », Université de Prague, République tchèque (juin 2013) ; Colloque

3. Pourquoi l'émigré ?

Aujourd'hui, en parlant des étrangers¹⁶, on cite souvent des *immigrés* (ceux qui sont venus dans un pays d'accueil)¹⁷, des *réfugiés* (placés sous la protection du pays d'accueil)¹⁸, des *migrants* (ceux qui se déplacent d'un pays à l'autre) et des *exilés* (personnes contraintes de vivre hors de leur patrie pour survivre ou fuir des persécutions)¹⁹, mais

interdisciplinaire international « Regards croisés sur la mémoire de la révolution russe en exil », Université Jean Moulin Lyon 3, France (octobre 2017) ; Journée d'études « Autour de l'art russe et soviétique en France », Université Lille 3, France (mai 2015) ; Conférence « La littérature, les maisons d'édition et la presse russe en exil », Paris, Librairie *Les Éditeurs réunis*, France 16 juin 2014 et d'autres.

¹⁶ *L'étranger* fait référence à une nationalité : juridiquement, un étranger est une personne résident dans un pays dont elle ne possède pas la nationalité (*Pour un modèle d'intégration. Premier rapport annuel. Rapport au Premier ministre. Haut Conseil à l'intégration. Collection des rapports officiels*, Paris, La documentation française, 1991, p.15). Cependant, tous les étrangers ne sont donc pas forcément des immigrés. Certains sont nés en France et gardent la nationalité de leurs parents étrangers. Inversement, les immigrés ne sont pas nécessairement des étrangers, nombre d'entre eux étant devenus français après leur installation sur le territoire. Cf. Vaillant E., *L'immigration*, coll. « Les essentiels », Toulouse, Éditions MILAN, 1996, p. 4.

¹⁷ L'*immigré* fait référence au mouvement d'un pays d'origine à un pays d'accueil : c'est une personne née à l'étranger qui est entrée en France et qui y vit en général définitivement (*Pour un modèle d'intégration...*, *op.cit.*).

¹⁸ En France, le statut de réfugié est accordé par l'OFPRA (Office français de protection des réfugiés et apatrides) créé en 1952, chargé de statuer sur les demandes d'asile en vertu de la convention de Genève de 1951, ou par la CNDA (Cours nationale du droit d'asile), dans le cas du refus de l'OFPRA. Le statut « dérivé » de réfugié, est le statut de protection temporaire, nommée la protection subsidiaire.

¹⁹ A. Nous note que pour le migrant, la migration est phénomène social; pour l'exilé, elle est expérience humaine. « Le migrant migre d'un territoire à un autre en fonction d'une identité spatialisée selon une ontologie cartographique. L'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer. Il ne traverse pas les frontières, il est « l'être-frontière qui n'a pas de frontière », selon l'expression de Georg Simmel pour définir l'humain ». Et puis aussi, « l'exilé est à la fois, et non pas successivement, émigrant et immigrant. Il ne cesse de l'être, revendiquant et impliquant deux territorialités pour en dessiner une troisième, ce qui n'est pas autorisé au migrant dont la saisie institutionnelle neutralise le parcours

on n'évoque que très rarement les *émigrés* (ceux qui ont quitté leur pays d'origine). A. Nuselovici (Nouss), fondateur du groupe international de recherche « Poexil », propose même une longue liste des synonymes de l'immigré, doté chacun d'un sens particulier, quelques fois neutre mais souvent négatif, tels qu'*issu de l'immigration, personne d'origine étrangère, expatrié, rapatrié, déplacé, déraciné, demandeur d'asile, clandestin, sans-papiers, apatride, banni, proscrit, paria, errant, exclu, disparu, refoulé, déporté, interné, relégué, fugitif, nomade, cosmopolite, métèque*²⁰. Tous ces termes évoquent la même brisure, usure, et les mêmes traumatismes provoqués par le départ du pays natal mais aussi par l'arrivée au pays d'accueil, où les « *étrangers venus d'un ailleurs lointain* » sont « *aperçus comme différents par essence* »²¹, devenant, de nos jours, un véritable phénomène social placé au cœur de l'actualité.

Cependant, dans l'entre-deux-guerres, encore tout au début de la grande immigration, c'est le terme *émigré* qui prédominait²². On parlait de ceux qui venaient en France pour combler le manque de main-d'œuvre

entre départ et arrivée » (Nouss A., *La condition de l'exilé* (2015), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2018, p. 10, 11, 107). Les auteurs de *Petit Guide. Lutter contre les préjugés sur les migrants*, publié par l'association La Cimade, définissent le migrant comme une « personne qui quitte son pays d'origine pour venir s'installer durablement dans un pays dont elle n'a pas la nationalité. Si le terme « immigré » favorise le point de vue du pays d'accueil et le terme « émigré » celui du pays d'origine, « migrant » prend en compte l'ensemble du processus migratoire. Les personnes migrantes quittent leur pays pour des raisons qui peuvent être économiques, familiales, politiques, climatiques, etc. » (La Cimade (dir.), *Petit Guide. Lutter contre les préjugés sur les migrants* (2016), publication en PDF, p. 2).

²⁰ Nouss A., *La condition ...*, *op. cit.*, p. 21.

²¹ Vaillant E., *L'immigration...*, *op. cit.*, p. 57.

²² Jusque dans les années 1870, les termes d'« immigration » et d'« immigré » sont pratiquement absents de la littérature juridique et sociologique (Noiriel G., *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIXe – XXe siècles*, coll. « L'univers historique, Paris, Seuil, 1988, p. 78).

après la Grande Guerre ou de ceux qui représentaient une « fuite des cerveaux » durant les années 1930²³. Réfugiés d'abord politiques, les Russes préféraient, eux-mêmes, le terme *émigré* faisant référence, à leurs yeux, à leur drame du départ et leur déracinement²⁴. Dans notre travail, nous allons donc employer le terme *émigré russe*.

Rappelons qu'avant 1917, les Russes, malgré la fin des limitations formelles de déplacements liées au servage, quittent peu leur pays. Les émigrés sont surtout des Juifs fuyant les pogroms antisémites et des moyens d'existence restreints, puis des Polonais. Les départs étant très contrôlés, relativement peu de Russes émigrèrent au cours des derniers temps de l'aristocratie tsariste²⁵. À la veille de la Première Guerre mondiale, 35 016 sujets de l'Empire officiellement répertoriés vivent sur le territoire français. Ce sont des membres des classes aisés (regroupés essentiellement sur la Côte d'Azur, à Nice, et dans la capitale), des artistes peintres, des étudiants, des opposants, des diplomates, des troupes de ballet ou de musiciens en tournée, et surtout des artisans et commerçants juifs qui représentent 75 à 80 % de l'ensemble²⁶. C'est à la Révolution d'octobre que revient la tâche de libéraliser les sorties. Peu après leur prise de pouvoir, les bolcheviks cherchent, par le biais de la

²³ Green N. L., Weil F., « Introduction », dans Green N. L., Weil F. (dir.), *Citoyenneté et émigration. Les politiques du départ*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 8.

²⁴ Menegaldo H., « L'émigration russe (1919 – 1939) », dans Gervereau L., Milza P., Temime É. (dir.), *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Paris, Somogy/éditions d'Art, 1998, p.94.

²⁵ Torpey J., « Du servage au « libre départ », dans Green N. L., Weil F. (dir.), *Citoyenneté et émigration. Les politiques du départ*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 26 - 27.

²⁶ Menegaldo H., *Les Russes à Paris (1919 – 1939)*, Paris, Éditions Autrement, 1998, p.19.

Déclaration des droits des travailleurs et des exploités de janvier 1918, à éliminer les dernières restrictions de la liberté de déplacement et de domiciliation liées au tsarisme.

En ce qui concerne l'immigration en France, avec le recensement de 1851, le premier comptage des étrangers est fait. À cette date, ils sont 381 000 dont 128 000 Belges, 30 000 Espagnols, 63 000 Italiens, 25 000 Suisses et 135 000 de diverses origines. Au fil des années leur nombre s'accroît. En 1921, ils sont 1 532 000, en 1926, 2 405 000 et en 1931, 2 715 000 avec un pourcentage de la population totale (6,58%) comparable à celui d'aujourd'hui²⁷. Dominent toujours les Italiens (808 000), les Polonais (508 000), les Espagnols (352 000) et les Belges (254 000)²⁸. Entre 1920 et 1939, les anciens sujets de l'Empire russe ne constituaient que de 2,6% des étrangers résident en France et formaient le cinquième groupe national²⁹ avec environ 100 000 personnes³⁰.

²⁷ En 2013, 4,1 millions d'étrangers et 5,8 millions d'immigrés vivent en France, soit respectivement 6,2 % et 8,9 % de la population totale (Tavernier J.-L. (dir.), *Tableaux de l'économie française. Edition 2017*, Paris, INSEE, 2017, p. 36). En 2015, plus d'un million d'immigrés ont rejoint l'Europe ; le chiffre de trois millions est estimé par l'Organisation internationale pour les migrations en 2017 (Colombani M.-F., Roudeau D., *Bienvenu à Calais. Les raisons de la colère*, Paris, Actes Sud, 2016, p. 1 – 2). La demande d'asile a continué d'augmenter en 2017 de manière plus marquée qu'en 2016. En 2017, le nombre de demandes d'asile a atteint 100 755 soit une augmentation de 17,5% (*Statistique de l'asile en France. Documentation de France Terre d'Asile*, avril 2018). Durant les huit premiers mois de l'année 2019, l'OFPRA a enregistré 54 285 demandes de protection internationales formulées par les demandeurs d'asile majeurs et 14 574 demandes des personnes mineures (OFPRA, *Données de protection internationale 2019 par préfecture de résidence* (données au 1/08/2019), Paris, éd. de l'OFPRA, 2019).

²⁸ Le Moigne G., Lebon A., *L'immigration en France*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1999, p. 6.

²⁹ Kaplan H., Gousseff C., « Presse et émigration russes en France », Rémond R. (éd.), *France des étrangers. France des libertés. Presse et mémoire*, Paris, Mémoire génériques éditions/Éditions ouvrières, 1990, p. 162.

Caractérisés par la pluriethnicité (il ne s'agit pas seulement de Russes d'origine mais aussi d'Ukrainiens, de Géorgiens, de Juifs, d'Arméniens, de Baltes et de membres d'autres ethnies de l'ancien Empire russe) et par l'extrême hétérogénéité du spectre politique (depuis les modérés libéraux jusqu'aux monarchistes et aux Cents-Noirs ultra-orthodoxes et antisémites), mais liés par la langue russe et, quelques fois, par leur passé des anciens combattants des armées blanches dirigées respectivement, selon les régions, par l'amiral Koltchak et les généraux Kornilov, Dénikine, Wrangel, Miller et Ioudenitch, ces exilés sont aussi souvent communément surnommés les « Russes blancs », par opposition aux « rouges », bolchéviques. Nous emploierons, également, ce terme pour parler des émigrés.

Il serait intéressant de noter que les artistes exilés se questionnent aussi sur le bon usage des termes. Ainsi, le dessinateur de la revue satirique *Oukwat* (« УХВАТ », signifiant « fourche ») Paul (Pavel) Minine met en image un « émigré » et un « réfugié ». L'un est grand, à la carrure militaire, maigre et paraît plus fragilisé que l'autre, un petit bonhomme, avec un cigare à la main, ayant l'air d'un homme aisé³¹. Le premier est un réfugié qui dort « à la gare ». Il fait penser aux officiers et cosaques du Régiment de la Garde impériale russe qui déchargeaient, pour survivre, des wagons à la Gare de l'Est³². Selon la logique de Minine, l'*émigré*

³⁰ Amar M., Milza P., *L'immigration en France au XXe siècle*, Paris, Armand Collin, 1990, p. 275.

³¹ Minine P., « Les deux catégories des gens (Люди двух сортов) », *Oukwat*, Paris, n°1, 31 mars 1926, p. 7.

³² Arrivés en France en 1924, ils vivaient dans des baraquements, économisant leurs maigres ressources pour faire venir en France leur musée. En 1929, le général I. Opritz

(эмигрант) s'oppose au *réfugié* (беженец), car l'émigré est une personne qui a délibérément choisi de partir vivre à l'étranger suite à une situation défavorable dans son pays d'origine. Elle a donc eu le temps de s'y préparer. En revanche, le réfugié est celui qui, en raison d'une grave menace, a précipitamment quitté sa patrie. Il n'a rien emporté avec lui et n'a pas de moyens d'existence suffisants. L'exil des réfugiés est, alors, plus rude à supporter que celui des émigrés, comme en témoigne le parcours de W. Benjamin. Nous trouvons, également, cette même idée dans les mémoires de l'écrivain V. Yanovski *Les Champs Élysées* (« Поля Елисейские»). En évoquant la classe « des émigrés aisés », il souligne, qu'à Paris des années 1920, il fut rare de croiser des Russes qui ont réussi à préserver leur fortune ou d'en développer une. « *Quelquefois, nous rencontrions ce paradoxe étonnant – les émigrés chanceux. Talentueux, intelligents, ayant réussi à décrocher le gros lot* », décrit-il en poursuivant que, « *les simples « réfugiés » furent très usés et abimés par les circonstances de la vie. L'exil des Russes rappelait l'exil des Juifs...* »³³.

Cette comparaison que nous rencontrons aussi dans la caricature, nous amène à penser au concept de *paria* (H. Arendt), servant à analyser le statut politique et social de la communauté juive en Europe. Repris, à son tour, d'un texte de M. Weber, ce terme désigne un homme

put enfin louer un hôtel particulier à Courbevoie qui deviendra propriété de l'association des Cosaques du Régiment de la Garde en 1948 et où fut installé le Musée des régiments de cosaques de la garde impériale et du passé militaire russe.

³³ Яновский В. Поля Елисейские. – Москва: Астрель, 2010, с. 48, 232 (Yanovski V., *Les Champs-Élysées*, Moscou, Astrel', 2010, p. 48 et 232 (c'est nous qui traduisons du russe).

exceptionnel par son anormalité qui vit en dehors de toute société, au-delà des marges³⁴. Peut-on donc considérer les émigrés russes comme des nouveaux « parias »³⁵ ? Quelle sera la place et le rôle de l'artiste émigré ? Comment met-il en mots et en images son vécu et son expérience d'exilé ?

4. Difficultés et problèmes méthodologiques

L'intérêt que les Russes portaient pour la presse illustrée fut aussi vif que pour le cinéma. Notons que le tout premier journal périodique *Les Nouvelles* («Ведомости») voit le jour le 2 janvier 1703 à Saint-Petersbourg³⁶, et la première revue illustrée *La Russie ouverte, Collection complète des habillements de toutes les nations qui se trouvent dans l'Empire de Russie*³⁷ («Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов в Российской империи обретающихся») y paraît également de 1774 à 1776 (en tout, 13 numéros), publiée par K. Muller et

³⁴ Mathieu I., « Le concept de paria dans l'œuvre de Hannah Arendt », *Philosophie*, 2015, HAL Id: dumas-01223441 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223441> (consulté le 16/04/2018). Il est curieux de remarquer qu'en 1922, en France, l'Union intercolonial (UIC) crée un mensuel au caractère révolutionnaire anticolonial qui porte le titre *Le Paria*. L'un des auteurs principaux (et caricaturistes) de ce périodique est Ho Chi Minn, futur leader communiste vietnamien.

³⁵ Cette « place à part » est évoquée, notamment, dans la littérature. Par exemple, dans son poème *Étrange étranger*, écrite en 1951, J. Prévert énumère les communautés étrangères de France, dont les hommes et les femmes, nostalgiques, sont à la recherche de leur nouvelle place.

³⁶ Dirigé par Fedor Polikarpov-Orlov et au tirage irrégulier de 150 à 4000 exemplaires.

³⁷ Titre de la revue donné en français à côté des titres en russes et en allemand.

illustrée par le dessinateur allemand Christoph Melchior Roth. En revanche, le tout premier périodique satirique *La revue de caricatures* (« Журнал карикатур») fondé par le peintre Alexeï Venetsianov, ne sort qu'en 1818 et est aussitôt fermé par le tsar Alexandre I qui le juge dangereux³⁸. Pendant le siècle suivant, près de 218 revues illustrées, y compris satiriques, sont publiés en Russie³⁹. Certaines d'entre elles s'inspirent de la revue française *L'Illustration*, d'autres, comme *Satyricon* («Сатирикон») (1908 – 1914) et *Le Nouveau Satyricon* («Новый Сатирикон») (1913 – 1918) de la revue allemande *Simplicissimus*⁴⁰.

En ce qui concerne le cinéma, même si les premières projections de films étrangers sont organisées dans les grandes villes déjà à partir de 1896, il faut attendre 1907 pour que le moyen métrage *Boris Godounov* d'Alexandre Drankov, bien qu'inachevé, voit le jour, suivi, en 1908, de *Stenka Razine* de Vladimir Romachkov, considéré comme le premier film russe. Dans les années qui suivent, jusqu'à la Révolution de 1917, la production cinématographique de l'Empire russe se développe activement en privilégiant l'adaptation des sujets littéraires classiques. Selon certaines données, en 1913, en Russie, fonctionnaient 1412 salles

³⁸ Мохначева М., Ракитин П. Русский иллюстрированный журнал: 1703 – 1941. – Москва: Agey Tomesh, 2006, с. 12 – 15 (Мохначева М., Ракитин П., dir., *La revue illustrée russe : 1703 – 1941*, Moscou, Agey Tomesh, 2006, p. 12 – 15, en russe).

³⁹ Ibid., p. 33. Voir aussi : Schakovskoy, Z., « Préface », dans Renou K. (dir.), *Les Grands Dossiers de l'Illustration. La Révolution russe. Histoire d'un siècle : 1843 – 1944*, Paris, Le Livre de Paris, 1988, p.4.

⁴⁰ Ibid., p. 20. *Simplicissimus*, elle-même, fut inspirée de l'hebdomadaire illustré français *Gil Blas*.

de cinéma, dont 134 salles à Saint-Pétersbourg et 67 salles à Moscou⁴¹. Les sources mentionnent près de 2700 films tournés avant la Révolution de 1917, dont seuls 339 (qui voient le jour entre 1908 et 1919) sont conservés jusqu'à nos jours⁴². Cette tradition de création cinématographique et journalistique se perpétue ensuite en exil.

C'est pourquoi notre première, et plus grande, difficulté tient à l'abondance des matériaux, surtout des caricatures : plus de 3 000 images publiées dans la presse émigrée mais aussi circulants sur des feuilles simples ou arrachées de cahiers, en forme de cartes postales caricaturales, ou issues d'albums de dessins. Nous pouvons expliquer cette profusion de dessins par le fait que, comme nous l'avons déjà annoncé, dans les années 1920, la France connaît une forte émigration russe⁴³, comprenant non seulement des anciens militaires mais aussi des meilleurs représentants de l'élite intellectuelle : des journalistes, des éditeurs et,

⁴¹ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – Москва: Аграф, 2007, с. 176-177 (Ginsburg S. S., *Le cinéma russe prérévolutionnaire*, Moscou, Agraph, 2007, p. 176 – 177, en russe).

⁴² Иванова В., Мильникова В. и др. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). – Москва: Новое литературное обозрение, 2002 (Ivanova V., Mylnikova V. (dir.), *Le Grand Muet : Catalogue des films d'action russes (1908 – 1919)*, Moscou, Novoe literatournoe obozrenie, 2002, en russe).

⁴³ Le nombre des Russes vivant en France d'après les statistiques officiels s'est élevé à 9 333 en 1851, à 35 016 en 1911. En 1924, la Société des Nations estimait le nombre réel des Russes émigrés en France à environs 400 000, ce qui paraît très exagéré. Un chiffre compris entre 100 000 et 150 000 paraît pouvoir être retenu (Ponfily de, R., *Guide des Russes en France*, Paris, éd. Horay, 1990, p. 18 – 19). Ce chiffre est aussi donné par M. Amar et P. Milza (Amar M., Milza P., *L'immigration en France...*, *op. cit.*, p. 275). P. Kovalevsky évoque de 120 000 à 150 000 émigrés (Kovalevsky P., *La Dispersion Russe à travers le monde et son rôle culturel*, Chauny, éd. A. Baticle, 1951, p. 9). D'après les études de C. Gousseff et de N. Struve, le nombre de réfugiés russes pendant l'entre-deux-guerres varie de 70 000 à 80 000 personnes (Gousseff C., *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 9 ; Struve N., *Soixante-dix ans de l'émigration russe (1919 – 1989)*, Paris, Fayard, 1996, p. 18).

notamment, des dessinateurs bénéficiant d'une solide expérience dans la presse prérévolutionnaire.

Ces hommes et femmes de plume entament alors une activité éditoriale surpassant largement celle d'autres communautés étrangères en France⁴⁴. Ils fondent près de 500⁴⁵ périodiques en langue russe, dont environ 300 sont répertoriés et consultables de nos jours⁴⁶.

Certains de ces titres, souvent, autofinancés, imprimés sur du papier de qualité et, quelques fois même, en couleur, reprennent jusqu'aux noms des périodiques renommés de Russie afin d'assurer leur « continuité » auprès du lecteur craignant le déracinement et l'assimilation. Tel est le cas, par exemple, de la revue satirique *Satyricon* (« Сатирикон ») (1931) dirigée, à Paris, par son éditeur saint-petersbourgeois M. Kornfeld et l'écrivain satiriste Don-Aminado. Si certains de ces périodiques n'ont qu'une vie éphémère⁴⁷, d'autres, comme le quotidien généraliste de P. Milioukov⁴⁸ *Les Dernières*

⁴⁴ Selon les chiffres indiqués dans les contributions du catalogue Rémond R. (dir.), *France des étrangers. France des libertés. Presse et mémoire*, Paris, Mémoire génériques éditions/Éditions ouvrières, 1990, dans les années 1920 – 1930, les périodiques en langue russe priment sur ceux des Arméniens (120 titres), sur la presse en yiddish (près de 50 titres), la presse italienne (plus de 30 titres), la presse des immigrés espagnols et allemands (également, plus de 30 titres), ainsi que sur la presse des Polonais, Américains, Chinois, Turques, Yougoslaves, Roumains, Vietnamiens et d'autres communautés étrangères en France.

⁴⁵ Kaplan H., Gousseff C., « Presse et émigration russes... », *op. cit.*, p. 162.

⁴⁶ Ossorguine-Bakounine T. (dir.), *L'Émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe : 1855 – 1940*, Vol. 1, 2^{ème} édition, Paris, Institut d'études slaves, 1990.

⁴⁷ Même si la durée de vie moyenne d'un tel périodique est de 15 numéros (Struve N., *Soixante-dix ans de l'émigration...*, *op.cit.*, p. 112).

⁴⁸ Pavel Milioukov (1859, Moscou – 1943, Aix-les-Bains) est un historien russe et ministre des Affaires étrangères du gouvernement provisoire russe au début de 1917 ;

nouvelles («Последние новости») (1920-1940) bénéficient d'une popularité durable auprès du lecteur russophone et d'une large diffusion. Tiré à 30 000 exemplaires, *Les Dernières nouvelles* reste indétrônable, et n'est secondé, dans sa popularité, que par son concurrent de droite, le quotidien de P. Strouve *La Renaissance* («Возрождение») (1925 – 1935, puis de 1936 à 1940 paraît comme hebdomadaire). Ainsi que par l'hebdomadaire illustré libéral de M. Mironoff⁴⁹ *La Russie illustrée* («Иллюстрированная Россия») (1924 – 1939). Ces périodiques publient des caricatures, tout comme certaines revues spécialisées (par exemple, la revue professionnelle *Au volant* («За рулем»). Sans oublier la presse satirique.

Outre leur grand nombre, les caricatures présentent aussi des difficultés philologiques considérables et en particulier, des problèmes de traductibilité. La plupart des légendes de ces dessins sont basées sur des jeux de mots, dont il est souvent impossible de trouver des équivalences en français permettant de préserver l'humour d'origine ou l'humour tout court. De nombreuses caricatures faisant partie de notre corpus sont plus tristes que drôles et leur sens repose souvent sur l'ironie ou le sarcasme dont « le grain de sel » se perd, dans la plupart des cas, à travers la traduction. Il en est de même avec les proverbes ou les extraits de poésies dont nous étions obligées d'expliquer non seulement le sens mais aussi

appartenait au parti constitutionnel démocratique de l'Empire russe ; en exil, on peut le considérer comme libéral.

⁴⁹ Miron Mironoff (1890 – 1935), journaliste et éditeur, travaillait aux *Nouvelles de la Bourse* («Биржевые новости») à Petrograd, à *La Parole russe* («Русское слово») à Moscou. Il dirigeait, également, le journal *Notre voie* («Наш путь») à Kiev. En France, après avoir fondé, en 1924, *La Russie illustrée*, il dirigeait de 1934 à 1936, l'hebdomadaire *7 Jours illustrés* («7 дней в иллюстрациях»).

leurs rapports aux dessins. Les caricaturistes emploient aussi régulièrement des références littéraires et culturelles de l'époque, oubliées de nos jours ou inconnues aux lecteurs contemporains français et russes. Elles ont aussi nécessité des explications supplémentaires et des recherches des équivalences ou des termes appropriés.

La situation n'est guère plus simple pour le cinéma, où nous avons été confrontées à la notion des *films russes*. Que couvre-t-elle ? Sachant que dans les pays d'exil – en France, en Allemagne ou encore aux États-Unis – nous trouvons non seulement des films traitant des sujets russes (adaptations des œuvres littéraires russes ou scénarios originaux traitants de la Russie) tournés par les cinéastes émigrés russes, mais aussi des films tournés par les mêmes artistes qui ne parlent nullement de la Russie, ou bien encore, des films traitant de la Russie et tournés par les cinéastes étrangers. Nous avons donc défini notre corpus filmique en nous basant sur cette triple possibilité de la définition.

Le premier choix a été porté sur les longs-métrages des réalisateurs russes de la société Ermolieff-film de Montreuil, devenu la légendaire Albatros, même s'ils ne traitent pas toujours les sujets « russes » : par exemple, *L'Angoissante aventure* de J. Protazanoff, *L'Enfant du carnaval* et *Le Brasier ardent* d'I. Mosjoukine, *Le Chant de l'amour triomphant* et *La Dame masquée* de V. Tourjansky. Le second choix s'est, ensuite, porté sur les œuvres des réalisateurs russes tournées par d'autres sociétés de productions émigrées en France et à l'étranger dans les années 1920 - 1930 : par exemple, *Michel Strogoff* (1925) de Tourjansky produit par G. Rabinovitch de Films de France (Société des Cinéromans) ; *Casanova*

(1927) de Volkoff produit par N. Bloch et G. Rabinovitch (Ciné-Alliance / Société des Cinéromans) ; *La Dame de pique* (1937) de F. Ozep produit par M. Kagansky (Général Productions) ou encore *Le Diable blanc* (1930) de Volkoff produit par N. Bloch pour la société allemande UFA. Enfin, le troisième choix a été porté sur les films des réalisateurs français et étrangers traitant des sujets russes ou de l'exil (*Le Lion des Mogols* de J. Epstein, *Katia* de M. Tourneur, *Tovaritch* de J. Deval, *Les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg* de J. Dréville et d'autres).

Nous nous sommes, également, intéressée à l'intégralité des films d'animation de L. Starewitch tournés en France⁵⁰, qu'il traitait de « caricatures psychologiques »⁵¹, ce qui s'inscrit dans notre démarche de l'étude des représentations satiriques des émigrés russes et de leur quotidien.

⁵⁰ *Dans les Griffes de l'Araignée* (1920), *Le Mariage de Babylas* et *L'Épouvantail* (1921), *Les Grenouilles demandent un roi* (1923), *La Voix de Rossignol* et *Amour noir et blanc* (1923), *La Petite chanteuse des rues* (1924), *Les Yeux du dragon* (1925), *Le Rat des villes* et *Le Rat des champs* (1926), *La Cigale et la Fourmi* et *La Reine des papillons* (1927), *L'Horloge magique* (1928), *La Petite Parade* (1929), *Le Lion devenu vieux* et *Le Lion et le Moucheron* (1932), *Fétiche mascotte* (1933), *Fétiche prestidigitateur* (1934), *Fétiche se marie* (1935), *Fétiche en voyage de noces* (1936), *Fétiche chez les sirènes* (1937) et *Le Roman de Renard* (1939).

⁵¹ « Dès qu'il entrait dans le studio, tout le monde y craignait sa langue mordante et son crayon... Ses doigts travaillaient constamment et il tirait de sa poche de la pâte à modeler d'où sortait une caricature, ou bien il dessinait dans son carnet. Cette habitude ne la jamais quitté tout au long de sa vie et chacun craignait un peu ce qu'il appelait lui-même ses « caricatures psychologiques » (Martin B., Martin F., *Ladislas Starewitch : 1882-1965*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », p. 72).

5. Corpus et méthode

Confrontées à un corpus hétérogène, composé de documents iconiques – films et caricatures, – trois approches ont donc dominé notre méthode d’analyse à visée intertextuelle⁵² : l’échantillonnage des périodiques, dessins et films, la sélection des images fixes et mouvantes traitant de l’émigration sur toute la période étudiée, la sélection et le classement des œuvres concernés par les figures de la Russie. En vue de cet objectif, nous avons considéré les films et les caricatures non en tant que simple fiction (illustration ou divertissement), mais en tant qu’agents et sources d’une histoire alternative (Marc Ferro) permettant d’exprimer de divers ressentis (manque de confiance, défaite, angoisse, colère, peur, haine, etc.), d’apporter de nouvelles interrogations à l’Histoire mais aussi d’accorder à des « parias » leur propre histoire⁵³. Pour cette raison, nous

⁵² « Introduire une hétérogénéité maîtrisée des données peut permettre d’actualiser des contextes pluriels larges qui seuls sont susceptibles de délimiter les conditions d’une construction intertextuelle. Les données deviennent ainsi autres : elles sont tributaires d’opérations de lecture et construites par les réseaux intertextuels élaborés par les corpus » (Garric N., Longhi J., « L’analyse de corpus face à l’hétérogénéité des données : d’une difficulté méthodologique à une nécessité épistémologique », dans *Langages*, n° 187, 2012, p. 4).

⁵³ Virgílio Cambraia Lopes, M., « Caricature et crise identitaire: sur la guerre satirique entre *Punch* et *Pontos nos ii* (1889-1890) » (communication orale), Colloque international « Les représentations de soi et de l’autre dans l’image satirique: de la Révolution française à nos jours », Université de Lisbonne (Portugal), le 28 juin 2019. M. Ferro parle du film, et notamment, du film documentaire comme moyen d’ « écrire l’Histoire de notre temps : les enquêtes filmiques qui font appel à la mémoire, au témoignage oral ». « Le film aide ainsi à la construction d’une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l’Histoire officielle, le film devient un agent de l’Histoire pour autant qu’il contribue à une prise de conscience ». Cependant, comme tout produit culturel ou toute action

avons tenu compte de l'ensemble des événements (politiques, sociaux, économiques, culturelle), relatifs à leur production⁵⁴.

Étudier la figure de la Russie au cinéma et surtout, dans la presse, passe d'abord par une appréciation quantitative de cet objet grâce à l'étude de la presse satirique et généraliste comprenant les caricatures ainsi que grâce à l'étude des dessins circulant librement. Les informations données dans les numéros de titres (année, auteurs, emplacement du dessin, actualités qui l'entourent) nous permettent de mieux comprendre la contextualité des images.

Dans un premier temps, nous avons donc voulu apprécier le volume des caricatures en procédant à l'échantillonnage des dessins à partir des 9 titres qui ont publié les caricatures entre 1920 et 1939. Nous avons alors sélectionné les trois principaux titres généralistes – les quotidiens *Les Dernières nouvelles* et *La Renaissance* ainsi que l'hebdomadaire *La Russie illustrée*, – les trois revues satiriques – *Bitche*

politique, chaque film a sa propre histoire (genèse, rapports personnels dans l'équipe, luttes d'influence) et peut être analysé « non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise » (Ferro M., *Cinéma et histoire* (1977), Paris, Gallimard, coll. « Histoire/Folio », 1993, p. 13, 24, 41).

⁵⁴ « Il faut toutefois préciser que le dessin ne peut être compris que si le récepteur possède une connaissance plus au moins précise du contexte. La lecture d'un dessin politique présuppose presque obligatoirement, pour être ressenti comme satirique, des connaissances préalables, que l'artiste agence selon le principe de la simultanéité et non de la successivité. [...] La non-connaissance du contexte évoquée [...] représente l'un des obstacles les plus importants lorsqu'on étudie des caricatures anciennes » (Gardes J.-C., « Fonctionnement de l'image : de la monocaricature à la bande dessinée », dans *Ridiculous*, n°25, 2018, p. 145). « ...l'ironie qui joue sur le contexte, a elle-même un contexte, un lieu, un temps, et ce contexte en change la signification et la portée » (Béja A., Charrin E., « Ironie partout, critique nulle part », dans *Esprit* : « De quoi se moque-t-on ? », n°394, 2013, p. 15).

(titre marqué en latin sur la couverture, signifiant « fourche »), *Oukwat* et *Satyricon* – et enfin la revue spécialisée illustrée *Au volant*. Nous nous sommes, également, intéressées aux dessins satiriques et humoristiques publiés de façon occasionnelle dans le quotidien *La Cause commune* (« Общее дело »)⁵⁵ et dans l'hebdomadaire *Le Chaînon* (« Звено »)⁵⁶, ainsi qu'aux images circulant sous forme de cartes postales, tableaux humoristiques, petites fiches cartonnées ou de simples feuilles de papier dans les premières années de l'exil, majoritairement en Turquie et ensuite en France.

Au total, nous avons donc analysé 943 images – mono-caricatures et planches BD⁵⁷ – appartenant à M. Schlesinger-Linsky, M. Drizo (alias MAD, Griffon, M. Alexandrov), F. Rojankovsky, P. Matjunine (alias PEM), A. Chemetoff (alias Chem), P. Minine, W. Bielkine, B. Grosser, G. Sciltian, G. Annenkov (alias N. Niko, A. Chariy, E. Nitsche) et d'autres. Ce chiffre comprend de fait l'intégralité des caricatures publiées dans chacune des trois revues satiriques car elles n'ont existé que sur une courte durée la production de dessins fut alors relativement limitée : seuls

⁵⁵ *La Cause commune* a été fondée et dirigée par Vladimir Bourtzeff (1862 – 1942), militant révolutionnaire, chercheur, éditeur et rédacteur en chef de plusieurs périodiques en langues russes. Au début de sa création *La Cause commune* paraît quotidiennement (1918–1920), puis devient hebdomadaire (1920–1922) et ensuite, est transformée en almanach (1928–1934). Les caricatures de M. Drizo (alias MAD), ainsi que des dessinateurs français comme E. Cadel et Grey, y sont publiées dans les années 1920.

⁵⁶ Il s'agit d'un supplément hebdomadaire des *Dernières nouvelles* paru entre 1923 et 1925 sous la direction de P. Milioukov et M. Vinaver. Les portraits-charges de M. Linsky et Nounouk y sont publiés irrégulièrement en 1924 et en 1925.

⁵⁷ Il s'agit de l'intégralité des dessins de satire et d'humour publiés dans *Bitche* (125), *Oukwat* (79), *Satyricon* (210), *La Cause commune* (35), *Zveno* (11), *Au volant* (16), ainsi que chaque 3^e caricature ou planche BD parue dans *La Russie illustrée* (240), *La Renaissance* (200) et *Les Dernières nouvelles* (200).

11 numéros de *Bitche* virent le jour à Paris en 1920 et ne comprennent que 125 dessins ; les 6 numéros d'*Oukwat* parurent en 1926 et ne contiennent que 79 caricatures ; les 28 numéros de *Satyricon* parisien furent publiés en 1931 et englobent 210 dessins. Nous nous sommes également basée sur l'intégralité des caricatures parues dans *La Cause commune* (35), *Le Chaînon* (11) et *Au volant* (16). En ce qui concerne les périodiques généralistes caractérisés par leur longévité – *Les Dernières nouvelles* et *La Russie illustrée* – nous avons décidé de choisir au hasard dix numéros de chaque publication pour chaque année, ce qui nous a permis d'analyser au total 200 caricatures parues en 20 ans aux *Dernières nouvelles*, 150 caricatures publiées en 15 ans à *La Russie illustrée*. En ce qui concerne *La Renaissance*, d'abord quotidien (1925 – 1936) et ensuite hebdomadaire (1936 – 1940), compte tenu de l'irrégularité de la publication des caricatures dans ce périodique, nous avons choisi 25 dessins satiriques parus sur ses pages en 1925 et 1926.

Cette approche nous a aidés à apprécier les images sur toute la période 1920 -1939 et à voir l'évolution de différents thèmes et personnages, situations et événements historiques, figures et allégories abordées par la caricature. Dans notre corpus d'images fixes, nous comptons également 92 dessins – caricatures et portraits-charge – parus en dehors de la presse écrite (cartes postales, feuilles, tableaux), notamment, en Turquie, ce qui nous a permis, principalement, de retracer la genèse de la caricature émigrée.

En ce qui concerne les films, même si grâce à la presse et aux recherches minutieuses de R. Yanguirov, F. Albera ou encore L. Borger,

nous pouvions établir une liste complète (ou quasi complète) des œuvres tournées en France dans l'entre-deux-guerres par les réalisateurs russes, la plus grande difficulté restait de pouvoir les visionner. De nombreux films ont été perdus (détruits, non identifiés ou non restaurés), et il ne nous reste d'eux que des traces écrites dont nous tenons compte dans notre travail. En outre, nous avons sélectionné 65 longs-métrages consultés, principalement, à la Cinémathèque Française de Paris qui conserve, aujourd'hui, près d'une cinquantaine de films réalisés par les cinéastes émigrés slaves entre 1919 et 1938. Guidée tout d'abord par la disponibilité des copies, nous avons donc analysé 26 longs-métrages réalisés par les cinéastes émigrés russes, 21 films d'animation de L. Starewitch et 18 œuvres sur les sujets russes tournées par les réalisateurs français et étrangers. Ce qui nous a, également, permis d'étudier diverses façons d'évoquer, tout au long des deux décennies de l'entre-deux-guerres, les figures de la Russie (Russie tsariste, Russie en exil et Russie soviétique) et de l'émigré, leurs stéréotypes, la mode russe et l'orientalisme, ainsi que d'engager une approche comparative⁵⁸ entre les représentations de la Russie et de l'exil au cinéma et dans la caricature.

Dans cette démarche, nous avons donc comparé la caricature émigrée et le cinéma émigré, la caricature émigrée et la caricature française (même si ce corpus a été très limité et comprenait également quelques exemples de dessins allemands et belges), le cinéma émigré et le cinéma français (ainsi que quelques films tournés en Allemagne et aux

⁵⁸ Il s'agit de « l'acte intellectuel consistant à rapprocher deux ou plusieurs animés, inanimés concrets ou abstraits de même nature pour mettre en évidence leurs ressemblances et leurs différences » (Fuchs C., *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014, p. 12).

États-Unis), la caricature et les films d'animation, et enfin, les œuvres visuelles émigrées et soviétiques (notamment, à travers un corpus restreint). Confrontée à la question des limites de la comparaison, nous avons essayé de respecter le cadre chronologique de notre étude (1920 – 1939), ainsi que le cadre figuratif (images de la Russie et de l'exil). Nous avons procédé à la description, à l'interprétation, à l'explication, à la contextualisation (notamment, des textes traduits) et à l'historisation des œuvres analysées. Cette dernière méthode a été engagée dans le but de voir les relations que les œuvres en question entretiennent à la fois avec la communauté russe émigrée et la société française qui les produit et les consomme. Dans notre analyse des caricatures et des films, nous avons, tout d'abord, tenu compte des thématiques, des idées véhiculées et du champ figural (personnages et figures, décor, figures de style).

Nous avons également été confrontée aux différents styles de dessin appartenant aux différents artistes, mais aussi aux divers genres cinématographiques dont nous étions obligés de tenir compte dans notre modèle d'analyse. Il s'agit, tout d'abord, de longs métrages de fiction et de courts et longs métrages d'animation, de caricatures « uniques » (mono-caricatures)⁵⁹, de portraits-charges et de planches de BD.

Moins coûteuses que les films et populaires auprès du public émigré, les caricatures ne servent que très rarement d'illustrations aux articles de presse et s'imposent, dans les périodiques, en tant que récit indépendant prenant place, généralement, sur la Une des quotidiens et sur

⁵⁹ Il s'agit de l'image qui « présente généralement une situation, un personnage à un instant donné ou plus exactement l'interprétation du comportement d'un personnage ou d'un événement proposé à cet instant par un dessinateur » (Gardes J.-C., « Fonctionnement de l'image..., op. cit, p. 144).

les pages entièrement dédiées aux caricatures ou aux planches BD dans les revues. Parmi les dessins de presse, nous distinguons aussi bien des récits de souvenir, quelquefois à caractère autobiographique, prenant forme de roman graphique (nouvelle, feuilleton étalée sur plusieurs numéros) (Linsky, MAD), des planches-reportages traitant de l'actualité ou des expériences des autres, comme, par exemple, les pages de *La Russie illustrée* animées par MAD et dénonçant de façon percutante le régime soviétique aussi bien que les vicissitudes des exilés. De surcroît, la narration, dans les caricatures analysées, peut passer ou non par la légende, ou simplement par la mise en scène des figures (sans parole). En ce qui concerne le cinéma, nous sommes confrontés aussi bien aux mélodrames muets des années 1920 qu'aux films sonorisés et sonores des années 1930 prenant forme de drame historique, social ou psychologique. Sans parler des films d'animation de *Starewitch*, des fables et des contes, métaphoriques et polysémiques, orientés non seulement au public enfantin, mais aussi au public adulte.

Il serait inutile de répéter que les figures de la Russie restent le principal lien entre les différents types d'images faisant partie de notre corpus. Mais il nous paraît logique de nous intéresser ici, même brièvement, à une possible production du sens lié à des interactions médiatiques, d'autant plus que certains caricaturistes, comme Y. Annenkov, P. Minine ou encore M. Linsky ont collaboré dans le cinéma en tant que techniciens et scénaristes⁶⁰.

⁶⁰ Les dessinateurs émigrés de cette époque sont polyvalents : ils sont à la fois présents dans plusieurs supports et pratiquent plusieurs types de dessin. En ce qui concerne la presse généraliste qui s'ouvre à la bande dessinée et à la caricature, les dessinateurs y

Au même moment, la presse des émigrés, aussi bien la critique que la caricature, suivait de très près les actualités cinématographiques en s'inspirant des nouvelles sorties ou des personnalités des cinéastes pour des textes, dessins et portraits-charges. Pour cela, une approche intermédiatique, inspirée des études basées sur la question du dialogue entre les arts, serait intéressante. Le concept d'intermédialité envisage les pratiques médiatiques comme des phénomènes en interaction et en imbrication perpétuelles, toujours en mouvement, en jeu, et non comme des sphères bien distinctes et autonomes qui se rencontreraient en certains points uniquement⁶¹. Ce qui nous permettra, plus concrètement, en nous intéressant à la représentation imaginaire de l'exil et de la Russie, d'examiner les rapports entre le cinéma (image mouvante) et la caricature (image fixe) dans le contexte des rapports « cinéma – émigration – imaginaire » et « caricature – émigration – imaginaire », ainsi que d'observer le rôle de ces deux formes de fiction visuelle dans le passage de la mémoire historique à la mythologisation de l'histoire des Russes en France⁶². Ces données permettent aussi de mesurer l'étendue des contradictions dans la culture russe, dans l'émigration comme en URSS, entre culture visuelle, culture de l'écrit et culture de l'oralité.

remplissent, tout d'abord, les fonctions de journalistes. « La polyvalence demandée par les institutions est en fait également un terrain d'essai » et un défi (Kohn J., « Dessinateurs satiriques ou auteurs de bande dessinée : le non-choix de l'après-guerre », dans *Ridiculosa* n° 25, 2018, p. 23).

⁶¹ Müller J. E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma et intermédialité*, Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000, p. 106 - 107.

⁶² J. E. Miller souligne, entre autres, l'importance des dispositifs médiatiques pour la construction de la réalité sociale et des modalités d'interaction de ces dispositifs avec cette réalité. Les médias et dispositifs servent également de modèles conceptuels et de métaphores pour des processus littéraires, historiques et mythiques (*Ibid.*, p. 110).

Une autre approche qui nous paraît pertinente, est l'approche interculturelle (l'interculturalité étant définie comme un contact de deux ou plusieurs cultures, dans lequel les participants peuvent profiter d'un enrichissement mutuel⁶³), qui émerge souvent en rapport à l'immigration et à l'exil, où la culture d'origine se trouve confrontée à la culture du pays d'accueil et interagit avec elle. Nombre de chercheurs définissent l'exil comme « lieu de croisement de toutes les hybridations »⁶⁴, et notamment, le terrain émergent l'hybridité culturelle (Alfred Schütz⁶⁵). Les médias et les arts sont l'occasion d'expérience interculturelle⁶⁶ : ils jouent un rôle important dans la transmission des textes et pratiques culturelles, ainsi que dans la production d'attitudes positives ou négatives

⁶³ Fendler U., « L'esthétisation de l'immigration algérienne dans le film *Vivre au Paradis* », dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 150.

⁶⁴ Joubert C., « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s », dans Baneth-Nouailhetas E., Joubert C. (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 39.

⁶⁵ Schütz A., « L'Étranger, essai de psychologie sociale » (1944), dans Schütz A., *L'Étranger*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 37. L'exil pourrait être aussi le « lieu » d'entremêlement des cultures, autre configuration de l'interculturalité.

⁶⁶ Rafoni B., « Lé recherche interculturelle. État des lieux en France », dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 20. « Les processus de communication interculturelle ne comprennent pas seulement des formes de contacts interculturels ou de transferts entre des entités culturelles différentes, mais mènent aussi à l'émergence de formes d'existence et d'expression hybrides, dont l'interculturalité fait partie intégrante. Cette perspective inclut des phénomènes tels que la production artistique dans des situations de migration, d'exil ou postcoloniale, et la coexistence de plusieurs cultures sur un même territoire, à l'image des grandes métropoles ou des régions pluriethniques. Ces situations sont caractérisées par un « entre-les-deux », c'est-à-dire un espace d'entremêlement entre les cultures qu'on pourrait décrire comme une « interculture », vécue en permanence. De cette approche, étroitement liée aux contextes postcoloniaux et postmodernes, ont émergé des concepts clés comme « le métissage », « l'hybridité », « la créolité ». Il s'agit alors d'analyser des processus d'appropriation, productrice d'éléments d'origine culturelle différente (littérature d'immigration, etc.) » (Vatter Ch., « La recherche interculturelle », dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 37).

à l'égard ou à l'encontre d'autres cultures. Ils peuvent aussi servir de relais de transmission et de mémorisation de l'immigration, notamment les médias visuels qui, grâce à la diffusion des images, peuvent d'influencer ou même, de constituer la mémoire d'un événement. Nous tiendrons, également, compte du fait que chaque société reçoit et réinterprète les images en fonction de sa propre culture⁶⁷.

L'approche interculturelle nous permettra donc non seulement de questionner la façon dont la caricature et le cinéma traitent les échanges entre ces cultures russe et française. À l'exemple du cinéma, il serait, notamment intéressant de voir les exemples des castings trans-ethniques, permettant aux comédiens émigrés d'interpréter les personnages étrangers et aux comédiens français de jouer les Russes. Sans oublier les équipes de tournage franco-russes. À l'exemple du dessin satirique, nous nous arrêterons notamment à la façon dont les artistes russes perçoivent l'image que les Français se font des émigrés et comment ils se prêtent mutuellement au jeu des stéréotypes.

En revenant à notre choix du corpus, nous voudrions préciser que nous nous limiterons donc uniquement au cinéma qui transforme la réalité en une vision fantasmée, allégorique ou stéréotypée, et à la caricature qui déforme la réalité dans le but de clamer des vices, des mœurs, des fantasmes et des clichés. Même si nous citerons à plusieurs reprises les albums photographiques d'A. Korliakov afin de mettre en perspective nos propos, nous ne traiterons pas de la photographie car elle répond beaucoup plus à la réalité. En ce qui concerne la peinture, nous

⁶⁷ Ferro M., *Cinéma et histoire...*, op. cit., p. 25.

trouvons qu'elle a suffisamment été étudiée, et le fait de la revisiter alourdirait notre corpus. Nous voudrions également préciser qu'initialement la thèse portait sur la caricature, puis au cours de la recherche notre corpus s'est élargi au cinéma, expliquant les raisons pour lesquelles le nombre des caricatures apparaît comme supérieur à celui des films.

6. Expérience de l'exil communicable ?

Dans le choix du titre de cette thèse, nous avons privilégié la notion de *l'expérience communicable* appartenant à Walter Benjamin, philosophe allemand d'origine juive, lui-même poussé à l'exil à partir de 1933⁶⁸. Cette notion « *d'expérience communicable* » participe à notre problématisation d'ensemble et joue un rôle de fil conducteur autour des différentes archives réunies. Lire des images les rend visibles et interprétables à l'époque dont elles en révèlent les formes fondamentales. Pour W. Benjamin : « *l'indice historique des images ne dit pas seulement en effet qu'elles appartiennent à un temps déterminé, il dit surtout que c'est seulement à un temps déterminé qu'elles accèdent à la lisibilité* »⁶⁹.

⁶⁸ Il quitte l'Allemagne le 17 mars 1933 et, après avoir passé quelques mois à Ibiza, s'installe à Paris en octobre 1933 (Schmider Ch., « L'exil parisien de Walter Benjamin : traduire pour exister », dans Banoun B., Enderle-Ristori M., Le Moël S. (dir.), *Migrations, exil et traduction*, coll. « Traductions dans l'Histoire », Tours, Presse Universitaire François Rabelais, 2011, p. 172).

⁶⁹ Benjamin W., *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 479. Voir aussi Aïm O., Boutin P., Chervin J., Gomez-Mejia G., Guennoc J.-F.

Il s'agit de les voir authentiquement. Benjamin continue à réfléchir dans des années précaires d'exil, aux conditions de productions de l'œuvre d'art avec notamment l'apparition des techniques de reproduction de masse de la photographie au cinéma. Mais s'il imprime une perception esthétique à ces questions, en mettant en avant les conditions d'une reproductibilité de l'art, ces questions finalement bien débattues nous permettent de les interpréter comme l'expression d'une nouvelle modernité grâce à nos différents corpus réunis.

Cette modernité d'ailleurs s'avère double au-delà de l'avènement des supports médiatiques de masse, puisque le XX^{ème} siècle se caractérise par être aussi le siècle des migrations massives. Sa fuite d'ailleurs en France placée sous le signe d'un certain désespoir le marginalise à Paris où il tente de s'installer. Son expérience de l'exil le renvoie aussi au contexte international de la montée des totalitarismes à l'Est comme à l'Ouest. Il avait aussi prévu en tant que Juif, les conséquences de la prise du pouvoir après 1933 par les nazis, et son exil tardif à Paris renvoie à des conditions d'existences drastiques, soumises le plus souvent à sa propre survie. La société française offrait alors peu d'ouvertures aux réfugiés allemands, comme il l'écrivait à G. Scholem, historien et philosophe, « *les émigrés sont pires que les boches... je ne suis nullement parvenu à prendre pied ici et j'ai tout à craindre* »⁷⁰. Le 31 décembre 1933, il lui réécrit d'ailleurs : « *La vie parmi les émigrés n'est pas supportable, la vie solitaire ne l'est pas plus, une vie parmi les Français*

(éd.), *Théorème* n° 21. *Persistances benjaminiennes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

⁷⁰ Benjamin W., *Correspondance*, Tome II, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 95.

est impossible »⁷¹. Mais discret, Benjamin plus préoccupé de construire une œuvre philosophique, laisse finalement peu de témoignages sur sa vie d'émigré. Ce n'est que plus tard dans *Le Livre des Passages* que Paris, « capitale du XIX siècle » deviendra une figure emblématique de son exil philosophique et un nouveau paradigme de cette modernité pour tous les exilés. Paris des passages s'impose alors comme une ville de passages. Son premier séjour à la capitale française datait de 1913.

C'est d'ailleurs à Paris, au cours d'un autre séjour en 1927, à son retour de Moscou en 1926, et bien avant son exil de 1933, qu'il commence à rédiger son essai sur les Passages parisiens⁷². Pourtant, Paris reste un « *refuge menacé* » et son exil se nourrit d'une expérience quotidienne de l'aliénation financière et humaine dans une ville où il reste et se ressent étranger malgré sa véritable francophilie. Environ 30 000 Allemands, majoritairement des réfugiés ou militants politiques étaient venus en France après 1933 pour fuir le nazisme. Benjamin les fréquentait assez peu mais restait aussi en marge du milieu intellectuel français. Plus tard, au moment de la débâcle et après plusieurs mois d'errance, craignant d'être arrêté par la Gestapo, Benjamin se suicide le 26 septembre 1940, après son ultime tentative manquée de franchir les Pyrénées pour se réfugier en Espagne. Cette mort à Port Bou à un passage de frontières reste aussi très symptomatique d'une certaine

⁷¹ Ibid, p. 119.

⁷² Benjamin W., *Paris, capitale du XIX^e siècle...*, op. cit.

destinée d'exilé, parti pour s'installer dans un ailleurs sans vraiment avoir pu achever son œuvre philosophique⁷³.

Selon Benjamin, les expériences humaines se transmettent de générations en générations sous forme de proverbes, d'histoires, de récits, même d'images qui peuvent être drôles, susciter le rire ou toute autre émotion⁷⁴. L'expérience vécue c'est l'expérience transmissible qui peut conseiller et guider autrui. Elle peut aboutir à une expérience communicable, récit authentique, original : « *le narrateur emprunte la manière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise, que ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute* »⁷⁵. Cependant, le roman commercialisé, mutique, selon lui, qui s'est développé depuis l'invention de l'imprimerie, s'est substitué à la traduction orale des conteurs anonymes mais n'en remplit pas le rôle formateur : « *Quant au cinéma, les films de Mickey, désavouent, plus radicalement que jamais auparavant, toute expérience. Il ne vaut pas la peine de faire des expériences dans un tel monde, « dans ces films, l'humanité se prépare à survivre à la civilisation ». Pourtant leur énorme succès montre que « le public y reconnaît sa propre vie » alors que même*

⁷³ Sur cette destinée voir Jean-Maurice Monnoyer dans son introduction aux *Ecrits Français* de Walter Benjamin, Paris, Gallimard, 1991, p. 9 – 71. Voir aussi l'ouvrage de Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

⁷⁴ Benjamin W., « Expérience et pauvreté » (1933), dans Benjamin W., *Expérience et pauvreté. Le conteur. La tâche du traducteur*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, Payot&Rivages, 2011, p. 37 - 38, 48 - 49.

⁷⁵ Le Bars Ch., « Walter Benjamin et le conte », dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 49, « Conte, conteurs et néo-conteurs. Usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée », 2003, p. 63.

s'ils ressemblent au conte, « le sujet de tous les films de Disney est l'enseignement de la peur, de la fuite »⁷⁶.

L'expérience de la réminiscence plus que du souvenir, constitue ce que présente, pour Benjamin, la communicabilité. Cependant, le récit de l'exil, bien qu'il soit authentique, et qu'il facilite la guérison de son narrateur, pourrait contenir des zones d'ombre : l'emprise traumatique, en verrouillant l'accès à certaines scènes, rend lacunaire, fragmentée, loin de l'exhaustivité, et finalement voue à l'échec la mise en récit du parcours de l'exil⁷⁷.

Pour Benjamin, qui parle aussi des expériences traumatisantes ou non-vécues, non-réfléchies, cela relève de l'*incommunicable*, des expériences difficiles à transmettre⁷⁸. Il s'agit donc toujours de pouvoir revenir à son passé. Et l'expérience communicable qui serait devenue

⁷⁶ Ibid., p. 61.

⁷⁷ Pestre É., *La vie psychique des réfugiés*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Psychanalyse », 2014, p. 19 – 20. Juriste et intervenante sociale à *France terre d'asile*, L. Boscher-Pilette, qui est chargée de préparer les demandeurs d'asile à leurs entretiens à l'OFPPA, remarque également, que l'accès à certains événements est psychologiquement oblitéré et l'émigré ne parvient pas à les penser (cette idée a été émise lors de notre entretien privé).

⁷⁸ Pour W. Benjamin, les soldats qui ont fait la guerre 1914-1918, sont revenus muets, restreints dans le partage de leurs expériences, leurs vécus, « plus pauvres en expériences communicables ». Selon le philosophe, le « déploiement de la technique » entraîne aussi une chute du « cours de l'expérience » et un appauvrissement « en expérience communicable » (Ibid., p. 89). La psychologue É. Pestre, dans son ouvrage *La vie psychique des réfugiés*, note que certains éléments des histoires des demandeurs d'asile peuvent être communicables et d'autres pas : « Dès la première lecture du témoignage d'Anna, le déroulement de sa fuite jusqu'en France m'apparut bousculé, voir détemporalisé. Confrontée à une rupture de la cohérence narrative, je me sentais non seulement perdue dans les méandres du récit de sa survivance mais également égarée dans les « trouées » spatio-temporelles qui ponctuaient sa narration. Il semblait que de longues périodes avaient été évacuées de son récit. De son errance prolongée, Anna conservait peu de souvenirs et ne parvenait pas, me dit-elle, à se rappeler les noms de villes traversées, ni certaines dates importantes (les changements de camps, etc.) » (Pestre É., *La vie psychique des réfugiés...*, op. cit., p. 19).

incommunicable dans sa condition d'exilé, relèverait justement de cette rencontre provoquée entre le passé et le présent. La mémoire individuelle ici des émigrés qui appartiendrait à l'inventaire de la personne privée, s'articule au fond toujours sur une mémoire collective, éradiquée par la suite dans les systèmes totalitaires. Benjamin, penseur déjà de cette modernité, mais tout à la fois inspiré par l'utopie révolutionnaire et sa fascination pour la tradition, nous semble bien incarner cette dimension moderne de l'exil dans les sociétés du XX^{ème} siècle, où il s'efforce de nous transmettre une certaine régression de la conscience historique. L'émigration comme expérience communicable renverrait alors « *aux fragments disjoints de cette véritable expérience historique* » pour la rendre en quelque sorte incommunicable ? Mais parler d'expérience communicable permet aussi d'évoquer une expérience non communicable d'images de l'exil suscitant des malentendus plutôt qu'un consensus dans le pays d'accueil.

Dans le cas de l'expérience de l'exil, qu'A. Nouss baptise de *l'expérience exilique* (ou *l'exilance*)⁷⁹, quand la parole du réfugié, lorsqu'elle ne rencontre pas d'hospitalité au sein de l'État du pays refuge, elle peut se voir étouffée dans son impulsion première à témoigner et à partager son expérience avec autrui. « *Ce que le réfugié a vécu est parfois si extraordinaire qu'un écart incommensurable entre son vécu transmis et celui de la communauté d'accueil se forme au point que cette dernière se met à le rejeter. En conséquence, l'absence de lien social*

⁷⁹ Nouss A., *La condition de l'exilé...*, op. cit., p. 63.

rend encore plus difficile le récit et l'intégration du réfugié »⁸⁰. Pour A. Nouss, l'expérience se déploie à partir d'un essai, d'une épreuve mais aussi d'un péril, qui permet d'en tirer une connaissance ou une réflexion⁸¹. De l'autre côté, « *l'exilé est celui qui ne cesse d'expérimenter* » depuis son départ mais aussi tout au long de son parcours au pays d'accueil. A. Nouss s'interroge donc sur la façon dont se fait la communication de l'expérience exilique, sur le système expressif et symbolique. Il parle alors du métissage des deux systèmes communicatifs, celui d'origine et celui d'accueil⁸², pouvant prendre la forme d'hybridité culturelle, en nous laissant penser que cette expérience pourrait aussi être communicable⁸³.

Pour un autre spécialiste en immigration, Lê Huu Khoa, l'acte de création artistique est aussi une forme de l'exil, une échappatoire, exil métaphorique⁸⁴. « *L'exil et la création permettent une construction narrative qui intègre les événements du hasard, des segments d'autres vies, des promesses* », souligne le chercheur notant que l'enjeu de l'exil est le même que l'enjeu de la création – repousser ses frontières⁸⁵. Conter l'exil (écrire, dessiner, sculpter, etc.) ne signifie pas exclusivement raconter la rupture avec sa terre natale, le dépaysement vécu à la

⁸⁰ Ibid., p. 29.

⁸¹ Ibid., p. 53.

⁸² Ibid., p. 54.

⁸³ Pour L. Boscher-Pilette, l'exil peut se manifester par le mal-être, et dans ce sentiment il y a un mélange qui n'a pas toujours uniquement pour cause l'exil. Selon la manière dont la personne fait transparaître son exil, il peut ne pas être réellement identifié (cette idée a été émise lors de notre entretien privé).

⁸⁴ Huu Khoa L., « L'identité du créateur exilé », dans Barou J., Huu Khoa L. (dir.), *L'immigration entre loi et vie quotidienne*, coll. « Minorités et sociétés », Paris, L'Harmattan, 1993, p. 157.

⁸⁵ Ibid., p. 158.

rencontre d'une culture et d'un espace géographique nouveaux, mais aussi explorer son exil intérieur, le sentiment de perte de repères, faire le deuil du passé et « se repentir » à travers son acte artistique⁸⁶, portant un caractère cathartique, libérateur⁸⁷.

Peut-on alors parler de la production artistique des émigrés russes comme de l'expérience communicable, d'une manière de mettre en images et en paroles leur expérience unique ? Comment pouvons-nous « mesurer » le fond historique et biographique de cette expérience, communiquée sous forme d'œuvres de fiction dans les années 1920 – 1930 et ensuite, oubliée pendant plus d'un demi-siècle ? Nous voudrions y risquer l'hypothèse que les émigrés communiquent, cependant, dans leurs créations visuelles et audiovisuelles leurs expériences de l'exil, en s'inspirant non seulement de leur propre vécu, mais aussi de celui de leurs compatriotes résidant en France. Il serait aussi intéressant de voir, à travers les films et caricatures de notre corpus, que le régime soviétique stalinien reste pauvre en expériences communicables authentiques. W. Benjamin les traite de kitsch. Il nous interpelle ici sous l'angle de l'expérience communicable, car il formule déjà finalement le primat des médias sur le Politique.

À cette époque, les médias ont favorisé la mise en scène des dictatures qui conduisent l'Europe à sa destruction. De fait, Benjamin,

⁸⁶ Marchese E., « L'exil chez Bianca Zagolin et Aba Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », dans Chartier D., Pepin V., Ringuet Ch. (dir.), *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51 – 53.

⁸⁷ Gagnebin M., *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 183.

dans cette expérience du communicable, révèle l'importance des images dans la nature des échanges en proposant une interprétation nouvelle pour l'époque. S'il prend en compte la valeur d'exposition d'une œuvre, il privilégie les questions du médium artistique, sa dynamique technique⁸⁸. Le fascisme comme le communisme, chacun à leur manière, ont utilisé l'art aux fins de propagandes politiques. Mais d'après Benjamin, les régimes politiques de l'art sont inséparables aussi des transformations artistiques de la politique elle-même dans la manière de se mettre en scène. Le philosophe en comprend très tôt donc l'usage politique depuis la transformation générale de l'essence de l'art dans ces régimes aux conditions de leur reproduction. C'est autour de cette reproductibilité technique, repensée dans son exil, qu'il met à jour une nouvelle expérience communicable de l'art. Elle nous sert ici, en partie, dans notre thèse, comme matrice théorique de nos questionnements. La reproductibilité technique grâce aux nouveaux supports comme le cinéma, assure à l'art de propagande une nouvelle puissance sur la scène sociale. Avec le cinéma par exemple, chez Benjamin, l'art devient politique. Il est inséparable d'un art de masse qu'il théorise tardivement dans ces années 1930/1940, où il repense le cinéma en utilisant les catégories marxiste dans une perspective d'aliénation. D'autant plus que ses rapports au marxisme restent parfois difficiles à élucider : « *Walter Benjamin se distingue de l'orthodoxie marxiste sur un point central, qui concerne précisément la question du rapport au passé : pour lui le*

⁸⁸ Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Gallimard, 2008. Cf. Rochlitz R., *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992 ; Goldschmit M., *L'écriture du messianique, la philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2010.

monde nouveau auquel la révolution aspire ne saurait se construire sans « sauver » des fragments du passé, surtout ces épisodes de « l'histoire des vaincus » que la mémoire historique officielle a oubliés, censurés ou refoulés »⁸⁹. Comme il sera noté ultérieurement « à partir de 1924, il est indéniable qu'il se sentit concerné par un marxisme radical »⁹⁰ sans doute lié plus à sa lecture de Georg Luckacs que de Marx lui-même. Mais concernant ses rapports aussi à la Russie, ils seront plutôt marqués par une relecture pessimiste de Dostoïevski sur lequel il écrit dès 1917 dans sa relation au messianisme et à l'utopie révolutionnaire⁹¹. En fin de compte, pour W. Benjamin, contemporain autant de la naissance du cinéma que de la révolution russe, puis de la montée du nazisme, les effets du cinéma en lien avec la montée de ces totalitarismes, mettent en danger l'essence même de la démocratie, comme s'évertuent à le montrer avant l'heure, déjà certaines caricatures d'émigrés russes à Paris et à Berlin que nous avons pu répertorier.

Si les théories pionnières de Benjamin peuvent s'appliquer assez bien aux régimes totalitaires des années 1930, elles doivent néanmoins être relativisées pour la diffusion des images fixes et animées que nous traitons. D'une part, une partie de notre corpus est bien antérieure aux années 1930 dont il est question ensuite chez Benjamin. D'autre part, le statut des images que nous analysons relèvent en grande partie de formes alternatives sinon de résistances à une esthétisation des mises en scène de masse des régimes communistes et nazis dont il sera

⁸⁹Cf. Mosès S., *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Cerf, 2015, p 16.

⁹⁰Cf. L'introduction de J.-M. Palmier dans *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p 45.

⁹¹ Repris dans Benjamin W., « *L'Idiot de Dostoïevski* », *Europe*, n° 804, 1996.

question ultérieurement entre ces années 1930 et 1940. Enfin, comme nous le démontrons, hormis les films de fiction français traitant de la Russie sur un mode nostalgique ou exotique, ces images pour la plupart restent aussi confinées à une certaine audience susceptible de les décoder. Notre corpus d'images fixes comme animées apparaît en terme de moyens très résiduels au regard de la montée en puissance des médias de propagande après 1930. Lorsqu'il évoque l'esthétisation, parlant du fascisme, Benjamin fait référence à la manipulation des sentiments collectifs, renforcés par cette notion de reproductibilité technique des médias. Si l'image ne relève pas seulement d'une construction volontaire, se pose aussi la question de nos marges de liberté pour pouvoir l'apprécier. Après tout, Benjamin nous permet déjà de réfléchir aussi, de manière sans doute excessive à la figure historique de Chaplin, l'image déjà d'un outsider à l'écran, que pouvaient d'ailleurs voir autant les émigrés russes à Paris que les spectateurs soviétiques à Moscou. Cette expérience communicable devient donc transfrontière à l'instar du rôle que jouent déjà l'ensemble des médias dans des univers fermés mais aussi poreux.

L'abondance de la presse et l'intérêt élevé pour le cinéma des émigrés témoignent de l'envie de raconter des expériences. En revanche, comme le note W. Benjamin,

la moitié déjà de l'art de conter consiste en effet à garder une histoire vierge d'explications lors de sa restitution. (...) Le chroniqueur est le conteur de l'histoire. (...) L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements auxquels il s'attache. Il ne peut en aucun cas se contenter de les présenter comme des fragments emblématiques du cours du monde. C'est

exactement ce que fait le chroniqueur, et particulièrement ses représentants classiques, les chroniqueurs du Moyen Âge⁹².

La presse russe de l'avant-révolution 1917 se caractérisait par la prédominance des grosses revues analytiques (« толстые журналы») comprenant, généralement, deux volets, dont le premier fut composé d'articles, de chroniques et de pamphlets traitant des questions politiques, économiques et sociales, tandis que le second volet contenait des œuvres littéraires. Cette tradition s'estompe en exil (il n'existe que quelques rares périodiques de ce genre, notamment la revue, *Les Annales*) laissant place aux publications peu volumineuses donnant plus d'informations « brutes ». Leurs journalistes et dessinateurs se rapprochent, alors, au chroniqueur décrit par Benjamin. En ce qui concerne le cinéma, il remplit aussi cette mission de raconter, à sa façon, et, tout comme la presse, tâche de préserver, en exil, la mémoire. « *La mémoire fonde la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération. (...) elle initie la toile que toutes les histoires finissent par former à travers leurs liens réciproques* », note Benjamin soulignant sa capacité d'immortaliser un héros, une odyssée ou un combat⁹³. Par conséquent, A. Nouss cite *L'Odyssée* d'Homère et *Les Métamorphoses* d'Ovide comme cas classiques de l'expérience de l'exil communicable⁹⁴.

Nous voudrions aussi préciser ici un détail qui nous paraît important : les films des réalisateurs russes tournés en France, y compris

⁹² Benjamin W., « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), dans Benjamin W., *Expérience et pauvreté...*, op. cit., p. 66, 79.

⁹³ Ibid., p. 83, 84.

⁹⁴ Nouss A., *La condition de l'exilé...*, op. cit., p. 86.

les œuvres de Starewitch⁹⁵, font partie de la production culturelle nationale (ayant même un impact international) et s'adressent au public beaucoup plus large que celui de la presse communautaire, qui reste, cependant, avec la caricature qu'elle publie, une production marginale. Dans un dossier paru dans la revue *Positif* et consacré à l'apport des étrangers dans le cinéma français, l'historien J.-P. Jeancolas note que les cinéastes russes émigrés, avec leurs œuvres qui ne sont pas forcément focalisées sur la Russie, « fécondent un cinéma français muet qui en a grand besoin pour s'arracher à ses drames anémiques et au postsymbolisme de ses avant-gardes » tout en s'investissant aussi dans des grandes productions françaises (comme, par exemple, *Napoléon* d'A. Gance)⁹⁶. Le chercheur russe R. Yanguirov note aussi que les films tournés en France par les réalisateurs russes ont été considérés en tant que production française d'autant plus qu'ils furent sous titrés ou, avec l'arrivée du parlant, sonorisés en français⁹⁷. La caricature, en revanche,

⁹⁵ A. Vitez et C. Géry considèrent L. Starewitch comme « cinéaste marginal, puis marginalisé », faisant des courts ou moyens métrages projetés au cinéma avant les grands films et les actualités. Autrement dit, les réalisations de Starewitch ne pouvaient prendre que cette place en complément de programme des salles de projection (Géry C., « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch », *Kinofabula. Essais sur la littérature et le cinéma russe*, //<https://books.openedition.org/pressesinalco/194?lang=fr> (consulté le 17/05/2018). Cependant, ses films comportent des intertitres en français et sont projetés en complément des films adressés au public français. Restant un genre cinématographique pionnier et donc marginal, les films d'animation de Starewitch font quand même partie de la production nationale française.

⁹⁶ Jeancolas J.-P., « Les immigrés du cinéma français », *Positif*, n° 323, 1988, p. 36.

⁹⁷ Янги́ров Р. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья, Том 1: 1918 – 1929. – Москва: Книжица/ Русский путь, 2010, p. 8 (Yanguirov R., *La chronique cinématographique de l'émigration russe*, vol. 1., 1918 – 1929, Moscou, Кни́жца/Russkij put', 2010 (en russe). En 20 ans de la production culturelle émigrée, il va de même avec le ballet, le théâtre, l'opéra et la littérature des auteurs russes écrivant en français comme (Kessel, Troyat).

reste russophone. Même si certains dessinateurs comme Paul Matjunine (alias PEM), Mikhaïl Drizo (alias MAD), Fédor Rojankovsky ou encore Sacha Zaliouk collaborent activement dans la presse française, leur apport dans la presse communautaire est thématiquement différent, « ciblé », presque exclusivement porté sur la vie en exil et la Russie soviétique⁹⁸. Comment donc, dans ces conditions différentes et inégales de la production, les cinéastes et les dessinateurs communiquent-ils leur expérience de l'exil ? Comment abordent-ils leur condition de l'émigré ? À travers quels sujets et problématiques ? À travers quels symboles et personnages ? Sont-ils nostalgiques, apeurés, se sentent-ils exclus ou bien, confiants et ouverts aux autres ? S'agit-il d'une figure collective de l'émigré ou des figures individuelle ? Quelle est l'importance du récit imaginaire pour les artistes russes exilés dans leurs relations aux autres ?

Écrivain et chercheur chinois, Liu Xiaobo remarque que « *le massage spirituel qu'opèrent les plaisanteries scénarisées des saynètes comiques favorise la fonction d'anesthésie de l'âme et de paralysie de la mémoire* »⁹⁹. Permettant donc de se défouler et de se soulager émotionnellement grâce au rire cathartique, la caricature peut aussi, nous le verrons bien, faire peur et être prise au premier degré, au point d'être dotée de « non-caricaturalité » doublée de souffrance (dessins de Linsky et MAD). Il serait, alors, aussi intéressant d'étudier la façon dont la caricature et le cinéma traitent les mêmes sujets « difficiles » comme les

⁹⁸ Il est encore possible de trouver, de nos jours, au marché aux puces de Porte de Vanves, à Paris, des cahiers remplis de coupures de presse russe, surtout, des caricatures découpées, qui pourrait témoigner d'un intérêt vif manifesté par les émigrés à ce support médiatique.

⁹⁹ Xiaobo L., *Vivre dans la vérité*, Paris, Gallimard, coll. « Bleu de Chine », 2012, p. 39.

traumas de guerre ou d'exil, les personnages-paria¹⁰⁰ et influencent l'opinion publique en légitimant ou en délégitimant certains problématiques qu'ils abordent. Comment raconter son histoire à l'aide l'humour ? Comment décrire soi-même (autodérision) et l'Autre, qu'il soit un ami (Français) ou un ennemi (révolutionnaire-bolchevik, puis Soviétique) ?

7. Questionnements : esthétique de l'exil dans l'œuvre des artistes émigrés

Si la problématique de l'imaginaire n'est pas récente et a déjà reçu des réponses élaborées depuis les origines de la réflexion philosophique, tout comme l'imaginaire russe en France traité à de nombreuses reprises, notamment, à travers les études sur la peinture, la littérature et les arts dramatiques des émigrés, le cinéma et, surtout, la caricature constituent encore un champ à explorer. En nous intéressant aux représentations imaginaires des artistes émigrés russes, nous songerons, tout d'abord à la représentation de l'exil, à la mythologisation des émigrés et la création des clichés autour des Russes, mais aussi, ce qui nous paraît innovant, à la perception des Français par ces mêmes Russes. Quelle image les

¹⁰⁰ « Les étrangers, les autres, ceux qui ne correspondent pas aux normes du moment ou qui n'appartiennent pas au groupe majoritaire constituent des cibles commodes. La caricature, le dessin de presse, la bande dessinée font rire en croquant des « sales gueules » et des abominables bobines » (Chauvaud F., Gardes J.-C., Moncelet Ch., Vernois S., « Introduction au deuxième partie. Figures collectives », dans Chauvaud F., Gardes J.-C., Moncelet Ch., Vernois S. (dir.), *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Prese universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 110)

cinéastes et les caricaturistes émigrés donnent-ils donc à la France et aux Français ? Quels sont les stéréotypes véhiculés autour des deux cultures, russe et française, dans l'entre-deux-guerres ? Quelle est l'utilité des œuvres analysées ? Comment les cinéastes et les dessinateurs abordent-ils le problème de l'identification du public à leurs personnages ?

Nous parlerons aussi du problème de l'hétérogénéité de l'émigration, de cette nouvelle Russie en exil, mosaïque, à l'image de ce qui était la Russie d'avant¹⁰¹. Il s'agit, comme nous l'avons déjà énoncé, de la pluriethnicité et des différences politiques, religieuses et sociales. Comme le note l'historien M. Raëff,

dans le contexte d'une histoire culturelle de l'émigration russe, l'adjectif « russe » n'est pas sans ambiguïté. En effet, parmi ceux qui « produisaient » comme ceux qui « consommaient » la culture russe émigrée, il y en avait beaucoup, surtout dans les groupes de l'intelligentsia et des professions libérales, qui n'étaient pas, ethniquement, des Russes : Arméniens, Géorgiens, Ukrainiens, par exemple ; d'autres n'étaient pas membres de l'Église orthodoxe, tels les Juifs. Mais tous étaient russes au sens où ils se considéraient (et étaient considérés par les autres) comme appartenant et participant à la culture russe, à sa langue, sa littérature, ses traditions historiques, même si bon nombre d'entre eux avaient une autre allégeance, ethnique, linguistique et religieuse¹⁰².

Nous verrons aussi la façon dont ces différents s'effacent ou s'intensifient face à l'ampleur des difficultés « communes » dues à l'exil, ne serait-ce que dans l'organisation du quotidien : l'apprentissage du français, la recherche du travail, la procuration et la prolongation des

¹⁰¹ Étant donné l'extension de l'empire et la multiplicité des fronts durant la Guerre civile, les émigrés étaient partis de nombreuses régions de Russie.

¹⁰² Raëff M., *Politique et culture en Russie : 18e – 20e siècles*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1996, p. 219.

papiers, la préservation de la culture russe et l'éducation des enfants. Ce qui nous amène, en toute logique des choses, aux clivages générationnelles : si la première génération des émigrés (« pères ») vit dans le souvenir et dans le mythe du retour, s'investit à la réinvention de la Russie en France, la deuxième génération (« fils ») veulent, tout naturellement, devenir plus français que les français. Cependant, même si les « pères » vivent leur vie d'exilé comme une parenthèse et démontrent une forte résistance à l'assimilation et une incapacité de s'intégrer, ils ne sont pas pour autant protégés de la reconversion des valeurs : chaque jour des « bouffées de francité », qui commence souvent par des mélanges linguistiques russo-français, envahissent ces nouveaux venus¹⁰³. Toutes ces problématiques, nous le verrons bien, deviennent rapidement l'objet des moqueries des caricaturistes et, quelque fois, des cinéastes.

La nostalgie, avant tout définie comme « le mal du pays », « le désir d'une maison qui n'existe plus ou n'a jamais existé »¹⁰⁴, sera aussi au cœur de notre réflexion. Pour la chercheuse S. Boym, qui va au plus profond du terme, la nostalgie est une « *émotion historique* », née d'une cassure temporelle et liée non seulement au passé mais aussi au futur. Elle est toujours caractérisée par la superposition de deux images : de la maison et de l'étranger, du passé et du présent, du rêve et de la vie

¹⁰³ Le spécialiste de l'immigration Gérard Noiriel note que l'enracinement est processus inévitable dans la vie de l'exilé (Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 193).

¹⁰⁴Boym S., « Nostalgia and Its Discontents », in *The Hedgehog Review. Uses of the Past*, Vol. 9, n° 2, 2007, p. 7 (Boym S., «La nostalgie et ses mécontents», dans *The Hedgehog Review. Uses of the Past*, Vol. 9, n° 2, 2007 (c'est nous traduisons de l'anglais). Voir aussi Boym S., « Kitsch et nostalgies dans le cinéma post-soviétique », dans Feigelson K. (dir.), *Théorème 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 137 – 149.

quotidienne. Dans un sens plus large, la nostalgie est un refus de s'abandonner à l'irréversibilité du temps. S. Boym distingue deux principaux types de nostalgie: la *nostalgie réparatrice* (« nostos ») qui tente une reconstruction transhistorique d'un chez-soi disparu, d'une grande Patrie, et la nostalgie réfléchie (« algie »), nourrie du désir, qui « retarde » le retour. La rhétorique de la nostalgie réparatrice ne concerne pas le « passé », mais plutôt l'universalité des valeurs, des traditions et des vérités. La rhétorique de la nostalgie réfléchie, qui peut être ironique ou humoristique, consiste à penser au temps hors du temps et à saisir le présent en fuite. Enfin, à l'époque des bouleversements historiques, tels que, par exemple, les révolutions, la nostalgie apparaît inévitablement comme un mécanisme de défense¹⁰⁵. Il n'est donc pas étonnant qu'elle marque la littérature et les arts visuels des émigrés, pour lesquels elle n'est pas simplement un dispositif artistique mais une stratégie de survie, une façon de donner un sens à l'impossibilité immédiat de retourner en Russie, de continuer à croire au retour possible et de tenter de se reconstruire, même partiellement, en exil.

Enfin, nous parlerons des figures de la Russie, un objet complexe qui sera le fil conducteur de notre réflexion. À l'exemple de notre corpus, nous montrerons qu'il s'agit de trois principaux « pôles » figuratifs développés, dans ce sens, par les artistes émigrés. Avant tout, nous aurons une Russie des souvenirs (Russie tsariste), nostalgique, évoquée, souvent, comme l'âge d'or, idyllique, fantasmée ou fantastique. Cette Russie, dont l'image théâtrale est à l'origine de nombreux stéréotypes

¹⁰⁵ Boym S., « Nostalgia and... », op. cit., p. 8 – 10.

(pays des neiges, des troïkas, des princes et des moujiks), s'oppose à la Russie bolchevique où règnent la terreur et la mort, la cupidité et la sottise. Ensuite vient une Russie en exil (« зарубежная Россия»), avec ses centres principaux à Berlin, à Istanbul et à Paris. À l'exemple de cette « Russie parisienne », nous verrons comment les émigrés recréent, en émigration, leur patrie à travers les traditions, les coutumes, le décor de la maison (chambre), la création de nombreuses institutions russes (presse et littérature, restaurants et commerces, événements culturels). Les figures de la Russie en exil et de la Russie des souvenirs qui permettent de garder le lien avec le passé, nous invitent, également, à réfléchir au rôle du passé, du présent et du futur pour l'exilé.

8. Cheminement

Notre étude sera composée de quatre volets et s'ouvrira par un préambule offrant un aperçu général de l'état du cinéma et du dessin de presse russes avant l'exil (il s'agit de la période prérévolutionnaire et celle, durant la révolution de 1917), mais aussi pendant les premières années de l'exil en Turquie, en Europe, en Amérique et en Asie. Nous nous intéresserons aux différents parcours des artistes émigrés à travers le monde et entamerons notre réflexion sur le cinéma russe en France. Nous dresserons aussi un tableau bref de la presse satirique russe en exil. Dans le préambule, nous évoquerons également le contexte culturel de production et la dimension collective de la mémoire dans l'espace public.

Dans le premier volet, à travers **le questionnement du champ figural**, nous nous intéresserons à l'iconographie de l'émigré russe dans le cinéma et la caricature. Nous aborderons sa genèse et verrons comment ce personnage, censé d'incarner la Russie en exil, est dépeint selon plusieurs critères : l'âge, l'appartenance sociale et professionnelle, l'origine, la provenance géographique et la destination migratoire. Nous nous pencherons sur la représentation du corps déformé, notamment, à la charge symbolique du corps altéré, affamé et souffrant de l'émigré. Tout ceci afin de montrer comment la figure de l'émigré, inspirée des faits historiques, de sorte que le spectateur et le lecteur puissent s'y identifier facilement, traduit la façon dont les cinéastes et les caricaturistes perçoivent l'exil et l'exilé. Nous aborderons, en parallèle, les différentes figures de l'exil au cinéma et dans la caricature. Dans ce volet, nous évoquerons également la figure de l'émigrée, fille, mère ou épouse, qui accompagne sa famille en exil. Nous y parlerons aussi de la figure de l'enfant émigré qui nous permettra d'amener une réflexion sur les problèmes générationnelles et sur la notion de l'hybridité culturelle, mais aussi de voir différentes allégories introduites, notamment, dans le cinéma par la figure de l'enfant et de l'homme infantile.

Dans la seconde partie, nous nous intéresserons à la figure de **la Russie fantasmée par l'émigré** (Russie des souvenirs mais aussi Russie rêvée, imaginée ou inventée de toutes pièces), ainsi qu'aux autres figures de la nostalgie et de l'exil évoquées dans cinéma et la caricature, et les comparerons. Nous nous questionnerons sur le symbolisme du rêve dans les films et les dessins satiriques, parlerons du passé idéalisé et des

désillusions venant du présent. Nous nous intéresserons aussi au rôle que le passé, le présent et le futur jouent dans la vie de l'exilé et aux *expériences communicables* qui en découlent. Nous aborderons également le symbolisme du happy-end dans le cinéma émigré. Toujours dans l'optique de la Russie fantasmée, nous analyseront les films d'animation de L. Starewitch et, notamment, ses allégories des animaux anthropomorphes, ainsi que les caricatures animalières de MAD et leurs toiles de fond politiques.

Le deuxième chapitre de ce volet nous permettra d'introduire la problématique **de l'interculturalité et des transferts culturels** à l'exemple de la « mode russe » en France dans l'entre-deux-guerres, abordée par la caricature et au cinéma. Nous mettrons en évidence les mythes et les clichés créés autour des « Russes blancs », ainsi que parlerons de l'orientalisme au cinéma, des stéréotypes que les Français se font des Russes et de leur réception par les émigrés. Seront aussi abordés les auto-stéréotypes des exilés et les clichés que les Russes rattachent à leurs hôtes français (méta-stéréotypes). Évoquant la réticence des Russes à l'assimilation, nous nous questionnerons sur les limites des transferts culturels.

Dans le troisième volet, nous poursuivrons sur les **difficultés d'intégration des Russes** en France. Nous nous intéresserons aux problèmes de l'apprentissage du français, de l'obtention et de la prolongation des papiers, de la recherche du travail et aux différents politiques dans le milieu des émigrés. Nous étudierons et comparerons les façons dont ces questions sont traitées au cinéma et dans le dessin de

presse. Nous montrerons aussi que la caricature prête à ces problématiques largement plus d'attention que le cinéma et tâcherons d'expliquer cette situation. Ce volet nous permettra également de mener notre réflexion sur le symbolisme de Paris dans l'œuvre des émigrés russes, ainsi que sur la place et le rôle de la presse dans la vie des ces exilés. Nous évoquerons et analyserons l'ensemble de portraits-charge des personnalités russes installées en France. Pour cela, nous élargirons, exceptionnellement, le cadre de notre corpus et analyserons quelques publications françaises de l'époque.

Dans la quatrième et dernière partie de notre thèse, nous aurons pour objectif de démontrer, à travers l'analyse des œuvres traitant de la Russie des Soviets et de l'URSS, que, dans le cas des « Russes blancs », la caricature, qui représente leurs **adversaires communistes**, reflète toujours le point de vue de l'homme chassé de son pays, nostalgique mais aussi apeuré, qui refuse de s'assimiler à la société d'accueil aussi bien que de se soviétiser. Nous examinerons donc le regard que les artistes émigrés jettent sur le bolchevik et le Soviétique : nous analyserons les portraits-charges des dirigeants politiques – Lénine, Trotski, Staline – et de leurs collaborateurs proches, et enchaînerons ensuite avec la satire sur la nouvelle intelligentsia communiste, les fonctionnaires soviétiques et le soldat de l'Armée rouge, qui, s'opposant diamétralement à l'image officielle de celui-ci, devient ouvertement une propagande anticommuniste¹⁰⁶. Nous évoquerons aussi, à travers un corpus de

¹⁰⁶ Tillard M.-E., Aslangul-Rallo C., *De l'icône à la caricature. La représentation des personnalités pendant le premier conflit mondial*, Mons-en-Montois, Le Fantascopie, Coll. « Mémorial de Verdun. Grands format », 2010, p. 9. Rappelons que la caricature

caricatures, la vie de l'émigré comparée à la vie d'un Soviétique et parlerons de la figure du *névozvrahtchénts* (« réfractaire au retour »), en amenant à notre réflexion un corpus cinématographique. Nous poursuivrons avec une analyse des allégories féminines de la Russie dans la caricature, sans oublier la figure de la femme soviétique dans le dessin satirique et le cinéma. Pour terminer, nous nous intéresserons aux conditions dans lesquelles les émigrés perçoivent et interprètent la vie dans la Russie des Soviets, et comparerons ces images avec celles produites par certains artistes en URSS.

artistique, en s'imposant même au regard distrait, « cherche à ridiculiser, à provoquer, ou encore à stigmatiser une situation ou une personne » (Duprat A., *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p. 143).

I. Préambule :
CONTEXTE DE L'ÉMERGENCE DES
ARTS ÉMIGRÉS

I. 1. Chapitre 1. Naissance d'un **cinéma russe en exil**

I.1.1. Cinéma avant l'émigration : cas Ermolieff

Si, après l'abdication du tsar Nicolas II en mars 1917 mettant fin à la censure, la presse russe – anciens titres et divers périodiques de tout genre fraîchement conçus – vit sa brève apogée¹⁰⁷, le cinéma, au contraire, commence à connaître des difficultés durant cette période. Il s'agit, tout d'abord, du déficit de pellicule et de l'isolement du marché cinématographique pendant la guerre, et ensuite, dès l'automne 1919, de la nationalisation des industries et des commerces par Lénine. Comme le témoigne le réalisateur Piotr Tchardynine,

au début, la révolution d'octobre n'a pas vraiment joué sur notre travail. Dans un premier temps, nous cohabitons paisiblement avec les bolcheviks. Ils ne touchaient pas à la cinématographie, et nous bénéficions même d'une certaine protection du côté de Lounatcharski¹⁰⁸. Cependant, assez vite, les conditions de travail sont devenues, pour de nombreuses raisons, assez difficiles. Les comédiens et les cinéastes sont partis vers le Sud : en Ukraine, à Odessa, en Crimée, où nous tournions jusqu'au dernier

¹⁰⁷ Koustova E., « La libération de la parole. Des supports multiples et éphémères », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p. 38-39 ; Lobodenko K., « La Révolution de 1917 dans la caricature (à travers l'exemple des dessins satiriques de la presse des émigrés russes en France) », dans *Specimina Slavica Lugdunensia. Revue annuelle de littérature russe* (actes du colloque), Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, n° VIII, 2018 (en préparation).

¹⁰⁸ Anatoli Lounatcharski constitue, homme politique et homme de lettres, dirigeant du Narkompros (Commissariat du Peuple à l'Instruction publique) de 1917 à 1929.

moment. Or, à cause de la conjoncture politique instable et par manque des moyens, nous avons été obligés de cesser notre activité. L'émigration a commencé et tous ceux qui furent aux sources du cinéma russe, se sont retrouvés à l'étranger¹⁰⁹.

Ainsi l'un des plus grands producteurs russes de l'époque, Joseph Ermolieff¹¹⁰, et sa troupe composée du réalisateur Alexandre Volkoff, des acteurs Ivan Mosjoukine et Nathalie Lissenko, mais aussi de l'homme d'affaire Alexandre Kamenka, rejoignent d'abord le sud de la Russie, et ensuite la France, où la Société Pathé Frères leur loue le studio de Montreuil¹¹¹. Peu avant leur départ, la troupe s'installe dans le Sud de la Russie contrôlé par les Français. Le 4 avril 1919, Ermolieff se rend en France, où il prend contact avec Pathé, son ancien employeur, afin de négocier l'installation de sa troupe en France. Il y présente, également, *Le Père Serge* de Protazanoff, tourné en 1918 en Russie, et Dominique Bernard-Deschamps met en scène pour lui *La Nuit du 11 septembre* avec

¹⁰⁹ Lanine B., « Le cinématographe russe », publié en russe dans *Vremia*, le 11 octobre 1920, et cité dans Янгиров Р. « Рабы Немого »: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – Москва: Русский путь, 2008, с. 13 – 14 (Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* » : *les essais de la vie des cinéastes russes en exil, 1920 - 1930*, Moscou, Russij put', 2008, p. 13 - 14 (c'est nous qui traduisons du russe).

¹¹⁰ Autre transcription possible est « Ermoliev ». Nous avons employé la transcription citée dans la majorité de nos sources.

¹¹¹ D'après la chercheuse Natalia Noussinova, « non seulement les cinéastes, mais le cinéma, lui-même, furent les ruines de l'Empire Russe. Les producteurs quittèrent leur pays en emportant avec eux les studios entiers, en déchirant l'industrie cinématographique forgée pendant vingt ans auparavant » (Нусинова Н. « Когда мы в Россию вернемся... » Русское кинематографическое зарубежье. 1918 – 1939. – Москва: НИИК/Эйзенштейн-центр, 2003, p. 47 (Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie... Le cinématographe russe en exil, 1918 - 1939*, Moscou, НИИК, Eisenstein-centre, 2003, p. 47 (c'est nous qui traduisons du russe). Les décorateurs Cheslav Sabinsky et Vladimir Balliouzek et le réalisateur Fédor Ozep restent en URSS.

Séverin-Mars que photographie Toporkoff¹¹². Le 8 janvier 1920, Ermolieff est de retour à Yalta, où sa troupe a déjà entamé quelques tournages : les sujets des films s'éloignent plus que jamais de la vie réelle, en laissant rêver des jours meilleurs. Ainsi, *L'Angoissante Aventure*, dont le tournage débute à Yalta et continue tout au long du chemin de l'exil de la troupe, s'ouvre par une scène enjouée, à l'opposé du quotidien des artistes marqué par la famine et les répressions¹¹³. Une famille célèbre alors les fiançailles dans un grand jardin attendant à une riche villa ; la joie et la paix éclairent les visages, le champagne coule généreusement dans des coupes, de belles femmes portent leurs plus belles tenues et leurs plus beaux bijoux.

Nous voudrions préciser que lorsque la Révolution d'octobre a eu lieu, le cinéma avait encore moins d'un quart de siècle. Bien que les origines du cinéma soient plus récentes que celles des autres médias de la Révolution (affiches, journaux, réunions politiques, entre autres), son développement a été beaucoup plus rapide. Le cinéma impressionne et passionne les Russes : la première projection des films courts des Lumière a lieu en mai 1896, à Saint-Pétersbourg, dans le théâtre-jardin L'Aquarium¹¹⁴. Même si le tsar Nicolas II, lui-même, lui préfère largement la photographie, la production cinématographique russe se

¹¹² Albera F., *Albatros : Des Russes à Paris 1919-1929*, Paris, Cinémathèque française, 1996, p. 76.

¹¹³ Sur les yeux de Nicolas Koline les bolcheviks fusillèrent toute sa famille, et seules les connaissances d'Ivan Mosjoukine aidèrent à sauver la vie de son épouse, la comédienne Nathalie Lissenko.

¹¹⁴ Taylor R., *The politics of the soviet cinema 1917 – 1929*, Cambridge, Cambridge University press, 1979, p. 1 (Taylor R., *La politique du cinéma soviétique 1917 - 1929*, Cambridge, Cambridge University press, 1979, p. 1 (en anglais).

développe intensément malgré le fait que la plupart de ces films ne sont que les courts ou moyens métrages et s'inspire de l'expérience internationale. Ainsi alors, les cinéastes et techniciens français viennent régulièrement pour travailler en Russie ou emploient leurs confrères russes pour faire des films, pour le marché international, sur des thèmes russes.¹¹⁵

I.1.2. Chemins de l'exil : généralités

Il serait juste de souligner que la révolution d'Octobre 1917¹¹⁶ et la guerre civile qui s'en suit, provoquent, alors, le départ de plus d'un million de personnes¹¹⁷ (selon d'autres données, entre 2 et 3 millions¹¹⁸),

¹¹⁵ Kenez P., *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-NewYork, I.B. Tauris, 2006, p. 10 (Kenez P., *Le cinéma et la société soviétique. De la révolution à la mort de Staline*, London-NewYork, I.B. Tauris, 2006, p. 10, 14 (en anglais).

¹¹⁶ Il s'agit du coup de force bolchevique qui marque la seconde phase de la Révolution russe de 1917, après la révolution de février.

¹¹⁷ Kovalevsky P., *La Dispersion Russe...*, op. cit., p. 7.

¹¹⁸ Баран Т.А. Жизнь русских эмигрантов в Истамбуле в эпоху перемирия// Журнал исследовательского центра Ататурка, № 64 - 66, том XXII, март - ноябрь 2006: http://www.dk1868.ru/statii/Istanbul_Rus.htm (Baran T. A., « La vie des émigrés russes à Istanbul à l'époque de la trêve », dans *La revue du centre d'étude Atatürk*, n° 64-66, Tom: XXII, mars - novembre 2006, [en ligne] (en russe, consulté le 15/04/2016). L'historienne turque cite la Croix rouge américaine, selon les statistiques de laquelle, au 1 novembre 1920, on compte, en Turquie, 1 963 500 émigrés russes. En 1921, leur nombre s'élève à 2 935 000. La plupart d'entre eux ré-émigrent, par la suite, en Europe. Dans sa monographie *Les Russes blancs*, l'historien Alexandre Jevakhoff se réfère à la même source, qui fixe le nombre de réfugiés russes dans le monde à 2,2 millions de personnes, dont 1 million en Pologne (Jevakhoff A., *Les Russes blancs*, Paris, Taillandiers, coll. « Texto/Le goût de l'histoire », 2011, p. 55 – 56). D'après l'historienne Catherine Gousseff, « la victoire du bolchevisme en Russie entraîna

soit une personne sur cent¹¹⁹, parmi lesquelles des militaires, combattants des Armées blanches (on en cite au moins 700 000 au maximum 1,5 million)¹²⁰, mais surtout des représentants de l'aristocratie et de la bourgeoisie, des artistes, des hommes d'affaires, des hommes d'église et des intellectuels hostiles au régime bolchevique et à la terreur régnant dans leur pays.

Les historiens incorporent au décompte aussi bien les émigrés partis au début de 1917¹²¹, « dix semaines à peine après l'abdication du tsar »¹²², que les civils et militaires qui, se trouvant déjà à l'étranger, décident de ne pas retourner en Russie¹²³. Or, au printemps 1917, la priorité est, pourtant, de s'éloigner de Petrograd sans, forcément, quitter le pays. En septembre de la même année, les historiens notent donc un départ de masse vers le sud du pays des « artistes, bourgeois et riches de Petrograd ». Il y avait aussi ceux qui partaient en Suède et Norvège. Cependant, l'idée de l'exil resta longuement perçue comme une forme de

l'apparition brutale de centaines de milliers et, disait-on alors, de millions de réfugiés » (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p.7).

¹¹⁹ Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op.cit., p. 57- 58. Selon C. Gousseff, « plus des deux tiers des émigrés russes arrivés en France ont quitté le pays vers la fin de la guerre civile. Seule une minorité (à peine 7 %) est partie en 1917 et 1918. 10 % environ ont émigré entre 1922 et 1926 dans le contexte de la normalisation soviétique engagée par la NEP » (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p.23).

¹²⁰ Sumpf A., *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917 – 1985*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 45.

¹²¹ Selon A. Kerenski, le tsar Nicolas II et sa famille auraient pu devenir les premiers candidats à l'exil (Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op.cit., p. 43). Cependant, les tout premiers émigrés sont l'écrivain et journaliste Vladimir Krimov et sa famille (Ibid., p. 59).

¹²² Ibid., p. 55. Ces premiers émigrés partirent pour Stockholm qui représentait la destination la plus proche.

¹²³ Il y avait pourtant aussi des rapatriés prêts à rejoindre la Russie en révolution. Il s'agit des Russes et des Juifs vivant à l'étranger et des anciens combattants du corps expéditionnaire russe. Une partie d'entre eux reprendra ensuite la route de l'exil.

trahison, tout particulièrement parmi les officiers¹²⁴. En 1920 a lieu l'évacuation de masse des populations de la Russie du Sud, connue sous le nom de Grand Exode, suivie d'autres vagues d'émigration, comme la retraite de l'armée sibérienne de l'amiral Koltchak¹²⁵ et des civils vers l'Est, ou encore l'expulsion par bateaux (« bateaux des philosophes ») de plusieurs centaines d'intellectuels de Russie soviétique en 1922. Amorcé à partir du milieu des années 1920, le phénomène des *réfractaires au retour*, l'« émigration de la NEP »¹²⁶, devient, à son tour, une suite logique du Grand Exode.

Certains avaient donc quitté la Russie plus tôt, d'autres plus tard. Certains l'ont fait durant l'été 1917, d'autres tout au début de la guerre civile éclatée au printemps 1918 et rapidement propagée sur de vaste territoire de l'Empire russe. Eux tous animés par de nombreuses craintes et raisons, dont la menace à leurs vies, la panique et l'hystérie. Cependant, la majorité de ces émigrés était fermement convaincue qu'après un certain temps, une fois la situation soit calmée et les bolcheviks chassés, elle pourrait revenir chez elle. Seulement après la défaite et l'évacuation de l'armée du général Wrangel du Sud de la Russie, de plus en plus d'émigrés se sont rendus compte qu'il ne s'agissait en aucun cas d'un exil à court terme. Et souvent même, il fallait prévoir une nouvelle émigration vers l'Europe, l'Amérique ou l'Australie.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 69. Le retour chez soi paraissait une question de temps et l'émigration avait l'air d'une aventure fantastique et n'était pas prise au sérieux.

¹²⁵ Montrée dans le film *L'Amiral* (« Адмиралъ ») d'Andreï Kravtchouk (Russie, 2008) qui a rencontré des critiques controversées.

¹²⁶ Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit, p. 94.

Ceux, par exemple, qui sont arrivés à Berlin fin 1921 - début 1922, avaient déjà un long chemin de réfugié derrière eux. Souvent, ils venaient de Constantinople, l'ancienne capitale de l'empire ottoman se trouvant sous un protectorat international, et où, lors du Grande Exode de 1920, ont été évacués de nombreux militaires et civils. De Turquie, certains Russes ont rejoint la Bulgarie et le royaume des Serbes, Croates et Slovènes (future Yougoslavie). La position antibolchevique du président Tomas Masaryk a, également, amené un nombre de réfugiés russes, notamment des spécialistes et des professeurs, en Tchécoslovaquie. En ce qui concerne les États limitrophes (Finlande, Estonie, Lettonie, Lituanie et Pologne), apparus lors de l'effondrement de l'Empire russe, les émigrés, en provenance, généralement, de la capitale, des villes ukrainiennes ou résidant sur place, ont pu y rejoindre des communautés ou des groupes créés par leurs compatriotes. Après la défaite du Mouvement blanc en Sibérie, d'autres sujets de l'Empire russe se sont retrouvés en Chine et en Mandchourie, notamment à Harbin, ancienne ville frontalière russe, et à Shanghai avec ses quartiers multiethniques.

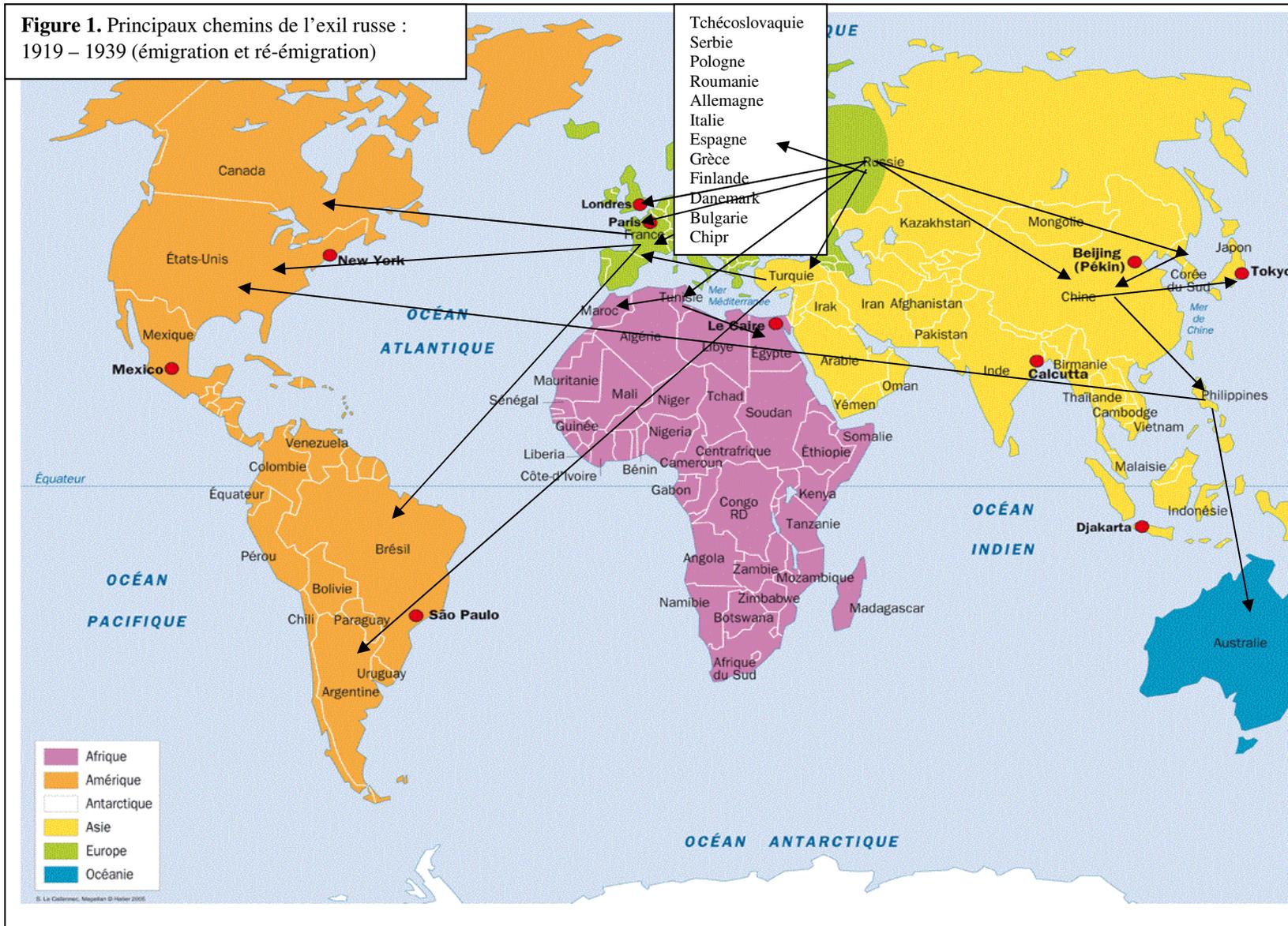
Il faut également noter que les membres du gouvernement des pays qui ont proclamé leur indépendance en 1918, se retrouvent en exil suite à la reconquête de ses pays par l'Armée rouge au début des années 1920. C'est notamment le cas de la Géorgie qui proclame son indépendance en mai 1918, après plus d'un siècle d'occupation russe. Les artistes géorgiens se rendent à Paris : les peintres Goudiachvili et Kakabadzé, deux des plus grands artistes géorgiens de ce siècle, y séjourneront de 1920 à 1928. Présente à Constantinople après la défaite de l'Empire

ottoman, la France est représentée à Tiflis par un Haut commissaire, A. Chevalley, qui ne cache pas une réelle sympathie pour la cause géorgienne. Le 16 février 1921, prétextant une « insurrection ouvrière et paysanne », l'Armée rouge traverse la frontière géorgienne. Le 25 février, la capitale géorgienne, Tiflis, tombe. Bientôt, il ne reste plus aux autorités géorgiennes que l'exil. Fin mars, un paquebot français emporte les ministres du gouvernement de Noé Jordania, de nombreux parlementaires et hommes politiques accompagnés de leurs familles, à Istanbul, première étape avant leur installation définitive en France¹²⁷.

À cette époque, les chercheurs notent la présence des réfugiés russes dans presque tous les coins du monde : au Caire (en Égypte), à Damas (en Syrie), à Santiago du Chili, à Perth (en Australie), à Johannesburg (en Afrique du Sud), en Algérie, au Maroc ; mais les véritables centres de la diaspora russe sont devenus Constantinople, Sofia, Athènes, Belgrade, Prague, Helsinki, Tallinn, Riga, Kaunas, Varsovie, Berlin, Paris, ainsi que les villes régulièrement côtoyées par des Russes aisés, scientifiques et hommes d'affaires avant la Révolution de 1917 (Côte d'Azur, New York, San Francisco des villes universitaires d'Angleterre) (*fig. 1*).

¹²⁷ Urjewicz Ch., « Les Géorgiens de Paris, une communauté atypique », dans Marès A., Milza P., *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 243. Noé Jordania fut le président de la République démocratique de Géorgie de 1918 à 1921.

Figure 1. Principaux chemins de l'exil russe :
1919 – 1939 (émigration et ré-émigration)



Chaque centre de la diaspora russe avait son propre « visage » : Sofia et Belgrade ont accueilli des militaires des armées blanches. Prague fut considérée comme « l'Oxford russe ». Paris fut une ville qui symbolisait à la fois un refuge sûr et un centre industriel à la recherche de main-d'œuvre¹²⁸. Quant à Berlin, selon K. Schlögel, il devient, dans les années 1920, l'une des principales villes de transit des émigrés russes vers d'autres villes européennes, notamment, vers Paris¹²⁹ :

Avant la Première Guerre mondiale, Berlin fut le principal nœud ferroviaire en Europe centrale et un point de transit inévitable pour quiconque qui souhaitait traverser l'Europe de l'Est vers l'Ouest ou de l'Ouest vers l'Est. Ce fut, également, la première gare pour tous les voyageurs de l'Empire russe en destination vers l'Europe [...] La gare de Stettin¹³⁰ a reçu ces philosophes, scientifiques et publicistes que Lénine avait expulsé du pays en automne 1922 et envoyé en Allemagne sur des «bateaux des philosophes»¹³¹.

¹²⁸ Voir C. Gousseff, N. Strouve, K. Schlögel. C. Weill note également le « polycentrisme » de la « diaspora » russe de l'entre-deux-guerres avec ses trois capitales : Berlin, Paris, Prague, et ses foyers secondaires dans les Balkans, les Pays baltes et en Extrême-Orient, avant que le relais ne soit pris, à l'issue de la Seconde guerre mondiale, par New York et les États-Unis (Weill C., « Mencheviki et socialistes-révolutionnaires en exil », dans Godet M. (dir.), *De Russie et d'ailleurs. Feux croisés sur l'histoire*, Paris, Institut d'études slaves, 1995, p. 417 – 426).

¹²⁹ Au début des années 1920, Berlin accueille environ 300 000 de réfugiés russes (Шлёлгел К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1919 – 1945). – Москва: Новое литературное обозрение, 2004) (Schlögel K., *Le Berlin russe. L'émigration russe en Allemagne dans l'entre-deux-guerres (1919 – 1945)*, Moscou, Novoe literatournoe obozrenie, 2004) (en russe).

¹³⁰ Actuelle Gare du Nord de Berlin (Berlin Nordbahnhof).

¹³¹ Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit., p. 33, 41 (c'est nous qui traduisons du russe). Cependant, C. Gousseff note que « dans l'ordre d'importance des itinéraires empruntés, les traversées directes en train de l'Europe centrale et orientale à destination de l'Allemagne et de la France constituent la troisième trajectoire aisément repérable. Mais cette voie de sortie a été principalement empruntée par les réfugiés précocement partis, en 1917 et dans la première moitié de l'année 1918 ou, au contraire, par ceux partis tardivement, après 1920 » (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 24).

C'est notamment dans cette ville que se posent et travaillent de nombreux dessinateurs et cinéastes émigrés russes avant de s'installer en France ou après y avoir vécu. Nous reviendrons plus en détail dans le sous-chapitre suivant.

I.1.3. Cinéma en émigration : premières trajectoires

Quand les Alliés abandonnent Odessa, des bateaux de toutes origines y sont envoyés pour transporter les réfugiés à Constantinople, où la troupe d'Ermolieff part la nuit du 2 au 3 février 1920¹³². Les producteurs de cinéma russe réunis dans la capitale turque – Robert Persky, Alexandre Drankoff, Grigori Libkine – s'efforcent de louer des salles de cinéma pour y projeter les films tournés en Russie et emportés en exil et des studios, afin de donner du travail aux comédiens. Leurs entreprises sont souvent vouées à l'échec et les cinéastes sont soit obligés de chercher les moyens pour partir vers l'Europe, soit de changer de métier en acceptant tout travail alimentaire. Le décorateur Eugène Lourié qui collaborera comme caricaturiste dans les revues satiriques russes à Paris dans les années 1930 et fera une belle carrière au studio *Universal*, aux États-Unis, à partir des années 1940, décrit, dans ses mémoires, qu'il a passé sa première nuit à Constantinople sur les chaises d'une salle de cinéma russo-américain, où le gérant compatissant avait laissé entrer les

¹³² Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 55.

réfugiés russes. Ensuite, il dessine des affiches pour cette salle de cinéma dans le but de réunir une somme nécessaire pour son voyage en France¹³³.

Ermolieff, à son tour, trouve aussi des moyens financiers et un bateau qui permet à sa troupe de gagner, le 20 mars 1920¹³⁴, Marseille et ensuite, (en avril, selon N. Noussinova ; en août, d'après J. Leyda), Paris. Le producteur emporte dans ses bagages une demi-douzaine de films commencés dans le Sud de la Russie, mais aussi plusieurs copies de ceux qui avaient été ses grands succès moscovites. Pour assurer sa sécurité professionnelle et celle de ceux qui dépendaient de lui, il prépare aussitôt l'exploitation de ses films et commence alors par *La Dame de Pique* de Protazanoff (1916), grâce auquel Mosjoukine est présenté au public français¹³⁵. Le 16 juillet 1920, Ermolieff signe avec Pathé un bail de location du studio de Montreuil, assorti d'une promesse de vente¹³⁶.

Dans l'Hexagone, qui dans les années 1920 fait face à une baisse de la production du fait d'un manque de main d'œuvre et de moyens pendant et après la guerre, Ermolieff crée la maison de production Ermolieff-film (aussi Ermolieff-cinéma), qui, en 1922, devient la Société des Films Albatros, et A. Kamenka en assume la direction de 1926 à 1938. Parmi les plus grands films tournés dans le Studio Albatros on compte notamment : *Le Brasier ardent* (1923) d'Ivan Mosjoukine, *Kean*

¹³³ Lourie E., *My work in films*, San-Diego, New York, London, 1985, p. 3 – 4 (Lourie E., *Mon travail au cinéma*, San-Diego, New York, Londres, 1985, p. 3 – 4 (en anglais).

¹³⁴ Selon N. Noussinova. F. Albéra indique que cela a eu lieu en juin 1920.

¹³⁵ Leyda J., *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1976, p. 136.

¹³⁶ Albéra F., *Albatros...*, op. cit., p. 88.

ou *Désordre et génie* (1923) et *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff, *L'Affiche* (1924) et *Le Lion des Mogols* (1924) de Jean Epstein et bien d'autres. Au total, plus de 40 films répertoriés à ce jour portent la marque *Albatros*¹³⁷ ; aux côtés des réalisateurs français les Russes comme J. Protazanoff, A. Volkoff, V. Tourjansky, S. Nadejdine, N. Rimsky y contribuent. Le comédien Ivan Mosjoukine débute en France comme scénariste et réalisateur.

Michel Linsky, éditeur et caricaturiste bien connu en Russie avant la révolution, est aussi engagé chez Albatros comme scénariste et affirme son talent de satiriste dans les comédies *Le Nègre blanc* (1925) et *Paris en cinq jours* (1925) de Nicolas Rimsky, *Mots croisés* (1926) de Pierre Colombier, *Jim la Houlette, roi des voleurs* (1926) et *Le Chasseur de chez Maxim's* (1927) de Roger Lion et Nicolas Rimsky. À la fin des années 1920, on retrouve les traces de M. Linsky en Italie¹³⁸, où il réalise le scénario du drame *Le carnaval de Venise* (1928) de Mario Almirante, et en Allemagne, où collabore toujours comme scénariste à la société de production russe UFA (Universum Film Allgemeine) dirigée par Gregor Rabinovitch et Noé Bloch. Ici, il travaille sur cinq longs métrages : *Adieu Mascotte* (1929) de Wilhelm Thiele, *La vie aventureuse de Catherine I de Russie* (1930) et *Troïka* (1930) de Vladimir Strijevski, *Le Diable blanc* (1930) d'Alexandre Volkoff et *Le Roi de Paris* (1930) de Leo Mittler. Il serait également juste de citer le nom de Jacques (Jacob)

¹³⁷ Filmographie des productions Ermolieff-Albatros 1919-1929 dans Albera F., *Albatros ...*, op. cit., p. 171 – 176.

¹³⁸ M. Linsky a été marié à Galina Bavastro, une Russe d'origine italienne.

Companééz¹³⁹, scénariste et dialoguiste d'origine ukrainienne, qui compte à son effectif plus de quarante films tournés en exil, notamment, *Les Bas-fonds* (1936) de Jean Renoir, *Au service du tsar* (1936) de Pierre Billon, *Tarakanova* (1938) de Fédor Ozep, *Nostalgie* (1938) de Victor Tourjansky, *Le Déserteur* (1939) de Léonide Moguy, élève de Tourjansky.

Les comédiens d'origine russe sont aussi nombreux non seulement en France, mais aussi en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Chine ou encore aux États-Unis, où se trouvent des studios de cinéma russes¹⁴⁰. Par exemple, sur une affiche publicitaire du consortium européen de cinéma WeSti (dont la filiale française est Ciné-France-Film) fondé et dirigé en Allemagne par Wladimir Wengeroff, sont citées ses 9 succursales implantées à Vienne, Bruxelles, Varsovie, Londres, Berlin, Paris, Shanghai, Kobe (Japon) et à Riga. Wengeroff cherche aussi à établir un partenariat avec les Soviétiques représentés par *Goskino* mais la mort son associé de Stinnes en avril 1924 met la fin à tous ses projets. Ce même Wengeroff fait l'objet d'un portrait-charge de Mikhaïl Drizo (alias MAD) publié dans le n° 3 de *L'Écho russe* («Русское эхо») à Berlin en 1924. Près des usines Stinnes, un homme d'une quarantaine d'année avec une grosse tête clouée à un gros corps, une sorte de corps-ventre sur les fines jambes, tourne un film. Par son apparence, l'homme ressemblant à un ballon ancré au sol. La main droite de Wengeroff fait bouger la manivelle de sa caméra. Elle est exagérément trop petite par rapport à son corps de

¹³⁹ Il est le père de la réalisatrice Nina Companeez.

¹⁴⁰ Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 318, 365 - 369.

géant. La métaphore ironisant est là : ce grand l'homme fait marcher le petit cinéma.

Hollywood accueille, à partir de 1920, environ 2 000 Russes, mais leur influence n'a rien de comparable à celle qu'ils ont en Europe¹⁴¹. Aux États-Unis, les émigrés ne créent pas de studio et n'influencent pas vraiment sur les films mis en production : leur destin est plutôt similaire au sort du général tsariste dans *Crépuscule de gloire* (*The Last Command*) de Joseph von Sternberg (1928), réduit par la pauvreté à jouer comme figurant des Russes dans les productions hollywoodiennes. Faisant une parenthèse, il serait juste de remarquer que les cinéastes américains s'intéressent, en revanche, aux sujets russes. Ainsi, par exemple, *Scarlet Dawn* de William Dieterle (1932) met en images un officier russe exilé en Turquie. *Raspoutine et l'impératrice* de Richard Boleslawski (1933) évoque la figure énigmatique du moine-guérisseur en la travestissant au point que l'un des ses assassins Félix Youssouppoff, exilé en France, attaqué en justice la Métro Goldwyn Meyer et gagné le procès. Enfin, le comédien Ivan Mosjoukine signe, en 1926, un contrat avec Universal Pictures et part pour Hollywood où, sous la pression des producteurs, il devient John Moskin et subit une opération de chirurgie esthétique suite à laquelle ses traits perdent leur puissance expressive. En Amérique, Mosjoukine ne tourne qu'un seul film, *L'Otage* (*Surrender*), réalisé par Edward Sloman, où il interprète un officier cosaque. Le film s'avère un échec, et le comédien revient en Europe.

¹⁴¹ Cf. Sumpf A., *Révolutions russes au cinéma...*, op. cit., p. 47.

Le métier de figurant, faisant partie des métiers alimentaires des émigrés russes, est très demandé dans l'entre-deux-guerres, et, quelquefois, non seulement permet de survivre mais aussi de faire revivre quelques moments forts, de retourner dans son passé, à sa vie glorieuse ancienne : pour des scènes historiques, souvent surchargées, à l'écran, de clichés primitifs orientés au public étranger, les Russes sortent du placard leurs anciennes uniformes, leurs robes de bal et leurs souvenirs tant amers que chers. Par exemple, pour le tournage de *Napoléon* d'Abel Gance, où de nombreux membres de l'équipe ainsi que les comédiens sont russes, on fait venir de vrais Cosaques russes en leurs tcherkesses noirs – le célèbre ensemble de balalaïkas d'Alexandre Scriabine¹⁴².

Du côté des techniciens du cinéma, Nicolas Roudakoff, Fédote Bougassoff et Nicolas Toporkoff se font un nom en France aussi bien que les chefs décorateurs Ivan (Alexandre) Lochakoff, Alexandre Benois, Lazare Meerson, Boris Bilinsky (également, un chef costumier), Alexandre Arnstam, Nicolas Wilcke et Paul Minine. Ce dernier, issu de la famille Bruloff, dynastie d'architectes et de peintres russes, arrive en France en 1919. En 1923, il rejoint les peintres russes au Studio Billancourt, sous la direction de Serge Pimenoff. Il travaille ensuite dans toutes les productions Albatros, Ciné-France-Films et les Films Abel Gance comme *Napoléon* (1925) de Gance, *Michel Strogoff* (1925) et *L'Aiglon* (1931) de Tourjansky, *Nuits de princes* (1929) de Marcel L'Herbier, *Shéhérazade* (1926) de Volkoff, *Les Nouveaux Messieurs* (1928) de Jacques Feyder ou encore *Le Million* (1931) de René Clair.

¹⁴² Korliakov A., *Culture russe en exil : Europe 1917 - 1947*, Paris, YMCA-Press, 2013, p. 183, 186.

Avec son compagnon N. Wilcke, ils s'affirment alors comme les grands spécialistes des effets spéciaux¹⁴³. En 1926, une nouvelle voix professionnelle s'ouvre à Minine : il devient caricaturiste-vedette de la revue satirique des émigrés russes *Oukwat*. À sa mort en 1938, N. Wilcke crée, à Paris, l'atelier *N. Wilcke, maquettes et trucages cinématographiques* où il construit des maquettes pour les tournages et trucages. Son savoir-faire est mis au service de plus de six cents films produits par les sociétés Albatros, Ciné-France-Film, Les Films Abel Gance, La Continental, Gaumont, Pathé, Éclair, ainsi que pour la télévision et la publicité¹⁴⁴.

Enfin, Ladislav (Vladislav) Starewitch, l'un des pionniers du film de marionnettes animées, qui débute en Russie, en 1910, avec *Lucanus Cervus*, tourné avec des insectes naturalisés, lui aussi est poussé à émigrer. Son parcours est similaire à d'autres cinéastes : n'étant pas favorable à la révolution, il se retrouve, avec sa famille, d'abord en Crimée, qu'il quitte pour Constantinople, puis pour Tarente et Milan, en Italie, avant d'accepter la proposition du producteur Pavel Thiemann de

¹⁴³ Ils déposent plusieurs brevets concernant les procédés de prises de vues cinématographiques, notamment celui qui préconise des prises de vue, où la partie inférieure des décors est construite en taille réelle, et la partie supérieure des décors est réalisée sous forme d'une maquette de petites dimensions. À travers une plate-forme spéciale, cette maquette en relief est placée à une distance convenable de l'objectif de la caméra de façon à que ces deux décors se raccordent. Elles sont éclairées de manière à bénéficier de la même clarté que les parties inférieures du décor en taille réelle. On obtient ainsi, sur la bande sensible du film, une image où les deux décors apparaissent comme étant tous à l'échelle réelle.

¹⁴⁴ « Nicolas Wilcke », *Ciné-Ressources – Fiches personnalités*, Cinémathèque française [en ligne] : <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29252> (consulté le 1/02/2018).

le rejoindre en France, en décembre 1920¹⁴⁵. Il pose ses valises à Joinville-le-Pont, en banlieue parisienne, et travaille, en 1921, comme opérateur pour Thiemann sur, notamment, *Pour une nuit d'amour* de Protazanoff et *Vers la lumière* d'Alexandre Ouralski. Les films produits par Thiemann n'ont suffisamment de succès pour lui permettre de faire survivre son entreprise. Starewitch retourne assez vite vers son genre-fétiche – le film de poupées animées. Entre 1920 et 1939, il réalise 25 courts et longs métrages d'animation, dont 4 restent inachevés. En 1924, après avoir acquis une maison à Fontenay-sous-Bois, le cinéaste y installe son studio et, après la Seconde Guerre mondiale, y tourne encore 8 autres films d'animation, avant de s'éteindre en 1965.

I.1.4. « Films russes » en France : de la nostalgie dissimulée ?

En parlant de l'œuvre des cinéastes russes du studio Albatros, considérée comme magistrale dans le cinéma en exil, l'ancien directeur de la Cinémathèque française D. Païni remarque qu'« à l'encontre de toutes les mythologies, de toutes les nostalgies, de tous les stéréotypes élaborés depuis le romantisme de l'exil et de la fuite échevelée et déclassante devant le bolchévisme triomphant (voir les témoignages de Mosjoukine), les cinéastes, les acteurs, les scénographes et les producteurs russes n'ont pas gardé, collée à leur semelle, la terre de la

¹⁴⁵ Martin L. B., Martin F., *Ladislav Starewitch...*, op. cit., p. 77 – 78.

« *Russie éternelle* »¹⁴⁶. De telle sorte, les cinéastes émigrés introduisent, selon D. Païni, les relations complexes que le cinéma français entretiendrait avec les avant-gardes et l'expérimentation, et deviennent eux-mêmes des cinéastes français, s'émancipant assez vite de la « russophilie »¹⁴⁷. *L'Angoissante aventure* de J. Protazanoff, que nous avons déjà cité, sorti en France en 1923, représente l'unique allusion directe à l'émigration¹⁴⁸. Ce nouveau style « non-russe » permet donc aux émigrés de participer, selon F. Albera, à la lutte contre l'hégémonie américaine sur le cinéma mondial, « au début, en matière de superproduction, de reconstitution, de décors, puis en matière de comédie, de film comique » :

En effet, ce qui caractérise Ermolieff-Albatros, c'est, d'emblée, une ouverture à la France et non une volonté de « conserver » le cinéma russe en France. Une volonté d'intégration mais aussi de distinction aux plans qualitatifs et des ambitions artistiques. S'il est indéniable que ces émigrés emportent avec eux leur savoir-faire, leur maîtrise et qu'ils vont « cultiver » leur particularisme, il n'est pas moins évident que leur confrontation initiale avec le cinéma occidental (français, américain, puis allemand) leur fait penser qu'« ils ont tout à apprendre » ou à « réapprendre » quant au jeu, au découpage, au rythme, etc.¹⁴⁹

Cependant, encore en 1924, le journaliste Solomon Poliakoff, dans son analyse du cinéma russe en France, publiée dans *Les Dernières*

¹⁴⁶ Païni D., « Albatros, révélateur du cinéma français », dans Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁷ Ibid., p. 9. Un auteur des *Dernières nouvelles*, lui aussi, remarque que « du mélange des talent et des défauts russes avec les réalisations et les vices du cinéma occidental est né le nouveau style vendu par le studio Albatros » (Levinson A., « De mauvais côtés du cinématographe russe (О нехороших чертах русской кинематографии) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 15 mai 1924, p. 3 ; c'est nous qui traduisons du russe).

¹⁴⁸ Sumpf A., *Révolutions russes au cinéma...*, op. cit., p. 46.

¹⁴⁹ Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 11 - 12.

nouvelles, note que « le cinéma russe en dehors de la Russie porte un caractère conditionnel. (...) Le cinéma russe à l'étranger ne peut être que russo-français, russo-allemand, russo-italien – tout dépend du pays où le film est tourné et qui l'effluence par ses goûts, traditions, son savoir-faire ». Pour lui, n'ayant pas de possibilité d'être russe à cent pourcents, le cinéma russe doit obligatoirement s'accrocher sur l'art étranger, s'en nourrir et l'enrichir en échange¹⁵⁰. Un auteur de la revue berlinoise *Le Ciné-écho* (« Кино-эхо ») remarque, lui aussi, que « l'emprunte artificiel, russo-étranger est posé sur toute la production des Russes en exil » et qu'« il est impossible de recréer l'atmosphère russe même dans le meilleur studio de cinéma berlinois, comme il est impossible de faire coudre les costumes russes chez le meilleur tailleur berlinois »¹⁵¹. D'où viennent de nombreux « navets » tournés par les réalisateurs étrangers basés sur les stéréotypes de la culture russe.

En 1929, dans une interview à l'hebdomadaire *La Russie illustrée*, le producteur émigré Semion (Simon) Schifrine, directeur du consortium Grande production cinématographique et de Sequana-Films, se plaint de l'impossibilité de tourner, en exil, les films aux sujets originaux. L'expérience de l'exil et les souvenirs de la Russie paraissent incommunicables :

Le monde entier a reconnu les cinéastes russes, les dessinateurs de cinéma et les comédiens russes sont sollicités. Cependant, je ne peux imaginer le cinéma

¹⁵⁰ Poliakov-Litvitsev S., « Le cinéma russe en France (Русская кинематография во Франции) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 15 mai 1924, p.3 (c'est nous qui traduisons du russe).

¹⁵¹ Anonyme, « L'art du cinéma russe à l'étranger (Русское искусство за границей) », *Kino-écho*, Berlin, 1923, n° 1, p. 4 (c'est nous qui traduisons du russe).

russe en exil réuni, avec sa propre identité à elle. Nous ressemblons à la levure et non, malheureusement, pas au levain. De surcroît, grâce à notre adaptabilité, notre débrouillardise et notre capacité d'apprendre le savoir-faire et le savoir-vivre de nos hôtes, nous, sans l'apercevoir, perdons notre propre identité, nos goûts, habitudes, notre propre façon de voir les choses et de travailler. L'art proprement national ne peut exister que sur le sol natal¹⁵².

Les quatre premières années de la production Ermolieff-Albatros se caractérisent par le souci de se mettre au goût du public français des « *fictions orientalisantes dans le goût « russe » d'avant la guerre (et la Révolution)* »¹⁵³ et des adaptations des romans à succès de la littérature française : la société réalise notamment trois adaptations de Jules Mary parmi lesquelles *La Maison du mystère* (dirigé par A. Volkoff, avec Mosjoukine) en 1922 qui marque l'apogée du ciné-roman moderne. À ces productions s'ajoutent des scénarios originaux de Mosjoukine et Volkoff comme *L'Enfant du carnaval* (1921) et *Le Brasier ardent* (1923), des remakes d'anciens succès russes comme *Justice d'abord* (1921) de Protazanoff, des adaptations d'auteurs russes comme Tourguenieff (*Le Chant de l'amour triomphant*, en 1923) et français

¹⁵² Morskoj A., « Nos interviews. S.S. Chifrine (Наши интервью. С.С. Шифрин) », *La Russie illustrée*, Paris, 12 avril 1929, p. 12 (c'est nous qui traduisons du russe). Ainsi, dans la revue bihebdomadaire russophone à Berlin *Le Théâtre et la vie* (« Театр и жизнь »), le réalisateur Dimitri Buchowetzki confie que « les tentatives de continuer en exil à faire du cinéma dans l'ampleur habituel russe furent empêchées par l'absence des moyens financiers nécessaires, tandis que l'industrie cinématographique européenne vivait son apogée. Les forces furent inégales, et le cinéma russe en exil n'ayant pas eu le temps de s'épanouir, menait une existence difficile face à la concurrence des riches sociétés cinématographiques étrangères. (...) Dans ces conditions, il n'était pas étonnant que la plupart des cinéastes russes exilés ont rejoint l'industrie cinématographique étrangère » (Вуховetskij D., « Le cinéma russe en exil (Русская кинематография в эмиграции) », *Le Théâtre et la Vie* (« Театр и жизнь »), Berlin, 1921, n°1 – 2, p. 8 (c'est nous qui traduisons du russe).

¹⁵³ Sumpf A., *Révolutions russes au cinéma...*, op. cit., p. 46.

comme Maupassant (*L'Ordonnance* en 1920, *Ce cochon de Morin* en 1923) faites par Tourjansky. Ensuite viennent les productions de Ciné-Alliance-Film créé en 1926 par N. Bloch et G. Rabinovitch en concurrence d'Albatros, notamment, *Casanova* (1927) de Volkoff et l'adaptation de *Michel Strogoff* (1926) de J. Verne par Tourjansky.

Pourtant, aussi hétéroclites soient ces films, ils exploitent le thème de l'exil qui revient comme de lancinantes nostalgies, mettant en scène le départ, l'errance ou le retour¹⁵⁴. *La Maison du mystère* raconte, par exemple, l'histoire d'une expatriation et d'un retour ; dans *Le Chant de l'amour triomphant*, le personnage principal, un prince italien, revient dans son pays natal après des années d'exil. Le même destin attend aussi le prince tibétain Roundgito-Singh du *Lion des Mogols*, personnifiant le parcours des réfugiés russes à Paris, tandis que le héros principal de *Casanova* émigre tout comme son interprète, I. Mosjoukine, emporté par son succès européen. Revenu d'Hollywood, il réalise avec Volkoff, à Berlin, *Le Diable blanc* (1930), l'adaptation d'*Hadji-Mourat* de Tolstoï¹⁵⁵.

C'est avec l'accroissement des moyens de production, que « le fantasme de retour se lit plus ouvertement » dans les films mettant en

¹⁵⁴ Borger L., Morel C., « *L'Angoissante aventure : L'apport des russes d'entre-deux guerres* », *Positif*, Paris, 1988, n° 323, p. 39.

¹⁵⁵ Au printemps 1926, Mosjoukine passe un contrat avec Universal Pictures et part pour Hollywood. Sous la pression des producteurs, il raccourcit son nom mais subit aussi une opération de chirurgie esthétique malheureuse qui enlève à ses traits leur puissance expressive. Son seul film américain est un échec. Revenu en Europe, Mosjoukine ne retrouve désormais plus de succès. Marginalisé sa difficulté à parler français, il vit dans la misère et meurt d'une tuberculose en 1939, tandis que Volkoff, isolé lui-aussi, s'éteint à son tour trois ans plus tard. Seul Tourjansky continue sa carrière internationale en France, en Allemagne nazie et en Italie.

avant les personnages et sujets russes – *Casanova*, *Michel Strogoff*, *Le Diable blanc*. F. Albera remarque qu’A. Kamenka, qui change J. Ermolieff à la tête d’Albatros en 1922, est prêt à commercialiser le thème russe, à la fois romantico-héroïque et riche de clichés, né de la mode russe bien ancrée à Paris des années 1920 :

c’est en effet la France qui demande aux Russes d’incarner le « mythe russe » que Diaghilev avait fortement contribué à forger vers 1910, et qui est la dernière forme d’orientalisme en vogue. *Michel Strogoff*, où les Russes viennent légitimer un roman de Jules Verne généralement méprisé en Russie, est le comble de cette conformation à ce mythe que certains cautionnent avec un certain cynisme (Ermolieff adapte quatre ou cinq fois *Strogoff* jusqu’en 1939 et Tourjansky jusqu’en 1961)¹⁵⁶.

Dans les années 1930, la liste des *films russes faits par des Russes* s’accroît avec *Nostalgie* de Tourjansky d’après *Le Maître de poste* de Pouchkine, *Les Nuits moscovites* de Granowsky, *Les Frères Karamazoff*, *La Dame de pique* et *Tarakanova* d’Ozep, traitant tous de l’ancienne Russie tsariste et orientés plus sur le spectateur nostalgique ou curieux de la Russie qu’usant de figures d’exil ou de nostalgie. Nous reviendrons vers ces films dans le second volet de notre thèse.

Les cinéastes français, souvent à travers les adaptations des œuvres à succès, abordent aussi les thèmes russes comme l’émigration, la révolution ou l’ancienne Russie. Ainsi, dans *Princesse Masha* (1928), René Leprince met en images une jeune fille émigrée au cœur d’une intrigue d’espionnage où des documents secrets de Kerenski doivent parvenir au gouvernement français. La révolution et la vie d’un couple

¹⁵⁶ Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 13.

aristocrate exilé sont représentées dans *Tovaritch* (1935) de Jacques Deval. *Nuits de princes* (1930) de Marcel L'Herbier est inspiré du roman éponyme de l'émigré Josèphe Kessel sur les cabarets russes de Paris. *Katia* (1938) de Maurice Tourneur raconte l'histoire de Catherine Dolgorouki, maîtresse et ensuite épouse morganatique du tsar Alexandre II. En 1937, Marcel L'Herbier réalise *La Tragédie impériale* mettant au cœur du récit l'ascension au pouvoir et la fin tragique de Raspoutine. Cette liste n'est pas exhaustive.

Quant aux films tournés par les Russes en France dans les années 1920, l'absence de l'image de la Russie y est compensée par les symboles et figures liés au vécu récent et par des thèmes riches en sentiments. La poétique du cinéma en exil de cette période est marquée par un autobiographisme voilé et mythifié : « *Nous avons, dans quelque sorte, les films-rébus contenant un grand récit codé du sort des « Russes blancs » en émigration* ». N. Noussinova définit, alors, les mythologèmes – structures narratives et symboles, – liés au destin et au parcours des réfugiés russes. En premier lieu, elle évoque le thème de départ « *qui revient à nouveau dans chaque film comme un souvenir nostalgique et lancinant* » et « *le bateau comme symbole de l'émigration* ». Ensuite, vient le mythologème de Paris, destination finale de tous les rêveurs. En troisième lieu, N. Noussinova désigne l'aisance et l'argent. Leur acquisition inattendue ou la perte brusque sont montrées souvent dans une lumière démoniaque, influencée par la littérature classique russe et par le quotidien misérable des exilés. Pour conclure, la chercheuse cite l'infantilisme et la figure de l'enfant abandonné, ainsi que la vie sous un

masque et la momerie, qui sont un portrait métaphorique de l'émigré, incarné souvent à travers les rôles d'I. Mosjoukine¹⁵⁷. Nous adopterons cette conception pour l'analyse des films de notre corpus.

Pour de nombreux émigrés russes, l'écran devient une métaphore évidente de leur expérience de l'exil, une sorte de la « ligne de conduite » dans laquelle il y a ses metteurs en scène, ses comédiens-vedettes et figurants filmés, tous, par un cameraman imprévisible et déchainé, telle est leur vie¹⁵⁸. Autrement dit, les émigrés comprennent le cinématographe comme un moyen de modifier la réalité, de remonter le temps, de transformer une illusion en réalité et une réalité en illusion, afin, se débarrasser des maux du passé et des angoisses devant un futur incertain¹⁵⁹. Le cinéma devient une partie importante du quotidien fragile des exilés russes, très populaire dans leur milieu, surtout, grâce à sa disponibilité et son universalisme. La presse émigrée russe et la correspondance privée de l'époque en témoignent également. Ainsi, par exemple, dans l'Archive d'état de la littérature et de l'art à Moscou sont conservées les lettres de Kiki de Montparnasse à Mosjoukine révélant la facilité avec laquelle le comédien s'identifie à ses personnages de

¹⁵⁷ Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 65, 107 – 115.

¹⁵⁸ Ibid., p. 73. Pour l'écrivain Ivan Bounine, le Prix Nobel de la littérature de 1933, par exemple, le cinéma était une « distraction » préférée et « la drogue permettant d'oublier la vraie vie » (Ibid., p. 303). A. Gorodovski du quotidien belgradois *Le Temps nouveau* (« Новое время ») note aussi que la vie en exil, « ce n'est pas une vie, c'est le cinématographe à part entière. Sans fin, intrigant, touchant. Les jungles d'Europe de 2000000 mètres de long comportant un grand nombre de scènes et d'actes. Cependant, notre place dans ce cinématographe est loin d'être avantageuse. C'est une place des exilés. La dernière place. Dès fois, depuis cette place, nous ne voyons pas grand-chose » (Gorodovskij A., « Les jungles européens (Европейские джунгли) », *Le Temps nouveau*, Belgrade, 21 octobre 1923, p. 3, c'est nous qui traduisons du russe.).

¹⁵⁹ Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 115. C'est nous qui traduisons du russe.

cinéma célèbres et vit leurs vies dans le quotidien le plus banal¹⁶⁰. La spécificité du cinéma russe en exil est donc aussi de créer une réalité-simulacre ou un masque derrière lequel les émigrés se cachent pour vivre les moments dont ils sont nostalgiques.

¹⁶⁰ Il préfère qu'on l'appelle « mon cher Kean », « l'homme que j'aime s'appelle Kean », « mon beau Lion (des Mogols) », etc. (Ibid., p. 253 – 254).

I. Chapitre 2. Caricature face à l'émigration

I.2.1. Dessin satirique et Révolution de 1917

Au cours des dernières décennies de l'Empire, le journalisme russe s'est développé de façon remarquable. En 1890, 796 publications périodiques parurent; au cours des dix prochaines années, ce nombre est passé à 1002 et en 1910, à 2391¹⁶¹. Les journaux se sont multipliés de façon particulièrement rapide. Leur nombre a augmenté entre 1883 et 1913, passant de 80 à 1158. Bien que dans les années 1880, seuls les plus grands journaux, diffusés dans des grandes villes, paraissent à 20 000 exemplaires, il existait au début du siècle plusieurs journaux dont le tirage dépassait 100 000. Des institutions de journalisme moderne, telles que des agences télégraphiques, des clubs et des syndicats de journalistes se sont formés, à cette époque, pour la première fois en Russie¹⁶². Comme nous l'avons déjà indiqué dans l'introduction, entre 1703 et 1918, voient

¹⁶¹ Черепанов М., Фингеритъ Е. Русская периодическая печать, 1895-октябрь 1917: справочник. – Москва: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1957, с. 8 – 9 (Čerepanov M., Fingerit' E., *La presse russe, 1895 - octobre 1917*, catalogue, Moscou, éditions d'Etat de la littérature politique, 1957, p. 8 - 9 (en russe).

¹⁶² Kenez P., *The birth of the propaganda state. Soviet methods of mass mobilisation 1917 – 1929*, Cambridge, Cambridge university press, 1985, p. 22 (Kenez P., La naissance d'une société de propagande. Les méthodes soviétiques de la mobilisation des masses de 1917 à 1929, Cambridge, Presse universitaire de Cambridge, 1985, p. 22 (en anglais).

le jour 218 périodiques illustrés, y compris satiriques, dont la tradition existe, en Russie, depuis 1918.

Cependant, depuis 1914 et jusqu'à février 1917, la presse satirique (ou, plutôt, humoristique) russe se contente toujours des sujets quotidiens comme les belles-mères méchantes ou les coquetteries de femmes. La guerre et la germanophobie, étant aussi des thèmes récurrents, sont pourtant abordés avec beaucoup de délicatesse. Les caricatures antimilitaristes de Pavel Matjunine (alias PEM), publiées, en 1914, dans le quotidien pétersbourgeois *Le Temps du soir* (« Вечернее время ») de B. Souvorine et rééditées, en 1915, dans un recueil indépendant, *La Guerre et PEM* (« Война и ПЭМ») en sont un exemple. Caractérisées par la complexité narrative et l'intertextualité, ces caricatures mettent en images le début de la guerre de 1914-1918 et jugent la position de la Russie dans ce conflit, de même qu'elles traitent des personnalités politiques et des scènes sanglantes de guerre. Leur stylistique, inspirée à la fois des louboks¹⁶³ populaires russes et des caricatures contemporaines européennes, trouvera sa continuité dans la représentation du bolchevisme par les dessinateurs russes émigrés en France au début des années 1920.

¹⁶³ Les estampes populaires russes gravées en général sur bois. Elles se présentaient sous la forme de graphismes simples et narratifs inspirés de la littérature, d'histoires religieuses et populaires. Les louboks faisaient souvent la satire de divers aspects de la vie russe. Pendant la Première Guerre mondiale, par exemple, les artistes russes recouraient, entre autre, au style de louboks, familiers aux masses, sur des affiches de guerre décrivant les atrocités allemandes et turques (Stites R., *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900* (Cambridge soviet Paperbacks: 7), Cambridge, Cambridge university press, 1994, p. 26 (Stites R., *La culture populaire russe. Le divertissement et la société depuis 1900* (Cambridge soviet Paperbacks: 7), Cambridge, Presse universitaire de Cambridge, 1994, p. 26 (en anglais).

Fin mars 1917, la situation éditoriale change : le renversement du pouvoir tsariste marque le début d'une brève époque de la liberté d'expression traduite par le fleurissement de toute sorte de publications, « *des brochures satiriques, propagandistes, didactiques se diffusaient partout, y compris dans les campagnes. Une partie importante de cette production fut cependant tout aussi éphémère que la parole orale. Numéros spéciaux de journaux, banderoles portées par les manifestants, tracts et autres feuilles volantes n'étaient pas faits pour durer* »¹⁶⁴. Sans oublier la presse mise au service de la propagande léninienne, souvent de qualité médiocre mais où l'image joue un rôle clé dans la mobilisation d'une population largement analphabète¹⁶⁵. À côté des anciens titres satiriques tels que *La Libellule* (« Стрекоза »), *Le Nouveau Satyricon* (« Новый Сатирикон »), *Le Bouffon* (« Шут »), *Le Réveil* (« Будильник »), *Le Fouet* (« Бич »), paraissent les nouveaux – *La Bombe* (« Бомба »), *Le Hibou* (« Пугач »), *La Mitrailleuse* (« Пулемет »). Mais aussi *L'Humour du monde* (« Всемирный юмор »), *La Revue bleue* (« Синий журнал »), *La Revue des revues* (« Журнал журналов »), *L'Échafaud* (« Эшафот »), *La Richesse russe* (« Русское богатство »), *Le Tambour* (« Барабан »), *Le Hâbleur* (« Трепач ») et bien d'autres.

¹⁶⁴ Koustova E., « La libération de la parole... », op. cit., p. 38-39.

¹⁶⁵ Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S., « Introduction », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p. 10. IL faut aussi noter que la situation juridique de la presse change suite aux événements de juillet 1917. Le Gouvernement provisoire se sentant menacé de gauche et attaqué par la droite par manque de fermeté, a réimposé la censure militaire. L'état-major, qui réclamait depuis quelque temps l'instauration d'une forme de censure, a réussi à fermer les publications bolcheviques (Kenez P., *The birth of the propaganda state...*, op. cit., p. 29).

Toutes ces publications, exprimant différentes opinions politiques, sont désormais dotées d'une palette thématique assez large. Les dessinateurs-satiristes soulèvent aussi bien de multiples sujets tels que la paix et la guerre civile, la démocratie, le peuple, la liberté, que l'incertitude et l'angoisse. Ils rendent leurs derniers « hommages » à Raspoutine et se moquent ouvertement du tsar déchu et de la tsarine, traitée souvent d'espionne allemande¹⁶⁶. Les membres du Gouvernement provisoire avec, en tête, le ministre de la justice A. Kerenski¹⁶⁷ et le ministre des Affaires étrangères P. Milioukov deviennent, eux aussi, les cibles préférées des caricaturistes. C'est surtout Kerenski, le meneur charismatique aux cheveux en brosse, qui attire leur attention. Ils se moquent de ses grands airs : l'homme politique le plus populaire de 1917, Kerenski est souvent figuré en tsar de la nouvelle République, adoptant des postures qui rappellent Napoléon¹⁶⁸. Les chefs bolcheviques et le soldat de l'Armée rouge – *krasnoarmeec* (« красноармеец ») – sont également visés par la presse satirique : on les tient pour responsables de la ruine, de la famine et de la mort qui envahissent progressivement le pays.

¹⁶⁶ « On a pu à l'époque considérer que la personnalité du tsar, les turpitudes supposées de la tsarine, l'assassinat de leur "ami" Raspoutine ont pesé dans la chute rapide de la monarchie. Les revues satiriques des mois de mars et d'avril regorgent d'illustrations désacralisant avec une férocité vengeresse l'image du couple impérial, coupable d'incompétence et de débauche, traître au peuple et à la patrie » (Sumpf A., « La critique sociale dans les caricatures », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p. 92).

¹⁶⁷ Alexandre Kerenski (1881-1970), avocat et homme politique russe, membre du Parti socialiste révolutionnaire, occupe différents postes ministériels dans les deux premiers gouvernements du prince Lvov, puis dirige le Gouvernement provisoire.

¹⁶⁸ Dans la revue *Bitche*, à Paris, en 1920, le caricaturiste M. Linsky fera de même avec son personnage de Trotski.

Lénine, dont le physique est encore quasi inconnu en Russie au printemps 1917, occupe pourtant une place importante dans la caricature, où il est souvent croqué en petit-bourgeois, cupide et fourbe, buveur de bière allemande sous le portrait de son Kaiser tout en lisant la *Pravda*. Puis on le reconnaît en Judas Iscariote, vêtu d'une toge ensanglantée et prenant des mains de Guillaume II, figuré en brigand, un sac d'or : sa mission destructrice pour les Allemands est accomplie et honorée. « *La presse se saisit de ce cocktail vendeur de haute trahison et d'espionnage et portraiture Lénine en espion étranger à sa patrie* ». Kerenski croit avoir réussi à anéantir Lénine et à discréditer son parti, mais, loin des affabulations de la presse, le bolchevisme des tranchées se répand. Lénine rentre de Finlande pour organiser la prise du pouvoir. La campagne de calomnies si forte à l'été n'a plus aucun effet politique à l'automne¹⁶⁹.

Le 25 octobre (7 novembre) 1917, Lénine et Trotski lancent leurs partisans dans un soulèvement armé à Petrograd contre le Gouvernement provisoire de Kerenski. Le lendemain, Trotski annonce officiellement la dissolution du Gouvernement provisoire lors de l'ouverture du Congrès panrusse des soviets des députés ouvriers et paysans. Le jour même Lénine signe un décret sur la presse ordonnant la fermeture des journaux « bourgeois » et la réquisition des grandes imprimeries. La publicité faisant vivre les médias de l'époque devient le monopole de l'État. Après octobre 1917, les revues satiriques ne paraissent plus que de façon irrégulière. Ainsi, *Le Nouveau Satyricon* est interdit suite à la publication

¹⁶⁹ Dullin S., « Lénine, traître et agent allemand. Le scoop de l'été 1917 », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S, Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p. 100.

d'une caricature de Trotski tenant un discours devant des ouvriers et paysans en juillet 1918. *Le Tambour* est fermé lors de son troisième numéro en février 1918, suivi en mars par *La Mitrailleuse*. *Bitche* de Petrograd disparaît en juin 1918 pour être rouvert à Paris, en 1920, par M. Linsky. Le monde de la presse ne connaît donc qu'une brève période de relative liberté, entre mars et octobre 1917. Mais ces quelques mois furent l'occasion pour les satiristes de produire des œuvres tout à fait exceptionnelles¹⁷⁰.

Avec la fermeture des titres « antirévolutionnaires », certains caricaturistes, comme D. Orlov (alias D. Moor), A. Radakov, I. Malioutine, D. Melnikov, V. Denissoff (alias Deni) et d'autres, restent en URSS et se reconvertissent en affichistes et illustrateurs soviétiques. D'autres dessinateurs, opposants au nouveau régime, émigrent¹⁷¹ et s'installent en France¹⁷², d'autres posent leurs valises à Berlin, à Riga, à Prague, à Sofia, à Kharbin, voire en Turquie et aux Amériques.

¹⁷⁰ Ignatenko-Desanlis O., « Les revues satiriques russes de 1917 », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p. 68.

¹⁷¹ Plus d'une soixantaine de noms de dessinateurs-caricaturistes sont cités dans le recueil biographique d'O. Lejkind, K. Makhrov et D. Severioukhine consacré aux peintres russes en exil (Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники Русского Зарубежья: (1917-1939): Биографический словарь. – СПб: Нотабене, 1999 (Lejkind O., Mahrov K., Severjuline D., *Les peintres émigrés russes (1917 - 1939): dictionnaire biographique*, Saint-Pétersbourg, Nota béné, 1999 (en russe). Cependant, ces auteurs ne citent pas des dessinateurs tels que B. Antonovski, K. Visotski, B. Kozlonski, M. Perst, N. Radlov et d'autres émigrés, par exemple, en Lettonie.

¹⁷² Ibid. Parmi ces artistes furent Drizo M. (alias MAD, Griffon), Matjunine P. (alias PEM), Sorokine V. (alias Soro), Dufin J. (alias Dufplot), Schlesinger M. (alias M. Linsky, Lyn), Nikolsky A., Ivanoff P. (alias Paul Mak), Dvigubski S., Pikelny R., Tcherevkoff S. (alias Serge Grès), Rémizoff-Vassilieff N. (alias Re-Mi), Bieline W., Chemetoff A. (alias Chem), Nechumoff V., Enden L. (alias Lief) et d'autres. Nous ne comptons pas les dessinateurs qui transitent par la France.



Figure 1. Mechakine, « Direction: Angleterre (В Англию) », *Le Réveil*, Moscou, n°11 – 12, 18 mars 1917, couverture. « Une voix au bout de la queue : - On attend, on attend... Et s'il ne restait plus de billets ? (Голос в конце хвоста: - Ждешь, ждешь... А ну, как билетов в кассе не хватить?) ».

Il faut dire que dès 1917, le thème de l'exil fait déjà l'objet des caricatures publiées dans la presse satirique comme *Le Réveil*, *Le Nouveau Satyricon* ou encore *Le Fouet*. Ainsi, par exemple, le dessinateur satiriste Ivan Malutine (alias Mechakine)¹⁷³ représente l'empereur Nicolas II en compagnie de l'impératrice vêtue en infirmière¹⁷⁴, avec un portait du moine-guérisseur Grigori Raspoutine sous le bras, et de leurs enfants – le petit tsarévitch Alexis et ses sœurs – en train de demander à la caisse des billets pour partir en Angleterre. Le caricaturiste s'inspire des rumeurs circulant sur le départ possible de la famille Romanov à l'étranger¹⁷⁵ (*fig. 1*).

Or, c'est le Grand Exode, la vague de l'émigration la plus importante par son ampleur¹⁷⁶, qui, chronologiquement, donne naissance à la caricature russe en exil. Les premiers caricatures et dessins humoristiques nés en exil voient le jour sur le chemin vers la Turquie,

¹⁷³ Ivan Malutine (1891–1932), dessinateur, caricaturiste, scénographe. Il collabore à de nombreuses revues satiriques comme *Le Blagueur* («Смехач»), *L'Écharde* («Заноза»), *L'Hippopotame* («Бегемот»). De 1919 à 1921, il fait partie des satiristes de l'Agence télégraphique russe (РОСТА), à Moscou, pour laquelle il dessine des affiches.

¹⁷⁴ Faisant référence à son engagement : dès le début de la Guerre de 1914, l'impératrice se lance dans la création d'hôpitaux et d'unités de soins ambulantes pour les blessés.

¹⁷⁵ Le 8 mars 1917, le cabinet impérial de guerre décide de solliciter auprès du gouvernement britannique un exil temporaire pour la famille impériale. Cette demande est satisfaite, et une invitation est envoyée au consulat britannique en Russie. En même temps, la presse postrévolutionnaire relate explicitement un départ imminent des Romanov vers d'autres horizons (Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 44 – 45).

¹⁷⁶ « Une première fournée est déjà venue d'Odessa, brusquement et inutilement livrée en 1919 par les Français aux bolcheviks ; quelques cinquante mille personnes embarquèrent dans une pagaïe indescriptible (chiffre, du reste, sans commune mesure avec le nombre de ceux qui désiraient fuir) » (Strouve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p.13).

principalement à Constantinople et Gallipoli¹⁷⁷, qui deviennent les principaux lieux d'accueil et de transit des réfugiés russes, y compris des caricaturistes¹⁷⁸, vers les pays d'Europe. Don Aminado en témoigne dans *Le train sur la troisième voie* (« Поезд на третьем пути ») :

Début janvier 1920. [...] Les hommes de lettres et de sciences ont vite compris les choses. Ils ont accouru chez le consul, le consul a sollicité le capitaine, le capitaine a exigé les passeports, des attestations, des témoignages, une attestation collective sur l'honneur qu'en cas d'accident, nous ne demanderions au gouvernement français aucun dédommagement. Tout à la fin, il a ajouté : – Le voyage est gratuit jusqu'à Constantinople [...] Vassilevski en manteau de fourrure et en chapka de boïar était prêt à sauter au cou du capitaine et à le serrer dans ses bras [...] Le 20 janvier 1920 *Le Dumont d'Urville* a levé l'ancre. Dans l'appareil photo d'Avertchenko il ne restait plus de pellicule. [...] Le vieil Ovsianiko-Koulikovsky a changé d'avis à la dernière minute et, en essuyant une larme, est resté sur le quai. S. P. Youritsyne, ancien rédacteur du *Fils de la patrie*, au contraire, nous a rejoints à bord. Il était sombre comme un nuage et faisait bande à part. Le dessinateur Remizoff, ce Re-Mi de *Satyricon*, souffrait déjà depuis une heure du mal de mer. [...] B.S. Mirsky – à son vrai nom composé qui faisait trop professeur, nous préférons depuis toujours ce pseudonyme plein de légèreté – paraissait plus jeune que nous tous. Il riait comme un petit fou en racontant de vieilles blagues sur sa *Revue bleue* et sur d'autres périodiques saint-pétersbourgeois du même genre, que nous n'osions plus lui rappeler. Il y avait aussi avec lui un ami, A. I. Aga, ancien secrétaire du ministre I. Konovaloff, ayant décroché le grade de docteur, mais jamais celui de professeur. [...] Constantinople. Non, nous n'avons pas l'intention de traverser à la nage le détroit des Dardanelles comme Lord Byron ; nous allons donc prendre un petit paquebot de la Compagnie Paquet ressemblant à un jouet, qui nous

¹⁷⁷ Les archives iconographiques d'A. Korliakov comprennent plusieurs exemples de ces dessins.

¹⁷⁸ Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 214.

emmènera directement à Marseille, et de là, en quatrième classe, nous nous rendrons à Paris, même si nous n'avons aucun projet, aucun programme...¹⁷⁹

Plus d'une soixantaine de dessinateurs-caricaturistes, certains célèbres et d'autres non, prennent le chemin de l'exil¹⁸⁰. Près d'une trentaine d'entre eux s'installent en France¹⁸¹ : dans l'entre-deux-guerres, Paris devient la capitale de la vie politique et culturelle de la vieille Europe, mais aussi de la « Russie hors frontières »¹⁸². D'après nos recherches, que nous ne considérons en aucun cas comme exhaustives, *Bitche* (« fouet »), la toute première revue satirique parue en exil, voit le jour dans la capitale française. Il s'agit d'un hebdomadaire en couleur de 16 pages, dont seuls 11 numéros sont publiés entre août et octobre

¹⁷⁹ Аминадо Дон, Поезд на третьем пути. – Нью-Йорк: издательство им. Чехова, 1958, с. 247 - 249 (Aminado Don, *Le train sur la troisième voie*, New-York, éd. Tchekhov, 1958, с. 247 – 249, c'est nous qui traduisons du russe).

¹⁸⁰ Nous nous basons sur les noms cités dans le recueil biographique d'O. Lejkind O., K. Makhrov et D. Severiouxhine consacré aux peintres russes en exil (Lejkind O., Mahrov K., Severjuhine D., *Les peintres émigrés russes...*, op. cit.). Cependant, ces auteurs ne citent pas, d'ailleurs, tels dessinateurs que B. Antonovski, K. Visotski, B. Kozlonski, M. Perst, N. Radlov et d'autres émigrés, par exemple, en Lettonie.

¹⁸¹ Ibid. Parmi ces artistes furent Drizo M. (alias MAD, Griffon), Matjunine P. (alias PEM), Sorokine V. (alias Soro), Dufin J. (alias Dufлот), Schlezinger M. (alias M. Linsky, Lyn), Nikolsky A., Ivanoff P. (alias Paul Mak), Dvigubski S., Pikelny R., Tcherevkoff S. (alias Serge Grès), Révizoff-Vassilieff N. (alias Re-Mi), Bielkine W., Chemetoff A. (alias Chem), Nechumoff V., Enden L. (alias Lief) et d'autres. Nous ne comptons pas les dessinateurs qui transitent par la France.

¹⁸² « Dans l'entre-deux-guerres, Paris est sans doute le centre culturel de l'Europe et le berceau d'une diversité de nouveaux courants dans la littérature et l'art du XX^e siècle. Les centres culturels traditionnels du XIX^e, comme Moscou/Saint-Pétersbourg, Berlin/Munich, Londres, Madrid, Rome/ Florence, sont remplacés par le Paris des nouvelles idées que les intellectuels et artistes français ou étrangers émigrés de tous les coins du monde commencèrent à développer dans la capitale dans les années vingt et trente » (Scola I., *Voldemar Boberman (1897-1987): Un peintre dans les turbulences du XXe siècle : Moscou – Berlin – Paris – Ibiza*, Paris, Société des Écrivains, 2015, p. 55). À cette époque, à Berlin se concentrent les éditeurs et les hommes de lettres émigrés russes. Les anciens militaires s'installent principalement à Sofia, en Bulgarie. Prague est réputée comme la capitale des universités et des sciences. Enfin, Varsovie et Constantinople demeurent des points de transit des émigrés russes vers d'autres pays.

1920¹⁸³. La rédaction de *Bitche* est installée au 4, villa Monceau à Paris 17^e, au domicile de son fondateur, Michel Schlesinger, alias Michel (Mikhaïl) Linsky¹⁸⁴, qui emprunte pour cette publication le nom d'une revue satirique russe parue d'abord à Saint-Pétersbourg, en 1906, sous la rédaction de G. Lubarski et ensuite, en 1917, à Petrograd, sous la direction de A. Amfiteatrov, journaliste et éditeur émigré, par la suite, en Italie, pour en faire un repère.

Autofinancée et d'un tirage modeste qui ne dépassait pas 2 000 exemplaires, l'édition parisienne de *Bitche* se compose essentiellement de textes, caricatures et portraits-charges conçus par Linsky lui-même. Nous y trouvons aussi les nouvelles satiriques d'A. Avertchenko¹⁸⁵, réfugié à cette époque à Prague, qui feront ensuite partie du célèbre recueil *Douze couteaux dans le dos de la Révolution*¹⁸⁶. Les dessins de Wladimir Bielkine et de Mikhaïl Drizo (alias MAD) constituent le

¹⁸³ Voir notre article sur le site du groupe de recherche EIRIS : Lobodenko K., « L'hebdomadaire politique satirique *Bitche* (« fouet ») (1920) », http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1251:la-revue-satirique-bitche&catid=69&Itemid=126 (mis en ligne en décembre 2014).

¹⁸⁴ Michel est la version francisée du pseudonyme de l'artiste, Mikhaïl Linsky, et de son prénom de naissance – Moïse. Dans les fichiers des personnes déportées en décembre 1941, l'artiste figure comme Michel Schlesinger (« Les départs en décembre 1941 (opération Porto) (I.19.) », [en ligne] : <http://www.bddm.org/liv/details.php?id=I.19.#SCHLESINGER>, consulté le 4/04/2017).

¹⁸⁵ Réputé comme le rédacteur rebelle de la revue satirique *Le Nouvel Satyricon* (« Новый Сатирикон ») (1913—1918), A. Avertchenko (1880 – 1925) est un ami de longue date de M. Linsky. Le satiriste et le dessinateur se connaissent depuis leur collaboration dans le journal *La région du Sud* (« Южный край »), le plus grand quotidien paru à Kharkov, en actuelle Ukraine, de 1880 à 1918. Linsky y contribuait comme dessinateur et Avertchenko comme critique et journaliste.

¹⁸⁶ Il sera publié à Paris en 1921, à l'imprimerie *Union*, à l'initiative de Linsky qui exécutera aussi sa couverture en y mettant un portrait-charge d'Avertchenko plusieurs couteaux à la main.

contenu iconographique de la revue. Il s'agit, avant tout, de nombreuses caricatures antibolcheviques de MAD tirées du recueil *Il en fut ainsi* («Так было...»), paru à Odessa en 1918¹⁸⁷. Ce qui permet de recréer une continuité thématique avec la presse russe d'avant l'exil. Dans sa revue Linsky fait aussi référence, quelquefois, à d'autres images connues au lecteur. Par exemple, le premier numéro parisien de *Bitche* s'ouvre par la caricature « Celui qui a du pouvoir » figurant le général Broussilov, héros de la Première Guerre mondiale, littéralement écrasé sous le postérieur d'un marin bolchevique armé. « Le général Broussilov¹⁸⁸: — *Finalement, dans ce pays socialiste, le pouvoir est encore plus pesant qu'à l'époque du tsarisme !...*¹⁸⁹ » (fig. 2a – Voir le cahier iconographique – CI). Cette caricature rappelle donc une autre, « Voilà pourquoi Milioukov est-il parti », publiée dans la revue *Le Tambour*, dirigée à Petrograd, en 1917, par Linsky et mettant en image le ministre des Affaires étrangères du

¹⁸⁷ Ce recueil voit le jour aux éditions *Žizn'*, à Odessa, et comprend 46 caricatures antibolcheviques publiées auparavant, entre mars 1917 et mars 1918, dans la presse de la Russie du Sud. Le tirage du recueil avait été confisqué et détruit. Quelques exemplaires sont pourtant conservés (par exemple, l'exemplaire offert par MAD à son épouse (aujourd'hui, il fait partie des archives de l'Université de Columbia aux États-Unis). D'après nos recherches, en 1989, ce recueil a été reproduit par la librairie américaine *Library of Nikolai N. Krijanovsky*. Nous ne connaissons par le tirage de cette réédition, ni celui de l'édition originale. Quelques images originales de ce recueil faites au crayon et à l'encre noire ont été récemment vendues sur le web par un collectionneur américain.

¹⁸⁸ Alekseï Broussilov (1853-1926), général russe de la Première Guerre mondiale rallié ensuite au pouvoir bolchevique durant la guerre civile russe.

¹⁸⁹ Linsky M., « Celui qui a du pouvoir (*Облеченный властью*) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920.

Gouvernement provisoire lui aussi écrabouillé par un révolutionnaire-brigand (*fig. 2b – CI*)¹⁹⁰.

Il serait pertinent de remarquer qu'en automne 1920, M. Drizo, après avoir transité par Constantinople (tout comme M. Schlesinger-Linsky), vit et travaille à Berlin. En Allemagne, MAD conçoit, avec G. Rossimoff, une revue pour enfants *Le Culbuto* (« Ванька-Встанька »), il travaille également comme illustrateur de livres et collabore au journal *Le Gouvernail* (« РУЛЬ »). Il s'installera définitivement en France quelques années plus tard. Les voies, par lesquelles les dessins de MAD et les textes d'Avertchenko parviennent à Linsky, nous restent inconnues. Une collaboration par correspondance n'est pourtant pas exclue car, dès juin 1920, les caricatures de MAD dénonçant le pouvoir sanglant de Lénine et Trotski sont aussi publiées dans le quotidien français de droite *La Victoire* et dans celui, russophone, *La Cause commune* (« Общее дело ») fondé et dirigé à Paris par V. Bourtseff.

Le parcours d'exil de M. Drizo est loin d'être exceptionnel : nombre d'artistes, civils et militaires, avant de s'installer durablement en France, séjournent d'abord dans d'autres pays, notamment, comme nous l'avons déjà évoqué, en Turquie. Selon les données du catalogue *Emigrantica*, dans les années 1920, y voient le jour 43 périodiques, imprimés et manuscrits, dont quelques titres humoristiques publiant, quelque fois, des caricatures, comme, par exemple, *Les Bombes joyeuses* (« Веселые бомбы »), revue publiée à Gallipoli en 1921, ou encore *Le*

¹⁹⁰ Linsky M., « Voilà pourquoi Milioukov est-il parti », *Le Tambour*, Petrograd, n° 11, juin 1917.

Donets (« Донец »), magazine bihebdomadaire historique et satirique, paru au camp de Tchelengir, près de Constantinople.

I.2.2. Caricatures russes en Turquie

La spécificité des caricatures russes diffusées à cette époque en Turquie consiste en ce que, très souvent, elles ne sont pas publiées dans la presse et vivent leur propre vie en circulant librement sous la forme de tableaux humoristiques (par exemple, celles de Mitritch), de cartes postales, de petites fiches cartonnées ou de simples feuilles de papier blanc uni ou à carreaux. Ces caricatures et portraits-charges investissent également les carnets de route et les journaux intimes, où, souvent, ils ne jouent plus un rôle illustratif mais deviennent de véritables œuvres indépendantes qui permettent d’immortaliser les premières expériences de l’exil. Souvent en noir et blanc, exécutées au crayon gris ou à l’encre noire, plus rarement en couleur, les caricatures russes de Turquie sont aussi, quelquefois, rassemblées dans des livres-recueils. Une grande partie de ces œuvres se retrouve, par la suite, en France emportée par les Russes qui y réémigrent. C’est pourquoi nous aimerions introduire notre recherche par une brève analyse de quelques caricatures russes qui ont circulé en Turquie.

Il serait juste de rappeler qu’en 1920-1921, une partie de l’armée russe du Général P. Wrangel, évacuée de Crimée, s’établit sur la péninsule de Gallipoli. Il s’agit tout particulièrement, des soldats et

officiers du Corps d'armée du général A. Koutiérov, mais aussi des marins, des soldats et officiers de l'infanterie et des cosaques sans oublier des femmes, des enfants et des personnes âgées ayant fui la Crimée. Selon les accords avec les autorités turques et celles de l'Entente, le 1^{er} Corps d'armée du général A. Koutiérov (25 000 personnes) s'est installé sur la péninsule de Gallipoli, le Corps d'armée du Don du général V. Abramoff (20 000 personnes) s'est établi près de Constantinople, sur la péninsule de Çatalca ; et 15 000 de cosaques du Kouban se sont installés sur l'île de Lemnos.

Les navires de guerre russes ont été conduits dans le port de Bizerte, en Tunisie. En ce qui concerne le camp militaire de Gallipoli, il devient vite un des principaux centres militaires de l'émigration blanche. L'armée y est installée dans de vieux baraquements, invivables en hiver. Malgré la signature de plusieurs accords politiques, ce séjour, dit « le siège de Gallipoli », dure jusqu'à la fin de 1921, après quoi les armées du général Wrangel regagnent la Bulgarie et le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes. Les derniers « gallipoliens » quittent la péninsule en mai 1923.

Le « siège de Gallipoli » est représenté avec beaucoup d'humour et de compassion à travers les caricatures de M. G. Tchernavsky (alias Zéro)¹⁹¹. Aujourd'hui, nous connaissons son album de 24 caricatures en noir et blanc *Gallipoli : 1920 – 1921* portant sur la vie de ce camp militaire. L'album comporte une dédicace à Lidia Koutiérov, épouse du général, et a été publié à Sofia, en Bulgarie, en 1932 sous la forme d'un

¹⁹¹ Dessinateur-satiriste militaire « gallipolien », du 1^{er} Corps d'armée du général A. Koutiérov ; en 1921, il part pour Sofia, en Bulgarie, où ses traces se perdent.

livre¹⁹². D'autres caricatures de Zéro paraissent, à partir de novembre 1933, dans la revue *Le Messager de l'Union des Gallipoliens* (« Вестник Союза Галлиполийцев »). Dotées de légendes très courtes, elles sont également diffusées comme cartes postales¹⁹³. Les personnages principaux de ces dessins sont le désert de sable de Gallipoli et le soldat russe aux habits vétustes, épuisé à force de ne rien faire et affamé. Cependant, c'est un ingénieux et un grand gaillard qui réussit à rester drôle malgré toute la complexité et la tristesse de sa situation.



Figure 1. Zéro, « La chasse aux bêtes sauvages sous le soleil printanier (*Под живительными лучами весеннего солнца охота на диких зверей*) » (archives d'A. Korliakov).

¹⁹² Le tirage de cet album nous est inconnu.

¹⁹³ Une collection de 17 cartes postales de différents formats signées Zéro en provenance des l'archives privées de l'officier A. Balachov a été vendue par la galerie ART RUSSE – CAZO (Paris 9^e) lors des enchères publiques en avril 2014 (lot n° 8).

Dans ses caricatures, Zéro soulève le thème de la famine (« C'est à qui ? (Кому ?) », « La soupe de tortues (Черепеховый суп) », « La chasse aux tortues (Черепеховый поход) », « Le Gastronom (Гастроном) ») des problèmes d'hygiène et, surtout, de la pédiculose (« La chasse aux bêtes sauvages (Под живительными лучами весеннего солнца охота на диких зверей) »). Ses personnages, logés dans une tente trouée, sont obligés, par exemple, de passer méticuleusement en revue leurs guenilles, afin de les débarrasser des poux ou des punaises (*fig. 1*). Zéro évoque, également, l'ennui (« Le football (Превращение потенциальной энергии в кинетическую) ») et le manque de produits de première nécessité (« Les jours de la crise économique (Дни экономического кризиса) », « La liquidation des tout derniers superflus (Ликвидация последних излишков) », « La chasse aux mégots (Вылазка за «бычком») »). Ainsi, dans la caricature « Les officiers de l'État major (Штаб-офицерский резерв) », le satiriste partage, avec son lecteur, la misère dans laquelle le « siège de Gallipoli » a entraîné les émigrés. Une partie de cartes est improvisée entre les quatre anciens militaires, réduits à l'état de clochards pieds-nus et vêtus de haillons – tels sont devenus leurs vieux uniformes usés et plusieurs fois recousus. Une vétuste maison, qui sert de décor et fait penser à une grange abandonnée, avec le plafond écaillé, les murs fissurés et même troués, « décorés » de toile d'araignée, leur sert de leur État-major improvisé. Afin de peaufiner cette mise en scène à la fois triste et comique, Zéro rajoute un âne. Curieux, l'animal pénètre sa tête à travers une baie de fenêtre sans vitre (*fig. 2*).



Figure 2. Zéro, « Les officiers de l'État major (*Штаб-офицерский резерв*) » : « - Mais bon sang, Ivan Petrovitch, pourquoi êtes-vous venu ici, si vous ne savez même pas jouer à la belote ! Vous auriez mieux fait de rester chez les bolcheviques ! (— *Да на кой хрен Вы, Иван Петрович, ехали сюда, коли Вы в винт и то играть не умеете! Оставались бы лучше у большевиков!..*) »

Le dessinateur parle également de la canicule difficile à supporter par les Russes (« Les camarades d'infortune (*Товарищи по несчастью*) »), la discipline sévère instaurée au camp (« La panique (*Паника*) »). Clownesques, les visages dessinés à gros traits, les personnages de Zéro, restent, pourtant, très humains : ils rêvent de belles femmes (« La question féminine (*Женский вопрос*) »), de leur perfectionnement professionnel (« L'entrée au lycée (*Поступление в*

гимназию) »), de carrières politiques et proposent des idées purement utopiques (« Les sauveurs de la patrie (Спасители отечества) »).

Le caricaturiste fait aussi quelques portraits-charges. Ainsi, par exemple, le général A. Koutiérov¹⁹⁴ devient Koutiérov-pacha, respecté et apprécié par ses soldats mais aussi par les vieux sages turcs. Zéro souligne également le souci des « Russes blancs » d'assumer leur défaite. Il évoque leur nostalgie, leurs désirs et leur espoir de retour. À l'aide d'un humour très subtil, le caricaturiste raconte aussi la construction, sur la péninsule, du monument commémoratif en 1921 (« La construction du monument de Gallipoli (Постройка галиполлийского памятника) »). Nous retrouverons plusieurs traits des personnages de Zéro parmi les émigrés russes de MAD, M. Linsky, G. Annenkov et d'autres caricaturistes, placés dans les décors parisiens, et dont nous parlerons plus loin.

Parmi d'autres « dessins russes de Turquie » issus des archives de l'iconographe A. Korliakov, quelques-uns sont anonymes, comme par exemple, celui, sans légende, inspiré du conte populaire russe *Le gros navet* (« Репка »). Huit personnages dont les généraux M. Drozdovski¹⁹⁵

¹⁹⁴ Alexandre Koutiérov (1882 – 1930), vétéran de la guerre russo-japonaise, rejoint, en 1906, le régiment Préobrajensky de la garde. Après la révolution de février, il en devient le dernier commandant. À la suite de la révolution d'octobre il ordonne la dissolution du régiment et gagne, via Kiev, la région du Don et rejoint l'Armée des Volontaires. Proche du général Wrangel. Après la défaite des blancs et l'évacuation de Crimée, il dirige le camp de Gallipoli. Il émigre en France en 1924 et dirige le ROVS (l'union générale des combattants russes fondée par P. Wrangel). Il est enlevé à Paris en 1930 par les services soviétiques et transporté secrètement de Paris en Russie soviétique. Il semble que Koutiérov soit mort en route, mais les détails de sa mort sont toujours incertains (Ross N., *Koutiérov*, Genève, Éditions des Syrtes, 2016).

¹⁹⁵ Mikhaïl Drozdovski (1881 – 1919), est un général de division russe, vétéran de la guerre russo-japonaise et de la Première Guerre mondiale. Représentant de la branche

(4^e personnage) et L. Kornilov¹⁹⁶ (5^e personnage), avec, en tête, le général A. Koutiépov, doté, sur la caricature, d'un gros nez et d'un front très dégagé, sont en train de déterrer un énorme navet. Il y aussi un autre personnage, le neuvième, tombé par terre. Le gros navet dans le conte est la métaphore d'une difficulté, qu'il ne sera possible de surmonter qu'en unissant toutes les forces. Selon la caricature, le navet-bolchevisme ne sera déraciné qu'à condition que toutes les forces combattantes antibolchevistes s'unissent (*fig. 3 – CI*).

Une autre caricature, également sans légende, provenant de la même collection et exécutée, probablement, par le même dessinateur, met en scène des personnalités militaires jouant au football. Nous y voyons un paysage désertique, un éléphant, des serpents et des Turcs autochtones composant un décor à la fois exotique et contrastant avec les militaires russes, toujours en uniformes et toujours prêts à servir leur cause (*fig.4 – CI*). Il serait pertinent de dire que, lors du « siège de Gallipoli », le football reste le passe-temps préféré des Russes, leur permettant de se défouler et de garder une bonne forme physique. Ce que relatent de nombreuses caricatures de cette époque. Cependant, malgré l'expansion des clubs et cercles sportifs slaves en France au cours des

monarchiste du mouvement blanc, faisant partie de l'Armée des Volontaires, il participe à la seconde campagne du Kouban qui aboutit à la prise d'Ekaterinodar en août 1918 et à la conquête de la partie occidentale du Kouban par les armées blanches. En octobre 1918, le général Drozdovski est blessé au combat non loin de Stavropol et décèdera des suites de sa blessure en janvier 1919.

¹⁹⁶ Lavr Kornilov (1870 – 1918) est un général russe ayant commandé l'Armée des Volontaires durant la guerre civile. Il est connu pour avoir tenté un coup d'État militaire contre le gouvernement de Kerenski au cours de l'été de 1917.

années 1920 – 1930, le thème sportif ne marquera guère les caricatures russes parues à Paris.

Les junkers de l'École de cavalerie de Nicolas¹⁹⁷ évacués, eux aussi, à Gallipoli, y publient une revue manuscrite *L'Aube de l'école*, où plusieurs images drôles traitent de la vie du camp, mais aussi de la longue attente du « siège » : comment survivre en exil ? Comment s'équiper ? Ses personnages portent des uniformes recousus et « complétés » par quelques éléments de la tenue traditionnelle turque. Quelquefois même il s'agit de la projection humoristique dans l'avenir de leur auteur : les Russes serviront-ils toujours leurs idées et leur patrie, même s'ils sont exilés ? S'assimileront-ils aux Turcs ? Intégreront-ils l'armée turque ? Exécutées au crayon par un certain S. Soloviev, elles sont présentées comme des œuvres indépendantes, dotées de titres, mais dépourvues de légendes (*fig. 5 et 6 – CI*)¹⁹⁸.

Nous voudrions également citer les caricatures d'un autre militaire, Kolesnikoff¹⁹⁹, qui présente de façon humoristique son séjour au camp et ses maux, comme des questions de survie et de misère (*fig. 7 – CI*), ainsi que les caricatures sur les feuilles de papier-calque du lieutenant-colonel d'infanterie Nicolas Schwachheim²⁰⁰. Celui-ci, dans ses dessins ironiques

¹⁹⁷ *L'École de cavalerie Nicolas*, en russe Николаевское кавалерийское училище, était une école militaire d'élite de la Russie impériale, située à Saint-Pétersbourg.

¹⁹⁸ « Галлиполи в комиксах и дружеских шаржах » (« Gallipoli en BD et dans les charges amicaux ») [en ligne] : www.gallipoli.ru (en russe, consulté le 26 février 2016).

¹⁹⁹ La biographie de cet auteur nous est inconnue.

²⁰⁰ (1899 – 1982). À la fin de ses études secondaires en 1916, il s'engage comme volontaire dans l'Armée Impériale. À la révolution, il se retrouve sur le front nord du Général Miller. Décoré de la Croix Saint-Georges, après l'évacuation de ce front par les Anglais en 1919, il passe en Angleterre puis en France, où il travaille quelques mois en Vendée. Puis, à sa demande, il est transféré en Crimée au début de 1920. Il participe

et amers sans légendes, joue sur le contraste du réel et de l'imaginaire, des conditions de vie rêvées (« L'Arcadie de Gallipoli ») et du quotidien misérable au milieu du désert, de l'espace clos de la presqu'île, avec une vallée pleine de vipères et d'autres dangers (*fig. 8 et 9 – CI*). Schwachheim et Kolesnikoff offrent, eux aussi, une figure de l'émigré : jeune, souffrant de la faim et de mauvaises conditions de vie, personnage auquel de nombreux exilés et, surtout, les caricaturistes eux-mêmes s'identifient. Voici comment l'historien et géopoliticien franco-turc Stéphane Yerasimos décrit les émigrés russes en Turquie : « il y avait des officiers de l'armée tsariste russe, de tous les rangs, aux habits élimés, mais arborant tous un air très fier. Leurs poitrines étaient décorées de médailles mais leurs pantalons étaient troués »²⁰¹.

Pour survivre, ils cherchèrent souvent du travail à Constantinople, ce qui a inspiré des caricaturistes figurant volontiers leurs personnages russes dans différentes scènes de vie turque, comme les marchés, les rues de la capitale, les restaurants, etc. Dans les années 1920, MAD nous montrera aussi son émigré dans un décor turc²⁰², et Gregorio Sciltian, en 1931, dans *Satyricon*, évoquera un Russe, en compagnie de son chien fidèle, vendant des oranges à Constantinople-Istanbul (*fig.10 – CI*)²⁰³. « Toute notre vie russe à Constantinople repose sur l'achat et la vente...

alors aux derniers combats sous le commandement du Général Wrangel (division Alexeieff) et ensuite se retrouve à Gallipoli. Au début des années 1920, il émigre en Bulgarie. En 1926, il s'installe définitivement en France (biographie recueillie par A. Korliakov auprès d'une de ses descendantes résidant en France).

²⁰¹ Cité par T. A. Baran dans « La vie des émigrés russes à Istanbul... », op. cit. (c'est nous qui traduisons du russe).

²⁰² MAD, sans titre, *Unsere Welt* (« Наш мир »), Berlin, n°12, 8 juin 1924, p. 16.

²⁰³ Sciltian G., « Le mythe émigré (Творимая легенда) », *Satyricon*, Paris, n° 6, mai 1931, p. 16.

Tout est bon : le travail, l'amour et les femmes se vendent ici, comme nulle part ailleurs », cite A. Javakhoff le journal intime d'un émigré²⁰⁴. Nous trouvons également des dessins évoquant le séjour des Russes à Constantinople dans le quotidien russe à Paris *Le Temps Russe* (« Русское время ») : il s'agit, par exemple, de la bâtisse où se trouvait l'état-major du général Koutiérov à Gallipoli (*fig. 11 – CI*)²⁰⁵. Or, à l'époque, c'est surtout le dessinateur Mitritch²⁰⁶ qui vit dans la capitale turque et qui, à travers une grande série d'aquarelles et gouaches humoristiques pleines de couleurs gaies et vives, met en images des Russes, militaires et civiles, tâchant de gagner leur vie dans ce pays, situé aux confins de l'Asie et de l'Europe. Honnêtement et maladroitement ou grâce à des ruses, ses personnages vont jusqu'à voler des chevaux sous le nez d'un pauvre hôte turc (*fig. 12 – CI*).

La princesse Zinaïda Schakovskoy souligne dans ces souvenirs : « ... l'énergie avec laquelle les Russes, à quelque milieu qu'ils appartenissent, se mirent à survivre : petits métiers ou spéculation, théâtre, concerts, restaurants, maisons de couture... ; ils créèrent aussi des dispensaires, des cantines gratuites, des orphelinats, des écoles »²⁰⁷. Nous trouvons également une description beaucoup plus noire de la vie des Russes en Turquie chez A. Korliakov : « *Dans les rues, de jeunes*

²⁰⁴ L'extrait du journal intime d'un Russe daté d'octobre 1921 et cité par A. Jevakhoff, dans *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 232.

²⁰⁵ Anonyme, « La maison où se trouvait l'état-major du général Koutiérov à Gallipoli », *Le Temps Russe*, le 13 mai 1920, p. 1.

²⁰⁶ De son vrai nom Kareline. Malheureusement, sa biographie nous est inconnue. Nous ne savons qu'il est auteur d'un très grand nombre de gouaches en couleur représentant la vie et les habitants de Constantinople.

²⁰⁷ Schakovskoy, Z., « Préface », dans Renou K. (dir.), *Les Grands Dossiers de l'Illustration...*, op. cit., p.7.

cadets vendaient le récit en vers de leur mort lente ou allaient au bazar céder leur dernière chemise. La situation des femmes – surtout celles des femmes seules, nombreuses – était tout simplement dramatique. Il ne restait plus, pour survivre, qu'à devenir serveuse ou bonne chez les particuliers. Mais un seul mot de travers et c'était la porte »²⁰⁸. Et pourtant, ce sont ces femmes qui perturbent la vie et les mœurs des Turcs²⁰⁹ : une caricature parue dans un journal stambouliote en 1920 montrait un piéton écrasé par une automobile : le chauffeur avait été distrait par de jeunes femmes russes élégantes aux yeux bleus qui passaient. Elles portaient des robes courtes aux décolletés plongeants²¹⁰.

À cette époque, les brasseries, restaurants et cabarets prennent une place importante dans la vie de la capitale turque. La plupart de ces établissements sont fondés par des Russes, comme, par exemple, *La Régence*, *Le Restaurant russe*, *Maxime*, *Shéhérazade*, *Le Moscovite* ou bien encore *La Rose noire*. Ce cabaret appartenant au chanteur renommé Alexandre Vertinski devient même le marché russe de la drogue, de l'alcool et des filles de joie. Parmi les caricatures traitant de ce sujet, un dessin moqueur anonyme à l'aquarelle présente la clientèle de *La Mascotte*. Les clients du restaurant y célèbrent leur 789^e jour d'exil, mais aussi les nouvelles lois autorisant la consommation d'alcool et défendant la prorogation du service militaire. À cette occasion, la gent masculine de

²⁰⁸ Korliakov A., « Inconnus mais pas oubliés », dans Korliakov A., *Vers le succès. L'Émigration russe en photos : 1917 – 1947*, Paris, YMCA-PRESS, 2005, p. 6.

²⁰⁹ « ... ces femmes rapidement couvertes de bijoux et vêtues de splendides robes. D'un seul coup, elles ont découvert le travail et sa dureté. Entre devenir femmes de ménage, cuisinières, blanchisseuses ou serveuses dans un des restaurants courus de la grande rue de Péra » (Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 23).

²¹⁰ Ibid., p. 233.

La Mascotte a sorti ses uniformes, les dames ont mis leurs robes de bal, et tous, avec leurs nez rouges et leurs corps d'ivrognes, dansent avec des bouteilles... (fig. 13 – CI).

Entre 1920 et 1923, une série de portraits-charges amicaux, à l'aquarelle sur du papier cartonné, exécutée par un certain MRP²¹¹, évoque la vie d'un autre restaurant russe. Nous y trouvons ses employés – cuisinier, caissier, commis, responsable de la salle et bien d'autres, – ainsi que le propriétaire et son entourage. Certains détails de leur vie privée, comme leurs rêves, leur passé, leurs faiblesses, sont relatés, avec beaucoup de tact et de délicatesse, à travers ces images humoristiques (fig. 14 – 19 – CI). Tout comme la caricature sur *La Mascotte*, elles faisaient partie des dessins en libre circulation.

I. 2. 3. Presse satirique émigrée russe dans le monde

À travers les caricatures qui soulèvent, tout d'abord, les problèmes de survie en exil, sont aussi posées les premières questions sur la nouvelle identité des émigrés : qui suis-je (un Russe, un étranger, un militaire, un civil...) ? Que fais-je ici (je vis, je survis, j'attends, je travaille, je joue, je passe le temps...) ? Que deviendrai-je (que dois-je faire pour survivre ? comment dois-je me comporter ? ...) ? Que dois-je faire en attendant mon retour en Russie (comment ménager mon temps,

²¹¹ Nous n'avons trouvé aucune information sur l'identité de ce dessinateur.

ma forme physique, mon esprit ? ...) ? Sans oublier une panoplie de réflexions sur la reconstruction personnelle et professionnelle après ce retour tant convoité. Le même questionnement existentiel entre également en jeu dans d'autres pays : au printemps 1920, à Paris, dans le tout premier numéro du quotidien *Les Dernières Nouvelles*, la satiriste Nadejda Teffi attribue à son personnage, un vieux général piétinant sur la place de la Concorde à la recherche d'un sens à son exil, la fameuse question « Que faire ? ». Celle qu'en 1863, le publiciste et révolutionnaire N. Tchernychevski place en titre de l'ouvrage ayant marqué son époque sur un jeune noble qui choisit l'ascèse contre le romantisme, et, qu'en 1902, V. Lénine emprunte, dans un but beaucoup plus radical, pour le manifester sur l'implantation des idées marxistes dans la classe ouvrière. Mais, comme le note A. Jevakhoff dans son essai sur les Russes blancs, existe-il une autre question après l'évacuation de Crimée ?²¹²

À la fin de 1920, un recensement des évacués montre que 21 945 Russes sont partis en Serbie, 2 000 en Roumanie, 1 742 en Grèce, 3 480 en Bulgarie, 4 585 à Bizerte. 5 000 civils russes sont autorisés à résider à leurs frais à Constantinople. 10 000 sont recensés, sans être localisés. Environ 100 000 se sont installés à Paris²¹³. L'année suivante, qui met la

²¹² Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 229.

²¹³ Ibid., p. 242. C. Gousseff souligne aussi l'évidence de l'installation en masse des réfugiés russes dans les pays de la vieille Europe : « De vastes projets de colonisation des terres vierges du Brésil et de l'Argentine virent le jour, mais sans grands résultats. Face aux limitations de l'immigration imposées par les États-Unis, l'Europe apparaissait comme le seul lieu possible d'un accueil effectif. L'histoire de l'émigration russe fut essentiellement l'histoire d'une dispersion à travers les pays du vieux continent, tantôt considérés comme territoires de transit, tantôt comme lieux d'installation durable, tantôt

fin au « siège de Gallipoli », les Russes émigrent en masse vers les pays de la vieille Europe, ainsi que vers les Amériques en y emportant leurs souvenirs, y compris les photos, les dessins et leur savoir-faire de caricaturistes.

Avant d'aborder la presse satirique russe en France faisant l'objet de notre recherche, nous voudrions donner quelques exemples de la presse satirique dans d'autres pays. Ainsi, à Riga, capitale de la Lettonie parait, entre 1923 et 1925, la revue humoristique hebdomadaire en couleur *La Plage* (« Пляж ») avec de nombreux dessins humoristiques de son éditeur et rédacteur Genrikh Eidriguevitch²¹⁴. L'artiste y privilégie les thèmes familiaux et de la vie quotidienne comme la vie conjugale, l'infidélité, l'éducation des enfants, les relations entre les grands-parents et les petits-enfants, la mode, l'exotisme et bien d'autres (ex. fig. 1²¹⁵, 2²¹⁶ - CI). En 1925, toujours à Riga, voit le jour la revue *Satyricon*. En 1926 – 1927, la rubrique du même nom, comprenant des caricatures et des récits humoristiques, fait partie de l'hebdomadaire illustré littéraire russo-letton *Novaya Niva* (« Новая Нива »). En 1928, à Riga, est publié *Le Clin d'œil satirique* (« Сатирический прищуренный глаз »).

l'un et l'autre ». Dans les années 1920, la chercheuse estime le nombre des Russes en France entre 100 000 et 150 000 personnes (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 8).

²¹⁴ En russe : Генрих Эйдригевич. Selon S. Volkov, auteur du dictionnaire biographique des combattants des armées blanches, Genrikh Eidriguevitch est un ancien militaire, journaliste et dessinateur émigré en Lettonie et décédé le 1 février 1927 à Riga (Волков С., «Участники Белого движения в России»// Генеалогический форум (Volkov S., « Les membres des armées blanches en Russie », dans *Forum généalogique* [en ligne] : http://forum.vgd.ru/395/70313/80.htm?a=stdforum_view&o=; en russe, consulté le 12/08/2016).

²¹⁵ Eidriguevitch G., sans titre, *La Plage*, n° 30 (118), 1925, p. 1.

²¹⁶ Ibid., p. 7.

Dans les années 1930, toujours en Lettonie, paraît une publication humoristique *Le Farceur* (« Балагур») richement illustrée par Aleksandrs Apsītis²¹⁷ (fig. 3²¹⁸ - CI) et des caricatures anonymes, puisées dans la presse satirique soviétique (fig. 4 – CI)²¹⁹. Cet almanach-calendrier conçu par Vassili Gadaline²²⁰ regroupe des œuvres de Sacha Tcherny, Nadejda Teffi, ainsi que de nombreuses anecdotes et chansonnettes drôles. Deux ans auparavant, ce même V. Gadaline avait préparé et publié aux éditions *Literatura*, à Riga, un recueil d'autobiographies des satiristes russes en exil, écrivains et dessinateurs œuvrant en Lettonie. Cette expérience unique en émigration, intitulée *Les grimaces du pinceau et de la plume* (« Гримасы кисти и пера »), qui comprend 55 récits biographiques, est illustrée de portraits-charge de chaque artiste cité. Les dessinateurs-caricaturistes tels que B. Antonovski, K. Vysotski, B. Kozlinski, B. Malakhovski, M. Pasternak, M. Perst, N. Radlov, A. Ouspenski, S. Tsivinski contribuent à ce recueil²²¹.

Entre 1930 et 1936, à Belgrade, en Yougoslavie, paraît la revue mensuelle satirique de B. Ganousovski *Patatras!* (« Бух!»). Les

²¹⁷ Dessinateur d'origine lettonne.

²¹⁸ Apsītis A. P., « Mars », *Le Farceur* (sous la réd. de V. Gadaline), Riga, Literatura, 1930, p. 53 (en russe). Cette publication est considérée comme rare.

²¹⁹ Anonyme, « Devant la vitrine », Ibid., p. 104.

²²⁰ Son vrai nom est Vassili Vladimirovitch Vassiliev (1892 — 1959), journaliste, traducteur, éditeur. En exil dès 1920, il collabore comme pigiste à de nombreux titres russophones en Europe de l'Ouest, travaille aux éditions Literatura à Riga («Василий Гадалин» (Vassili Gadaline) [en ligne] http://www.russianresources.lt/archive/Gadalin/Gadalin_0.html; en russe, consulté le 12/08/2016).

²²¹ Гадалин В. Гримасы кисти и пера. – Рига: Литература, 1928 (Gadalin V., *Les grimaces du pinceau de la plume*, Riga, éd. Littérature, 1928 (en russe).

caricaturistes d'origine russe tels que Sergueï Golovčenko, Ivan Šenšin, Youri Lobačev, Leonti Savčenko et Anatoli Sergueev travaillent dans la presse satirique yougoslave²²². Nous pouvons aussi évoquer les revues émigrées, humoristiques ou publiant des caricatures, telles que *L'Heure du Nouvel An* (« Новогодний час ») parue en 1924 à Prague, en Tchécoslovaquie ; *La Guêpe* (« Оса ») parue en 1921 au Pirée, en Grèce ; *Le Fouet* (« Бич ») parue entre 1936 et 1940 à New-York, aux États-Unis²²³ ; *À l'étranger* (« На чужбине ») parue entre 1921 et 1922 à Alexandrie, en Égypte. Sans oublier les périodiques russes de Kharbin, en Chine, *Le Satyricon de l'Extrême-Orient* (« Дальневосточный сатирикон ») paru en 1922 et *La Frontière* (« Рубеж ») paru entre 1926 et 1945. Ce dernier titre se forge la réputation d'être la revue la plus lue de toute la presse russe en Mandchourie, notamment, grâce aux caricatures de Victoria Zaguibalova-Goulina, alias Vita (*fig. 5 – CI*)²²⁴. Le caricaturiste MAD dont l'œuvre parisienne fait partie de notre corpus, contribue également au quotidien des Russes en Allemagne *Rul*²²⁵/*Le Gouvernail* (« Руть ») (1920 – 1931) et à son supplément hebdomadaire illustré *Unsere Welt* (« Наш мир ») (*fig. 6*²²⁶, *7*²²⁷ - *CI*).

²²² Анастасиевич И., Русский комикс Королевства Югославия. – СПб.: Скифия, 2018, с. 61 – 62 (Antanasievič I., *Les bandes-dessinées russes au royaume de Yougoslavie*, Saint-Pétersbourg, Skifiâ, 2018, p. 61 – 62, en russe).

²²³ Cette revue ne reprend pas la conception de la revue parisienne de M. Linsky.

²²⁴ Vita, « *La Frontière* (« Рубеж ») a conquis le monde entier », *La Frontière*, Kharbin, 2 avril 1938, p. 23.

²²⁵ L'intitulé marqué dans le château du journal.

²²⁶ MAD, « Le ballon tombant (Падающий шар) », *Le Gouvernail*, Berlin, 15 juillet 1923, p. 5.

La presse des émigrés russes publiant les caricatures est la plus nombreuse en France avec les périodiques consultables de nos jours qui font partie de notre corpus : *Bitche*, *Oukwat*, *Satyricon*, ainsi que *La Russie illustrée*, *Les Dernières nouvelles*, *La Cause commune*, *La Renaissance*, *Le Chaînon*, *Au Volant*, *La Patrie*, *Le Temps Russe*. Mais aussi, aujourd'hui rares ou introuvables, *Le coup de poing* (« Удар ») ou *Le sonneur de cloches* (« Звонарь »). Ici, la caricature qui traite souvent de l'actualité, est habituellement placée à côté de l'éditorial (dans les quotidiens généralistes), et ne joue presque jamais le rôle de simple illustration. Elle se présente comme une œuvre, ou bien, un texte, à part entière, ce qui la rend complexe et indémodable, quelquefois même, intemporelle. Quelquefois, les publications des Russes rencontrent une forte critique de la part des autochtones, comme, par exemple, celle des auteurs de la revue *Détective* : « *Les Blancs publient, dans tous les pays du monde, de petits journaux, reflets incohérents de leur fanatisme* »²²⁸. Malgré cela, les périodiques des émigrés russes continuent à exister grâce à l'intérêt que leur portent leurs lecteurs.

Cette liste de périodiques, faisant appel à la caricature, n'est pas exhaustive car les titres russes parus en exil n'ont pas pu être tous répertoriés. Certains d'entre eux ne font pas partie des fonds bibliothécaires français, et nous n'avons pas eu accès à toutes les

²²⁷ MAD, « La statue de la Liberté (Статуя Свободы) », *Le Gouvernail*, Berlin, 4 octobre 1925, p. 5.

²²⁸ Malric H., Dornain L., « L'enlèvement du général Miller », *Détective*, Paris, n° 468, le 14 octobre 1937, p. 14.

archives de presse, publiques et privées, existant, à ce jour, en dehors de la France.

* * * *

La presse émigrée, à la différence du cinéma, se positionne alors comme « fabrique » de l'identité en exil – fluctuante après la Révolution de 1917, lorsque les Russes se questionnent sur ce qui leur est arrivé et sur les chemins à prendre, puis hybride vers les années 1930, quand leur intégration dans la société française semble être achevée. La presse se prête aussi plus efficacement à raconter l'expérience de l'exil de ses auteurs, journalistes et dessinateurs, mais aussi de ses lecteurs. Ces derniers, très hétérogènes dans leur ensemble – des assez aisés aux pauvres, des intellectuels aux simples ouvriers, des libéraux aux réactionnaires – y trouvent, chacun, leur compte : des personnages qui leur ressemblent, qui suscitent leur compassion ou même la moquerie. Les images de la Russie y sont également présentes sous forme de souvenirs ou dessins satiriques imprégnés de nostalgie.

La caricature, qui répond toujours aux dernières actualités tout en se positionnant à la frontière des genres journalistiques et des beaux-arts, aborde davantage la vie quotidienne des émigrés russes dans une perspective réaliste, tandis que le cinéma reste plus métaphorique et expressif. S'adressant à un public large, non seulement russe mais aussi français et étranger, le cinéma émigré demeure « restreint » quant aux thèmes de l'exil, et propose un discours pluri-sémantique, où la rupture

avec sa terre natale, le dépaysement vécu à la rencontre d'une culture et d'un pays inconnus, le deuil et la nostalgie sont dissimulés derrière des sujets ou séquences divertissants, soit des images-clichés de la Russie ancienne.

II. Première partie

LES FIGURES DE L'ÉMIGRÉ : DE
L'AUTODÉRISION À
L'AUTOSTÉRÉOTYPE

II. Chapitre 1. Héros russe et ses expériences de l'exil

II.1.1. Iconographie de l'émigré dans le cinéma et la caricature

Décrivant l'évacuation des armées blanches d'Odessa et du Kouban vers Constantinople et sur les îles avoisinantes comme Gallipoli, Prinkipo et Lemnos, N. Strouve souligne que, « *ceux qui remplissaient les transports se composaient en majorité d'hommes jeunes (de vingt à quarante ans), aguerris ou perclus par trois ou sept années de guerre ; il y avait peu de femmes, encore moins de vieillards et d'enfants* ». D'après lui, le même phénomène s'est aussi produit en Extrême-Orient suite à l'effondrement du gouvernement indépendant à Vladivostok : plus de 100 000 personnes, dont la plupart sont les rescapés de l'armée de Koltchak, refluent sur Kharbin, en Chine²²⁹. L'émigration russe de cette période se distingue par la surreprésentation des militaires de carrière mais aussi un nombre conséquent d'intellectuels²³⁰.

Cependant, selon les chiffres, parmi les réfugiés russes, les militaires ne représentent pas la majorité : « *sur les 200 000 à 230 000 personnes évacuées vers le Bosphore dans le cadre des grandes opérations d'évacuation de l'Armée blanche, seuls 90 000 militaires sont*

²²⁹ Strouve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p.14.

²³⁰ Cf. Sumpf A., *Révolutions russes au cinéma...*, op. cit.

précisément identifiés. Lors de l'évacuation de l'armée Wrangel (...) 70 000 militaires ont été enregistrés sur un total de 135 000 personnes »²³¹. Un écrivain, Lev Lund, donne sa classification à la population émigrée, très hétérogène au niveau socioprofessionnel :

On peut diviser les émigrés russes en Allemagne en trois groupes. Le premier est le plus important : il s'agit des marchands et des spéculateurs. [...] depuis longtemps, ils ne se considèrent plus comme des Russes. Leurs enfants ont oublié leur langue maternelle et parlent allemand, français, polonais ou toute autre langue que leurs parents utilisent dans leur milieu professionnel. Le second groupe est constitué de politiciens en exil, représentants de partis politiques oubliés en Russie depuis longtemps. Ils ne peuvent plus retourner en Russie et survivent grâce à la littérature et la presse émigrée. [...] Le troisième groupe d'émigrés est constitué des intellectuels, dans le sens strict de ce terme. Ils sont nostalgiques et pleurent leur patrie, détestent les Allemands, tous ce qui est d'allemand à commencer par la langue et à finir par la cuisine²³².

D'autres statistiques nous apportent plus de précision sur l'âge et le sexe de ces émigrés : entre 1919 et 1920, ont quitté la Russie principalement les hommes mûrs et en bonne santé, âgés entre 20 et 45 ans. Les enfants, adolescents et personnes âgées ne constituent qu'une petite partie des réfugiés. *« La guerre civile et l'intolérance politique, ainsi que les difficultés psychologiques face à l'exil et à la peur de l'inconnu : tout cela créait une situation que seul un homme fort, suffisamment jeune et parfaitement conscient de ce qui l'attendait en exil, pouvait affronter. C'est pourquoi, parmi les réfugiés, il n'y avait que très peu d'enfants et de personnes âgées ».* En ce qui concerne les

²³¹ Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 23.

²³² Cité dans Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit., p. 153 (c'est nous qui traduisons du russe).

populations masculine et féminine, les hommes sont plus nombreux que les femmes : entre 70 et 75 % d'hommes contre entre 25 et 30% de femmes. D'après ce chercheur, ces proportions ne changeront quasiment pas jusqu'à la fin des années 1930²³³.

Cet argumentaire historique trouve sa place dans le cinéma et la caricature, même si les cinéastes russes n'exploitent la figure de l'émigré aussi pleinement que les dessinateurs, et qu'elle s'instaure progressivement au cinéma à partir les années 1930 avec l'augmentation de l'intérêt du public européen envers le personnage russe. Ainsi, dans *Le Lion des Mogols* (1924) de L'Herbier et *La Mille et Deuxième nuit* (1933) de Volkoff, Mosjoukine interprète les princes orientaux, jeunes et beaux, ornés de bijoux précieux mais pleins de force virile et de nombreux talents à explorer. Ces personnages rejoignent l'image que les Français se font des Russes au début de leur exil et dont le premier roman français sur les périples des émigrés, *Niky* de J. Vignaud, met en avant à travers la figure de l'ancien lieutenant de la Garde impériale Pierre Nivolsky, âgé de vingt-six ans, « raide et barbare, avec ses poignets cerclés d'or »²³⁴.

Dans le décor oriental se trouve aussi l'officier russe blanc Tchernoff, interprété par Mosjoukine dans le drame de V. Strijewsky *Sergent X* (1931). Le héros vient en France après la Révolution et s'engage dans la Légion étrangère. Un quadragénaire en bon condition

²³³ Йованович М. Русская эмиграция на Балканах, 1920 - 1940, Москва, Русское зарубежье/Русский Путь, 2005, с. 129 - 136 (Jovanovič M., *L'émigration russe dans les Balkans, 1920 - 1940*, Moscou, Russkoje Zarubež'e/Russkij Put', 2005, p. 129 - 136 (c'est nous qui traduisons du russe).

²³⁴ Vignaud J., *Niky. Roman de l'émigration russe*, Paris, Librairie Plon, 1922, p. 9.

physique, il combat, ensuite, contre les Arabes dans les colonies françaises d’Afrique. En Russie, Tchernoff avait une famille, une épouse et un fils qui se sont également réfugiés à l’étranger en croyant Tchernoff fusillé par les bolcheviks. En exil, le héros apprend que son épouse s’est mariée à un officier français. Par l’ironie du sort, c’est aussi le commandant de la section de Tchernoff qui, en l’apprenant s’efface mais puis préfère se sacrifier pour ses êtres chers (*fig. 1 – voir le cahier iconographique – CI*).

Les trois films suivants réalisés par les Français ont une vision beaucoup plus réaliste de l’émigré, même s’il s’agit toujours d’un militaire et un noble qui a tout perdu ou presque – son argent ou son amour – et n’a que sa dignité inébranlable. Tel est le général prince Ouratieff (André Lefaur) dans *Tovaritch* (1935) de J. Deval. C’est un homme à l’âge avancé, ancien entendant du palais de tsar qui se réfugie à Paris suite à la Révolution de 1917 et devient un habile valet de chambre chez un homme d’affaires français. Avec son épouse, la grande duchesse Tatiana (Irène de Zilahy), Ouratieff assiste à des bals organisés par l’ancienne noblesse, ce qui leur permet de sortir du placard leurs uniformes et robes chiques d’autrefois. Un général de l’armée tsariste, également un homme âgé, Mikailoff (Jean Toulout²³⁵), fait aussi partie des personnages du *Vertige* (1935) de P. Schiller d’après la pièce de Ch. Méré²³⁶. Il vit à Paris, puis à Nice, avec sa jeune épouse Natacha (Alice Field) qu’il essaie de séparer de son amant.

²³⁵ Il interprète également le personnage de Balichev de *Nuits de feu* (1937) de M. L’Herbier inspiré des œuvres de L. Tolstoï.

²³⁶ Une autre adaptation cinématographique de cette pièce a été faite par M. L’Herbier en 1926.

La Brigade sauvage, le dernier film avec le sujet russe avant la Seconde Guerre mondiale, réalisé par M. L'Herbier et J. Dréville et sorti en 1939, place aussi au centre de l'action un général russe exilé à Paris. Ce Russe blanc âgé, Kalatjeff de son nom, interprété par Charles Vanel, vit dans la misère avec sa fille Lisa (Véra Korène) qui travaille comme secrétaire dans un cabaret. Elle y fait connaissance d'un chanteur russe, le comte Vladimiroff (Youcca Troubetzkoy) et tombe amoureuse de lui. Elle ignore qu'il s'agit, en réalité, du comte Boris Mirsky, l'ennemi juré de son père. Nous apprenons qu'au printemps 1914, Kalatjeff, un mari jaloux, avait provoqué Mirsky en duel suite à l'assassinat de sa femme au domicile de ce dernier. Mais, à l'époque, la guerre s'approchait et le duel a été annulé. 20 ans plus tard, le général retrouve Mirsky et tire sur lui, sans, pourtant, le toucher, car il apprend que son épouse, en fin de compte, lui est toujours restée fidèle. Le comédien d'origine russe, descendant de la lignée noble des princes Troubetzkoy et des comtes Moussine-Pouchkine, Youcca Troubetzkoy²³⁷ interprète, également, un aristocrate désargenté, le jeune et beau prince Serge Panine, dans le drame *Serge Panine*, réalisé par Ch. Méré et P. Schiller et sorti en 1939. Adapté du roman éponyme de G. Ohnet, le film parle d'une histoire tendre entre Panine et la jolie Jeanne que Panine délaisse au profit de sa sœur Micheline, la seule héritière de la famille. La mère des jeunes filles assassine le prince qui s'avère un profiteur.

Le film de L'Herbier, *Nuits de princes (Nuits de tziganes)*, sorti en

²³⁷ Il joue aussi les Russes dans deux autres films : le capitaine Alev dans *Les Nuits moscovites* de Granowsky et le capitaine Sobakine dans *The Virtuous Sin (Le péché vertueux)*, 1930), mélodrame américaine de G. Cukor.

1930 et son remake de V. Strijewsky sorti en 1938, adaptations du roman éponyme de J. Kessel, mettent en scène des Russes de tout âge aux cœurs brisés par la nostalgie ou l'amour impossible. Leur vie passe entre le travail et les fêtes communautaires, dont les attributs principaux sont des chants russes et la vodka. Cela les démarque aux yeux de la propriétaire de la pension à Paris, où vivent, alors, Chouvaloff (Pierre Larquey), un médecin reconvertie en chauffeur de taxi, Fédor (Fernand Fabre), un jeune et ambitieux danseur de cabaret, sa partenaire de scène Helena (Käthe von Nagy) et sa sœur (Marina Marina Koshetz). Un jour, son mari, l'ingénieur-inventeur Wassili Wronsky (René Lefèvre), homme âgé, usé et malade, qu'on a cru tué pendant la guerre civile, arrive en France. Par respect, Helena choisit Wronsky mais celui-ci, de l'impossibilité de s'adapter en France à cause de son handicap et pour rendre la liberté méritée à Helena, préfère se suicider (*fig. 3 – CI*).

Dans *La Tragédie impériale* (1938) de L'Herbier nous pouvons voir le prototype du prince Félix Youssoupoff, instigateur du complot ayant conduit à l'assassinat de Raspoutine, et exilé en France depuis 1920. Considéré comme l'un des plus beaux émigrés, il est interprété par Pierre Richard-Willm, un grand et beau blond, dont les cinéastes estiment qu'il possède une apparence d'un jeune officier russe, même s'il ne s'agit pas toujours du personnage de l'émigré. Ainsi, on le voit dans *Les Nuits moscovites* (1934) d'A. Granowsky où il joue le rôle du capitaine Ignatoff, dans *Yoshiwara* (1937) de M. Ophus où il interprète le lieutenant Polenoff, dans *Au service du tsar* (1936) de P. Billon où il est

capitaine de la garde impériale, comte Tomsy²³⁸, soit bien encore dans *Orloff et Tarakanova* (1938) de F. Otzep²³⁹ où il endosse l'uniforme du héros principal, prince Alexeï Orloff. Il va de même avec Harry Baur qui interprète Grigori Raspoutine dans *La Tragédie impériale*. Doté d'une silhouette ronde, il passe aussi bien pour un moujik russe que pour un barine, *koupetz* (Brioukow dans *Les Nuits moscovites*, 1934), un père de famille (Petroff dans *Les Yeux noirs*, 1935, et Virine dans *Nostalgie*, 1938, de Tourjansky), que le chef des cosaques zaporogues dans *Taras Boulba* (1936) de Granowsky et, voire, le tsar Paul Ier de Russie dans *Le Patriote* (1938) de Tournier.

Enfin, il faut aussi noter que les cosaques russes émigrés participent comme figurants aux tournages de *Napoléon* d'A. Gance, du *Diable blanc* de A. Volkoff ou encore de *Taras Boulba* que nous venons de citer. Leurs rôles consistent à interpréter eux-mêmes, cavaliers djiguites et caucasiens-montagnards, mais ils ne sont pas représentés en tant qu'exilés.

Or, malgré ce stéréotype du « Russe blanc » déchu nourri par la littérature russe et française de l'époque (N. Berberova, G. Gazdanov, N. Teffi, P. Frondaie et d'autres), les dessins humoristiques et satiriques, parus en France dans les années 1920, en parlant de l'émigré russe, représentent, généralement, un civil issu de la classe moyenne et terriblement appauvri²⁴⁰. Souvent, il s'agit d'un célibataire, citadin,

²³⁸ Le film éponyme a été également réalisé par V. Strijewsky en 1929 en Allemagne, avec I. Mosjoukine dans le rôle principal.

²³⁹ C'est le remake de *Tarakanova* réalisé par R. Bernard en 1930.

²⁴⁰ À la différence des caricatures faites en Turquie, les caricatures qui voient le jour en France ne figurent presque plus les militaires.

ancien fonctionnaire ou homme d'affaires, entre 30 et 40 ans. En vieillissant, dans les années 1930, il a entre 40 et 50 ans. Autant que nous puissions le déterminer à travers les légendes accompagnant les dessins, seuls quelques personnages caricaturés représentent la noblesse ou de la bourgeoisie aisée. Ils ont été privés de leur fortune soit en l'abandonnant précipitamment en Russie, soit en la dépensant durant leurs années d'exil.

L'une des caricatures les plus exemplaires concernant l'apparence, l'âge et la condition matérielle de l'émigré russe est, selon nous, celle de MAD, publié dans *La Russie illustrée* en 1939. Le dessin intitulé « La photographie d'un réfugié russe pour sa carte d'identité²⁴¹ » représente l'évolution physique d'un émigré lambda durant des années de son exil en France. Un homme assez jeune, beau et fort en 1919, au fil de ses 20 ans d'émigration, rétrécit comme une peau de chagrin. Le fond noir de chacune de ses photographies d'identité, tel un trou noir (ou les années noires de l'exil ?), l'engloutit, petit à petit, la tête et le haut du corps du personnage en le transformant en vieillard squelettique et méconnaissable, ressemblant à une ligne fine ou à un cierge. Les mêmes vêtements portés toutes ces années paraissent trop grands sur ce vieil homme. Comme l'explique la légende de la caricature, les autorités françaises décident de demander aux émigrés de faire leurs photos d'identité de profil (*fig. 4*)²⁴². À cette époque, des photos d'identité

²⁴¹ Ici, le titre de séjour.

²⁴² MAD, « La photographie d'un réfugié russe pour sa carte d'identité (Беженская фотография для карт д-идентитэ), *La Russie Illustrée*, Paris, 21 janvier 1939, p. 3. («В префектуре вовремя спохватились и отдали распоряжение, чтобы беженцы, начиная с 1939г. снимались только в профиль»).

supplémentaires, de profil, ont été réellement exigées par la Préfecture, mais pour des raisons de sécurité et non pour des soucis d'identification.

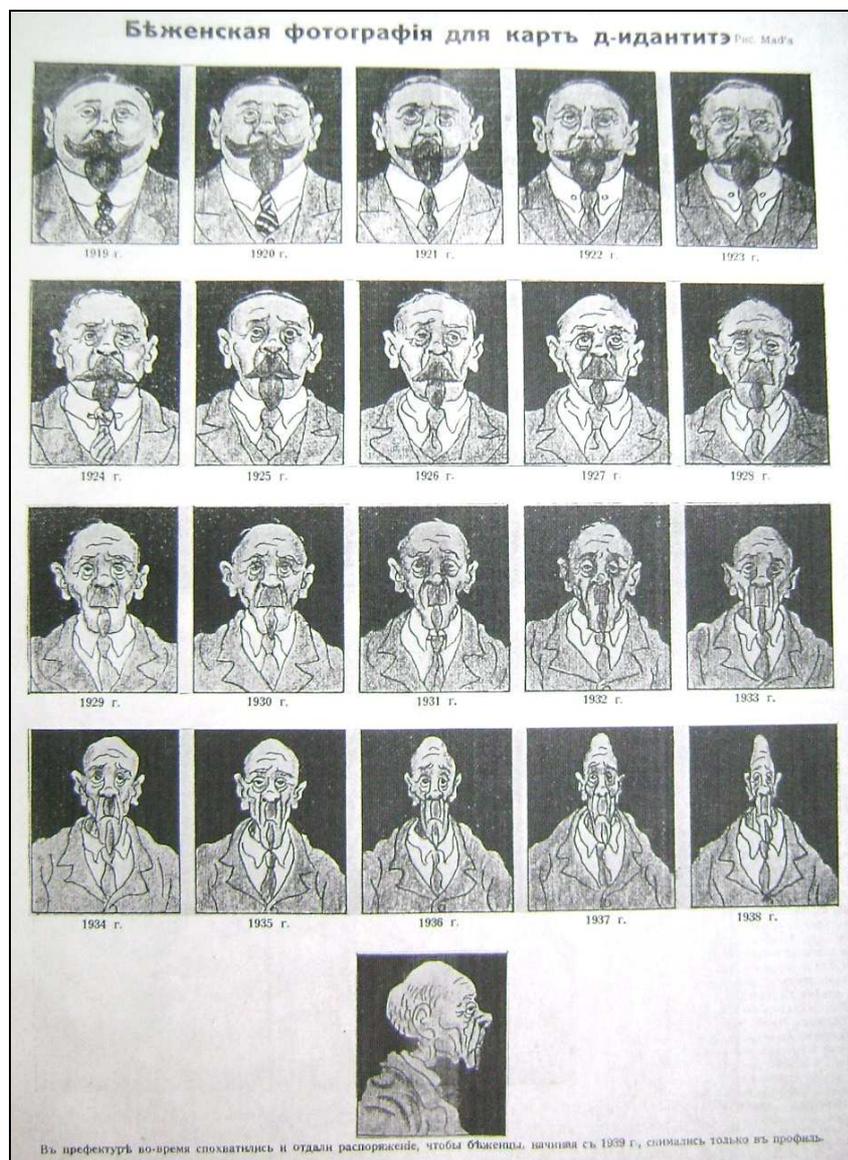


Figure 4. « 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938. À la Préfecture, on s'est vite rendu compte et ont décidé que les réfugiés, à partir de 1939, ne fassent les photos d'identité que du profil ».

L'émigré de MAD est souvent un quadragénaire désargenté, craintif, plongé dans la misère, usé par les privations et subsiste grâce à des petits métiers. Il possède sa propre iconographie : le dos courbé, la barbe mal taillée, des habits élimés, plusieurs fois recousus (*fig. 5*²⁴³, *6*²⁴⁴, *7*²⁴⁵, *8*²⁴⁶, *9*²⁴⁷ – *CD*), et pourrait servir de parfaite illustration à « cette usure particulière née avec l'exil » dont remarque N. Berberova dans *De cape et de larmes* : « *N'y échappent que de rares bons vivants ou des voyous, les autres étant à jamais marqués de son sceau, à commencer par le dos luisant de leur veston, les aisselles malodorantes, et jusqu'aux manchettes trouées, aux cravates en fin parcours, aux mouchoirs gris* »²⁴⁸. Les personnages de Linsky, parus dans *Bitche*, *Les Dernières nouvelles* et *La Russie illustrée*, des anciens hommes d'affaires ou des militaires reconvertis en civils, qui ne sont pas forcément issus de la noblesse, répondent au même portrait. Enthousiastes maladroits, ils souffrent aussi d'une grande précarité : mal logés, mal nourris, mal vêtus ; leurs emplois sont instables. Ils semblent vivre au-delà des marges

²⁴³ MAD, « L'écran et la vie (Экран и жизнь) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 10 mars 1928, p. 3.

²⁴⁴ MAD, « Les devises étrangers à Paris (Иностранная валюта в Париже) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 15 juillet 1925, p. 5.

²⁴⁵ MAD, « Les couvre-chefs masculins (Мужские головные уборы) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 25 juin 1927, p. 3.

²⁴⁶ MAD, « Le cauchemar de la nuit de Jour de l'An (Новогодний кошмар) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 1 janvier 1928, p. 3.

²⁴⁷ MAD, « Les records (Рекорды) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 30 juin 1928, p. 3.

²⁴⁸ Berberova N., *De cape et de larmes* (1941), dans Berberova N., *Récits de l'exil*, Vol. II, trad. du russe par L. Jurgenson, Paris, Actes Sud, 1993, p. 58.

de leur société d'accueil dont ils ignorent naïvement ou transgressent les règles (ex. : *fig. 10 – CI*)²⁴⁹.

Cependant, chez Linsky, l'émigré peut aussi bien être âgé et frêle comme être jeune et fort. Ce trentenaire ou quadragénaire dynamique et habile en toute situation, sachant garder son sang-froid mais parfois doté d'une imagination débordante, porte souvent le nom symbolique Bejentssev ou Biejenski provenant du russe « беженец » (*beženec*), réfugié. Il est héros de plusieurs caricatures aux sujets bien distants. Par exemple, sur l'un de tels dessins, le patineur débutant Bejentssev apprend à patiner sans fautes, pris de peur, aussitôt qu'il remarque une personne suspecte – « un agent de la Guépéou » – qui l'observe (*fig. 11 – CI*)²⁵⁰.

Le seul dessin de notre corpus qui y fait exception est celui de P. Minine paru dans *Oukwat*. L'artiste nous montre une figure gigantesque et transparente d'un militaire russe, plantée dans un décor égyptien, en faisant, probablement, référence à une colonie russe en Égypte, qui, au début des années 1920, comptait près de 4500 réfugiés, dont la plupart était les anciens combattants de l'Armée Blanche²⁵¹. Un minuscule personnage aux pieds du géant militaire lui tend la main droite tandis que sa main gauche est portée vers sa bouche, comme s'il était très étonné par cette vision. Qu'est-ce que ce géant ? Un commandant de l'escadre russe devenu pharaon-fantôme muet du désert africain ? Une hallucination

²⁴⁹ Linsky M., « Les grimaces de la vie (Гримасы жизни) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 13 février 1926, p. 3.

²⁵⁰ Linsky M., « Comment Ivan Biejenski a appris à patiner (Как Иван Беженский на коньках катался) », *La Russie Illustrée*, Paris, 27 février 1926, p.3.

²⁵¹ Беляков В. Российский некрополь в Египте. – Москва, Гуманитарий, 2001 (Belâkov V., *La nécropole russe en Egypte*, Moscou, Gumanitarij, 2001 (en russe).

produite par la nostalgie ? Un rêve de grandeur ? De revanche ? De reprise de son ancienne vie ? (*fig. 12 – CI*)²⁵².

Toujours un civil – un fêtard bon vivant, quelque fois dandy et un grand amateur de femmes qui noie sa nostalgie dans l’alcool – nous rencontrons dans les œuvres satiriques et humoristiques de Fiodor Rojankovsky, Gregorio Sciltian, Serge Tcherevkoff²⁵³ et d’Alexandre Chemetoff (alias Chem). S’agit-il de l’émigré russe qui trouve petit-à-petit ses repères en France ? Malgré ses peurs et angoisses, ce personnage²⁵⁴ cherche à s’en sortir et y réussit mieux que les personnages de MAD et Linsky, même si sa situation financière reste instable et il ne parvient jamais à devenir « un nouveau bourgeois de Paris ». Voici quelques exemples.

A. Chemetoff (alias Chem), faisant souvent recours à l’exagération, invente un personnage de l’émigré mi-homme, mi-animal, misant, par ce procédé, sur l’exceptionnalité, la différence non seulement de son propre personnage, mais aussi de l’émigré, souvent perçu comme un exotique, une bête de foire, un parias (voir notre chapitre sur les stéréotypes des émigrés russes). Tout commence par la publication, en 1925, dans *Les*

²⁵² Minine P., « Le pharaon (Фараон) », *Oukwat*, Paris, n°2, 1 mai 1926, 4^e de couverture.

²⁵³ Aussi Serge Czerefkow ou Serge Grés.

²⁵⁴ Ce type de personnage nous a fait penser à l’un des héros du dessinateur français Joan Sfar – Vastenov, personnage de la BD *Le Chat du Rabbín* (ce personnage paraît pour la première fois dans le volume 5 de la BD en 2006). Maigrichon quadragénaire installé à Alger, il porte les lunettes, parle un français approximatif et confie qu’en émigration, il mène une existence ennuyeuse, dépourvue de tout risque, ce qui le pousse à l’excès : « À moi, c’est qui me manquer le plus, depuis l’exil. Plus de guerre pour moi. Plus de duels. Plus de risquer ma vie et de combattre. Je m’ennuie très. Heureusement il existe l’amour ». Et il rajoute : « J’aime alcool, des femmes, ma voiture, du tabac et littérature » (*fig. 13 – CI*).

Dernières Nouvelles, de la caricature « À la Préfecture » mettant en image un étrange homme aux mains et pieds gigantesques. Il serre nerveusement son chapeau en réaction à l'agressivité du fonctionnaire de la Préfecture qui vérifie ses photos d'identité. Le gros nez du personnage ne fait qu'un avec sa bouche. Son crâne est quasi chauve, les petits yeux écartés se perdent sur le visage rond, culminé par une moustache de chat ou, bien, de souris. Ce détail, ainsi que la posture du personnage, soulignent son mal-être, son envie de s'échapper, s'effacer. Le héros ressemble, également, à un phoque, animal mignon mais dangereux (*fig. 14 – CI*)²⁵⁵.

En 1926, sur les pages de la revue satirique de D. Kobiakov *Oukwat*, Chem recourt à nouveau à l'animalisation de son émigré : dans la caricature « Le jeu d'échecs », le caricaturiste transforme les mains des héros-joueurs d'échecs en sabots. Les cheveux de l'un d'entre eux, le meneur, prennent une forme de crête de coq, et la tête de l'enfant attablé à côté d'eux, rappelle celle de l'éléphanteau (*fig. 15*)²⁵⁶. Même leur samovar semble avoir un nez et des yeux, comme dans les contes pour enfants de K. Tchoukovski *Moïdodyr* («Мойдодыр») soit *La Peine de Philomène* («Федорино горе») ou celui de M. Gorki, *Samovar* («Самовар»), où la vaisselle devient anthropomorphe. Dans la caricature « Une leçon de français », publiée dans le même périodique, l'émigré de Chem est doté, cette fois, de traits d'oiseau : un œil de pic-vert, un long nez ressemblant à un bec, les doigts des mains comme des ailes. S'agit-il

²⁵⁵ Chem, « À la Préfecture (В префектуре) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 22 août 1925, p.1.

²⁵⁶ Chem, « Le jeu d'échecs (Шахматы) », *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 15. (« А на это я вам отвечаю матом! »)

d'un oiseau-migrateur, une allégorie possible de l'exilé ? Ou bien d'un oisillon, fragile et vulnérable, comme la plupart des réfugiés russes ? (fig. 16)²⁵⁷.



Figure 15. « À cela, je vous répondrai par le mat ! »

²⁵⁷ Chem, « Une leçon de français (Урок французского) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 14. (« Он: - Вы завяэ жולי кавъар!.. ») L'extrême précarité et la vulnérabilité des exilés russe sont mentionnées dans de nombreux témoignages et œuvres littéraires, notamment, dans les romans français à succès de l'époque. Voici comment, par exemple, décrit les Russes Jean Vignaud dans *Niky. Roman de l'émigration russe* : « De ces pauvres Lazares chassés des festins des hommes, de la table des riches, la Russie en comptait dix, vingt, cent millions. Cent millions de squelettes vivants (...) Cent millions de Lazares mourant de faim dans un univers repu (...) » (Vignaud J., *Niky. Roman...*, op. cit., p. 30).



Figure 16. « Lui : - Vous avez joli caviar !.. (fr.) »

Les légendes de ces caricatures sont basées sur le jeu de mots sensé de « renforcer » leur humour. « Répondre par le mat » en russe veut non seulement dire de mettre le roi en échec et de marquer la fin de la partie, mais aussi d'« exploser en injures ». C'est, peut-être, justement pour cela que la mère de la famille, assise au bout de la table, se touche la tête avec une main et couvre la bouche avec l'autre, comme si elle était profondément choquée. Et le joueur perdant hausse les sourcils devant le meneur, en sueur, venant de lancer la fameuse réplique.

En ce qui concerne la seconde caricature, « Une leçon de français », son personnage, souhaitant complimenter les jolies jambes des femmes au bar, lance : « *Vous avez jolie caviar !..* » Le lecteur russophone comprend l'étonnement des héroïnes, qui ne savent pas, qu'en langue russe, les mots « mollet » et « caviar » sont homonymes.

Nous trouvons aussi chez Chem d'autres personnages, aisés, précaires, gros, maigres, qui ne subissent pas de transformations animalières. Ils ont tout de Monsieur et Madame Tout-le-monde : l'âge indéterminé, des habits sans aucune particularité. Le caricaturiste n'évoque pas non plus leur passé : souvent, nous ne connaissons rien de leur situation avant l'exil (*fig. 17*²⁵⁸, *fig. 18*²⁵⁹ – *CI*). Par exemple, en parlant des Journées de la culture russe, très populaires en émigration, Chem met en image un réfugié, certainement, originaire de Tambov²⁶⁰, comme l'indique l'étiquette apposée sur sa valise, qui s'en sert pour s'asseoir et jouer de la balalaïka, un instrument traditionnel russe. Les dunes de sable servant du décor et une femme noire dansant près du personnage font penser à l'Afrique. La femme en question porte un *kokochnik*, une couronne traditionnelle féminine russe, et une longue tresse à la manière des *tsarevna*, princesses des contes populaires slaves. Un bébé métis, probablement, l'enfant qu'elle a eu avec l'émigré-

²⁵⁸ Chem, sans titre, *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 10.

²⁵⁹ Chem, sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 1.

²⁶⁰ L'ancienne capitale du gouvernement de Tambov située à 419 km au sud-est de Moscou.

musicien, est attaché, dans un foulard, derrière le dos de cette Noire « russifiée » (*fig. 19 – CI*)²⁶¹.

Toujours dans la revue satirique *Oukwat*, nous trouvons un autre exemple : Chem nous montre un émigré-étudiant. Ce jeune maladroit, qui poursuit son cursus universitaire en exil, éprouve de grosses difficultés financières. La caricature « Dans l'autre monde » représente l'âme de cet étudiant, coincée entre l'Enfer et le Paradis et condamnée, de sorte, à l'errance éternelle (*fig. 20 – CI*)²⁶². Nous avons déjà vu cette métaphore chez MAD et M. Linsky.

Souvent pauvres mais ambitieux et pragmatiques, dessinés à la manière de J. Cocteau²⁶³, les émigrés de Fiodor Rojankovsky présents sur les pages des revues *Oukwat* et *Satyricon*, cherchent à s'en sortir à tout prix. Ils sont jeunes et beaux et ne manquent pas de tirer profit de ces atouts : privilégiant les biens matériels à l'amour, ils choisissent le confort et la sécurité en contractant des mariages par intérêt. L'un des héros du caricaturiste, qui, depuis six mois, n'arrive guère se procurer d'autre nourriture que du café crème (*fig. 21 – CI*)²⁶⁴, préfère épouser une laide mais riche Hollandaise. Cette union est supposée mettre fin à son errance et à ses privations, et, surtout, le protéger de l'avenir incertain de

²⁶¹ Chem, « La Journée de la culture russe (Дни русской культуры) », *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, couverture.

²⁶² Chem, « Dans l'autre monde (На том свете) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 10.

²⁶³ Dans ses dessins, F. Rojankovsky recourt à de nombreux styles : des dessins très réalistes, quasi photographiques, aux images aux traits bouclés et fluides d'Art déco, sans oublier ses illustrations des contes de Père Castor (éd. Flammarion) légèrement stylisés en dessins d'enfants.

²⁶⁴ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 3.

petit comédien de second plan (*fig. 22*)²⁶⁵. Rojankovsky ne raconte pas la vie de ses personnages avant l'émigration, mais laisse supposer que leur vie était différente et beaucoup plus facile qu'en exil. Il leur reste encore des bijoux de famille et, quelques fois, de l'argent mis à l'abri. Ce que leur permet de se projeter dans l'avenir, de démontrer leur esprit opportuniste à l'Astachev²⁶⁶, de rêver, même si cela prend parfois une tournure comique. Par exemple, le rendez-vous romantique d'un couple qui semble vivre un parfait amour, sous le crayon de Rojankovsky, se transforme en réunion de travail de deux futurs investisseurs :

... En caressant ses jolis doigts, il l'a demandé d'une voix douce :

— Alors, l'as-tu changé ?

— Non.

— Et je ne te le conseille pas. Le franc s'est temporairement stabilisé, mais... comprends-tu ? S'il le faut, dépose ton bracelet et ton pendentif chez un prêteur sur gage. Quand le franc baissera, tu n'auras qu'à changer quelques livres, racheter tes bijoux et gagner sur la différence.

Elle a soupiré. Il s'est tu, ensuite, il a embrassé sa main chaude et a rajouté :

— La préférence du marché pour les dividendes s'accroît. Le marché du cuivre est stable. Je songe donc à acheter Rio-Tino. Qu'en penses-tu ?

— Je crois que Royal Dutch pétrolière est plus sûre...

Un rayon de Lune a touché sa broche tremblant sur sa poitrine et a timidement glissé vers les buissons. Le rossignol, caché au-dessus de leurs têtes, a haussé, étonné, les épaules :

²⁶⁵Rojankovsky F., « Le figurant (Киностатист) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 16. (« *Киностатист (про себя): - Передо мной лежали два пути – либо в киносценарии выйти, либо на этой голландской вобле жениться... Рубикон брошен!* »)

²⁶⁶Aliocha Astachev, jeune émigré devenu, à Paris, un agent d'assurances, pragmatique et cynique, bourreau des cœurs, héros du roman de N. Berberova *Astachev à Paris*.

— Ils ressemblent bien à un couple amoureux... Mais je n'avais jamais entendu de déclarations pareilles ! (fig. 23 – CI)²⁶⁷.



Figure 22. « Figurant pour le cinéma (in petto) : - J'avais, devant moi, deux voies : soit de devenir une vedette de cinéma, soit de me marier à cette morue hollandaise... J'ai franchi le Rubicon ! »

²⁶⁷ Rojankovsky F. et S., « Au claire de la lune (Лунная соната) », *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 4 («Он, тихо перебирая ея милые пальцы, ласково спросил: — Разменяла? — Нет. — И не советую. Франк временно окреп, но... ты понимаешь? Если надо, заложил пока браслет и кулон. Франк упадет, ты разменяешь несколько фунтов, выкупишь вещи по номинальной цене и заработаешь на разнице. Она вздохнула. Он помолчал, прижал к губам теплую ладонь и шепнул: — Дивидендный рынок оживляется. С медными крепко. Думаю купить Рио-Тинто. Как ты думаешь? — Я думаю, что нефтяные Рояль-Детти вернее... Лунный луч заиграл в её мирно вздымающейся брошке и стыдливо скользнул в кусты. Соловей над их головой удивленно пожал плечами: — Кажется, влюбленные... Но такого странного объяснения я никогда в жизни не слышал! »).

Dans sa seule caricature publiée, en octobre 1931, dans *Satyricon*, le dessinateur Nahum Tschakbassoff (alias Kheiter)²⁶⁸ met également en image un homme à la recherche d'un amour par intérêt (*fig. 24 – CI*)²⁶⁹. Il s'agit d'un homme d'âge moyen, légèrement enrobé et préoccupé non seulement par sa vie sentimentale, mais surtout par la crise qui envahit l'Europe. Une longue et sérieuse réflexion s'impose donc : « - *Je ne sais plus sur qui porter mon choix : sur la jeune blonde charmante de 22 ans où sur la masseuse expérimentée avec une petite dot ?..* » En revanche, le dessinateur n'indique pas, si son personnage est bien un Russe ou un Français.

En ce qui concerne d'autres facettes de représentations des émigrés, outre la vulnérabilité et l'errance, les caricaturistes mettent également en évidence le mal du pays. Nostalgiques, les héros de Rojankovsky mais aussi ceux de G. Sciltian noyant leur chagrin dans l'alcool. Il ne s'agit plus de la génération des fils mais de celle des pères, abimés par l'exil, repliés sur eux, fragiles. Chez les personnages de Rojankovsky, les boutons de manchette sophistiqués, les habits qui paraissent chics et même les rondeurs laissent penser qu'ils avaient une bonne situation dans le passé²⁷⁰ (*fig. 25 – CI*). En ce qui concerne les héros de Sciltian, ils paraissent plus miteux. Nous n'avons aucun indice au sujet de ce qu'ils étaient autrefois, mais déterminons, par exemple, à partir de la légende qui accompagne l'une des caricatures de ce héros, que le héros, qui engloutit des verres d'alcool l'un après l'autre, ne souhaite pas rentrer

²⁶⁸ Une autre écriture de son nom est Tschachbasov.

²⁶⁹ Kheiter (Tschakbassoff N.), « En réflexion (В раздумьи) », *Satyricon*, Paris, 3 octobre 1931, p. 6.

²⁷⁰ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 5.

chez lui. En confondant, dans son délire d'ivresse, le nom du célèbre réseau d'épicerie française *Damoy*²⁷¹ et le mot russe *домой* (domoj) signifiant « chez soi, à la maison », le personnage bouleversé proteste : « *Chez moi ?!! Et si je... ne... souhaite pas ?!..* » (fig. 26 – CI)²⁷². À quoi fait-il allusion : à son chez soi parisien ? Ou bien, au retour en Russie devenue soviétique ? Une double lecture s'impose, d'autant plus que les Unions du retour en Russie créées par les bolcheviques, existaient dans les pays de la diaspora russe depuis les années 1920 et furent à l'origine du retour en URSS d'un grand nombre de personnes ensuite décédées dans des camps de travaux forcés ou ayant eu d'autres destins aussi tragiques²⁷³. Il n'est donc pas étonnant que certains émigrés se soient montrés méfiants et n'aient pas admis l'idée de retourner au pays des Soviets.

À l'exception d'une caricature où G. Sciltian nous montre, dans un décor de restaurant russo-caucasien, un jeune homme vêtu en Djiguite et faisant la cour à une vieille Française à la recherche d'un amour par intérêt (fig. 27 – CI)²⁷⁴, l'émigré de Sciltian est un homme d'âge moyen, quelquefois même, un père de famille. Bien habillé, petit de taille et

²⁷¹ Établi à Paris dès la Belle Époque, Julien Damoy étendit son activité de commerce de vins et d'épicerie générale à toute la France : *Damoy* fut l'enseigne de nombreuses succursales et supérettes, jusque vers 1970.

²⁷² Sciltian G., « Après le dixième verre (После десятой рюмки) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 10.

²⁷³ En russe : союзы возвращения на родину. Ces unions, dirigées par la police secrète soviétique, recrutaient, à travers un réseau « des gens de confiance », les émigrés souhaitant retourner en Russie. La plupart des « retournés » a fini dans des camps de concentration soviétiques.

²⁷⁴ Sciltian G., « Les proverbes et les dictons (Пословицы и поговорки) », *Satyricon*, Paris, 23 mai 1931, p. 9. Cette caricature fait l'écho au dessin satirique de F. Rojankovsky déjà citée mettant en scène un jeune dandy russe épousant, par intérêt, une Hollandaise (voir la fig. 28).

légèrement enrobé. Il s'agit, parfois, d'un Caucasien, ce qui permet d'évoquer l'hypothèse de l'identification de ce caricaturiste d'origine arménienne à ses personnages (*fig. 28*)²⁷⁵. Mais souvent il s'agit d'un Slave. Dans tous les cas, l'émigré de Sciltian reste vulnérable et mal dans sa peau, il vit son exil comme une totale mésaventure : à peine réveillé, il est déjà submergé par des factures qu'il est incapable de régler ; il se blesse en se rasant ; il prend un mauvais médicament et s'empoisonne ; il court, pressé, et se fait renverser par une poussette... (*fig. 29 – CI*)²⁷⁶. À moindre occasion, le héros retourne à ses souvenirs et regrette sa bonne situation en Russie. En idéalisant toujours le passé, il a peur du présent, et, surtout, d'un avenir incertain (*fig. 30 – CI*)²⁷⁷.

G. Sciltian propose également un autre personnage – un quadragénaire maigre aux habits usés. Il porte des lunettes et ressemble aux personnages de M. Drizo (MAD) et M. Linsky, évoqués précédemment : son dos est courbé et son apparence est négligé. Ce héros « alternatif » de Sciltian, dont le passé ne nous est pas dévoilé, ne mange pas à sa faim et se heurte à de nombreuses difficultés, notamment, dans ses recherches de travail (par ex. : *fig. 31 – CI*)²⁷⁸. Quelques fois le

²⁷⁵ Sciltian G., « La victime de la crise (L'anecdote en image) (Жертва кризиса. Анекдот в картинках) », *Satyricon*, Paris, 29 août 1931, p. 3. (« - Что ты делаешь? С ума сошел? - Видишь, вешаюсь! - Да разве так вешаются! За горло надо... - За горло?!.. Пробовал, задыхаюсь! »). Dix ans plus tôt, en 1920, dans la revue *Bitche*, M. Linsky a déjà mis en image un personnage suicidaire.

²⁷⁶ Sciltian G., « Quand on n'a pas de chance... (Когда человеку не везет, то...) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p. 5.

²⁷⁷ Sciltian G., « Les nôtres à l'étranger (Les personnages de Leykin à l'Exposition coloniale) (Наши за границей. Герои Лейкина на Колониальной выставке) », *Satyricon*, Paris, 11 juillet, p. 9.

²⁷⁸ Sciltian G., « L'impitoyable mécanique (Бездушная механика) », *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, p. 3.

dessinateur compare la vie de l'émigré à la vie d'un chien errant en plaçant l'animal à côté de son personnage. Il soulève aussi des problèmes d'alcoolisme et de divers différents au sein de la communauté russe en France.



Figure 28. « - Que fais-tu ? As-tu perdu la tête ?
-Vois-tu, je suis en train de me pendre !
- Mais comment ?! Il fait te passer la corde au cou...
- Au cou ?!.. J'ai déjà essayé mais je m'étouffe ! »

Dans *Le train sur la troisième voie*, Don Aminado, en évoquant la collaboration de R. Pikelny et B. Grosser dans *Satyricon* parisien de M. Kornfeld en 1931²⁷⁹, souligne que leurs dessins très pointus étaient toujours originaux et même thématiquement imprévisibles²⁸⁰. Les personnages de Robert Pikelny, composés de petits traits et de boucles, sont des civils d'âge moyen, bien habillés, souvent moustachus et en bonne condition physique, un peu égoïstes, un peu vaniteux et rêveurs, comme, par exemple, cet ancien membre de l'Union des démocrates russes qui, en exil, n'a rien perdu de sa superbe (*fig. 32*)²⁸¹. Mais il s'agit aussi de jeunes gens, galants, romantiques et hommes à femmes, qui s'imaginent en personnages du célèbre tableau d'Ilia Répine *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan de Turquie*²⁸². Ils se réunissent pour composer une lettre d'amour – ou, plutôt, un album – à leur bien-aimée, une certaine Maroussia (*fig. 33 – CI*)²⁸³. Par leur insouciance forcée, ces personnages font penser à ce que l'écrivain V. Varchavski a appelé « *une génération invisible* » (незамеченное поколение), des hommes et des femmes « *exclus de la chaîne des*

²⁷⁹ Don Aminado était le rédacteur en chef de cette revue, ou comme il se qualifiait lui-même, « le responsable littéraire ».

²⁸⁰ Aminado Don, *Le train sur la troisième voie...*, op. cit., p. 250 (en russe).

²⁸¹ Pikelny R., sans titre, *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 11. (« - Как член Р.Д.О.* и холостяк, могу продолжать игру и без королевы... »).

²⁸² *Les Cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan de Turquie* («Запорожские козаки, пишущие письмо турецкому султану») est un tableau historique de Répine qui se déroule en 1676. Les Cosaques zaporogues ont vaincu l'armée turque au cours d'une bataille. Le sultan de Turquie exige cependant d'eux qu'ils se soumettent. À cette requête, les Cosaques répondirent d'une manière inhabituelle et insolente : sous l'œil amusé de leur chef – ataman Ivan Sirko, ils écrivent au sultan turc une lettre qui regorge d'insultes.

²⁸³ Pikelny R., « Les jours de notre vie (Дни нашей жизни) », *Satyricon*, Paris, 3 octobre 1931, p. 6.

*générations, vivant en dehors de l'histoire, quelque part à côté d'elle (...). Ce qu'ils possédaient sans limites, ce furent leur solitude, leur errance, leur déracinement... »*²⁸⁴. C'est aussi le cas des jeunes artistes désargentés décrits par V. Yanovski qui, pour cette raison, n'ont aucun succès chez les femmes²⁸⁵. Le fait que B. Pikelny mette également en images des peintres renforce notre métaphore.

Boris Grosser, qui signe aussi ses caricatures « Gross »²⁸⁶, lui aussi, propose une interprétation curieuse de l'émigré. Le dessinateur met en images des jeunes émigrés quelconques. Ils sont beaux, amoureux mais fauchés. Et pourtant, ils se sentent heureux et profitent pleinement de leur bonheur simple (*fig. 34*)²⁸⁷. Vivant au rythme de leurs sentiments, ils peuvent, quelques fois, être jaloux ou pessimistes, ce qui ne les empêche pas pour autant de se fondre parfaitement dans le paysage urbain d'une mégapole. Peut-on parler des débuts de l'assimilation, ou bien, ces caricatures reflètent-elles tout simplement la situation démographique de l'époque ? Les Russes, souvent citadins avant leur exil, préfèrent s'installer à Paris, « *en souvenir des anciennes alliances et de certains liens culturels* »²⁸⁸, dans la région parisienne et dans les grandes villes de

²⁸⁴ Варшавский Б. Незамеченное поколение. – Москва: Русский путь, 2010, с. 183 (Varšavskij B., *La génération oubliée*, Moscou, Russkij pouť, 2010, p. 183 (c'est nous qui traduisons du russe).

²⁸⁵ Yanovski V., *Les Champs-Élysées...*, op. cit., p. 48.

²⁸⁶ Ce qui peut créer une confusion avec le dessinateur anglais Anthony Gross (1905–1984).

²⁸⁷ Grosser B., « À Montparnasse (На Монпарнасе) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p.6. (« *Она: - О чем ты думаешь? Он: - Я думаю, хватит ли у меня гарсону на чаевые...* »).

²⁸⁸ « Au total, 100 000 réfugiés – la SDN en comptera jusqu'à 400 000 – s'installent en France, surtout dans la capitale » (Amar M., Milza P., *L'immigration en France...*, op. cit., p. 275).

l'Hexagone, où ils essaient de se fondre dans la population tout en restant fidèles à eux-mêmes et à leurs racines²⁸⁹.



Figure 32. « – En tant que membre de l'Union des démocrates russes et célibataire, je pourrais continuer le jeu même sans Dame... »

B. Grosser-Gross ne nous dévoile pas le passé de ses personnages, en préférant, très certainement, de se concentrer sur leur avenir : à travers les légendes qui accompagnent les dessins, les héros de Grosser, tout comme les personnages de Pikelny, parlent au futur. Outre, les soucis

²⁸⁹ Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 125.

quotidiens, ils s'interrogent sur leur nouvelle identité en exil et sur l'image qu'ils donnent d'eux à leurs hôtes (fig. 35 – CI)²⁹⁰.



Figure 34. « Elle : - A quoi penses-tu ? Lui : - Je pense, si j'aurais assez pour laisser un pourboire au garçon ... ».

W. Bielkine, caricaturiste de *Bitche*, *La Russie illustrée* et *Satyricon*, évoque, quant à lui, le cliché de l'aristocrate déchu, mais dans un autre but très précis, celui de démontrer, qu'au contraire, l'émigré russe est un homme tout à fait ordinaire, doté d'une apparence quelconque, qui s'habille modestement, n'a rien d'un prince et se fond

²⁹⁰ Gross A., « L'objection de fond (Возражение по существу) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 9.

facilement dans la masse (fig. 36 – CI)²⁹¹. L'émigré de W. Bielkine, un célibataire d'âge moyen, peut être un homme à femmes fauché, qui aime se rendre chez ses « conquêtes » pour s'y restaurer gracieusement²⁹². Il peut aussi bien avoir un air très négligé et faire la manche (« *J'ai une règle d'or : si c'est moins d'un franc, je hoche la tête, si c'est plus, je dis : merci !* ») (fig. 37 – CI)²⁹³, qu'être élégant, voire chic, et jouer le rôle du séducteur.

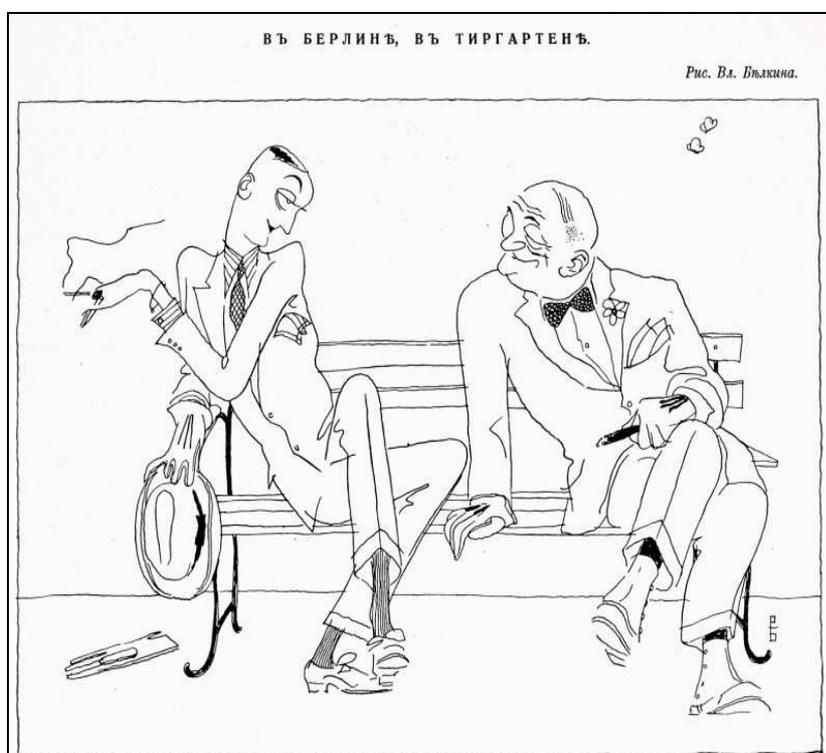


Figure 38.

²⁹¹ Bielkine W., « C'est vrai, n'est-ce pas ? (Это так, не правда ли?..) », *La Russie illustrée*, Paris, 20 février 1926, p. 11.

²⁹² Bielkine W., « La 20^e visite... (20-й визит...) », *La Russie illustrée*, Paris, 15 décembre 1924, p. 4.

²⁹³ Bielkine W., « Les professionnels (Профессионалы) », *Satyricon*, Paris, 27 juin 1931, p. 10.

W. Bielkine est, également, le seul caricaturiste qui aborde, dans ses œuvres, le thème de l'homosexualité à travers un personnage masculin féminisé. Sur l'un de ses dessins publiés dans *Satyricon*, il représente un couple installé sur un band au parc Tiergarten, à Berlin. Le personnage d'âge moyen, bien habillé, est en train de faire la cour à un jeune dandy. Nous ne savons pas, s'il s'agit bien de Russes ou d'Allemands, ou bien, d'un Russe et d'un Allemand (*fig. 38*)²⁹⁴. Cependant, il est, intéressant de noter que, dans l'entre-deux-guerres, dans le milieu des émigrés russes, ce sujet n'était ni un tabou, ni surmédiatisé. Selon les études du chercheur russe P. Golubev consacré au peintre exilé Constantin Somov, lui-même homosexuel, ce détail de la vie privée, bien qu'il concernât de nombreux artistes russes comme, par exemple, le directeur des Ballets russes S. de Diaghilev, les danseurs V. Nijinski et R. Noureev ou encore la poétesse M. Tsvetaïeva, était bien caché et ne se révélait que dans des journaux intimes et des mémoires²⁹⁵. Les textes humoristiques, qui entourent la caricature en question de Bielkine, portent sur des sujets n'ayant aucun rapport au dessin, ce qui ne nous renseigne pas davantage sur les personnages. La seule hypothèse

²⁹⁴ Bielkine W., « À Berlin, à Tiergarten (В Берлине, в Тиргартене) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p.7.

²⁹⁵ Голубев П. С. Художники русской эмиграции в критических высказываниях К.А. Сомова (на материалах его дневника 1925 - 1934 гг.) // Вестник славянских культур, № 3 (33), 2014, с. 211 - 218 (Golubev P. S., « Les peintres émigrés russes à travers les notes critiques de Constantin Somov (à partir de ses journaux intimes 1925 – 1934) », *Le Messager des cultures slaves*, n°3 (33), 2014, p. 211 – 218 (en russe). Selon l'historienne Christine Bard, dans l'entre-deux-guerres, l'homosexualité devient plus visible : « une culture homosexuelle se développe à Paris à travers des réseaux d'amitiés, des salons, des bars, des dancings et des bals, lieux de rencontres sûres, qui n'ont rien de clandestin. La France a en effet une solide réputation de tolérance : l'homosexualité n'y est pas un délit » (Bard C., *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 125).

que nous puissions risquer ce que ces personnages appartiennent à la haute société berlinoise qui se concentrait encore, dans les années 1920, dans le quartier de Tiergarten regroupant des consulats de divers pays, clubs sportifs et politiques, salons littéraires, artistiques et abritait des familles aristocrates (peut-être, aussi des émigrés). Ou bien, peut-être, l'un de ces personnages est soviétique, compte tenu du fait que le consulat soviétique se trouvait également à Tiergarten ?²⁹⁶

Chez Bielkine, nous trouvons également des vieillards, par exemple, deux Russes de troisième âge. Dessinés schématiquement de gros traits, ils sont montrés en hommes abimés par la vie. L'un est « moscovite » et l'autre est « de Moscou ». Leur dialogue de malentendants crée un effet comique : « – *Ne seriez-vous pas, par hasard, de Moscou ?* – *Non, je suis de Moscou.* – *Je pensais que vous êtes moscovite...* – *Non, non, je suis de Moscou...* » (fig. 39 – CI)²⁹⁷.

Le caricaturiste de *Satyricon* Eugène Lourié (alias Lory), tout comme P. Minine, évoque l'inégalité sociale parmi les exilés centrant, cependant, son humour autour de leurs convictions et croyances, quelquefois, ouvertement utopiques. Par exemple, dans la caricature « *Devant la statue de la Sainte-Thérèse* », nous trouvons un banquier, homme d'âge moyen, enrobé et tenace. Même loin de sa patrie, il a réussi à développer son entreprise. « – *Oh, Sainte-Thérèse, accorde-moi un million de francs, sinon, ma banque fera faillite !* » s'exclame-t-il en faisant sa prière à la soi-disant patronne des émigrés (dans l'épigraphe à la caricature, Lory note que les émigrés ont choisi cette sainte comme

²⁹⁶ Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit., p. 119, 127 – 128.

²⁹⁷ Bielkine W., sans titre, *Satyricon*, Paris, 22 août 1931, p. 3.

leur patronne, tandis que l'église catholique la considère comme la patronne des missions ; cependant, de nombreux réfugiés russes croient que le destin les a choisis pour sauver la Russie – nous verrons les caricatures qui traitent de ce sujet). À côtés du banquier prie son compatriote-chômeur, squelettique et épuisé : « – *Oh, Sainte-Thérèse, j'ai besoin de cinq francs pour mon déjeuner ! Que cinq francs pour un déjeuner...* » Son vœux est, alors, exaucé en un clin d'œil, le mécène inespéré lui tend un billet : « – *Voici vos cinq francs et ne dérangez plus la Sainte-Thérèse !* » (fig. 40 – CI)²⁹⁸.

Sur une autre caricature de Lory, « L'esprit (pour une histoire du spiritisme des émigrés russes) », figurent, dessinés schématiquement, huit personnages-spirites. Ils sont bien habillés : les hommes portent cravate ou nœud de papillon, les femmes sont vêtues de robes de soirée. Pour eux, il s'agit d'une occasion importante – connaître l'avenir de la Russie. Figés de peur devant une table tournante, c'est, pourtant, par leur présent qu'ils sont rattrapés : si le retour en Russie libérée des bolchéviques tant convoité reste encore un rêve, les dettes des personnages contractées en France sont bien réelles.

Nous voudrions remarquer que, né en France en 1857, le spiritisme devient vite un véritable phénomène culturel partout en Europe et en Amérique du Nord, où des magiciens-magnétiseurs rassemblent des salles entières²⁹⁹. En 1890, à Leipzig, l'écrivain et philosophe russe A.

²⁹⁸ Lory (Lourié E.), « Devant la statue de la Sainte-Thérèse (Перед статуей Святой Терезы) », Paris, *Satyricon*, 18 avril 1931, p. 6.

²⁹⁹ Edelman N., Guillaume Cuchet, *Les voix d'Outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 46, 2013, p. 211-213.

Aksakof publie le fruit de ses recherches *Animisme et Spiritisme* (traduit en français en 1906). Tandis que déjà en 1862, en Russie, le spiritisme compte de nombreux adeptes, y compris la famille impériale³⁰⁰. Selon une légende révélée par l'écrivain de fantastique de l'époque M. Pervoukhine dans son récit *Le Grand sorcier* (« Великий маг »), Nicolas II évoqua l'esprit de l'empereur Alexandre III qui prédit la fin tragique de son fils³⁰¹. En 1922, dans le quatrième numéro de l'almanach littéraire moscovite *Le Porte-voix* (« Рупор »), M. Boulgakov publie sa nouvelle *Une séance de spiritisme* (« Спиритический сеанс ») racontant une séance de spiritisme en Russie des Soviets, au cours de laquelle les esprits de Napoléon et de Socrate sont appelés afin de savoir, si le pouvoir des bolcheviques durera longtemps.

Cette même question intéresse également les émigrés russes, qui voient dans le spiritisme, mais aussi dans la voyance³⁰² la seule possibilité de trouver des réponses à leurs questions et surtout, à leur souhait de retrouver la vieille Russie précipitamment abandonnée. Le romancier français J. Vignaud écrit que les émigrés passaient beaucoup de leur temps à faire des « séances » : « *De quelle séance pouvait-il être*

³⁰⁰ Kardec A., *Revue Spirite 1858 – 1973 : les premiers numéros de la revue Spirite d'Allan Kardec*, Paris, Ink. Book édition, coll. « Ésotérisme », 2012. Il apparaît que le grand-duc Constantin de Russie désirait procéder à une investigation scientifique du spiritisme, sans oublier Mme. Blavatsky et d'autres célèbres adeptes de l'occultisme russe qui sillonnent l'empire à la recherche de leur public.

³⁰¹ Pervoukhine M., « Le Grand sorcier », *Aujourd'hui* (« Сегодня »), Riga, n° 203,15 septembre 1923, p. 2.

³⁰² Sciltian G., « Chez une voyante (У гадалки) », *Satyricon*, Paris, 26 septembre 1931, p. 3. Cette caricature représente une voyante faisant un tour de carte à un client qui s'émeut de ses bonnes prédictions. Dans la presse russe en France de l'entre-deux-guerres, notamment, dans *La Russie illustrée*, nous avons trouvé de nombreuses annonces de voyantes et médiums proposant leurs services, ce qui prouve bel et bien leur popularité dans le milieu des émigrés russes désespérés.

question, sinon de ces réunions spirites où tant de Russes exilés perdaient leur force et leur raison ? »³⁰³ L'écrivain V. Yanovski, dans sa biographie *Les Champs Élysées*, témoigne également avoir participé à de telles séances³⁰⁴.

En revenant à la caricature de Lory, il faut dire le caricaturiste non seulement dénonce l'inutilité des séances de spiritisme, mais aussi, afin de préserver l'effet comique de la situation, évoque le matérialisme de ses personnages. Craignant pour payer les loyers impayés et les meubles achetés à crédit, ils cherchent une solution à travers l'évocation d'un esprit, mais se trompent et font apparaître, par malchance, l'esprit d'un huissier :

D'abord il fut ainsi : il y avait la Russie, il y avait des meubles et il n'y avait pas d'émigrés. Ensuite, la Russie a disparu, les meubles ont disparu, et l'émigration a vu le jour. Dès que l'émigration est apparue, elle a contracté le mal du pays et le mal des meubles. Le mal du pays n'a emmené l'émigration nulle part. Or, le mal des meubles l'a poussé à prendre des crédits. Ces crédits ont permis d'acheter des meubles, et quand l'émigration les a eus, elle s'y est installée. Alors là, l'émigration a commencé à réfléchir : comment pourrait-elle se lever ? Elle a fait appel à un esprit, sauf que, sans trop réfléchir, elle a accosté le premier esprit passant... Et ah, quelle horreur ! Ce premier esprit passant s'est avéré l'esprit d'un huissier qui, lui aussi, hélas, avait le mal des meubles... Des meubles dont le crédit n'était pas du tout remboursé... (*Fig. 41 – CI*)³⁰⁵

Un personnage appauvri, épuisé et apeuré nous rencontrons, également, chez Georges (Youri) Annenkov, célèbre peintre russe

³⁰³ Vignaud J., *Niky. Roman...*, op. cit., p. 101.

³⁰⁴ Yanovski V., *Les Champs-Élysées...*, op. cit., p. 61.

³⁰⁵ Lory, « L'esprit (pour une histoire du spiritisme des émigrés russes) (Дух. Из истории русского спиритизма) », *Satyricon*, Paris, 16 mai 1931, p. 8.

installé à Paris en 1924³⁰⁶. Son émigré – toujours d’actualité en 1931 – est déjà mis en couverture du tout premier numéro de *Satyricon*. Bras chargés de classiques littéraires, visage, dans les traits duquel nous trouvons quelques similitudes avec A. Tchekhov sous-entendant les origines nobles de ce représentant de l’intelligentsia russe, le héros a, près de lui, un samovar, symbole de la Russie, une théière (comme celle des soldats de l’Armée blanche) et une valise dont les étiquettes aident à retracer l’itinéraire d’exilé : Moscou – Tula – Berlin – Paris. Posture incertaine, le personnage, à l’air à la fois tragique et pathétique, est entouré de figures écrasantes de véhicules (s’agit-il des taxis russes ?), d’agents de circulation, de Joséphine Baker, faisant référence aux années folles, d’édifices (celui, sous l’enseigne « Hôtel », serait-il l’auberge de cet émigré ?), de grues et de tuyaux d’usine (l’émigré y travaillerait-il ?). L’image est accompagnée d’une citation de *L’Oncle Vania* de Tchekhov : « *Nous nous reposerons, oncle Vania ! Nous entendrons les anges... nous verrons tout le ciel constellé de diamants...* », faisant illusion à l’optimisme des émigrés et à leur espoir de retourner en Russie (fig. 42)³⁰⁷. Cette caricature est signée A. Chariy, qui était un des pseudonymes d’Annenkov, tout comme celle de la couverture du numéro douze de la revue, où le même personnage au corps sec est placé dans le décor de gigantesques machines des usines Citroën (fig. 43 – CI)³⁰⁸.

³⁰⁶ Voir Lobodenko K., « Pseudonymes et identités multiples de George Annenkov dans ses œuvres des années 1920-1930 », dans Collectif DAEM (dir.), *Le Souci du monde. Le Souci de soi. Approches croisées entre Arts & Médias*, Paris, L’Harmattan, coll. « Arts&Médias », 2015, p. 163 – 170.

³⁰⁷ Chariy A., sans titre, *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, couverture.

³⁰⁸ Chariy A., « A. Tchekhov et A. Citroën. L’âme slave (Dans les Usines de Citroën) (А. Чехов и А.Ситроен. Русская душа: На заводах Ситроена) », *Satyricon*, Paris, 13

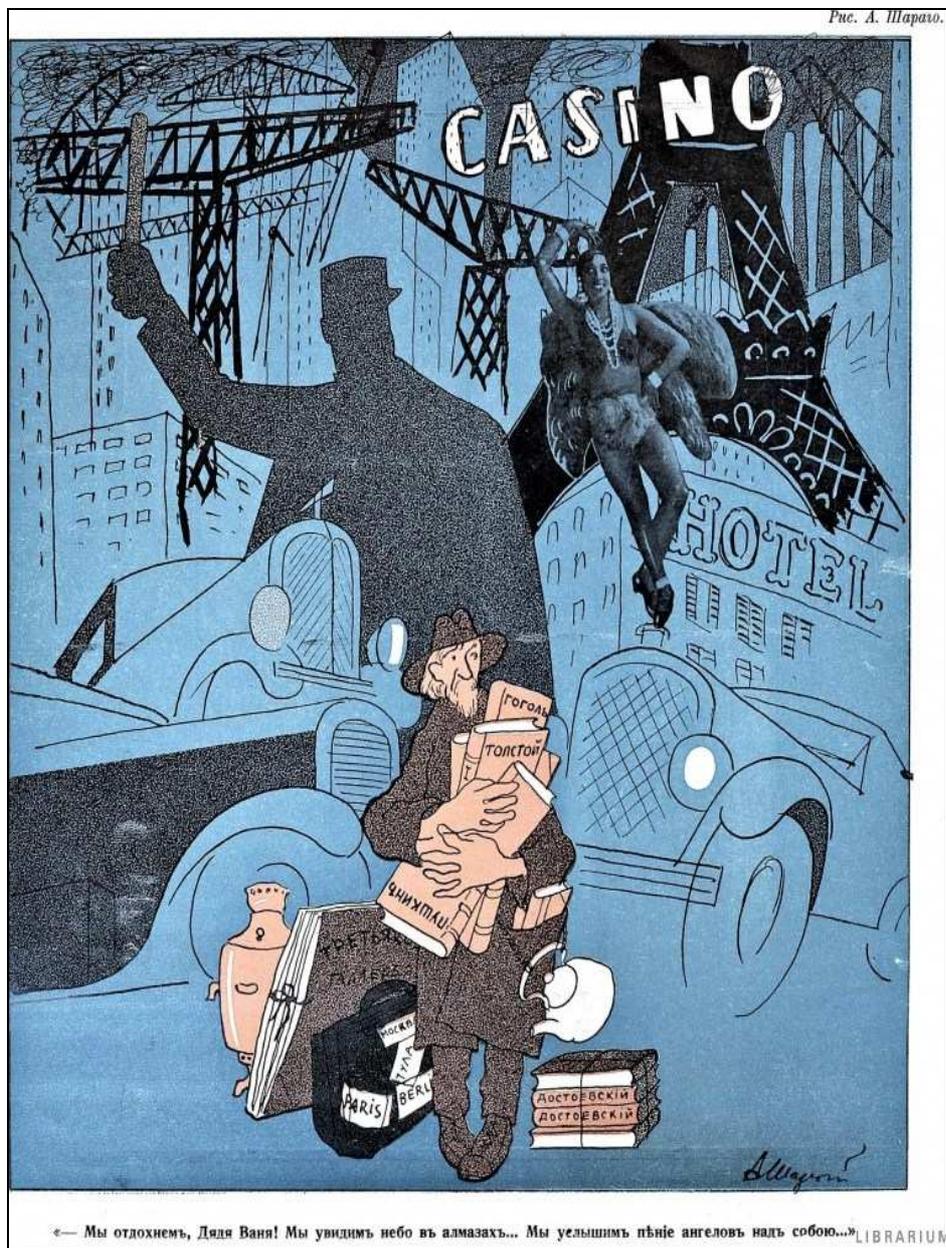


Figure 42.

juin 1931, couverture. (- Мы отдохнем, Дядя Ваня! Мы увидим небо в алмазах... Мы услышим пение ангелов над собою...) ».

L'un des numéros précédents de *Satyricon* s'ouvre, lui aussi, par une image d'A. Chariy représentant les émigrés russes. Seuls ou entourés de leurs femmes et enfants en bas âges, ils sont installés sur de minuscules parcelles de terrain non loin des usines Renault. Regrettant leurs postes, bonnes situations et terres abandonnées en Russie, ils ont du mal à s'adapter à leurs nouvelles conditions de vie (*fig. 44 – CI*)³⁰⁹. Cette image pourrait servir d'illustration à la description donnée aux nouveaux arrivants russes par l'écrivaine N. Berberova dans *Chroniques de Billancourt* :

Les hommes, barbus, sombres, vêtus de capotes de l'armée anglaise, étaient assis près de leurs misérables bagages qu'ils ne quittaient pas des yeux, bagages qui avaient transité par toute l'Europe et d'où émergeaient des théières, des icônes et des souliers. Les habitants de Billancourt les avaient d'abord pris pour des romanichels, puis [...] il fut décidé qu'il s'agissait de Polonais [...] L'étonnement fut général. Comment, ce sont des Russes ? De vrais Russes ? Qui aurait pu penser ?³¹⁰

Nous trouvons aussi une réflexion similaire chez A. Korliakov qui, dans l'introduction au troisième volume de ses chroniques photographiques, souligne que l'émigration était composée d'errants provenant de toutes les couches sociales : « *Les années d'exil ont fait que princes et hauts fonctionnaires, propriétaires terriens et généraux, avocats et grands négociants ont perdu leurs privilèges héréditaires ; ils*

³⁰⁹ Chariy A., « « Les problèmes du terrain (Тяга на землю) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, couverture.

³¹⁰ Berberova N., « Chroniques de Billancourt » (extrait), dans *Nouvelles Odyssées. 50 auteurs racontent l'immigration* (sous la dir. de L. Barbizet-Namer), Paris, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, p. 44 – 46.

sont devenus des habitants d'Europe, d'Asie et des deux Amériques, égaux dans le malheur de l'exil »³¹¹.

Outre A. Chariy, dans *Satyricon* et *Oukwat*, G. Annenkov possédait, en tant que dessinateur, d'autres pseudonymes³¹² tels que N. Niko, Ch., Schwartz, S. Beliavine, Erik Nitsche, Erik, Y. (N.) Iliyne³¹³. Par certains d'entre eux sont signées d'autres caricatures mettant en images la figure de l'émigré russe. Il s'agit, par exemple, des images humoristiques d'Erik Nitsche sur l'exilé, l'homme d'âge moyen – un dandy qui tâche de se reconstruire en exil. Par exemple, dans la caricature « Les Chroniques de Billancourt (Бийянкурские праздники) », qui reprend le nom du recueil de récits de N. Berberova parus pour la première fois dans *Les Dernières nouvelles* entre 1928 et 1940, il s'agit, certainement, du personnage berberovien prénommé Gricha, narrateur des *Chroniques*³¹⁴, un jeune homme simple, ancien militaire devenu ouvrier chez Renault, qui passe sa vie entre l'usine, le billard et les jeux de cartes. Son riche vécu ajouté à son jeune âge l'empêche à se faire des amis en France : dans un de ses récits, il

³¹¹ Korliakov A., « Inconnus mais pas oubliés... », op. cit., p. 7.

³¹² En exil, en tant que caricaturiste, G. Annenkov possédait de nombreux pseudonymes. Dans ses souvenirs, *Le train sur la troisième voie*, l'écrivain et le rédacteur de *Satyricon* Don Aminado nomme, parmi les collaborateurs de cette revue, un certain « X, le principal instigateur, le plus doué et le plus brillant de tous, qui signait ses œuvres littéraires Temiriaseff et ses dessins et caricatures – Chariy » (Aminado Don, *Le train sur la troisième voie...*, op. cit., p. 248 (c'est nous qui traduisons du russe)). Il est connu que Boris Temiriaseff fut un pseudonyme littéraire de G. Annenkov.

³¹³ Янгиров Р. Юрий Анненков и Илья Эренбург. Биография и репутация // *In Memoria*. Сборник памяти Владимира Аллоя. – СПб.: Феникс/ Париж: Atheneum, 2005, с. 351 (Yanguirov R., « Georges Annenkov et Iliya Erenbourg. La biographie et l'héritage », dans *In Memoria. Recueil à l'hommage de Vladimir Alloj*, Saint-Pétersbourg, Phénix/ Paris, Atheneum, 2005, p. 351, en russe).

³¹⁴ Le titre russe du recueil et de la caricature est *Les fêtes de Billancourt*.

remarque que nul n'a connu ce qu'il a connu. D'ici, probablement, vient la triste ironie du dessin d'Annenkov-Nitsche qui parle de la nostalgie du personnage : « – Oh, mon Dieu, quelle nostalgie !.. » Le héros qui ne manque pas de jolies cravates et d'eau de Cologne se rappelle-t-il des fêtes en Russie ? En se préparant pour sortir, pense-t-il à ses proches et aux amis restés loin de lui ? (fig. 45)³¹⁵



Figure 45. « – Oh, mon Dieu, quelle nostalgie !.. »

³¹⁵ Nitsche E., « Les Chroniques de Billancourt (Биянкурские праздники) » : « – Oh, mon Dieu, quelle nostalgie !.. (- Боже, какая тоска по родине!..) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 8.

D'autres personnages sont dotés d'une image ironique et négative comme, par exemple, un émigré gobe-mouche qui nous fait penser à Pnine de V. Nabokov³¹⁶. S'étant rendu à la gare, il confond le tableau d'affichage et le calendrier pour l'année à venir (*fig. 46– CI*)³¹⁷. Ou bien, un autre, chômeur « déclassé », qui passe ses journées dans un bar, tandis que sa compagne travaille. En sirotant son vin, il rêve de devenir millionnaire : « *Sa femme travaille dans la couture... Et lui, rebellé, il cherche de la tempête !..* » (*fig. 47 – CI*)³¹⁸. Enfin, nous trouvons chez le dessinateur des caricatures développant les mêmes sujets mais ne pouvons pas affirmer avec sûreté qu'il s'agisse de personnages de l'émigré³¹⁹.

³¹⁶ Timofey Pavlovich Pnine est un personnage du roman éponyme, quinquagénaire, professeur de russe, gentil et naïf, vivant aux États-Unis. *Pnine* est une satire des universités américaines dans lequel Nabokov ironise sur la nostalgie des émigrés russes, « des libéraux et des intellectuels ayant quitté la Russie aux environs de 1920 », rêveurs oisifs maladivement attachés à leur passé et leurs traditions, « sirotant du thé à la confiture sous la véranda ; se promenant dans les bois et en train de s'interroger sur la comestibilité des champignons locaux » (Nabokov V., *Pnine* (1957), trad. de M. Chrestien, Paris, Gallimard, 1962).

³¹⁷ Nitsche E., « À la gare (На вокзале) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 3.

³¹⁸ Nitsche E., « La vie imaginaire d'un rêveur qui voudrait être un millionnaire (Жизнь прожектера и миллионера в идее) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 10.

³¹⁹ Les caricatures d'Annenkov publiées sous l'anagramme Ch. ou A. Ch. montrent souvent les scènes de ménage ou de voisinage comme, par exemple, un mari âgé qui écoute à la porte le bavardage de sa femme avec une amie devant une tasse de thé (Ch., « Five o'clock », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 2). Les dessins signés Erik représentent de drôles d'individus – amoureux ou activistes politiques – dont nous ne pouvons nullement être sûre qu'il s'agisse de Russes (Erik, sans titre, *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 4 ; Erik, sans titre, *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p. 4). En ce qui concerne le pseudonyme Schwartz, « noir », G. Annenkov l'utilise pour signer les caricatures à l'humour noir montrant des personnages à l'opposé de ceux que nous avons pu voir précédemment : il s'agit des jeunes indifférents, optant pour la domination de la force physique sur l'esprit ou démontrant le manque de tolérance. Encore une fois, nous n'oserons pas affirmer que ces derniers sujets aient inspirés par la vie de la communauté russe en France (Schwartz, « Notre relève (Наша смена) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 12 ; Schwartz, « Rugby (Регби) », *Satyricon*, Paris,

II.1.2. Russie mosaïque : géographie des origines et de la dispersion des exilés

Depuis XVI^e siècle, la Russie est un empire multiethnique³²⁰ dont nous pouvons avoir un bref aperçu dans *Michel Strogoff* de V. Tourjansky d'après J. Verne. Ainsi, le courrier du tsar Alexandre II, interprété par Mosjoukine, voyage à travers le pays et tombe entre les mains de Féofar-Khan, chef des hordes tartares, ayant pour ambition d'envahir la Sibérie. Ivan Ogareff, occupant le poste de général chez les Tatars, et son amoureuse se déguisent en tsiganes et réussissent à passer inaperçus en espionnant Strogoff. Ou bien encore, dans *Le Diable Blanc* d'A. Volkoff d'après L. Tolstoï, les populations des montagnes du Caucase, menées par le chef avar Hadji-Mourat, toujours au visage de Mosjoukine, défendent leur indépendance contre l'armée de Nicolas I. Et *Nuits de princes* nous montrent les émigrés portant les déguisements « ethniques » de cosaques et de tsiganes pour une représentation artistique au cabaret.

En ce qui concerne la Révolution de 1917, elle est à l'origine de diverses revendications nationales qui débutent aussitôt après le coup d'état d'octobre et suivent jusqu'au printemps 1918. Ainsi, le 6 décembre 1917, la Finlande déclare son indépendance, suivie de la République populaire d'Ukraine qui se déclare indépendante le 11 janvier 1918. Tout l'Ouest est, par ailleurs, perdu par la Russie suite à la défaite contre

25 avril 1931, p. 8 ; Schwartz, « Ils arrivent, les caravanes de couleur... (Они идут, цветные караваны...) », *Satyricon*, Paris, 11 juillet 1931, p. 4).

³²⁰ Raëff M., *Politique et culture en Russie...*, op. cit., p. 7.

l'Allemagne. Les gouvernements nouvellement indépendants de la Finlande, de la Pologne, des pays Baltes, de la Biélorussie et de l'Ukraine s'allient aux allemands contre les bolcheviks. En mai de la même année, après le traité de Brest-Litovsk et la conférence de Trébizonde, le Caucase éclate, également, en morceaux (Azerbaïdjan, Arménie, Géorgie), et chaque peuple organise sa vie indépendamment des autres sur fond de violences interethniques renouvelées³²¹.

Dans l'une de ses caricatures publiées, en 1920, dans *Bitche*, MAD revient sur ce morcellement de l'immense territoire impérial, fruit de la Grande guerre, de la guerre civile et du chaos qu'elles ont semé. Il propose au lecteur neuf timbres postaux de chaque nouveau pays – la Russie soviétique, l'Ukraine, la république de Makhno, la Bessarabie, la République de Kazan, la Lettonie et la Lituanie, la Géorgie, l'Arménie et l'Azerbaïdjan – faisant référence au fait que les drapeaux, les monnaies et tous les autres symboles nationaux contribuaient, à l'époque, à forger ces nouveaux états. Cependant, le caricaturiste reste extrêmement sceptique et ironique dans sa critique. Ses timbres évoquent la menace, la mort, l'avarice, la laideur, la stupidité. Par exemple, la Russie soviétique de MAD est symbolisée par une prison, la Lettonie et la Lituanie sont représentées par un fœtus siamois mort, conservé dans un bocal. Et l'Arménie n'est qu'un recueil d'anecdotes (*fig. 1 – CI*)³²².

³²¹ Dullin S., « Éclats d'Empire et désirs des nations », dans Ajam C., Blum A., Coeuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p. 116 – 118 ; voir aussi Figuières L., *Octobre 1917. La révolution en débat*, Pantin, La Temps des cerises, 1998, p. 35.

³²² MAD, « Les nouveaux timbres postaux (Новые почтовые марки) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 16.

Durant 1919 – 1920, ces nouveaux états soit disparaissent, soit perdent leur indépendance devenant les républiques socialistes soviétiques. Certains membres de leurs gouvernements s'exilent rejoignant les « Russes blancs », militaires, représentant la multiplicité des fronts durant la Guerre civile, se démarquant, également, par la différence d'origines ethniques (russes, ukrainiens, juifs, karaïmes). Selon N. Strouve, lui-même issu de l'émigration russe, celle-ci, « se présente comme un fait unique dans l'histoire moderne, non pas « l'exode des Russes », mais « l'exode de la Russie »³²³ et comprend non seulement les Russes d'origine, mais aussi toute personne russophone, quelle que soit son appartenance ethnique ou religieuse, résidant régulièrement, avant son exil, sur le territoire de l'Empire russe³²⁴.

Dans cette géographie des origines, « les Russes du nord, ou Grands Russes sont minoritaires » et ne constituent qu'environ 40 % des émigrés. Ces Russes « authentiques » sont surtout « *représentés par les résidents des capitales qui composent près d'un cinquième des réfugiés ; les émigrés originaires des régions méridionales constituent plus de 60 % de l'ensemble et viennent essentiellement des grandes villes d'Ukraine*

³²³ Strouve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p.9.

³²⁴Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 7. Dans ce même ouvrage, la chercheuse conclut que « les émigrés russes de France proviennent bien des diverses parties occidentales de l'ancien empire, mais forment un groupe dominé par la présence des méridionaux, en particulier des Ukrainiens. S'en trouve très relativisée l'appréciation générale de cette émigration comme étant « ethniquement russe ». Il est vrai que ces particularismes s'exprimeront par la suite de façon marginale tant la mémoire « impériale » de la Russie e été communément partagée, du moins au sein de l'émigration en France » (Ibid., p. 42).

et les provinces cosaques de l'est»³²⁵. En reprenant les statistiques concernant les origines ethniques des sujets de l'Empire russe transitant par la Roumanie et la Bulgarie entre 1919 et 1922, on évoque les Russes, les Juifs, les Ukrainiens (Malorosses ou « petits Russiens »), les Polonais, les Arméniens, les Bulgares, les Moldaves, les Grecs, les Lettons, les Kurdes, les Karaïmes et les Koumyks. Ces exilés sont majoritairement des chrétiens orthodoxes. Les autres sont catholiques ou uniates, luthériens, Juifs judaïsant et musulmans³²⁶. Un témoignage photographique complète ce tableau en y ajoutant également tous ceux qui s'installent en France : des Géorgiens, des Arméniens ou encore des Kalmouks³²⁷.

Le phénomène des origines multiples des exilés est assez vite abordé par les caricaturistes. En août 1920, dans le n°5 de *Bitche*, Wladimir Bielkine³²⁸ tente de dresser en neuf portraits humoristiques « Les typages des exilés ». Il pointe les origines, le sexe, l'âge, le statut socioprofessionnel et même l'appartenance politique des émigrés russes en France, ainsi que leur capacité de s'adapter à leur nouvelle situation. Certains d'entre eux restent dans l'Hexagone, d'autres, y sont simplement en transit à la recherche d'une vie meilleure. Le premier

³²⁵ Ibid., p. 42. « Ainsi, les émigrés russes de France proviennent bien des diverses parties occidentales de l'ancien empire, mais forment un groupe dominé par la présence des méridionaux, en particulier des Ukrainiens. S'en trouve très relativisée l'appréciation générale de cette émigration comme étant «ethniquement russe». Il est vrai que ces particularismes s'exprimeront par la suite de façon marginale tant la mémoire « impériale » de la Russie a été communément partagée, du moins au sein de l'émigration en France » (Ibid.).

³²⁶ Cf. Jovanović M., *L'émigration russe...*, op. cit., p. 138, 140.

³²⁷ Korliakov A., *Vers le succès. Emigration russe en photos : 1917 – 1947*, Paris, YMCA-PRESS, 2005, p. 221 – 273.

³²⁸ Connu également comme graphiste et illustrateur.

personnage de Bielkine vient de Bakou. Il s'agit d'un quadragénaire à l'apparence soignée, qui « *a été contraint à l'exil à cause de son allure très bourgeoise* ». Serait-il un membre du gouvernement de la jeune République démocratique azerbaïdjanaise ? Ou un combattant de l'Armée caucasienne islamique ? Quoi qu'il en soit, ce héros traverse la France en ayant « *un billet pour Londres* ». Un second personnage, une dame mûre légèrement enrobée, une commerçante, *koupčiha*, vient à Paris de Kharkov, l'ancienne capitale ukrainienne. « *Son mari tenait une grande mercerie. Jusqu'à présent, elle n'arrive pas à réaliser ce qui s'est passé et s'interroge, pleine de désespoir : « Qu'avons-nous fait, nous, les aristocrates, pour mériter de telles souffrances ? ... »*. À ses côtés est placé un personnage originaire de Kherson qui a de l'argent du Don, de la Douma, du tsar, les *karbovancy*³²⁹, etc., etc., etc. Du matin au soir, il erre à Paris, un manuel de français dans une poche et un plan de la ville dans l'autre, et se creuse la tête à la recherche de « combines ». Le quatrième personnage de Bielkine est un sexagénaire qui a encore de l'allure. Comme l'indique le caricaturiste, « *il fut vice-gouverneur. Il vit, actuellement, à Varna*³³⁰, du trafic de devises et hésite pour ses futurs projets : ouvrir une salle de cinéma ou bien rassembler une nouvelle armée ». L'idée de vaincre les « rouges » demeure toujours chère aux exilés. Le cinquième personnage dans la galerie de Bielkine est une

³²⁹ Après la Révolution de 1917 qui bouscule l'économie de l'Empire russe, les nouveaux gouvernements, militaires et civils, créent aussitôt leurs propres devises. Ainsi, trouve-t-on en circulation l'argent ukrainien, dit *karbovanci*, les roubles de la Russie du Sud, les roubles du Gouvernement Provisoire russe, les roubles d'Odessa, d'Iekaterinoslav, l'argent de l'Amiral Koltchak etc.

³³⁰ En Bulgarie.

institutrice prénommée V. G. K., une dame sans âge, très mince, qui « *a vu tant de choses, qui a tant souffert ! Elle connaît par cœur tous les camps de concentration...* » Le héros suivant est un vieux militaire décharné, un ancien lieutenant-colonel de l'armée tsariste. « *Il paraît qu'il est déjà à la retraite. Il est marié, père de deux enfants. Il se passionne pour le spiritisme et travaille comme caissier dans une coopérative d'émigrés* ». Le caricaturiste nous présente, ensuite, un marchand très âgé, aux sourcils froncés, et barbu à la Léon Tolstoï. Ce marchand-koupec, père d'une famille de 15 personnes, « *a emporté avec lui en exil deux samovars, un canari et 21 icônes. Il a de l'argent étranger. Il est nostalgique et se fâche quand il faut parler « leur langue* ». Le huitième personnage, également un homme âgé, est un ancien universitaire, professeur, idéaliste. « *Il a l'air d'un saule pleureur près d'un lac. Il ne se nourrit quasiment plus et croit que dans 100 ans, la vie sera belle...* » Enfin, le dernier, neuvième personnage de Bielkine, est un personnage double-face, un « *ange du paradis socialiste. Il a ramené avec lui deux valises. L'une contenant le nouvel argent du tsar, l'autre des passeports. Il ne met sa chemise rouge que quand il va à une manifestation ouvrière* » (fig. 2a, 2b)³³¹.

³³¹ Bielkine W., « Les typages des exilés (Типы беженцев) », *Vitche*, Paris, 1920, n°5, p. 13 – 14. (« * Из Баку. Бежал из-за своего слишком буржуазного вида. Чек на Лондон. * Харьковская. Муж имел крупный галантерейный магазин. Она до сих пор не может постичь смысла происходящего и с отчаянием спрашивает: «За что мы, аристократия, страдаем?» * Из Херсона. Имеет «донские», «думские», «царские», «карбованцы» и пр., и пр., и пр. Ходит с утра до вечера по Парижу с самоучителем в одном кармане и с картой города в другом и ищет «комбинаций». « * « Бывший человек » Бывший вице-губернатор. Живет в Варне на льготный размен и не знает, за что взяться: открыть ли кинематограф, или начать формирование новой армии... * Преподавательница К.Ж.К. Навидалась,



Figure 2a.

Arrivés sur le territoire français, les Soviétiques ne furent longuement guère dissociés des réfugiés. Les uns gardaient leurs passeports soviétiques, d'autres non, perdant de la sorte leur citoyenneté³³². Que fera donc ce personnage de Bielkine à Paris? Deviendra-il émigré? Ou bien, œuvrera-t-il pour les Soviétiques? Le caricaturiste laisse le lecteur en décider lui-même.

*настрадалась! Знает напересчет все концентрационные лагеря... * Подполковник. Кажется, в отставке. Женат, двое детей. Занимается спиритизмом. Служит кассиром в беженском кооперативе. * Из купцов. Семья из 15 душ. Привез 2 самовара, канарейку и 21 икону. Есть «валюта». Тоскует по родине и раздражается, когда приходится говорить «по-ихнему». * Профессор. Вид плакучей ивы над озером. Самоотверженно голодает и верит, что через 100 лет жизнь будет прекрасна... * Ангел из социалистического рая »).*

³³² Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 97.



Figure 2b.

En ce qui concerne la situation socioprofessionnelle, cette caricature pourrait servir de parfaite illustration à cette thèse soulignant que,

l'émigration offrit véritablement l'image d'une Russie en miniature : l'aristocratie, plus volontiers conservatrice, et la bourgeoisie, plus volontiers libérale, recevaient avec cette armée, vaincue mais intacte, le complément populaire qui, autrement, leur aurait manqué. Depuis les rares rescapés de la famille impériale jusqu'aux Cosaques du Don en passant par les grands intellectuels et les anciens cadres administratifs et politiques, toute la Russie d'avant la Révolution se retrouvait « hors frontières ». En 1922, Lénine fit encore à l'émigration un cadeau royal : par décret, il bannit plus de 150 éminents intellectuels et leur famille ; tout ce que la pensée russe comptait de valable se retrouvait d'un jour à l'autre en Occident³³³.

En décembre 1924, dans le supplément hebdomadaire des *Dernières nouvelles*, *Le Chaînon* (« Звено »), W. Bielkine revient, à nouveau, sur le sujet de la dispersion des émigrés (*fig. 3*)³³⁴. Or, cette fois-ci, il n'évoque plus les origines de son personnage, ni d'où il vient. En revanche, le caricaturiste nous présente un parcours d'exil d'un émigré russe effectuée en quatre ans. En 1921, le personnage à la barbe tolstoïenne, qui ressemble à un barine-paysan des contes populaires, trouve du refuge en Turquie, à Constantinople. Un an plus tard, il est déjà en Europe, à Paris. Sa barbe raccourcit ainsi que sa chevelure, permettant de dégager les traits de son visage, devenu plus noble, même si le héros porte toujours une *kosovorotka*, chemise traditionnelle russe. En 1923, à Berlin, l'émigré de Bielkine a les cheveux coupés et ne garde qu'une moustache. Le col de sa chemise aux extrémités arrondies lui assure un air plus dandy. L'évolution de son apparence se poursuit aux États-Unis :

³³³ Strouve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p.15.

³³⁴ Bielkine W., « Le réfugié s'acclimate (*Беженец акклиматизируется*) », *Le Chaînon*, Paris, 15 décembre 1924, p. 2. (« 1. В Константинополе (1921 г.). 2. В Берлине (1922г.). 3. В Берлине (1923 г.). 4. В Нью-Йорке (1924г.) »).

en 1924, nous découvrons devant nous un homme d'affaire aux lunettes, parfaitement élégant, et fumant un cigare. À travers cette caricature, Bielkine introduit également le problème de l'interculturalité : l'apparence ethnique du héros subit une influence de la mode et de la culture européenne. Ce qui démontre aussi son ouverture vers la culture (ou dans ce cas précis, vers les cultures) du pays d'accueil.

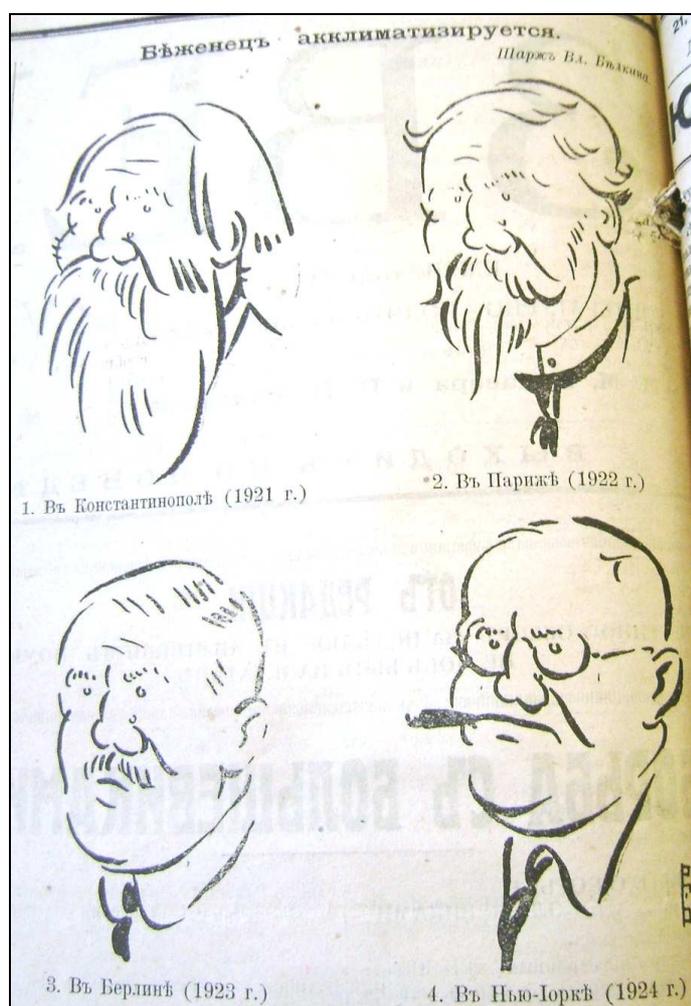


Figure 3. « 1. À Constantinople (1921) ; 2. À Paris (1922) ; 3. À Berlin (1923) ; 4. À New-York (1924) ».

Sur l'échelle chronologique, de nombreuses autres images qui voient le jour après la publication des « Typages des exilés » de W. Bielkine dans *Bitche*, évoquent soit la nationalité acquise ou convoitée en exil, soit une simple « appartenance » géographique des émigrés à leur pays d'accueil. Les dessinateurs s'intéressent ensuite davantage à l'exil lui-même, aux destinations des émigrés russes et à l'accueil qui leur est réservé.

Le pays étranger est souvent perçu par les émigrés caricaturés comme la « Russie hors frontières », la Russie mosaïque, aux multiples visages, un vaste territoire, quelque peu hostile, de la diaspora russe, où vivent d'autres peuples, « les hôtes ». Un fossé culturel se creuse entre les Russes et les « non-Russes ». De surcroît, dans les années 1920, plusieurs dessins parus en France évoquent l'émigré russe apatride (en possession du passeport Nansen) devenu très rapidement un citoyen du monde.

Les toutes premières caricatures publiées dans la presse russophone à Paris transmettent bien les émotions des exilés face à leur nouvelle situation, ainsi que leurs peurs des changements et d'un avenir incertain à l'étranger. Les dessinateurs cernent également la peur que les émigrés ressentent envers la nouvelle Russie bolchevique, où leurs vies étaient en péril. « Au Café de la Paix », une mise en scène humoristique de M. Linsky publiée dans le premier numéro de sa revue *Bitche*, en août 1920, reflète le malaise qui s'installe chez les émigrés à la recherche de la sécurité : « Le premier réfugié : – J'ai entendu dire que Koumakhine avait été fusillé à Odessa. Le seconde réfugié : – Chut!.. Que dis-tu ?

Notre Koumakhine est assis juste à la table d'à côté; il pourrait t'entendre et avoir peur...³³⁵ ».

D'autre part, les caricaturistes compatissent à la douleur de leurs compatriotes et admirent leur courage. Chez le satiriste de *Bitche* Mikhaïloff³³⁶, deux réfugiés russes observent un coureur français d'un œil sceptique : « - *Voici l'homme qui a parcouru toute la France ! – Quelle importance ! Moi, j'ai parcouru toute la Russie et toute la Crimée...³³⁷* ». M. Linsky raconte une histoire similaire : deux exilés regardent au cinéma les actualités du *Pathé-journal* sur les Américains Liston Wells et Evans Edwards, qui ont entrepris un tour du monde en 28 jours³³⁸, et s'étonnent : « *C'est avec cela qu'ils veulent nous impressionner ! Nous aurions aimé les voir à notre place en 1918, sans visas ni argent !..³³⁹* »

Ce sujet est aussi au cœur des dessins de MAD. Par exemple, en 1920, il présente une caricature stylisée en photo de famille, où chaque membre porte des habits provenant de pays différents : États-Unis, Turquie, Japon... Une légende apporte plus de précisions à l'image : « *Quand I. I. Ivanov aura enfin quitté les prairies américaines, où l'exil l'a conduit, et retournera en Russie, il y retrouvera sa femme rentrée de Constantinople. L'une de leurs filles reviendra du Japon, l'autre – de Norvège, leurs fils reviendront de Tiflis, de Paris, de Tel-el-Kebir et*

³³⁵ Linsky M., « Au Café de la Paix (B «Café de la Paix») », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 10.

³³⁶ Il s'agit, probablement, de Vladimir Mikhaïloff.

³³⁷ Mikhaïloff, « Les exilés (Беженцы) », *Bitche*, Paris, n° 3, p. 12.

³³⁸ Cet exploit a été couvert par différents titres, notamment, par exemple, par *Dimanche illustré*, Paris, 27 juin 1926.

³³⁹ Linsky M., sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 22 juillet 1926, p. 1.

d'Écosse, et le petit dernier rentrera de Laponie. Tous ces exilés formeront alors le groupe de la 4^{ème} Internationale représentée sur notre dessin » (fig. 4 – CI)³⁴⁰. Une autre caricature du satiriste, « Les hôtes du roi d'Angleterre », publiée la même année dans *La Cause commune* de V. Bourtsseff, montre un camp des réfugiés russes – quelques tentes en plein désert sous le soleil brûlant – près de Tel-el-Kebir, en Égypte. Un émigré en haillons, épuisé par la canicule et la faim et incapable de se protéger de l'attaque d'un lion, se soumet à la volonté de Dieu³⁴¹. Dans le sous-chapitre précédent, nous avons déjà cité un dessin de Chem figurant un Russe en Afrique. De même, comme cela a été déjà évoqué, les auteurs du film *Sergent X* placent leur personnage de l'émigré dans le même décor, tandis que, d'habitude, les personnages cinématographiques des Russes ont pour la destination Paris, et, plus rarement, le sud de la France (*Le Vertige*, *La Brigade sauvage*, *Nuits de princes*, *Tovaritch*, etc).

Certains récits humoristiques publiés dans les revues satiriques russes de l'époque portent aussi sur la dispersion des Russes et leurs itinéraires d'exil incroyables et servent de toile de fond aux caricatures. Ainsi, dans le récit *Sous le ciel d'Afrique* (« Под небом Африки ») d'Anatole Landinki, un ancien militaire russe devient chef d'une tribu d'indigènes³⁴². Les souvenirs de ces personnages contiennent souvent la

³⁴⁰ MAD, « Le IV^e International (4-й Интернационал) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 9.

³⁴¹ MAD, « Les hôtes du roi d'Angleterre (Гости английского короля) », *La Cause commune*, Paris, 20 août 1920, p. 3.

³⁴² Landinsky A., « Sous le ciel d'Afrique (Под небом Африки) », *Satyricon*, Paris, 18 avril, p. 3.

phrase « s'il n'y a pas eu de révolution... (не случись революции...) », et chargent cet événement historique non seulement d'un sens destructeur, mais lui accordent aussi le rôle d'un pont de départ permettant aux émigrés de se découvrir et d'acquérir des expériences enrichissantes.

En décembre 1925, dans *La Russie Illustrée*, MAD propose neuf tableaux regroupés sur la même page sous le titre « Nos lecteurs » et figurant huit enfants qui vivent, respectivement, en Turquie, en France, en Afrique, en Chine, en Allemagne, au Groenland, en Écosse et en Amérique du Nord. Ils rêvent tous de se retrouver un jour en Russie, ce que représente le neuvième tableau (*fig. 5a*)³⁴³. Dans le même périodique, en mars 1927, dans « La nostalgie de la Russie », MAD évoque les Russes en Afrique, en France, en Allemagne, en Turquie, au Mexique...³⁴⁴. La même année, à travers l'un de ses personnages, il affirme qu'il n'existe pas de pays, où, à cause des bolcheviks, n'ait pas de colonie russe³⁴⁵. Et un an plus tard, en février 1928, le caricaturiste finit même par se demander, si Mars est habité. Il imagine alors une importante communauté russe qui y est installée depuis 1919. Ces « Martiens » ont bâti toute une ville avec des banques, des restaurants,

³⁴³ MAD, « Nos lecteurs (Наши читатели) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 décembre 1925, p. 22. (« Наши читатели рассеяны по всему свету. Вот например. Миша Д. живет в Турции. Коля Р. Живет во Франции. Саша М. Живет в Африке. Федя С. Живет в Китае. Володя П. Живет в Германии. Сережа И. Живет в Гренландии. Митя Е. Живет в Шотландии. Петя Ф. Живет в Северной Америке. Но когда-нибудь они все встретятся в России »).

³⁴⁴ MAD, « La nostalgie de la Russie (Тоска по России) », *La Russie Illustrée*, Paris, 19 mars 1927, p. 3.

³⁴⁵ MAD, « L'URSS et l'Angleterre (СССР и Англия) », *La Russie illustrée*, Paris, 9 avril 1927, p. 3.

des associations, des écoles, des taxis, des cabarets, des boutiques de mode... (fig. 5b – CI)³⁴⁶.



Figure 5a. « Nos lecteurs sont dispersés dans le monde entier. Voici un exemple. Micha D. vit en Turquie. Kolia P. vit en France. Sacha M. vit en Afrique. Fédia S. vit en Chine. Volodia P. vit en Allemagne. Sérioja I. vit au Groenland. Mitia E. vit en Ecosse. Petia F. vit en Amérique du Nord. Mais un jour, ils se retrouveront tous en Russie ».

³⁴⁶ MAD, « Existe-elle la vie sur le Mars ? (Обитаем ли Марс?) », *La Russie illustrée*, Paris, 25 février 1928, p. 3.

MAD reste attaché au thème de la diaspora russe. Ainsi le satiriste figure l'émigré russe à la Préfecture de police de Paris tentant de renouveler son titre de séjour ou, comme il l'appelle, sa « carte d'identité ». Évoquant l'errance de sa famille, le Russe s'exclame: « *Mon épouse est Lituanienne, mon fils aîné est Polonais, ma fille est Estonienne, mon fils cadet est Lituanien, et moi-même, je suis Roumain* ». L'agent est étonné, ce qui crée un effet comique malgré la profonde tristesse de la situation³⁴⁷. Dans les années 1930, les personnages de MAD, conscients que le retour en Russie est impossible, désespèrent et leurs idées deviennent de plus en plus noires. Le rire est désormais acide, de plus en plus railleur, voire, sarcastique. Ainsi, en 1934, *Les Dernières nouvelles*, publie cette caricaturiste bouleversante du satiriste : « *C'est bien agréable de vivre dans les pays où il n'y a pas de Russes !.. – Il ne faut pas en parler. Quelqu'un pourrait nous entendre et se dire : « Ils l'avouent eux-mêmes qu'il est beaucoup plus agréable de vivre là, où il n'y a pas de réfugiés ! »*³⁴⁸.

Les émigrés de MAD ironisent aussi sur leur statut, désavantageux à leurs yeux : « C'est étrange : les gens qui sont privés de toute possibilité de se déplacer s'appellent les migrants (il s'agit d'un jeu de mots en russe : le « réfugié, migrant » se traduit comme « беженец » du verbe « бежать » signifiant « courir », donc littéralement, le réfugié est, en russe, « celui qui court, qui se déplace » et non « celui qui se

³⁴⁷ MAD, « L'international des réfugiés (Беженский Интернационал) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 6 septembre 1934, p. 1.

³⁴⁸ MAD, « Les Russes sur eux-mêmes (Русские о себе) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 17 décembre 1934, p. 1.

réfugie »)³⁴⁹. Ce qui explique, en partie, que la notion de l'errance soit explorée dans la caricature (voir le sous-chapitre suivant « Figures de l'exil dans le cinéma et la caricature »).

Dans la même optique, le dessinateur PEM, dans *La Russie illustrée*, place son émigré russe dans un décor africain et l'incite à préserver les traditions et les coutumes de son pays natal (*fig. 6 – CI*)³⁵⁰. Les premières questions identitaires soulevées, la sauvegarde de la culture russe en exil restera longtemps un problème central des émigrés et empêchera leur assimilation, totale ou partielle, dans les pays d'accueil. Nous reviendrons sur cette question en parlant de la mode russe et de la nostalgie.

En évoquant la géographie de la diaspora russe dans le monde, la caricature met aussi en lumière l'incertitude existentielle des exilés. Ainsi un personnage d'émigré s'interroge, perplexe, devant une carte : « *Où pourrais-je encore me rendre ?* »³⁵¹. Une autre figure en forme d'un point d'interrogation se penche sur la maquette du globe terrestre : « *Et que ferait Nansen, ce célèbre voyageur, s'il avait un « passeport Nansen » ?* »³⁵²

Les dessins de presse dévoilent, également, des traumatismes tels que l'accueil hostile, la maltraitance des Russes, des affrontements entre les émigrés et les autochtones, le dépaysement. Par exemple, dans *Bitche*,

³⁴⁹ MAD, « Les déplacements en Europe (Передвижения по Европе) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 8 août 1935, p. 1.

³⁵⁰ PEM, sans titre, *La Russie illustrée*, Paris, 16 avril 1927, couverture.

³⁵¹ MAD, « *Eugène Onéguine* dans la vraie vie des exilés (« Евгений Онегин » в беженском исполнении) », *La Russie illustrée*, Paris, 26 février 1927, p. 3.

³⁵² MAD, « Les réflexions des émigrés (Беженские мысли) », *La Russie illustrée*, Paris, 17 mai 1930, p. 3.

MAD attire l'attention du lecteur sur le massacre des réfugiés russes dans la capitale de la Bulgarie : « *Les exilés russes ont été agressés à Sofia. Les autorités locales ont également pris part à cette agression* », rapporte, soi-disant, l'agence télégraphique *Russaguen*³⁵³ cité par le caricaturiste (nous n'avons pas trouvé de témoignages historiques concernant cet événement). « – *Nous tâchons de tout faire pour que nos frères russes se sentent comme chez eux, en Russie...* », rétorque d'un air innocent un représentant des forces de l'ordre bulgares faisant allusion aux répressions bolcheviques (*fig. 7 – CI*)³⁵⁴.

II.1.3. Figures de l'exil dans le cinéma et la caricature

Des titres de tout premier film produit par Ermolieff en France, *L'Angoissante aventure* de Protazanoff, nous apprenons qu'il a été tourné à Yalta, à Constantinople, à Marseille et à Paris, soit tout au long du chemin de l'exil parcouru par la troupe. Les premières scènes sont filmées à Yalta, avec ses villas à colonnades, ensuite nous reconnaissons la façade du Musée des Beaux-arts de Marseille, ses rues et maisons, son port ainsi que celui de Constantinople. Avec de faciles modifications au

³⁵³ Agence russe (Russguen) (en russe : « Русское агентство (Русаген) ») fut une agence télégraphique et télégraphique privée, fondée par le Premier ministre du Gouvernement provisoire.

³⁵⁴ MAD, « Soyez les bienvenus chez vos « frères » (Гостеприимство «братушек»)», *Bitche*, Paris, n° 2, p. 7.

scénario, chaque fois que les déplacements multiples de la troupe d'Ermolieff lui laissent quelque répit quel qu'il ait été, sur terre ou sur mer, car la plupart des scènes intérieures sont tournées sur le bord du navire *La Panthère*. N. Noussinova baptise alors *L'Angoissante aventure* du « journal de bord » de la troupe d'Ermolieff³⁵⁵.

Octave, fils cadet du marquis de Granier, interprété par I. Mosjoukine, qui vit une vie aisée mais ordinaire dans un petit paradis terrestre au nom inconnu, s'apprête à aider son frère aîné Charles (A. Rivory) à se débarrasser de sa liaison avec une actrice, Yvonne Lelys (N. Lissenko) afin qu'il puisse épouser la timide Lucie (V. Dark). Mais, malgré lui, il s'éprend d'Yvonne qui l'amène à Constantinople³⁵⁶. Octave semble sortir de son cocon : il suit son aimée à Paris où elle décroche un contrat de comédienne et fait engager Octave comme acteur de cinéma. La descente aux enfers commence par la jalousie d'Yvonne, qui s'accoutume à l'alcool et aux cartes et, perdue son travail, se retrouve comme danseuse de cabaret et ensuite, comme clownesse. À court d'argent, après l'accident de leur fille, Octave va dévaliser son père (A. Colas), surpris, il le tue... Mais tout cela n'est qu'un cauchemar, un voyage-songe, et Octave éveillé se précipite donc au port pour faire ses adieux à Yvonne qui entreprend toute seule un voyage « vrai ».

La traversée de la troupe d'Ermolieff, qui a marqué sans doute leurs vies, traduite dans *L'Angoissante aventure* par deux voyages, rêvé et réel, trouve, par la suite, son écho dans un bon nombre de films tournés

³⁵⁵ Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 60.

³⁵⁶ La version française du film est la plus complète. La version anglophone de *L'Angoissante aventure* est abrégée et ne contient pas de scènes tournées à Constantinople.

par les cinéastes russes en France. Cette même figure du départ d'un personnage de la maison familiale, qui s'associe à l'image de la patrie, en bateau, plus rarement, en train, nous remarquons dans *L'Enfant du carnaval* où les personnages partent à la recherche du travail à Paris ou à l'étranger. Yvonne Dumont, interprétée par la compagne de Mosjoukine Natalie Lissenko, perd son nid conjugal et se retrouve dans la rue, avec un nourrisson sur les bras. Elle l'abandonne et prend un train Paris, tandis que son mari quitte Nice et s'engage comme matelot sur un paquebot – la figure de la mer et du bateau par le temps de grisaille qui renvoie à la nostalgie des émigrés.

Dans *Le Chant de l'amour triomphant*, le héros s'exile pour oublier son amour. Dans *Le Brasier ardent*, le mari cocu cède sa femme à son rival et repart chez lui, le cœur brisé, en bateau. Dans *Les Ombres qui passent*, le héros principal quitte sa maison idyllique familiale à la campagne pour acquérir un héritage en ville, tout comme dans *La Dame masquée*, l'héroïne se rend dans une grande ville à la recherche d'une vie meilleure. Dans *La Maison du mystère*, l'arrestation, l'évasion et la fausse mort du héros de Mosjoukine sert de toile de fond d'un long retour à la joie et au bonheur. De même dans *Feu Matias Pascal* de M. L'Herbier, Mosjoukine-Pascal, déclaré mort, entreprend un voyage initiatique (en train) qui le mène à une nouvelle vie. Contraint à l'exil dans *Le Lion des Mogols*, le héros principal, un prince déchu, embarque sur un bateau avec un groupe de cinéastes parisiens qui l'engagent ; après avoir fait une brève carrière de comédien en France et avoir retrouvé sa sœur, il retourne dans son royaume et récupère son trône. Soit encore

dans *Casanova*, le personnage s'engage sur un navire afin de quitter sa patrie en sauvant sa vie.

En ce qui concerne les films d'animation de L. Starewitch, ses marionnettes sont aussi souvent confrontées à un départ de la maison familiale ou à des voyages, prenant parfois des tournures imprévues, qui changent radicalement leurs destins. Ainsi, le petit héros-chien de *Fétiche mascotte* quitte la petite chambre de sa créatrice, une mère seule qui subvient aux besoins de sa fille en cousant les peluches. Il parcourt tout Paris, et surtout ses bas-fonds, avant de revenir à la maison auprès de la fillette malade. Dans *Fétiche se marie*, ce même héros qui vit dans une petite maisonnette entourée d'un jardin fleuri, s'enfuit en voiture avec sa fiancée Lili poursuivi par une princesse capricieuse, tombée amoureuse de ses chants. Ensuite, en s'échappant d'un chien-policier, ils font un accident, s'envolent vers la Lune et reviennent sur Terre, chez les nains qui les marient. Dans l'épisode suivant, *Fétiche en voyage de noces*, Fétiche et Lili s'embarque sur un navire qui doit les amener à Paris, pour leur lune de miel. En chemin, le bateau est naufragé et le couple se retrouve sur une île en plein mer. Leur petite idylle y est perturbée quand, dans *Fétiche chez les sirènes*, Fétiche se fait kidnapper par les sirènes, tandis que Lili se retrouve prisonnière du singe, chef de tribu indigène locale. L'aventure s'achève par le retour heureux de Fétiche sur l'île et la libération de Lili.

Dans *La petite chanteuse des rues*, où nous voyons jouer Nina, la fille cadette de Starewitch, la petite héroïne et sa mère sont forcées à quitter leur manoir. À l'aide de son ami singe dressé, la fillette use de

toute sa ruse pour récupérer sa maison familiale et y parvient avec succès. Dans *Les Grenouilles demandent un roi*, librement inspiré de la fable éponyme de La Fontaine, les grenouilles, ayant des problèmes avec leur gentil roi, envoient une délégation au dieu Jupiter pour lui demander un autre gouverneur. Film à connotation politique, il renvoie au régime tsariste ainsi qu'aux meetings et à la révolution bolchévique, vécus par Starewitch³⁵⁷, tout comme *Le Rat de ville et le rat des champs*, également, inspiré de La Fontaine, peut être considéré comme une métaphore de l'émigration. Dans ce court-métrage d'animation, après un accident à la campagne, le Rat des villes est ramène chez lui par le Rat des champs. Cependant, effrayé par la mode de vie citadine des années folles, ce dernier retourne chez lui, dans son petit paradis bucolique. Avec *Amour noir et blanc*, ce film caricature le cinéma américain : accident de voiture, fuite, irruption du chat, bal mené par une danseuse noire, une allusion à Joséphine Baker qui s'installe en France en 1925, un an avant la sortie du *Rat*. Le sujet du *Lion devenu vieux* nous fait également penser à l'émigration : le Roi vieillissant est chassé de son royaume par un Bœuf-« prolétaire », qui porte un tablier d'ouvrier, barbouille le trône de Lion en peinture noire et s'autoproclame le roi.

³⁵⁷ Béatrice-Léona Martin-Starewitch, la petite fille du cinéaste, note dans ses mémoires que la morale du film « est d'un grand pragmatisme : la démocratie pluraliste possède certainement nombre de défauts, mais reste le moins mauvais des régimes politiques (on est loin des Bolcheviques !). Cette fable serait une fable à message, c'est l'hypothèse avancée par Donald Crafton dans *Before Mickey, the animated film, 1898-1928* : « Peut-être que pour ce Russe émigré encore habité par l'amertume et le cynisme le message était que le meilleur gouvernement est pas de gouvernement du tout » (cité dans Martin B., Martin F., *Ladislav Starewitch...*, op. cit., p. 131).

Lion se retire dans une caverne où, rongé par la honte et la détresse, il expire, partant, de sorte, pour l'exil ultime.

Le même sort est aussi réservé à l'héroïne de *Dans les griffes de l'araignée*, « un drame néo-conjugal » que l'on pourrait, selon B.-L. Martin-Starewitch, en raison de son style lent et régulier, rattacher au « style russe », « à ce cinéma de la lenteur d'avant la révolution que L. Starewitch à l'époque ne pratiquait pas »³⁵⁸. Il serait également juste de remarquer que, dans cet élan de nostalgie, Starewitch rend hommage à *La Belle Lucanide* (1912), l'un de ses premiers films d'animation. *Dans les griffes de l'araignée* raconte la tragédie d'une mouche surnommée Aurélie. Sérieuse et travailleuse, elle vit dans un village. Un jour, alors qu'elle vole du miel à l'abeille, elle se retrouve en mauvaise posture. Le Capricorne la sauve et c'est le début d'une belle histoire d'amour. Mais la tentation arrive de la ville sous l'apparence d'un papillon de nuit, une phalène, actrice de théâtre. Aurélie quitte son fiancé et son village pour Paris, où Miss Phalène l'engage comme domestique, mais elle est vite renvoyée quand Miss Phalène la surprend dans son salon en train de l'imiter grotesquement en présence de Tom le Criquet. Engagés comme danseurs mondains, Aurélie et Tom côtoient les fêtards, s'enivrent de vie parisienne nocturne et illusoire. Attirée dans un piège par Arachnus, le banquier, qui croit que tout s'achète, Aurélie est sauvée par Tom qui y perd pourtant la vie. Dévastée, Aurélie retourne au village et y découvre ce qu'aurait pu être le bonheur d'une vie simple avec Capricorne, qui a déjà refait sa vie avec une autre mouche.

³⁵⁸ Ibid., p. 132.

Le remake de *La Cigale et la Fourmi*³⁵⁹ témoigne aussi d'une bonne connaissance de la vie parisienne, de ses fêtes et de ses cabarets pour lequel la Cigale, une bonne danseuse et amatrice du champagne, quitte son village natal. Mais voici venir l'hiver qui symbolise le retour aux origines. La dernière scène reprend la fin de la fable de La Fontaine et fait l'écho à *Dans les griffes de l'araignée* : seule et sans espoir, frigorifiée sous la neige qui tombe, la Cigale, regarde par la fenêtre à l'intérieur de la maison éclairée de la Fourmi et frappe à la porte. D'abord, la Fourmi ne la laisse pas entrer mais ensuite, elle change d'avis. Cependant, il est trop tard : la Cigale s'éteint dans les bras-pattes de son amie.

Les principaux personnages de *La Petite Parade*, adaptation du conte d'Andersen *Le petit soldat de plomb*, partent, eux aussi, pour leur voyage ultime, au paradis des poupées. Mais avant, nous assisterons aux terribles aventures d'un d'entre eux, le petit soldat de plomb amoureux d'une danseuse de porcelaine, qui lutte contre le diable, son allié Casse-noisettes et leurs machiavéliques inventions et sauve sa bien-aimée, non toutefois sans perdre une jambe. Désespéré de son infirmité, il se suicidera, et comme la petite danseuse l'aime aussi de toute son âme de poupée, elle se lance à son tour dans les flammes, pour rejoindre son amant. Enfin, le seul long métrage de Starewitch, *Le Roman de Renard*, inspiré d'un ensemble de récits médiévaux français composés aux XII^e et XIII^e siècles et des contes populaires russes, évoque aussi des déplacements et des poursuites : par exemple, Louve envoie son Loup

³⁵⁹ Un court métrage d'animation éponyme a été tourné par L. Starewitch en Russie en 1911.

chercher du poisson, Renard se fait pourchasser par les villageois, Renard se cache dans la forêt, etc.

Les figures du départ, du voyage, de l'exil et du retour sont aussi présents dans les films des années 1930. Ainsi, dans *La Mille et deuxième nuit* de Volkoff, le beau prince Taher, interprété par Mosjoukine, cousin du sultan tyrannique et chef de sa garde, attire sa colère et échappe au bourreau en s'évadant et disparaissant dans la mer. On le croit mort, mais un pêcheur le recueille. Devenu hors-la-loi et chef des insurgés – « victimes du sultan », – le prince s'attaque en vain au marché des esclaves pour libérer Aïcha, la fiancée du pêcheur. Lorsque le sultan déclare d'exécuter Aïcha, si Taher ne se rend pas, le prince se constitue prisonnier, le temps de se rendre au palais et de prendre sa revanche. Délivré par Gulnar, la sultane blonde, il tue le tyran, qui fait penser aux bolcheviks, lors d'un duel. Dans *Les Nuits moscovites* de Granowsky, adapté d'une histoire de Pierre Benoît, nous voyons un voyage en troïka dans le steppe russe. Dans *Orloff et Tarakanova* d'Ozep³⁶⁰, le favori de Catherine II et le commandant de la flotte russe, comte Alexis Orloff, se rend en Italie, en navire, pour amener en Russie l'exilée Elizabeth Tarakanova, qui prétend d'être la fille d'Élisabeth Ire, donc la petite-fille de Pierre le Grand. Dans *Katia* de M. Tourneur, d'après le scénario de J. Companéez, la jeune Catherine Dolgorouki part pour Paris afin de fuir son amour pour le tsar Alexandre II, mais retourne en Russie et devient son épouse morganatique. Dans *Le Vertige* (1934) de P. Schiller, le

³⁶⁰ Le remake de *Tarakanova* de Raymond Bernard, sorti en 1930.

général Mikhaïloff, un Russe à Paris, afin de préserver son mariage, se « ré-exile » à Nice.

Ainsi, *La Tragédie impériale* de L'Herbier se termine par une séquence où nous voyons la troïka ramener le tsar Nicolas II, la tsarine et leurs enfants à l'exil, à travers un paysage enneigé russe. Dans *Yoshiwara* d'Ophuls : un officier russe vient en mission au Japon et y trouve l'amour et la mort. Dans *Nuits de feu* de L'Herbier, le procureur Andreïev se fait croire mort et part au front « laissant sa place » à l'amant de son épouse, mais revient ensuite auprès d'elle et voit leur bonheur renaître. Dans *La Citadelle du silence* toujours de L'Herbier, la terroriste russe Viana s'exile à Paris après un attentat raté et ensuite, retourne en Russie, épouse du commandant de la forteresse où est emprisonné son amoureux, lui aussi terroriste, dans le but de le libérer. *Au service du tsar* de P. Billon met en scène une autre terroriste, Anna Raditsch, qui part de Paris, en train, se faisant passer par la femme du comte Michel Tomsky, capitaine de la garde impériale. Sa mission est d'assassiner le Grand-duc qui tombe amoureux de la jeune femme. Une maîtresse jalouse tue Anna avant qu'elle n'ait pu perpétrer son crime.

De nombreux d'autres films « étranger » évoquent également la révolution et l'exil des Russes. Ainsi, par exemple, dans *Nostalgie* du réalisateur italien G. Righelli, nous trouvons une jeune princesse russe qui se réfugie à Paris avec son père prince et général et un fidèle intendant. Tous trois s'installent dans une pension de famille peuplée d'exilés. Escroquée par un filou qui la dépouille de ses biens, orpheline de son père, la jeune fille et son intendant qui l'aime secrètement et sans

espoir déchoient, vivent dans la misère. Minés par la nostalgie, ils retournent au pays. À la frontière, l'intendant, dont le travail de terrassier à Paris a rendu les mains calleuses, passe pour un prolétaire et la princesse, pour écarter les soupçons des bolchéviks, accepte de devenir sa femme. La révolution est montrée ici comme un moyen de réaliser un amour socialement impossible. En contrepartie, dans le drame allemand *L'Amour de Jeanne Ney* de G.W. Pabst, Jeanne, la fille du diplomate et correspondant politique français Alfred Ney, réside avec sa famille en Crimée dans la Russie de 1917. Son père tombe sur une liste d'agents bolcheviques parmi lesquels se trouve le nom de l'amant de Jeanne, Andreas Labov. Lors de son arrestation, le père de Jeanne est tué et la jeune femme retourne à Paris. Peu après, Andreas arrive en France pour organiser les marins à Toulon. À ce moment, un renversement de rôles se produit : un Russe blanc Khalibiev, qui s'avère un voleur et traître, veut séduire Jeanne et profite de la naïveté d'Andreas. Nous en déduisons que les figures du déplacement, de la perte de la patrie ou de la maison familiale et l'irréversibilité temporelle, suscitant la nostalgie, permettent aux cinéastes émigrés, mais aussi à leur spectateur, de faire leur deuil, même si l'espoir du retour reste fort présent.

Dans la caricature, le thème de l'errance et de l'exil tient une place principale dans les revues *Bitche* et *La Russie illustrée*. Un homme au dos voûté, souvent une canne à la main, parcourant le monde tel le légendaire Juif errant (*fig. 1 – CI*), devient, dès 1920, l'une des allégories

de l'émigré russe. L'appel à cette figure³⁶¹ pourrait s'expliquer par le fait que, dans la langue russe, le mot « réfugié » signifie littéralement « celui qui court » ; il renvoie au mythe d'un cordonnier juif condamné à l'errance perpétuelle pour avoir refusé un instant de repos au Christ portant la croix. Son corps se renouvelant à chaque siècle, il parcourt donc le monde devenant le symbole du peuple en diaspora³⁶². Ainsi, par exemple, le dessin de M. Linsky, faisant la couverture du cinquième numéro de *Bitche* et intitulé « Le réfugié, ce nouveau satellite de la Terre », figure un homme apeuré, maigre, aux habits élimés et une valise à la main trotinant à la surface du globe sous le regard étonné de la Lune. La légende, qui accompagne cette caricature aux couleurs sobres, mentionne : « *Les astronomes ont découvert un nouveau corps céleste tournant autour de la Terre. On ne peut l'observer qu'à l'œil nu : il a peur de tout et, surtout, des armes...* » (fig. 2 – CI)³⁶³. MAD reprend aussi cette même figure. Afin de commémorer le cinquième anniversaire du grand exode de 1920, il publie, en couverture de *La Russie illustrée*, un dessin-collage figurant un globe terrestre et un émigré qui erre à sa surface depuis toutes ces années (fig. 3)³⁶⁴.

³⁶¹ Dans l'un de son articles portant sur les origines des images contemporaines, M. Tsikounas souligne que les images (cinéma, caricature, photographie, peinture) ne sont presque jamais originales et ne font que migrer, presque inchangées, d'un champ artistique à l'autre (Tsikounas M., « D'où nous viennent au juste les images ? », *Cinémas*, Vol. 12, n° 3, 2002, p.101).

³⁶² Klauber V., « Mythe du Juif errant », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-du-juif-errant/> (consulté le 05/07/2018).

³⁶³ « Астрономы открыли новое тело, вращающееся вокруг земного шара. Наблюдать за ним можно только невооруженным глазом – вооруженного оно не любит ».

³⁶⁴ MAD, « 1920 – 1925 : cinq ans en exil (1920 – 1925: пять лет на чужбине) », *La Russie illustrée*, Paris, 15 mars 1925, couverture.



Figure 3.

Dans un autre dessin, MAD montre un riche aristocrate A.B. qui, en 1918, se réfugie en Turquie, d'où il ramène avec lui ses nombreux trésors. En 1920, il arrive, appauvri, à Paris ; en 1922, il est déjà à Berlin, tout amaigri, et, en 1924, devenu vagabond, il marche toujours avec un pauvre balluchon, quelque part à 2500 km de sa terre natale, devenue soviétique (*fig. 4 – CI*)³⁶⁵.

Dans la plupart de caricatures, plus tristes que drôles, l'émigré de MAD, un clochard-apatride, n'est nulle part chez lui³⁶⁶. Il porte son

³⁶⁵ MAD, sans titre, *Unsere Welt* (« Наш мир »), Berlin, 8 juin 1924, p. 16.

³⁶⁶ « Les émigrés restaient apatrides, vivaient sur leurs valises en espérant un retour imminent chez eux. Wrangel disait : si les circonstances l'exigent, acceptez la

passport Nansen³⁶⁷ dans la poche de son seul et unique costume, qui conserve les traces de son long voyage (fig. 5 - CI)³⁶⁸. Rapiécé de toutes parts, ce costume « avait été confectionné en 1916 par le meilleur tailleur de Moscou, puis un peu retouché en Crimée, un peu à Constantinople, un peu à Sofia, à Prague, à Berlin et, enfin, à Paris » (fig. 6 – CI)³⁶⁹.

Avec la même intention, en 1926, sous le pseudonyme de Griffon³⁷⁰, Mikhaïl Drizo-MAD publie dans *La Russie illustrée* un feuilleton dessiné, qu'aujourd'hui nous qualifierions de BD, intitulé « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov ». Ce récit-fiction inspiré des faits historiques du Grand Exode, est construit de sorte que chaque émigré puisse se reconnaître dans le personnage complexe au nom évocateur, qui se traduit littéralement comme « fuyard ».

nationalité du pays qui vous a accueillis. Mais ne vous mêlez en aucun cas de sa politique. Respectez ses lois. Élevez vos enfants pour la Russie de demain. Une culture, c'est bien, deux cultures, c'est encore mieux. Restez toujours Russes » (Коваленко Ю. «Объединяли всех только церковь да кладбище». Фотоисторик белой эмиграции — о русских в Париже (интервью) » (Kovalenko Y., « Ce sont l'église et le cimetière qui réunissaient tout le monde... ». L'historien de la photographie de l'émigration blanche sur les Russes à Paris (entretien avec l'iconographe A. Korliakov) » [En ligne] : <http://blog.beinenson.news/2016/08/18/russia-photo-france/> (consulté le 22/08/2016 ; c'est nous qui traduisons du russe).

³⁶⁷ Dans le chapitre consacré aux papiers d'identité des émigrés, nous parlerons plus en détails du passeport Nansen et des caricatures qui l'évoquent.

³⁶⁸ MAD, « Les gens qui ont perdu la mémoire (Люди, потерявшие память)» (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 20 juin 1931, p. 3.

³⁶⁹ MAD, « La mode masculine russe (Русская мужская мода)» (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 18 septembre 1926, p. 3.

³⁷⁰ Teriohina V., « L'homme parfait... », op. cit., p. 227.

Le feuilleton commence par le départ du personnage de son pays natal, la Russie, à bord d'un navire étranger³⁷¹. Comme l'équipage du navire lui refuse l'accès, Bieglestov se cache dans un tonneau et tente d'embarquer en cachette. Découvert par un matelot, le héros est jeté par-dessus bord à l'accostage suivant. Insistant, Bieglestov s'accroche à l'ancre et continue son voyage³⁷². Quand le navire arrive à destination, en Afrique, Bieglestov, qui n'a pas de visa, est remis aux autorités locales qui l'incarcèrent aussitôt. Mais le héros ne baisse pas les bras et invente une ruse pour s'évader. Poursuivi par la police, il réussit à nouveau de s'en tirer³⁷³. Ensuite, Bieglestov est capturé par une tribu cannibale d'Afrique noire, mais comme il est très maigre, le chef de la tribu décide, d'abord, de l'engraisser, ce que Bieglestov accepte volontiers, car, depuis longtemps, il ne mange plus à sa faim. Au fil des jours, les Noirs s'attachent à Bieglestov en raison de son gentil caractère de bon vivant. Ils lui permettent de s'habiller comme eux et lui, de son côté, leur apprend la culture russe : la danse *kazatchok* et le *borchtch* que le chef de la tribu apprécie tellement qu'il récompense Bieglestov en lui offrant un

³⁷¹ Nous voudrions remarquer que le départ (de la maison familial, de la ville, du pays, etc.) et le voyage en mer sont aussi les allégories exploitées souvent dans les films tournés par les émigrés russes en France. Voir l'article : Borger L., Morel C., « *L'Angoissante aventure...*, *op. cit.*, p. 38, ainsi que notre mémoire de recherche M2 *Deux nostalgies russes : du cinéma en exil aux films traitant de l'exil* (sous la dir. de M. Gagnebin et J-L. Bourget), soutenu en 2011 à l'Université Paris 3 – La Sorbonne Nouvelle.

³⁷² Griffon, « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov : I. La fugue de la Russie (Вокруг света за 8 лет. Приключения Ивана Ивановича Беглецова: 1. Бегство из России) », *La Russie illustrée*, Paris, 13 novembre 1926, p. 16 – 17.

³⁷³ Griffon, « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov : II. En Afrique (Вокруг света за 8 лет. Приключения Ивана Ивановича Беглецова: 2. В Африке) », *La Russie illustrée*, Paris, 20 novembre 1926, p. 16 – 17.

harem. Un jour, un groupe de Blancs chargés de dénicher des espèces rares pour le Jardin d'acclimatation parisien, arrive dans ce village africain. Les Français sont étonnés de découvrir Bieglestov, ce « Nègre blanc », dans la tribu et acceptent de le ramener avec eux à Paris³⁷⁴. Ainsi Bieglestov arrive dans le pays dont il rêvait et s'installe dans sa capitale où il devient chauffeur de taxi, comme une grande majorité des Russes en exil. Ne connaissant pas Paris et prêtant peu attention aux règles de la circulation, Bieglestov croule sous les amendes. Pour couronner le tout, il renverse, par inattention, un agent de police ce qui met fin à sa carrière de chauffeur³⁷⁵. En quête d'un nouveau travail, le héros parcourt la ville et croise, par hasard, une vieille connaissance, Maria Ivanovna (prénom typique russe, tout comme Ivan Ivanovitch). Ensemble, ils décident de s'associer et d'ouvrir un restaurant³⁷⁶. Bieglestov ne réussit pas à faire payer ses clients tant il compatit aux malheurs des émigrés russes, et quant aux Français : « *On ne fait pas payer nos alliés ! Nos hôtes !* » Son restaurant fait donc faillite³⁷⁷ (ex. fig. 7a, 7b, 7c – CI).

³⁷⁴ Griffon, « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov : III. Chez la tribu Bam-Bouk (Вокруг света за 8 лет. Приключения Ивана Ивановича Беглецова: 3. У племени Бам-Бук)», *La Russie illustrée*, Paris, 27 novembre 1926, p. 16 – 17.

³⁷⁵ Griffon, « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov : IV. A Paris. L'initiative vaut plus que de l'argent (Вокруг света за 8 лет. Приключения Ивана Ивановича Беглецова: 4. В Париже. Инициатива дороже денег)», *La Russie illustrée*, Paris, 4 décembre 1926, p. 18 – 19.

³⁷⁶ Il s'agit d'une activité typique des émigrés russes à Paris (tout comme chauffeur de taxi). Nous développerons ce sujet dans le chapitre II.4.1. « L'habileté des émigrés, métiers en émigration ».

³⁷⁷ Griffon, « Autour du monde en 8 ans. Les aventures d'Ivan Ivanovitch Bieglestov : V. Un restaurant russe (Вокруг света за 8 лет. Приключения Ивана Ивановича Беглецова: 5. Русский ресторан)», *La Russie illustrée*, Paris, 11 décembre 1926, p. 18 – 19.

Ce parcours typique de l'exilé, raconté avec humour, reflète parfaitement les qualités et les défauts des émigrés russes et permet au lecteur de s'identifier facilement aux personnages. Le voyage onirique de Piotr Petrovitch Bejentsev (son nom signifie « réfugié, exilé ») autour du monde, raconté par M. Linsky, qui reprend le thème de l'odyssée migratoire, ici, d'une errance imaginaire, s'inscrit aussi dans cette optique.

Impressionné par un article de presse évoquant une traversée, Bejentsev se présente au rédacteur du journal qui a publié le papier en question, en lui proposant de faire une nouvelle traversée. Le rédacteur le jette littéralement par la fenêtre et Bejentsev atterrit sur une île habitée par des cannibales. Il parvient à s'en échapper, mais se fait avaler par un requin, auquel il ... déclame un peu de Maïakovski. Écœuré, la bête recrache Bejentsev qui tombe, par miracle, dans un sous-marin qui le dépose dans le port le plus proche. Là, Bejentsev saute, sans se faire remarquer, dans un véhicule et revient chez le rédacteur étonné. À ce moment le lecteur apprend qu'il s'agissait d'un rêve (*Fig. 8 – CI*)³⁷⁸.

Cette histoire de Linsky nous renvoie à *L'Angoissante aventure* que nous avons déjà citée : le rêve prémonitoire, prenant la forme de cauchemar, lui permet, par la suite, de changer son destin³⁷⁹. Dans la BD de Linsky, le rêve se présente comme une inévitable façon d'affronter une expérience traumatisante, telle que le départ forcé et précipité du

³⁷⁸ Linsky M., « Le record d'un réfugié (Рекорд беженства) », *La Russie illustrée*, Paris, 24 juillet 1926, p. 3.

³⁷⁹ Voir notre mémoire M2 *Deux nostalgies russes...*, op. cit., p. 36.

pays natal³⁸⁰. Le symbolisme et le rôle des récits oniriques dans les films et les caricatures traitant de l'émigration seront repris plus en détail plus bas.

Les caricaturistes sont davantage ouverts à la description du personnage de l'émigré, de son apparence et son âge, son caractère, sa situation avant l'exil et son ressenti d'émigré, ainsi que de ses origines, ses itinéraires d'exil et des changements physiques et émotionnels qu'il subit en émigration, que les cinéastes russes et français. En revanche, ces derniers abordent essentiellement les figures de l'exil (déplacements, voyage, départ, exil) et accentuent l'exotisme de l'émigré, sa différence physique et culturelle avec ses hôtes. En prenant pour référence le personnage principal, devenu classique, de *L'Immigrant* de Charlie Chaplin (1917)³⁸¹, ingénieux, odacieux, désargenté, se prêtant constamment au ridicule mais doté aussi de gentillesse et de l'empathie, nous constatons de nombreuses similitudes entre ce héros et les héros des caricaturistes émigrés (conditions dures de la traversée et de l'accueil, manque d'argent, faim, souffrance physique, travail occasionnel, etc.). Les caricaturistes russes créent des personnages auxquels les lecteurs peuvent facilement s'identifier et qui pourraient devenir leurs « porteparole » de l'expérience exilique. Les personnages pour qui l'exil est « un abandon, une solitude terrifiante », où ils ont peur de se perdre, de

³⁸⁰ Pour S. Freud, affirmant que le rêve est l'accomplissement travesti, hallucinatoire d'un désir ou d'une angoisse, souvent inconscient, réprimé, refoulé. Cette fonction du rêve en fait un précieux moyen de connaître les contenus inconscients du rêveur, où le rêve s'appuie sur la fonction de désignation et non plus de signification (Freud S., *Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 11).

³⁸¹ Voir aussi Bordat F., *Chaplin cinéaste*, Paris, Le Cerf, 1998.

s'effacer³⁸². Or, les cinéastes, en transmettant un récit de l'exil, misent, principalement, sur un personnage qui serait bien « commercialisable » et satisferait les goûts et attentes du public français et européen. Nous en parlerons davantage dans le chapitre dédié à l'orientalisme au cinéma.

* * *

Dans l'entre-deux-guerres, une pléiade de dessinateurs-satiristes émigrés qui se prête à l'autodérision, met en images le personnage de l'émigré, un stéréotype devenu rapidement une figure collective. Il s'agit d'un nostalgique ingénieux mais souvent misérable qui abandonne son costume traditionnel (marqueur ethnique) au profit d'un smoking d'aristocrate (marqueur social) abîmé pendant ses voyages à la recherche d'un refuge. D'un homme-voyageur, un paria dont l'anxiété se manifeste dans certaines situations, quasi archétypales pour tout migrant, comme le départ traumatisant, le mauvais accueil et la précarité. Cette anxiété est aussi celle des immigrants d'aujourd'hui, qui viennent en France ou dans tout autre pays, et arrivent de tous les coins du monde. Le personnage effondré, perdu et solitaire du « Russe blanc », aux bras et jambes croisés ou se pliant en deux en position de défense, redoutant ses persécuteurs bolcheviques, rappelle les silhouettes noires des personnages de Vincent

³⁸² Le même ressenti de l'exil dégagé du documentaire de R. Panh *Exil* (2016) portant sur un réfugié cambodgien, rescapé du régime Khmer rouge.

Vanoli, immigrés italiens venus en France dans les années 1930³⁸³, ou encore les figures des exilés espagnols d'Antonio Altarriba et Kim³⁸⁴. À travers les angoisses des émigrés, les dessinateurs russes évoquent également, de façon indirecte, les inquiétudes qui envahissent la société française de l'entre-deux-guerres face à des phénomènes tels que la crise économique et l'immigration. La peur dite (l'émotion racontée) et la peur montrée (l'émotion traduite en dessin) de cette minorité de l'ombre deviennent, en quelque sorte, un acte militant, insistant sur les difficultés quotidiennes, les rejets, les humiliations, mais soulignant aussi la reconnaissance éprouvée envers la société d'accueil.

Les caricaturistes, plus que les cinéastes, à travers leurs œuvres inspirées de la vie de tous les jours et des émotions (peurs, angoisses, espoirs) éprouvées par eux-mêmes et par leurs compatriotes qu'ils côtoient quotidiennement, restent souvent subjectifs dans leurs jugements et leurs interprétations des actualités ou des situations. Ce qui leur permet, cependant, de créer des œuvres uniques, de transmettre une expérience authentique de narrateur qui correspond à la notion d'expérience communicable de W. Benjamin. Quant aux cinéastes, ils se prêtent davantage au jeu de stéréotypes afin de satisfaire les goûts du public français (et surtout, d'être compris par ce public), auquel ils s'adressent directement, tandis que les caricaturistes restent centrés sur le public communautaire.

³⁸³ Vanoli V., *Pour une poignée de polenta*, Angoulême, Ego Comme X, 2004.

³⁸⁴ Altarriba A., KIM, *L'Art de voler*, Paris, Denoël, 2011.

II. Chapitre 2. Russie « familiale »

II.2.1. Figure de la femme exilée

La figure de l'émigrée au cinéma est construite sur le même principe que celle de l'émigré et elle se développe progressivement à partir du début des années 1930. D'un côté nous avons les personnages jeunes, beaux et séduisants ; de l'autre, les héros et héroïnes à l'âge avancé ou, souvent, usés prématurément par leurs parcours d'exilés, ce qui reflète, en partie, la situation démographique des réfugiés russes³⁸⁵. Ainsi, défilent devant le spectateur des jeunes filles ou des jeunes dames nobles, les princesses venues à Paris seules ou accompagnées de membres de leurs familles : Helena et Marina dans *Nuits de princes*, Natacha dans *Le Vertige*, Lisa dans *La Brigade sauvage*, Olga, la femme de Tchernoff, dans *Sergent X* ou les émigrées d'avant la Révolution 1917, la princesse Katia Dolgorouki (*Katia*), la princesse Masha (*Princesse Masha*), la princesse Tarakanova (*Orloff et Tarakanova*), ou bien les révolutionnaires Anna Raditch (*Au service du tsar*) et Viana (*La Citadelle du silence*). Elles sont élégantes, modernes, souvent, aux cheveux courts et interprétées par les plus belles stars féminines du cinéma de l'époque : Véra Korène (Vera Koretzky, comédienne d'origine russe), Danielle Darrieux, Claudia Victrix, Suzy Vernon, Annabella (*fig.*

³⁸⁵ Selon les données citées dans le chapitre précédent, on compte, parmi les émigrés, les personnes âgées, mais leur pourcentage est assez faible.

I – CI). Nous pouvons, également, citer Nathalie Lissenko, compagne et partenaire du plateau d'I. Mosjoukine, qui interprète Anna, une vedette de cinéma émigrée, la sœur le prince Roundghito-Sing, un jeune officier du palais des Mogols, dans *Le Lion des Mogols* de L'Herbier.

Une autre catégorie de personnages comprend les héroïnes nobles qui ne sont plus si jeunes ou bien, dont l'âge est difficile de déterminer. Elles restent, pourtant, jolies soit veulent à tout prix paraître comme telles. Elles gardent leurs belles tenues d'autrefois ou en font coudre des nouvelles. Quelques fois, elles ont réussi à préserver leurs bijoux et les exhibent avec fierté. Dans cette catégorie, nous pouvons citer la grande duchesse Tatiana dans *Tovaritch* interprétée par Irène Zilahy, une comédienne d'origine hongroise ; la princesse Koupiska dans *Le Vertige*, interprétée Rachel Devirys (de son propre nom, Rachel Itzkovitz), une comédienne d'origine russe ; et la grande duchesse Swana (Ina Claire) dans la comédie satirique américaine *Ninotchka* (1939) d'E. Lubitsch, dont l'action se passe à Paris. Il est intéressant de noter que la duchesse Swana est un personnage ouvertement caricatural, une femme envieuse et jalouse, une aristocrate pourrie-gâtée, nostalgique de son passé et ennuyée par son exil. La séquence la représentant devant un miroir nous renvoie à la figure de ma méchante reine de l'histoire de Blanche-Neige (fig. 2). Le sujet du film l'oppose à Ninotchka (Greta Garbo), une commissaire politique soviétique, également caricaturée, qui, elle-même, deviendra émigrée, réfractaire au retour.

Deux héroïnes de L. Starewitch – la couturière de jouets partageant une misérable chambre de bonne avec sa fille malade dans *Fétiche*

mascotte (1933) et la femme expulsée de chez elle dans *La petite chanteuse des rues* (1924), jouées, probablement, par Anna Starewitch³⁸⁶, – nous font aussi penser aux émigrées russes. Même si le réalisateur n'évoque pas les origines de ses héroïnes, leurs conditions de vie et les situations auxquelles elles sont confrontées, renvoient au vécu et à la douleur des exilés russes.



Figure 2. La grande duchesse Swana (Ina Claire) : « Je suis tellement ennuyé par ce visage. J'aimerais avoir le visage de quelqu'un d'autre ».

Les caricaturistes émigrés ont également recours à la figure féminine. Cependant, dans la presse russe en France des années 1920,

³⁸⁶ Nous n'avons pas trouvé de nom de cette comédienne. Sachant qu'Anna Starewitch avait participé à la fabrication des habits des marionnettes de ces films et que Starewitch n'employait pas de comédiens d'extérieur (Starewitch, lui-même, interprète certains rôles, puis il « engage » sa fille cadette Nina et son associé et aide Bob Zoubowitch), nous émettons l'hypothèse, qu'il s'agit bien d'Anna.

l'intérêt porté à la femme est assez faible ; ceci pourrait s'expliquer par le fait que les hommes représentent la majorité des exilés, mais aussi parce que les émigrées, excepté quelques artistes et femmes de lettres (comme, par exemple, la satiriste Nadejda Teffi honorée par quelques portraits en charge amicaux), n'ont pas autant de place dans l'histoire du grand exode russe, que les hommes. Durant les premières années de l'émigration, le rôle des femmes, surtout, dans la caricature, reste, alors, accessoire : d'après notre corpus, il s'agit, souvent, de l'épouse qui accompagne son mari en exil³⁸⁷.

La figure de l'émigrée ne commence à s'imposer dans les dessins satiriques et humoristiques que vers le milieu des années 1920, quand l'actualité politique et historique de l'exil, en s'estompant petit-à-petit, cède sa « première » place à la satire sociale – aux mœurs des années folles et à la vie quotidienne de la colonie russe en France. Il faut aussi y rajouter les nouveaux métiers des Russes : les modèles pour les peintres et les photographes, les mannequins pour les maisons de couture en plein essor, les danseuses dans des cabarets qui suscitent de l'intérêt et de la réprobation.

Après la sortie, en 1922, de *La Garçonne* de V. Margueritte, l'un des plus grands scandales littéraires de l'époque dont l'héroïne, une jeune

³⁸⁷ La femme migrante figure quelques fois dans dessins humoristique en libre circulation. Dans aucun des onze numéros de la revue *Bitche*, parue en 1920, ne s'agit de l'émigrée. En revanche, en 1926, dans *Okhwat*, 19 caricatures sur 79 traitent déjà des femmes (soit 24% des caricatures publiées). En 1931, dans *Satyricon*, la femme fait objet de 66 caricatures sur 210 (soit 31% des caricatures publiées). Plus de 200 caricatures de *La Russie illustrée* et des *Dernières nouvelles*, publiées à partir de 1925, sont aussi consacrées aux femmes, soit près de 30% de l'ensemble des caricatures analysées de chacun de ces périodiques.

bourgeoise déçue par son fiancé et des parents qui décident de sa vie, choisit de gagner son pain et de vivre ses amours comme un « garçon », la transformation émancipatrice de la femme est plus qu'une mode. Devenue un véritable phénomène social en France, elle touche aussi la vie de la colonie russe. Les émigrées « ayant affronté la fuite de leur pays natal, la déstructuration des liens familiaux, l'incertitude, ont le sens de l'éphémère et du risque »³⁸⁸. D'autant plus que, « dans leur malheur, les dames russes ont la chance de fréquenter un Paris décidé à rattraper quatre années sans fête et sans plaisir. L'heure est à la gaité, aux vêtements de couleur, aux tenus originales »³⁸⁹. À partir de 1926³⁹⁰, les « garçonnnes » russes aux cheveux courts, aux genoux dénudés, coiffées d'un chapeau cloche et une cigarette aux lèvres, s'installent donc dans les pages de la presse satirique avec les revues *Oukwat*, qui vient d'être fondée, et *La Russie Illustrée* qui dédie davantage son espace à la femme.

Faisant écho aux récits satiriques de N. Teffi de l'époque portant sur les émigrées vieillissantes qui, à travers la nouvelle mode, essaient, coûte-que-coûte, de se rajeunir, les premières caricatures sont sans pitié.

³⁸⁸ Goldmann A., *Les années folles. XXe siècle*, Firenze, Casterman/Giunti, 1994, p. 18.

³⁸⁹ Jevakhoff A., *Le Roman des Russes à Paris*, Monaco, Éditions du Rocher, 2014, p. 230.

³⁹⁰ Il serait intéressant de noter que « la mode des cheveux courts, qui a fait de rapides progrès en Amérique, s'est cependant développée plus lentement en France. Elle fait réellement son apparition vers 1921 ; mais en 1923 la proportion des femmes qui portent des cheveux courts par rapport à celles qui ont conservé une longue chevelure oscille entre 4 % et 6 %. (...) Mais dans les six premiers mois de 1926, les progrès sont considérables ; la proportion des femmes qui ont les cheveux coupés est passée de 6 % à 30 % et même à 35 % dans les grands centres » (Eschaich R., « L'évolution de la mode », *Les Cahiers de l'histoire. La France des années folles (1919 – 1939)*, n° 52, décembre 1965 – janvier 1966, p. 125).



M. : « Il arrive à 8 heures pile ! »
 Mme. : « Il faut aller le chercher à la gare ».
 (- Ровно в 8 утра!
 - Надо его встретить на вокзале).



Mme.: «Tu dois avoir l'air d'un vrai Parisien ! »
 (- Ты должен предстать настоящим парижанином!)



Mme.: «Et ne parle que français ».
 M. : « Vouï (fr.), Madame ! »
 (- И говори только по-французски. - Вуй, мадам!)

Figure 3.

Quand, en janvier 1926, dans son feuilleton dessiné « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine » publié dans *La Russie illustrée*, le caricaturiste doyen M. Linsky met en images sa Madame Ivanoff, il la figure en femme grotesque et laide, qui, pourtant, suit à la lettre la nouvelle mode. Tandis que les Années folles

inaugurent un XX^e siècle valorisant la minceur, Glafira Semionovna Ivanoff, qui n'est plus si jeune que cela, est pourvue d'une silhouette généreuse. L'ourlet s'arrêtant presque au genou fait découvrir ses mollets bien ronds. Cette femme aux cheveux coupés courts est aussi fumeuse, presque inséparable de sa cigarette, excessivement rallongée par un fume-cigarette. Le chapeau cloche, qui devient en 1921 un accessoire indispensable³⁹¹, couronne la tête de Madame Ivanoff dont les traits grossiers du visage très rond semblent accentués et encore plus soulignés par son cou bovin, quelques fois, embellit d'un collier de perles (fig. 3)³⁹². Côté tempérament, Madame Ivanoff de Linsky est la cheffe de la famille : elle commande son mari, un homme gentil et sans caractère.

L'émigrée de MAD, qui voit le jour sur les pages de *La Russie illustrée* et des *Dernières nouvelles*, a aussi des rondeurs qu'elle ose exhiber dans un maillot de bain à la dernière mode dénudant « scandaleusement » le corps : « – Comment trouvez-vous mon maillot de bain ? – Mais où est-il ? »³⁹³ Cette femme d'âge moyen, qui aime se pomponner, préfère également des passe-temps actifs et créatifs : elle nage, danse, chante, sort au théâtre et dans des restaurants, tandis que son compagnon reste allongé, paresseux et sceptique, sur son canapé ou sur le sable chaud, un journal d'émigrés à la main : « – Petia ! Petia ! Regarde comme je nage. Vois-tu comme je nage ? Regarde, s'il te plaît ! Dis, est-ce vrai que je nage comme un poisson ? – Non. Le poisson nage

³⁹¹ Bard C., *Les femmes dans la société...*, op. cit., p. 119.

³⁹² Linsky M., « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine (Наши за границей. Похождения четы Ивановых и их друга Синюхина в Париже) » (fragments), *La Russie illustrée*, Paris, 9 janvier 1926, p. 15.

³⁹³ MAD, « Le maillot (Костюм) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 9 août 1935, p. 1.

silencieusement ! »³⁹⁴. Ou bien : « – *Comment trouvez-vous ma voix ? – Magnifique... comme une sirène d'alarme* »³⁹⁵ (voir aussi les fig. 4 – II – CI).

Souvent curieuse, courageuse et débrouillarde, l'héroïne des caricatures de MAD est, pourtant, une bonne épouse, qui s'occupe bien de son foyer et le protège, autant que cela soit possible, des soucis de la vie quotidienne. C'est aussi une bonne mère ou une grand-mère, dont le rôle est d'être la gardienne d'identité, de transmettre la culture russe et la langue maternelle aux enfants.

Sachant faire preuve d'astuce, l'émigrée de MAD sort dignement des situations embarrassantes et ne se laisse pas humilier. Quand, par exemple, une Française aisée lance à sa connaissance russe vêtue d'un vieux manteau et vivant dans une mansarde : « – *Oh, qu'il est petit, votre sapin !..* », cette dernière cache son amertume derrière une réponse pointue : « – *Ah, vous savez, ici, à Paris, les plafonds sont si bas* »³⁹⁶. Nostalgique du confort perdu – des biens, de l'argent et des bijoux familiaux abandonnés en Russie, – elle continue, inconsolable, à nourrir son image de l'aristocrate : « – *Que cherchez-vous sur cette carte, Maria Petrovna ? Quelle ville ? – Non, pas une ville... Je cherche les diamants que j'ai laissés dans mon coffre fort* »³⁹⁷. Les caricaturistes de *Satyricon*

³⁹⁴ MAD, « L'ichtyologie (Ихтинология) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 16 août 1938, p. 1.

³⁹⁵ MAD, « Les compliments (Комплименты) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 10 août 1939, p. 1.

³⁹⁶ MAD, « La pauvreté n'est pas un défaut, et pourtant... (Бедность не порок, однако...) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 25 décembre 1933, p. 1.

³⁹⁷ MAD, « La carte des objets précieux dans le pavillon soviétique (Драгоценная карта в советском павильоне) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 5 août 1937, p. 1.

abordent également le même sujet : ainsi, par exemple, une émigrée, dessinée par Annenkov, pleure sa montre laissée chez un prêteur sur gage à Constantinople et le train de vie qu'elle ne puisse plus mener en exil³⁹⁸.

Alors, l'héroïne suit passionnément les actualités de la vie mondaine³⁹⁹. Elle s'intéresse tellement aux mariages princiers, aux bals et au patrimoine des monarques, que MAD, antimonarchiste, s'en inspire pour ses dessins humoristiques. Voici donc une émigrée sur son trente-et-un qui court dans les rues de Paris en prenant trop au cœur la vie à la cour aux Pays-Bas : « – *Je suis très pressée : je suis invitée au mariage de la princesse Juliana⁴⁰⁰ chez mes amis qui ont un poste de radio...* »⁴⁰¹. Ou bien encore une autre qui soupire d'un air triste, inquiète pour le sort réservé à Édouard VIII, alors roi du Royaume-Uni, qui, en 1936, décide d'abdiquer en faveur de son frère George VI⁴⁰². Les sœurs d'exil de cette Russe lui compatissent et son époux la soutient fidèlement : « – *J'ai vu votre femme. Elle avait l'air très préoccupée... – Ah, vous savez, elle s'inquiète beaucoup se demandant, si le duc de Windsor⁴⁰³ aura ou non sa liste civile⁴⁰⁴ ...* »⁴⁰⁵. Vivant dans la misère, les émigrées paraissent

³⁹⁸ Erik (Annenkov G.), « Les heureux ne comptent plus les heures (Счастливые часов не наблюдают) », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 2.

³⁹⁹ En 2008, à Neuilly-sur-Seine, dans l'appartement d'une émigrée russe née en 1917, nous avons vu une collection de revues illustrées et de coupures de presse des années 1980 – 1990, portant sur la vie des souverains européens et de leurs familles.

⁴⁰⁰ Juliana des Pays-Bas.

⁴⁰¹ MAD, « La vie mondaine (Великосветская жизнь) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 7 janvier 1937, p. 1.

⁴⁰² Afin de lui permettre de se marier avec Wallis Simpson, une roturière américaine.

⁴⁰³ Édouard VIII.

⁴⁰⁴ Il s'agit d'une subvention allouée chaque année par le Ministère des Finances au souverain pour les dépenses de sa maison, permettant de bien distinguer les dépenses de la couronne au sein du budget de l'État. Établie au fil du temps après la « Glorieuse révolution » de 1688, la « liste civile » avait pour but d'encadrer les dépenses non-

ridicules en se préoccupant des destins des puissants de ce monde, tant le fossé entre ces personnages est grand.

L'émigrée ne peut également s'empêcher de suivre les actualités politiques et fait sourire MAD : « – *Qu'en pensez-vous ? Hier, Piotr Ivanovitch a tenté de prouver qu'Hitler et Staline se ressemblent. – Bien sur ! Et la moustache ?* »⁴⁰⁶. En cas de la guerre, elle songe à devenir l'infirmière dans un but précis : séductrice délaissée par son mari, elle aimerait toujours rester au centre de l'attention masculine⁴⁰⁷. Au début de 1939, afin de contribuer à l'apaisement du lecteur pressentant le conflit, MAD se tourne vers des héroïnes peu instruites, faisant des hypothèses invraisemblables au sujet des raisons de la future guerre : « – *Oh, quelle question, pourquoi y aurait-il lieu une guerre ?! Les Anglais ont proclamé que leur frontière est fixée sur le Rhône. Ensuite, les Américains ont dit que leur frontière est aussi sur le Rhône. Voilà donc, à cause de ce problème de frontière, une guerre entre l'Angleterre et les États-Unis pourrait se déclencher* »⁴⁰⁸. Quelque fois, le caricaturiste base aussi son humour sur la naïveté de ses héroïnes.

militaires (d'où le terme «civile») du monarque, nouvellement séparées de celles de l'état. Il s'agissait également de contrôler sa fortune, pour ne pas que le souverain soit totalement indépendant du parlement (Mathieu C., « Les secrets de la royauté (2/5) », <http://www.parismatch.com/Royal-Blog/Royaume-Uni/Fortune-de-la-Reine-d-Angleterre-combien-d-argent-gagnent-la-reine-Elizabeth-le-prince-Charles-ou-Kate-Middleton-579633> (consulté le 17/12/2015).

⁴⁰⁵ MAD, « Les soucis (Заботы) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 14 février 1937, p. 1.

⁴⁰⁶ MAD, « L'absurde (Абсурд) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 5 février 1939, p. 1.

⁴⁰⁷ MAD, « Sur tout et sur rien (О разных вещах) », *La Russie illustrée*, Paris, 25 mars 1939, p. 7.

⁴⁰⁸ MAD, « La politique (Политика) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 12 février 1939, p. 1.

Dans les années 1930, MAD, qui, ayant pour idéal féminin une beauté russe aux longues tresses, se désole pour les cheveux de ses héroïnes coupés courts. Dans *Les Dernières nouvelles* et *La Russie illustrée*, il propose un nouvel personnage – une jeune et jolie dame, souvent, épouse d’un émigré d’une dizaine ou quinzaine d’années son aîné. D’après les légendes qui accompagnent ces images, nous pouvons conclure que cette femme personnifie, pour son mari, l’espoir d’une vie meilleure et est la seule richesse qu’il lui reste encore dans ce monde (fig.12 et 13 – CI).

Cette jeune Parisienne russe est aussi coquette et aime profiter de la vie. Quand elle a les moyens, quelque soit son âge, elle suit la mode, porte des talons hauts, de longues écharpes, des bijoux et de jolis chapeaux. Très attentif aux détails, dans *Les Dernières nouvelles*, MAD recrée les dernières tendances de la mode féminine. Ainsi, nous voyons ses héroïnes porter les créations extravagantes d’Elsa Schiaparelli – le fameux chapeau-chaussure et des chapeaux de clown pointus, – qui ne vont pas toujours aux Russes vieillissantes, les transformant facilement en cibles préférées des satiristes⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Dans un de ses récits humoristiques publiés dans *Les Dernières nouvelles*, l’écrivaine N.Teffi parle d’une émigrée vieillissante qui dépense ses derniers sous pour un chapeau « de singe » rouge et pointu décoré d’une plume de faisan. Sa consœur, I. Odoevtseva, révèle, dans ses mémoires *Sur les berges de la Seine* («На берегах Сены»), que N. Teffi, elle-même, portait ce chapeau qui « donnait à son visage, fatigué et froissé par les tourments de la vie, un air à la fois audacieux et pitoyable, au point que, en la regardant, on avait envie de rire et, en même temps, de pleurer et, pire encore, de lui dire : « Regarde-toi dans un miroir, l’épouvantail ! » Ces chapeaux pointus étaient, à cette époque, très à la mode, mais ils amochaient vraiment les femmes mûres qui avaient imprudemment craqué pour eux » (Одоевцева И. На берегах Сены. – СПб.: Лениздат, 2014, с. 104 (Odoevceva I., *Sur les berges de la Seine*, Saint-Petersbourg, Lenizdat, 2014, p. 104 (c’est nous qui traduisons du russe). L’historien de

Les jeunes héroïnes de MAD connaissent très bien toutes les boutiques en vogue : « – *Chez nous, chère demoiselle, l'Ermitage c'est l'équivalent de leur Louvre* », s'exclame un émigré âgé. « – *Non, pas du tout ! Le Louvre, c'est une boutique de mode, et l'Ermitage, c'est un restaurant* », réplique sa jeune interlocutrice⁴¹⁰. En se préoccupant de son apparence, la « garçonne » russe oublie, quelques fois, son instruction : « – *Il y aura bientôt un vernissage d'une exposition consacrée à Pouchkine... – Est-ce vrai ? Je ne savais pas qu'il peignait des tableaux. – Oh, non ! Il est impossible de ne pas le savoir ! Sinon, pourquoi le considère-t-on comme un homme de génie ?..* »⁴¹¹. De quoi faire sourire le caricaturiste et son public.

En revenant aux années 1920, il faut dire que G. Annenkov est le premier qui s'oppose au cliché, selon lequel les femmes migrantes auraient suivi les hommes, et que leur place se limiterait essentiellement aux tâches domestique et maternelle⁴¹². Les caricatures que nous avons

la mode Alexandre Vassiliev nous a confirmé qu'il s'agit bien d'une création d'Elsa Schiaparelli, la plus extravagante des créatrices des années 1930 (entretien privé).

⁴¹⁰ MAD, « Les jeunes Parisiennes russes (Молодые русские парижанки) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 5 février 1931, p.1.

⁴¹¹ MAD, « Pouchkine et notre époque (Пушкин и наша эпоха) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 16 mars 1937, p. 1.

⁴¹² Il s'agit du rôle attribué, généralement, à toutes les femmes migrantes (Clément S., Zanoun L., « Introduction », *Migrances. Les femmes de l'immigration, XIX^e – XX^e siècles*, n°42, Paris, Génériques/Migrances, 2013, p. 7). Il serait aussi pertinent de noter que l'histoire des femmes de l'immigration ne se développe comme champ d'études et de recherche en France qu'à partir du début des années 2000. Alors que l'histoire de l'immigration (et notamment, de l'émigration russe) a émergé comme champ de recherches 20 ans auparavant, c'est seulement dans les années 2000 que l'historiographie française commence à s'intéresser à la question des femmes de l'immigration. Diverses études, conduites souvent par des historiennes engagées, démontrent alors l'importance de ces femmes, notamment, leur participation active à la

analysées, démontrent, qu'à ses yeux, la femme – une Russe ou une Française – est, tout d'abord, une beauté, une Muse, qui aide l'homme à survivre en l'exil. Arborant toujours une coupe à la « garçonne », la femme dessinée par Annenkov est libérée de toutes les contraintes et, surtout, elle est libre. C'est une jeune célibataire, à la fois ange et démon, une femme comme-il-faut et de mauvais-genre. Elle rejoint l'image de la femme Russe au cinéma de l'époque.

En 1926, dans la revue satirique *Oukwat*, le dessinateur, sous le pseudonyme N. Niko, s'intéresse à la nature féminine, mystérieuse et changeante, à la façon dont une femme agit et ce qu'elle ressent (*fig. 14*)⁴¹³. En 1931, dans *Satyricon*, sous divers pseudonymes, Annenkov revient à la représentation poétique de la femme émigrée. Il s'agit, tout d'abord, des jeunes et charmantes héroïnes – modèles, mannequins ou femmes au foyer, toujours belles, capricieuses et sûres d'elles. Il est possible que, pour ces héroïnes, Annenkov se soit inspiré de son épouse, comédienne, Valentina Motyleva, qu'il dessine volontiers⁴¹⁴, ou de nombreuses jeunes russes, engagées dans des maisons de mode à Paris⁴¹⁵.

vie sociale, économique, culturelle, politique et syndicale française depuis le XIX^e siècle.

⁴¹³ Niko N., « Une pose énigmatique (Загадочная натура) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 11. (« Он: - О чем вы думаете? Она: - Ну о чем... »)

⁴¹⁴ Il est curieux que dans ses mémoires *Les journaux de mes rencontres (Дневники моих встреч)* G. Annenkov ne mentionne pas son travail de caricaturiste.

⁴¹⁵ Voici, par exemple, comment décrit cette époque Élisabeth Levitsky, fille d'aristocrates russes émigrés et première épouse de Serge Gainsbourg : « Je suis belle, aussi. Je suis mannequin de lingerie, ce qui n'incite pas à la modestie. Laure Belin, une grande maison spécialisée qui déshabille toutes les stars et toutes les reines d'Europe, a construit sur moi sa collection de soutien-gorge, combinaisons, chemises de nuit et maillots de bain. Mais on vient de me mettre à la porte parce que j'ai refusé de défiler à moitié nue » (Lévitzky L., *Lise et Lulu*, Paris, First-Gründ, 2010, p.15). Nous avons aussi des témoignages littéraires comme *Le Roman d'aventures (Авантюрный роман)*

Ou bien même, de la plus célèbre des modèles russes de l'époque, Assia Granatoureff⁴¹⁶.

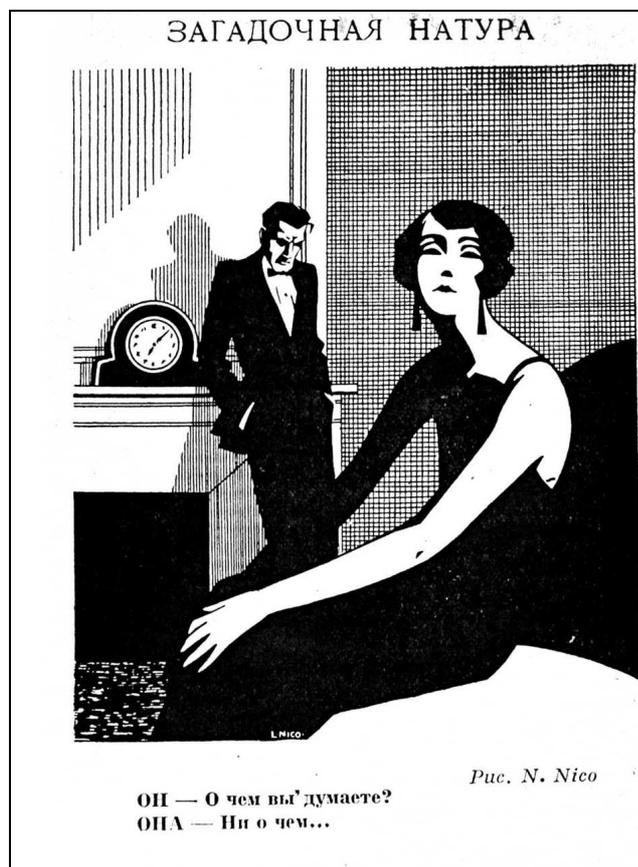


Figure 14. « Lui : – À quoi pensez-vous ? Elle : – À rien... »

de Nadejda Teffi (Paris, La Renaissance, 1931, en russe), mettant en lumière le destin d'une Russe désargentée, Maroussia Doukina, alias Natacha, mannequin chez Manel.

⁴¹⁶ Assia Granatoureff (1911, Bogopol (actuellement, Pervomaïsk), Empire russe, Ukraine – 1982, Paris). À Paris à partir de 1921, où elle s'installe avec sa mère et son frère, elle pratique jusqu'à la Seconde Guerre mondiale le dessin pour des industriels du textile, le chant, les séances de pose et le théâtre. Elle devient, dans l'entre-deux-guerres, le modèle de nu de nombreux photographes, peintres et sculpteurs comme Germaine Krull, Charles Despiau, André Derain, Suzanne Valadon, Aristide Maillol, Paul Belmondo, Chana Orloff et d'autres. A. Granatoureff est aussi une actrice professionnelle de cinéma qui tourne chez V. Tourjanski mais aussi chez les réalisateurs français (Bouqueret C., *Assia, sublime modèle*, Paris, Marval, 2006).

Un aspect essentiel de l'évolution de l'image de la femme dans les années 1930 se trouve dans la presse magazine française de l'époque (*Vu, Regards, Voilà, Jazz, Paris-Magazine*) : « *La femme est présentée comme un nouvel être conquérant, une sorte de « chasseresse d'images » cherchant la place qui ne lui est toujours pas accordée dans la société. La mobilité, l'autonomie, l'indépendance sont les thèmes récurrents* »⁴¹⁷. Les textes et la publicité s'adressent davantage aux femmes. Une belle jeune femme, naturelle et heureuse, chaste malgré la nudité exposée, figure dans pratiquement toutes les revues illustrées de l'époque. Des images similaires remplissent également la presse satirique, notamment, *Fantasio, La Vie parisienne* et *Le Sourire* pour lesquelles travaillent aussi les dessinateurs émigrés russes, notamment, Paul Matjunine (alias PEM) et Alexandre (Sacha) Zaliouk influencé par l'Art déco. Leurs héroïnes, belles Parisiennes (qui sait, peut-être, sont-elles russes ?) sont de vraies « garçonnnes », travailleuses, indépendantes et autosuffisantes, coquettes et, parfois, un peu trop nues dans leurs robes courtes et semi-transparentes, sans, pour autant, être vulgaires (ex. : *fig. 15 – 18 – CI*)⁴¹⁸.

Il n'est donc pas étonnant que cette image de la femme – moderne et sans complexes – pénètre dans la presse : dans les revues satiriques et sur les pages des titres généralistes dédiées à la caricature. Ainsi, dans *Satyricon*, sous le pseudonyme N. Ilyine, Annenkov met en images une

⁴¹⁷ Bouqueret C., *Les Femmes photographiées. De la nouvelle vision en France 1920 – 1940*, Paris, Marval, coll. « Années 30 », 1998, p. 22 – 23.

⁴¹⁸ Zaliouk S., « Chienchien de luxe... », *Fantasio*, Paris, n°107, 1926, 4^e de couverture ; PEM, « L'impératrice des PTT », *Fantasio*, Paris, n° 510, 1926, 4^e de couverture ; PEM, « La mode de demain », *Fantasio*, Paris, n°376, 1925, 4^e de couverture ; Zaliouk S., « Les cheveux raccourcissent et le décolleté s'allonge », *La Vie parisienne*, Paris, n°2, 12 janvier 1924, 4^e de couverture.

jeune héroïne qui donne beaucoup d'importance à son corps sportif et souple aux formes superbement proportionnées, ainsi qu'à son joli visage. Cette femme fatale – capricieuse, infidèle et insolente – gagne sa vie comme modèle. Dénudée ou à peine couverte de vêtements confectionnés avec les tissus transparents, légers et fluides, elle est représentée dans son appartement, dans un atelier d'artiste ou au bord de la mer et s'imagine déesse, nymphe ou sirène. À l'aide des longues lignes courbes géométriques d'Art-déco mêlant, quelquefois, le dessin et le collage, les couleurs chaudes (jaune, orange, rouge) et froides (bleu, violet, rose), Annenkov-Ilyine, critique la nudité de son héroïne en la rappelant à la pudeur et évoque, avec beaucoup d'humour les éternelles soucis féminins : les maux d'amour et la mode qu'il faut suivre pour avoir la cote sur le marché matrimonial (*fig.19 – 24 – CI*)⁴¹⁹. Les lectrices de *Satyricon* s'identifient-elles à ces jeunes femmes dessinées ? Ou bien, se reconnaissent-elles dans les caricatures ? Nous n'avons, malheureusement, trouvé aucun témoignage relatif à la réception des dessins d'Annenkov-Ilyine. En revanche, ils sont publiés dans presque chaque numéro de *Satyricon*, ce que nous permet de supposer que l'intérêt était, néanmoins, présent.

La femme d'Annenkov-Schwartz est, au contraire, dessinée grossièrement, de traits négligés, et son corps, généreux, est loin d'être

⁴¹⁹ Пуйне N., « À l'Atelier (В студии) », *Satyricon*, Paris, 20 juin 1931, p. 3 ; Пуйне N., « Les Modèles (Натурщицы) », *Satyricon*, Paris, 4 juillet 1931, p. 3 ; Ийне N., « À la plage (На пляже) », *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, p.16 ; Пуйне N., sans titre, *Satyricon*, Paris, 8 août 1931, couverture ; Пуйне N., « La réflexion (Раздумье) », *Satyricon*, Paris, 3 mai 1931, p. 3 ; Ийне N., « La Vestale (Весталка) », *Satyricon*, Paris, 25 juillet 1931, p. 4.

parfait. Cependant, elle aussi, elle sait séduire : il s'agit d'une muse des artistes, d'un modèle, surnommée, par le dessinateur, « Cléopâtre de nos jours ». Est-ce une femme facile ? Que représente-t-elle ? Annenkov, qui n'est jamais neutre, aide à combattre des préjugés : une vraie révolution des mœurs tient désormais une place importante dans la presse russe confrontée aux nouveaux codes de représentation (ex. : *fig. 25 – CI*)⁴²⁰. Sinon, comment qualifiera-t-on ce rêve masculin personnifié en pleine couverture de *Satyricon* : une belle femme nue au milieu d'un nouveau salon ? « La nature et les hommes. La vie en rose », annonce le dessinateur dans le titre. « *La corne d'abondance : un salon « moderne » acheté à crédit et d'autres choses...* », poursuit-il, fortement ironique, dans la légende. Une grosse assiette blanche toute simple, avec quelques légumes bon marché – des betteraves, des pommes-de-terre, des carottes, des rutabagas et un chou – pourrait témoigner le sacrifice du ménage pour ce beau salon presque « caché » en arrière plan du collage. Si les fraises disposées autour de la jeune nue font penser aux plaisirs charnels, les fleurs de la pensée sauvage renvoient à la simplicité naturelle (*fig. 26 – CI*)⁴²¹.

Il faut dire que dans l'entre-deux-guerres de nombreuses revues françaises spécialisées dans les arts ménagers voient le jour, sans oublier la presse russe qui propose de plus en plus d'annonces adressées aux femmes : des gaines et d'autres accessoires de mode, des produits de beauté (crèmes, pommades, cosmétiques), des vêtements sur mesure, des

⁴²⁰ Schwartz, « La Cléopâtre d'aujourd'hui (Современная Клеопатра) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p. 9.

⁴²¹ Schwartz, « La nature et les hommes. La vie en rose (Природа и люди. Розовые мечты человечества) », *Satyricon*, Paris, 5 septembre 1931, couverture.

farines pour bébé, etc. Si, dans les foyers français, le nombre de bonnes à tout faire logées à domicile se réduit car désormais, une femme du monde peut faire la cuisine, les provisions et une partie du ménage sans déchoir, les émigrés russes, souvent, ne peuvent se permettre d'engager des domestiques. Une princesse ou une ancienne bourgeoise devient donc une madame Tout-le-monde moderne, dont le personnage est aussi traité avec humour, sur les pages de *Satyricon*, par B. Grosser et R. Pikelny. D'une femme parfaite, qui réussit en un quart d'heure à s'habiller, se maquiller, préparer un café et un petit déjeuner pour les enfants, puis prendre le bus et arriver au travail (*fig. 27 – CI*)⁴²², à une femme ordinaire, qui n'est pas toujours sur son trente-et-un, qui peut se permettre d'être mal réveillée, mal coiffée ou mal habillée (*fig. 28 – CI*)⁴²³.

Partant de l'idée que « *les femmes n'ont jamais été aussi nues que dans les années 1920* »⁴²⁴, il serait juste d'évoquer, également, l'œuvre de F. Rojankovsky. En 1926, dans l'*Oukwat*, il tente de critiquer la tenue courte en montrant ses héroïnes exhiber leurs bas et leurs sous-vêtements dans les lieux publics – au Jardin de Luxembourg, à la terrasse d'un café et à la plage. Parle-t-il des Russes ou des Françaises ? Nous n'en savons rien. Emporté par la précision des traits quasi photographiques et, quand cela est possible, par des couleurs vives, comme le rouge, le dessinateur,

⁴²² Gross A., « Neuf heures moins le quart (Без четверти девять) », *Satyricon*, Paris, 19 septembre 1931, p. 7.

⁴²³ Pikelny R., « Le matin à Paris (Утро в Париже) », *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 10.

⁴²⁴ Bertherat M., de Halleux M., Garard V. (dir.), *100 ans de lingerie*, Paris, Éditions Atlas, 1996, p. 32.

tout en tachant de ne pas rendre ses personnages vulgaires, se concentre sur l'espièglerie de la nouvelle mode (fig. 29⁴²⁵, 30⁴²⁶ – CI). Traité toujours avec finesse, élégance et audace, le personnage féminin de Rojankovsky revivra dans des croquis et les recueils de dessins érotiques *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé* (1932) et *Idylle printanière* (1933).

En revenant à la collaboration de G. Annenkov dans *Satyricon*, il faut dire que, sous le pseudonyme E. Nitsche, le dessinateur continue à s'intéresser à la figure de la femme moderne. Née des traits géométriques bien familiers à Annenkov, la jeune héroïne voyage, gagne sa vie et aime conduire une décapotable « grand sport ». Élégante et séduisante, elle aime sortir et n'a pas peur du risque. Or, cette femme « à l'Hispano »⁴²⁷, est-elle, alors heureuse et comblée ? Dans les caricatures signées E. Nitsche, l'humour y est souvent basé sur la différence dont l'homme et la femme perçoivent la même situation. Ce qui entraîne les réactions dissemblables suivies d'une déception ou d'une frustration des personnages (ex. : fig. 31 – CI)⁴²⁸. La femme d'Annenkov-Nitsche, à la fois douce et émancipée, pressée de vivre de toutes ses forces, voudrait, pourtant, trouver le grand amour et se marier. Cependant, l'élue de son

⁴²⁵ Rojankovsky F., « Le Jardin de Luxembourg (Люксембургский сад) », *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 7.

⁴²⁶ Rojankovsky F., « Le repos (Отдых) », *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 5.

⁴²⁷ *L'Homme à l'Hispano* est un roman de P. Frondaie, paru en 1925, sur un jeune aventurier désargenté qui se retrouve en possession de la voiture de l'un de ses amis, une Hispano-Suiza de luxe, très à la mode, symbole de la richesse et de la séduction.

⁴²⁸ Nitsche E., « Les danses jusqu'au petit matin (Танцы до утра) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 3.

cœur, un homme flegmatique, esquivé toute responsabilité (ex. : *fig. 32 – CI*)⁴²⁹. Elle se venge donc de lui en devenant infidèle (ex. : *fig. 33*)⁴³⁰.



Figure 33. « – C’est étrange, tu as, sur le cœur, à la fois un roi et un valet... – Quoi d’étonnant ? Ce n’est qu’un minimum !... »

Chez PEM, qui, dans ses dessins, recourt rarement à la figure de la femme, l’émigrée est jeune, charmante, svelte et élégante. Très féminine, elle n’a rien de caricatural, ni de vulgaire. Bien au contraire, cette promeneuse des Grands boulevards enjoue l’œil des passants et des

⁴²⁹ Nitsche E., « Au volant (У руля) », *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, p. 7.

⁴³⁰ Nitsche E., sans titre, *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p. 3. (– Странно, у тебя на сердце и король, и вает в одно и то же время... – Что ж ты удивляешься, это же минимум!..) ».

chauffeurs de taxi russes⁴³¹, et la candidate au titre de la reine de beauté de la colonie russe embellit la couverture de *La Russie illustré* célébrant la Nouvelle Année 1930 (fig. 34)⁴³².



Figure 34. PEM, « Qui sera la Miss Russie en 1930 (*Кто будет Мисс Россия в 1930*) ». Le dessin placé en couverture du numéro de *La Russie illustrée* dédié à la fête de Nouvel An.

⁴³¹ Voir le dessin « Les Russes à Paris » déjà cité dans le sous-chapitre précédent, consacré à la figure masculine.

⁴³² PEM, « Qui sera la Miss Russie en 1930 (*Кто будет « Мисс Россия » в 1930 году*) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 janvier 1930, couverture.

En 1931, sur les pages de *Satyricon*, B. Grosser projette la même vision de la femme : les émigrés ont besoin de celle qui les fera croire en des jours meilleurs et pour laquelle ils seront même prêts à faire des folies. Par exemple, l'héroïne du dessin « Les lilas », une jeune et charmante femme porte un énorme bouquet de lilas, offert, probablement, par un romantique que nous voyons arracher les branches fleuries en arrière plan de la caricature. Bien que la situation soit comique – le printemps pousse les hommes à mener des actions les plus extravagantes, – la jeune femme semble personnifier la renaissance de la nature et « l'éternel féminin » qui « attire vers le haut » (Goethe) (*fig. 35 - CI*)⁴³³.

Également, nous rencontrons chez Grosser les joueuses de tennis improvisant une partie en pleine campagne normande, sur un court symboliquement agencé – avec un filet qui pend et des lignes tracées maladroitement – entre une chaumière et un enclos pour moutons. Un animal curieux saute la barrière pour « rejoindre » les héroïnes qui portent, d'ailleurs, des vêtements ordinaires qui ne sont pas appropriés pour les jeux sportifs. Pourquoi ? Elles n'ont pas les moyens de s'offrir un tenu et de l'équipement ? Nous voyons aussi en arrière-plan du dessin un personnage masculin qui balaie la cour. Que voulait dire le caricaturiste ? Que la nouvelle mode a-t-elle conquis tous les recoins et toutes les couches sociales ? Que même à la campagne l'homme pourrait

⁴³³ Gross A. (Grosser B.), « Le lilas (Сирень) », *Satyricon*, Paris, 23 mai 1931, p. 16.

travailler, tandis que la femme se consacra à son passe-temps préféré ? (fig. 36 - CI)⁴³⁴.

Cette femme n'a pourtant pas perdu le sens de la mode, ni la prévoyance d'une bonne ménagère ayant appris à faire des économies. Dans un magasin de chaussures, elle opte pour une paire multi-usage : « J'ai besoin d'une paire de chaussures convenables pour marcher dans la rue, pour aller danser mais aussi pour jouer au tennis »⁴³⁵. Tout comme l'héroïne d'une mise en scène humoristique « Bien calculé » du dessinateur Adlen, auteur de *Satyricon*. Victime de la crise économique du début des années trente, mais aussi de la mode, la jeune femme à la *garçonne* confectionne une tenue trop petite. Interrogée par son compagnon, elle trouve un argument de poids la rendant astucieuse : « – Tu sais, je ne suis pas du tout la mode. Quand tu n'as pas beaucoup d'argent, tu n'arrives pas à la suivre et es toujours en retard. Et puis, la mode des jupes courtes reviendra sans faute... » (fig. 37 - CI)⁴³⁶.

Un autre caricaturiste d'*Oukwat* et de *Satyricon*, R. Pikelny met en images des femmes coquettes, portant de jolies robes de soirée aux épaules dénudées. Elles n'ont pas peur de fleureter et de faire souffrir le sexe opposé. Les hommes en compagnie de ces héroïnes, qui prennent des poses théâtrales, se mettent à genoux ou, au moins, s'assoient en signe de leur soumission (ex. : fig. 38⁴³⁷, 39 - CI⁴³⁸). En contrepartie, W.

⁴³⁴ Gross A., « Le tennis à la campagne (Теннис в деревне) », *Satyricon*, Paris, 29 août 1931, p. 2.

⁴³⁵ Gross A., « La crise (Кризис) », *Satyricon*, Paris, 3 octobre 1931, p. 9.

⁴³⁶ Adlen, « Bien calculé (Тонкий расчет) », *Satyricon*, Paris, 3 octobre 1931, p. 3.

⁴³⁷ Pikelny R., « Ne me tente pas inutilement !.. (Не искушай меня без нужды!..), *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 7.

⁴³⁸ Pikelny R., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 10.

Bielkine, pour *La Russie illustrée* et *Satyricon*, propose des portraits des femmes discrètes, effacées, à l'apparence anodine qui rêvent de se marier et recherchent le bonheur familial⁴³⁹. Parfois, leurs soupirants profitent de leur gentillesse, comme, par exemple, dans la caricature « La 20^e visite », parue dans *La Russie illustrée*, que nous avons déjà citée dans le sous-chapitre précédent. Il s'agit d'un personnage qui vient pour la vingtième fois chez son amie pour y prendre un repas gratuit.

Chez G. Sciltian, les héroïnes partagent le même sort : riches héritières, elles sont convoitées par des hommes-chasseurs de dots. Ainsi, dans la caricature « Sans-le-sou », publiée dans *Satyricon*, nous découvrons un père émigré, âgé et enrobé, probablement, un ancien homme d'affaires, qui tente de raisonner sa fille : « – *Je suis plus que sûr qu'Ivan Ivanovitch veut t'épouser par intérêt !* » Mais la naïve s'obstine et réplique étonnée : « - *Que dis-tu, papa ? Il est absolument sans un sous. En dix ans de vie à Paris, il n'a pas gagné un seul franc !* » (fig. 41 – CI)⁴⁴⁰. Sciltian montre aussi des épouses négligées par leurs maris. Une légende éloquente accompagne, par exemple, un dessin représentant une jolie femme posant en maillot de bain devant son compagnon profondément plongé dans la lecture d'un journal (fig. 40 – CI)⁴⁴¹.

⁴³⁹ Ex. : Bielkine W., « La prière d'une jeune fille (Молитва девы) », *Satyricon*, Paris, 18 juillet 1931, p. 3.

⁴⁴⁰ Sciltian G., « Sans-le-sou (Бессеребряник) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 3.

⁴⁴¹ Il s'agit d'un vers en russe : « Муж газету читал внимательно, Жена застыла в позе старательно, Вокруг кричали чайки пронзительно, И было даже им отвратительно... ». Sciltian G., « Le mariage (Супружество) », *Satyricon*, Paris, 8 août 1931, p. 6.

Dans sa manière esthétique habituelle des traits bruts de gravure populaire combinés aux lignes géométriques proches du cubisme, P. Minine, auteur d'*Oukwat*, lui aussi, s'intéresse à la vie de couple. Face aux femmes capricieuses et exigeantes, trop attachées au confort et à la belle vie, le dessinateur-satiriste place des hommes pleins de sagesse et d'humour, comme par exemple, dans cette caricature sans titre, où l'héroïne, installée avec aisance à la terrasse de café, demande de l'argent à son ami qui l'accompagne. « – *Chéri, j'ai besoin de mille francs, pourriez-vous me les donner ?* s'exclame l'héroïne. – *Avec plaisir, à mon retour de Lyon,* répond l'homme au visage asymétrique lui donnant un air pensif. – *Et quand y partez-vous ?* insiste la femme qui semble fixer la rose au premier plan (ou, voire, le lecteur). – *Pour l'instant, je n'ai pas l'intention d'y aller* », répond l'homme qui paraît se cacher dans le décor géométrique en arrière plan du dessin (fig. 42 – CI)⁴⁴².

Que fera donc la femme vexée ? Si P. Minine ne cherche pas à y répondre, le thème de l'infidélité et du ménage à trois, devenu l'un des sujets fétiches dans la littérature, est omniprésent dans *Oukwat* à travers une panoplie de récits humoristiques - *Cinq minutes* d'I. Sourgoutchev, *Le mari* de M. Zochtchenko et d'autres. Don Aminado en parle aussi dans sa *Leçon du bonheur de couple* en soulignant, tout comme de nombreux caricaturistes en exil, le rôle néfaste de la nouvelle mode dans la relation entre époux : « *À cause de la mode contemporaine, la femme devient une copie conforme de son mari, ce qui l'écoeure, bien évidemment. Au vu d'un tel refroidissement de son mari, la femme est*

⁴⁴² Minine P., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 12.

obligée de prendre un amant. C'est très décevant mais amusant »⁴⁴³. Cependant, même si les caricaturistes émigrés évoquent les ménages à trois, où, par exemple, le mari cocu se laisse emporter par la situation et est même prêt à s'atteler à une charrette, où s'installent sa femme, une coquette en chapeau cloche trop maquillée, et son amant (*fig. 43 – CI*)⁴⁴⁴, le dessin satirique russe en exil ne le développe que très peu.

Enfin, après la jeune émigrée, l'épouse et la mère de famille, appauvries ou aisées, les caricaturistes russes font également appel à un autre personnage, celui de l'émigrée du troisième âge – une mère vieillissante, une grand-mère ou une nounou. Ces personnages sont rares, tout comme, d'ailleurs, sont peu nombreuses en exil celles qui leur servent de prototype : les dames souvent enrobées et malvoyantes qui ont tout des mamies russes, aimant s'occuper des enfants, aussi bien des petits que des grands. Ainsi, dans une des caricatures de W. Bielkine l'humour est basé sur le fait qu'une vieille dame ne parvient plus à reconnaître ses visiteurs : « – *Ma vision commence à mes jouer des tours, mon petit père... C'est toi, Ivan Ivanytch, ou ton frère ?..* » Nous voyons ses lunettes, son visage ridé, ses cheveux attachés en couronne sur la nuque ; mais le dessinateur n'aborde ni son passé, ni sa situation actuelle. Nous ne savons non plus qui est cet Ivan Ivanovitch : un de ses proches ?

⁴⁴³ «...современная мода, благодаря которой жена становится похожа на мужа, возбуждая в последнем естественное отвращение к собственному прототипу. Ввиду такого отвращения, жена принуждена была завести любовника, что, также, крайне прискорбно, но весело» (Aminado Don, « La leçon du bonheur de couple (Лекция о семейном счастье) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 2).

⁴⁴⁴Barbarissov F., « Paris (Париж) », *Oukwat*, 1 juillet 15 juin 1926, couverture. Nous supposons que F. Barbarissov est un pseudonyme appartenant, entre autres, à G. Annenkov.

Une connaissance ? Cependant, il est bien embarrassé par l'accueil qui lui avait réservé la vieille dame : le personnage en arrière-plan du dessin a entré sa tête au crâne chauve dans les épaules et serre son chapeau dans les mains (fig. 44)⁴⁴⁵.

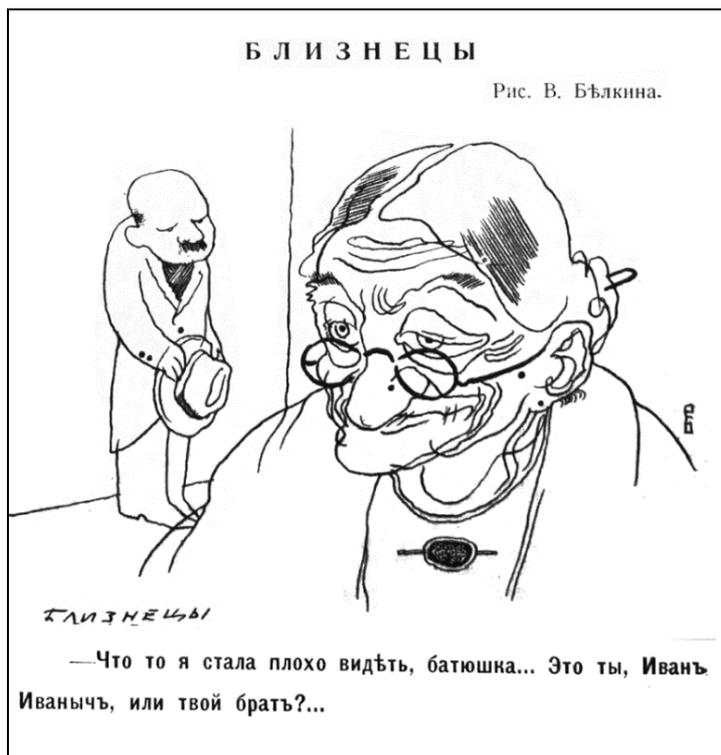


Figure 44. « – Mon petit père, ma vision commence à me jouer des tours... C'est toi, Ivan Ivanytch, ou ton frère ?.. »

Sur une autre caricature, c'est une nounou qui discute avec un garçonnet venant d'apprendre la naissance de sa petite sœur. La dame (fut-elle aussi une nounou avant son exil ?) est stupéfaite par la

⁴⁴⁵ Bielkine W., « Les jumeaux (Близнецы) », *Satyricon*, Paris, 15 octobre 1931, p. 5. (« – Что-то я стала плохо видеть, батюшка... Это ты, Иван Иванович, или твой брат?.. »)

logique du jeune « enquêteur » : « – *La maman dit que c’est le docteur qui a apporté ma petite sœur. Le papa dit que c’était un ange. Et toi, tu dis que l’on l’a trouvé dans un chou...Il y en a bien un de vous trois qui ment !* » L’humour du dessin est bien tiré de la bon vieille explication que l’on donnait souvent en Russie aux enfants sur la venue au monde de leurs frères et sœurs : les parents trouvent les bébés dans le chou (*fig. 45 – CI*)⁴⁴⁶.

Chez F. Rojankovsky, dans la caricature « Le nouveau-né », il s’agit d’une grand-mère qui prend au dépourvu la sage-femme lui apportant son petit-fils. La vieille dame retire son pince-nez et fixe d’un air sérieux le bébé qui vient de venir au monde : « – *Si ma mémoire est bonne, c’est un garçon !..* » Quelques éléments que le caricaturiste offre en arrière-plan du dessin – un lit tout simple, un mur vide couvert de papier peint ordinaire et décoré d’un seul tableau, un fauteuil fleuri utilisé par la grand-mère – témoignent d’une vie modeste menée par la famille de l’héroïne (*fig. 46 – CI*)⁴⁴⁷.

II.2.2. Famille émigrée et figure de l’enfant

L’enfant exilé, qui apparaît accessoirement en tant que personnage sur les dessins faits en émigration encore en Turquie au début des années

⁴⁴⁶ Bielkine W., « La critique de la raison pure ou la discussion avec la pouyou (Критика чистого разума, или разговор с няней) », *Satyricon*, Paris, 4 juillet 1931, p. 7.

⁴⁴⁷ Rojankovsky F., « Le nouveau-né (*Новорожденный*) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 3.

1920 (par exemple, ceux de Kolesnikoff), est déchu, en France, au rang d'un simple lecteur durant les premières années de l'émigration. La revue illustrée bimensuelle pour enfants *La Baguette verte* (« Зеленая палочка »), dont les 8 numéros voient le jour entre octobre 1920 et janvier 1921) sous la direction de Don Aminado, devient le premier périodique littéraire illustrée s'adressant aux jeunes Russes en leur proposant des contes, des poésies, des récits humoristiques et de nombreuses illustrations (*fig. 1 – CI*). Symbolique, le nom du titre faisait référence à une baguette verte sur laquelle, selon les souvenirs de Léon Tolstoï, son frère aîné Nicolas, avait griffonné une formule contenant le secret du bonheur universel. Une autre revue-almanach pour enfants *Les petits feux* (« Огоньки ») d'I. Novgorod-Severski est publiée entre 1932 et 1933, sans compter les pages pour enfants dans de nombreux périodiques généralistes et spécialisés parus dans l'entre-deux-guerres.

Ainsi, dès sa création en 1924, *La Russie illustrée* propose une page thématique pour enfants, où Sacha Tchorny et W. Bielkine publient leurs textes et images humoristiques (ex : *fig.2 – CI*). La rubrique se distingue par un logo-bandeau en forme de ruban tenu par une fille et un garçon et comportant un texte stylisé en écriture d'enfant : *La Page pour enfants* («Страничка для детей»). Ce logo en noir et blanc exécuté par le peintre et illustrateur Rostislav Doboujinski faisait référence aux œuvres de *miriskousniki*⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ Il s'agit des membres du groupe d'artistes russes *Mir iskusstva* (en russe : Мир Искусства, « Le Monde de l'Art ») fondé en 1898. Marquées par l'Art nouveau, le symbolisme et le culte de la beauté, les œuvres des peintres du groupe présentaient un caractère raffiné. Leur objectif fut de prôner un renouveau pictural de l'art russe en synthétisant les plusieurs formes artistiques dont le théâtre, la décoration et l'art du

En janvier 1925, le caricaturiste MAD⁴⁴⁹ investit la rubrique avec une planche « Que voulez-vous devenir quand vous serez adultes ? (Кем вы хотите быть, когда будете взрослыми?) » traitant d'une façon drôle et ludique les dangers de certaines professions comme chasseur, cavalier, chauffeur, militaire, aviateur etc. (*fig.3 – CI*). Dès mars, il publie dans *La Page pour enfants* une bande dessinée « Les aventures de Bob et Thom (Приключения Боба и Тома) » qui s'étale sur plusieurs numéros de la revue et met en images des péripéties amusantes dans la vie du petit Thom et de son frère aîné Bob. Ce dernier se déguise en Charlie Chaplin dont la popularité excessive suscite un sourire de MAD (*fig. 4 et 5 – CI*). En juillet de la même année, toujours dans *La Page pour enfants*, revue commence à publier le roman à succès humoristique de V. Goriensky *Les incroyables aventures de Bob* (« Необычайные приключения Боба », 1923) illustré par MAD (*fig. 6 – CI*). Ce second Bob est aussi espiègle que celui de la BD : par exemple, il apprend les poules à compter, voyage seule sur un grand navire et interfère sans cesse dans la vie des adultes ce qui crée des situations comiques (*fig. 6 – CI*). Dans *La Page pour enfants*, nous trouvons également la poésie de K. Tchoukovsky *Le téléphone* (« Телефон ») illustrée par V. Lebedev, le récit de Sacha Tchorny *Les objets qui se déplaçaient tout seuls* (« Вещи, которые сами ходили ») et sa nouvelle *Le Journal du fox-terrier Mikky* (« Дневник

livre. Le père de R. Doboujinski, Mstislav Doboujinski, faisait partie du groupe à côté de D. Bouchène, C. Korovine, C. Somov, N. Gontcharova et d'autres.

⁴⁴⁹ Également, MAD participe à la rédaction d'une autre la revue mensuelle pour enfants *Van'ka-Vstan'ka* («Ванька-Встанька») parue à Berlin de 1922 à 1927. En 1922, il exécute aussi des illustrations pour le livre de Sacha Tchorny *L'Alphabet vivant* («Живая азбука»).

Фокса Микки) » illustrée par F. Rojankovsky. En 1931, MAD y publie les bandes-dessinées sur l'ânesse Peka et le singe Skok⁴⁵⁰.



Figure 7.

Le 15 mai 1926, le 3^e numéro de la revue *Oukwat* s'ouvre par le dessin de F. Rojankovsky représentant un nouveau-né dans son landau (fig. 7)⁴⁵¹. Il s'agit non seulement de l'enfant ayant vu le jour en exil, mais aussi de la première représentation, dans la presse satirique, des

⁴⁵⁰ Nous y reviendrons plus en détails dans le chapitre suivant dont un sous-chapitre sera consacré à la caricature animalière.

⁴⁵¹ Rojankovsky F., « Le bonheur familial... (Семейное счастье...) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, couverture.

enfants russes issus de l'émigration. Ce poupon aux lèvres pulpeuses et joues rondes et rouges, inséparable de son petit pot et de son hochet, qu'il a fait tomber, et qu'il essaie d'attraper. Il fait penser au petit Paul, bébé dans *L'Enfant du carnaval* d'I. Mosjoukine (1921) mais aussi à la seule représentation de l'enfant émigré au cinéma – le fils de Tchernoff dans *Sergent X* de Strijewsky (1932) (fig. 8). Il s'agit d'un garçonnet d'environ 4 ans qui arrive en France accompagné de sa mère. La famille brisée pendant la guerre civile, comme c'était le cas de nombreuses d'autres familles d'émigrés, ne parvient pas à reconstruire après les retrouvailles en exil.

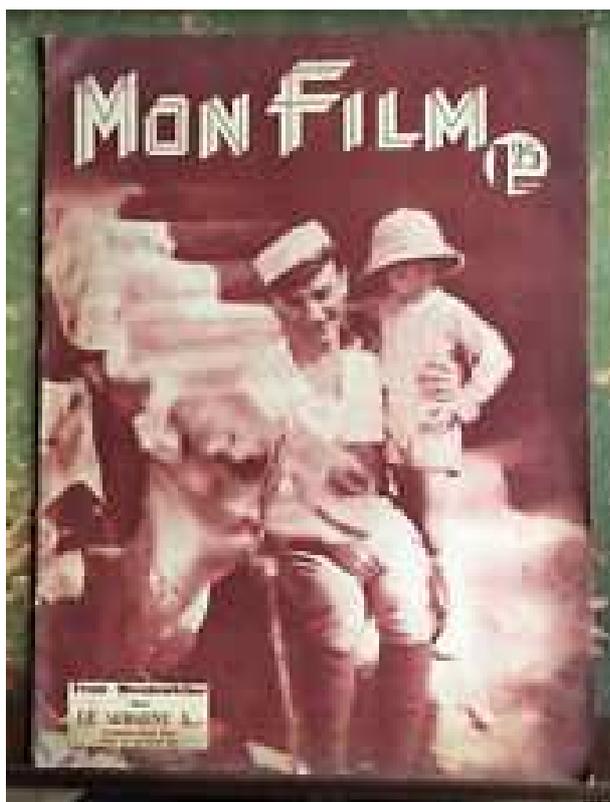


Figure 8. Tchernoff (I. Mosjoukine) avec son fils en Afrique.

Plutôt illustratif, le dessin de Rojankovsky dont nous venons d'évoquer, par le biais de son titre et du personnage, qui devient assez vite une nouvelle cible des caricaturistes russes, désigne la thématique de tout le numéro d'*Oukwat* : la famille⁴⁵². De nombreuses d'autres images de ce numéro ont pour idée de souligner que la vie en exil, malgré toutes les complications, continue. Devant le lecteur défilent, dans des situations comiques, des enfants et des grands-parents : les seconds se consacrent à l'éducation des premiers, qui, à leur tour, apprennent des nouvelles choses aux riverains. Sans oublier la famille nombreuse ultra moderne, comme, par exemple, celle sur la caricature sans titre de F. Rojankovsky. Le dessin représente un couple en compagnie avec leurs quatre enfants tous perchés sur une grosse moto bolide. Le petit dernier est encore nourrisson, et sa mère l'allaita en plein trajet sur la moto (*fig. 9 – CI*)⁴⁵³. La caricature sert d'illustration au texte humoristique de Don Aminado *Une leçon du bonheur familial* (« Лекция о семейном

⁴⁵² Par exemple, le n°14 de *La Russie illustrée* de 1928 sera, également, entièrement consacré aux enfants russes en exil : reportages, analyses, photographies, concours. Ces enfants bénéficient d'une éducation en langue et culture russes, ainsi que du soutien de nombreuses associations d'entraide. Malgré les difficultés et les privations de l'exil, l'image de l'enfant émigré contraste à l'image de l'enfant soviétique, souvent montré en orphelin vagabond. En janvier 1929, *La Russie illustrée* organise un concours de photographies des enfants âgés de 2 à 7 ans. Voir aussi : Безгубова А., «Страничка для детей в иллюстрированном еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (Париж, 1924 – 1939)», электронная публикация по результатам конференции «Художники-иллюстраторы Русского зарубежья и детская литература», проходившей в Музее В.В. Набокова (Bezgubova A., «La page pour enfants dans l'hebdomadaire illustré La Russie illustrée (Paris, 1924 - 1939) », communication lors de la conférence « Les dessinateurs-illustrateurs émigrés russes et la littérature pour enfants » qui s'est tenue au Musée Nabokov [en ligne] : <http://www.artz.ru/download/1805097769/1804856792/3> (en russe; consulté le 12/03/2013); et Korliakov A., *Enfants russes en exil, Europe : 1917 – 1947* (album de photographies en préparation).

⁴⁵³ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 2.

счастьи»), où il retrace l'évolution de la notion de la vie en famille et du bonheur familial de la préhistoire jusqu'aux temps modernes. Le dessin de Rojankovsky reflète donc la vision de Don Aminado sur la bonne famille russe sachant s'adapter dans le nouveau monde européen d'après la guerre et tirer du profit des dernières technologies. L'image de cette famille-modèle s'oppose à la nouvelle famille soviétique, souvent fondée aussi rapidement que dissoute, tout à fait à l'image du pouvoir chaotique des Soviets⁴⁵⁴. L'auteur insiste sur le fait que les Soviétiques ont désacralisé l'institution du mariage et légalisé les avortements⁴⁵⁵.

Dans le même numéro d'*Oukwat*, nous trouvons également les jeunes ménages touchés par la crise économique. Par exemple, F. Rojankovsky esquisse une journée de printemps au bois de Boulogne

⁴⁵⁴ Aminado Don, « Une leçon du bonheur familial (Лекция о семейном счастье) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 2. Chez A. Goldman, nous trouvons également qu'« en 1917, le nouveau pouvoir bolchevique institue le divorce par consentement mutuel, sans notion de faute. C'est le premier pays au monde à adopter un tel système. Mais il va plus loin : abolition du mariage religieux, simplification de la procédure du mariage, abolition de la puissance maritale (le mari ne peut imposer à sa femme un nom, un domicile, une nationalité), égalité absolue des deux parents vis-à-vis des enfants » (Goldmann A., *Les années folles...*, op. cit., p. 132.

⁴⁵⁵ « Le taux de divorce augmenta tout au long des années 1920, surtout après la promulgation du code de 1926. A Moscou, il passa ainsi de 477 à 741 pour mille mariages entre 1916 et 1927. Souvent, les époux sollicités refusaient de payer les pensions alimentaires. Beaucoup d'enfants furent abandonnés, et le phénomène dramatique des *besprizorniki* ne tarit pas avec la fin de la guerre civile, puisque leur nombre était estimé en 1928 à neuf millions. Beaucoup de femmes eurent recours à l'avortement, et l'ampleur que prit le phénomène (à la fin des années 1920 le nombre d'avortements dépassait le nombre de naissance dans de nombreuses villes) [...] Le divorce devint une réalité statistique, et en 1926, on y comptait en moyenne un divorce pour dix mariages » (Cardinal N., « L'expérience de « l'émancipation féminine » en Russie soviétique de 1917 à 1936 : un jeu de dupes ? », dans *Le bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 9, Chantiers, 2000 : <http://www.pantheonsorbonne.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-09-chantiers-2000/nolwenn-cardinal-l-experience-de-lemancipation-feminine-en-russie-sovietique-de-1917-a-1936-un-jeu-de-dupes/#c568924> (consulté le 30/05/2019).

surpeuplé par des promeneurs qui font du petit train, des enfants de tous les âges qui jouent, des nourrices qui les surveillent, des mères qui allaitent et des pères de famille qui se reposent tranquillement sur les chaises. En avant-plan, au pied d'un arbre, un jeune père (est-il Russe ou Français ?) près du landau soupire en lisant son journal : « - *Tiens ! C'est bien que Mariette et moi, nous nous soyons abstenus d'avoir un deuxième enfant. Le prix du talc pour bébés vient de doubler !* » (fig. 10 – CI)⁴⁵⁶.

Deux ans plus tard, en 1928, l'enfant émigré revient dans la caricature. Il s'agit d'une planche « Les phrases françaises » de MAD publiée dans *La Russie illustrée*. Le dessinateur se met dans la peau d'un jeune garçon âgé d'une dizaine d'années, Petia Biejentsev (rappelons que son nom signifie « réfugié ») qui, à travers sa vision naïvement enfantine traduite par des gribouillages, donne une leçon de français. L'humour passe par deux voies – visuelle et textuelle. Le trait déformant stylisé en dessin d'enfant permet, en toute simplicité, de porter au regard du lecteur des imperfections et des vices humaines. La voie textuelle est basée sur la différence des sens des mêmes expressions en français et en russe. Par exemple, la phrase « *l'oncle Serge se promène avec sa poule* » signifiera, en russe, que l'oncle Serge fait une balade avec un oiseau ; et « *la fille de la concierge est mannequin* » voudrait dire que la fille de la

⁴⁵⁶ Rojankovsky F., « Au bois de Boulogne (В булонском лесу) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 5.

concierge s'est transformée en mannequin ou bien, qu'elle est svelte comme un mannequin de vitrine (*fig. 11 - CI*)⁴⁵⁷.

À partir de juin 1931, MAD revient au graphisme enfantin avec sa série *Les dessins de Koka MAD* («Рисунки Коки Мада»), une bande-dessinée stylisée en gribouillage d'un petit garçon-narrateur d'environ sept ans, prénommé Koka (diminutif de Nikolaï ou Nicolas) et, probablement, inspiré du fils du caricaturiste. L'humour de la série est basée sur la perception par l'enfant de nombreux problèmes dont les émigrés étaient confrontés : le souhait de retourner en Russie et la précarité qu'éprouve les émigrés et, notamment, la famille du petit narrateur. Sur l'une des planches, le père de Koka, un barbu aux lunettes qui aime la fine, une eau-de-vie de vin, et se demande, par exemple, s'il pourrait hypothéquer son titre de séjour comme la chose la plus chère qu'il possède. Et Koka, lui-même, se désole de voir sa mère de lui refuser une nouvelle paire de chaussures⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ MAD, « Les phrases françaises traduites et illustrées par Petia Bejentsév (Французские фразы, переведенные и иллюстрированные петей Беженцевым) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 10 novembre 1928, p. 3. Le problème de l'éducation des jeunes et de la transmission de la culture russe préoccupait beaucoup les émigrés. De nombreuses écoles et associations ont été créées dans le but de cette préservation culturelle. Cf. Korliakov A., *Culture russe en exil, Europe 1917 – 1947*, Paris, YMCA-PRESS, 2013.

⁴⁵⁸ MAD, « Les dessins de Koka MAD : Sur tout (Рисунки Коки МАДа: Обо всем)», *La Russie illustrée*, 6 mars 1937, p. 3. (« Мой папа сказал, что подрастающее поколение ничего не знает из русского языка и что это последняя злость дня в газетах. И он мне объяснил, как надо разговаривать на нашем собственном языке и какие слова настоящие русские. По-русски не говорят: «Ажсан». По-русски надоговорить: «Полисмен». По-русски нельзя сказать: «Ассенсёр». По-русски это называется «лифт». Тоже не по-русски – «ТСФ», а по-русски это «радио». «Аксидан» нельзя говорить – по-русски он называется «катастрофа». Не хорошо называть это «авьон». Русское слово – «аэроплан». Еще часто говорят: «Синема», - а надо по-русски: «Кино». По-русски нельзя сказать, что

Nous voyons donc la famille de Koka, leurs amis et les gens qui font partie de leur entourage (les copains français de Koka, la concierge et son mari, les voisins) – petits bonhommes ubuesques, vivants et expressifs, dessinés grossièrement, – à travers desquels sont racontés les fêtes et le quotidien du milieu russe en France : leurs goûts littéraires et opinions politiques, leurs habitudes, la soumission devant leur hôtes français, les problèmes d'éducation des enfants (ex. : *fig. 12 – CI*⁴⁵⁹). Ainsi, le père sévère donne une leçon de russe à Koka : « - *Mon papa m'a dit que ma génération ne connaît pas la langue russe, et que cela fait même une actualité dans les journaux. Et il a donc décidé de m'apprendre notre langue et quels sont les vrais mots russes. On ne dit pas en russe « agent » mais « policemen ». On ne dit pas en russe « ascenseur » mais « lift ». La « TSF », ce n'est pas non plus du russe. En russe, on dit : « la radio ». En russe, on ne dit pas « accident » mais « catastrophe »...* Cependant, quand Koka décide de remercier son père et lui dit, en français, « merci bien », son père se fâche à nouveau, en rétorquant qu'en russe, il faut dire c'est tout simplement : « *Мерси (merci – fr.) !* » (*fig. 13*)⁴⁶⁰. Le pauvre père cite donc les mots étrangers employés dans la langue russe, y compris, merci. Alors, l'hybridité culturelle commence-t-elle à se manifester par l'hybridité linguistique ?

Жорж живет «анфас». Надо сказать, что он живет «визави». Я сказал, что папа любит пить «фин», так он рассердился, потому что русское название этого – «коньяк». А когда я ему сказал: «Merci bien», - он ещё рассердился и сказал, что по-русски говорят просто «мерси»!! »)

⁴⁵⁹ MAD, « Les dessins de Koka MAD : Sur de différentes choses (Рисунки Коки МАДа: О разных вещах) », *La Russie illustrée*, Paris, 25 mars 1939, p. 7.

⁴⁶⁰ MAD, « Ce sont encore mes dessins pour *La Russie illustrée* (Это опять мои картинки для «Иллюстрированной России») », *La Russie Illustrée*, Paris, 19 décembre 1931, p. 3.

L'enfant-émigré est-il le premier exemple de l'identité hybride ? *Les dessins de Koka MAD* sont publiés irrégulièrement dans *La Russie illustrée* jusqu'à 1939 et évoquent, également, la crise économique des années 1930, la guerre en Espagne et les préparations à la Seconde guerre mondiale.

Avant de passer à d'autres représentations de l'enfant émigré dans la caricature russe en France, il serait intéressant d'indiquer qu'en Russie d'avant la Première Guerre mondiale, le dessin d'enfant possède une place importante dans le discours artistique. Les futuristes affichent sans détour leur intérêt pour la création enfantine dans leurs écrits. Les peintres M. Larionov, N. Gontcharova et V. Kandinsky s'intéressent au dessin d'enfant et l'exposent à divers reprises aux côtés de leurs propres œuvres, de pièces d'arts populaires et de peintures « naïves », comme celles de N. Pirosmanni. Sans oublier la stylisation de « *l'expression graphique de l'enfant comme une façon tangible de la perception brute* »⁴⁶¹, un moyen de démythification. La trouvaille artistique de MAD découle donc d'une tradition déjà existante et permet de donner une vision différente et originale de la question.

Cependant, le caricaturiste continue également à travailler dans sa manière habituelle, que nous l'avons vu dans illustrations et caricatures précédentes⁴⁶². Par exemple, dans un numéro pascal de *La Russie illustrée*, dans la caricature intitulée « La rupture du jeûne à l'étranger », MAD montre la figure d'un petit émigré tout à fait ordinaire – un écolier

⁴⁶¹ Pernoud E., *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2015, p. 13.

⁴⁶² Par exemple, MAD a exécuté les illustrations de la première édition en russe du roman *Les Cinq* («Пятеро») de V. Jabotinsky parue à Paris chez ARS en 1935.

en uniforme, avec un gros cartable. Les doigts de ses mains sont aussi noirs que l'ombre de son petit corps projetée sur le mur. Une légende accompagne l'image en donnant davantage de précisions sur le personnage : « – Voici votre propre fils, un petit cochon, qui a de l'encre sur les mains et des mauvaises notes » (fig. 14)⁴⁶³. Toujours en 1931, sur la couverture du numéro pascal de *Satyricon*, Annenkov-Chariy publie un dessin nostalgique ressemblant aux anciennes cartes postales. Intitulé en italien *Tempi passati* (« autrefois »), il figure une fille et un garçon s'embrassant devant une riche table dressée dans une pièce donnant sur la place de Pierre (actuellement, la place du Sénat), à Saint-Pétersbourg. Il s'agit bien d'une de ces belles scènes de vie d'avant la Révolution de 1917. Le dessin est barré par deux croix rouges : cette idylle ne reviendra donc jamais. Et les enfants : deviennent-ils émigrés ? (fig.15 – CI)⁴⁶⁴.

Dans *Satyricon*, G. Annenkov anime une rubrique satirique consacrée à l'émigration intitulée *Pour mieux comprendre l'émigration russe* («К уразумению смысла русской эмиграции») où il évoque de différents « défaut » des Russes en France, tels que la manque de l'unité, la paresse, la vie dans le passé, des difficultés de s'adapter dans le pays d'accueil ou, au contraire, une assimilation poussée. Ainsi la caricature *Pères et Fils* («Отцы и дети»), faisant allusion au roman éponyme d'I.

⁴⁶³ «Поросенок – ваш собственный сын: чернила на пальцах, плохие отметки». L'ancienne tradition russe exigeait pour le déjeuner de Pâques un cochon au lait rôti. Menant une vie précaire, la majorité des émigrés ne pouvait se permettre ce délice et improviser le repas de fête des produits de bon marché. Ici, le trait d'humour est tiré par la substitution du plat traditionnel par un enfant peu assidu et salisson, comparé à un cochon. Cf. MAD, « La rupture du jeûne à l'étranger (Разговение по-заграничному) », *La Russie illustrée*, Paris, 4 avril 1931, p. 3.

⁴⁶⁴ Chariy A., « Tempi passati », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, couverture.

Tourgueniev. Cependant, Annenkov n'évoque pas le nihilisme, mais l'euro-périsation progressive des Russes, l'hybridation de leur identité.



Figure 13.



Figure 14.

La caricature, mêlant le dessin et le collage, représente un couple – un père de famille plutôt effacé, une mère moderne qui commande, fume et porte, malgré ses rondeurs, une jupe courte, – leur fils, presque bébé, vêtu d’une chemise traditionnelle russe et d’un chapeau indien, soulignant le métissage culturel, et une gouvernante-enseignante, une femme aux corps sec et aux habits démodés. La mère engage cette Russe pour apprendre le français à son fils : « – *Puisque, par la volonté du destin, notre petit Nicolas chéri est obligé de devenir Parisien, j’ai décidé d’inviter Maria Ivanovna de lui donner des cours de français !* » En arrière plan de la caricature nous voyons le collage : une grande

fenêtre et la Tour Eiffel, symbole de Paris. Une intégration poussée ou le dernier hommage à l'aristocratie russe et à ses traditions d'apprendre le français aux enfants ? (fig. 16 – CI)⁴⁶⁵.

Dans le même périodique l'écrivain satiriste Sacha Tcherni publie le pamphlet *Bouba*, où il raconte l'histoire d'une adolescente russe Liouba venue en France à très jeune âge. Souhaitant ressembler à ses camarades français, elle renonce maintenant à sa culture d'origine. L'héroïne modifie son prénom à Bouba qui lui paraît plus français, s'habille et se comporte comme une Française, refuse de lire les livres en russe et de s'intéresser à la vie de la communauté russe⁴⁶⁶. De même, le personnage de N. Berberova Astachev, exemple d'un parvenu, qui arrive à Paris assez jeune, se définit, malgré « son ineffaçable « russicité » qu'aucune tournure française ne pouvait travestir », comme « Français dans l'âme ». Lors d'une confidence à sa mère, il déclare : « *Mais je suis né européen, j'aurais trouvé grotesque de vivre en Russie. (...) On me dit souvent : Astachev, est-il possible que vous soyez russe ? Vous êtes tout à fait comme nous* »⁴⁶⁷. Dans son roman *Pnine*, V. Nabokov note, également, que, dans, l'Amérique des années 1950, la seconde génération des émigrés – les enfant grandis ou nés en exil – manifestent la perte de leurs racines et sont incapable d'affronter le « réenracinement »⁴⁶⁸ :

⁴⁶⁵ Chariy A., « Pour mieux comprendre l'émigration russe : Pères et Fils (К уразумению смысла русской эмиграции: Отцы и дети) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 9.

⁴⁶⁶ Tcherni S., « Bouba (Буба) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 5.

⁴⁶⁷ Berberova N., « Astachev à Paris... », op. cit., p. 285 et p. 233.

⁴⁶⁸ G. Noiriél note que si les immigrés de la première génération sont « marqués par la rupture de l'exil, les représentants de la deuxième génération (de toutes les deuxièmes générations) doivent affronter les douloureuses nécessités du ré-enracinement dans la

« *Quelques-uns des parents amenaient leurs rejetons, des enfants américains, longs, indolents, difficiles, d'âge à fréquenter l'université, dépourvus de connaissance du russe et du sentiment de la Nature, et qui ne manifestaient aucun espèce d'intérêt à l'égard des subtilité du milieu et du passé de leur parents* »⁴⁶⁹. Il serait, cependant, intéressant de mentionner que, pour chaque exilé de la première génération (« génération des pères »), quel que soit sa situation, l'émigration entraîne une reconversion des valeurs, même si elle ne reste jamais complète⁴⁷⁰. Cette évolution identique est aussi souvent décrite dans la œuvres littéraires et la caricature : le personnage commence à rêver en français, mélange le russe et le français et finit par dire « chez nous » en parlant de la France. Nous y revenons en détails plus bas en abordant le thème de l'apprentissage du français par les émigrés russes.

Revenant au dessin de presse, il faut dire que sous le pseudonyme Erik, G. Annenkov propose toujours, dans *Satyricon*, une autre figure de l'enfant : un petit garçon insouciant qui joue, vêtu d'un joli ensemble de marin. Ce dessin est placé en bas d'une poésie de V. Goriansky, auteur pour enfants, *Quand les dieux se refrogent* (« Когда боги хмурятся»). S'agit-il d'un petit Russe ou un petit Français, dieux d'amour de ses parents ? (*fig. 17*)⁴⁷¹.

société où pourtant ils sont nés, où ils ont grandi » (Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 191).

⁴⁶⁹ Nabokov V., *Pnine*, op. cit., p. 133.

⁴⁷⁰ Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit.

⁴⁷¹ Erik, sans titre, *Satyricon*, Paris, 26 septembre 1931, p. 2.



Figure 17. Erik, sans titre.



Figure 20. Gousseff I., « Une émigrée de cinq ans ».

Deux autres caricatures publiées dans *Satyricon* et mettant en images les enfants émigrés. Dans le dessin intitulé « Ah ! Ces enfants... », B. Grosser montre un garçon d'environ sept ans, bien entretenu, issu, probablement, d'une famille moyen ou aisée, qui joue au parc. Il est accompagné de son grand-père qui, assis sur un banc, lit le journal russe *La Renaissance*. L'enfant ne connaît pas les subtilités de la langue russe et prend tout au pied de la lettre. Il demande donc à son grand-père de marcher pour voir comment, selon un proverbe russe, une personne âgée pourrait se transformer en tas de sable (*fig. 18 – CI*)⁴⁷². Sur la seconde caricature proposée par W. Bielkine, « Les botanistes », nous voyons deux jeunes garçons urinant sous le tronc d'arbre dans le but naïf de le faire pousser encore plus (*fig. 19 – CI*)⁴⁷³.

La figure d'une fille émigrée est très rare et proposée par Illiodor Gousseff dans la caricature « Une émigrée de cinq ans » publiée dans le mensuel des chauffeurs russes en France au *Au volant* (« За рулем ») dont les sept numéros voient le jour en 1933. Rédacteur en chef et l'auteur principal de la revue, I. Gousseff montre une petite fille à la tresse qui marche fièrement, le dos très droit, le nez pointu vers le ciel (*fig. 20*)⁴⁷⁴. L'intitulé en russe de la caricature « Эмигрантская «пятылетка» signifie littéralement « Le quenquenat » en émigration » :

⁴⁷² Grosser B., « Ah ! Ces enfants... (Ах! Эти дети) », *Satyricon*, Paris, 26 septembre 1931, p. 11. La légende en russe dit : « Дедушка, пройдишь, пожалуйста, по аллее. Я хочу посмотреть: тетя вчера сказала, что из тебя песок сыпется! » Elle est construite autour du proverbe russe désignant une personne très âgée : « Cet homme est si vieux, qu'il se transforme en tas de sable » (ou bien, en poussière).

⁴⁷³ Bielkine W., « Les botanistes (Ботаники) », *Satyricon*, Paris, 8 août 1931, p. 10.

⁴⁷⁴ Gousseff I., « Une émigrée de cinq ans (Эмигрантская пятылетка) », *Au volant. Revue Illustrée Mensuelle des Automobilistes Russes*, Paris, n° 1, mai 1933, p. 20.

il s'agit bien d'une petite fille née et grandie en exil qui personnifie l'espérance de la survie en émigration et, voire, du retour toujours espéré au pays natal. Dans l'éditorial du même numéro, I. Gousseff exprime, cependant, cette idée :

Les chemins de l'exil sont difficiles et épineux. Même si, d'un point de vue historique, l'époque dont nous sommes témoins et participants directs, sera perçue, par nos descendants, comme grande et héroïque, cela ne nous soulage guère. Pourtant, aucune difficulté physique, aucun travail épuisant, aucun malheur personnel, ou encore le sentiment d'éloignement de la patrie, qui est le plus dur à supporter, ne peut éteindre notre esprit⁴⁷⁵.

Il crée ensuite une rubrique *La page pour enfants* comprenant des textes littéraires et poétiques et, quelquefois, des dessins. Dans le quatrième numéro de la revue, nous y trouvons une image humoristique de Sten « Prêt pour la rentrée » figurant un garçon aussi fier que la petite émigrée de Gousseff. Poitrine en avant, le héros, qui porte le cartable sous le bras, traverse la rue d'une ville. L'agent de la circulation retient les voitures pour laisser passer la jeunesse, comme l'annonce la légende du dessin (*fig. 21 – CI*)⁴⁷⁶. L'image qui témoigne de la meilleure façon l'attention que les émigrés russes portaient à la jeune génération

⁴⁷⁵ « Труден и тернист наш эмигрантский путь. И если в историческом аспекте эпоха, свидетелями и невольными участниками которой мы являемся, будет представляться нашим потомкам грандиозной и героической, нам от этого сознания не легче. Но ни физические лишения, ни повседневность изнуряющей работы, ни личные невзгоды, ни – самое гнетущее в нашей жизни – сознание отчужденности и оторванности от родины, - не могут угасить нашего духа ». Cf. La rédaction (Gousseff I.), « L'éditorial », *Au volant*, Paris, n° 1, mai 1933, p. 1.

⁴⁷⁶ Sten, « Prêt pour la rentrée (К началу учебного года) », *Au volant*, Paris, n° 4-5, août-septembre 1933, p.11. Ce dessin appartient, probablement, à Anna Sten (Stenskaya) (1908 – 1993), peintre, dessinatrice et comédienne russe, épouse du cinéaste F. Ozep.

(et, voire, une image idéalisée) et qui était censée de transmettre l'espérance du retour et la culture.

II.2.3. Figures de l'homme infantile et de l'homme masqué comme allégorie de l'émigré

La patrie, pourrait-elle prendre la place de la mère pour un exilé ? Et lui, se verrait-il comme un enfant abandonné ? Alors même que l'enfance et l'infantilisme seraient les thèmes récurrents du mélodrame⁴⁷⁷, dans l'œuvre des cinéastes russes en exil des années 1920, la figure de l'abandon renvoie aux traumatismes de l'émigration devenant, également, un élément indispensable dans la construction d'une nouvelle identité en exil :

Les cinéastes du studio d'Ermolieff se sentirent, au moment de leur émigration, comme « un cercle des enfants abandonnés » (...). C'est pour cela qu'en émigration, Mosjoukine se procura un nouvel emploi, celui d'un gros enfant perdu. C'est pour cela qu'à la fin du *Brasier ardent* le héros, cette créature mystérieuse de l'au-delà et ce séducteur charmant, se transforme en petit-fils à sa vieille mamie pleurnichant et se plaignant du mal de dent. (...) La femme fatale dont il tombe amoureux, devient désormais sa tendre « maman » (...). Le sentiment d'être un enfant seul et perdu dans ce monde, si grand et si froid, suscite dans les films en exil le thème de l'enfant abandonné (*L'Enfant du carnaval*, *Le Chiffonnier de Paris*)⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Bourget J.-L., *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, coll. « Stock-Cinéma », 1985, p. 114.

⁴⁷⁸ Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 113 (c'est nous qui traduisons du russe).

Si le compte Octave de Granier, interprété par Mosjoukine dans *L'Angoissante aventure*, est un homme quelque peu infantile et solitaire, le personnage, qui porte le même nom, créé par Mosjoukine (scénariste, réalisateur et principal interprète) un an plus tard dans *L'Enfant du carnaval*, a tout d'un gros enfant arraché de sa mère et livré à lui-même, ayant besoin d'être encadré et chéri. De surcroît, dans ses mémoires, Mosjoukine note que son « premier film français fut *L'Enfant du carnaval* »⁴⁷⁹ sans préciser – mais nous le remarquons dans les titres du film : « scénario et mise en scène : O. de Granier », – qu'il y exploite sa fusion avec ce personnage et y projeta une partie de son vécu d'émigré. Nous suggérons aussi que le sous-titre du film – *Bonheur perdu* – pourrait exprimer la tragédie personnelle de Mosjoukine qui avait laissé en Russie son fils unique et son père.

Le carnaval de Nice, tant apprécié par des Russes⁴⁸⁰, bat alors son plein. Déguisé en Arlequin, dont ses losanges multicolores nous renvoient aux multiples facettes de la personnalité de son interprète, – le marquis Octave de Granier, aspergé de confettis par ses amis, se réjouit sur le balcon de sa superbe villa. L'aisance tant manquée aux émigrés ! Les confettis en papier, colorés et brillants, si beaux mais qui, en fin de compte, ne valent rien. Expriment-ils le bonheur illusoire ? La fausseté des apparences ? La page de garde du scénario de *L'Enfant du carnaval*

⁴⁷⁹ Cité dans le documentaire *Иван Можжухин, или Дитя карнавала (Ivan Mosjoukine, ou l'enfant du carnaval)* de Galina Dolmatovskaïa (1998) (en russe).

⁴⁸⁰ Le carnaval de Nice, né en 1897, a lieu chaque année en février. Il a été beaucoup apprécié par des Russes installés sur la Riviera avant 1917. Des publications et des reportages photographiques de *La Russie Illustrée* en témoignent. Cf. Sidro A., *Le carnaval de Nice et ses fous*, Nice, Serre éditeur, 2008.

conservée à la Cinémathèque de Paris nous apprend qu'au départ le film devrait s'appeler *Les Grimaces*. Le nom qui d'ailleurs, se rapproche sémantiquement du mot *carnaval*, la fête qui mémorise des milliers de grimaces humaines sur le carton ou l'étoffe et où on peut se faire passer facilement pour un autre, vivre une autre vie, différente de la sienne ou même meilleure. Un rêve de l'émigré ?

En même temps, qu'Octave profite pleinement de sa vie, une jeune femme en deuil, Yvonne Dumont (Nathalie Lissenko) cherche à gagner quelques sous en vendant des fleurs. Au bout de ses forces, elle abandonne son fils, un nourrisson prénommé Paul, devant la porte du fêtard de Granier. Octave, surpris et confus, accueille l'enfant chez lui en croyant qu'il pourrait être son fils naturel. Il se rend, ensuite, à Paris et, par l'ironie du sort, Yvonne qui cherche du travail, se fait engager chez lui comme gouvernante de Paul. Petit à petit, les liens sentimentaux se tissent entre le marquis de Granier et Yvonne qui avoue qu'elle est la mère de Paul. Trois ans s'écoulent, Octave adopte définitivement le garçon et s'apprête à épouser Yvonne. Mais la fin heureuse tourne bientôt en « bonheur perdu » : l'espoir de Granier de fonder une famille (métaphoriquement, retrouver sa patrie) est brisé par le retour du père de Paul souhaitant reprendre sa place légitime.

Mosjoukine en homme infantile et dépendant de sa mère, sa famille ou sa maîtresse, nous trouvons, également, dans *Le Brasier ardent*, *Les Ombres qui passent* et *Feu Matias Pascal* : ses personnages sont à la recherche d'une femme protectrice, à la fois d'une épouse (maîtresse) et d'une mère. En ce qui concerne la figure de l'enfant

abandonné, il serait juste de citer *Le Chiffonnier de Paris* (1924) adapté par Nadejdine de la pièce de F. Pyat dont le sujet rappelle celui de *L'Enfant du carnaval*. Devenue orpheline à très jeune âge, son héroïne Marie (Hélène Darly) est recueillie par le père Jean (Nicolas Koline) après l'assassinat de sa mère. 20 ans plus tard, à son tour, elle trouve un bébé abandonné, s'y attache, mais quelqu'un l'enlève ; il s'agit de la même personne qui a tué sa mère. À Hollywood, en 1927, Mosjoukine s'apprête à interpréter un rôle dans le mélodrame *La poupée peinte*, dont le sujet rappelle *L'Enfant du carnaval* et dont le tournage, finalement, n'aboutit pas. D'après le scénario, le personnage de Mosjoukine, un ingénieur célèbre, est abandonné par son épouse mais apprend, par la suite, qu'elle a eu un fils. Tous les sentiments du héros vont pour l'enfant. Cependant, il n'arrive pas à oublier son ancienne maîtresse et son mari qu'il avait assassiné et en devient fou⁴⁸¹.

La figure d'une enfant courageuse, douée et débrouillarde, quelquefois venant d'un milieu défavorisé, nous trouvons souvent dans les films de Starewitch tournés en France, qui met à l'écran sa fille cadette Nina, très naturelle dans son jeu, ce qui rajoute un soupçon d'autobiographisme dans les films. Ainsi, dans *Fétiche mascotte* elle interprète une fille souffrante d'une pauvre couturière, fillette qui pourrait bien être une enfant-émigrée. Dans *Fétiche prestidigitateur*, le chien Fétiche se perfectionne en tant que dresseur de fauves pour divertir sa maîtresse, la même petite fille. *La Reine des papillons* et *La Voix du rossignol* mettent en images des héroïnes au bon cœur, dotées d'une

⁴⁸¹ Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 247.

riche imagination et de talent artistique. Dans *Les Yeux du dragon*, c'est une orpheline accueillie par un antiquaire, donc une enfant abandonnée, que nous voyons, tandis que dans *Le Mariage de Babylas*, c'est une petite fille gâtée qui rêve des ses jouets. Orpheline du père vivant avec sa mère qui a tout perdu, une fillette entreprenante et courageuse, à l'image des émigrés habiles, voici la petite héroïne de *La petite chanteuse des rues*. Une enfant curieuse et courageuse, la petite fille d'un horloger grincheux, nous trouvons dans *L'Horloge Magique*, et, enfin, dans *L'Épouvantail*, nous voyons Starewitch lui-même en jardinier et une petite friponne, Nina Star, qui lui joue des tours.

Le sentiment de ne pas être soi-même, d'être vulnérable et de vivre la vie qui ne lui appartient pas, ce sentiment dont témoignent toujours les exilés, N. Noussinova l'évoque afin d'introduire une autre métaphore de l'émigré russe – le personnage masqué (ou travesti) et ses diverses « déclinaisons » : le clown, le bouffon, le comédien :

Le sentiment d'être impuissant et abandonné – d'être un enfant dans un monde étranger – se renforça aussi dans la conscience de l'émigré par le sentiment de porter la peau d'un autre, de vivre sous un masque. Ce qui explique la présence dans leurs films du Carnaval, des bals masqués et des masques (*L'Enfant du carnaval*, *Casanova*, *Le Lion des Mogols*, *Le Chiffonnier de Paris*, *La Dame masquée*), du déguisement et des costumes souvent ouvertement théâtrales (*Brasier ardent*, *Kean*, *La Maison du mystère*). Le rôle de l'émigré rappela aussi celui du comédien, dont le personnage de Kean dit : « Quel maudit métier ... Toujours sous un masque, et on ne peut jamais montrer son propre visage... »⁴⁸².

⁴⁸² Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 113.

L'écrivain et le critique de cinéma Victor Chklovski décrit un voisin de son exil finlandais et procède à une comparaison similaire. Même s'il ne s'agit pas d'un rôle de cinéma mais d'un homme ordinaire, Chklovski représente cet émigré russe comme « *un homme dont il fut impossible de déterminer l'origine et qui, comme nous l'avons brusquement appris, savait parler russe mais le cachait. Et cet être ressemblait à un clown du vieux cirque...* »⁴⁸³. Il est intéressant de rappeler que W. Benjamin parle du carnaval comme de la pauvreté d'expérience, tandis que les Russes en font une métaphore de leur vie en exil⁴⁸⁴, et s'identifient au clown, figure basée sur la moquerie et devenue symbole de leur mal être et de leurs souffrances.

En jouant à faire l'idiot, en jouant un rôle social qui lui fait endosser divers formes de culpabilité, le clown se transforme délibérément en bouc émissaire qui assume les fautes des autres. Mais comme il s'agit d'un jeu, puisque le clown choisit de se mettre en scène pendant un temps donné, la violence des faits qu'il représente « revêt un caractère ponctuel et légal » qui le distingue très nettement que personne ne veut assumer dans son quotidien, mais parvient par son art, par le rire, à transcender sa situation de victime expiatoire. Il s'empare du rôle de bouc émissaire en invitant le public à faire de même et à se défouler dans un espace dédié, il canalise en quelque sorte les tensions sociales,

⁴⁸³ Cité dans Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 76.

⁴⁸⁴ «...des petits bourgeois affublés de déguisements de carnaval, des masques enfarinés déformés, des couronnes de paillettes sur des fronts virevoltent à perte de vue. Ces tableaux ne sont peut-être rien d'autre que l'image de cette renaissance effrayante et chaotique en laquelle tant de gens placent leurs espérances. Mais ici se manifeste de la façon la plus claire la chose suivante : notre pauvreté qui, de nouveau, a un visage – et un visage aussi net et précis que celui du mendiant au Moyen Âge. Que vaut en effet tout ce patrimoine culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience ? Le méli-mélo des styles et visions du monde au siècle passé nous a rendu trop évident où ce patrimoine peut conduire quand l'expérience est feinte ou accaparée pour ne pas attribuer une valeur au fait de reconnaître notre pauvreté » (Benjamin W., « Expérience et pauvreté... », op. cit., p.40).

notent les chercheurs en image satirique⁴⁸⁵. Le clown se propose aussi d'assumer la culpabilité des autres, celle dont personne ne veut, tout en restant à la recherche de l'amour, d'une reconnaissance sociale et de la légitimité d'être⁴⁸⁶ à travers son autodérision, la parodie de l'homme en soi⁴⁸⁷.

Prenons l'exemple de Mosjoukine. L'écrivaine et journaliste française Anne Osmont, dans l'article « Masques et visages. Ivan Mosjoukine », publié en 1926 dans la revue émigrée *Kinotvortchestvo*, accentue la multitude de ses apparences. « À quel moment saisir ce visage, ces cent mille visages qui sont le sien cependant et qui finissent par ne même plus se ressembler ? » se questionne donc elle⁴⁸⁸. L'historien du cinéma René Jeanne lui en fait aussi reproche⁴⁸⁹. « D'autres s'indignent de son admiration pour les clowns⁴⁹⁰, Chaplin et Fairbanks ! note F. Albera en poursuivant sur l'infantilisation de ses personnages. *On aurait ainsi une sorte de double régime de jeu alliant la torture mentale et la souffrance intérieure à des gambades de gamin (le plus souvent dans l'expression du désir sexuel ou du sentiment amoureux ou filial : il se jette par terre, saute sur un canapé à pieds joints, fait le*

⁴⁸⁵ Chauvaud F., Gardes J.-C., M. Ch., Vernois S., « Introduction au première partie. La victimisation de l'individu », dans Chauvaud F., Gardes J.-C., M. Ch., Vernois S. (dir.), *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 19 – 20.

⁴⁸⁶ Cézard D., « Le clown est-il bouc émissaire ? », dans Chauvaud F., Gardes J.-C., M. Ch., Vernois S. (dir.), *Boucs émissaires, têtes de Turcs...*, op. cit., p. 85, 86.

⁴⁸⁷ Simon A., *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 21.

⁴⁸⁸ Osmont A., « Masques et visages. Ivan Mosjoukine », *Kinotvortchestvo*, n° 18-19, 1926, p. 3.

⁴⁸⁹ Cité dans Albera F., *Albatros ...*, op. cit., p. 119.

⁴⁹⁰ Beaucoup de représentations cinématographiques comme *Le Cirque* de Ch. Chaplin (1928) ou *Larmes de clown* de V. Sjöström (1928), de figures littéraires ou iconographiques, ont donné à voir des clowns tristes ou au destin tragique.

poirier, etc.) »⁴⁹¹. Ces exagérations atteignent la caricature en raison d'une accumulation des acrobaties et de la bouffonnade ont pour but d'amuser le spectateur. Mais ne seraient-elles aussi une façon de cacher le mal être de l'artiste émigré et celui, supposé, de son personnage ? Il existe une force assimilante du masque qui influence le comédien :

L'acteur qui se couvre d'un masque s'identifie, en apparence ou par une appropriation magique, au personnage représenté. C'est un symbole d'identification. Le symbolisme du masque s'est prêté à des scènes dramatiques, dans des contes, des pièces, des films, où la personne s'est identifiée à tel point à son personnage, à son masque, qu'elle ne peut plus s'en défaire, qu'elle ne peut plus arracher le masque ; elle est devenue l'image représentée⁴⁹².

Cependant, Mosjoukine, dont la célébrité, au courant des années 1920, reste indéniable non seulement auprès du public réfugié russe, mais aussi auprès du public français, crée aussi ses propres masques, ceux qu'il voudrait bien porter. Analysant ses personnages, il est difficile de ne pas constater qu'en exil, on écrit les rôles pour lui, et que ces rôles personnalisent l'émigré. Quelquefois, la dialectique du personnage et du comédien se rompt et son identification au personnage devient totale : comme le personnage de Kean ou d'Octave de Granier, Mosjoukine n'incarne plus que lui-même. Une situation identique se passe avec *Sergent X* de Strijewsky : le réalisateur a bâti un film presque entièrement consacré à la gloire de celui qui fut l'inoubliable *Kean*⁴⁹³.

⁴⁹¹ Albera F., *Albatros ...*, op. cit., p. 119.

⁴⁹² Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/ Jupiter, coll. « Bouquins », 1997, p. 617.

⁴⁹³ Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 119.

Il est intéressant de noter que dans ce drame, la désintégration du personnage atteint son plus haut degré durant le dialogue avec Ophélie, une séquence-clé où l'acteur est sur scène et perd la raison en répétant des vers d'Hamlet en boucle. Un montage circulaire marque la composition de cette séquence nous permettant de voir à la fois l'acteur sur scène, son valet-souffleur Salomon dans les coulisses et la femme dont Kean est amoureux assise dans les loges et, enfin, le public sifflant, ce qui entraîne une confusion identitaire bouleversante. « *La mise en abyme ingénieuse montre finalement comment Kean s'identifie au personnage suicidaire d'Ophélie et non pas à celui d'Hamlet, qui ne fait que mimer la folie dans la pièce. En ce sens, l'unité Kean-Ophélie se reflète en Anna Damby qui se suicide par amour pour lui* »⁴⁹⁴ et, probablement, en fragilité du comédien lui-même.

Les héros de Mosjoukine se donnent aussi facilement au travestissement qui, tout comme un masque, permet d'endosser une nouvelle identité. Dans *Casanova*, devant Catherine II, il essaie les robes et accessoires féminins qu'il propose à la souveraine dans un jeu de séduction. Dans *Mathias Pascal*, il joue un cadavre vivant ; dans *Michel Strogoff*, il se fait passer pour un paysan et va jusqu'à dénier sa propre mère pour ne pas être démasqué. Le prince hindou du *Lion des Mogols* devient un parfait séducteur européen, c'est aussi un comédien qui joue au cinéma. Dans *L'Angoissante aventure*, Mosjoukine et Lissenko travaillent, également, pour le cinéma mais, dans leur déchéance fatale,

⁴⁹⁴Ruivo C., « Kean ou désordre et génie » : une nouvelle restauration en couleurs par la Cinémathèque française », <http://www.cinematheque.fr/article/943.html> (consulté le 12/12/2017).

se termine comme des clowns de cirque. Dans *Le Brasier ardent*, l'héroïne de Lissenko, épouse délaissée d'un riche industriel fait un cauchemar récurrent qui la terrorise : un homme la poursuit sans relâche en prenant plusieurs apparences – un évêque, un fêtard, un mystérieux détective Z, enfin, un mendiant, homme sauvage enchaîné dans un brasier ardent, vêtu de haillons rongés par les flammes et rappelant une peau de bête⁴⁹⁵. Tel satyre ou faune, mi-homme, mi-animal, un exotique, ce héros de Mosjoukine nous revient aussi dans la caricature. Ainsi, M. Linsky va jusqu'à figurer son émigré, afin de montrer sa misère et sa marginalité, en « bon sauvage » appuyé sur un gros bâton, prématurément vieilli, barbu et à moitié nu, se logeant, avec sa famille, dans un abri improvisé sur un terrain vague (*fig. 1*)⁴⁹⁶.

Si la caricature, non seulement dans les années 1920, mais, surtout, dans les années 1930, traite souvent du changement de mode de vie en exil mettant en images la reconvention professionnelle des émigrés russes, dont nous parlerons plus bas (il s'agit, généralement, d'un aristocrate désargenté qui se retrouve en bas de l'échèle sociale et survie grâce à son habileté), le cinéma continue à revenir vers la métaphore du masque, dans les années 1930, à travers les personnages qui se font passer pour un autre. Ainsi, par exemple, dans *La Citadelle du silence*, l'héroïne principale, Viana, cache son passé de terroriste et, en s'exilant

⁴⁹⁵ L'homme sauvage fait partie des personnages requérants du mélodrame de l'époque (Bourget J.-L., *Le Mélodrame hollywoodien...*, op. cit., p. 116).

⁴⁹⁶ Linsky M., « Les cartes postales et les photos pour la Russie (Почтовые открытки и фото для России) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 17 juillet 1926, p. 5. (« А в общем, как можете судить по этой фотографии, вилла у нас не такая уж плохая. У Петровых гораздо худшая. Жму Вашу руку. Жена шлет привет. Ваш Егорov »).

en France, se fait passer pour une simple infirmière. Une autre terroriste, Anna Raditsch, d'*Au service du tsar* n'hésite pas à prendre l'identité de l'épouse d'un capitaine de la garde impériale afin de traverser la frontière russe. Pour se faire embaucher comme domestiques, un couple d'aristocrates dans *Tovaritch* passe pour des gens ordinaires. Dans *Katia*, le tsar Alexandre II, afin de passer une journée aux côtés de son aimée, se déguise en simple soldat. Enfin, dans *Nuits de feu*, le personnage principal, procureur Andreïev, met en scène sa propre mort et part pour le front comme un homme sans passé.



Figure 1. « La demeure d'un réfugié (Дом беженца) » : « Bref, comme vous pouvez voir sur cette photo, notre villa n'est pas si mal que ça. Celle des Petroff est nettement pire. Je vous serre la main. Ma femme vous passe le bonjour. Cordialement vôtre, Igoroff ».

Afin de terminer notre réflexion sur l'allégorie de l'homme masqué, nous voudrions parler des *fripons*⁴⁹⁷, rusés, à la fois bons et mauvais, lâches et honorables. Il s'agit bien des héros qui dérangent, qui sortent de l'ordinaire, des parias, qui vivent en dehors de toutes les marges⁴⁹⁸ et des « étranges étrangers » auxquels les émigrés russes auraient pu également s'identifier. Ainsi, Nicolas Koline, grâce à son physique de « petit homme drôle », joue les seconds rôles de serviteur-bouffon ou d'époux trompé : par exemple, il est le majordome un peu sot du *Chant de l'amour triomphant*, le souffleur et l'écuyer de Kean, le mari cocu consentant du *Brasier ardent*. Puis il a des premiers rôles confrontés à des femmes inaccessibles, « trop bien pour lui » ou qu'il ne peut que protéger (*Le Chiffonnier de Paris*, *La Dame masquée*, *La Cible*, *Le Prince charmant*). Un autre comédien émigré, Nicolas Rimsky, quant à lui, construit un personnage plus complexe qui va du dandy hautain au Chinois fourbe et au naïf. Natalie Lissenko, la compagne de Mosjoukine et sa partenaire dans de nombreux films, interprète, souvent, des femmes fatales qui trompent leurs maris et qui poussent leurs amants à la dérive.

⁴⁹⁷ Il s'agit d'un être fruste et rusé, plein d'innocence et de convoitise, qui enfreint toutes les règles, commet toutes les maladresses, déclenche toutes les catastrophes et tombe dans tous les pièges, y compris ceux qu'il a tendus lui-même. Le parcours du fripon est celui d'un apprentissage par l'absurde, en quelque sorte. La figure du fripon est liée au concept d'enfant intérieur développé par C.-G. Jung et P. Radin. Il s'agit la part infantile de l'adulte, ce qui nous permet de relier la figure du fripon à la figure de l'enfant abandonné dont s'identifient les émigrés (Jung C.-G., Kerényi Ch., Radin P., *Le Fripon divin: Un mythe indien*, Genève, Georg Éditeur, 1997).

⁴⁹⁸ Comme l'incarne le personnage principal des films de Charlie Chaplin, le paria est toujours celui qui est suspecté, qui se confronte aux autorités, au représentants de la loi, même lorsqu'il est innocent (Mathieu I., « Le concept de paria dans l'œuvre de Hannah Arendt », p. 6 ; *Philosophie*, 2015. HAL en ligne, Id: dumas-01223441 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223441> (consulté le 16/11/2017).

Chez Starewitch, Renard du *Roman de Renard*, « un goupil rusé et querelleur »⁴⁹⁹, est un cas classique du fripon qui passe son temps à duper les autres animaux. Les doléances se multiplient auprès du roi Lion, qui d'abord s'en lasse, mais ensuite décide de le faire arrêter. Finalement, condamné à la pendaison, Renard fait miroiter au souverain l'existence d'un fabuleux trésor et obtient ainsi sa libération. Lorsque Lion découvre cette nouvelle supercherie, il ordonne le siège du château de Renard. Mais celui-ci l'emporte une nouvelle fois. Impressionné, le roi décide qu'il vaut mieux faire son allié de ce rebelle et le nomme ministre.

Le singe-conteur, alter ego de Starewitch⁵⁰⁰, qui se fait menacer par un index anonyme, comme un enfant désobéissant, au début du *Roman de Renard* et auquel il tire la langue avant d'actionner sa caméra, nous pourrions aussi considérer comme fripon. Ce singe montreur de lanterne et « bonimenteur » dans la grande tradition du cinéma muet, qui ouvre et clôt le film, est directement emprunté à la fable de Florian *Le Singe qui montre la lanterne magique* (1792), satire des beaux esprits à l'éloquence creuse et alambiquée, oublieux de se bien faire comprendre⁵⁰¹. Dans *Le Roman de Renard*, le singe est le bouffon du roi Lion, tout comme dans *L'Horloge magique*, où le singe figure aussi en bouffon du roi, qui dit la vérité aux puissants. Les auteurs du *Dictionnaire des symboles* notent que le singe, bien connu pour son agilité, son don d'imitation et sa bouffonnerie, pourrait aussi être un

⁴⁹⁹ Pastoureau M., *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001, p. 131.

⁵⁰⁰ Cf. Géry C., « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch... », op. cit.

⁵⁰¹ Ibid.

synonyme d'une conscience dissipée, l'image méprisante de ce que l'homme doit fuir de lui-même⁵⁰².

Personnifiant la nature humaine dégradée par ses vices et, en particulier, par la luxure et la malice, le singe pourrait aussi incarner la sagesse supérieure à celle des hommes. C'est le cas du singe de *La petite chanteuse des rues* qui protège sa petite maîtresse à l'orgue de barbarie et l'aide à récupérer sa maison familiale et le bonheur à côté de sa mère.

Enfin, le diable, vicieux perturbateur toujours vaincu à la fin de l'histoire, que nous voyons dans quelques films de Starewitch (*La petite parade*, *L'Horloge magique*, *L'Épouvantail*, *Fétiche mascotte*), fait aussi partie des fripons. Symbole classique du Méchant, le diable représente toutes les forces qui troublent, assombrissent, affaiblissent la conscience et font régresser chacun qui leur succombe⁵⁰³. Si le Dieu s'incarne par la lumière et l'espoir, le diable personnifie les ténèbres, l'angoisse et le désespoir auxquels les émigrés et les personnages des films livrent le plus souvent. Dans un moment de faiblesse (la déception amoureuse dans *La petite parade*, la tentation de richesse dans *L'Épouvantail*), ils s'appêtent à signer le pacte avec le diable. L'idée de Starewitch, parfaitement optimiste, est toujours de montrer que seule la force intérieure mobilisée au moment critique aide à surmonter toute sorte de souci et de punir son diable.

Dans les caricatures, qui contrairement au cinéma n'emploie pas de métaphores de l'enfant abandonné et du masque, la figure du fripon se traduit à travers l'ingéniosité des personnages : par exemple, nous

⁵⁰² Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 884, 887.

⁵⁰³ Ibid., p. 352.

pouvons le voir dans les mésaventures dessinées d'« Ivan Ivanovitch Biejentsev » (1925) d'AGHA⁵⁰⁴ et ensuite, dans « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine » (1926) de M. Linsky.

La première bande dessinée de cinq planches met en images le jeune rêveur affublé de grosses lunettes, nostalgique et tremblant devant une vieille concierge xénophobe au nez crochu, Ivan Ivanovitch Biejentsev⁵⁰⁵ qui loge dans un hôtel bon marché. Il arrive à faire la cuisine en cachette sur un réchaud mais se fait duper par le chat des voisins, qui vole son beefsteak acheté avec le dernier sou. Entre les accords de sa balalaïka et les gargouillements de son estomac affamé, Biejentsev se force aussi à apprendre le français et se lance à la recherche d'un emploi. Alors, il essaie plusieurs métiers mais, issu d'un milieu aisé, paresseux et mal adapté au monde du travail, il, finalement, échoue (ex. : fragment : *fig. 2 – CI*⁵⁰⁶).

Le feuilleton dessiné suivant « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine » est inspiré du roman à succès de Nikolai Leykin *Les nôtres à l'étranger. L'histoire humoristique du voyage du couple Nikolai Ivanovitch et Glafira*

⁵⁰⁴ Selon hypothèse de l'iconographe A. Korliakov, ce pseudonyme pourrait appartenir au peintre Serge Agababian, alias Sedrac (1878-1974). Il est aussi possible qu'il s'agisse de l'un des pseudonyme de M. Linsky-Schlesinger.

⁵⁰⁵ Ivan Ivanovitch est un prénom très répandu en Russie, devient Monsieur Tout-le-Monde auquel les lecteurs sont invités à s'identifier.

⁵⁰⁶ AGHA, « Ivan Ivanovitch Bejentsev. Aux usines de Renault (Иван Иванович Беженцев. На заводах Рено) », *La Russie Illustrée*, Paris, n° 12, avril 1925, p. 6.

*Semionovna Ivanoff à Paris et de leur retour en Russie*⁵⁰⁷. Paru pour la première fois en 1890, ce roman réédité en Russie à plus de vingt reprises, est devenu une véritable œuvre de référence pour le lecteur de l'époque. Il n'est donc pas étonnant qu'en 1926, en l'espace de neuf semaines, dans *La Russie Illustrée*, M. Linsky fasse revivre les célèbres personnages de Leykin, l'ancien riche *koupec* Ivanoff et son épouse, cette fois-ci, installés en France en tant qu'exilés⁵⁰⁸. Le couple Ivanoff s'apprête à accueillir chez eux, à Paris, une de leurs connaissances moscovites, un certain Sinukhine.

Les Ivanoff de Linsky sont plutôt Monsieur et Madame Tout-le-monde : leur âge est indéterminé, leur apparence est anodine, passe-partout, malgré leur obésité autour de laquelle est construite une bonne partie de l'humour de cette œuvre. Par exemple, quand le couple monte dans un taxi, un pneu du véhicule éclate à cause du surpoids des passagers. Les Ivanoff tâchent aussi de ressembler aux Français, mais leur français est approximatif et leurs habits « parisiens » leur donnent un air ridicule. Le couple rate l'arrivée de Sinukhine, qui, dans un premier temps, est donc obligé de se débrouiller seul à Paris, avec ses bagages, ses dictionnaires franco-russes et un énorme plan de la capitale. Maîtrisant mal le français, il s'adresse à l'Hôtel de Ville pour y demander une chambre... Pris pour un fou, il finit par s'installer dans un immeuble

⁵⁰⁷ En russe : « Наши за границей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых, в Париж и обратно ».

⁵⁰⁸ En 1931, dans le numéro 15, dit « colonial », de *Satyricon*, G. Sciltian reviendrait vers ces personnages dans la caricature « Les nôtres à l'étranger (Les personnages de Leykin à l'Exposition coloniale) (Наши за границей. Герои Лейкина на Колониальной выставке) ».

habité par des Russes – un chauffeur de taxi qui révisé sans cesse les principales artères de la capitale, un apprenti-danseur de cabaret et un réfugié sans emploi qui chante afin de masquer le bruit de son réchaud à pétrole. Cependant, ses plus marquantes aventures, Sinukhine les vit dans les rue de Paris, où il tombe dans le piège d'une coquette entreprenante. Il lui arrive aussi de voler par inadvertance un passant : après avoir donné du feu à un Français, Sinukhine se rend compte qu'il n'a plus sa montre ; alors, il poursuit le Français et lui confisque la sienne. Sauf que, en revenant chez lui, Sinukhine découvre qu'il avait oublié sa propre montre sur la table de chevet... Ce qui renforce le stéréotype français de l'époque concernant les Russes : les exilés sont des aventuriers à qui l'on ne donne pas l'heure dans la rue, par peur de se faire voler sa montre⁵⁰⁹. Sans oublier les sorties de Sinukhine, où ses « traits de fripon » se manifestent à nouveau. Comme le suggère subtilement son nom de famille, Sinukhine⁵¹⁰ apprécie beaucoup l'alcool et, par conséquent, les restaurants russes de Paris, assez nombreux et où la fête et la rixe sont toujours au menu (ex. : fragments : *fig. 3a*⁵¹¹ et *3b*⁵¹² - *CI*).

⁵⁰⁹ Vignaud J., *Niky. Roman...*, op. cit., p. 14.

⁵¹⁰ Dans l'un des ses récits publiés dans *La Russie Illustrée* en 1927, le criminaliste russe A. Kochko évoque, également, un certain Ivan Ivanovitch Sinukhine, vendeur à Okhotny riad, à Moscou, victime d'un escroc. Le nom de famille Sinukhine est moins répandu qu'Ivanoff. Cependant, nous ne savons pas, si M. Linsky aurait pu s'inspirer, pour son personnage, du héros naïf de Kochko (Kochko A., « Les souvenirs de Sherlock Holmes russe : les mémoires de l'ancien chef de la police judiciaire de Moscou A. F. Kochko. L'épisode 3. « Les spirites », *La Russie Illustrée*, Paris, 28 mai 1927, p. 12 – 18).

⁵¹¹ Linsky M., « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine (Наши за границей. Похождения четы Ивановых и их друга Синюхина в Европе) », *La Russie illustrée*, Paris, 9 janvier 1926, p. 15.

En dehors du symbolisme propre aux émigrés russes, le carnaval, « *ce lien entre Eros et Thanatos* », est une des structures narratives traditionnelles de mélodrame. J.-L. Bourget souligne son ambiguïté et son rôle dans le destin des personnages : le carnaval a toujours une fonction narrative, soit il renforce les liens entre un couple, soit inversement, il signale le danger et semble appeler le drame⁵¹³. Dans les films de notre corpus, le carnaval, tout comme une fête de nuit (soirée tsigane, orgie, bal costumé, danses de cabaret) unit donc les amis et les amants (*Feu Mathias Pascal, Orloff et Tarakanova, Le Lion des Mogols*) ou, plus souvent, un présage des adieux, les sépare (*Casanova, L'Enfant du carnaval, Nuits de feu*) ; il annonce une tragédie ou un changement brusque de vie (*L'Ordonnance, La Dame de pique, Les frères Karamazoff, Katia, La Citadelle de silence*), ainsi que témoigne de la nostalgie et introduit la figure de la Russie ancienne, s'il s'agit des bals et réceptions somptueux de la cour impériale russe (*Michel Strogoff, Tovaritch, Les nuits blanches de Saint-Pétersbourg, La tragédie impériale, Au service du tsar*). Dans les films d'animation de Starewitch, les animaux jouent souvent de la musique, dansent et font la fête chargée du même sens : elle prédit la déchéance inévitable des personnages ou des mauvaises surprises (*La Cigale et la Fourmi, Le Rat des villes et le Rat des champs, Les Grenouilles demandent un roi, L'Horloge magique*).

⁵¹² Linsky M., « Les nôtres à l'étranger. Les aventures du couple Ivanoff et de leur ami Sinukhine (Наши за границей. Похождения четы Ивановых и их друга Синюхина в Европе) », *La Russie illustrée*, Paris, 16 janvier 1926, p. 15.

⁵¹³ Bourget J.-L., *Le Mélodrame hollywoodien...*, op. cit., p. 153.

La danse déchainée et la ronde diabolique sont les « dérivées » du carnaval. Les personnages s’y oublient complètement, dans une extase, une angoisse très profonde ou un délire élitique, et vivent une mort (ou un exil) symbolique les transportant dans un autre monde éloigné de la réalité. Une sortie que cherchent dès fois les émigrés. « *L’homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. C’est à l’heure où il est le plus gai qu’il est le plus funèbre. Un bal en carnaval, c’est une fête aux fantômes. (...) Quoi de plus lugubre que le masque, face morte proménée dans les joies ! L’homme rit sous cette mort* »⁵¹⁴. Ainsi, le mari d’Yvonne dans *L’Enfant du carnaval*, se rappelant de son passé au casino, voit, par superposition des images, à la place de la roulette des bouffons masqués faisant une ronde diabolique. Le chien Fétiche de Starewitch, dans *Fétiche Mascotte*, devient un témoin involontaire d’une orgie présidée par le diable dans les bas-fonds parisiens. Hélène de *Nuits des princes* est introduite dans une ronde diabolique, où elle se perd jusqu’aux hallucinations. Le personnage de Rimsky de *Ce cochon de Morin* s’entraîne à une orgie nocturne d’un cabaret parisien. Kean-Mosjoukine se livre, dans une taverne, à une danse de folie hallucinante grâce au montage rapide des prises de vues multiples des jambes dansantes.

Le cadre du carnaval qui introduit le masque symbolisant la transformation des Russes en exil, est proche du cirque (*Fétiche prestidigitateur*, *L’Angoissante aventure*), du théâtre (*La Dame masquée*, *Kean*) et du plateau de cinéma (*Le Lion des Mogols*) qui

⁵¹⁴ Victor Hugo cité par J.-L. Bourget. Ibid., p. 152.

permettent aussi à leurs personnages de changer d'apparences et de destins. Il serait aussi intéressant d'évoquer le théâtre d'ombres chinois de *La Maison du Mystère* et du *Brasier ardent* (œuvres du décorateur Lochakoff) qui porte aussi un caractère symbolique, basé sur le contraste de la lumière et de l'obscurité, deux réalités universelles qui modulent le monde. L'ombre (les ténèbres), qui n'existe que par la lumière, est, d'une part ce qui s'oppose à la lumière mais aussi l'image des choses fugitives, irréelles et changeantes, la figure du monde caché, clandestin⁵¹⁵. Serait-il aussi un symbole de l'émigré, l'ombre nostalgique de soi-même d'autrefois ? La lumière ici est un espoir, une évolution, la sortie des ténèbres, et, pourquoi pas, l'espoir du retour en Russie, thème qui tient une place importante dans l'art des émigrés jusqu'au milieu des années 1920 (nous le verrons à travers la structure narrative du rêve dans le chapitre suivant de notre étude).

Le sol en échiquier de la maison familiale de Matias Pascal, faisant partie du décor cubiste d'Alberto Cavalcanti et Lazare Meerson de *Feu Matias Pascal*, fait aussi penser au jeu poétique, rythmé et carnavalesque d'ombre et de lumière. L'échiquier, symbole de l'existence, du combat ou du conflit qui se produit dans la conscience de l'homme et dans lequel il doit investir toutes les ressources de son intelligence⁵¹⁶, pourrait aussi devenir une métaphore de la vie en exil. Il s'agit, à l'issue de la partie, de prendre le contrôle non seulement sur l'adversaire, mais aussi sur soi-même en explorant diverses potentialités de son destin. Ce que Matias Pascal fera à la fin du film, et ce que les

⁵¹⁵ Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 700.

⁵¹⁶ Ibid., p. 387.

émigrés russes accomplissaient quotidiennement en démontrant leur habileté et leur adaptabilité à toute situation, notamment, dans le cas des reconversions professionnelles ou dans l'organisation de leur quotidien. Des mémoires, mais aussi les témoignages photographiques des albums d'A. Korliakov développent, entre autres, ce sujet mettant en lumière les multiples parcours des Russes en exil (un ancien militaire qui devient un éleveur de poules, un bourgeois citadin qui s'installe dans une petite ville de province, etc.)⁵¹⁷.

* * *

Malgré la prépondérance des hommes, les femmes et les enfants comptent, également, parmi les émigrés russes. Ce fait est richement illustré dans la caricature et trouve son écho au cinéma, notamment, à travers la figure de l'homme infantile créée par I. Mosjoukine et devenue l'une des allégories de l'émigré. Pour les caricaturistes, l'enfant est, tout d'abord, un adulte en miniature censé incarner la culture de son peuple et plus encore, la transmettre aux générations à venir. Cependant, ce petit « gardien de mémoire » n'est pas à l'abri de l'influence culturelle de la société hôte et devient donc une cible préférée des dessinateurs qui dénoncent son hybridité culturelle. L'enfant joue, également, le rôle de l'alter ego de l'adulte en l'aidant à prendre conscience de la réalité,

⁵¹⁷ Korliakov A., *Vers le succès...*, op. cit. ; Tikhomiroff A., *La tasse de thé*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Yanovski V., *Les Champs-Élysées...*, op. cit. et d'autres ouvrages.

notamment, de son quotidien miséreux. En outre, l'enfant émigré représenté est celui dans lequel le petit lecteur peut d'une part se reconnaître, d'autre part déceler les signes d'appartenance à un monde nouveau, celui des enfants issus de l'immigration, dépourvus de la nostalgie de leur pères et conscients de leur différence culturelle, et dans lequel tous les liens avec les traditions anciennes risquent d'être rompus. La figure de l'enfant sert aussi à communiquer l'expérience de l'exil de la seconde génération, génération des « fils ».

En ce qui concerne la figure de la femme émigrée, elle est davantage présente dans la caricature, qu'au cinéma. Ce dernier la dote souvent d'une image stéréotypée de la jeune aristocrate désargentée ou de la révolutionnaire, qui impressionne par sa force de caractère. Les caricaturistes, en revanche, recourent aux figures des femmes ordinaires de différentes générations : les jeunes femmes, les mères de famille et les dames âgées (ou les grand-mères). Et plongent leurs lecteurs dans le quotidien de ces héroïnes (et de leurs expériences) : leurs reconversions professionnelles, les préférences vestimentaires, les loisirs, la famille. Les caricaturistes réussissent, notamment, de cerner l'influence que la mode européenne des « années folles » exerce sur l'émigrée russe, qui abandonne sa longue robe-sarafane et sa tresse folklorique au profit d'une coiffure « à la garçonne » et d'une robe courte.

III. Deuxième partie
LA RUSSIE FANTASMÉE

III. Chapitre 1. Nostalgies des émigrés **au cinéma et dans la caricature**

III.1.1. Rêve comme figure de la nostalgie et de l'exil

Si la nostalgie, ce « *drame du souvenir* »⁵¹⁸ et mal du pays, dans le cinéma russe en émigration de l'entre-deux-guerres se montre douloureuse, elle n'est, pourtant, pas pour autant marquée par la conscience de l'irréversibilité du temps. Jusqu'à la fin des années 1920, les exilés croient à leur retour en Russie mais aussi, souvent tout naïvement même, au bonheur de retrouver leur pays tel qu'il était lors de leur départ. Même après la reconnaissance de l'URSS par la France en 1924 et dans les années 1930, la guerre civile, le bolchévisme et les mésaventures de l'exil ne paraissent qu'un cauchemar passager, un mauvais rêve qui devrait se terminer, il suffit seulement d'ouvrir les yeux.

Les émigrés ont les rêves en commun : le retour en Russie, un moment d'oubli et de repos, l'admiration du lieu natal et, ensuite, les souvenirs horribles, l'arrivée des tchékistes. Puis, cela dépendra des nerfs : soit l'arrestation et le réveil en sursaut, soit la suite du rêve. Enfants, nous savions surmonter nos angoisses de rêves et criions à notre cauchemar : « Ce n'est qu'un rêve ! » pour nous forcer de nous réveiller. Maintenant, en nous réveillant, nous voyons que le cauchemar continue : la terre natale est loin, le retour est toujours

⁵¹⁸ Ou du temps différent. Il s'agit d'une définition poétique donnée à la nostalgie par l'écrivain J. Kessel dans son roman *Nuits de princes*.

impossible et les tchékistes rodent comme des ombres même ici. Alors, se réveiller ou non ? Peut-être, faudrait-il contempler encore un peu les visages familiers du passé, les étangs et les sols pleureurs que nous ne reverrons plus jamais de notre vie ? Dans nos rêves, viennent à notre rencontre nos chers fantômes : nous entendons de nouveaux les voix des êtres aimés, voyons leurs yeux vivants, et les amours d'autrefois se ressuscitent dans nos cœurs, même si un brouillard de conscience nous chouchoute qu'il s'agit de nos morts, qu'ils ne sont plus les mêmes et qu'ils ont vécu des choses terribles. En nous réveillant, nous comprenons, d'une façon encore plus perçante, que tout cela est irrévocable et ils ne peuvent revivre pour nous que dans nos rêves. De ces jours effrayants, il ne nous reste que des rêves de poursuites, de recherches : des fuites, des escaliers qui s'écroulent, des sauts dans le vide, des cries. Des rêves souvent typiques, similaires, racontant nos propres malheurs et ceux des autres,

écrit une auteure des *Dernières nouvelles* en résumant le vécu des émigrés et leurs rêves⁵¹⁹.

L'assimilation d'une expérience traumatisante au songe influence et charge de sens symbolique l'onirisme du cinéma russe de cette période⁵²⁰. Si, par exemple, pour les avant-gardistes français, comme

⁵¹⁹ Sazonova Y., « Les rêves », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 17 juillet 1936, p. 3 (c'est nous qui traduisons du russe).

⁵²⁰ Parlant de cette métaphore, N. Noussinova prend pour exemple *Le Brasier ardent*, où la séquence d'ouverture du film, nous montre Mosjoukine crucifié dans une scène du rêve. À chaque fois, comme dans le cas de *L'Angoissante aventure*, les visions ou les songes des personnages dans les « films russes » tournent en cauchemar. Le rêve du retour en Russie est alors ouvertement comparé au réveil d'un cauchemar. La chercheuse cite également le journal russophone berlinois *La voix de l'émigré* («Голос эмигранта») de 1921 : « Ce qui se passe actuellement, ce n'est qu'un cauchemar, une épreuve de notre sort. La vie, la vraie vie commencera seulement quand ces jours amers d'exil arriveront à leur fin » (Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 102 - 103).

Louis Delluc⁵²¹, le récit onirique fait partie de sa photogénie et sa poétique, pour les émigrés, il devient une métaphore de leur vie en exil : dans leurs œuvres, ils font régulièrement appel au rêve, à la fois prémonitoire et cauchemardesque, mais aussi au réveil d'un cauchemar dont *L'Angoissant aventure* et *Le Brasier ardent* en sont les premiers exemples. Le rêve est aussi un moyen de retourner dans le passé, de se confronter à l'objet de sa nostalgie (*L'Enfant du carnaval*). Le songe permet de s'évader, s'oublier, se projeter dans le futur ou revivre différemment son présent, se donner une seconde chance et corriger ses erreurs (*La Dame de pique*). Il peut prendre la forme d'un rêve nocturne nettement défini d'un personnage ; d'une vision ou d'une image-hallucination ; d'un rêve informulé « où l'on assiste alors au glissement plus au moins perceptible d'un univers réel vers un univers onirique », où le monde réel se confond avec des visions oniriques ; et enfin, d'un film-rêve où « le rêve intervient comme modèle d'écriture et comme figuration d'un espace-temps qui reproduit les lois de l'inconscient » à l'écran, la figure du rêve n'est donc pas reconductible à une quelconque stratégie énonciative, mais habite l'univers filmique dans son intégralité⁵²². Au cinéma aussi bien que dans la caricature, le rêve se traduit également à travers les flashbacks (souvent, séquences-souvenirs), les visions ou le voyage mental proleptique⁵²³.

⁵²¹ Il tente, par exemple, de rendre tangibles sur l'écran le souvenir, le rêve et la pensée : l'irruption du passé dans le présent, le mélange des temps, les retours en arrière (*Fumée noire*, *Fièvre*, etc.).

⁵²² Bevilacqua C., *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.37 – 45.

⁵²³ Du point de vue théorique, dans *Le surréalisme au cinéma*, Ado Kyrrou évoque, par exemple, les rêves comme tels, les visions fantomatiques (fantômes) et les cauchemars

L'Angoissante aventure est un exemple parfait d'un filme-rêve refermant en lui un rêve nocturne de son personnage principal. Le film s'ouvre sur les fiançailles dans une villa riche, poétiquement perdue dans un monde paisible et heureux : les décors d'extérieur offrent une image fortement opposée à celle de l'époque réelle, en plein tourment historique à l'Empire Russe. Ce récit sur un petit paradis familial s'avère donc, dès premières scènes, comme un grand rêve compensatoire pour toute équipe du film.

La séquence festive est suivie par trois songes simultanés, scènes explicitement oniriques, montrées, à l'aide du split screen, dans un ordre successif : d'abord, celui d'Octave, personnage principal, ensuite, celui de son frère aîné Charles et enfin, celui de sa fiancée Lucie. Le héros-dormeur se trouve alors à droite de l'écran (côté homme d'après la source biblique) tandis que son rêve apparaît sur le côté gauche, et dans l'ordre renversé pour Lucie : l'image de l'héroïne est placée à gauche (côté femme) et son rêve est donc à droite. La figuration onirique de chacun des personnages est étroitement liée à l'accomplissement de leurs désirs : Octave gagne un combat de boxe, Charles se réjouit des jolies danseuses, Lucie admire deux petits enfants. Il s'agit des rêves compréhensibles et presque banals. Surtout, celui d'Octave qui manifeste clairement son attitude de réussir.

(Kyrou A., *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, p. 73 – 84). J.-L. Bourget, quant à lui, esquisse deux types fondamentaux de séquences oniriques : les séquences compensatoires (où le monde imaginaire s'oppose au monde réel du film) et les séquences cauchemardesques (l'intensité de l'expérience) qui peuvent d'ailleurs basculer l'un dans l'autre (Bourget J.-L., « Puissances du rêve », Forum des images, le 20 mars 2009 (communication orale).

La véritable aventure commence lendemain, au réveil des personnages. Octave, fils sage à papa, fleur bleue mal adaptée à la « vraie vie » (une image caricaturale de la noblesse russe) devra trouver la solution pour mettre fin à une relation amoureuse de Charles. Or, le « bon garçon » succombe au charme de sa maitresse, une femme fatale, forte intelligente, actrice Yvonne Lelys, et est sur le point de quitter la maison de son père pour la suivre. À la veille du départ, Octave met le réveil, se couche et... Nous ne comprendrons que à la fin du film, que tout ce que vivra le héros après son couché, n'était que son second rêve. Cette fois-ci Protazanoff renonce à la séparation des récits réalistes et oniriques en nous laissant nous confondre dans la réversibilité « rêve – réalité », et c'est bien pour une cause précise.

Octave se réveille dans son songe pour rejoindre au port sa bien-aimée⁵²⁴. Comme un voleur, sans bagage, il quitta la maison familiale par la fenêtre et se précipite de prendre un navire. Le couple part d'abord pour Constantinople, comme s'il suivait le trajet de la plupart des émigrés russes, et ensuite pour Marseille et Paris, où Yvonne poursuivra sa carrière de comédienne. Arraché de son milieu aristocrate, toujours comme de nombreux émigrés, le compte Octave de Granier se sent mal dans sa peau. Rapidement, manquant de moyens, Octave accepte le

⁵²⁴ Un rêve compensatoire est une projection dans l'avenir du héros, car comme le remarque S. Freud dans *Sur le rêve*, « au cours de la nuit qui précède un voyage qu'on projette de faire, il n'est pas rare de rêver qu'on est arrivé à destination ; avant une représentation théâtrale, une réception, le rêve anticipe bien souvent, comme par impatience, le plaisir attendu. D'autres fois, le rêve exprime l'accomplissement du désir d'une manière plus indirecte; nous devons établir encore une relation, faire une déduction, donc procéder à un début de travail interprétatif pour reconnaître l'accomplissement du désir » (Freud S., « Sur le rêve » (1901), dans Freud S., *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », p. 24).

métier d'acteur et suit son épouse dans sa descente aux enfers. De vedette du cinéma, elle devient danseuse de cabaret sombrant dans l'alcool, pour finir en compagnie de son mari et de leur fille sur l'arène de cirque. Protazanoff joue sur la dualité ironique de cette figure : qui était le roi (la fleur de lys, le nom de famille d'Yvonne) est devenu le Sot, un bouffon ; qui était tout, est devenu rien. Cette situation vécue de près par les émigrés pourrait être liée au sentiment de la nostalgie du « paradis perdu », la Russie, et au premier choc reçu suite à l'adaptation dans la société d'accueil.

Lors d'une prestation, la fillette fait un accident. Afin de pouvoir assurer les soins de l'enfant, Octave s'adresse à son père mais sans aucune réponse. Pour le père, le fils cadet est mort. Octave revient donc comme il est parti – ce désir d'un retour inaperçu afin d'effacer les souvenirs ardents du départ et de tout ce qui l'a suivi – pénétrant par la fenêtre dans la maison de son père. Il vide le coffre fort et tue accidentellement le père⁵²⁵. Surpris par des policiers, Octave tente de se sauver, se débattre et... se réveille. Épilogue : le songe est perçu par Octave comme prophétique. Enfant sage, il renonce au voyage avec

⁵²⁵ De ce point de vue, la scène de culmination du film, où le personnage de Mosjoukine tire sur son père, est remarquable. Tout d'abord, cela nous fait penser au fantasme du meurtre : dans son rêve Octave retourne au stade infantile d'Œdipe en souhaitant éliminer le parent rival. Or, la figure de la mère (ou de celle qui pourrait la remplacer) est quasiment absente dans le film et nous voyons ainsi que pour Octave la figure de son père résulte à la fois celle de deux parents. Que signifie donc cette double figure parentale ? C'est là, en cherchant le sens de ce symbole, que nous pourrions le décrypter comme tradition ancienne, ancien régime renversé, assassiné, par la force nouvelle révolutionnaire incarnée par Octave. L'assassinat du père déchire d'ailleurs l'âme d'Octave (comme celle d'Œdipe) : l'ambivalence entre la vanité blessée et la vanité triomphante. Par sa victoire sur son père, en défendant son identité, Octave n'échappe pas à sa propre vanité, suivie du regret (angoisse-nostalgie).

Yvonne et rentre auprès de son père, personnifiant ici le monde d'avant, le « paradis perdu » dans lequel les émigrés avaient hâte de retourner.

Les visions, souvent créées à l'aide d'une double exposition ou du flash-back, apparaissent suite aux séances de magie (*Le chant de l'amour triomphant*), suite à l'excès de l'alcool comme délire éthylique (*Ce cochon de Morin*), suite aux blessures comme délire fiévreux (*Michel Strogoff*) ou encore suite à la folie comme hallucinations (*Kean*). Dans le train qui l'emporte vers Paris, Yvonne Dumont, l'héroïne de *L'Enfant de carnaval*, plonge aussi, en flash-back, dans ses rêveries nostalgiques nous permettant de reconstituer son histoire personnelle avant qu'elle abandonne son fils, ainsi que de mieux comprendre son acte.

Dans les films d'animation de Starewitch, le rêve introduit toujours une histoire dans une autre : une aventure magique ou peu croyable, un voyage au pays de conte, l'accomplissement imaginaire d'un souhait. Par exemple, dans *L'Épouvantail*, le jardinier, interprété par Starewitch, lui-même, dans un rêve éthylique, ridiculise le diable au cours d'une partie de carte et emporte toute sa richesse. Dans *La Voix du rossignol*, le rossignol, un oiseau-fée, pour charmer les rêves de la petite héroïne, lui chante les légendes qu'il avait apprises dans le royaume des fleurs. Puis sa voix n'attendrit, ses vocalises deviennent douloureuses, pour conter sa lamentable histoire. Sa petite compagne, blessée par un méchant, a disparu et lui, il est séquestré dans la cage de la petite fille. S'il y reste, ses oisillons vont mourir. La petite fille s'éveille consciente de la

souffrance du rossignol enfermé et le libère. Pour la remercier de son bon cœur, l'oiseau lui offre sa voix mélodieuse.

L'onirisme de Starewitch symbolise aussi une autre vie, la vie où tout est possible, où le bien emporte sur le mal et les méchants sont punis. C'est aussi une récompense extraordinaire pour avoir accompli une bonne action, ou une évasion, un « exil » agréable permettant d'essayer un nouveau rôle « supérieur » (princesse, sauveteur, protecteur), de déployer ses forces cachées, mais aussi d'insuffler la parole aux animaux et aux insectes. Ainsi, dans *L'Horloge magique*, l'horloger grinchu Bombastus, interprété par Bob Zoubowitch⁵²⁶, construit une horloge merveilleuse, dit « l'horloge du Temps », hébergeant une cité médiévale miniature qui prend la vie dans les rêves de la petite Yolande. Toujours interprétée par Nina Star, la fillette seconde l'horloger dans son travail : c'est elle qui a cousu les habits des figurines de la cité. Aux douze coups de minuit, elle voit le monde de l'horloge s'éveiller : la liesse des paysans, le défilé des prétendants de la fille du Roi, la mise à mort d'un terrible dragon, l'affrontement du valeureux chevalier Bertrand au Chevalier Noir, personnifiant la Mort. Afin de sauver Bertrand, la petite fille recule l'aiguille de l'horloge magique, et détraque l'horloge du Temps. Ce geste est symbolique car il signifie le temps arrêté, la volonté humaine de s'opposer à l'irréversibilité du temps. Combien d'émigrés auraient voulu faire de même ? Yolande recule donc l'heure du Destin. Furieux, l'horloger

⁵²⁶ Bogdan (dit Bob) Zoubowitch, élève et proche collaborateur de Starewitch. Dans les années 1930, il devient, également, réalisateur de films d'animation empruntant la technique des poupées animées image par image (comme celle de Starewitch).

dispute sa petite et détruit son œuvre : jetés, Bertrand et son cheval s'écrasent au sol. Quand Yolande se réfugie de nouveau dans le sommeil, elle part à la recherche de son preux chevalier. En chemin elle croise des esprits comme Sylphe qui gouverne l'air, les insectes et les papillons, Ondin qui gouverne le royaume des eaux, des grenouilles et des nénuphars, et Géant, protecteur de la forêt. Sylphe ressuscite Bertrand grâce à l'âme d'un scarabée blessé prélevée juste avant sa mort. Yolande, de son côté, se transforme d'une petite cendrillon en princesse du pays des songes : des libellules la transportent à travers les airs, des fleurs vivantes et des champignons la guident vers Bertrand. Tout lui est facilité, tous les dangers lui sont épargnés, tous sauf celui qu'elle crée elle-même. Tentée par une pomme géante, elle quitte le chenil conseillé et devient la proie du Serpent. Bertrand la sauve et tous deux réunis assistent à l'union de Sylphe et d'Ondin.

Le songe de *La Reine des papillons* rappelle le monde imaginaire forain de *L'Horloge magique*. Ici, Nina, héroïne du film, touchée par la mélodie d'un violoniste aveugle, décide d'apprendre à jouer le violon. Elle sauve une petite chenille de la mort et celle-ci lui promet une récompense. En dormant, la fillette, issue d'une famille modeste, est transformée en splendide reine des papillons et part à la découverte du monde végétal de la musique peuplé de toute sorte d'incestes. Une orpheline recueillie par un antiquaire est aussi « récompensée » à travers son rêve dans *Les Yeux du Dragon*. Elle s'endort en contemplant un vase en porcelaine, son seul héritage, contenant, pourtant, des diamants. Le secret du vase est révélé à sa propriétaire grâce à son songe-conte. Dans

ce film, le rêve est aussi un moyen de « récupérer » la richesse « perdue » symbolisant les bonnes situations que la plupart des émigrés avaient en Russie.

Enfin, dans *Le Mariage de Babylas*, une grand-mère sévère envoie sa petite fille se coucher au moment où un mariage allait s'accomplir entre ses jouets, Pantin et Poupée. La fillette emporte alors dans son sommeil l'angoisse et le regret du mariage manqué : et voici que les fiancés se disputent. Le Pantin commence à faire la cour à une autre poupée, d'autres jouets s'y mêlent non sans incidents comiques. Le happy-end de cette mauvaise projection arrive au moment du réveil : le mariage a lieu et Poupée vit, après tout, son bonheur tant attendu.

Même si le récit onirique n'est pas si répandu dans le dessin satirique qu'au cinéma, il fait aussi partie des structures narratives des caricatures traitant de l'émigration, et peut bien prendre la forme d'un rêve nocturne nettement défini ou d'une vision, se projeter dans l'avenir ou se tourner vers le passé. Par exemple, dans « Le cauchemar de réveillon », MAD nous raconte le songe de son personnage Ivan Ivanovitch vu dans la nuit du réveillon qui, dans la croyance russe, pourrait avoir un caractère prémonitoire⁵²⁷. Cependant, il ne s'agit pas de prémonition mais d'un retour en arrière : ici, le rêve est une figure de la nostalgie, liée étroitement aux souvenirs du passé du héros, qui, à la fois, l'effrayent, puisqu'ils sont inattendus, et sont agréables car ils permettent de revivre le bon vieux temps. Ivan Ivanovitch se voit, donc, dans sa demeure en Russie, où il a une domestique, un petit-déjeuner abondant

⁵²⁷ Rappelons que la tradition russe n'interdit pas et même encourage toute sorte de voyance le soir du réveillon, ainsi que pendant les fêtes religieuses d'hiver.

et, bien évidemment, une fortune permettant de recevoir et de récompenser de nombreux gens de service qui viennent lui présenter leurs vœux (le concierge, le facteur, le ramoneur, etc.). Ce qui contraste apparemment avec la mode de vie modeste d'émigré, ayant, ici, pour sa seule richesse une belle vue sur la Tour Eiffel (*fig. 1*)⁵²⁸.

Un autre personnage de MAD, un patriote rêvant de la libération de la Russie qui figure, dans ses « paroles peintes », en allégorie féminine vêtue d'habits traditionnels russes, émanant la lumière comme le soleil levant et déchirant les chaînes de fer, ne songe, finalement, que de sa propriété qu'il voudrait récupérer. Ce qui pouvait être un grand rêve impactant sur la nation, en réalité, n'est qu'un petit désir personnel. La caricature est publiée en janvier 1939, ce qui nous permet de suppose

⁵²⁸ MAD, « Le cauchemar du réveillon (Новогодний кошмар) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 janvier 1928, p. 3:

« La Nuit du réveillon Ivan Ivanovitch se coucha très tard. Le matin la femme de chambre le réveilla : - Levez-vous, maître ! Ils sont déjà venus pour vous souhaiter une bonne année... - et voici que vint le concierge en chef... - puis, le facteur... - puis, le ramoneur... - puis, l'agent de police de garde ... - Il y avait encore des polochons, des journalistes, le garçon du cordonnier, le coursier du pharmacien, un électricien ... - Comment ? Encore avec leur vœux ? cria Ivan Ivanovitch, cogna la table avec son poignet et... s'est réveillé tout couvert de sueur. - Mon dieu, quel cauchemar, a dit-il. - Ivan Ivanovitch s'est habillé. A travers sa fenêtre, on voyait la Tour Eiffel. Il pluviotait. - Mais en fin de compte, ça a été un magnifique rêve ! a pensé-il ». (*В ночь под Новый год Иван Иванович заснул очень поздно. Утром его разбудила горничная: - Вставайте барин! Уже поздравлять пришли... - Пришел старший дворник... - Пришел почтальон... - Пришел трубочист... - Пришел постовой городской... - Там пришли еще полотеры, газетчики, мальчишка от сапожника, человек из аптеки, электротехник... - Как, еще с поздравлениями? Закричал Иван Иванович, ударил кулаком по столу, и... - проснулся, обливаясь холодным потом. - Фу, какой кошмар, сказал он. - Иван Иванович оделся. В окно смотрела Эйфелева башня, шел дождик. - А все-таки, какой это был прекрасный сон! - подумал он).*

qu'elle soit influencée par le pressentiment de la guerre et du nouveau partage du monde comprenant la chute de l'URSS (*fig. 2 – CI*)⁵²⁹.

En ce qui concerne les rêves tournés vers l'avenir, ils intéressent davantage les caricaturistes leur permettant d'aborder d'un œil critique non seulement le thème du retour souhaité en Russie, mais aussi de dépeindre la vie en exil dans le futur éloigné. M. Linsky se pose très tôt la question « que deviendrons-nous en exil ? » Afin d'y répondre, il place ses personnages dans des décors exotiques, les déguisent en indigènes ou dans les tenues traditionnelles des pays d'accueil. Sa projection devient péjorative et dénonciatrice : il attire l'attention au manque d'énergie, d'activité, au refus des émigrés d'avancer qui s'aggrave avec des années. Ainsi, dans *Bitche*, en 1920, le caricaturiste imagine les réfugiés installés sur les îles Sandwich cinq ans plus tard. Alors, en 1925, leur exil perdure toujours et les Russes – ces hommes de forte corpulence, tels les preux des contes populaires, régressent dans leur apparence : ils sont vêtus comme des Hawaïens et continuent leurs occupations habituelles, qui déclinent aussi, car elles sont inutiles et inappropriées sur le sol étranger. Par exemple, les anciens généraux ouvrent des « postes de contrôle » pour les réfugiés, même s'il n'y a plus nulle part où aller ; les anciens hommes d'affaires tâchent d'hypothéquer leurs tentes ; ils dansent tous, comme avant, le foxtrot et les anciens *cadets*, membres du Parti constitutionnel démocratique russe, se réunissent régulièrement, afin de bien coordonner leurs activités politiques (*fig.3 – CI*)⁵³⁰.

⁵²⁹ MAD, « La Russie ! (Россия) », *La Russie Illustrée*, Paris, 28 janvier 1939, p. 3.

⁵³⁰ Linsky M., « Les réfugiés russes en 1925. Sur les îles Sandwich (Русские беженцы в 1925 году. На Сэндвичевых островах) », *Bitche*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 9.

Новогодній кошмаръ

Рис. МАД для «Иллюстрир. Россіи».



Въ ночь подъ Новый Годъ Иванъ Ивановичъ заснулъ очень поздно.



Утромъ его разбудила горячаяя: — Вставайте, баринъ! Уже поздравлять пришли...



Пришелъ старшій дядинка...



Пришелъ почтальонъ...



Пришелъ трубочистъ...



Пришелъ полевой городской...



— Тамъ пришли еще полотеры, газетчики, мальчишка отъ сапожника, человекъ изъ аптеки, элекстротехникъ... — Какъ, еще съ поздравленіями? закричалъ Иванъ Ивановичъ, ударивъ кулакомъ по столу, и...



...проснулся, обливаясь холоднымъ потомъ. — Ффу, какой кошмаръ, спалъ онъ.



Иванъ Ивановичъ одѣлся. Въ окно смотрѣла Эйфелева башня, шелъ дождикъ. — А всетаки, какой это былъ прекрасный, хорошій сонъ! — подумалъ онъ.

МАД

Figure 1.

Dans « La façon dont nous reviendrons en Russie », MAD dénonce, à son tour, l'idéalisme des émigrés rêvant d'arriver sur le sol natal les bras chargés de divers projets et d'être accueillis chaleureusement par le peuple reconnaissant. Les cinq icônes forment le tableau principal permettant de connaître et de comparer les rêves de différents personnages. Il s'agit non seulement des rêves particuliers, attribués à chacun des personnages (les rêves des anciens scientifiques, des militaires, des propriétaires terriens, des politiciens), mais aussi des rêves communs, comme celui de la Russie ancienne figurée par l'allégorie féminine de la Russie portant une robe traditionnelle et coiffée d'une couronne-cocochnik. Elle tend les mains aux émigrés revenus, tout comme les paysans qui accueillent, selon une ancienne coutume Russe, leur *pomešik*, propriétaire terrien, en lui offrant du pain et du sel en signe de bienvenu. Enfin, nous avons aussi une projection personnelle du caricaturiste qui tombe comme une conclusion en cinquième icône culminante : selon MAD, les émigrés reviendront en Russie abimés par leurs exils, vêtus modestement et avec peu de bagages, portant les traces de leurs épreuves, et ne seront accueillis par personne (*fig. 4 – CI*)⁵³¹.

En juillet de la même année, MAD, toujours idèle au rêve du retour, pose à ses personnages la question : « – Où partiriez-vous en été ? » Les cinq étrangers – un riche bourgeois, un malade, une jeune coquette, un homme d'affaire et, probablement, un démarcheur, - citent les noms des villes balnéaires et des stations thermales en vogue (Marienbad, Dax, Ostende, Deauville, Vichy), mais le correspondant

⁵³¹ MAD, « La façon dont nous reviendrons en Russie (Как мы возвратимся в Россию) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 janvier 1927, p. 3.

russe choisi Moscou. Cependant, il se rattrape : « – *Quant à nous, nous irions à Moscou, mais on dit qu’il est encore trop tôt* » (fig. 5 – CI)⁵³².

Peu avant, en avril 1927, sur la couverture du 100^e numéro de *La Russie illustrée*, en 1927, MAD revient vers l’allegore feminine de la Russie. Cette fois-ci, sur son cocochnik, elle porte l’inscription « *La Russie illustrée* » symbolisant à la fois la revue et la culture russe préservée en exil en partie grâce à ce périodique, l’un des plus lus en émigration. Cette Russie hors frontières regarde au loin : elle a déjà parcouru la distance de 100 numéros mais il lui reste encore un très long chemin à faire, afin d’arriver aux murs de Kremlin, dans la vraie Russie, esquissés en arrière plan du dessin. Ici, il ne s’agit plus d’une caricature mais d’une illustration, projection commune des rêves des lecteurs et de la rédaction, une vision idalisée de leur avenir (fig. 6 – CI)⁵³³.

Pour la couverture du tout premier numéro de la même année, PEM exécute un dessin qui représente l’arrivée de l’an 1927 en France : un petit ange porte les cadeaux à la rédaction de *La Russie illustrée* et croise un agent de circulation à qui il demande le chemin. Sur les boîtes qui débordent autour du personnage, nous pouvons lire tout de ce souhaitent les émigrés pour l’année nouvelle : la chute des bolcheviks, l’unité et la paix, le retour en Russie, la renaissance de l’Etat Russe (fig. 7 - CI)⁵³⁴. Il s’agit des vœux communs les plus chers mais qui s’estomperont progressivement au fil des années : à travers les caricatures des années

⁵³² MAD, « Où partiriez-vous en été ? (Куда бы вы поехали летом?), *La Russie Illustrée*, Paris, 7 juillet 1928, p.3.

⁵³³ MAD, « Le 100^e numéro de *La Russie illustrée* (100-й номер « Иллюстрированной России) », *La Russie Illustrée*, Paris, 9 avril 1927, couverture.

⁵³⁴ PEM, sans titre, *La Russie illustrée*, Paris, 1 janvier 1927, couverture.

1930, nous verrons, par exemple, que les émigrés réalisent que leur retour en Russie (ou plutôt, en URSS) est impossible et commencent à faire leur deuil.

Le même rêve du retour est, également, abordé par MAD dans la caricature « La fumée de la patrie... (Lorsque nous rentrerons chez nous après un long voyage...) », dont le titre et l'épigraphe – « *Lorsqu'on a voyagé et qu'on rentre chez soi, la fumée même de la patrie nous est douce et agréable !* » – sont tirés de la pièce d'Alexandre Griboïedov *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*. La célèbre phrase de Tchatski est employée ici dans un sens ironique : dans cinq tableaux, cinq personnages différents vivent leur retour présumé en Russie, chacun à sa façon, mais en souffrant du manque de confort dont ils se sont habitués en exil. Sur le sol natal, dévasté et transformé par les bolcheviks, ils ne trouvent plus d'eau courante, ni de commodités aux endroits publics. De surcroît, ils sont obligés de se passer sans ascenseur, sont confrontés aux tapages nocturnes et au transport surchargé. Le détournement des valeurs se produit : le futur dont ils sont impatients d'affronter et dont ils sont en avance nostalgiques, n'est pas aussi beau que l'on voudrait qu'il soit, et le présent d'émigré paraît plus sécurisant et rassurant. C'est donc pour cela que, dans le dernier, sixième, tableau, les héros retournés en Russie s'imaginent à nouveau à Paris : le rêve devient cyclique, symbolisant une fuite perpétuelle ⁵³⁵(fig. 8 – CI).

⁵³⁵ MAD, « La fumée de la patrie... (Lorsque nous rentrerons chez nous après un long voyage...) (Дым отечества... (Как будет, когда мы, постранствовав, воротимся домой...)) », *La Russie Illustrée*, Paris, 12 février 1927, p. 3.

III.1.2. « Avant et après », « ici et là-bas » : passé idéalisé et désillusion dans le dessin satirique

Alors que durant la guerre civile on parlait de deux Russies, « Russie rouge », bolchevique, et « Russie blanche » qui s’y opposait. La défaite des Blancs amène à une redéfinition de leur Russie, qu’ils emportent avec eux en exil et qui devient une « Russie hors-frontières » («зарубежная Россия»). Elle se construit à partir de deux paramètres, l’un temporel (avant/après la révolution) et l’autre géographique (ici/là-bas), que l’on peut repérer dans la plupart des discours politiques ou idéologiques mais aussi dans les productions culturelles et artistiques.

Les sujets russes dans le cinéma européen deviennent à la mode au milieu des années 1920, ce qu’il est de tradition d’appeler « la mode russe » et à laquelle nous consacrerons le chapitre suivant de la présente recherche. Cependant, dans ce sous-chapitre, nous voudrions aborder ces mêmes films, mais aussi les dessins satiriques, afin d’étudier leurs façons de traiter des figures de la Russie et de la nostalgie en comparaison entre le passé et le présent accentuant la déchéance sociale des émigrés.

Le point commun des adaptations et des mélodrames, des comédies et des thrillers aux différents goûts artistiques est l’envie des cinéastes de dévoiler l’âme mystérieuse russe en montant, quelquefois très stéréotypée, l’idylle patriarcale de la vieille Russie et les circonstances de sa chute historique. Les héros de ces films sacrifiaient leur pouvoir, leurs titres, leurs richesses et, voire, leurs vies au nom de leur amour sincère

pour les valeurs humaines et le grand empire brisé avec ses sujets dispersés dans le monde entier dans le seul but de survivre :

dès le début, les réfugiés russes rencontrèrent les difficultés auxquelles se heurtent toutes les émigrations politiques. Dès qu'il fait nombre, l'émigré devient doublement indésirable : s'il reste un marginal, il est à la charge de la collectivité ou des organisations humanitaires ; s'il s'intègre, il prend la place d'un autochtone. Politiquement, l'émigré est un gêneur : sa présence, son activité, même réduite, peuvent troubler les bonnes relations avec son pays d'origine. Sa situation est nécessairement précaire : il suffit d'une crise économique pour qu'il en soit la première victime ; d'un changement de régime pour que la tolérance dont il jouissait se mue en hostilité⁵³⁶.

Ce qui trouve son reflet au cinéma. Par exemple, la Russie en exil est dépeinte sous un jour assez sombre par Gennaro Righelli dans *Nostalgie* (Allemagne, 1927). Le film évoque la vie de l'émigration russe à Paris : les pensions, les restaurants, les cabarets russes, l'un après l'autre, défilent devant le spectateur. Les émigrés plus aisés y dépensent leur dernier argent, obtenu grâce à la vente de leurs bijoux, afin d'oublier, en écoutant la musique de chez eux, toute l'amertume de la vie en exil. Et quand leurs bijoux, apportés à l'étranger, symbolisant leur vie aisée d'autrefois et les restes du bonheur vécu dans l'ancienne Russie, s'épuisent, les émigrés sont obligés de déménager dans des chambres meublées salles, et se retrouvent dans des brasseries pas chères devant un verre de thé. Ainsi, la jeune princesse Troubetskoï, après avoir perdu son père à Paris et vendu ses derniers diamants, n'a plus de confiance en son entourage et est proche de suicide. Ivan, ancien intendant de son père, un nostalgique vivant du passé, vient alors à son secours, et tous les deux,

⁵³⁶ Strouve N., *Soixante-dix ans ...*, op. cit., p. 15.

malgré les dangers de ce voyage, retournent en Russie : Ivan se fait passer par un prolétaire et le princesse devient sa femme.

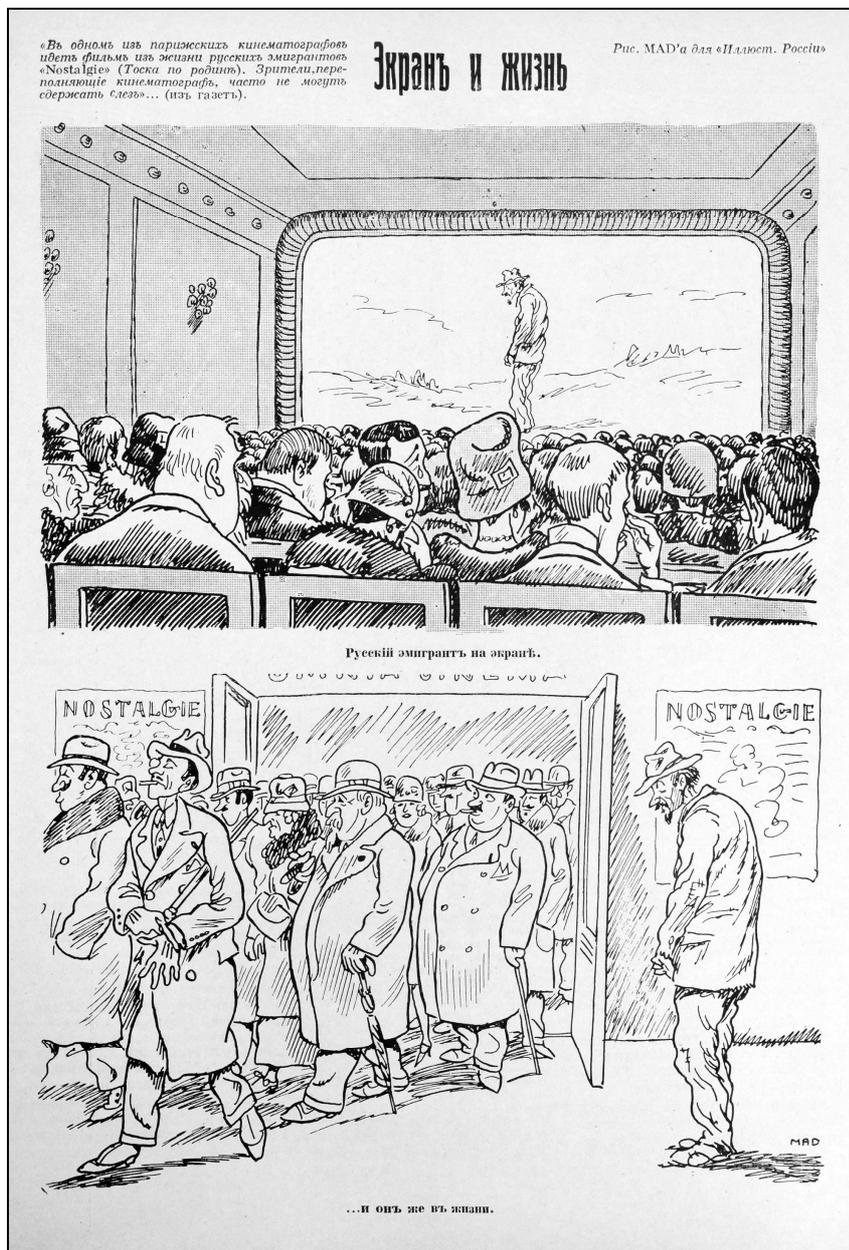


Figure 1. « L'émigré russe à l'écran ... et dans la vie de tous les jours ».

Suite à la sortie de ce film en France, MAD publie, dans *La Russie illustrée*, une caricature mettant en images, à travers deux icônes différentes, un émigré à l'écran suscitant l'intérêt et la compassion des Français, et le même émigré dans la vie réelle, dos courbé, mal dans sa peau, que les spectateurs croisent en sortant de la salle de cinéma et pour lequel ils éprouvent une totale indifférence. Le caricaturiste ironise donc sur la « mode russe » et l'image fautive et idéalisée que les Français, indifférents au plus profond d'eux, se font des émigrés (*fig. 1*)⁵³⁷.

Le présent difficile des émigrés est aussi placé au cœur de *Nuits des princes* (1929) de L'Herbier, adaptation libre du roman éponyme de J. Kessel. Hélène, l'héroïne est une danseuse dans un cabaret russe et sombre dans son désespoir, mêlé à la fumée et à l'alcool, qui l'entourent. La culture russe, tissée ici des morceaux de chansons et de l'art, schématiquement désigné par les danses, les costumes de scène, les instruments de musique, les cosaques-djiguites et par de différentes traditions, comme le réveillon du Nouvel An russe (du 13 janvier), suscitent chez les émigrés une nostalgie lancinante mais aussi un mal pour le caractère commercial que tout cela porte et se vend aux étrangers. Absorbée par la misère, Hélène, issue d'une bonne famille, se sent, à Paris, au bas fond et ne voit aucun rebondissement de son triste sort.

⁵³⁷ MAD, « La vie et l'écran (Жизнь и экран) », *La Russie illustrée*, Paris, 10 mars 1928, p. 3. L'épigraphe choisie pour cette caricature annonce que « dans une salle de cinéma française, est projeté le film sur la vie des émigrés russes *Nostalgie*. Les spectateurs, très nombreux, n'arrivent souvent pas à retenir leurs larmes (*des journaux*). (В одном из парижских кинематографов идет фильм из жизни русских эмигрантов «Nostalgie» (Тоска по родине). Зрители, переполняющие кинематограф, часто не могут сдержать слез...) » (из газет).

Il nous paraît, également, intéressant de citer ici un essai du scénariste et caricaturiste M. Linsky⁵³⁸ publié en décembre 1925 dans *Comœdia*, quotidien culturel français, présenté en forme d'un scénario biographique imaginaire. Ce texte court, où Linsky se rappelle de sa carrière de journaliste en Russie avant la guerre, de la Révolution de 1917 et de son arrivée à Paris en tant qu'émigré, est rempli de nostalgie lancinante du début à la fin. Nous citons ce témoignage du ressenti des exilés russes de l'époque dans la quasi-intégralité, afin de préserver sa rhétorique :

Comme ce serait bien, pensai-je, si la vie de chacun de nous était semblable à une pellicule cinématographique et qu'on pût ainsi la dérouler. Un sort moqueur voulut-il, comme cet opérateur distrait, tourner à l'envers la manivelle de l'appareil, le spectacle le plus attrayant s'offrirait à nous, celui de notre existence contemplée en la remontant. Ce serait là le meilleur qui soit, celui que l'ont pourrait arrêter à l'endroit le plus beau. Imaginons, voulez-vous ?

ooo

L'appareil fait son bruit et le film de ma vie, doucement, se déroule par la fin. Comme des bornes kilométriques, les années s'enfuient, l'une après l'autre... 1924... 1923... 1922... Et voici 1918! Les années d'exil se sont terminées! Je suis à la gare du Nord, je monte dans le wagon, et le train file en arrière, vers Pétrograd... Le voilà, le beau et majestueux Pétrograd, qui dort sous son manteau de neige, pas encore éveillé par la tempête révolutionnaire... Voilà le perron de la rédaction du journal où j'ai travaillé tant d'années. J'y entre à reculons, et —

⁵³⁸ Son talent est félicité dans la presse de droite : « Ce travailleur infatigable qu'est le grand artiste russe » (Anonyme, « Les Grandes présentations : Le Negre blanc et Paris en 5 jours », *La Presse*, Paris, 13 septembre 1925, p. 2) ; « Ce scénario, dû à l'adroit Michel Linsky », J. D. « Mots croisés », *Comoedia*, Paris, 21 août 1926, p. 3), et haï dans la presse communiste : « Un certain Michel Linsky, un blanc contre-révolutionnaire qui « fait » dans les cinémas » (Les Bolcheviks, « Petit Marché des Lettres et des Arts », *L'Humanité*, Paris, 6 janvier 1926, p.2).

quel bonheur — je vois mon cabinet de travail, dans la rédaction, tel que je l'avais laissé... Alors, les bolchevistes n'ont... Ah! Non, j'ai oublié que le film tourne en arrière... Les semaines, les mois, les années filent avec une vitesse vertigineuse. Tourne plus vite! Tourne plus vite, sort moqueur, que s'enfuient les terribles années de la guerre ! Tourne plus vite, plus vite!... Ah! Voilà enfin 1913. Cette année merveilleuse, inoubliable, quand nous tous ne savions pas encore ce que signifient: le change, les visas, les conférences de la paix et la III^e Internationale... Grand opérateur, arrête ici ton appareil, ne tourne plus!... Que le film s'immobilise à cette heureuse année. Arrête-toi, et ne crains pas les protestations du public ! Cette fois-ci, non seulement il ne se fâchera pas pour ton étourderie, mais au contraire, il sera plein de reconnaissance envers toi et versera des larmes d'attendrissement. Car tous se verraient de douze années plus jeunes. Alors les espoirs n'étaient pas encore déçus, le soleil luisait également pour tous, la vie riait d'un rire franc...

ooo

Ce simple et banal hasard : l'opérateur, par distraction, déroulant le film à l'envers, le public révolté exprime avec violence ses protestations, et moi, je pense:

— Si l'un écrivait un scénario *La Vie* et montrait cette vie, non du moment de la naissance jusqu'à la mort, mais inversement...Il me semble qu'aucun des drames qui passent chaque jour sur l'écran n'aurait jamais autant ému le spectateur que ce retour vers le passé. Il n'est, en effet, rien de plus attrayant que le passé, car le présent ne devient précieux qu'au moment où, au delà, commence le passé⁵³⁹.

À son tour, le dessin satirique, mettant en avant le mal-être des émigrés et leurs souvenirs ardents et amers, élabore aussitôt sa propre « poétique nostalgique ». Il est difficile de ne pas percevoir le sentiment

⁵³⁹ Linsky M., « Cinémas. Le meilleur scénario », *Comoedia*, Paris, 31 décembre 1925, p. 4 (en français).

profond qui pèse, par exemple, sur les auteurs d'*Oukwat*. Ainsi, le dessin sans titre de P. Minine ouvrant le second numéro de la revue dédié, comme l'annoncent ses auteurs, au « charme slave », c'est-à-dire, à la beauté de la Russie d'avant, mêle de nombreuses figures symbolisant le pays dont les émigrés sont nostalgiques – le moujik, l'église, l'isba, les bouleaux – entourant, presque dominant, la Tour Eiffel, décorée, à la russe, d'une cloche ⁵⁴⁰(fig. 2 - CI). Inspirés des anciennes gravures populaires russes, dites « louboks », les images de l'artiste évoquent le dépaysement et le mal du pays, le souhait de reverser le temps et de recréer en exil les objets ou les images chères. Les souvenirs du bon vieux temps tiennent, également, une place importante dans la vie des émigrés de M. Linsky qui ne peut s'empêcher de sourire face à leur comparaison constante entre le passé et le présent et leur désir de ranimer la gloire d'autrefois en sortant du placard leurs vieilles uniformes et robes de bal ⁵⁴¹ (fig. 3 - CI)⁵⁴².

Nous avons déjà cité le dessin de G. Annenkov (alias A. Chariy) « *Tempi passati* » publié sur la couverture du numéro pascal de *Satyricon*, en avril 1931, et figurant une fille et un garçon s'embrassant devant une riche table dressée dans un appartement à Saint-Pétersbourg. Barré par deux croix rouges : l'image transmet l'idée que cette idylle est dans le passé et ne reviendra jamais. Le dessinateur propose, également,

⁵⁴⁰ Minine P., sans titre, *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 1

⁵⁴¹ Linsky M., « Les distractions innocentes dans l'émigration », *Les Dernières nouvelles*, Paris, Paris, 12 novembre 1925, p.1.

⁵⁴² Nous revenons plus en détails sur ces caricatures dans le chapitre « Avant et après », « ici et là-bas » : la nostalgie et la désillusion dans le dessin satirique » du présent volet, ainsi que dans le volet suivant « Du vécu à l'autoportrait charge » portant davantage sur le dessin satirique.

quelques autres dessins au sujet similaire. Par exemple, « Les souvenir des jours passés » qui nous présente, dans les rues d'une ville russe coiffée par une coupole d'église, ou, peut-être, dans le quartier russe du 8^e arrondissement de Paris, près de la cathédrale Saint-Alexandre-Nevsky, un joueur d'orgue de barbarie. Vêtu d'une chemise traditionnelle, dite *kosovorotka*, il porte une casquette large comme celle des paysans russes et chante une chanson populaire « La séparation »⁵⁴³. Grossièrement exécuté dans les mêmes couleurs que les bâtisses de l'arrière-plan, il s'efface, pourtant, presque dans ce décor, malgré ses gros traits de visage de moujik et des mains de géant, laissant la place au tableau peint sur son instrument de musique. Il s'agit d'une vue sur les quais de la Neva, fleuve qui se jette à Saint-Pétersbourg, et représente l'un des symboles de la Russie. Un singe et un perroquet accompagnent le musicien. Si le premier est un compagnon habituel des artistes de cirque ou des artistes de rue, il reste « un retrait » caché sous une couche de couleur mauve. En revanche, le perroquet, un oiseau exotique, qui pourrait bien symboliser l'étranger, figure en une grosse tache blanche qui attire le regard du lecteur même avant qu'il arrive à se poser sur le tableau sur l'orgue de barbarie. Le perroquet tient dans son bec une carte où nous pouvons lire clairement en russe le mot « bonheur (*счастье*) ». Où est donc ce bonheur : dans le passé ? Ou dans le présent ? En Russie ? Ou à l'étranger ? Nous risquons de répondre que, même si le dessinateur ne réfute pas le passé (le tableau en couleurs claires mis en avant), il

⁵⁴³ Денисенко А. (сост.) Сиреневый туман: Песенник. – Новосибирск: « Мангазея », 2001, с. 269-270 (Denisenko A. (éd.), *La brume lilas : recueil de chansons*, Novossibirsk, Mangazeâ, 2001, p. 269 - 270 (en russe).

choisit la vie à l'étranger (le perroquet blanc porte-bonheur) (fig. 4 - CI)⁵⁴⁴.

Un autre dessin d'Annenkov dans *Satyricon*, signé Schwartz, sert de l'illustration à une poésie de Valentin Goriensky qui évoque tout ce que les émigrés ont été contraints d'abandonner en Russie : leurs proches, leurs maisons, les objets familiers et mêmes leurs animaux domestiques. On y voit tous les symboles de la Russie devenus clichés à l'étranger : un samovar, une théière, une hache-*topor*, une planche à laver. Tout est en déchéance, oublié de leurs propriétaires, enterré sous une toile d'araignée noire (la veuve noire ?) et des traces de cafards (fig. 5 - CI)⁵⁴⁵.

Le regret de perdre sa bonne situation en Russie est aussi présent chez d'autres dessinateurs. Il peut aussi bien être exprimé en forme d'une rêverie en flache-back « ah, avant j'ai été... », introduisant un récit nostalgique et figurée en image splittée, divisée en deux. Une partie de la caricature représente, alors, « la vie d'aujourd'hui » (l'exil), et l'autre – « la vie d'avant ». La différence entre ces deux vies ainsi que la déchéance des personnages sont fulgurantes. « Les histoires du passé... » de MAD en est un exemple. Le caricaturiste nous propose de faire connaissance des six personnages qui confient leur passé. Un ancien officier travaillant pour une union des zemstvos, figuré en uniforme sur l'image-souvenir en arrière plan, est devenu un chauffeur de taxi (« - *Qui j'ai été avant ? Mais, bien sûr, j'ai été un officier. J'ai été un hussard* »).

⁵⁴⁴Chariy A., « Les souvenir des jours passés », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, couverture.

⁵⁴⁵Schwartz, sans titre, *Satyricon*, Paris, 25 juillet 1931, p. 6.

Un ancien comédien, que l'icône-souvenir nous montre en train de jouer sur scène un valet de chambre, s'est reconverti en serveur (« - *Avant, je faisais partie de la troupe du théâtre impérial. Imaginez seulement, comment je me sens maintenant dans cette baraque de foire !* »). Un ancien chirurgien-podologue joue à la bourse (« - *En Russie, je faisais des opérations dont vous ne pouvez même pas imaginer !* »), et ainsi de suite (fig. 6 – CI)⁵⁴⁶.

Un autre tableau du caricaturiste, « Ce seront nous, en 1927, s'il n'y avait pas eu de Révolution », raconte la vie imaginaire des six autres personnages, si la Révolution de 1917 n'a pas eu lieu. Il s'agit d'une vie idéale, rêvée, telle que les émigrés aimaient avoir. L'effet comique est donc provoqué par le grand décalage entre ce rêve et la réalité. Les petites aristocrates pourraient admirer les œuvres de M. Gorki (« - *Ah, j'adore Gorki, il nous a dévoilé une âme magnifique de clochard !* ») ; un riche bourgeois pourrait menacer de quitter son appartement de location, si l'escalier n'est pas nettoyé immédiatement. La délivrance des visas pour des Russes aurait pu se faire en quelques minutes. Il serait du mauvais goût de porter des perles artificielles, et les femmes porteraient toujours leurs plus beaux bijoux. Les bolcheviks ne seraient qu'un petit parti politique, et les Français accueilleraient les Russes les bras ouvertes (fig. 7 – CI)⁵⁴⁷.

Enfin, dans l'exemple suivant, « Les proverbes qui ont perdu leur sens », MAD compare la Russie ancienne (« avant ») à la Russie

⁵⁴⁶ MAD, « Les histoires du passé... (Рассказы о прошлом) », *La Russie Illustrée*, Paris, 29 avril 1927, p. 3.

⁵⁴⁷ MAD, « Ce seront nous, en 1927, s'il n'y avait pas eu de Révolution (Мы в 1927г., если бы не было революции) », *La Russie Illustrée*, Paris, 22 janvier 1927, p. 3.

soviétique (« après »). Il constate, avec nostalgie, le changement de mœurs et de valeurs, ainsi que la dégradation apparente des conditions de vie (l'état vole les paysans, les prisons sont remplies, les femmes font couper leurs cheveux et préfèrent ressembler aux hommes, etc.). L'émigré que nous voyons sur le dernier tableau, n'a guère la meilleure situation – il attend, replié sur lui de froid, son bus sous la pluie parisienne – mais comprend clairement quel sera son sort s'il retourne en URSS (*fig. 8 – CI*)⁵⁴⁸.

La comparaison entre le passé et le présent fait aussi partie des sujets de prédilection des autres caricaturistes. Ainsi, AGHA raconte aux lecteurs la vie d'Ivan Ivanovitch Biejentsev avant et après son exil. Dans les pays différents les situations identiques ne sont pas vécues de la même façon : l'émigration change radicalement la perception des choses. Le caricaturiste nous montre que l'épouse d'Ivan Biejentsev réagit différemment selon que la même aventure arrive au héros en Russie d'avant ou en émigration. Si se faire renverser par une voiture en Russie est considéré, en toute logique des choses, comme un malheur, le même accident en exil est vu comme une bonne chose permettant d'obtenir une belle compensation mettant la fin à la misère. Se faire remarquer en compagnie d'une danseuse en Russe était honteux, tandis qu'en France, cela signifie de travailler dans un cabaret russe. Et au contraire, si jouer à

⁵⁴⁸ MAD, « Les proverbes qui ont perdu leur sens (Пословицы утратившие смысл) », *La Russie Illustrée*, Paris, 29 janvier 1927, p. 3.

la bourse, en Russie signifiait de faire de belles affaires, en exil, cela devient un petit jeu d'argent, une spéculation en cachette (*fig. 9 – CI*)⁵⁴⁹.

Dans « Avant et maintenant », M.L. (Linsky) emploie le même principe de comparaison pour évoquer le courage et l'ardeur des révolutionnaires d'avant. Il parle, notamment, de la condition de l'ancien ministre de l'Agriculture dans le Gouvernement provisoire dirigé par Kerenski, journaliste et membre du parti SR⁵⁵⁰, Viktor Tchernov, qui fuit la persécution du gouvernement soviétique. Pour Linsky, les SR de l'époque, « *lors des temps du tsarisme sanglant* », savaient mourir dignement, avec une bombe à la main. En revanche, à l'époque de « *la victoire du socialisme* », les héros d'autrefois sont en train de mourir de peur en se cache sous leur lit⁵⁵¹.

Le passage douloureux entre « avant » et « après » est important pour les émigrés : « *le migrant est continuellement tiraillé entre le passé et le présent, l'ailleurs, sa terre natale et ses traditions, et le nouveau pays d'accueil* »⁵⁵². Le sentiment de désorientation l'habite au plus

⁵⁴⁹ AGHA, « IV. IV. Bejentsév : le poisson d'avril (Ив.Ив. Беженцев. Первоапрельские шутки) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 avril 1925, p.11.

⁵⁵⁰ Le Parti socialiste révolutionnaire (SR) est une organisation politique russe du début du XXe siècle, d'inspiration socialiste et à base essentiellement paysanne. Le Parti socialiste révolutionnaire est né à Berlin en 1901 par la réunion des groupes de Russie, de l'Union des socialistes révolutionnaires à l'étranger et de la ligue socialiste agraire, qui conserve son autonomie (Tchernov, Brechko-Brechkovskaïa, Guerchouni, Gotz). Il se réclame du groupe terroriste Narodnaïa Volia (Volonté du peuple) disparu dans la répression provoquée par l'assassinat de l'empereur Alexandre II en mars 1881. Contrairement au Parti ouvrier social-démocrate de Russie d'inspiration marxiste, le SR met en avant la classe paysanne plutôt que la classe ouvrière.

⁵⁵¹ M.L. (Linsky), « Avant et maintenant (Прежде и теперь) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 12.

⁵⁵² Marchese E., « L'exil chez Bianca Zagolin et Aba Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », dans Chartier D., Pepin V., Ringuet Ch. (dir.),

profond de lui-même, et la réactualisation du passé ne fait qu'accentuer l'impression de déroute, car ce qui autrefois était familier et donnait un sens de sécurité, revient à présent pour le hanter. Le passage « avant/après » fait partie de l'expérience exilique et, dans notre cas, se livre au récit de ce passage, récit nostalgique et idéalisant souvent le passé, pour les caricaturistes, est de transmettre leurs expérience d'exilés :

L'exilé ne peut ignorer la scission avant/après, fragmentation structurante pour sa personnalité (...). Pas d'expérience exilique sans passage de frontière, effectué ou futur, et mémoire de ce passage. Tout exil, néanmoins, est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition. L'expérience exilique commence dans le lieu de départ avant le départ, une fois la décision prise (volontairement ou non), et puis se continue sur la scène subjective, parallèlement à ses manifestations concrètes: le moi se sent exilé au sens où il s'insère pas ou peu ou mal dans le nouveau système qui lui est proposé, sans être certain que l'inclusion puisse arriver jamais – il faudrait à cette fin un double agencement (culture d'origine, culture d'accueil), par nature difficile à configurer et à maintenir simultanément sans risquer une brèche identitaire néfaste. À ce titre, l'exilience est d'abord l'expérience des frontières intérieures: le sujet intègre ce qu'il doit (dé)passer, découvre de nouvelles configurations du monde, les apprend, les traduit, les transforme. À terme, et s'il est favorable, le parcours exilique aboutit à une introjection des éléments identitaires auparavant posés devant et dehors que le sujet exilé adapte pour façonner sa personnalité⁵⁵³.

Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 54.

⁵⁵³ Nouss A., *La condition de l'exilé...*, op. cit., p. 57.

Ainsi, « *l'étranger est un rêveur qui fait l'amour avec l'absence, un déprimé exquis* »⁵⁵⁴. Ce qui explique aussi une série des caricatures de PEM sur la lutte contre la perte de soi à travers la préservation de la culture d'origine.

Le thème d'« après » rejoint souvent le problème de la précarité des émigrés. Ce que souligne, par exemple, M. Drizo (alias M. Alexandrov)⁵⁵⁵ dans « Les réfugiés » mettant en image deux émigrés qui se plaignent de leur déchéance (*fig. 10*)⁵⁵⁶. Sous le pseudonyme MAD, le même caricaturiste évoque la condition financière de émigrés : si, avant la Première Guerre et la Révolution, les Russes ont été considérés, à l'étranger, comme riches et on les rencontrait les bras ouverts, dans les années 1920, leur image, aux yeux de leurs hôtes, change radicalement (*fig. 11*)⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ Kristeva J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 268.

⁵⁵⁵ Шруба М., *Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе, 1917 - 1945*, Москва, Новое литературное обозрение, 2018, с. 87 (Šruba M., *Le Dictionnaire des pseudonymes de l'émigration russe en Europe, 1917 - 1947*, Moscou, Novoje literaturnoje obozrenie, 2018, p. 87, en russe).

⁵⁵⁶ Alexandrov M., « Les réfugiés (Беженцы) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 3. (« - Революция поставила меня на ноги. - ??? - Раньше я всегда ездил в автомобиле, а теперь хожу пешком... »)

⁵⁵⁷ MAD, « Les bras ouverts (Распростерты объятия) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 12. (« До войны. Иностранец : - Этот русский, наверное, привез рубли... - Теперь. Иностранец : - Этот русский, наверное, привез рубли... »). Peu à peu, les Russes s'habituent à leur nouveau statut d'étrangers « sans issu et sans moyens ». En 1928, MAD revient à son ironie comparative dans *La Russie illustrée* : « Comme les étrangers étaient serviables autrefois ! Comme ils étaient élégants ! Comme ils s'amusaient aux bals ! Comme les étrangères étaient charmantes !.. - Et comme ils ont changé ! - Ah... ne pense-tu pas, mon cher, que ce sont nous qui ont changé !? » (MAD, « Il était une fois les étrangers... (Des souvenirs de l'émigré) », *La Russie Illustrée*, Paris, 21 avril 1928, p. 3).

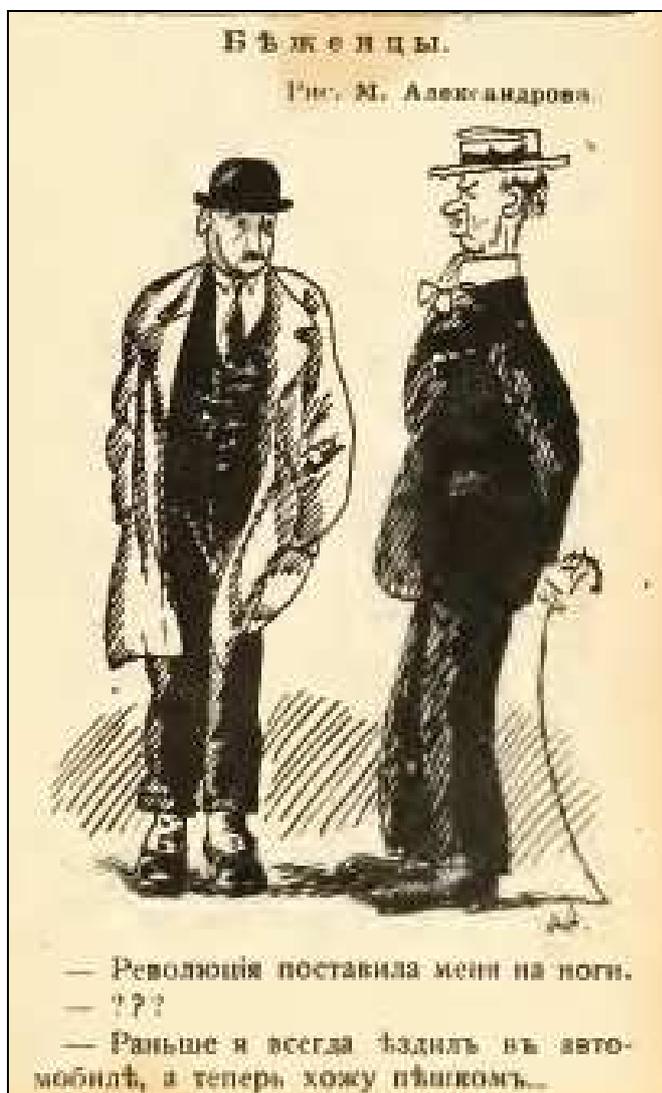


Figure 10. « – La Révolution m’a remis sur pieds.

– ???

– Avant, je me déplaçais tout le temps en voiture. Maintenant, je me déplace à pied... ».

Dans « Les trois âges de l’émigration russe », le désignateur représente trois époques – « trois âges » – de l’émigration. Celle d’avant 1917, « l’âge de pierre », reste la plus riche, c’est « l’âge d’or » de la

Russie. Ensuite, à partir des années 1920, vient l'âge de fer, l'époque où les exilés, pour survivre, vendent leurs bijoux. Enfin, à partir du milieu des années 1930, l'émigration russe, durement frappée par la crise économique, entre dans «l'âge de bronze», qui est, pour MAD, le synonyme de *dépenser le dernier sous*⁵⁵⁸.



Figure 11. «*Avant la guerre.* L'étranger : - Ce Russe a, certainement, apporté des roubles... »

«*Maintenant.* L'étranger : - Ce Russe a sûrement apporté des roubles... »

⁵⁵⁸ MAD, « Les trois âges de l'émigration russe (Три века русской эмиграции) », *La Russie Illustrée*, Paris, 21 novembre 1931, p. 3.

Pour cette raison, même si parfois il paraît encore un peu élégant, l'émigré de MAD au corps squelettique souffre de malnutrition (*fig. 12 – CI*)⁵⁵⁹. Il n'est plus en mesure non plus de s'offrir de nouveaux habits. Ce personnage porte toujours le même smoking qui, au fil des années, tombe en lambeaux ou bien, passe volontiers pour un nudiste⁵⁶⁰. MAD profite de la mode au naturisme répandue dans les années 1920⁵⁶¹, en transformant ce mouvement, dans ses caricatures, en allégorie de la précarité des émigrés russes, et en tire un trait d'humour (« - *Le naturisme pour nous est la seule possibilité de nous habiller à la dernière mode*⁵⁶² » ; « - *Enfin, un groupe de naturistes ! – Pas du tout, ce n'est qu'un groupe d'émigrés...* ») (*fig. 13 – CI*)⁵⁶³. Toujours mal dans sa peau, le personnage de l'émigré de MAD qui demeure sur les pages de *La Russie Illustrée* jusqu'à la fermeture du journal en 1939, se plaint aussi des conditions dégradantes de son existence : « - *Plus nous descendons l'escalier social, plus nous sommes obligés de grimper l'escalier de service* », se lamente-il dans une des caricatures⁵⁶⁴.

Dans une BD intitulée « La décadence des affaires des réfugiés russes », et qui pourrait en servir d'exemple, Linsky met en

⁵⁵⁹ MAD, « L'émigré russe chez un médecin français (Русский эмигрант у французского врача) », *La Russie illustrée*, Paris, 12 mai 1928, p. 3.

⁵⁶⁰ Ex. : MAD, « Les hommes et les vêtements (Люди и одежда) », *La Russie illustrée*, Paris, 20 septembre 1930, p. 3.

⁵⁶¹ La mode au naturisme est mentionnée, entre autre, dans Bard C., *Les femmes dans la société...*, op. cit., p. 119.

⁵⁶² MAD, « Les pensées de l'émigré (Эмигрантские мысли) », *La Russie Illustrée*, Paris, 17 mai 1930, p. 3.

⁵⁶³ MAD, « Le naturisme (Натуризм) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 13 septembre 1930, p. 3.

⁵⁶⁴ MAD, « Les pensées de l'émigré (Эмигрантские мысли) », *La Russie Illustrée*, Paris, 30 mai 1925, p. 3.

images l'évolution professionnelle, ou plutôt, la déchéance de deux anciens compagnons, qui se sont retrouvés en exil en France. De 1918 à 1926, année après année, leur situation se dégrade et leur apparence devient négligée. Leurs barbes poussent et les cheveux, au contraire, tombent. Les personnages vieillissent progressivement et leurs habits, toujours les mêmes, s'usent de plus en plus (*fig. 14 - CI*)⁵⁶⁵. Le mot « décadence » fait aussi partie des titres d'autres caricatures du dessinateur, à *La Russie Illustrée* et aux *Dernières Nouvelles*, afin d'attirer l'attention du lecteur sur la déchéance physique et morale que tout exil implique, et dans laquelle les émigrés ont été plongés dès départ de Russie (*fig. 15 - CI*)⁵⁶⁶. Tout comme dans ces caricatures, l'humour de Linsky porte souvent sur l'apparence de ses personnages. Afin de donner le change en paraissant élégants et maîtrisant le savoir-vivre « d'autrefois », d'autres émigrés de Linsky portent des chapeaux, des cannes et, parfois même, des smokings. Cependant, ils sont si vétustes qui tombent en lambeaux. Toute tentative des personnages de soigner leur apparence tourne, dans la plupart des cas, au ridicule. Les œuvres de Linsky nous font penser à la comédie dramatique *Tovaritch* de J. Deval (1935), d'après sa pièce de théâtre éponyme, dont les héros, le général-prince Ouratieff et son épouse la Grande-duchesse Tatiana vivent dans une grande précarité dans une petite chambre et, pour subsister, sont obligés de travailler comme domestiques chez un homme d'affaires

⁵⁶⁵ Linsky M., « La décadence des affaires des réfugiés russes (Беженский деловой декаданс) », *La Russie Illustrée*, Paris, 6 février 1926, p. 3.

⁵⁶⁶ Linsky M., « La décadence des affaires des réfugiés russes (Беженский декаданс) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 18 novembre 1925, p. 1.

français. Mais ils ont su préserver leurs habits d'autrefois et assistent, en toute splendeur, aux bals des émigrés les faisant revivre leur passé.

Cependant, comme nous avons pu le constater à travers les caricatures analysées, les Russes réalisent que la vie en exil, malgré tout, est nettement meilleure et moins dangereuse que celle en Russie soviétique, pays qui a sombré dans la terreur, l'illettrisme, l'alcoolisme et la liberté excessive des mœurs⁵⁶⁷. Les personnages de MAD, par exemple, mesurent le danger qui les attend en URSS, s'ils y retournent : « - *Et oui, mon cher ami, la vie des Russes à l'étranger est difficile ! Comment vivons-nous ? Nous souffrons ! Nos hôtes étrangers ne nous aimons pas ! Et ces visas ! On ne nous laisse pas voyager ! Ah, que l'étranger soit maudit, je ne rêve que d'une seule chose : mourir en Russie ! – Excusez-moi, mais pourquoi, dans ce cas, vous ne retournez pas en Russie ? – Quoi ? Mais je ne suis pas encore prêt à mourir !*⁵⁶⁸ » Un autre exemple de l'humour glaçant de MAD : « *Les émigrés se plaignent de difficultés à trouver un travail. Les travaux forcés les « attendent » en Russie soviétique... Les émigrés se plaignent de difficultés à trouver un logement. Souvenez-vous, en nouvelle Russie vous aurez des cellules gratuites... Les émigrés se plaignent que la vie à l'étranger soit si chère. Qu'ils se rappellent qu'en URSS, la vie humaine ne vaut rien*⁵⁶⁹. De nombreuses caricatures d'*Oukwat* et de même de *Bitche* portent,

⁵⁶⁷Rojankovsky F., « Chez un photographe soviétique (У советского фотографа) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 13.

⁵⁶⁸MAD, « Une conversation dans le wagon (Разговор в вагоне) », *La Russie Illustrée*, Paris, 13 novembre 1926, p. 3.

⁵⁶⁹MAD, « Les camarades émigrés ! Retournez-vous en Russie ! (Товарищи эмигранты! Возвращайтесь в Россию!) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 août 1925, p. 3.

également, sur ces sujets, notamment, celles de F. Rojankovsky et de M. Linsky, et une désillusion s'installe progressivement (*fig. 16 – CI*)⁵⁷⁰.

III.1.3. Symbolisme du happy-end dans le cinéma émigré russe

Lié, tout comme le rêve, au désir de retourner chez eux, que les exilés russes voient comme la fin heureuse de leur aventure, le happy-end⁵⁷¹ caractérise leurs nombreux films tournés dans l'entre-deux-guerres. Le happy-end, plus habituel au public occidental, prend place du final tragique, déterminé comme traditionnel pour le cinéma russe d'avant la révolution⁵⁷². *L'Angoissante aventure* est le premier film émigré au happy-end : rappelons qu'à la fin du film le personnage

⁵⁷⁰ Linsky M., sans titre, *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 13.

⁵⁷¹ Pour nous, le happy-end ici représente un mécanisme psychologique de défense, une forme signifiante dans laquelle est projeté le souhait d'une résolution heureuse du problème d'exil. L'explication que donne J.-L. Bourget au happy-ending victorien en citant G. Orwell, y pourrait être également appropriée : « Le happy-ending apparaît alors comme une conclusion commode : les peuples, mais aussi les personnages heureux, n'ont pas d'histoire » (Bourget J.-L., *Le mélodrame...*, op. cit., p. 156).

⁵⁷² Dans son étude consacrée au style du cinéma avant 1917, Yuri Tsivian cite l'un de tels titres : « Tout est bien qui finit bien ! », ce principe domine dans le cinéma étranger, mais le cinématographe russe ne souhaite pas du tout l'accepter et continue son propre chemin. Chez nous, « tout est bien qui finit mal », nous avons besoin des films au final tragique ». Il faut dire, d'une part, que la comédie est un genre rare en Russie de cette époque. D'une autre part, ayant pour allié l'âme sensible qui caractérise la culture russe, le drame psychologique, tiré souvent de la littérature classique, domine le marché cinématographique (Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, op. cit., p. 50).

assassine son père, mais ensuite, le scénario « se rattrape » et nous voyons qu'il ne s'agissait qu'un mauvais rêve :

...Le final expliqué par le rêve du personnage, annule d'un coup l'histoire qui le précède, et transforme la fin tragique en happy-end banal. Ce sentiment d'un happy-end « surnaturel », postiche, nous apparaît en visionnant la plupart des films qui ont vu le jour en exil. Les fins heureuses de ces histoires sont très différentes d'un « final russe », dit traditionnel. Nous ressentons ce côté artificiel du happy-end encore plus fort dans les cas de l'adaptation de la littérature classique russe. Cela concerne, par exemple le film *Nostalgie* tourné par V. Tourjanski en 1937 d'après la nouvelle *Le Maître de poste* de Pouchkine⁵⁷³.

Cette solution scénaristique, porte un fort caractère symbolique et devient non seulement une concession au goût du public français⁵⁷⁴, mais aussi, et surtout, l'expression du désir profond de se débarrasser si facilement du fardeau de l'exil⁵⁷⁵. Ainsi donc les héros « égarés » retournent, heureux, auprès de leurs proches ou leurs aimés (*La Maison du mystère*, *Ce cochon de Morin*, *Les ombres qui passent*, *Mille et une nuit*, *Le Lion des Mogols*). Les voyages, les aventures ou les recherches identitaires se terminent, généralement, par s'accomplir, le bien emporte sur le mal (*Michel Strogoff*, *Feu Matias Pascal*, *Le Lion des Mogols*, *Paris en cinq jours*, *Le chiffonnier de Paris*). Les fins des classiques littéraires sont souvent « adoucies », « amorties », les personnages

⁵⁷³ Ibid., p. 103. C'est nous qui traduisons du russe.

⁵⁷⁴ Dans l'une de ses interviews de l'époque, I. Mosjoukine remarque que, d'habitude, le public russe méprise « les drames aux fins heureuses... », tandis que le spectateur occidental préfère « rester calme et...passer une bonne soirée » (Cité dans Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 261). Les cinéastes russes sont donc bien conscients de cette situation et ont pour l'objectif de satisfaire les goûts de leur principal public garantissant au passage le succès commercial de leurs œuvres.

⁵⁷⁵ Cf. Noussinova N., *Quand nous reviendrons en...*, op. cit., p. 61 – 62.

« punis » ne sont pas privés de l'espoir (*Nostalgie* de Tourjansky d'après Pouchkine, *Les frères Karamazoff* et *La Dame de Pique* d'Ozep d'après Dostoïevski et Pouchkine, les adaptations des classiques russes de Friedrich Zelnik, etc.).

À quelques exceptions près, « dans les films tournées en exil, les personnages ne meurent pas » non plus⁵⁷⁶. Même s'ils sont à un pas près du suicide, comme l'un des héros de *L'Enfant du carnaval*, il a souvent un autre personnage qui les en empêche. Soit encore, dans l'œuvre de Pouchkine, le maître de poste, après avoir appris qu'un hussard a séduit sa fille, sombre, attristé, dans l'alcool et meurt en solitude. Cependant, le final de l'adaptation de Tourjanski, déjà citée, est différent : dans sa *Nostalgie*, Vyrine, le maître de poste, reçoit chez lui sa fille, mère d'une famille heureuse, ainsi que son mari qui a renoncé à sa carrière de militaire pour se consacrer au bonheur familial, et tout le monde bien content part à la pêche.

Parmi les « films russes » faisant partie de notre corpus, peu nombreux sont, alors, ceux qui font appel à la fin ouvertement tragique. Il s'agit, tout d'abord, de *Kean* et *La Dame masquée*, mais aussi du remake de *L'Ordonnance* de Tourjansky (1938) d'après G. de Maupassant et du *Diable blanc* de Volkoff d'après L. Tolstoï qui se terminèrent par la mort des personnages principaux. Pourtant, dans le volume *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française* paru en 1988, nous découvrons que, pour *La Dame masquée*, Tourjansky a tourné deux fins, toutes deux conservées par la Cinémathèque. Selon une version, après la mort de Li,

⁵⁷⁶ Cf. Noussinova N., *Quand nous reviendrons en Russie...*, *op.cit.*

Chinois que tout le monde croit coupable du meurtre de Girard, aventurier tentant d'escroquer Hélène, héroïne principale, celle-ci retrouve enfin le calme. Selon la seconde version, choisie pour la copie resautée du film, Hélène est mortellement blessée lors de la descente policière⁵⁷⁷. Rares sont aussi les « films français » aux sujets russes où le même sort est réservé à leurs protagonistes. Nous pouvons y citer, par exemple, les films des années 1930, *Katia* de Tourneur, *Au service du tsar* de Billon, *Yoshiwara* d'Olphus, *La tragédie impériale* ou encore *La Citadelle du silence* de L'Herbier.

Nous constatons, également, des cas de fins dysphoriques, qui caractérisent quelques films des années 1920, mais surtout ceux des années 1930 : par exemple, le personnage de Mosjoukine dans *Casanova* se sépare de la femme qui l'aime vraiment et s'exile ; un pressentiment de la mort colore, pourtant, les retrouvailles des amoureux dans *Orloff et Tarakanova* d'Ozep ; le héros principal de *Sergent X* de Strijewsky, sacrifie ses sentiments. Quelques fois, le bonheur de deux personnages (il s'agit toujours d'un couple) provoque la tristesse du troisième qui, d'ailleurs, se montre très compréhensive, psychologiquement mûre, et se retire discrètement suscitant de la compassion du spectateur. Il est intéressant que ce troisième personnage (Octave de *L'Enfant du carnaval*, l'actrice des *Ombres qui passent*, l'époux vieillissant du *Brasier ardent*, Muzio du *Chant de l'amour triomphant*, Brioukow des *Nuits moscovites*, le procureur Andreïev de *Nuits de feu*, Yvonne, directrice de maison de correction pour jeunes filles de *Prison sans*

⁵⁷⁷ *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, vol. III, Paris, éd. de la Cinémathèque française, 1988, p. 32.

barreau), à la fois souffre et se réjouit. La figure de l'oxymore qui joue sur l'ambiguïté de la situation dans laquelle se trouve ce personnage ainsi que de son caractère, à la fois égoïste et altruiste, nous renvoie à la question du sacrifice (car c'est toujours le côté altruiste qui gagne) et donc, de la spiritualité tant aimée par les Russes.

En ce qui concerne Starewitch, même si quelques-uns de ses films se terminent par la disparition, d'une façon ou d'une autre, de leurs héros principaux (le petit soldat de plombe et sa bien-aimée de *La Petite parade* partent pour le paradis des poupées ; la cigale meurt de froid dans *La Cigale et la Fourmi* ; le roi-héron avale ses sujets dans *Les Grenouilles demandent un roi* ; Tom le Criquet de *Dans les griffes de l'araignée* périt en défendant sa fiancée ; enfin, le roi Lion du *Lion devenu vieux* expire, abandonné de tous, dans une grotte), la plupart de ses œuvres s'achèvent aussi par un happy-end. Cependant, pour lui aussi, la fin heureuse rime non seulement avec l'espoir de retrouver le bonheur perdu mais devient aussi un pas commercial. D'après C. Géry, « *le happy end restant finalement l'apanage du cinéma américain..., cet artisan du cinéma d'animation qu'était Starewitch finira par succomber au diktat du cartoon américain et à l'industrialisation grandissante du septième art* »⁵⁷⁸. Ce films sont souvent reçus en tant qu'un divertissement léger et non comme une œuvre doté d'un sens particulièrement profond et instructif, comme c'était le cas de ses films satiriques d'avant la révolution.

⁵⁷⁸ Géry C., « L'univers fabuleux..., op. cit.

Enfin, la bande dessinée, mettant en images des sauvetages heureux, des reconversions professionnelles réussies ou, quelques fois, des échecs, se rapproche plus de la réalité. Comme dans le cas du personnage de MAD-Griffon que nous avons déjà cité, il réussit son exil, arrive jusqu'à Paris, mais toutes ses entreprises professionnelles échouent. Sinukhine de Linsky et Biejentsev d'AGHA partagent le même sort. Tout comme la caricature, la BD aborde de façon permanente la nostalgie, l'adaptation et la désillusion des émigrés et, en tenant compte d'une possible identification des lecteurs aux personnages, opte, plutôt que le cinéma, pour une fin « ouverte », incitant les émigrés à travailler sur soi, son agilité, l'adaptabilité, le sens pratique et ses qualités personnelles.

III.1.4. Figures anthropomorphes de L. Starewitch et caricatures animalières de MAD

Peut-on parler d'un bestiaire visuel émigré ? Soit, au contraire, des avatars⁵⁷⁹ animaliers isolés ? Et où faut-il les chercher : du côté des films d'animation de Starewitch, dans la caricature ou, même, dans le cinéma ?

Nous pensons, tout d'abord, à l'albatros choisi pour représenter les Russes du studio de Montreuil. En 1922, J. Ermolieff quitte Paris pour

⁵⁷⁹ Dans l'usage de ce terme, nous nous inspirons de l'article d'H. Menegaldo « L'émigré russe en ses divers avatars » (Krauss Ch., Victoroff T. (dir.), *Figures de l'émigré russe en France au XIXe-XXe siècles, fiction & réalité*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2012) portant sur les stéréotypes des émigrés russes dans la littérature.

Munich et Berlin où il poursuit sa carrière de producteur en laissant son *Ermolieff-Cinéma* aux mains de Noé Bloch, Maurice Hache et Alexandre Kamenka, qui la transforment en *Société Albatros*. Selon certaines sources, elle serait fondée en 1921 mais le changement n'est proclamé qu'en août 1922 et en juillet Kamenka signe encore des contrats pour la société anonyme *Ermolieff-Cinéma*. En décembre 1922, *La Riposte* de Tourjansky est lancée dans *Cinémazine* par une page de publicité sur laquelle apparaît l'emblème d'*Albatros*, l'oiseau en plein vol dans un triangle, avec la devise « Debout malgré la tempête ».

Plusieurs hypothèses circulent sur le sens à accorder à cette appellation. On y voit la reprise du nom du bateau qui évacue les exilés de Yalta, le symbole de la Russie blanche, l'allusion à l'oiseau qui tombe sur le pont du bateau des exilés et parvient à repartir dans les airs. On pourrait y également tracer une parallèle avec le célèbre poème éponyme de Charles Baudelaire où le destin des albatros rappelle celui des émigrés russes, leur traversée, leurs ressenties. Ces « *vastes oiseaux des mers* » se trouvent en difficulté sur les planches du navire ayant perdu leur habitat naturel : l'albatros « *naguère si beau* » est devenu « *gauche et veule* », « *comique et laid* » et les marins se moquent de lui. Le poète de Baudelaire, qui voyage sur ce navire, est aussi comparé à l'albatros « *qui hante la tempête et se rit de l'archer* » : il est exilé, exclu, condamné parmi les hommes, il n'est pas capable de vivre sur la terre tout comme l'albatros qui ne peut pas marcher à cause de ses ailes de géant⁵⁸⁰. Dans

⁵⁸⁰ Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Preignent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,

le symbolique des animaux, nous trouvons aussi que l'albatros représente l'annonciateur de bonnes nouvelles et de beau temps, mais encore un guide et une représentation de l'âme et de la liberté spirituelle⁵⁸¹, la métaphore qui pourrait correspondre aux émigrés. Cependant, F. Albera remarque que les firmes cinématographiques russes adoptaient fréquemment des animaux comme emblèmes sans, forcément, les doter d'un sens particulier lié à l'exil. Ainsi, l'enseigne d'*Ermolieff-Cinéma* comportait un éléphant, le Théâtre d'art avait choisi la mouette, et la société cinématographique qui engage Mosjoukine pour *Lion des Mogols*, s'appelait *Phénix*⁵⁸².

L'explication de l'attrance pour le monde animal, forte et ambivalente, existe depuis longtemps. La « *fascination/répulsion qui met au cœur du discours le monde animal provient sans nul doute d'une volonté de se comparer en permanence et de dominer conceptuellement un monde étrange, concurrent, sauvage ou domestiqué, mais*

Le navire glissant sur les gouffres amers.
A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (Recueil *Les Fleurs du mal*).

⁵⁸¹ « La symbolique des oiseaux : l'albatros », <http://vanille63.centerblog.net/rub-la-symbolique-des-oiseaux--4.html> (consulté le 12/07/2018).

⁵⁸² Albera F., *Albatros...*, op.cit., p. 90.

*nécessairement « autre » si différent de l'homme »*⁵⁸³. Cette idée s'inscrit parfaitement à l'idéologie de l'œuvre de L. Starewitch⁵⁸⁴ dont l'univers, comme c'est souvent le cas dans l'animation, est largement allégorique et anthropomorphe, peuplé par des animaux à comportement humain. Composé sur le principe de fable, il « *rompt de la façon la plus spectaculaire avec le principe de duplication et de reproduction mécanique de la réalité, mettant en quelque sorte à nu les conventions qui tissent notre rapport au monde des images* »⁵⁸⁵. Souvent, cet univers devient vite caricatural malgré le fait que « *les animaux y jouent un rôle qui renforce la symbolique de l'innocence et du primitivisme* »⁵⁸⁶.

Dans le volet précédent, nous avons évoqué plusieurs personnages de Starewitch, notamment, ses fripons – le renard et le singe. Ainsi que les films qui font allusion à l'exil (*Le Rat des villes et le Rat des champs, Le Lion est devenu vieux, Dans les Yeux du dragon, La cigale et la fourmi, Les contes de l'horloge magique*) et au passé historique (*Les Grenouilles qui demandent un roi* est le seul film tourné en émigration

⁵⁸³ Cf. Doizy G., Houdré J., *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010, p. 13. G. Doizy développe sa thèse : « ...de l'ours russe à l'aigle impériale (...) la métaphore animalière ne manque pas d'atouts pour qualifier et disqualifier les « bêtes » politiques qui nous gouvernent, mais également brocarder les élites sociales, religieuses et culturels, voire même symboliser les États ou encore les partis. La caricature utilise abondamment cette rhétorique et fourmille d'un bestiaire étendu, propre à suggérer les travers d'un adversaire, la complexité d'une situation, les conséquences d'une crise ou encore l'état des forces politiques en présence ».

⁵⁸⁴ Contrairement à ce qu'affirment un grand nombre d'ouvrages russes et soviétiques, les premiers films animant des objets sont antérieurs à ceux de Starewitch, et le tout premier répertorié par les historiens du cinéma est un petit film publicitaire de l'Anglais Arthur Melbourne Cooper, intitulé *Matches Appeal (Les Allumettes animées, 1899)* (Géry C., « L'univers fabuleux... », op. cit.)

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Bourget J.-L., *Le Mélodrame hollywoodien...*, op. cit., p. 46, 128.

dont le sujet fait le parallèle avec la Révolution de 1917). Dans ce sous-chapitre, nous voudrions, alors, nous arrêter sur la série *Fétiche* composée de 5 films achevés (*Fétiche mascotte*, *Fétiche Prestidigitateur*, *Fétiche se marie*, *Fétiche en voyage de nocces*, *Fétiche chez les sirènes*)⁵⁸⁷, mettant au cœur un petit molosse en peluche, rondelet, gentil et débrouillard, à la silhouette anthropomorphe cocasse (fig. 1). En nous focalisant sur ce personnage, nous risquons l'hypothèse qu'il pourrait symboliser l'émigré.

La série s'ouvre par *Fétiche mascotte* (1933), la rêverie enfiévrée d'une petite fille malade. Sa mère, une ouvrière à domicile qui coud des jouets en peluche (et qui pourrait facilement être une émigrée russe), pleure car elle n'a pas les moyens pour acheter les médicaments ou même une orange. Une de ses larmes tombée sur la poitrine d'un petit chien en peluche se transforme en cœur qui se met à battre et pénètre dans la poitrine du jouet qui s'anime et se redresse. Fétiche est donc né et entend la supplique de l'enfant. La mère emballe toutes les peluches dans un carton pour aller les livrer. Sur le trajet, comme Fétiche, tous les jouets prennent vie et deviennent à leur tour des personnages animés : il y a un chat, un clown triste, une paysanne russe, un truand très parisien et sa danseuse, qui s'évadent du taxi qui les emportaient. Fétiche, lui, a eu peur de sauter de la voiture et se retrouve exposé dans une vitrine. Un homme l'achète et l'emporte, mais il s'échappe et erre dans les rues parisiennes du quartier de l'Opéra jusqu'à tomber sur une vendeuse

⁵⁸⁷ En bonus du DVD « Les Aventures de Fétiche » (Doriane Films, 2014), nous trouvons le sixième épisode de la série, inachevé, *Fétiche père de famille*, qui permet, cependant, de reconstituer la suite de l'aventure. Starewitch projetait de faire 12 films dans ce genre, mais, dès le départ, le succès de la série a été assez faible.

d'oranges. Le chien s'empare alors d'un fruit et tente de le rapporter à la petite fille malade. Sur le chemin de retour, Fétiche est entraîné dans un enfer fantastique et surréaliste de Paris nocturne des bas fonds où règnent le diable et les « squelettes » ravivés des déchets ménagers. Mais il arrive à surmonter les obstacles, préserve son orange, revient à la maison, épluche le fruit et le fait manger à la petite fille qui retrouve le sourire.



Figure 1. Fragment du film *Fétiche mascotte*.

Fétiche prestidigitateur (1934) est assez proche de *Fétiche mascotte*. C'est la nuit, une petite fille dort et rêve que ses jouets s'animent. En effet Fétiche s'est réveillé, en tant que M. Loyal, il invite ses amis au cirque. Avant d'entrer en scène, il passe devant la photographie de sa petite maîtresse qu'il salue et invite au spectacle. La fillette s'anime, quitte le cadre et s'installe au bord de la piste comme l'invitée d'honneur. Les numéros s'enchaînent (et Fétiche se met même en danger à cause d'un lion) pour s'interrompre quand la petite fille se réveille. Tous les artistes disparaissent et l'enfant reprend sa place dans le cadre suspendu au mur. On y retrouve la même distance établie par rapport à la réalité : l'épisode de la petite fille qui sort de la photographie, comme la larme qui donne naissance à Fétiche, soulignent que le monde de L. Starewitch relève de l'imaginaire, d'un rêve destiné de satisfaire un désir d'enfant.

Ensuite vient *Fétiche se marie* (1935) où le chien ne vit plus avec sa maîtresse et a le droit à sa propre maison dans son propre petit monde de jouets animés aux traits et vices humains : une capricieuse Pékinoise-princesse qui occupe un château, un féroce dragon asiatique à son service, un chien policier sévère et bien d'autres. Ici, Fétiche tombe amoureux de Lili La Loulou. Avant de se marier, tous les deux, ils doivent surmonter un certain nombre d'obstacles : un accident de voiture, une fuite, un voyage sur la Lune (un exil réel ou imaginaire) et un heureux retour sur terre sur le dos d'un canard. Le film s'achève par l'alliance tant attendu : Fétiche et Loulou se voient attacher autour du cou

deux gros colliers de cuir reliés d'une chaîne en fer forgée par des petits nains, symbole de leur union.

Dans *Fétiche en voyage de noces* (1936), Fétiche et Lili, toujours enchaînés, prennent un bateau pour partir en lune de miel à Paris, « ville de lumières et Folies bergères ». Le capitaine, aussi un chien ivrogne qui perd son bateau lors d'une tempête. D'autres personnages – l'équipage du navire et ses passagers sont aussi anthropomorphes : les matelots-singes joyeux, les mécaniciens-ours travailleurs, les voisins de la cabine de Fétiche et Lili – un porc riche et gourmand, un chat, une oie, un chien et un book. Les jeunes mariés, bien secoués, échappent au naufrage et s'échouent sur une ile paradisiaque (*fig. 2*).



Figure 2. Fétiche et Lili sr le bateau lors de leur départ en voyage de noces.

Fétiche chez les sirènes (1937) évoque la suite de l'histoire: sur leur île, Fétiche et Loulou s'installent, Fétiche construit une maison pendant que Loulou se prélassse. Loulou rêve de poisson. Fétiche part à la pêche mais il est capturé par des sirènes. De son côté Loulou est enlevée par des gibbons qui règnent sur l'île, et dont le chef, un macho à l'égo démesuré, est tombé amoureux d'elle. Chacun est soumis à la plus grande tentation, mais ils résistent et sont emprisonnés. Fétiche parvient à s'échapper et à délivrer Loulou au moment où elle va être exécutée. Ils deviennent roi et reine de leur île.

Fétiche père de famille (extraits d'un épisode inachevé, probablement, de 1938) reprend le sujet de Fétiche et Lili : plusieurs années se sont écoulées, le couple est devenu parents de deux enfants – Poum et Pounette – et qui sont déjà grands. Starewitch a pu filmer la récolte du miel par Poum, le chœur des lapins et la poursuite de Pounette par un renard. L'absence des parents dans ce film souligne davantage son caractère incomplet, d'autant plus qu'il nous est impossible même d'imaginer la suite et la fin de l'histoire.

Mais revenons à la figure de Fétiche. Dès le premier épisode, il est voué aux déplacements forcés, aux voyages compliqués ou à l'exil, suivi, souvent, du retour heureux chez lui. Autrement dit, Fétiche, dans chacune de ses histoires, répète les mêmes schémas - du voyage, du rêve et du happy-end, que, d'après les chercheurs déjà cités, renvoient aux figures de l'exil et à la figure de l'émigré. Ainsi, dans *Fétiche mascotte*, il est vendu au magasin de jouets et est obligé de traverser cercles de l'enfer dantien afin de rejoindre sa petite maîtresse. Dans *Fétiche*

prestidigitateur, il est projeté dans le rêve de la petite fille afin de satisfaire son désir. Dans *Fétiche se marie*, le héros est aussi obligé de partir pour sauver son amour et vit un retour heureux aux bras de sa fiancée devenu sa femme. Ensuite, dans *Fétiche en voyage de nocces*, le couple prend le bateau qui symbolise aussi l'exil russe et il finit sur une île déserte loin de leur chez eux. Enfin, dans *Fétiche chez les sirènes*, la vie paisible des jeunes mariés est perturbée par leurs kidnappings respectifs. Fétiche s'échappe afin de pouvoir libérer Lili.

La figure de Fétiche se rapproche aux animaux des fables qui, selon l'historien médiéviste M. Pastoureau,

ne sont pas des vrais animaux ; même si la cigale chante, si les alouettes font leur nid, si le loup mange l'agneau et si les ânes et les mulets portent des fardeaux. Ce ne sont pas non plus (ou pas seulement) des hommes, même s'ils parlent et débattent comme des êtres humains, vont en pèlerinage, se marient, se font soigner ou enterrer, et si leur société comporte un roi, une cour, des conseillers, des palais, des chaumières et des tribunaux. Ce ne sont pas non plus des types ou des masques, comme on en rencontre au théâtre et dans les rituels de déguisement, encore moins des attributs car ils sont souvent individualisés. Non, ce sont plutôt des « figures », au sens que le blason donne à ces mots⁵⁸⁸.

Nous nous trouvons donc face à un symbole, une métaphore du chien qui est, dans notre cas, un sens particulier. Aussi bien dans la culture russe que celle d'ailleurs, le chien, s'il ne s'agit pas du chien mythique de l'enfer, est un symbole plutôt positif : il est fidèle, vaillant, prévenant ; c'est un chasseur⁵⁸⁹ ; il accompagne aussi le berger qui,

⁵⁸⁸ Pastoureau M., *Les animaux célèbres...*, op. cit., p. 208 – 209.

⁵⁸⁹ Шейнина Е. А. Энциклопедия символов. – Москва:Торсинг, 2003, с. 102-103 (Šejnina E. A., *L'encyclopédie des symboles*, Moscou, Torgsin, 2003, h. 102 – 103, en russe).

même s'il ne peut se passer du chien, le traite mal, nourrit à peine, bat et tue ses petits. D'où vient l'expression « *le vie de chien* » qui signifie les mauvaises conditions de vie⁵⁹⁰. Le chien peut aussi facilement basculer du statut de l'animal domestique (voire, un chien d'appartement) au statut de la bête errante. Nous pensons cela fait de sorte que c'est le chien qui devient alors l'animal qui symbolise les émigrés. Nous avons déjà vu que leur métaphore « humaine » est le légendaire Juif errant en raison de sa nature « nomade » de paria⁵⁹¹.

De surcroît,

avec le porc, le chien représente l'animal le plus répandu dans la caricature politique. (...) l'espèce canine évoque une palette fort large de situation et de symboles, calqués sur la très grande variété des fonctions attribuées au chien. Premier mammifère domestiqué (et/ou à avoir réussi à s'approprier à l'homme comme certains le pensent dorénavant), le chien constitue l'animal familier le plus courant aujourd'hui. (...) Dans la caricature politique, la métaphore canine permet de souligner la fidélité absolue d'un vassal pour son maître, la docilité de l'individu soumis ou seulement allié, mais tout de même subalterne. (...) Dans le cadre des tensions politiques intérieure ou internationale, le dessinateur recourt parfois au canidé pour traduire, à travers

⁵⁹⁰ Андреева В., Куклев В., Ровнер А., Егзаров А. (сост.) Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Москва: Астрель/Миф, 2002, с. 459 (Andreeva V., Kuklev V., Egazarov A. (dir.), *L'encyclopédie des symboles, signes et emblèmes*, Moscou, Astrel 'Mif, 2002, p. 459, en russe). Pour M. Pastoreau, la « promotion » des commences bien à l'époque moderne. Avant cela, leur image reste plutôt négative : « L'antiquité gréco-romaine les méprisait et, sauf quelques exceptions, les considérait comme des êtres impurs et mortifères ; le Moyen Âge ne les aimait guère, les lévriers ; le XVIe siècle, au contraire, les revalorisa tous et en fit définitivement les fidèles et bien-aimés compagnons des hommes » (Pastoreau M., *Les animaux célèbres...*, op. cit., p. 197).

⁵⁹¹ « Les Juifs ont été stigmatisés, notamment, par les nationalistes européens du XIXe siècle, comme des « nomades » par nature, des « sans-patrie » voués à l'errance » (Taguieff P.-A., *La Judéophobie des Modernes. Des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 9).

l'image du molosse, la puissance et le danger que représente un adversaire. Dans presque tous les cas, la bestialisation en chien portera un sens péjoratif, à l'image de l'insulte qui consiste à traiter l'autre de « chien »⁵⁹².

Cependant, il est difficile d'affirmer que Fétiche est un personnage caricatural. Doté d'une apparence drôle et vivant toute sorte de péripéties comiques, il reste un personnage de film d'animation. En ce qui concerne le dessin satirique, la zoomorphisation⁵⁹³ caractérise certains œuvres de MAD publiées dans *La Russie illustrée*.

Peu nombreuses, elles mettent en scène certaines personnalités soviétiques, notamment, Karl Radek (de son vrai nom Karol Sobelsohn), révolutionnaire bolchevique d'origine juive, dirigeant du Komintern. Son front haut en pente, les sourcils épais, les grosses lèvres, les cheveux ébouriffés et les grands yeux cachés derrière des petites lunettes rondes inspirent MAD à une comparaison dénigrante de cet homme politique à un singe. Sur la planche « Quand ils deviendront émigrés » parue en mars 1925 et republiée, dans le même périodique, en octobre 1927, Radek figure en primate qui s'appuie sur ses quarts pattes au milieu d'une scène cirque, à la Foire de Neuilly. Son visage est grossièrement amochi : le front est ridé, la mâchoire est très large, les lèvres sont exagérément grosses, les oreilles sont décalées. C'est un mi-homme, mi-animal qui porte toujours ses lunettes en signe de distinction. Mais c'est aussi un homme qui régresse au stade de l'animal (rappelons la théorie de

⁵⁹²Doizy G., Houdré J., *Bêtes de pouvoir...*, op. cit., p. 80 – 82.

⁵⁹³ La pratique de la zoomorphisation (ou animalisation) dans la caricature jouit depuis longtemps d'un grand attrait dont témoignent les dessins satiriques réalisés depuis le XVI^e siècle.

Darwin), qui revient à sa nature primaire sauvage et qui, aux yeux de MAD, symbolise le communiste (fig. 3)⁵⁹⁴.



Figure 3. «Le camarade Radek se trouvera une place à la Foire de Neuilly » (fragment).

⁵⁹⁴ MAD, « Quand ils deviendront émigrés (Когда они будут эмигрантами) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 15 mars 1925, p.3 (« Тов. Радекъ найдетъ себѣ мѣсто на Foire de Neuilly »). Cette caricature est, également, republiée dans *La Russie illustrée* du 29 octobre 1927, p. 18 -19). Comme le note l'historien d'art M. Guédron, « pour les caricaturistes, le recours à l'animalisation présente l'avantage d'une régression pouvant jouer sur deux registres : le registre physique, qui consiste à faire de l'homme une bête soumise à ses pulsions et à ses instincts ; le registre symbolique, susceptible de varier en fonction des animaux de référence. En hybridant l'homme à l'animal, la caricature croise le champ du fantastique, mais sans s'y cantonner exclusivement » (Doisy G., Houdré J., *Bêtes de pouvoir...*, op. cit., p. 250).

Sur une autre caricature, « Les ancêtres éloignés », publiée en 1931, la bestialité du personnage atteint le sommet : Radek est entièrement transformé en singe – il est couvert de poiles, doté d'une queue et ne porte plus de lunettes⁵⁹⁵. Dans la légende qui accompagne le dessin, MAD rapporte qu'il s'agit de l'ancêtre du camarade Radek, un primate qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau, pour confirmer, soit disant, la théorie darwinienne. Sur cette même planche, nous avons trois autres personnages – Joseph Staline, l'écrivain officiel soviétique Maxime Gorki et le Commissaire du peuple aux Affaires étrangères

⁵⁹⁵ MAD, « Les ancêtres éloignés (Отдаленные предки) », *La Russie illustrée*, Paris, 25 avril 1931, p. 3. « L'ancêtre du camarade Staline fut, bien sûr, Caïn, qui aimait son prochain comme son frère. – L'ancêtre du camarade Litvinov* fut Ham**, un homme gai, bon vivant et moqueur. – Judas, qui aimait tant la bonne paie en bonne monnaie, fut l'ancêtre du grand Maxime*** -. Le célèbre prolétaire Demian Bedny**** nie l'existence de ses ancêtres. En ce qui concerne son père, son identité reste inconnue. Quant à sa mère, il affirme qu'elle n'a jamais existé et qu'il est né d'une femme étrangère. – Et voici, bien sûr, l'ancêtre du camarade Radek, ce qui confirme la théorie de Darwin. – Notre ancêtre, est, sans aucun doute, Adam, qui, même s'il fut tout nu, comme un nouveau-né, est considéré comme le premier homme » (*Предком тов. Сталина был, безусловно, Каин, любивший ближнего, как родного брата. – Предком тов. Литвинова был Хам, веселый, жизнерадостный человек, охотник посмеяться. – Иуда, любитель гонорара в хорошей валюте, был предком великого Максима. – Известный пролетарий Демьян Бедный отрицает существование у него предков. Что же касается отца, то он неизвестен, а матери вообще не было, так как он родился от совершенно посторонней женщины. – Это, конечно, предок тов. Радека, что подтверждает теорию Дарвина. – Ну, а наш предок, несомненно, Адам, который хотя и был гол, как сокол, но зато считал себя первым человеком.*) *Maxime Litvinov, diplomate soviétique, commissaire du peuple aux Affaires étrangères entre 1930 et 1939, ambassadeur. **Ham (également orthographié Cham), fils de Noé, qui est allé dénoncer l'ivresse et la nudité de son père à ses frères, Sem et Japhet en se moquant de lui. En russe le mot *ham* (« хам ») signifie un homme grossier, irrespectueux et doit son étymologie au prénom du personnage biblique. ***Maxime Gorki, écrivain officiel soviétique. **** Demian Bedny, « Damien le pauvre », est le nom de plume d'Efim Pridvorov, écrivain, journaliste et poète soviétique. Fils naturel d'un Grand Duc, selon certaines sources, il est né dans une famille pauvre de paysans qui habitaient un village près d'Alexandria, en actuelle Ukraine.

Litvinov qui endossent les rôles des célèbres antagonistes bibliques. Ainsi l'image métaphorique légendaire qu'on attribue traditionnellement à chacun d'entre eux permet de relier Staline, vu comme un meurtrier du peuple russe, à Caïn, Litvinov, dur et rusé, à Cham et Gorki, considéré par les émigrés comme vendu aux communistes, à Judas. Il est alors intéressant de voir voisiner le symbolisme bestiaire à côté des allégories bibliques qui pourrait témoigner l'importance de ces deux imaginaires pour le caricaturiste. Seul l'émigré, dans ce dessin, reste un personnage positif. Il est identifié par MAD à Adam, premier homme, noble et naïf, dont la nudité rime avec la précarité des exilés russes (fig. 4).

Au premier abord, ces caricatures, où MAD « bestialise » K. Radek, semblent porter un caractère antisémite. Surtout, dans la lumière de la métaphore dérisoire employée, faisant penser, par exemple, au pamphlétaire Laurent Viguière qui, dans *Les Juifs à travers Léon Blum. Leur incapacité à diriger un État*, compare le président français, exemple supposé d'un « type juif », à un singe : « *Les oreilles sont, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, extrêmement mal faites, énormes, épaisses, en feuilles de chou, avec tendance à être décollées de la tête et perpendiculaires au plan des joues comme les oreilles de singe* »⁵⁹⁶. Or, il nous paraît difficile d'aborder le problème de l'antisémitisme dans les caricatures de MAD, sachant que le dessinateur est lui-même d'origine juive et a exécuté les illustrations du roman *Les Cinq* (1935) de Vladimir

⁵⁹⁶ Viguière L., *Les Juifs à travers Léon Blum. Leur incapacité à diriger un État*, Paris, Éditions Beaudinière, 1938, p. 98. (Cité par A. Taguieff dans Taguieff P.-A., *La Judéophobie...*, op. cit., p. 215).

Jabotinsky⁵⁹⁷ considéré comme sioniste. De surcroît, MAD n'est pas le seul qui compare K. Radek à un singe. Militante politique germano-autrichienne et co-fondatrice du Parti communiste d'Autriche, Ruth Fischer le décrit comme un homme qui s'habillait « *avec un grand sens de l'humour, accentuant délibérément ses défauts physiques. Ce fut un apôtre grotesque du bolchevisme que tous les journalistes reconnaissaient de loin grâce à sa petite silhouette, sa tête massive et sa barbe encadrant le visage bien rasé qui lui créait la ressemblance avec un singe* »⁵⁹⁸. Cette même impression partage, également, l'écrivain allemand Max Barthel : lors de leur rencontre, Radek « *fut vêtu d'une sorte d'uniforme militaire en tissu gris et ressemblait à un homme-singe* »⁵⁹⁹.

Pourquoi MAD s'attaque-il donc à Radek et dans quel contexte ?⁶⁰⁰ Pour nous, il s'agit tout d'abord des caricatures antibolcheviques. Si MAD tourne cet homme politique en dérision en déformant et enlaidissant ses traits physiques, c'est pour ses idées et son appartenance au Parti communiste soviétique, et non pour sa juiveté. Le dessinateur ne vise pas un Radek-Juif mais plutôt un Radek-bolchevik. Nous nous retrouvons donc face aux catégories « ami » – « ennemi », et où les

⁵⁹⁷ Жаботинский В., *Пятеро* (Иллюстрации худ. Mad'a), Париж, Книгоиздательство ARS, 1935 (Jabotinsky V., *Les Cinq*, Paris, ARS, 1935, en russe).

⁵⁹⁸ Cité dans Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit., p. 347 (c'est nous qui traduisons du russe).

⁵⁹⁹ Ibid., p. 357 (c'est nous qui traduisons du russe).

⁶⁰⁰ La citation suivante du socialiste allemand F. Lasalle issu d'une famille juive orthodoxe prouve qu'il est possible d'être à la fois Juif et antisémite : « Je hais les Juifs et je hais les journalistes ; malheureusement, je suis l'un et l'autre » (Cité par A. Taguieff dans Taguieff P.-A., *La Judéophobie...*, op. cit., p. 109). Cependant, nous ne pensons pas que cela soit aussi le cas de MAD.

bolcheviks sont étiquetés comme les seconds et devient une sorte de têtes de Turc. Ainsi, dans la caricature « Le Musée des phénomènes », nous retrouvons, notamment, Radek en « singe savant », l'écrivain Maxime Gorki en serpent (afin de souligner sa façon de se plier en quatre devant le gouvernement soviétique) et V. Dvougalevski, ambassadeur d'URSS à Paris en 1928 – 1934 figuré en homme-oiseau (ce qui traduisait l'espoir des émigrés russes de le voir partir de la capitale française) (fig. 5)⁶⁰¹.

MAD fait, également, recours aux dessins qui représentent les animaux dotés de pouvoirs spécifiques comme le don de parler ou de réfléchir et où l'humour, l'ironie ou la satire se construisent autour de tels pouvoirs. Ainsi, sur la planche « Ce que pensent les animaux de la Ménagerie de Moscou », le caricaturiste présente six « pensionnaires » du zoo : un lion, un buffle, un éléphant, un perroquet, un serpent et un tigre. Chacun d'eux, montré toujours plus sage et supérieur à l'homme soviétique, propose ses réflexions sur la situation en URSS : la politique et les méthodes de diriger du parti communiste, les vices de la société et

⁶⁰¹ MAD, « Le Musée des phénomènes (Музей феноменов) », *La Russie Illustrée*, Paris, 18 octobre 1930, p. 3 : « **L'homme sans tête**. Il donne des ordres, signe les documents, remplit toutes les fonctions. – **L'homme-corps**. Il peut parler mais ne peut se déplacer. – **Le singe savant**. Il s'appelle Karl et parle allemand. – **La sirène ordinaire**. Elle est nommée Kolontaï, vit dans la Baltique et envoûte les marins. – **L'écrivain soviétique**. Il écrit avec son pied gauche. – **L'homme-squelette**. Il s'agit d'un ressortissant de l'Europe de l'Est. – **L'homme-serpent**. Il est souple et se met à plat ventre. – **Le vampire**. Depuis 300 ans, il se nourrit du sang des ouvriers et des paysans. – **L'homme-oiseau**. Il quittera bientôt Paris ». (« **Человек без головы**. Отдает распоряжения, подписывает бумаги, выполняет все функции. – **Человек-туловище**. Может говорить, но лишен возможности передвигаться. – **Ученая обезьяна**. Кличка «Карл». Говорит по-немецки. – **Живая русалка**. По прозванию «Колонтай». Водится в Балтийском море, пленяет моряков. – **Советский писатель**. Пишет левой ногой. – **Человек-скелет**. Житель Восточной Европы. – **Человек-змея**. Гибок и пресмыкается. – **Вампир**. 300 лет он пьет кровь рабочих и крестьян. – **Человек-птица**. Скоро вылетит из Парижа »).

l'espoir émigré de mettre la fin à ce régime (fig. 6)⁶⁰². Sur la caricature « Les offensés... », nous voyons aussi un âne indigné et vexé par le fait que la presse émigré a osé comparer Staline à cet animal (fig. 7 – CI)⁶⁰³. Un autre dessin de ce genre, paru dans la page pour enfants de *La Russie illustrée* encore en 1925, est une illustration aux petits vers humoristiques du célèbre poète émigré Sacha Tchorny et vise la vie en exil. On y trouve de l'humour autour des métiers des Russes en exil (par exemple, le cheval réplique : « - *Je ne suis pas un taxi, mais je pourrais vous conduire à Passy* » ; le coq est contraint de chanter sur scène *Faust*), de l'émancipation (la vache essaie de prouver son importance par rapport au taureau) et de la vie quotidienne (on préfère d'être fort, futé, intelligent) (fig. 8 – CI)⁶⁰⁴.

⁶⁰² MAD, « Ce que pensent les animaux de la Ménagerie de Moscou (Что думают звери в московском зоологическом саду) », *La Russie illustrée*, Paris, 16 juin 1928, p. 3. « Durant tout ce temps, je n'ai vu qu'un seul homme correct – le roi Amanullah Khan*. – S'ils sont en train d'écorcher les gens, que me feront-ils donc ?! – Ils sont très adroits, ces bolcheviks ! Ils disent de m'avoir fait d'une mouche. – Je ne suis pas stupide ! Je me suis fait passer par un sourd-muet pour ne pas devenir propagandiste du Parti communiste des bolcheviks. – Pourquoi sont-ils aussi aimables avec ce Gorki ? Et moi, est-ce que je ne me mets pas à plat ventre ? – Comme c'est bien de voir tous ces camarades derrière les barreaux ! (- *За все время видел только одного приличного человека – короля Амманулу. – если они уже с людей семь шкур дерут, что же они со мной сделают!?* – Ну и ловкачи эти большевики! Говорят, что они сделали меня из мухи. – Я не дурак! Прикинулся глухонемым и избежал назначения на должность агитатора РКП. – Чего они тут носятся с этим Горьким, я разве не пресмыкаюсь? – Как хорошо, что все эти товарищи за решеткой!). * Amanullah Khan, l'émir puis le roi d'Afghanistan de 1919 à 1929, il a établi les relations diplomatiques entre son pays et l'URSS ainsi que deux accords concernant la neutralité et la non-agression.

⁶⁰³ MAD, « Les offensés (*Оскорбленные...*) », *La Russie Illustrée*, Paris, 13 septembre 1936, p. 3.

⁶⁰⁴ MAD, « Le bestiaire (*Зверьё*) », poésies de Sacha Tchorny, *La Russie Illustrée*, Paris, 1 février 1925, p. 15.

Отдаленные предки

Рис. Mad'a для «Илл. России».



Предком тов. Сталина был безусловно Канит, любивший близкого, как родного брата.



Предком тов. Литвинова был Хам, веселый, жизнерадостный человек, охотник пошутиться.



Лула, любитель гонорара в хорошей валюте, был предком великого Максима.



Известный пролетарий Демьян Бядный отрицает существование у него предков. Что же касается отца, то он неизвестен, а матери вообще не было, т. к., он родился от совершенно посторонней женщины.



Это — конечно, предок тов. Радека, что подтверждает теорию Дарвина.



Ну, а наш предок, несомненно Адам, который, хотя и был гол, как сокол, но зато считал себя первым человеком.

LIBRARIUM.FR

Figure 4.

Музей феноменовъ

Рис. Mad'a для «Иллюстр. Россія».



ЧЕЛОВѢКЪ БЕЗЪ ГОЛОВЫ.
Отдаетъ распоряженія, подписываетъ бумаги, выполняетъ всѣ функціи.



ЧЕЛОВѢКЪ - ТУЛОВИЩЕ.
Можетъ говорить, но лишень возможности передвигаться.



УЧЕНАЯ ОБЕЗЬЯНА.
Кличка «Карль». Говоритъ по нѣмцки.



ЖИВАЯ РУСАЛКА.
По прозванію «Колонгай». Водится въ Балтійскомъ морѣ, плывяетъ моряковъ.



СОВПИСАТЕЛЬ.
Пишетъ лѣвой ногой.



ЧЕЛОВѢКЪ - СКЕЛЕТЪ.
Житель восточной Европы.



ЧЕЛОВѢКЪ - ЗМѢЯ.
Гибокъ и пресмыкается.



ВАМПИРЪ.
300 лѣтъ пьетъ кровь рабочиыхъ и крестьянъ.



ЧЕЛОВѢКЪ - ПТИЦА.
Скоро вылетитъ изъ Парижа.

Figure 5.

ЧТО ДУМАЮТЪ ЗВѢРИ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ЗООЛОГИЧЕСКОМЪ САДУ.

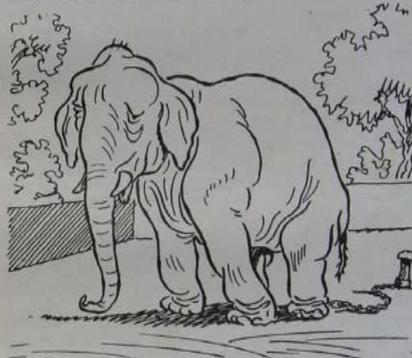
Рис. Мад'а для «Илл. Росс.»



— За все время видѣть только одного приличнаго человека — короля Аммануу.



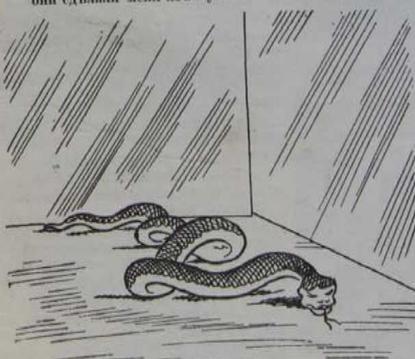
— Если они уже съ людей шкуру дерутъ, что же они со мной сдѣлаютъ!?



— Ну и ловкачи эти большевики! Говорить, что они сдѣлали меня изъ мухи.



— И не дураки! Притмулея глухонѣмымъ и шибялалъ назначеніи на должность агитатора Р.К.П.



— Чего они тутъ носятся съ этимъ Горькимъ, а рвать и не презмываюсь?



— Какъ хорошо, что нѣтъ эти товарищи на рѣ-етной!

Figure 6.

En 1927, à partir du second numéro de *La Russie illustrée*, sur la page pour enfants, MAD publie une série de BD qui a pour personnage une ânesse Péka et ses amis, l'éléphanteau Yambo, le petit coq Petia et leurs maîtres Martin et Martine. Nous comptons au total huit planches dédiées aux aventures de Péka (n° 2, 4, 5, 8, 12, 14, 20, 24, 25) qui sont publiées irrégulièrement. Chaque planche raconte une nouvelle aventure et elles ne sont liées que par les personnages communs. Grâce aux concours de circonstances ou aux autres personnages Péka se fait passer pour une méchante (comme le chat Tom dans la série d'animation américaine *Tom et Jerry* ou le Loup dans la série pour enfants soviétique *Attrape-moi, si tu peux*⁶⁰⁵) mais elle ne l'est pas. Au début de l'histoire, nous sommes face à l'ânesse qui ne souhaite pas travailler pour son maître mais voudrait être bien nourrie et bien traitée. Elle incite l'éléphanteau à voler des betteraves dans le potager, mange les choux et les pommes de terre de Martin, et à la fin de chaque histoire elle est punie par son maître. Au fil de ses péripéties, Péka décide de se repentir mais elle est continuellement punie par Martin. Le lecteur se rend compte de l'intelligence particulière et de la débrouillardise de Péka qui, finalement, suscite de la sympathie (ex. fig. 9 – CI)⁶⁰⁶.

Par la suite, en 1931, voient le jour les trois planches des *Aventures de Mister Skok* (n°23, 26, 27) un petit singe futé, qui vit sur un navire. Contrairement à Péka, au début de l'histoire, Skok (ce qui signifie en russe «un saut») est un personnage positif. Il est brave et se jette dans

⁶⁰⁵ En russe : « Ну, погоди! »

⁶⁰⁶ MAD, « Page pour enfants : À charge de revanche (*Страничка для детей : долг платежем красен*) », *La Russie illustrée*, Paris, 17 janvier 1927, p. 17.

l'eau pour sauver son maître, oncle Besse. Une autre fois, il tombe, par-dessus bord, et se retrouve sur une île déserte, tout comme Fétiche dans l'épisode sortie en 1937. Mais on voit aussi Skok en prison car il a cloué la barbe du charpentier de navire à son lit. Ensuite, il bousille les instruments de musiques du groupe de jazz et sabote donc leur concert (ex. fig. 10 – CI)⁶⁰⁷.

La chercheuse russe A. Bezgubova, dans son article *La page pour enfants dans l'hebdomadaire illustrée La Russie illustrée (Paris, 1924-1839)*, estime la possibilité d'un sous-entendu politique derrière ces personnages qui, d'après elles, sont peu amusants et correspondent peu aux goûts des jeunes lecteurs⁶⁰⁸. Cependant, elle ne précise pas de quel contexte politique il s'agit exactement, et il est difficile, de nos jours, de conclure avec certitude que ces bandes-dessinées pour enfants sont des caricatures politiques.

* * *

La spécificité de l'émigration russe de l'entre-deux-guerres réside dans le fait qu'elle n'a pas eu pour objectif l'intégration immédiate dans la société française. Au contraire, les émigrés considèrent longtemps, que leur devoir et leur but consistent à maintenir et à développer la culture russe à l'étranger, avec l'idée de pouvoir revenir en Russie un jour. Ils sont également persuadés que le régime des Soviets ne durera pas. Alors,

⁶⁰⁷ ⁶⁰⁷ MAD, « Page pour enfants : Aventures de Mister Skok (*Страничка для детей : Приключения Мистера Скока*) », *La Russie illustrée*, Paris, 30 mai 1931, p. 21.

⁶⁰⁸ Bezgubova A., « La page pour enfants... », op. cit.

toute l'œuvre de cette émigration porte l'empreinte de la perte de l'influence qu'elle avait souvent eue, jusque dans les plus hautes sphères de la société et de l'incertitude face à l'avenir. Ce qui nourrit, en particulier, leur nostalgie, leur désir de chercher à oblitérer l'histoire, la mythologiser et effacer le caractère sélectif de la mémoire. Pour les émigrés ordinaires, mais aussi pour les artistes, la nostalgie devient non simplement l'expression d'un regret particulier, mais aussi « une nouvelle façon de penser le temps et l'espace »⁶⁰⁹ et une composante indissociable de leur expérience de l'exil. Les caricaturistes la représentent, le plus souvent, sous forme de rêve ou à travers la comparaison du présent au passé.

Quant aux figures cinématographiques liées au sentiment de nostalgie, elles prennent forme de masque ou de personnage masqué, d'extrême richesse ou d'extrême pauvreté des personnages (soit des héros qui font faillite); et enfin, d'infantilisme des personnages qui se traduit souvent à l'écran par le jeu d'Ivan Mosjoukine. L'émigré est alors vu comme un enfant abandonné par sa patrie. Dans le bestiaire symbolique employé par L. Starewitch afin d'évoquer la figure de l'émigré nous trouvons le plus souvent le chien et le singe, reconnus respectivement pour sa fidélité et son agilité, mais aussi par leur capacité de se retrouver facilement en état de paria. En revanche, dans la caricature, le bestiaire est sollicité pour railler l'adversaire de l'émigré, le Soviétique.

⁶⁰⁹ Boym S., « Kisch et nostalgies... », *op. cit.*, p. 137.

III. Chapitre 2. Images de Soi et images de l'Autre

III.2.1. « Mode russe » en France

L'image que les Français se font des Russes est nourrie au fil du temps par des manifestations artistiques et médiatiques (littérature, dessin, danse, presse, etc.) qui créent et alimentent des stéréotypes. Avant 1920, le Russe est souvent considéré par les Français comme un personnage exotique ou un barbare, le « *Scythe grossier* » évoqué par Volter dans *Le Russe à Paris* et par de nombreux auteurs des récits de voyage de l'époque⁶¹⁰. Suite à la guerre de Napoléon et à l'occupation russe de Paris et de plusieurs régions de la France (1814-1816), marquée par le bivouac des Cosaques aux Champs-Élysées, ce cliché se renforce tout en permettant l'apparition d'une nouvelle figure importante : l'officier noble, représentant de l'élite cultivée. La guerre de Crimée (1853-1856) et les victoires françaises s'inscrivent ensuite dans la topographie parisienne (Alma, Sébastopol, Malakoff). Au même moment, en 1854, Gustave Doré publie *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*. Aujourd'hui considérée comme l'une des premières bandes-dessinées françaises après celles de Cham, cet

⁶¹⁰ Menegaldo H., « L'émigré russe... », op. cit., p. 58. Voir également notre article : Lobodenko K., « Les caricatures de l'exil. L'exemple de la presse russophone en France des années 1920 – 1930 », *Traits-d'Union*, n° 7 : Le stéréotype : fabrique de l'identité ?, 2017, p. 7 – 13.

ouvrage illustré comporte de nombreuses gravures commentées et contribue, d'une manière comique, à fixer les stéréotypes concernant les Russes, un peuple guerrier engendré par un ours⁶¹¹. Ce peuple résiste au froid glacial et résout tout problème à l'aide d'un *knout* (fouet)⁶¹². Nous pourrions encore ajouter *Le Dictionnaire des Idées reçues* de Gustave Flaubert paru un demi-siècle après et évoquant le Cosaque mangeur de chandelle (« *barbarie en gants blancs!* »⁶¹³), dont la figure traverse également l'imagerie du XIX^e siècle⁶¹⁴.

La venue du tsar Alexandre II à l'exposition universelle de 1867 marque le début d'un rapprochement entre la France et la Russie et familiarise les Français avec la maison russe en bois dite *isba* : il y en aura une à toutes les expositions suivantes. La présence russe à Paris se concrétise, ensuite, par la construction puis la consécration de la cathédrale Saint Alexandre Nevsky en 1861. Le pont portant le nom du tsar Alexandre III, qui a initié l'alliance franco-russe⁶¹⁵, reliera les deux

⁶¹¹ « Les chroniqueurs les plus anciens rapportent que, vers l'an II ou II½, le bel ours Polnor se laissa séduire par le sourire plein de langueur d'une jeune marsouine, et que de cette coupable union naquit le premier Russe » (Doré G., *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de La Sante Russie d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikon, Sylvestre, Karamzine, Ségur, etc., commentée et illustrée de 500 dessins* (1854), Paris, Hermann, 1996, p. 8).

⁶¹² Ibid., p. 9, 11.

⁶¹³ Flaubert G., *Le Dictionnaire des idées reçues* (1850), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997, p. 63, 167.

⁶¹⁴ Kabakova E., « Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIXe siècle », dans Dmitrieva K., Espagne M. (éd.), *Philologiques IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996, p. 207-230.

⁶¹⁵ L'alliance franco-russe était d'abord un accord de coopération militaire signé entre la France et l'Empire russe qui fut en vigueur de 1892 à 1917. Cet accord stipulait que les deux pays devaient se soutenir mutuellement s'ils étaient attaqués par un des pays de la Triple Alliance : l'Empire allemand, l'Autriche-Hongrie et le royaume d'Italie. Au sens

rives de Paris en 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle. L'intérêt porté à la Russie et ses charmes trouve, également, sa place dans la littérature avec *Michel Strogoff* (1876) de Jules Verne, les romans « exotiques » à sujet russe d'H. Gréville, les œuvres de M. de Vogüé et avec beaucoup d'autres romans. Non sans raison, Arsène Lupin, le gentleman-cambrioleur de M. Leblanc, se cache derrière le nom du prince Serge Rénine dans *Les Huit Coups de l'horloge* (1922) et de Paul Sernine dans *813* (1910).

Avec la loi sur la liberté de la presse de 1881, les journaux français connaissent un essor considérable. La vie politique, sociale et culturelle russe devient le sujet fréquent de nombreux périodiques, généralistes et satiriques, comme *L'Assiette au Beurre*, *Le Rire*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Charivari* ou encore *Le Pays de France*, mis en images par E. Cadel, Sach, Ch. Blanc, Grey, Grandjouan, G. Bienaimé, Gavarni, Cham et bien d'autres. Outre le tsar Nicolas II, par exemple, nous y trouvons la figure écrasante de l'ours symbolisant la Russie, les forêts enneigées et les paysans dits *moujiks* en habits traditionnels. Quelques fois ces représentations sont moqueuses comme toutes celles qui dépeignent les étrangers en France au XIX^e siècle en les prenant tantôt pour boucs émissaires, tantôt pour têtes de Turc⁶¹⁶.

large, il s'agissait d'une coopération militaire, économique et financière entre les deux puissances.

⁶¹⁶ Voir : Desnoyers L., Janin J., Old-Nick (ouvrage coll.), *Les Étrangers à Paris*, Paris, éd. Charles Warée, 1844 ; Noiriél G., *Le Massacre des Italiens. Aigues-Mortes, 17 août 1893*, Paris, Fayard, 2009 ; Noiriél G., *Réfugiés et sans-papiers. La République face au droit d'asile, XIX – XXe siècle*, Paris, Hachette, 2006 ; Dornel, *La France hostile. Histoire de la xénophobie, 1870 – 1914*, Paris, Hachette, 2004 ; Diaz D., « La figure de l'étranger en France de la monarchie de Juillet à la IIe République : de la tête de Turc au

En 1909, les Ballets russes de Serge de Diaghilev⁶¹⁷ conquièrent la France et annoncent, à leur insu, la future « mode russe » des années 1920 qui découle de l'orientalisme du XIXe siècle et de l'exotisme des années folles : « ... *la Russie, c'est un peu l'Orient. La musique russe doit ressembler à une femme portant des voiles transparents, avec des parfums forts et des gestes sensuels, une sorte d'animal sauvage* »⁶¹⁸. Même si la France, dans un premier temps, a, à l'égard des réfugiés russes, une attitude ambiguë⁶¹⁹, divisée entre le passé glorieux de l'alliée russe et son présent désastreux, la « mode russe » en France fait naître de nouveaux stéréotypes et devient un véritable attrait suite à l'installation en France des réfugiés russes fuyant la révolution d'octobre de 1917 et la guerre civile qui s'en suit :

l'arrivée des Russes y fit sensation. Ils incarnaient la face inverse de la Révolution : celle des nantis déchus, et cela ne pouvait éveiller que passion et

bouc émissaire », dans Chauvaud F., Gardes J.-C., Moncelet Ch., Vernois S. (dir.), *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 133 – 144.

⁶¹⁷ En automne 1906, Diaghilev organise à Paris une exposition de tableaux des peintres russes en vogue de l'époque (Bakst, Benois, Somov, Serov, Korovine...), qui est sponsorisée par Nicolas II et une princesse riche pétersbourgeoise. Ce qui lui permet aussi à participer au Salon d'automne, où il utilise une douzaine de salles du Grand Palais pour y présenter près de 700 œuvres. En 1907, Diaghilev revient à Paris pour présenter la musique russe. Au printemps 1908, il présente à Paris l'opéra *Boris Godounov* et mise tout sur Fédor Chaliapine. Grâce à ce succès, il amène en France ses Ballets russes. Deux cent cinquante danseurs et techniciens et quatre-vingt musiciens dont M. Kchessinskaia et V. Nijinski arrivent à Paris. Leur première représentation a lieu le 19 mai 1909 au théâtre de Châtelet. Au programme *Le Pavillon d'Armide* et *Les Danses polovtsiennes* avec les décors d'Alexandre Benois (Jevakhoff A., *Le roman des Russes...*, op. cit., p. 173 – 181).

⁶¹⁸ Ibid, p. 176.

⁶¹⁹ L'alliance franco-russe, la dette de reconnaissance contractée en 1914 lors de l'offensive des Russes en Prusse orientale, qui permit le « miracle de la Marne », ou en 1916, lors de la percée du général Broussilov, censée soulager Verdun, créaient un préjugé favorable (Struve N., *Soixante-dix ans ...*, op. cit., p.15 - 16).

compassion. Leur situation suscita l'imaginaire français avec une rare intensité. Le cinéma, la littérature, la presse racontaient sur tous les registres les nombreux épisodes de leur épopée, de la grandeur à la décadence. La mode russe, investie par les fantasmes qu'éveillait un monde si brutalement révolu, inonda la scène parisienne: haute couture, parfums, jouets, cigarettes, restaurants, cabarets, chacun tenait à se prévaloir du « cachet russe ». Et « l'âme slave » à la mode invitait à exalter le lyrisme expressif des émotions, des plus pathétiques aux plus excentriques (...) L'arrivée des Russes déclencha un phénomène culturel, certes circonscrit, mais étroitement lié aux Années Folles. Dans la mémoire française de l'émigration russe ces années-là occupent une place majeure. Cette mémoire a gardé en nombre des faits exceptionnels ou romanesques, bien plus qu'elle n'a conservé les traces tangibles de l'existence concrète des réfugiés dans la vie sociale de l'époque. Les représentations de l'émigration russe se sont forgées dans un curieux mélange de fiction et de réalité, cristallisé dans le stéréotype vivace du « Grand prince devenu chauffeur de taxi », figure emblématique de la chute de l'ancien monde...⁶²⁰

Ces représentations privilégient souvent l'aspect anecdotique, le pittoresque, le dépaysement. Les chauffeurs de taxi russes, les « princes déchus », deviennent un « type » parisien, au même titre que leurs sœurs, mannequins chez Chanel ou chanteuses de cabaret⁶²¹. R. Schor remarque également que, même si, au début des années 1920, la majorité des émigrés est représentée par les gens issus de la classe moyenne, ce sont les aristocrates, restant minoritaires, qui marquent les esprits de leurs hôtes. Tout s'explique par le fait que ces « princes » sont venus en premier, et ce sont donc eux qui donnent la couleur à l'émigration⁶²².

⁶²⁰ Gousseff C., *L'Exil russe...*, op. cit., p. 10.

⁶²¹ Menegaldo H., « L'émigré russe... », op. cit., p. 55.

⁶²² Documentaire *Des Russes blancs* d'Yves Riou (2018).

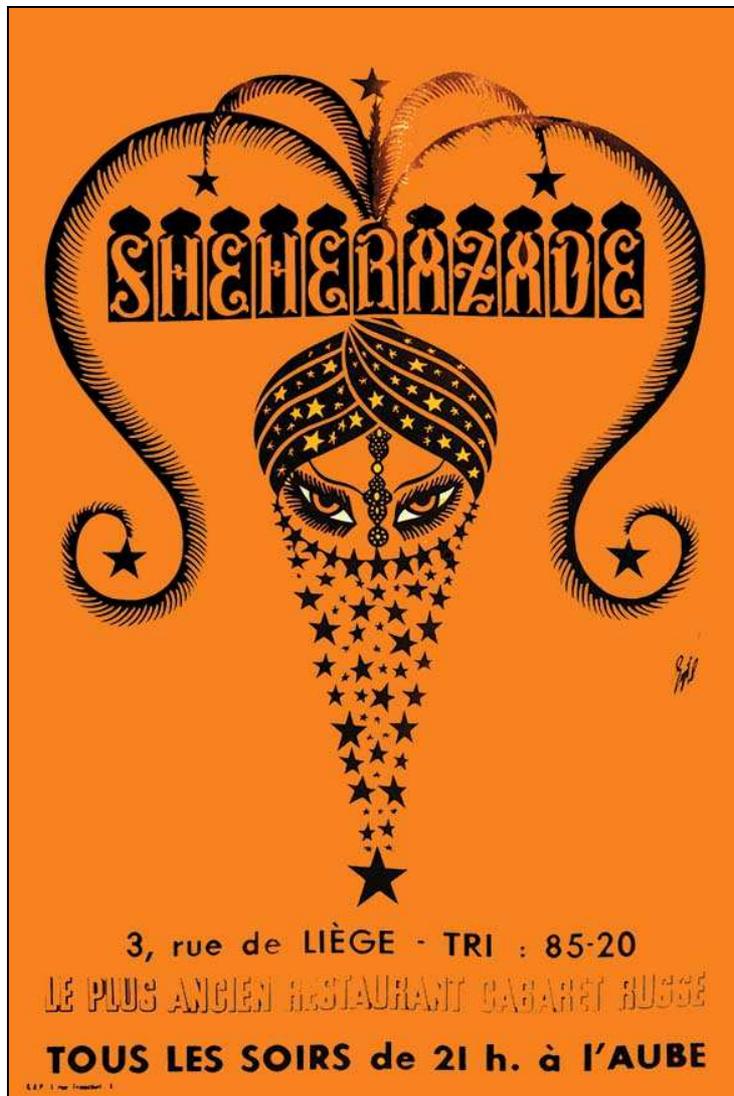


Figure 1. Affiche du restaurant-cabaret russe à Paris Shéhérazade exécutée par le dessinateur ERTE (Romain de Tirtoff).

De nombreux établissements, comme les légendaires *Shéhérazade*, *Kazbek* et bien d'autres (*fig. 1*), mais aussi le cinéma russe en France, suscitent la curiosité des Français et contribuent à la « mode russe » qui

semble envahir le Paris des années 20 et qui se culmine en 1927. Pendant cette période, plusieurs clichés, pas toujours favorables à l'ensemble de la communauté naissent : la culture russe est réduite aux choses visiblement superficielles comme samovar, vodka, caviar ou borchtch. « À cause de la Révolution russe, les étrangers ont découvert le borchtch, mais en ce qui concerne la Révolution même, les étrangers n'en savent rien », soupire à ce propos un personnage du caricaturiste MAD qui s'amuse à critiquer les clichés⁶²³. Sur l'une de ses caricatures, publiées dans *La Russie Illustrée* en 1928, « Le film français sur la vie en Russie », le dessinateur cite et met en images les stéréotypes les plus courants que se font les Français sur les Russes de l'époque : un aristocrate russe et son palais aux tourelles en bois sculpté appelé *terem*, un paysan-moujik aux habits traditionnels, une princesse en couronne-kokochnik, son serviteur dévoué portant les chaussures en raphia dites « *laptis* », un samovar, une paire de chevaux passant pour une troïka, un Cosaque, un bolchevique armé jusqu'aux dents et, enfin, un noble déchu devenu chauffeur de taxi (*fig. 2*)⁶²⁴.

La revue *Oukwat* développe, en 1926, elle aussi, le thème des années folles, favorables à la propagation de la « mode russe » en France, et notamment, à Paris, grâce à un nombre considérable de cabarets, de restaurants et de salles de spectacles « typiquement slaves » qui acquièrent à Paris une gloire pittoresque. On retrouve la reconstitution de ces cabarets de genre dans des films comme *Les Nuits de feu* ou *La*

⁶²³ MAD, « Les pensées d'un vacancier (Размышления отдыхающего) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 août 1931, p. 3.

⁶²⁴ MAD, « Le film français sur la vie russe (Французский фильм из русской жизни) », *La Russie Illustrée*, Paris, 31 mars 1928, p. 3.

Tragédie impériale de L'Herbier, *Les nuits moscovites* de Granowsky. La culture russe est souvent présentée dans ces établissements « à la carte », dans une version simplifiée et pleine de clichés : alcool, balalaïkas, djiguites, tsiganes... La vie nocturne festive, les établissements de divertissement russes et les clichés qu'ils font naître, deviennent vite le motif préféré des dessinateurs satiriques de cette revue. Ainsi, dans la caricature « Donnez du « charme slave ! », F. Rojankovsky montre un riche glouton américain entouré de danseurs caucasiens et d'attributs « russes » : un samovar, une belle femme coiffée d'un *kokochnik* et du caviar rouge à volonté. Tout se consomme comme des délicatesses exotiques : nous voyons une danseuse plonger littéralement dans la bouche grande ouverte de l'Américain « armé » d'une cuillère (*fig. 3*)⁶²⁵.

Dans le même périodique, G. Annenkov sous le pseudonyme L. Niko exécute quelques illustrations pour le pamphlet « Des inventions russes (de la lecture facile destinée aux enfants, professeurs et chauffeurs) » d'un certain K. Lorenski. Il est tout à fait possible qu'Annenkov soit lui-même l'auteur de ce texte satirique visant, tout comme de nombreux autres articles et caricatures d'*Oukwat*, le manque d'action au sein de la communauté russe en France, le patriotisme limité aux belles paroles et à un attachement maladif aux symboles de la Russie les plus primitifs. L'auteur de l'article propose sa propre explication revisitée des mots : *patriotisme*, *samovar*, *knout*, *kokochnik*, *sčety* (boulier) et *sarafane* (robe traditionnelle à bretelles). Selon lui, après la révolution, en exil et en Russie soviétique, ces termes ont pris un

⁶²⁵ Rojankovsky F., « Donnez du « charme slave » ! (Дайте « charme slave » !) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, couverture.

nouveau sens, souvent imprégné de nostalgie. Par exemple, « *avant, on fabriquait les samovars dans la région de Toula qui est, actuellement, détruite complètement et meurt de différentes maladies (voir les journaux)* ». Mais il n'épargne pas non plus les traditions qui se formes en exil : « *Chaque Russe ordinaire ne se sépare jamais du kokochnik qui lui sert de parure (...) Maintenant, les paysannes russes portent des petites culottes, et la mode des kokochnik envahit Paris* ». En ce qui concerne une autre pièce indispensable de l'habit traditionnel féminin russe, le sarafane, il a, lui aussi, « émigré » à Paris : « *La mode du sarafane avait été instaurée par Antonida, l'héroïne de Glinka dans Une vie pour le tsar*⁶²⁶, *mais ensuite, tout le monde a décidé d'en porter un, surtout, lors des bals costumés* »⁶²⁷. Les illustrations figurent une isba aux pieds de poule, traditionnelle demeure de Baba Yaga, sorcière des contes populaires russes ; un samovar surmonté d'une grosse botte de moujik dont le fait d'appuyer dessus permettait de raviver la braise; un bonhomme en habits traditionnels qui danse ; un cheval à la crinière et la queue hérissées ayant peur du knout ; un visage de femme portant un kokochnik et coiffée d'une longue tresse ; et enfin, un grand brochet, célèbre personnage des contes populaires doté du pouvoir de parler aux humains. Toutes ces images folkloriques sont stylisées en gravures

⁶²⁶ *Une vie pour le tsar* est un opéra russe composé en 1836 par Mikhaïl Glinka.

⁶²⁷ En russe, dans le texte original : « *Самовары раньше изготавливались в Тульской губернии, которая теперь разрушена до основания и умирает от разных болезней (см. в газетах).*» «*Простая русская женщина никогда не расстаётся с кокошником, который служит ей главным украшением. (...) Теперь же русские крестьянки носят трусики, а мода на кокошник перешла в Париж.*» «*Сарафан был введен в употребление Глинкой для Антонида из «Жизни за царя», но потом его стали носить все, в особенности на костюмированных балах.*»

populaires russes dites *loubok* et symbolisent la Russie mythique, la vieille Russie d'autrefois dont l'auteur de l'article est nostalgique (fig. 4 – CD)⁶²⁸.

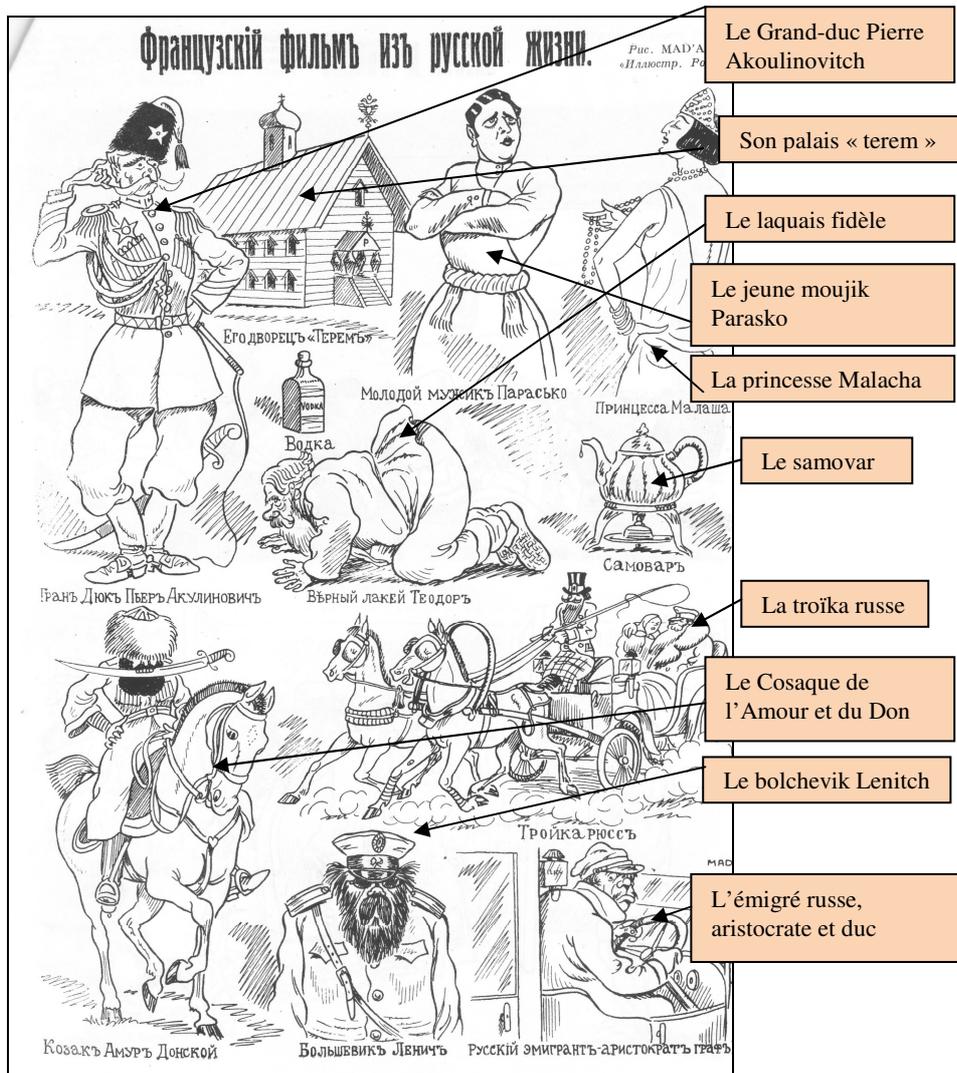


Figure 2.

⁶²⁸ Lorenski K., « Des inventions russes (de la lecture facile destinée aux enfants, professeurs et chauffeurs) (О русских изобретениях (Популярные заметки для детей, профессоров и шоферов)» illustré par L. Niko, *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 8.



Figure 3.

En 1931, dans *Satyricon*, sous le pseudonyme A. Chariy, G. Annenkov publie son collage humoristique « Pour mieux comprendre le sens de l'émigration russe : Incorrigibles ». L'artiste y superpose le

monde français et le monde russe en les opposant l'un à l'autre. Le monde français est représenté par les figures grises et imposantes des symboles parisiens – de la Tour Eiffel, la cathédrale Notre Dame, la Conciergerie, la Seine et son pont au Change avec la lettre N de Napoléon dans des couronnes de lauriers sur les tympanes. Le monde russe est dessiné et s'incruste en une tache blanche « dérangement » dans un milieu ordonné des monuments français. Il s'agit d'une barque nommée en russe « Čajka » (« чайка », signifiant « la mouette ») portant trois personnages : un homme à l'apparence tchékhovienne qui rame, un autre, vêtu d'une chemise brodée traditionnelle dite *kosovorotka*, des bottes et d'un pantalon large, qui chante en jouant de la balalaïka, et enfin, une femme avec une longue tresse à la russe. On voit, également, dans leur barque, un samovar, symbole le plus récurrent de la Russie. La chanson chantée par le second est une œuvre populaire « En dessinant la mère Volga » (*Вниз по матушке, по Волге*) interprétée, en exil, par Fédor Chaliapine⁶²⁹ (*fig. 5 – CI*)⁶³⁰. Le sous-titre du collage est revendicatif : les Russes résistent à l'assimilation en affichant leurs origines et ne se pressent pas de dissiper ces stéréotypes, ayant vite compris les avantages qu'ils pouvaient tirer de ces images exotiques de la Russie.

Avec la crise mondiale de la fin des années 1920, la « mode russe » s'estompe progressivement, mais elle continue à vivre à l'intérieur de la communauté des émigrés car faisant aussi partie de son folklore. Il est

⁶²⁹ Il s'agit du célèbre chanteur d'opéra russe, une basse.

⁶³⁰ Chariy A., « Pour mieux comprendre le sens de l'émigration russe : Incorrigibles (К уразумению смысла русской эмиграции: Неисправимые) », *Satyricon*, Paris, 1 août 1931, p. 5.

intéressant de noter l'importance de cette Russie fantasmée, préservée à tout prix. Au fil des années de leur exil, les Russes se créent un mythe autour de leur pays natal. Dans un des ses interviews, Henri Troyat (né Lev Tarassov), écrivain français d'origine russe, souligne même d'avoir été élevé par et dans ce mythe :

Coupés de leur patrie, mes parents me parlaient d'elle comme d'une sorte de paradis perdu, d'eldorado. Il y a des enfants qui sont bercés par les contes de fée, et bien, moi, j'ai été bercé par les récits de mes parents sur la Russie. Et avec ses récits, je me suis constitué une espèce de Russie intérieure, de Russie fausse, probablement, mais en tout cas, de Russie vivante⁶³¹.

En ce qui concerne le cinéma, les cinéastes allemands se tournent vers les sujets russes, principalement, vers l'adaptation des œuvres littéraires classiques (Dostoïevski, Pouchkine, Tolstoï, Gogol) et des récits historiques (on trouve un Ivan le Terrible en Italie puis en Allemagne), encore à la fin des années 1910. Les émigrés le prennent pour un signe d'intérêt et de compassion, mais se rendent vite compte qu'il ne s'agit que d'une nouvelle mode sur le marché européen de l'art, soutenue par la conjoncture politique et l'intérêt d'un public peu exigeant. Pour les satisfaire, les cinéastes allemands tournent des dizaines des films dans le style russe en exploitant les stéréotypes les plus banals⁶³². Nous pouvons citer, par exemple, *Le Mortel* (*Der Todesreigen*) de William Karfiol (1921), histoire d'un triangle amoureux emporté par la révolution ; *Raskolnikow* de Robert Weine (1922), adaptation de l'œuvre éponyme de F. Dostoïevski ; *L'île des rêves* (*Die Insel der*

⁶³¹ *Des Russes blancs* d'Y. Riou, op. cit.

⁶³² Yanguirov R., « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 81.

Träume) de Pau Ludwig Stein (1925), drame dont l'héroïne, héritière d'une île, tombe dans les filets d'un imposteur se faisant passer pour un prince émigré russe ; et bien d'autres, que les critiques émigrés jugent, d'ailleurs, assez sévèrement :

La vie en Russie, les traditions et les rites, les paysages, les émotions, la psychologie, l'idée d'auteur, la vérité historique, tout cela ne sont que des détails, des choses complètement insignifiantes... Faut-il prendre en considération tout ce bric-à-brac ? Quelle sottise. Qui, à l'étranger, connaît bien la Russie, sa littérature, son histoire et sa vie au quotidien ? Un samovar, des laptis (les chaussures traditionnelles russes fabriquées avec des lanières d'écorce de tilleul, de bouleau ou d'orme) et un kokochnik, voici tout ce qu'il faut pour faire un film sur les Russes. Un knout (fouet), la prosternation jusqu'au sol et une troïka, c'est déjà le sommet du réalisme, le signe d'une scrupulosité hors norme du réalisateur. (...) Le nom de l'écrivain célèbre et le titre d'un roman populaire – et l'affaire est réglée. L'exotisme des costumes et des décors, les personnages caricaturés et l'interprétation libre du sujet sont censés plaire au public gavé des « histoires de salon » et des polars... (...) Le public ne sait rien et ne comprend rien ; il ne cherche même pas à comprendre. Le film est drôle et original, c'est l'essentiel. Probablement, elle est donc comme cela, cette Russie, pays de barbares⁶³³.

À propos d'une de ces productions de second rang tournée en Autriche en 1927 par Luise et Jacob Fleck, *Le Diamant du tzar (Der Orlow)* (aussi *L'Orlow* dans la traduction française), la revue française *Cinémagazine* fait une remarque similaire en résumant son sujet :

La révolution russe, le renversement du régime qui s'ensuivit, la déchéance des hauts dignitaires du tzar qui, émigrés, vivent sous une obscure

⁶³³ Б/п. «Цельниковщина»// Киноискусство, № 1, 1922 (Anonyme, « Les films du réalisateur Celnik », *L'art du cinéma*, n° 1, 1922), cité par R. Yanguirov dans « *Les esclaves du muet* »..., op. cit., p. 83 (c'est nous qui traduisons du russe).

personnalité, voilà une mine de sujets qui a déjà été largement mise à contribution par les cinéastes... et qui est loin d'être épuisée. C'est que les grands ducs russes ont des costumes très décoratifs et les danseuses ont la réputation d'être de belles amoureuses. (...) Ce film n'échappe pas à la règle : on y voit un ancien grand-duc transformé en démocratique pilote aviateur, il aime une danseuse célèbre et quand il trouve un rival sur son chemin, c'est l'aventurier qui lui vola jadis son titre et sa fortune : l'Orloff, un joyeux magnifique⁶³⁴.

Un autre auteur, un critique russe de *La Renaissance* émigrée, s'indigne lors de la sortie du remake de ce film tourné en 1928 par le réalisateur autrichien Max Neufeld :

Buvons pour la santé de Vania, notre cher Vania », la fumée épaisse de cigarettes, et encore, les fumeurs russes sont montrés en gros plans, et en petits et en plans généraux, dans ce film, nous pouvons l'affirmer, sont réunies, en un seul bouquet, toutes les représentations des Russes les plus banales, qui devraient déjà depuis très longtemps écœurer tout le monde⁶³⁵.

La même « mode russe » et la commercialisation de la culture russe dans sa forme simplifiée sont aussi observées aux États-Unis. À la sortie, en 1927, d'*Anna Karénine* d'Edmund Goulding, avec Greta Garbo et John Gilbert, un lecteur de *Cinéa* ironise: « Les Américains ont un faible pour les Russes et la Russie et ils leur consacrent des films d'une évocation naïvement prétentieuse. Après *Le Batelier de la Volga*, *L'Aigle noir*, *Résurrection*, voici *Anna Karénine*. Ce n'est pas un mauvais spectacle, mais il constitue tout de même un prototype de la formule

⁶³⁴ L'habitué du vendredi, « Les films de la semaine », *Cinémagazine*, 6 avril 1928, p. 14.

⁶³⁵ V.K., « Orloff (Орлов) », *La Renaissance*, Paris, 1 juin 1934, p. 4.

conventionnelle de la reconstitution et de la décoration erronées »⁶³⁶.

L'un des auteurs de la revue émigrée *La Renaissance* note aussi que

les affaires russes sont devenues l'accessoire préféré de l'écran mondial. Les scénaristes puisent leurs sujets dans l'histoire et la littérature russe, les figurants russes font « la masse », les mélodies russes sont empruntées pour l'accompagnement sonore [...] ainsi nous obtenons non seulement des clichés particuliers concernant certaines figures, mais aussi une histoire cinématographique de la Russie digne d'un bon satiriste »⁶³⁷.

Les cinéastes français ne refusent pas non plus « de se conformer aux stéréotypes que la France se plaisait à entretenir : mythologie de princes déchus devenus danseurs mondains ou guerriers, chauffeurs de taxis, folklore rythmé par les pieds bottés, les manches bouffantes et les balalaïkas, exotisme des steppes, alternance du tatar oriental et du général à monocle, mélodrames sous-tolstoïens.. »⁶³⁸. Cependant, cette mythologie irrigue essentiellement le cinéma français des années 1930, même si on peut repérer un ensemble de films appartenant à cette veine dès les années 1920, en remarquant qu'à l'exception de *Michel Strogoff* de Tourjansky sorti en 1924, et *Andranik* de Chakatouny sortie en 1929 et racontant la jeunesse d'un des héros de l'indépendance arménienne⁶³⁹,

⁶³⁶ Albera F., *Albatros...*, op.cit., p. 26.

⁶³⁷ Čebyšev N., « Les roses noires (Черные розы) », *La Renaissance*, Paris, 21 février 1936, p. 4.

⁶³⁸ Païni D., « Albatros, révélateur ... », op. cit., p. 8.

⁶³⁹ Il s'agit du héros national arménien, le général Andranik Toros Ozanian, Gouverneur de l'Arménie occidentale de mars à avril 1918. Il était connu pour son empathie et l'aide qu'il apporte aux réfugiés, quelles que soient leurs origines ou religion. Le film *Andranik* d'Acho Chakatouny est mentionné dans *Cinéma : la première revue de grand luxe du cinéma français*, Paris, mai 1929, n° 22, p. 24 (article non signé « La glorification d'un héros arménien Andranik »).

ils ne sont le fait ni de cinéastes russes, ni de maisons de production issus de l'émigration.

Il est cependant intéressant de noter que les films produits à Montreuil par les réalisateurs russes émigrés n'ont rien de « russes » dans leurs sujets : les comédiens jouent des personnages européens ou étrangers, même si Tourjansky adapte, par exemple, *Le Chant de l'amour triomphant* de Tourguéniéff. Soit en raison des liens entre Ermolieff et Pathé, soit dans un désir bien compréhensible de s'intégrer au pays d'accueil, les cinéastes et les acteurs russes font du cinéma français. Protazanoff avait adapté Maupassant en Russie, en France c'est Tourjansky qui tourne *L'Ordonnance* et *Ce Cochon de Morin*. Nadejdine adapte Félix Pyat dans *Le Chiffonnier de Paris*, et Volkoff tourne *Kean* d'après Dumas, après avoir collaboré à *Âme d'artiste* avec Dulac.

Cependant, Ermolieff plutôt que Kamenka répond à la sollicitation européenne de « sujets russes » : en 1924, il produit *Taras Boulba* de N. Gogol en Allemagne mis en scène par Strijewsky et en 1928, *Volga! Volga!* de Tourjansky. D'autres cinéastes russes émigrés tournent, également, en Allemagne en privilégiant les textes littéraires classiques. Ainsi, par exemple, en 1921, sort *Doubrovski* de Dimitri Kharitonov d'après A. Pouchkine. En 1922, Dimitri Buchowetzki réalise son *Pierre le Grand*. En 1928, paraît *Au service du tsar*⁶⁴⁰ et, en 1929, *Catherine la*

⁶⁴⁰ Nous avons trouvé une critique plutôt négative de ce film qui ne se passe pas des clichés : « [Cette Russie-là] qui nous vient d'Allemagne est, à vrai dire, une Russie d'avant guerre assez fantaisiste (...) La mise en scène est réglée avec un souci de détails très louable, c'est parfait, mais d'une perfection qui ne laisse place à aucune trace d'inspiration ou d'originalité. Si la poursuite des troïkas est très prenante, elle ne fait, malgré tout, pas oublier la course fameuse de *Ben Hur* (...) Mosjoukine lui-même ne

Grande (L'anneau de l'impératrice) de Strijewsky. En 1930, *Le Diable blanc* est réalisé par Volkoff d'après L. Tolstoï.

En ce qui concerne le cinéma russe en France,

l'idée d'une Russie « emmenée à la semelle de leurs souliers » et dont ils se sentent les garants et les gardiens, va créer chez ces Russes une étrange situation, souvent de nature schizophrénique. Comment s'imposer en France et dans le monde sinon en concourant dans les termes admis ici, que ce soit en matière dramaturgique ou d'interprétation ? L'attitude générale des Russes va être à la fois de vouloir s'intégrer, donner des gages de « modernité » et de répondre à une sollicitation de la société d'accueil, celle de légitimer l'image qu'on s'y fait de la Russie : exotisme, folklore, stéréotypes⁶⁴¹.

Le cas de *Michel Strogoff*, que tourne Tourjansky avec Mosjoukine dans le rôle principal, est exemplaire de cette torsion subie par les partisans d'une Russie authentique « hors-frontière ». Le roman de Jules Verne écrit en 1876, documenté et nullement fantaisiste, traduit en russe en 1909, est interdit par le tsar. On sait aussi que Mosjoukine refuse au départ d'interpréter le vaillant capitaine de la garde impériale, en déclarant que J. Verne n'a rien compris à la Russie. Puis il accepte pour améliorer le personnage et va jusqu'à s'identifier à lui, ce qui ressort de l'intitulé de ses mémoires – *Quand j'étais... Michel Strogoff*. De surcroît, le tournage du film se déroule en Lettonie ce qui le « rapproche » géographiquement de la Russie. Mais il n'est, cependant, pas dépourvu de clichés « russes » comme les églises orthodoxes, le palais de tsar, la troïka et le knout, l'ours danseur et les tziganes. Ce qui ne déplait pas

semble pas avoir fait beaucoup d'effort pour se renouveler » (*Cinémagazine*, 22 mars 1929, p. 8).

⁶⁴¹ Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 80.

pour autant aux émigrés qui se veulent garants de la Russie impériale. *Michel Strogoff*, tout comme *Le Diable blanc* de Volkoff tourné en Allemagne, devient une épopée impériale héroïque. Strogoff traverse l'empire quand les Tartares se soulèvent, afin de rétablir l'ordre et préserver les frontières de l'empire. *Le Diable blanc*, adapté du *Hadji Mourat* de Tolstoï, se base sur la même idée de la Russie tsariste forte et unie en évoquant la lutte du tsar Nicolas 1^{er} contre les Tchétchènes en 1825. Cette grandeur de l'empire russe, l'âge d'or de la Russie, est automatiquement opposée, même implicitement, à la Russie soviétique.

En 1929, à l'initiative de M. Hambazoumian, un riche Arménien, fondateur de la société de production Armena-Film, le comédien d'origine arménienne A. Chakatouny, qui interprète Ogareff dans *Michel Strogoff* de Tourjansky, tourne un long-métrage *Andranik* pour glorifier l'un des héros de la Grande Guerre, aux côtés des Alliés. Dans son film, Chakatouny endosse, également, le rôle principal : à l'époque où les Turcs veulent détruire le peuple arménien, un jeune militaire *Andranik* dévoué pour l'indépendance de son pays, devient général dans les armées russes, grâce à son courage et sa motivation. L'œuvre qui révoque l'idée de la vieille Russie et ses héros sauveurs.

La « part française » des films russes, qualifiée de « films d'atmosphère »⁶⁴² car ils ne proposent qu'une variation légère, labile, de l'histoire ou du quotidien russes, est, en revanche, assez considérable. Nous pouvons citer *La Proie du vent* de René Clair adapté d'un roman

⁶⁴² Khoreva E., « L'image de la Russie dans le cinéma français des années 1930 », Feigelson K (dir.), *Théorème. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, n° 8, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 42.

dont l'action se situe dans un pays des Balkans mais faisant penser à l'URSS renvoyant au schéma typique de l'exil russe : répression, fuite, traumatisme d'un groupe de personnes. L'exil donnant non seulement naissance à la « mode russe » mais aussi à une mythologie autour des princes déchus devenus danseurs de cabaret, des anciens officiers devenus chauffeurs de taxi, des intellectuels condamnés à de basses occupations, dénoncée dans la caricature que nous avons déjà citée mais cultivée largement dans la littérature exilée, dont *Nuits de princes* de J. Kessel adapté au cinéma par L'Herbier (*Nuits de tziganes*), et ensuite par Strijewsky, en est un parfait exemple.

Or, dans ces « films d'atmosphère » dédiés à la Russie d'avant, à la « Sante Russie », pays des tsars, le discours s'appuie systématiquement sur les stéréotypes visuels, les marqueurs « russes » :

Aussi les fastes des steppes impériaux, les fourrures des femmes, les uniformes blancs et les vastes champs couverts de neiges, les troïkas rapides seront autant indispensables à cette mise en scène d'une « Russie Sainte ». Le public populaire, déjà initié aux mystères du pays de la neige par nombre de récit de voyage, de littérature d'évasion et la traduction des classiques russes, demande au cinéma de venir confirmer cet imaginaire débridé. Dans ces récits, la Russie est enfoncée loin dans le continent et apparaît plus comme un univers fantôme qu'un lieu géographique précis. La grande étendue du pays excitait l'imagination : c'était « l'Empire le plus étendu de la terre » comme l'évoquait en son temps Voltaire, qui ne se laissait toujours découvrir qu'à cheval à la fin du XIX^e siècle. À l'avènement du cinéma, le récit de voyage en Russie le plus connu semblait être « les steppes de la mer Caspienne », la rendant très photogénique à l'écran⁶⁴³.

⁶⁴³ Ibid.

La troïka traversant la steppe devient le marqueur géographique de la Russie le plus récurrent dans le cinéma. On la voit dans les scènes « russes » de *Casanova* de Volkoff et dans *Michel Strogoff* de Tourjansky. Elle entraîne le marchand Brioukhoff et sa fiancée Natacha en pleins champs de blés dans *Les nuits moscovites* de Granowsky, et le tsar Alexandre II et sa bien-aimée dans *Katia* de M. Tourneur sur une piste enneigée. Elle emporte la famille de Nicolas II vers l'inconnu dans *La Tragédie impériale* de M. L'Herbier, et Hermann vers sa folie dans *La dame de pique* d'Ozep. Elle devient aussi une figure centrale dans le film de J. Dréville *La troïka sur la piste blanche*. Le knout, ce fouet russe, est aussi indispensable pour la conduire. L'hiver russe et la neige sont également souvent sollicités afin de montrer que l'action se passe en Russie. Ce décor fait partie de *Casanova*, *Michel Strogoff*, *Nuits de feu*, *Les Frères Karamazoff* et *La Dame de pique*, *Tovaritch* et *La Tragédie impériale* qui met en valeur la Sibérie natale de Raspoutine. Dans *Le Vertige* de F. Bacos, Natacha, plongée dans ses souvenirs, rêve de son amoureux Dmitriev fondu dans un paysage hivernal. Les personnages de ces films portent, bien évidemment, des manteaux en fourrure, dits *šouba*, qui sont censés souligner le climat sévère russe. Les figures exotiques des tziganes, chanteurs et danseurs, marquent aussi les « films russes ». On y voit dans *Nuits de feu* de l'Herbier, *Les Frères Karamazoff* d'Ozep, *Michel Strogoff* de Tourjansky, *Les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg* de Dréville. En ce qui concerne *Nuits de princes*, les émigrés se déguisent en tziganes pour « reprendre » cette image de la Russie « orientalisée » et sauvage. Les samovars, le thé et la vodka, les

icones et les bosquets de bouleaux, les paysans en tenue traditionnelle, les filles aux longues tresses, les balalaïkas et les isbas font parti d'autres détails « russes », mais moins requérants.

Concernant les films français sur la Russie des années 1930, il est difficile de ne pas en constater le caractère répétitif et édulcoré, aux antipodes de la Russie stalinienne. Si le cinéma américain à la fin des années trente met en scène des films anticomunistes comme *Ninotchka* d'Ernest Lubitsch (1939), le cinéma français, au contraire, préfère montrer une Russie d'avant 1917,

celle des tsars, des chants tziganes, des images hivernales et des coupoles byzantines. La mode russe propagée par le cinéma des années trente fut la dernière manifestation de puissance d'une vieille Russie agonisante que la révolution de 1917 avait pensé balayer à tout jamais. Le cinéma français des années trente s'ouvrait sur la crise de 1929, pour se terminer avec cette production de « rêve russe » à l'horizon des années quarante, prémises de nouveaux et profonds bouleversements en Europe⁶⁴⁴.

On prête également attention à l'apport de deux comédiens français dans la création d'un autre stéréotype – le caractère russe incarnant la « *mystérieuse âme russe* ». Harry Baur développe, à travers ses personnages, le côté à la fois primitif, brutal, sauvage et tragique du moujik russe. Quant à Pierre Richard Willm, il devient « *l'image même de la douceur et de la galanterie* », donnant l'impression d'incarner le prince légendaire Ivan issu des contes populaires russes : le « beau slave », avec ses cheveux blonds ondulés, sa haute taille, son corps musclé. Lancé par Granowsky dans *Les nuits moscovites*, où il interprète

⁶⁴⁴ Ibid., p. 47.

un brave officier de l'armée tsariste, le comte Michel Tomski, Willm continue à porter l'uniforme russe impériale et incarner les guerriers courageux dans quatre autres films : *Au service du tsar*, *La Tragédie impériale*, *Orloff et Tarakanova* et *Yoshiwara*. Dans le dernier film, l'officier russe sort du décor habituel de la Russie tsariste pour se plonger dans l'atmosphère du Japon⁶⁴⁵.

La grande réussite commerciale des *Nuits moscovites* détermine, également, la destinée artistique d'Harry Baur. Associé au Russe typique, le comédien l'incarne à travers de nombreux films : du marchand-*koupec* Brioukhoff dans *Les nuits moscovites* de Granowsky au maître de poste dans *Nostalgie* de Tourjansky, du tsar dans *Patriote* de Tourneur au juge dans *Crime et châtime*nt de P. Chenal (1935) puis l'ataman ukrainien dans *Taras Boulba* de Granowsky, et le moujik Raspoutine dans *La Tragédie impériale*, non sans être passé par le veuf des *Yeux noirs* de Tourjansky⁶⁴⁶.

Enfin, il est intéressant de noter la présence de deux autres figures que nous pourrions, également, qualifier de marqueurs, et, dans ce cas précis, de marqueurs historiques. Il s'agit, tout d'abord, du palais de tsar qui renvoie à l'image de la monarchie russe et de la vieille Russie, et revient régulièrement à l'écran dans *Michel Strogoff*, *Casanova*, *Katia*, *Tovaritch*, *La Citadelle du silence*, *Au service du tsar*, *Orloff et Tarakanova* et *La Tragédie impériale*, souvent dans une mise en scène festive de somptueux bals soulignant la splendeur et la puissance de l'empire russe. La figure de la révolution, symbole simplifié du malheur

⁶⁴⁵ Ibid., p. 43.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 44.

et des jours troubles, s'oppose souvent à l'image du palais impérial liée au bonheur et à la stabilité. Si dans *La Tragédie impériale* et dans *Katia*, on pressent, à travers le dernier plan, la révolution sanglante qui bouleversera le pays, dans *Michel Strogoff*, par exemple, nous voyons le soulèvement des tribus tartares pour leur indépendance (c'est aussi le cas des montagnards avars dans *Diable blanc*). Dans *La Citadelle du silence* et dans *Au service du tsar*, à travers les destins des deux révolutionnaires – Viana et Anna Raditsch – on voit apparaître des références aux événements de 1905 et, par conséquent, à ceux de 1917, par exemple, dans *Tovaritch* de Deval. Dans ce film, le spectateur est confronté à la vie divisée en deux – « avant » et « après la révolution » – d'un couple des nobles proches au tsar, un exemple parfait du stéréotype des Russes déchus. Renoir, dans *Les bas-fonds*, fait aussi émerger le mythe stéréotypé de l'aristocrate russe dépossédé.

Pendant l'entre-deux-guerres, et surtout durant les années 1930, « pendant ce temps, au cinéma se joue une concurrence ambiguë entre le présent et le passé de la Russie : le cinéma français perpétue le mythe d'une Russie éternelle, loin des réalités staliniennes », et de Paris devenu une « plate-forme tournante des agents secrets soviétiques »⁶⁴⁷. Nombre de réalisateurs de talent utilisent la thématique populaire russe pour faire un cinéma d'exotisme, ignorant la dimension stalinienne de l'époque. En 1937, à l'apogée des procès staliniens, une douzaine de films français à

⁶⁴⁷ Ibid., p. 41.

connotations « russes ou slaves » sortent en salle, représentant plus de 15% du marché de l'époque⁶⁴⁸.

III.2.2. Orientalisme au cinéma

Pour M. Raeff, « *l'expérience directe de l'Occident vécu par les émigrés et son effet modérateur sont intimement liés à leur relations avec leurs hôtes. Les émigrés devaient-ils n'être que les porte-paroles du passé russe ? Avoir pour tâche essentielle de faire connaître cet héritage aux étrangers et d'en populariser une image « correcte » hors de Russie ? Assurément, ce devait être l'un de leurs rôles, fort désirable et même, sous certains aspects, essentiel* »⁶⁴⁹. Cependant, l'imaginaire social français continue de situer la Russie sur le carrefour Asie-Orient, et la mode orientale⁶⁵⁰, apportée par Diaghilev et perpétuée grâce à l'art des icônes, des tapis et des œuvres des *miriskousniki*⁶⁵¹, pénètre dans le

⁶⁴⁸ Ibid. Cette production « de série » témoigne de l'intérêt porté par le public français à l'histoire et la culture russes, mais aussi de *l'expérience incommunicable* (impossible à communiquer), si nous nous référons à la notion de W. Benjamin.

⁶⁴⁹ Raeff M., *Politique et culture en Russie...*, op. cit., p. 247 – 248.

⁶⁵⁰ « La Russie, grâce surtout aux Ballets de Diaghilev, aura été l'intermédiaire entre l'Extrême-Orient et les peintres de l'Europe occidentale ; mais l'orientalisme slave que ce soit l'authentique et sans mélange, ou bien l'orientalisme sémitique, très teinté de germanisme, spécial à Léon Bakst, nous mesurons ses limites qui étaient étroites, quant à la variété et à son prévisible renouvellement; il portait la marque des rapides décadences comme le style des numéros de Noël des grands magazines illustrés, la forme des « flaconnages » de parfumerie » (Levinson A., « Un chef d'école. Alexandre Benois », *L'Art Vivant*, 1 décembre 1926, p. 916).

⁶⁵¹ Les membres du groupe « Mir iskousstva » (en russe : Мир Искусства, « Le Monde de l'Art ») fondé dans l'idée de prôner un renouveau pictural de l'art russe en synthétisant les plusieurs formes artistiques dont le théâtre, la décoration et l'art du

cinéma, encouragée par l'émigration russe elle-même et se traduit non seulement par l'aspect oriental des films (sujet, décors), mais aussi par leurs personnages :

les Russes incarnent très précisément ce fantasme de l'Orient « créé par l'Occident », pour reprendre la formule de Saïd, en réunissant les deux composantes. Ils sont des chrétiens que la barbarie orientale a fécondés, dont ils ont tiré ce qu'il fallait. Le héros de Jules Verne, Michel Strogoff, qui représente l'ordre occidental (courrier du tsar, dévoué à son souverain), le progrès (télégraphe, presse et chemin de fer), la morale (dieu, le devoir patriotique, le respect de l'ennemi) face aux hordes tartares, kirghiz, et autres, est lui-même un Sibérien. Il connaît la langue, les us et coutumes, le terrain et peut donc rivaliser avec les « envahisseurs ». Ogareff, son « double » – à tous les sens du terme puisqu'il prendra sa place, – est dans le même cas, mais il a entièrement basculé du côté barbare (d'où sa connivence sentimentale avec une Gitane tandis que Strogoff est amoureux d'une Russe de Russie dont le père a été déporté dans cette région)⁶⁵².

Les cinéastes émigrés et français répondent donc à la demande du public réclamant des sujets orientaux, faisant concurrence aux films soviétiques expérimentaux. Dès 1921, le studio d'Ermolieff tourne *Les Contes des Mille et une nuits* réalisé par Tourjansky⁶⁵³. Il s'agit d'une histoire contée par Shéhérazade et retraçant la destinée de la princesse

livre. Le groupe incluait I. Grabar, N. Roerich, E. Lanceray, B. Koustodiev, I. Bilibine, A. Ostroumova-Lebedeva, A. Benois, G. Narbout, K. Petrov-Vodkine, N. Millioti, C. Somov, M. Doboujinski.

⁶⁵² Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 20. Il en va de même avec *Le Diable blanc* adaptation par Volkoff et Linsky du *Hadji-Mourat* de Tolstoï et qui évoque la féroce répression du tsar Nicolas I^{er} contre les Tchéchènes en 1825. Le héros principal est littéralement un mixte d'européen (il aide le tsar à coloniser le Caucase) et d'oriental, « barbare », selon ses origines (il est Tchétchène).

⁶⁵³ Le film est tourné en Afrique du Nord. D'autres « shehérazaderies » sont réalisés à Montreuil (Borger L., Morel C., « L'Angoissante aventure... », op. cit., p. 39).

Goul-y-Hanar interprétée par Nathalie Kovanko. La « série » orientale continue avec *Le Chant de l'amour triomphant* (1923) que Tourjansky adapte de Tourgueniev (où l'un des personnages, Muzio, part en Orient pour oublier son amoureuse ayant préféré son ami et revient quelques années plus tard ramenant avec lui des mœurs nouveaux) et *Le lion des Mogols* d'Epstein (1924) avec I. Mosjoukine dans le rôle principal d'un prince hindou exilé. Plus tard, Tourjansky réalise *Le prince charmant* (1925), histoire d'un riche héritier qui délivre une jeune fille d'un harem (N. Kovanko), au grand dam de son amie, qui cherche à faire échouer leur amour naissant. En 1926, il tourne *Michel Strogoff* où le spectateur est confronté au monde oriental des Tartares. Enfin, en 1928, voit le jour le conte *Shéhérazade* et, en 1932, sort *La mille et deuxième nuit*, un triangle amoureux à l'oriental avec Tatiana Fédor et Ivan Mosjoukine, de Volkoff. La « série » est clôturée par *Sergent X* de Strijewsky, destin tragique d'un émigré russe entouré des sables d'Afrique du Nord. La plupart de ces films sont valorisés par les décors extravagants d'Alexandre Lochakoff⁶⁵⁴ et les costumes somptueux de Boris Bilinsky. Il serait donc juste de parler d'une « mode orientale » de ces films faits par les Russes, tant ils jouent de stéréotypes, vestimentaires et sociaux, et d'une imagerie exaltée fondée sur l'exotisme.

F. Albera souligne une fonction « politique » de la « série » orientale russe, celle de faire pièce à l'hégémonie américaine en matière de superproductions. Cette nouvelle alliance cinématographique franco-russe permet de concurrencer Hollywood et Berlin. De notre côté, nous

⁶⁵⁴ Certains de ces films sont tournés dans les départements et protectorats français de l'Afrique du Nord (Algérie, Tunisie, Maroc).

suggerons que l'orientalisme pourrait aussi faire part de l'imaginaire de l'exil. Le décor oriental pourrait symboliser un voyage imaginaire, une fuite de la réalité et du monde occidental :

Ce qui travaille les meilleures des productions russes de ce temps relève de cette contradiction qu'on a énoncée plus haut : acceptation d'illustrer un kitsch russo-oriental et refus tout à la fois, inscrivant sa négation. *Le Lion des Mogols* pose une situation orientaliste et la fuit via le cinéma dans le cinéma. C'est en somme la reprise complexifiée par la médiation du cinéma lui-même du schéma plus simpliste du *Prince charmant* où une princesse, ou simplement la captive d'un harem, fuit sa prison dorée pour le yacht d'un riche dilettante (qui se révélera fils de roi) et confronte sa candeur à la « vie moderne ». Ici comme là, la grandeur passée (prince dans *Le Lion*, danseuse dans *Le Prince*, tous deux en fuite) mêlée à un regard neuf fascine les occidentaux blasés. L'orientalisme est dans ces deux cas « désenchanté » : il laisse apparaître son fond de cruauté, d'oppression et d'arbitraire. La fugitive du *Prince charmant* ne se réfère-t-elle pas en toutes lettres aux *Désenchantées* de Pierre Loti (« lui seul a compris notre âme »)⁶⁵⁵.

Quant aux films d'animation de L. Starewitch, nous y trouvons aussi quelques hommages à la mode orientale. Ainsi, dans *Fétiche se marie* (1935), le réalisateur évoque l'Asie à travers de nombreuses figures telles qu'une princesse-Pékinoise amoureuse de Fétiche qui vit dans un palais en forme de pagode, une silhouette du Fuji-Yama, des dragons qui gardent le palais de la princesse et une chenille en papier plié comme pour la fête du Nouvel an chinois.

Dix ans auparavant, dans *Les yeux du dragon*, Starewitch avait également fait appel à un sujet asiatique : il s'agissait d'une légende racontée par le biais d'un dessin sur un vase en porcelaine. Deux

⁶⁵⁵ Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 82 – 83.

amoureux, le prince Tchao-sin et la princesse Hadjuin-li, fuyant un méchant, Lao-Tchang, croisaient sur leur chemin un dragon avant d'arriver au pays de l'amour.

Enfin, dans *Le Lion est devenu Vieux* (1932), Starewitch fait apparaître un autre décor, celui de l'Afrique du Nord. Dans les souvenirs du roi Lion le cinéaste fait renaître les pyramides égyptiennes, le désert de sable, une ville orientale et une princesse-lionne voilée qui vit dans un palais levantin.

III.2.3. Russes et Français : des stéréotypes dans la caricature

En parlant des stéréotypes des Russes, il est intéressant de noter l'importance (pourtant, à tendance ethnocentrique⁶⁵⁶) que les

⁶⁵⁶ Nous pensons non seulement au fait que les Russes refusent longuement de s'assimiler à la culture française, mais aussi au fait qu'ils comparent la culture française à la culture russe, devenue leur modèle culturel de référence. « Le problème de l'ethnocentrisme, ce qui se traduit par le fait que l'on décrit d'autres cultures en se servant des termes de sa propre culture » (Koselak A., « La sémantique naturelle d'Anna Wierzbicka et les enjeux interculturels », *Questions de communication*, n° 4, 2003, p. 84). Des chercheurs rappellent notamment les risques d'ethnocentrisme que la confrontation de Soi à l'Autre peut emporter avec elle (Dupré M., Jacob A., Lallemand M., Lefèvre G., Spurk J., « Les comparaisons internationales : intérêt et actualité d'une stratégie de recherche », dans Lallemand M., Spurk J. (dir.), *Stratégie de la communication internationale*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 8). Certaines caricatures analysées nous font même penser à l'enfermement communautaire (par exemple, celles où les personnages émigrés s'étonnent de voir les Français dans certains quartiers de Paris considérés comme « russes »).

caricaturistes et écrivains émigrés accordent à la perception des Russes par les Français et inversement, mettant en avant les différences entre ces deux grandes cultures. Par exemple, dans une courte pièce humoristique d'I. Sourgoutchev, dans *Oukwat*, un exilé réplique : « - *J'adore le melon et ne comprends pas comment les Français peuvent en manger avec du poivre et du sel !* »⁶⁵⁷, pour ainsi évoquer les goûts culinaires différents. Quant aux personnages de MAD, qui présentent des auto-stéréotypes des émigrés, ils sont critiqués pour leurs défauts « du caractère russe » (dits, « rousskost' »), devenus clichés : le pessimisme, l'imprudence, le gaspillage. Aux yeux des caricaturistes, ces défauts sont même incorrigibles et empêchent les émigrés d'avancer ou de s'intégrer. Ainsi,

quand le Français boit, c'est un signe de joie. Quand le Russe boit, c'est un signe de tristesse. Quand le Français se vêt d'un smoking, cela montre la richesse de sa garde-robe. Si le Russe porte un smoking, c'est parce qu'il n'a rien d'autre à se mettre. Quand un véhicule renverse le Français, cela s'appelle « de la malchance ». Quand le Russe est touché par le même sort, cela s'appelle « de la chance » car il touchera son assurance (*fig. 1*)⁶⁵⁸.

Pleurant sur son sort, ce que le Russe caricaturé trouve tout à fait naturel et honorable, il passe beaucoup de temps dans des restaurants. Voici un autre exemple : « - Le Français sait se refuser beaucoup de choses. Le Russe aussi. Le Français fait donc des économies. Le Russe

⁶⁵⁷ Sourgoutchev I., « Cinq minutes (Пять минут) », *Oukwat*, Paris, n° 3, 1926, p. 7.

⁶⁵⁸ MAD, « Les Français et les Russes (Французы и русские) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 février 1925, p. 4 (« Когда француз пьет, это значит, что он веселится. – Когда русский пьет, это значит, что у него горе. – Когда француз надевает фрак, это значит, что у него хороший гардероб. – Когда русский надевает фрак, это значит, что у него нет гардероба. – Когда француз помнет автомобиль, это называется несчастным случаем. – Когда это случается с русским, это называется удачей »).

aussi. Le Français les apporte à la banque. Le Russe – dans des restaurants... » (fig. 2 – CI)⁶⁵⁹.

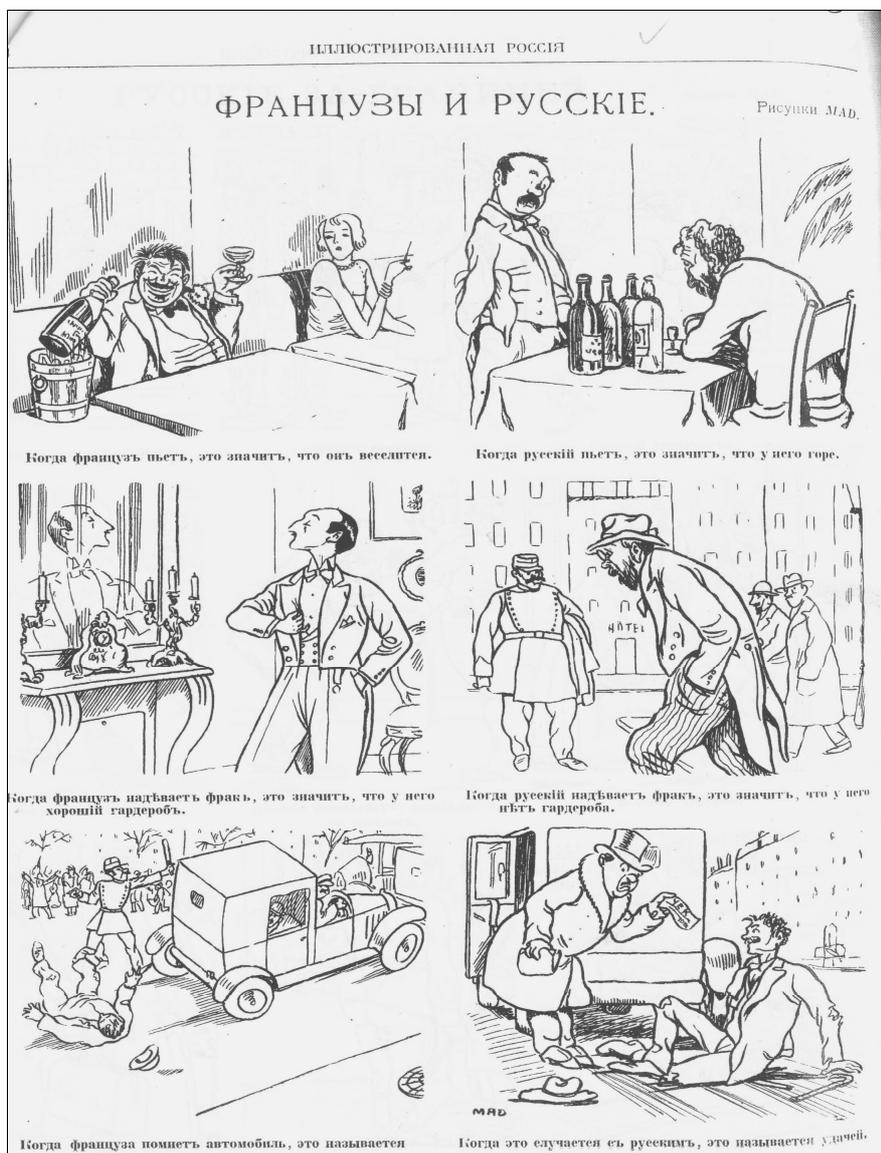


Figure 1.

⁶⁵⁹ MAD, « Les économies (Сбережения) », *La Russie Illustrée*, Paris, 17 octobre 1931, p. 3.

Or, quand l'émigré et son hôte se retrouvent à la même table, la différence culturelle est encore plus frappante et tout tourne à la farce, où le spleen russe devient particulièrement exacerbant :

Veuve Clicquot... Pauvre femme, elle a donc perdu son mari... Mes condoléances ! [...] L'an nouveau arrive, hein... arrive... [...] Nous disons tout le temps : c'est la dernière fois que nous fêtons le réveillon à l'étranger. Peut-être, la dernière, si nous mourrions cette année... Écoutez ! Et si nous réveillonnons le Nouvel An russe ensemble, ah ? Le 13 janvier, ah ? D'ailleurs, on dit que le 13 ne porte pas bonheur... (*fig. 3 – CI*)⁶⁶⁰.

Il serait curieux de noter ici que, selon l'opinion courante française, dans l'entre-deux-guerres, les Russes sont tour à tour vus comme exaltés et abattus, courtois et sauvages, pieux et blasphémateurs, agités, bavards, buveurs, rêveurs et tourmentés, généreux, dépensant sans compter malgré la pauvreté qui les poursuivait⁶⁶¹. D'après l'historien R. Schor, les Russes éveillaient la curiosité et il était de bon ton de partager leurs distractions, mais ils n'étaient pas particulièrement aimés. « *Ce que les Français appréciaient, c'était non pas les Russes en tant qu'individus, mais ce qu'ils représentaient, une image fière et stéréotypée* »⁶⁶². Les Russes préféraient, peut-être, eux aussi, cultiver certains de ces stéréotypes et se montrer comme des « mauvais héros ».

Par ailleurs, les dessinateurs dénoncent, également, l'esprit trop cartésien des Français, qui, opposé à la sensibilité à fleur de peau et à une certaine naïveté russes, paraît comique. Ainsi, dans la caricature « La

⁶⁶⁰ MAD, « L'agréable compagnie (Приятная компания) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 janvier 1936, p. 3.

⁶⁶¹ Schor R., *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. «U-Histoire», 1996, p. 159.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 157.

reproche aux étrangers », MAD transmet un dialogue entre deux exilés qui s'indignent de l'indifférence que les étrangers ont démontré envers les Russes lors de la Révolution de 1917. Mais il s'avère, à la fin de cet échange, que ces mêmes émigrés, si perceptifs à la douleur des leurs ne sont pas non plus touchés par la souffrance des étrangers, notamment, des Espagnols, lors de la guerre civile déclenchée dans ce pays en 1936 :

- C'était révoltant : lorsque nous avons eu la révolution, à l'étranger, nul n'a été touché... - En Russie, il y a eu des exécutions, le sang des victimes innocentes coulait à flot, mais les étrangers n'ont pas bougé le petit doigt !... - Une bande de voleurs vandalisait et détruisait tout ce qui avait de la valeur en Russie, mais ici, personne n'y pensait, personne ne s'en souciait ! - Ici, à l'étranger, on disait, à ce moment-là : Cela ne nous regarde pas ce qui se passe en Russie ! - Nul, absolument aucun étranger, ne s'est préoccupé des horreurs qui ont eu lieu en Russie ! - Oui, vous avez raison. En ce moment, en Espagne, se passent des choses semblables à celles que nous avons eues chez nous, et personne, aucun étranger ne s'y est intéressé non plus... - Pourquoi donc me parlez-vous de l'Espagne ? Je n'ai rien à faire de l'Espagne ! Je vous parle de la Russie ! (*fig. 4 – CI*)⁶⁶³.

Dans d'autres caricatures, parues bien avant celle que nous venons de citer, MAD note déjà que la société française qui accueille les émigrés russes, ne connaît que vaguement leur situation (« - *Suite a la révolution russe, les étrangers ont découvert le borchtch, mais en ce qui concerne la révolution même, les étrangers n'en savent guère* »⁶⁶⁴) toujours à travers les stéréotypes, et ne juge de leur situation qu'à travers sa propre

⁶⁶³ MAD, « La reproche aux étrangers (Упрек иностранцам) », *La Russie Illustrée*, Paris, 30 mai 1936, p. 3.

⁶⁶⁴ MAD, « Les pensées d'un vacancier (Мысли отдыхающего) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 août 1931, p. 3.

perception des choses, plus pragmatique, plus rationnelle que celle des Russes. Voici un autre dialogue proposé par MAD où il confronte un Russe à un Français :

Le Russe : - Ah, Monsieur, chez nous, on faisait irruption dans des maisons et on tuait des innocents ! – La Tchéka fusillait chaque jour des hommes, des femmes et des enfants par milliers ! – On torturait et tuait sans pitié dans des caves ! – On écartelait des officiers ! – Et la famine ! Les mères mangeaient leurs nourrissons ! – Et les prix flambés ! Chez nous, une paire de chaussures coûtait 40 dollars !

L'étranger : – 40 dollars!?! Quelle horreur! (*fig. 5 – CI*)⁶⁶⁵.

De plus, les caricaturistes avouent que les Russes vivent aussi des clichés qu'ils attribuent ou ils ont auparavant attribué aux Français : « *le beau Paris avec ses avenues larges et festives* » qui s'avèrent quelques fois étroites et mal nettoyées ; « *les Parisiennes élégantes à croquer* » ne sont pas aussi belles quand il s'agit d'une concierge au nez crochu, mal vêtue et maigrichonne ; et dans les « *restaurants chiques* » du « *Montmartre typiquement français* » sont employés les serveurs russes ; « *une foule endimanchée joyeuse* » des émigrés devant la préfecture ; « *les hôtels bien confortables* », où « *les célèbres princes russes* » meurent de froid la nuit avant de se rendre au bon matin au travail à l'usine Renault (*fig. 6 – CI*)⁶⁶⁶. Et si, avant la Révolution de 1917, les étrangers accueillaient les Russes à bras ouverts, dans l'entre-deux-guerres, la situation change et les Français ne sont pas aussi heureux de

⁶⁶⁵MAD, « Les horreurs de la révolution (Ужасы революции) », *La Russie Illustrée*, Paris, 6 novembre 1926, p. 3.

⁶⁶⁶MAD, « Notre Paris ». Ce que nous avons entendu à son sujet et ce que nous voyons («Наш Париж». Что мы слышали о нем и что видим) » *La Russie Illustrée*, 8 janvier 1927, p. 3.

recevoir les Russes chez eux (fig. 7 – CI)⁶⁶⁷, ou bien, ils se moquent ouvertement des émigrés apeurés et mal dans leur peau (fig. 8 – CI)⁶⁶⁸. De l'autre côté, l'émigré envie souvent la situation stable dont bénéficient ses hôtes et leur insouciance qui découle de cette stabilité. Dans une caricature intitulée « 16 ans en Europe », MAD met en images un tel plaignant : « – J'aurais aimé échanger mes pensées contre celles des Français... – Pourquoi ? – Pour qu'ils essaient ma peau et moi, la leur » (fig. 9 – CI)⁶⁶⁹.

Même si peu de Russes devinent catholiques (surtout, à l'issue des mariages mixtes), les exilés, toujours fidèles à la religion orthodoxe et à leur milieu associatif, tâchèrent de partager, tantôt par curiosité, tantôt par complexité et empathie, les valeurs françaises. La presse illustrée aborda ce phénomène, à sa façon, avec beaucoup d'humour : « - Cette année les Français fêtent la Pâque avec nous. Ils l'ont enfin appris, après toutes ces années ! »⁶⁷⁰ Or, à la rencontre de deux cultures, la résistance tout à fait naturelle de la culture de l'hôte peut, quelques fois, s'avérer blessante : « - Les koulitc⁶⁷¹ se vendent uniquement dans des

⁶⁶⁷ MAD, « A bras ouverts (Распростертые объятия) », *Bitche*, Paris, n°6, septembre 1920, p.12.

⁶⁶⁸ Linsky M., « La consolation (Утешение) », *Bitche*, Paris, n°11, septembre 1920, p. 12.

⁶⁶⁹ MAD, « 16 ans en Europe (16 лет в Европе) », *La Russie Illustrée*, Paris, 21 mars 1936, p. 3.

⁶⁷⁰ MAD, « Mes esquisses pascales (Мои пасхальные заметки) », *La Russie Illustrée*, Paris, 11 avril 1936, p. 3.

⁶⁷¹ Les brioches pascales russes façon paneton.

magasins russes. Les brioches françaises ne souhaitent pas les naturaliser »⁶⁷².

C'est aussi au moment de son arrivée dans son pays d'accueil que l'immigré découvre ce que c'est concrètement qu'être un « étranger » soumis au regard de l'Autre, de celui qui a les normes pour lui. Les normes qui comprennent également nombre de clichés et de préjugés. Nous pouvons le constater à travers les caricatures que nous venons de citer. Le chercheur remarque aussi que la littérature de l'immigration comprend de nombreuses descriptions de ce genre qui prouvent que la « stigmatisation » de l'étranger, si elle peut prendre des formes variées, n'est nullement une spécificité de telle ou telle nationalité ou groupe ethnique. Ces exemples montrent toute l'importance de ce qui ne s'apprend pas, des « manières », des postures du corps et des gestes qui distinguent à coup sûr le Français de l'« étranger ». En un mot, c'est toute l'histoire nationale qui est ici véritablement incorporée et exhibée pour signifier la frontière entre « eux » et « nous ». Plusieurs types de réactions individuelles peuvent être observés autant de réponses à la dévalorisation de soi que provoque le regard de l'Autre⁶⁷³.

Il est intéressant de noter qu'à travers cette comparaison, face à ce « regard de l'Autre », les dessinateurs émigrés évoquent leurs propres « auto stéréotypes », qualités ou défauts, façons de se juger, devenus clichés en exil et qui composent désormais la nouvelle identité des émigrés :

⁶⁷² MAD, « Nos réflexions sur la table pascal (Размышления о пасхальном столе) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 mai 1937, p. 5.

⁶⁷³ Noiriél G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 166 – 167.

Le sommet de la hardiesse, c'est de discuter dans l'escalier à 10h du soir. Le sommet de l'imagination, c'est de parler des bijoux laissés dans un coffre fort en Russie. Le sommet de la distraction, c'est de régler toutes ses factures avant la date d'échéance. Le sommet de la rapidité, c'est de rendre l'invitation aussitôt. Le sommet de l'agilité, c'est d'emprunter 50 francs à son meilleur ami. Le sommet de la patience, c'est de rester devant l'Ambassade d'URSS à Paris en attendant que ses « habitants » quittent définitivement leur « demeure »⁶⁷⁴.

Les caricaturistes notent, également, que les Russes sont rêveurs et paresseux qu'ils espèrent l'argent facile⁶⁷⁵ (*fig. 10 – CI*) ; qu'ils sont dépourvus de galanterie, surtout, avec leurs compatriotes⁶⁷⁶ (*fig. 11 – CI*) ; ils sont durs et font peur à leurs hôtes, comme sur le dessin d'I. Gousseff traitant des stéréotypes des chauffeurs de taxi russes, mais sont aussi capables de supporter n'importe quel fardeau – le dessinateur les compare au chameau (*fig. 12 – CI*)⁶⁷⁷. M. Linsky et MAD mettent particulièrement l'accent sur la précarité des émigrés devenue cliché. Dans la caricature « Les façons dont on danse » publiée dans *La Russie illustrée*, M. Linsky remarque qu'il suffit de regarder le visage du réfugié russe, « son visage terne et la façon timide dont il bouge ses jambes pour

⁶⁷⁴ MAD, « Les “sommets” dans la vie de l'émigré («Верх» в жизни эмигранта) », *La Russie Illustrée*, Paris, 26 avril 1930, p. 3.

⁶⁷⁵ MAD, « Pour devenir millionnaire... (Чтобы сделаться миллионером) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 mars 1925, p. 5.

⁶⁷⁶ MAD, « La galanterie française (Французская галантность) », *La Russie Illustrée*, Paris, 17 septembre 1927, p. 3.

⁶⁷⁷ Gousseff I., « Les façons dont on imagine l'émigré russe, chauffeur de taxi (Как представляют себе русского эмигранта – парижского таксиста) », *Au volant*, Paris, n° 2, mai 1933, p. 20.

comprendre que ce n'est pas lui-même qui danse, mais plutôt son chagrin... » (fig. 13 – CI)⁶⁷⁸.



Figure 14.

⁶⁷⁸ Linsky M., « Les façons dont on danse (d'après une expérience pratique) (Кто как танцует (Опыт характеристики) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 mai 1926, p. 9.

Le caricaturiste va encore plus loin dans *Bitche* en montrant le corps pendu d'un émigré vêtu d'un costume usé (signe de précarité), figé en forme de point d'interrogation. La légende-titre mentionne : « – *Que faire ? (La question du jour des réfugiés)* » (fig. 14)⁶⁷⁹, question existentielle qui avait déjà été posé, en exil, par l'écrivaine satiriste N. Teffi dans le récit publié dans le premier numéro des *Dernières nouvelles* en avril 1920, et où l'auteure met en scène un vieux général qui déambule sur la place de la Concorde en se demandant sans cesse « *que faire ?* », incapable d'accepter son exil⁶⁸⁰. Or, si en Russie cette question est devenue célèbre depuis la publication du roman éponyme de N. Tchernychevski paru en 1863 au point d'influencer les jeunes révolutionnaires, dont Lénine lorsqu'il écrit, à son tour, son *Que faire ? Questions brûlantes de notre mouvement* (1902), en exil, elle est dépourvue de toute signification politique et devient le symbole du profond mal être des émigrés.

Durant l'entre-deux-guerres, la précarité reste un sujet-clé en parlant des exilés russes. À travers une série de caricatures plus tristes que drôles nous pouvons constater que l'émigré, par manque de moyens, se prive souvent de toute forme de confort. Il souffre de ne pas pouvoir dépanner un vieil ami (fig. 15 – CI)⁶⁸¹, se soigner (fig. 16 – CI)⁶⁸², partir

⁶⁷⁹ Anonyme (Linsky M. ?), « Que faire ? (La question du jour des réfugiés) (Что делать? (Дежурный беженский вопрос) », *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, p. 10.

⁶⁸⁰ Teffi N., « Que faire ? (Ке фер?) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 27 avril 1920, p.1.

⁶⁸¹ Linsky M., «La close de non-concurrence (quotidien des réfugiés) (Соглашение с банком (беженский быт) », *La Russie illustrée*, Paris, 19 juin 1926, p. 3.

⁶⁸² MAD, « Où partirez-vous en été? (une habitude bourgeoise) (Куда вы едете летом? (буржуазная привычка) », *La Russie Illustrée*, Paris, 2 juillet 1927, p. 3.

en vacances (*fig. 17 – CI*)⁶⁸³. Ce personnage ne peut même permettre des petits plaisirs comme une simple photo souvenir (*fig. 18 – CI*)⁶⁸⁴, sans parler d'un véhicule (*fig. 19 – CI*)⁶⁸⁵. Alors, MAD estime que la vie de l'émigré est pire que celle d'un chien surtout, s'il s'agit d'un « *chien des villes* » choyé par son maître. Alors que le chien dort sur de beaux coussins confortables, a l'accès au toilettage, accompagne ses maîtres en voiture ou grimpe impunément sur une table de restaurant, l'émigré n'a même pas de parapluie pour se protéger de la pluie et traîne son corps amaigris et trempé vers les usines Citroën (*fig. 20*)⁶⁸⁶. Faisant appel à une ironie amère, le caricaturiste montre que son personnage arrive à tirer profit de sa situation précaire : au moment du dépôt de sa déclaration fiscale, il se sent heureux car il est, bien évidemment, non imposable (*fig. 21 – CI*)⁶⁸⁷).

⁶⁸³ MAD, « Faut-il être un vrai Parisien? (Надо ли быть настоящим парижанином?) », *La Russie Illustrée*, Paris, 3 septembre 1927, p. 3.

⁶⁸⁴ MAD, « Photomaton » : 8 poses pour 5 francs («Фотоматон»: 8 поз за 5 франков), *La Russie Illustrée*, Paris, 18 août 1928, p. 3.

⁶⁸⁵ MAD, « Dans le salon automobile (conversations surprises au salon) (В автомобильном салоне (подслушанные разговоры) », *La Russie illustrée*, Paris, 20 octobre 1928, p. 3.

⁶⁸⁶ MAD, « Comment vivent les chiens à Paris (Как живут парижские собачки) », *La Russie illustrée*, Paris, 22 octobre 1928, p. 3. « Dans une vitrine d'animalerie. – Dans une voiture au Bois de Boulogne. – Une promenade de soir. – Dans un café. – Dans un institut de beauté canine. – « Quelle vie de chien! » s'exclame l'émigré. Ne le croyez pas, sa vie n'est pas une vie de chien (- В витрине собачьего магазина. – В автомобиле в Bois de Boulogne. – Вечерняя прогулка. – В кафе. – В собачьем институте красоты. – « – Собачья жизнь!» - говорит эмигрант. Не верьте ему – вовсе не собачья) ».

⁶⁸⁷ MAD, « Tout a ses bons côtés (dédié aux pessimistes) (Все имеет свои хорошие стороны (посвящается пессимистам) », *La Russie Illustrée*, Paris, 20 août 1927, p. 3.

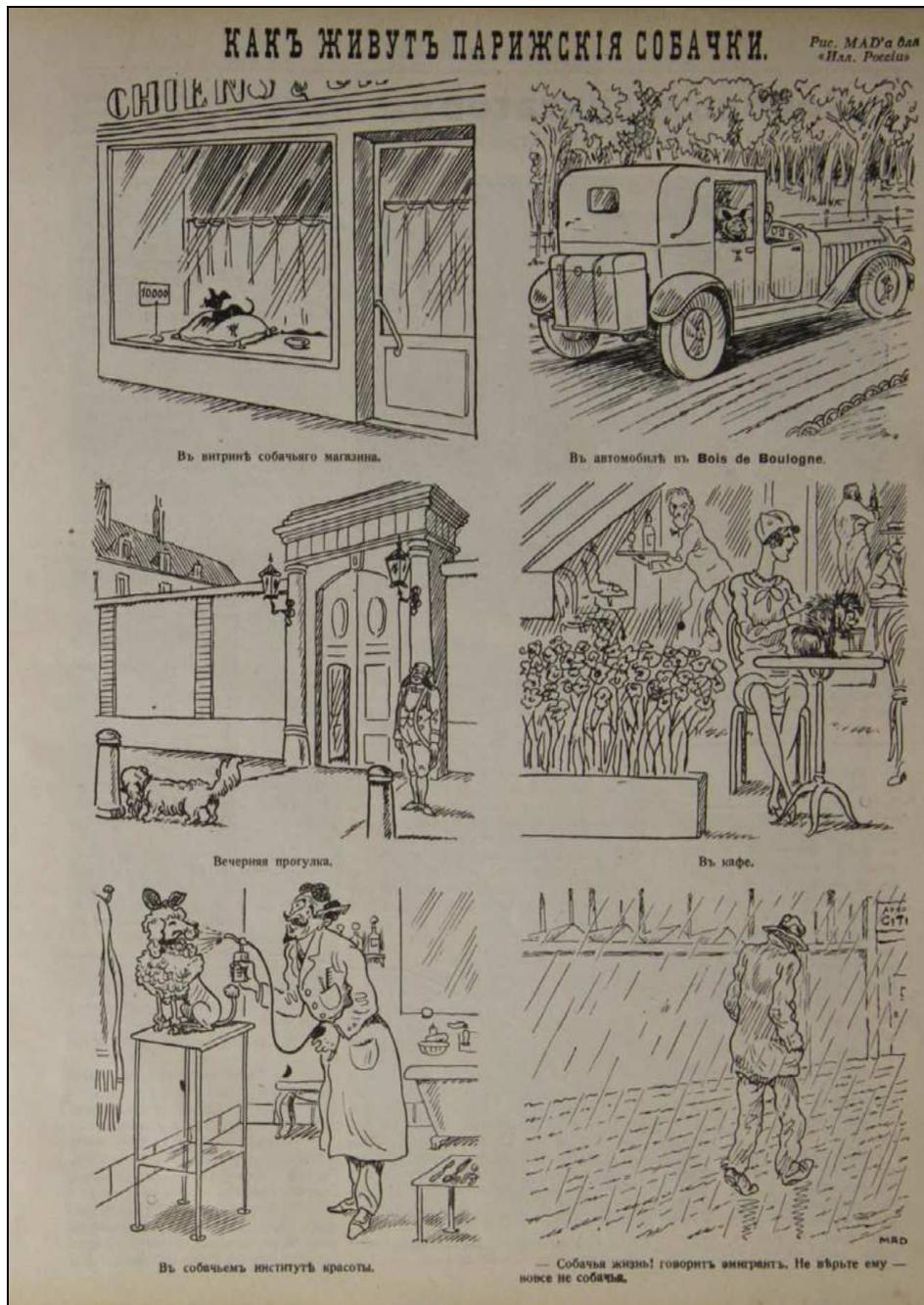


Figure 20.

Ce thème contribue au développement d'un stéréotype commun à tous les immigrés et selon lequel un immigré est un homme marginal, exclu de la « bonne » société d'accueil, développé dans les années 1930 dans les études de R. E. Park et E. V. Stonequist. Elles soulignent une position sociale particulière de l'étranger-immigré, constituée à la fois par l'intériorité et l'extériorité, la distance et la proximité, et qui reflète sa participation simultanée à deux univers sociaux et culturels. Cette ambivalence est repérable dans les attitudes de l'homme marginal, et, dans notre cas de l'émigré russe – le caricaturiste et son personnage, – vis-à-vis de son groupe et de sa culture d'origine : il a tendance à les idéaliser mais aussi à les critiquer. Il est tenté de s'y « réfugier », car c'est là qu'il retrouve l'univers familier de son enfance et les liens de solidarité ; mais il a aussi besoin de s'en évader, car les traditions et les contraintes de ce milieu lui pèsent et lui paraissent dépassées⁶⁸⁸.

* * *

La caricature émigrée, toute aussi bien que le cinéma, réussit à cerner un appétit de formes culturelles exotiques de l'époque – Caucasiens, Tsigane, Oriental – et la découverte par l'élite française de la culture populaire russe. De nombreux auto-stéréotypes, mais aussi les façons dont les Français perçoivent les Russes, sont richement exploités

⁶⁸⁸ Cuhe D., « « L'homme marginal » : une tradition conceptuelle à revisiter pour penser l'individu en diaspora », *Revue européenne des migrations internationales (REMI)*, vol. 25 - n° 3, 2009, p. 18.

(souvent à travers une vision ethnocentrique) par ces deux médias différents dans le but de raconter l'exil.

La comparaison des émigrés russes à leurs hôtes français, employée par les dessinateurs, témoigne du fait, que les émigrés vivent mal non seulement leur déchéance sociale, mais aussi leur différence. Il faut également noter que cette figure, permettant de faire de l'altérité un opérateur de connaissance et de montrer la singularité des Russes, est, pour ces artistes, pionnière.

Cependant, si la caricature mise plus sur l'autodérision, le cinéma évoque les clichés dans le but de promulguer la « mode russe » en France des années 1920, qui représente le Russe comme exotique, oriental sauvage, Asiatique barbare (le personnage d'I. Mosjoukine dans *Le Lion des Mogols* en est un meilleur exemple). Il faut également dire que grâce à l'humour basé sur l'interculturalité, comme le jeu de mots franco-russes ou les mauvaises interprétations de traditions, inspirées de la vie des Russes en France, les caricatures publiées dans la presse émigrée ne peuvent être étudiées en dehors de leur contexte « français ».

IV. Troisième partie
LA RUSSIE EN EXIL

IV. Chapitre 1. Difficultés

d'adaptation des émigrés en France : regards satiriques

IV.1.1. Apprentissage du français et papiers

La répartition des émigrés russes selon le niveau d'études (élémentaire, secondaire, supérieur) met en évidence la forte proportion de réfugiés possédant une bonne instruction générale : deux tiers d'entre eux mentionnent avoir achevé des études secondaires et près de 15 % ont effectué des études supérieures. Seule une minorité (environ 5%) indique n'avoir reçu aucune formation⁶⁸⁹. Les habitants des capitales sont plus nombreux, en proportion, à avoir effectué des études supérieures que ceux des grandes villes du sud comme Kiev, Kharkov ou Odessa et leur connaissance des langues étrangères accentue encore ces disparités. Seule la noblesse y excelle : un tiers des réfugiés Petrogradois parlent une ou deux langues étrangères, contre 23 % des Moscovites et 10 % des natifs de Kharkov et Odessa; la moyenne pour l'ensemble de l'émigration étant très faible (3,5 %). Ces résultats confortent une hiérarchie sociale de la communauté russe de France qui pourrait donc être ainsi esquissée entre les anciennes élites d'empire, les élites urbaines locales et les nouvelles

⁶⁸⁹ Il serait juste de remarquer qu'en 1917 le taux d'analphabètes en Russie dans la population âgée de plus de 9 ans reste proche des 30 % (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 44).

classes moyennes, plus représentatives de la population émigrée que la haute société de l'ancien régime et donnant le profil reconnaissable de la communauté. Un tiers environ des émigrés proviennent de milieux sociaux culturellement plus défavorisés ou très spécifiques issus, pour l'essentiel, de la paysannerie et, au moment de leur arrivée en France, ne maîtrise pas la langue de ce pays⁶⁹⁰.

Si dans le cinéma parlant seul le personnage de Mosjoukine dans *Sergent X* de V. Strijewsky est mis en avant avec son accent fort prononcé, de nombreux personnages d'émigrés deviennent l'objet des moqueries des caricaturistes dans la presse à cause de leurs soucis d'apprentissage du français, de leur vocabulaire limité et de leur accent. Par exemple, encore en 1920, M. Linsky met en image un Russe préoccupé par son français médiocre. Installé dans une brasserie devant un verre de vin et un livre scolaire, il se confie à l'un de ses compatriotes :

1^{er} réfugié : - C'est surprenant ! J'ai appris cette méthode par cœur, mais quand je commence à parler, aucun Français ne me comprend. *2^e réfugié* : - Cherchez-vous donc des Français qui ont appris, eux aussi, grâce à cette méthode. Comme ça, vous allez, très certainement, vous entendre ! (*fig. 1*)⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Ibid., p.45.

⁶⁹¹ Linsky M., « Le seul moyen (Единственное средство) », *Bitche*, n° 3, septembre 1920, p. 10. («*1-й беженец*: - Удивительно: вызубрил я весь этот «Самоучитель французского языка», но когда начинаю говорить – ни один француз меня не понимает. – *2-й беженец*: - А вы разыщите такого француза, который учился говорить по этому же самоучителю. Тогда, наверное, столкнетесь !»).



Figure 1.

Quelques années plus tard, dans *La Russie illustrée* avec sa planche « Paris estival », le caricaturiste revient au problème du vocabulaire limité et des difficultés linguistiques qu'éprouvent les émigrés et, notamment, le personnage principal de la caricature qui cherche désespérément, un dictionnaire russo-français à la main, la rue Rivoli. Il tombe successivement sur d'autres étrangers - un Espagnol, un Allemand, un Africain, un Italien, un Anglais, un Asiatique, - auxquels il n'arrive pas à dire autre chose que « *s'il vous plaît, Rivoli* ». Et qui ne maîtrisent, probablement, pas le français mieux que le héros russe, ne lui apportent aucune aide, avant qu'il ne croise un autre Russe avec lequel il continue ses recherches. À travers ces personnages, Linsky souligne,

également, que, au milieu des années 1920, l'immigration en France commence visiblement à prendre une certaine ampleur. Mais été, quand les Parisiens aisés partaient en vacances, la capitale s'abandonnait aux étrangers n'ayant pas les moyens pour partir (*fig. 2 - CI*)⁶⁹².

Précédemment, nous avons cité la caricature de Chem, « Une leçon de français » publiée dans *Oukwat*, dont le personnage, un Russe, souhaitant faire un compliment à deux jolies Françaises, se ridiculise à cause de son français approximatif. Il en va de même avec MAD, dont nous avons, également, déjà mentionné la caricature « 16 ans en Europe » mettant en image un émigré russe facilement repéré à cause de son accent prononcé. En outre, cet artiste entreprend aussi de donner à ses compatriotes des leçons humoristiques, au travers desquelles, aujourd'hui, nous ressentons la particularité de l'expression des exilés :

Ne dites jamais à un maître d'hôtel : « Cher maître », ne dites cela qu'à un avocat ! Mais évitez de dire à une avocate « ma chère maîtresse » ! Quand vous voyez au menu d'un restaurant le mot « côte », n'ayez pas peur, il ne s'agit pas d'un chat⁶⁹³. « Pardon » et « merci » sont les mots purement français, mais si vous les prononcez trop souvent, tout le monde devinera que vous êtes russe (*fig. 3 – CI*)⁶⁹⁴.

⁶⁹² Linsky M., « Paris estival (Париж летом) », *La Russie illustrée*, 31 juillet 1926, p. 3.

⁶⁹³ Un jeu de mots : *kot* (кот) en russe veut dire un chat.

⁶⁹⁴ MAD, « Sur les nuances de la langue française. Les réflexions par 35° à l'ombre (*О тонкостях французского языка. Размышления при 35° в тени*) », *La Russie Illustrée*, Paris, 28 juin 1930, p. 3. (« Не говорите метродотелю «шер мэтр» - так вы можете называть адвоката. Но не советуем вам женицину-адвоката называть «ма шер мэтресс». Когда вы видите в меню ресторана слово «кот», не пугайтесь: это не кот и не кошка. Кошка называется «льевр». «Пардон» и «мерси» - чисто французские слова, но если вы их будете произносить очень часто, все догадаются, что вы – русский»).

En dépit de toutes les difficultés que présente l'apprentissage de une nouvelle langue pour les Russes adultes, et malgré une forte résistance à l'assimilation et une incapacité de s'intégrer en France⁶⁹⁵, le français parlé par les émigrés de première génération est marqué, au bout de quelques années, par un mélange inextricable des deux langues, preuve que ces émigrés restent écartelés entre deux univers et n'appartiennent plus vraiment à aucun⁶⁹⁶. Chaque jour des « bouffées de francité », qui commence souvent par des mélanges linguistiques russo-français, envahissent les émigrés. Cela se produit d'autant plus vite dans une situation, où l'émigré n'arrive plus à se maîtriser, comme par exemple, en état d'ivresse ou en état de stress. La revue *Satyricon* en donne de beaux exemples humoristiques à travers des récits et caricatures. Ainsi, le héros de l'histoire de N. Fadejev *Les fenêtres donnant sur le jardin* raconte ses aventures liées à la recherche d'une chambre à louer en cette drôle de langue russo-française. Pressé, il se perd en chemin et est obligé de parcourir une longue distance avant d'arriver à destination : « - *J'avais pris le métro, j'ai fais trois changements, je suis descendu, j'ai tourné à gauche, à droite* (en fr. dans

⁶⁹⁵ Marianne A., Milza P., *L'immigration en France...*, op. cit., p. 276.

⁶⁹⁶ Le psychologue A. Schütz (Schütz A., « L'Étranger, essai de psychologie sociale » (1944), dans Schütz Alfred, *L'Étranger*, Paris, Éditions Allia, p. 37) et le sociologue Huu Khoa Le (Khoa Le H., « L'identité du créateur exilé... », op. cit., p. 158), tout comme le sociologue R. Park et l'historien A. Sayad, notent que l'émigré est un individu à double identité, à double culture, un « hybride culturel », dont « le souci d'être partagé fait corps avec l'aventure d'être ». Il est placé, par naissance ou par situation, à l'intersection de deux cultures distinctes, celle de son origine, et celle de son pays d'accueil et se sent constamment partagé entre elles (Cuhe D., « L'homme marginal » ..., op.cit., p.19 – 20). Cf. Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 162. G. Noiriel note, également, que l'enracinement est un processus inévitable dans la vie de l'exile (Ibid., p. 193).

le texte), puis encore une fois à gauche, et, finalement, je me suis retrouvé dans une ruelle »⁶⁹⁷. Un autre personnage, un émigré caricaturé par G. Sciltian confond le français, sa langue apprise, et le russe, sa langue maternelle. Après son dixième verre (pour noyer son chagrin ou sa nostalgie ?), ce Russe ne fait plus aucune distinction entre la célèbre enseigne d'épicerie française *Damoy* avec le mot russe « домо́й » (*damoj*), signifiant « à la maison » : « – Damoj?!.. Et si je... ne... souhaite... pas ?!!.. »⁶⁹⁸ (fig. 4).

Quant à la deuxième génération des émigrés, la génération des enfants, elle veut, tout naturellement, devenir, à l'exemple partagé dans *Satyricon* par Sacha Tchorny, plus française que les Français. Dans le pamphlet *Bouba*, le satiriste raconte l'histoire d'une adolescente russe Liouba, « produit russo-parisien », qui, suivant la mode et souhaitant ressembler à ses camarades français, rejette les livres russes et les traditions familiales. À l'âge de 15 ans, elle décide de devenir danseuse et se transforme en une « garçonne » parisienne. Et tout cela à la plus grande peur de son oncle qui, comme de nombreux représentant de la génération des « pères », craint la dénationalisation des jeunes⁶⁹⁹:

Une fois, j'étais resté, pour mes affaires, à Grenoble pendant environ deux mois. À mon retour, j'ai été choqué : à la place de mon or russe, j'ai trouvé un papier de bonbon. Ses petits cheveux noirs ont été collés ensemble comme

⁶⁹⁷ «Сел в метро, три раза пересаживался, вылез, турнул а-гош, турнул а-друат, потом еще раз а-гош и наконец попал в переулок » (N. Fadeyev, « Les fenêtres donnant sur le jardin », *Satyricon*, Paris, 20 juin 1931, p. 3 ; c'est nous qui traduisons du russe).

⁶⁹⁸ Sciltian G., « Après le dixième verre (После десятой рюмки) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 10. (« -Домой?!. А если я... не желаю...?! »)

⁶⁹⁹ Raëff M., *Politique et culture en Russie...*, op. cit., p. 270.

s'ils avaient été léchés par une vache. Sa petite tête rappelait un œuf mort. Ses fossettes ont été volées par un quelque diable et, dans ses yeux, il y avait un vide sans vie d'un mannequin. Elle portait une nouvelle robe sophistiquée, décorée d'une tulipe et d'un verre vide. L'avez-vous vu dans les catalogues de couture ? Son visage était, pour ainsi dire, comme un détail secondaire à cette robe à la mode ... Les petits doigts écartés, l'épaule tournée d'une façon fastidieuse⁷⁰⁰.

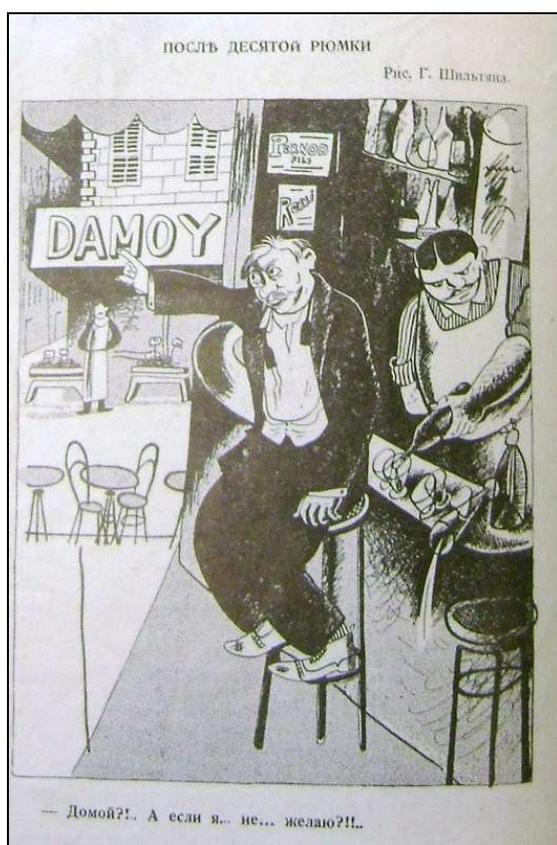


Figure 4.

⁷⁰⁰ « Проболтался я как-то месяца два по делам в Гренобле. Вернулся, так и присел: разменяю себя мое русское золото на конфетную бумажку. Темные волоски будто корова языком склеила, головка мертвым яичком, ямки черт унес, в глазах такая манекенная стертость. И платице новое с воображением — внизу тюльпан, сверху лысая рюмка. В кутюрных преискурантах видали? Лицо, так сказать, второстепенная подробность к модному покрою... Мизинчики на отлете, поворот плеча в брезгливую покатость » (Tchorny A., « Bouba », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 5 ; c'est nous qui traduisons du russe).

Les caricaturistes, de leur côté, dénoncent le faible intérêt des enfants émigrés pour la langue et la culture russes. Dans le deuxième volet, nous avons mentionné la série des caricatures de MAD autour du personnage d'enfant prénommé Koka, publiées dans *La Russie illustrée* en 1930 – 1939. Rappelons que le père de Koka lui reproche de mélanger, dans leur conversation, le russe et le français. Un autre caricaturiste, Serge Tcherevkoff⁷⁰¹, quant à lui, dénonce la mauvaise maîtrise du russe par la nouvelle génération des émigrés et met en images des confusions basées sur l'homophonie. Sur sa planche, intitulée « La façon dont les enfants émigrés nés en France imaginent certains mots russes... », sont représentés les huit mots – noms, adjectifs et verbes – suivants : le débauché (*povesa*), l'amateur (*lûbitel'*), les soucis (*hlopoty*), le lumignon (*nočnik*), hilarant (*umoritel'nyj*), se désespérer (*otčaiivat's'â*), émietter (*krošit'*) et merci. Mais ils sont tous compris de façon erronée. « Le débauché » se transforme en « pendu », « un amateur » est pris pour « un amant », « les soucis » sont vus comme « les applaudissements ». « Le lampion » est imaginé en « noctambule ». « Hilarant » en russe est pris pour « assassiné ». « Se désespérer » est vu comme « prendre du thé ». « Émietter » est compris comme « cracher », et le seul mot « russe » « merci » (qui s'avère le mot français) est compris comme il se doit (*fig. 5 – CI*)⁷⁰². La caricature d'A. Chariy A.,

⁷⁰¹ Une autre transcription du nom est possible : Serge Czerefkow (voir l'ouvrage : Czerefkow S., Lalou R., *La vie contemporaine. Les écrivains chez eux. 30 portraits*, Paris, éd. de Michel Kornfeld, 1925).

⁷⁰² Tcherevkoff S., « La façon dont les enfants émigrés nés en France imaginent certains mots russes... (Как представляют себе эмигрантские дети, родившиеся во Франции, обыкновенные русские слова...) », Paris, *Satyricon*, 4 juillet 1931, p.16. («Повеса. – Любитель. – Хлопоты. – Ночник. – Уморительный. – Отчаиваться. –

« Pour mieux comprendre l'émigration russe : Pères et Fils » (que nous avons déjà cité dans le chapitre « Russie « familiale » du premier volet) soulève le même problème, mais cette fois-ci l'artiste vise un autre cas de figure : il s'agit des parents « sur intégrés » qui imposent l'apprentissage du français à leur fils en détriment du russe.

Un autre thème émigré, que les films « russes » n'abordent pas, est le thème des papiers – des visas, du passeport Nansen et du titre de séjour, habituellement nommé à l'époque la « carte d'identité ». Comme le note dans son ouvrage N. Struve, les frontières de la Russie, puis de l'URSS deviennent closes dès 1918. Il donne l'exemple du poète A. Blok qui, gravement malade, demande vainement, en 1921, à quitter la Russie pour être soigné en Occident. Grâce aux démarches réitérées de M. Gorki, l'autorisation finit par être délivrée, mais trop tard : le poète succombe de sa maladie en août de la même année⁷⁰³. Le problème de la fermeture des frontières est abordé dès les premiers numéros par la revue *Bitche* en 1920. Voici comment, par exemple, M. Linsky raconte les péripéties d'un Russe souhaitant partir à l'étranger : jeune, en pleine forme et joyeux, le personnage se rend au consulat de France. Le consul qui paraît très gentil met pourtant un mois pour se renseigner sur le demandeur et l'envoie... au consulat de Roumanie, où tout le monde s'avère très accueillant en invitant notre demandeur à « passer plus souvent ! ». Au consulat de Bulgarie on demande au personnage de revenir dans six mois. Le héros fait ensuite les consulats de Serbie,

Крошить. – И только русское слово «мерси» эмигрантские дети представляют себе совершенно правильно»).

⁷⁰³ Struve N., *Soixante-dix ans...*, op.cit., p.12.

d'Italie, d'Angleterre. Et voilà donc, après cinq ans, le demandeur se présente devant le consul suisse, mais toujours en vain. Il finit par mourir sans n'avoir obtenu aucun visa (*fig. 6 – CI*)⁷⁰⁴. Dans le même périodique, le dessinateur A. Savitsky⁷⁰⁵ attire, également, attention sur le problème de visas. Il montre un guichet consulaire près duquel est affichée la pancarte suivante : « - *Nous ne délivrons pas de visa aux Russes* ». Face à elle, deux Russes s'indignent : « - *Réalisez-vous, votre excellence, il y a encore trois ou quatre ans, c'est nous qui refusions le « droit de séjour » aux autres !* » (*fig. 7 – CI*)⁷⁰⁶. En 1927, dans *La Russie illustrée*, MAD se réfère à cette problématique, mais, cette fois-ci, sous un autre angle : l'Europe délivre plus facilement les visas aux Soviétique en se protégeant du flux migratoires constant des « émigrés », sujets de l'Empire russe :

- Vous êtes russe ? Non, nous ne pouvons pas vous délivrer de visa... Nous avons peur de la propagande communiste... Quand vous serez venu dans notre pays, il s'avérera que vous êtes bolchevik... Voici donc les raisons pour lesquelles nous n'acceptons pas d'émigrés russes !

- Mais qui vous a dit que je suis un émigré ? Je suis un bolchevik et possède un passeport soviétique !

- Ah, pardonnez-moi, s'il vous plaît ! Pourquoi ne me l'avez-vous pas dit avant !? (*fig. 8 – CI*)⁷⁰⁷.

Le passeport Nansen, adopté en 1922 et destiné à pallier l'absence de documents officiels, ne facilite pas pour autant la vie des émigrés,

⁷⁰⁴ M. Linsky, « Abattu par le visa. Une histoire vraie (Умученный от визы. Истинное происшествие) », Paris, *Bitche*, n° 1, août 1920, p. 12 – 13.

⁷⁰⁵ S'agit-il du dessinateur Arseni Savitsky ? Nous pensons, qu'il s'agit d'un pseudonyme de M. Drizo.

⁷⁰⁶ Savitsky A., « Le droit de séjour » pour les Russes (Русское « правожительство»), Paris, *Bitche*, n° 8, septembre 1920, p. 6.

⁷⁰⁷ MAD, « Pourquoi ne délivre-t-on plus de visa aux émigrés ? (Почему эмигрантам не дают виз?) », Paris, *La Russie illustrée*, 10 septembre 1927, p. 3.

considérés désormais comme apatrides⁷⁰⁸. En 1930, dans *La Russie illustrée*, MAD propose un portrait-charge de Fridtjof Nansen, scientifique norvégien et premier Haut-commissaire pour les réfugiés de la Société des Nations, en vieillard courbé sur sa chaise face à un globe terrestre. « - *Que ferait Nansen, célèbre explorateur, s'il était en possession d'un passeport Nansen ?* »⁷⁰⁹ questionne la légende faisant allusion au fait que, si ce passeport facilite les déplacements des émigrés russes dans le monde, ils ne sont pas forcément attendus quelque part⁷¹⁰ (fig. 9)⁷¹¹.

⁷⁰⁸ Un décret soviétique du 15 décembre 1922 a révoqué la nationalité de tous les émigrés qui sont donc devenus apatrides car ils appartiennent à un État qui n'existe plus. Le Russe devient donc officiellement un émigré et pas un immigré, comme le sont tous ceux, qui à la même époque, viennent en France pour chercher du travail (Glady N., « Les partis monarchistes russes émigrés à Paris : 1919 - 1939 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 9, Chantiers, 2000, p. 83). Nansen a aussi participé à la négociation du Traité de Lausanne de 1923 entre les gouvernements grec et turc. Ce Traité étant revenu notamment sur l'indépendance de l'Arménie « ex-ottomane » (dans le nord-est de la Turquie actuelle) qui avait été reconnue en 1920 par le Traité de Sèvres, Nansen, après avoir essayé de contribuer à la recherche d'une solution à la crise arménienne, a étendu le bénéfice du « passeport Nansen » aux réfugiés arméniens survivants du génocide. Le statut définitif du « passeport Nansen » a été fixé par la Convention de Genève du 28 octobre 1933. Au total, entre les deux guerres mondiales près de 450 000 passeports Nansen ont été octroyés (par exemple, à Vladimir Nabokov, qui en fait état dans son autobiographie « *Autres rivages* »). Après la Deuxième Guerre mondiale, la dénomination de « passeport Nansen » a été officiellement remplacée par celle de « Titre de voyage », mais elle a continué à être employée dans le langage administratif courant. Comme un hommage certes, mais aussi comme une trace d'un temps où la protection des réfugiés n'était pas un sujet secondaire dans le « concert des nations » (Dubois J.-P., « Le « passeport Nansen », première protection des réfugiés dans l'histoire du droit international », *Après-demain*, n° 39, 2016/3, p. 48).

⁷⁰⁹ «Что делал бы Нансен, знаменитый путешественник, если бы у него был нансеновский паспорт?»

⁷¹⁰ Comme le note C. Gousseff : « A partir de 1921 débuta, avec la création du Haut-commissariat aux réfugiés russes, un processus visant à faire du réfugié une catégorie distincte d'étrangers protégés. Au-delà de l'urgence humanitaire c'est surtout par l'indétermination de leur statut de « sans patrie » et, bien souvent, par l'absence de tout document attestant de leur d'identité que les Russes devinrent un « problème » pour



Figure 9.

Outre ce passeport, la déclaration de résidence et, par conséquence, la carte d'identité (l'actuel titre de séjour) de travailleur étranger deviennent obligatoires. De nombreuses caricatures publiées dans *La Russie illustrée* et *Les Dernières nouvelles* des années 1930 portent sur ce sujet et, notamment, sur le coût élevé de la carte d'identité. Aussi convoitée que coûteuse, elle devient souvent la chose la plus chère et la plus chérie de l'émigré : désormais, c'est un « joyau », la clé de son destin et la source de son bonheur. Si les femmes émigrées se vantent d'en avoir une (« - Elle voulait m'impressionner avec son carnet de

l'ordre européen. Un problème tangible dès lors qu'il s'agissait d'orienter de nouvelles migrations vers des pays susceptibles de les accueillir plus durablement qu'ils ne l'étaient dans les refuges précaires des territoires frontaliers. L'élaboration du certificat de réfugié, destiné à pallier l'absence de documents officiels, ouvrit sur un projet nouveau : créer pour les apatrides une autorité de substitution à même de les représenter et de garantir leur protection » (Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 8).

⁷¹¹ MAD, « Les pensées des émigrés (Эмигрантские мысли) » (fragment), Paris, *La Russie illustrée*, le 17 mai 1930, p. 3.

transport à 10 francs et 50 cents... Et moi, je lui ai sorti ma nouvelle carte d'identité à 400 francs »⁷¹²), les hommes y investissent leur dernier argent⁷¹³ (« - Pourriez-vous me trouver un garde-corps ? J'ai peur de me déplacer en ville avec ma carte d'identité qui coûte quelques milles... »⁷¹⁴ ; « - Vous demandez où vous devez prendre 235 francs pour payer votre nouvelle carte d'identité ? Désolé, nous ne pouvons vous conseiller... »⁷¹⁵ (fig. 10 – CI).

L'humour et le bonheur dépendent aussi de cette fameuse carte. Voici comment MAD dépeint la situation MAD :

L'homme payait pour sa carte d'identité 100 francs, et il devait se priver de beaucoup de chose pour le faire. Un jour, il apprit que la carte d'identité coûterait bientôt 220 francs. L'homme haleta : « 220 francs! Quelle somme! » L'homme hochait la tête et ferma les yeux de désespoir. Le temps passa, et un jour, dans les journaux, l'homme découvrit que la nouvelle carte d'identité allait coûter 160 francs au lieu de 220. L'homme soupira soulagé, et ses yeux s'éclairèrent à nouveau : « Comme c'est facile de rendre les gens heureux, et comme c'est rare qu'on le fasse! (fig. 11) »⁷¹⁶.

⁷¹² MAD, « La vantardise (Тщеславие) », Paris, *Les Dernières nouvelles*, 13 décembre 1938, p. 1 (« - Она хотела поразить меня своим автобусным карнэ за десять пятьдесят... Я ей утерла нос моей новой карт д'идентитэ за четыреста франков »).

⁷¹³ Ex. : MAD, « Les jeux de hasard (Азартные игры) », Paris, *La Russie illustrée*, 3 mars 1928, p. 3.

⁷¹⁴ MAD, sans titre, Paris, *Les Dernières nouvelles*, 5 juin 1938, p. 1 (« - Не можете ли вы мне дать охрану? Я боюсь ходить один по городу с карт д'идентитэ, которая стоит несколько тысяч... »).

⁷¹⁵ MAD, « Les conseils gratuits aux personnes qui renouvellent leurs cartes d'identité (Бесплатные советы лицам, меняющим карт д'идентитэ) », *La Russie Illustrée*, Paris, 27 février 1937, p. 3. (« - Что? Вы спрашиваете, где взять 235 франков, чтобы заплатить за обмен карт д'идентитэ? Этого совета мы, к сожалению, вам дать не можем »).

⁷¹⁶ MAD, « Merci ! (Спасибо!) », *La Russie Illustrée*, Paris, 18 janvier 1936, p. 3 (« Платил человек за свою карт д'идентитэ 100 франков. Кряхтел, но платил. –

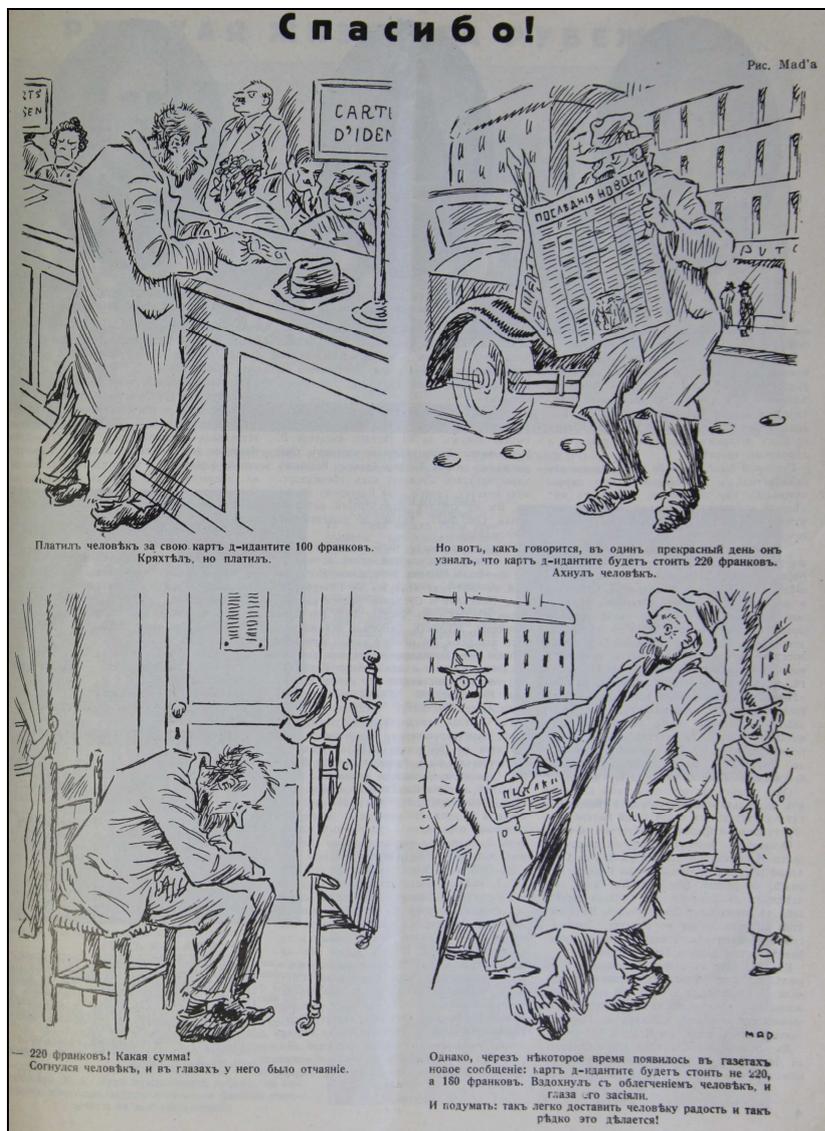


Figure 11.

Но вот, как говорится, в один прекрасный день он узнал, что карт д'идентитэ будет стоить 220 франков. Ахнул человек. – 220 франков! Какая сумма! Согнулся человек, и в глазах его было отчаяние. – Однако, через некоторое время появилось в газетах новое сообщение: карт д'идентитэ будет стоить не 220, а 180 франков. Вздохнул с облегчением человек, и глаза его засияли. И подумал: так легко доставить человеку радость и так редко это делается!»).

Même aux yeux d'un enfant qui comprend la situation précaire de ses parents, la carte d'identité devient un cadeau, extravagant et hors de prix. Grace à MAD, son petit personnage Koka partage ses impressions : « - *Moi, je n'ai pas eu de cadeau de Noël, mais papa m'a promis que j'aurai bientôt ma nouvelle carte d'identité à 220 francs. Or, moi, j'aurais préféré avoir une bicyclette* »⁷¹⁷ ; « - *Le papa ne sait pas s'il peut hypothéquer sa carte d'identité. C'est la chose la plus chère qu'il ait maintenant* »⁷¹⁸.

Une autre approche proposée par les caricaturistes au sujet de la carte d'identité est la francisation des noms de famille. Si chez certains émigrés, la fidélité à la patrie est si forte qu'ils refusent d'adopter une autre nationalité et conservent toute leur vie un passeport de réfugié⁷¹⁹, d'autres demandent la nationalité française ou rajoute la particule « de » devant leur nom de famille russe, afin de le rendre plus française et plus noble. Ainsi MAD met en image une anecdote émigré sur un certain de Sidoroff, un aristocrate, qui ne sait pas s'il doit se rendre à la préfecture quand on appelle les porteurs des noms de famille qui commencent par un « D » ou par un « S » (*fig. 12 – CI*)⁷²⁰.

⁷¹⁷ MAD, « Bonne année ! Dessins de Koka MAD (С новым годом ! Рисунки коки МАДа) », *La Russie Illustrée*, Paris, 2 janvier 1937, p. 3 (« Я тоже не получил подарка, но папа обещал, что скоро я получу новую карт д'идентитэ за 220 франков. Я не хочу. Лучшие велосипед »).

⁷¹⁸ MAD, « De tout... (Обо всем...) », *La Russie Illustrée*, Paris, 6 mars 1937, p.3 (« Папа не знает, можно ли заложить в ломбард карт д'идентитэ. Это самая дорогая вещь, которую он сейчас имеет »).

⁷¹⁹ Korliakov A., « Inconnus mais pas oubliés... », *op. cit.*, p. 7.

⁷²⁰ MAD, « L'échange de cartes d'identité (Обмен карт д'идентитэ) », Paris, *Les Dernières nouvelles*, 29 octobre 1939, p. 1 (« - Не знаю, должен ли я явиться в префектуру, когда вызывают на букву Д или на букву С: моя фамилия – Де Сидоров »).

IV.1.2. Métiers en exil

Certains « films russes » faisant partie de notre corpus, évoquent les métiers des émigrés. Cependant, ils ne sont pas aussi nombreux que les caricatures traitant de ce sujet, et ont souvent, pour personnages des Russes désargentés qui acceptent n'importe quel emploi alimentaire dans le but de survivre. Ainsi, nous voyons, par exemple, dans des rôles épisodiques, une princesse engagée dans une maison de couture dans *Le Vertige* de P. Schiller et une couturière (une émigrée russe ?) qui fabrique des peluches dans *Fétiche mascotte* de L. Starewitch. Le personnage principal de *Sergent X* de V. Strijewsky, un ancien « Russe blanc », s'engage, quant à lui, dans la Légion étrangère. *Nuits de princes (Nuits de tziganes)* de M. L'Herbier de 1930 et son remix fait en 1938 par V. Strijewsky, tous deux adaptés du roman éponyme de J. Kessel, mettent à l'écran le monde nocturne des cabarets russes de Paris avec leurs chanteurs, danseurs et serveurs, mais aussi un chauffeur de taxi, un écrivain, une infirmière. Tout comme dans le roman, les personnages, dont l'existence vide paraît presque caricaturale, sombrent dans l'alcool, la nostalgie et le désespoir. D'autant plus qu'en exil, ils subissent un déclassé social. Ce qui est aussi le cas des personnages principaux de *Tovaritch* de J. Deval, un ancien intendant du palais de tsar, le général-prince Ouratieff, et son épouse, une ancienne demoiselle d'honneur de la tsarine. Sur l'une des affiches du film, exécutée par Bill, cette transformation frappante est bien démontrée : en arrière plan du poster, le dessinateur figure un tableau dans un cadre doré qui représente

le passé glorieux et insouciant du couple. Le prince et la princesse, vêtus de leurs somptueux vêtements, se regardent dans les yeux, heureux et amoureux, et derrière eux, nous voyons le ciel bleu clair, symbolisant les beaux jours. En revanche, au premier plan de l’affiche, ce même couple est montré en tenues de domestiques. Le prince et la princesse ne se regardent plus : pleins de tristesse, leurs regards semblent tendus vers un avenir incertain. Le contraste entre le passé et le présent est ici parfaitement illustré (*fig. 1*). Pour subsister, les Ouratieff postulent donc comme domestiques chez un homme d’affaires français Arbeziah. Ce n’est que lors de bals occasionnels, organisés par la communauté russe en exil, qu’ils sortent leurs somptueuses tenues et leurs bijoux, portés autrefois à la cour du tsar de Russie. À la fois fascinés par cette « double vie » et cette double apparence des Ouratieff et compatissants à leur malheur, les enfants d’Arbeziah aident le prince à acheter un taxi. Le film s’achève ainsi en évoquant un cliché répandu concernant les métiers des émigrés : le « Russe blanc » – chauffeur de taxi.

En ce qui concerne la documentation historique sur cette question, il est intéressant de reprendre la citation du périodique *Bonsoir* du 17 février 1921, cité par A. Jevakhoff, qui seulement en quelques lignes trace un tableau complexe de la situation des Russes à Paris et de leur insertion professionnelle : « *Il y a à Paris une colonie de 50 000 Russes. Les enfants étudient au lycée russe de Neuilly, initié par Maklakov à l’automne 1920, tandis que leurs parents travaillent dans un ouvroir du 16^e arrondissement. Des femmes, des officiers, des fonctionnaires ; l’un des coupeurs était officier, l’autre diplomate. Les moins habiles, explique*

le journaliste, taillent les chemises »⁷²¹. Chaque sixième membre de la communauté russe en France « possède un diplôme universitaire ; les deux tiers ont reçu une éducation secondaire, mais la plupart d’entre eux exerce les métiers de main-d’œuvre. Une pléiade brillante d’artistes, de musiciens et de comédiens crée sans cesse, s’adressant, par ses œuvres, tout d’abord au public étranger, car ses compatriotes sont trop pauvres pour les soutenir ». D’après les calculs de Huntington, se sont retrouvés en dehors de la Russie près de 55000 ingénieurs, 4000 médecins, 200 architectes, 1800 artistes-peintres et sculpteurs, 3500 comédiens, 8000 musiciens et 700 professeurs et enseignants, dont la plupart se reconvertis, en exil, en main-d’œuvre⁷²².



Figure 1. Bill, affiche du film *Tovaritch* de J. Deval (1935).

⁷²¹ Jevakhoff A., *Les Russes blancs* ..., op. cit., p. 229.

⁷²² Cité dans Yanguirov R., *La chronique cinématographique...*, op. cit., p. 117 – 118.

Dans son ouvrage *Vers le succès. L'Émigration russe en photos 1917 – 1947*, A. Korliakov, s'appuyant sur des témoignages photographiques, identifie plus de 60 métiers exercés par les émigrés russes en France (sans compter les métiers artistiques), notamment, ouvriers d'usine et employés dans des garages Citroën et Renault, vendeurs de billets de la Loterie nationale, de journaux, de produits alimentaires, menuisiers, maçons, peintres en bâtiment, électriciens, chimistes, ingénieurs, gérants et employés dans la restauration, coiffeurs, toiletteurs, médecins, infirmiers, juristes et avocats, journalistes, photographes, éditeurs, bibliothécaires et libraires, traducteurs, comptables, agents d'assurance, mineurs, agriculteurs, nourrices, femmes au foyer et chauffeurs de taxi⁷²³. Sans oublier les maisons de couture, parfumeries et joailleries de la place Vendôme qui fournissent du travail à des centaines d'émigrés russes, ainsi devenus mannequins, couturières, coupeurs et coupeuses, modélistes, créateurs de parfum, bijoutiers, comptables, serveurs et serveuses, portiers au Ritz, etc.⁷²⁴

En France, dans les années 1920, en dépit de l'établissement de quotas pour les étrangers, les grandes entreprises faisaient tout pour employer des Russes qui, sur le marché du travail, étaient considérés comme honnêtes, sensés et travailleurs⁷²⁵. Ainsi, l'industrie automobile, qui se développe intensivement dès la fin des années 1920, embauche massivement. Comme le note A. Jevakhoff à propos des usines Renault, à cette époque, « *près de 5000 Russes blancs travaillaient chez ce*

⁷²³ Korliakov A., *Vers le succès...*, op. cit., p. 10 – 109.

⁷²⁴ Ibid., p. 87.

⁷²⁵ Korliakov A., « Inconnus mais pas oubliés... », op. cit., p. 6.

*concessionnaire d'automobiles, un salarié sur six. Ce qui explique pourquoi Boulogne-Billancourt gagne le surnom de « Billankoursk », « une sorte de village russe transplanté dans la banlieue parisienne »*⁷²⁶. Une interview amplifie le tableau indiquant que, dans l'entre-deux-guerres, près de 30000 Russes ont été employés chez Renault et près de 20000 chez Citroën⁷²⁷. Ce phénomène trouve son reflet dans la caricature, surtout, chez G. Annenkov, qui publie, dans *Satyricon*, quelques dessins amères signés A. Chariy et E. Nitsche, que nous avons déjà cités dans le premier volet de notre thèse, afin d'illustrer le quotidien difficile des émigrés, leur précarité et leur épuisement physique, notamment, en mettant en images les corps squelettiques et courbés des ouvriers⁷²⁸. Le caricaturiste AGHA, quant à lui, propose, dans *La Russie illustrée*, une histoire plus joyeuse, ciblant la paresse et une forte imagination de son personnage, placé dans les décors des usines Renault, dessin également cité dans le premier volet⁷²⁹.

Dans une composition satirique « La publicité est un moteur de l'émigration », parue dans *Satyricon*, Chem s'efforce d'englober et de montrer les différentes facettes de la vie de la colonie russe à Paris, mettant l'accent sur l'âge et le statut socioprofessionnel de chaque personnage. Nous rencontrons alors chez lui un vieux couturier, un

⁷²⁶ Jevakhoff A., *Le roman des Russes...*, op. cit., p. 236.

⁷²⁷ Kovalenko Y., « Ce sont l'église et le cimetière... », op. cit.

⁷²⁸ Chariy A., « La nostalgie du terrain (Тяга на землю) », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, couverture ; Chariy A., « A. Tchekhov et A. Citroën. L'âme slave (Dans les Usines de Citroën) (А. Чехов и А. Ситроен. Русская душа: На заводах Ситроена) », *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, couverture ; Nitsche E., « Les Chroniques de Billancourt (Биянкурские праздники) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 8.

⁷²⁹ AGHA, « Ivan Ivanovitch Bejentssev. Aux usines Renault (Иван Иванович Беженцев. На заводах Рено) », *La Russie Illustrée*, Paris, 20 mars 1925, p. 6.

chauffeur célibataire, une jeune femme au foyer, une femme d'une quarantaine d'années, qui s'avère être une « *Estonienne, à la recherche d'un compagnon de vie* », un dentiste, un romancier, un artiste, qui s'amuse, souffrent, réclament leurs droits, se questionnent sur l'utilisation correcte des articles en français, se pavant ou moisissent littéralement sous le poids du travail et de l'âge⁷³⁰ (fig. 2).



Figure 3.

Les caricaturistes de *Satyricon* mettent, également, en images les représentants d'autres métiers en exil. Il s'agit souvent de montrer à travers ces portraits-charges « professionnels », le plus souvent drôles, l'adaptabilité, l'agilité, l'habileté et le courage des émigrés, quelques fois excessifs, et qui partent à la dérive. Si l'émigré a de la chance de trouver

⁷³⁰ Chem, « La publicité est un moteur de l'émigration (Реклама – двигатель эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p.12.

un poste dans une France frappée par la crise économique, il peut être donc un photographe à la recherche de sujets amusants (*fig. 3*)⁷³¹ ; un artiste peintre très prévoyant et pressé de profiter au maximum de sa gloire (*fig. 4 – CI*)⁷³² ; un figurant, un comédien, un cameraman sans peur, ainsi qu’un réalisateur de cinéma à l’imagination débordante (*fig. 5 – CI*)⁷³³ ; des couturières et des mannequins beaux et intelligents (*fig. 6 – CI*)⁷³⁴ ; une voyante qui ne prédit que de bonnes choses au risque de perdre ses clients (*fig. 7 – CI*)⁷³⁵ ; ou encore le serveur-djiguite d’un restaurant russe qui cherche à devenir un amant entretenu (*fig. 8 – CI*)⁷³⁶. Des serveurs et musiciens très agiles, qui se mettent littéralement dans l’eau, afin de satisfaire leurs clients, qui consomment lors de leur baignade, et gagner leur pain (*fig. 9 – CI*)⁷³⁷. Ainsi que tous les métiers du Montmartre russe – portiers, danseurs, porteurs de pancartes publicitaires, chauffeurs de taxi – qui sont, également, mis en images dans *La Russie illustrée* (ex. *fig. – 10*)⁷³⁸. Il est intéressant de noter qu’il suffit de prendre un numéro quelconque des *Dernières nouvelles* ou de

⁷³¹ Annenkov G., sans titre, *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 13.

⁷³² Pikelny R., « Le prévoyant (Предусмотрительный) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 6.

⁷³³ Grosser B., « Le film sonore (Звуковой фильм) », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 8.

⁷³⁴ Gross A., « Les Américaines sont venues (dans une maison de couture russe) (Американки приехали. В русском кутюре) », *Satyricon*, Paris, 16 mai 1931, p. 16.

⁷³⁵ Sciltian G., « Chez une voyante (У гадалки) », *Satyricon*, Paris, 26 septembre 1931, p. 3.

⁷³⁶ Sciltian G., « Les proverbes et les dictons (Пословицы и поговорки) », *Satyricon*, Paris, 23 mai 1931, p. 9.

⁷³⁷ PEM, sans titre, *La Russie Illustrée*, Paris, 4 août 1928, couverture.

⁷³⁸ Rojankovsky F., « Le Montmartre russe (Русский Монмартр) », *La Russie illustrée*, Paris, 6 mars 1926, p. 3.

La Russie illustrée pour découvrir, à travers les petites annonces, ces nombreux métiers exercés par les émigrés⁷³⁹.

Cependant, le chauffeur de taxi reste le métier le plus convoité par les Russes, civils, mais surtout anciens militaires, qui possédaient déjà une expérience en mécanique ou en conduite :

Dans les années 1930, près de 3 000 taxis russes ont sillonné les rues parisiennes. Parmi les chauffeurs il y avait de nombreux officiers supérieurs de la garde impériale. Ils avaient une excellente éducation, mais leur seule profession était la guerre. Or, ils savaient conduire, certains même avaient participé à des rallyes. C'est pourquoi ils se firent chauffeurs de taxi⁷⁴⁰.

Vladimir Ouspenski, un ancien marin russe, qui a travaillé comme chauffeur de taxi à Paris pendant près de vingt ans, note, dans ses mémoires, que ce métier, comme toute profession libérale, donnait plus

⁷³⁹ Ainsi, par exemple, *Les Dernières nouvelles* du 8 septembre 1923 publie les annonces suivantes des professionnels russes à Paris : un orchestre, un restaurant (*Château et caveau caucasiens*), une banque, une bijouterie, une pension de famille, un couturier, une cantine, un cabinet juridique, une école de conduite, une clinique, des cabinets dentaires, une voyante, une école élémentaire, une maison d'édition, une boutique d'antiquaire, un cabaret (*Elmano*), des traducteurs, des magasins d'alimentation.

⁷⁴⁰ Korliakov A., « *Les Mercredis de l'histoire : la révolution d'Octobre* », *Arte*, le 25 janvier 2001, 20h40. Nous trouvons, également, dans *La Russie Illustrée* du 19 janvier 1935 une note suivante : « Nombre d'émigrés russes sont devenus chauffeurs de taxi. Rien qu'à Paris, on en comptait environ trois mille. Beaucoup d'entre eux, persuadés que cet emploi ne serait que temporaire, restèrent indépendants et n'adhèrent à aucun syndicat. D'autres cependant, se considérant comme des professionnels, s'inscrivent à l'un des syndicats existants. [...] La plupart choisirent l'Union des chauffeurs de taxi russes de Paris. Fondé le 8 mai 1926, elle est le plus ancien syndicat de cette corporation qui, à ce jour, a distribué mille neuf cent dix cartes. [...] Le syndicat s'est adjoint un conseiller juridique à plein temps, A. N. Koudrine, ainsi que deux avocats du bureau, le Russe D. V. Petchorine et un Français, G. Delaize ». Pour comparer : K. Schlögel indique qu'en 1924, à Berlin, on compte 2900 taxis, et en 1927, leur nombre s'élève déjà à 9170 (Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit. , p. 289).

de liberté à ceux qui l'exerçaient et était aussi mieux payé que d'autres emplois exercés par les émigrés :

La majorité des émigrés russes se fut retrouvée, à son arrivée en France, dans une situation extrêmement difficile en raison de l'absence de moyens de subsistance. Nous étions assimilés aux Arabes et n'avions l'accès qu'aux postes de main-d'œuvre dans les usines. L'amiral A.I.Roussine, chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur, a dû accepter un petit poste d'employé de bureau. Comment faire ? Certains se soumettaient à leur sort et s'engageaient dans les usines comme ouvriers ou balayeurs, d'autres, principalement les chefs de famille, ont commencé à chercher le moyen de sortir de cette impasse. Ces recherches étaient très difficiles. Nous nous heurtions à beaucoup de portes fermées. La xénophobie qui prévalait en France, se faisait sentir à chaque pas. Une solution à notre problème, certes, pas très brillante, a été trouvée dans le métier de chauffeur de taxi. Étant dynamique et entreprenant, le chauffeur de taxi pouvait gagner deux fois plus qu'un électricien à l'usine. De surcroît, ce métier permettait de subvenir aux besoins de la famille et de rester son propre chef, de garder son indépendance. Ce furent les raisons principales qui firent que le métier de chauffeur de taxi était aussi demandé. Et puis, les Russes se distinguaient par leur honnêteté et leur politesse, car la plupart d'entre eux avaient une bonne éducation. Tous travaillaient honnêtement et étaient les premiers à restituer des objets oubliés dans leurs taxis. Je connaissais un chauffeur de taxi qui commandait autrefois l'une des armées du front occidental, je connaissais aussi un amiral, des généraux, des capitaines de vaisseau, des officiers de l'état-major, des gouverneurs, des ingénieurs, des médecins, des juges, des avocats, des soldats et des marins ordinaires. Avant la dernière guerre, à Paris, environ 2 500 émigrés russes travaillaient comme chauffeurs de taxis⁷⁴¹.

⁷⁴¹ Успенский В. В. Воспоминания парижского шофера такси// Аллой В. Диаспора. Новые материалы. Том 1. – Париж/СПб.: Athanaeum – Phénix, 2001, с. 9 (Uspenskij V.V., « Les souvenir du chauffeur de taxi parisien », dans Alloy V. (dir.), *Diaspora. Les nouveaux documents*, vol. I, Paris – Saint-Petersbourg, Athanaeum – Phénix, 2001, p. 9 (c'est nous qui traduisons du russe).

Faisant longtemps partie du folklore parisien, les chauffeurs de taxi russes trouvent donc leur place dans la caricature émigrée, notamment dans les pages de *La Russie illustrée* et dans celle de la revue professionnelle des chauffeurs de taxi *Au Volant*, dont seules six numéros voient le jour à Paris en 1933. Par exemple, le caricaturiste PEM exploite le stéréotype de l'aristocrate déchu devenu chauffeur de taxi. Dans son célèbre dessin « Les Russes à Paris » placé en couverture de *La Russie illustrée* en février 1926, il met en image une jeune beauté venant d'arrêter un taxi russe, conduit par un vieil homme à l'apparence tolstoïenne. Les couleurs sombres utilisées dans le dessin, nous permettent de voir qu'il est vêtu très modestement. Son visage pâle s'efface derrière sa grosse moustache tournée et sa longue barbe blanche. Derrière le volant de sa voiture rouge, ce chauffeur a aussi l'air d'un père Noël. Un ombre de chagrin ou de nostalgie plane sur son visage calme dont seuls les yeux questionnent la jeune cliente. (fig. 11)⁷⁴². Le dessin qui pourrait servir d'illustration à cette description littéraire de J. Vignaud :

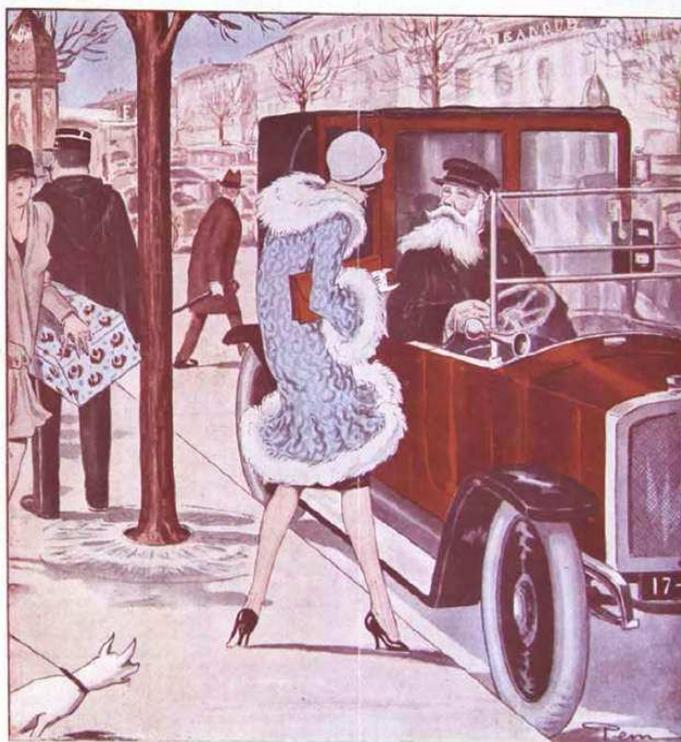
Une femme, fraîche et svelte dans sa robe de toile couleur de blé mûr, payait son chauffeur, vieil homme aux longues moustaches (...) – Le général Dotzvoskoff, le major du grand-duc Nicolas ! s'écria Pierre d'une voix changée. (...) sous leurs yeux surgissait une ruine humaine, avec une peau flasque et rougeâtre de dindon. Et le général déchu retrouvait pour sa cliente son sourire officiel de grand maître des cérémonies⁷⁴³.

⁷⁴²PEM, « Les Russes à Paris (Русские в Париже) », *La Russie illustrée*, Paris, 27 février 1926, couverture. (« *Русский шоффер на бульварах* »).

⁷⁴³Vignaud J., *Niky. Roman...*, op. cit., p. 38. De nombreuses œuvres littéraires de l'époque – aussi bien prose que poésie – écrites en russe et en français ont pour personnage ou pour thème les chauffeurs de taxi russes. Voici, par exemple, *Le*

РУССКІЕ ВЪ ПАРИЖѢ.

LES RUSSES A PARIS



Русскій шофферъ на бульварахъ.

Figure 11. « Un chauffeur russe sur les boulevards ».

Chauffeur de Montmartre (« Монмартрскій шофер »), un court vers d'Evgueni Tarusski, un journaliste et écrivain émigré : « Je suis un chauffeur de taxi. Je veille la nuit entière. J'attends devant des portes illuminées, puis je file le long des voies miroitantes des Champs-Élysées endormis ; tel un oiseau, je vole pour emmener les amoureux chez eux. Je suis un chauffeur de taxi. Mais non. Pas un chauffeur parisien et bourgeois dont la vie régulière s'écoule comme un fleuve, qui déjeune à midi pile à la petite brasserie au « Rendez-vous des chauffeurs », qui mange de la salade en remplissant toujours son verre d'« ordinaire », et bourre sa pipe de tabac « caporal » en contemplant d'un air rêveur le paisible lointain. Je suis un chauffeur différent, mystérieux, étranger pour eux tous, étranger à jamais...Les couleurs froides des panneaux publicitaires me font fermer les yeux, et mon âme s'envole au loin. Loin des boîtes de nuit de Paris, loin, vers le silence des forêts et des parcs, où était ma maison aux colonnades élancées et la petite tonnelle tout au bout de l'allée verdoyante de tilleuls centenaires, plantés par mon aïeul... » (c'est nous qui traduisons du russe), <http://white-force.ru/publ/4-1-0-101>, consulté le 30/11/2017).

Pour Iliodor Gousseff, fondateur, rédacteur en chef et illustrateur de la revue *Au Volant*, le chauffeur russe, malgré les difficultés de son métier, est aussi un gardien des traditions et des coutumes (*fig. 12 – CI*)⁷⁴⁴. Le dessinateur Sten met en image un chauffeur de taxi « éternellement libre » qui attend des clients si longtemps, que son taxi s’est devenu couvert de toiles d’araignées. Les oiseaux y ont fait leur nid, les mauvaises herbes ont poussé sur le toit du taxi et des champignons ont encerclé ses roues. Ce chauffeur âgé, fatigué et nostalgique, est en train de rêvasser. Comme l’annonce la légende qui accompagne le dessin : « *La vie est un conte triste et nous rêvons à des jours meilleurs* » (*fig. 13 – CI*)⁷⁴⁵.

Le même dessinateur propose également sa classification des chauffeurs de taxi russes. Dans deux numéros de la revue, Sten fait défiler devant le lecteur une typologie à six niveaux. Il commence par le « débutant » – un jeune chauffeur qui se tient tout droit derrière son volant, la casquette bien tirée sur des yeux cachés par une paire de lunettes. Il est suivi par un « espèce en voie de disparition », un chauffeur très âgé, lourdement avachi sur son siège de conducteur, mais qui s’accroche encore à son volant. Un bout de tissu est enroulé autour de sa tête : souffre-t-il du froid ou d’une maladie ? Le troisième type de chauffeurs russe est « celui qui secoue ». Une cigarette aux lèvres, il a un regard arrogant et indifférent et semble ne s’intéresser qu’à sa propre

⁷⁴⁴ Gousseff I., « La fête de Pâques des chauffeurs (Шоферская Пасха) », *Au volant*, Paris, n° 1, mai 1933, p. 18.

⁷⁴⁵ Sten, sans titre, *Au volant*, Paris, n° 2, juin 1933, p. 22.

personne ou à l'argent qu'il gagne (*fig. 14 – CI*)⁷⁴⁶. Le quatrième type de chauffeurs est un « déçu ». Il est littéralement collé au dossier de son siège comme s'il voulait le repousser en arrière, les yeux plissés et la tête enfoncée dans le col levé de sa veste, comme s'il voulait disparaître sous ses vêtements. Ensuite, vient le « dragueur ». Il fait tout pour plaire à ses clientes : il est bien coiffé et habillé, porte un nœud papillon et un petit mouchoir dans la poche extérieure de sa veste. Il garde ses petits doigts écartés et a même accroché des fleurs dans sa voiture. Enfin, le dernier type de chauffeur est celui « qui ne lit pas la revue *Au volant* ». Il n'a pas de client et semble être triste et perdu. On comprend que, pour ce dernier type, il s'agit d'un pas publicitaire : la revue est censée de rythmer le quotidien des chauffeurs (*fig. 15 – CI*)⁷⁴⁷.

L'un des caricaturistes de *Satyricon* aborde le thème de la vitesse des moyens de transport et conclut que le taxi (au moment des embouteillages, peut-être ?) est moins rapide que le cheval (*fig. 16 – CI*)⁷⁴⁸. Quant à MAD, caricaturiste-vedette des *Dernières nouvelles* et de *La Russie illustrée*, il évoque le métier de chauffeur de taxi dans le contexte des reconversions professionnelles des émigrés russes en France ou en comparaison entre leur vie d'avant et leur vie actuelle. Pour MAD, tout métier en exil, y compris celui de chauffeur de taxi, témoigne du déclassement socioprofessionnel que subissent les émigrés. Ainsi, dans la caricature « Les courriers des émigrés envoyés de Paris à leur patrie », il

⁷⁴⁶ Stens, « Les typages des chauffeurs de taxi russes (Типы парижских таксистов) », *Au volant*, Paris, n° 4 – 5, août – septembre 1933, p. 20 – 21.

⁷⁴⁷ Sten, « Les typages des chauffeurs de taxi russes (Типы парижских таксистов) », *Au volant*, Paris, n° 6, octobre 1933, p. 23.

⁷⁴⁸ Signature illisible, sans titre, *Satyricon*, Paris, 30 mai 1931, p. 2.

illustre deux différentes significations de la même phrase. « *Chaque soir, j'enfile mon smoking...* », écrit un émigré devenu serveur. Cependant, ses proches en Russie soviétique, qui ont tendance à imaginer la vie à l'étranger comme une vie paradisiaque, l'imaginent en dandy qui porte son smoking pour aller aux bals et s'amuser. « *Toute la journée, je me déplace en voiture...* », écrit un chauffeur de taxi, replié d'épuisement sur son volant, tandis que sa famille en Russie l' imagine se promenant aux Champs-Élysées à l'arrière d'une auto. Dans cette caricature, MAD nous présente, également, un émigré-chômeur qui va tous les jours à la bourse du travail et une coursière d'une maison de couture, soucieuse et mal dans leur peau (*fig. 17 – CI*)⁷⁴⁹.

À travers cette planche, nous voyons que les émigrés semblent éprouver, en exil, des difficultés de faire reconnaître leur statut social et leurs compétences d'autrefois et, par conséquent, souffrent de la qualité des relations à soi et à autrui. Cependant, il est difficile de ne pas remarquer leur volonté de s'en sortir que MAD exprime à travers son œuvre. Même s'ils suscitent son sourire, les personnages du caricaturiste s'inspirent de leurs carrières précédentes pour survivre à Paris. Ainsi, dans une autre caricature publiée dans *La Russie illustrée*, MAD nous présente un ancien ministre des chemins de fer, un homme âgé à la barbe et la moustache blanches, devenu chauffeur de taxi. Un ancien général, qui a su garder en exil sa posture imposante et droite, s'est reconverti en chef cuisinier. Un ancien rédacteur en chef, vêtu de guenilles, aux chaussures déchirées, vend des journaux. Un ancien inspecteur sanitaire

⁷⁴⁹ MAD, « Les courriers des émigrés envoyés de Paris à leur patrie (Эмигрантские письма из Парижа на родину) », *La Russie illustrée*, Paris, 16 octobre 1926, p. 2 – 3.

nettoie le sol d'une cave à vin. Un ancien financier, spécialiste des prêts, fait la manche. Un ancien chirurgien s'est reconverti en boucher. Un ancien diplomate gagne sa vie comme un simple portier, et, enfin, un ancien directeur des services pénitentiaires travaille dans un zoo (fig. 18 – CI)⁷⁵⁰. Il va de même pour les émigrés à Constantinople, auxquels MAD rend un hommage humoristique dans *Bitche*. Les « échappés » deviennent serveurs dans des restaurants russes de la capitale turque (fig. 19)⁷⁵¹.



Figure 19. « Ceux qui, à tout prix, ne veulent pas servir leur pays... servent volontiers les autres ».

⁷⁵⁰ MAD, « Les Russes à l'étranger (Русские за границей) », *La Russie illustrée*, Paris, 12 mars 1925, p. 3. Voir aussi une planche similaire : MAD, « Les Russes en émigration », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 janvier 1925, p. 7.

⁷⁵¹ MAD, « Les réfugiés russes. À Constantinople (Русские беженцы. В Константинополе) », *Bitche*, Paris, n°1, août 1920, p. 6. («Те, которые ни за что не хотятъ служить, ... охотно прислуживаютъ»).

MAD constate, également, non sans humour, que ce déclassement socioprofessionnel que subissent les émigrés permet à des vocations de s'épanouir. « - *Nous étions paresseux, mais, en exil, nous nous sommes remués. Nous sommes toujours pressés et obligés de courir. Nous avons appris à être énergiques...* », soupire un personnage de MAD⁷⁵². Aristocrate déchu, ce héros constate donc tristement qu'à l'étranger, l'instinct de survie l'a guidé vers un chemin jamais imaginé : « - *Les officiers ont appris le métier de la restauration, les bureaucrates ont appris à écrire des mémoires, les bourgeois ont appris à vivre modestement...* »⁷⁵³. Dans la caricature « Si, à l'étranger, les Russes avaient pu garder leur ancienne apparence », nous découvrons des anciens militaires, avec leur tenue impeccable, qui ont trouvé des postes de chauffeur, de commerçant, d'ouvrier d'usine et de peintre en bâtiment (fig. 20 – CI)⁷⁵⁴. Ils occupent aussi bien des places des portiers, que de danseurs et de serveurs-djiguites dans de nombreux restaurants et cabarets russes de Montmartre. Ces personnages remarquent avec l'humour : « - *C'est bizarre : les Français disent que Montmartre est plein d'étrangers. Mais nous ne les voyons pas !* » (fig. 21 – CI)⁷⁵⁵.

⁷⁵² MAD, « L'identité russe mise à l'épreuve en exil », *La Russie Illustrée*, Paris, 20 novembre 1926, p. 3.

⁷⁵³ MAD, « Que les Russes ont-ils appris en émigration ? », *La Russie Illustrée*, Paris, 27 novembre 1926, p. 3.

⁷⁵⁴ MAD, « Si, à l'étranger, les Russes avaient pu garder leur ancienne apparence (Если бы русские за границей сохранили свою прежнюю внешность) », *La Russie illustrée*, Paris, 12 novembre 1927, p. 3.

⁷⁵⁵ MAD, « Montmartre sans étrangers (Пустующий Монмартр) », *La Russie illustrée*, Paris, le 19 mars 1927, couverture.

Dans la planche «Les types parisiens », MAD revient à nouveau sur le sujet de « l’omniprésence » des émigrés russes à Paris : le personnage du journaliste qui a pour but de faire un reportage sur les métiers des Parisiens, ne croise que les exilés russes. Ainsi, il rencontre un ancien adjoint du procureur devenu chauffeur de taxi, une « *midinette typiquement parisienne* » qui vient de Nijni Novgorod, un vendeur de journaux russes, un ouvrier, ancien « *capitaine du Régiment de cavalerie de le Garde de Sa Majesté* », tsar de Russie. Ensuite, le dessinateur fait défiler un autre militaire, soldat des brigades russes⁷⁵⁶, reconverti en garçon de café des comédiens et des figurants russes qui tournent, dans les rues de Paris, un film policier français, et même un employé de l’ambassade soviétique que le héros-journaliste prend pour un bourgeois français. L’aventure du journaliste s’achève par une rencontre emblématique : il fait connaissance d’un chansonnier français déguisé en Cosaque russe. Afin de pouvoir préserver son gagne-pain et survivre à la « concurrence » des Russes à Montmartre, le chansonnier est contraint de troquer sa veste de velours contre un habit de djiguite caucasien (*fig. 22 – CI*)⁷⁵⁷.

Afin de documenter ces dessins de MAD, notons le courage exemplaire et la forte implication des émigrés russes dans le monde du travail :

⁷⁵⁶ Il s’agit des quatre brigades d’infanterie faisant partie du corps expéditionnaire russe en France, une force de l’armée impériale russe engagée, en tant qu’alliée, dans les combats de la Première Guerre mondiale sur le front français et macédonien.

⁷⁵⁷ MAD, «Les types parisiens (Парижские типы) », *La Russie Illustrée*, Paris, 27 août 1927, p. 7.

Il est vrai qu'au début, leur énergie et leur aptitude aux tâches difficiles surprirent les Russes eux-mêmes. Malgré la maladie, l'épuisement physique et moral, ils démontrèrent des capacités d'adaptation au travail que des professionnels auraient pu leur envier. Des professeurs et des étudiants, par exemple, se sont avérés des ouvriers remarquables. Évidemment, la plupart d'entre eux durent renoncer à une spécialité dont la préparation leur avait coûté les meilleures années de leur vie. Il fallut oublier le passé et accepter ce qu'on leur proposait dans les pays inconnus. Les fermiers russes en Amérique du Sud ont réussi à s'adapter aux conditions climatiques et, malgré la mauvaise qualité du sol des parcelles concédées, ont créé des exploitations florissantes. Dans le sud de la France, les jardiniers russes ont fait l'admiration de spécialistes locaux. Dans les villes-usines où il est très difficile à un étranger de gagner du galon – comme au Creusot – d'anciens officiers de la Garde impériale, d'abord acceptés avec méfiance, obtinrent des postes de chefs d'ateliers après avoir passé avec succès des examens techniques⁷⁵⁸.

⁷⁵⁸ Korliakov A., « Inconnus mais pas oubliés... », op. cit., p. 6. Nous trouvons, également, une argumentation similaire chez A. Jevakhoff : « L'un est conducteur de taxi, l'autre a inventé une machine à déblayer le fil barbelé sur les champs de bataille, un troisième est correcteur dans une imprimerie, un autre s'occupe d'un bouillon-restaurant, celui-ci est manoeuvre dans une entreprise automobile. Avant, ils totem officiers, conseillers d'État ou chef des apanages à la cour impériale. Même s'ils n'ont pas la chance des banquiers ou de nombreux intellectuels qui peuvent continuer à exercer leur métier d'origine, ces Russes blancs ne se plaignent pas. Ils ont un emploi et donc de quoi vivre. Ce n'est qu'un mauvais moment à passer. Envisageraient-ils de dénoncer leur dégradation sociale que les regards féminins sauraient les rappeler à l'ordre. Épouses, sœurs, filles russes : aucune ne rechigne à travailler. Elles deviennent secrétaires et téléphonistes, elles servent dans les restaurants, elles sont ouvreuses de théâtre ou figurantes au cinéma et surtout, elles filent l'aiguille. Elles ont appris la couture et la broderie en Russie, elles l'ont pratiquée dans les ouvriers pendant la guerre mondiale et durant la guerre civile. Spécialiste du « petit point », tricoteuse de « sweater », chapelière, fabricante de poupées, couseuses de boutons : elles savent tout faire, sans oublier ce point ancien « qu'on retrouve sur les habits sacerdotaux et les ornements de l'Église orthodoxe russe », réputé donner une broderie pleine et en relief. Dans leur malheur, les dames russes ont la chance de fréquenter un Paris décidé à rattraper quatre années sans fêtes et sans plaisirs. L'heure est à la gaieté, aux vêtements de couleur, aux tenues originales : quoi de plus russe dans l'imagination parisienne que la couleur, l'originalité et la fête permanente ? Les dames de l'aristocratie émigrée se

Cependant, il serait juste de remarquer que MAD ne reste pas indifférent à la souffrance des émigrés, engendrée par leur situation difficile et, parfois, humiliante. Ainsi, sur la planche publiée dans *La Russie illustrée* et intitulée « Les déguisés à Paris... », figurent six portraits professionnels des émigrés : un ouvrier, un chauffeur de taxi, un portier-djiguite, un serveur, un musicien et un employé de l'ambassade soviétique. Les cinq premiers personnages cachent ou détournent leur regard, le dirigeant vers le sol ou vers leurs ouvrages. Ils sont pauvrement vêtus. On ressent leur mal-être à travers leurs dos courbés donnant l'impression que les personnages sont repliés sur eux-mêmes. Ils croisent leurs bras ou cachent leurs mains dans un geste d'enfermement. Seul le fonctionnaire soviétique a le corps et les bras détendus. Il est à l'aise dans ses habits chics et regarde tout droit devant lui. Une légende ironique explique le dessin faisant allusion aux bouleversements vécus par ses héros : « - *Des bourgeois au seuil de la précarité et un prolétaire haut placé* » (fig. 23 – CI)⁷⁵⁹.

Nous trouvons, également, un personnage similaire chez G. Sciltian. Il s'agit d'un ancien avocat assermenté devenu serveur. Dans

précipitent alors dans la mode » (Jevakhoff A., *Le roman des Russes...*, op. cit., p. 229 – 230). L'écrivain J. Vignaud décrit la reconversion professionnelle des émigrés russes de façon similaire en mettant en avant le cliché d'un noble déchu : « Les temps sont durs, la Russie traverse de mauvaises heures. La baronne Aleief est placière en épicerie ; la jeune princesse Barisky est petite main chez un couturier place Vendôme ; l'amirale Sakarof copie des adresses commerciales ; la belle Vera Tepof fait des traductions ; quatre généraux et six colonels de l'armée impériale sont conducteurs d'automobiles ; le prince Chekof, l'ancien chambellan, vend des tableaux chez Hirschfeld... » (Vignaud J., *Niky. Roman...*, op. cit., p. 57 – 58).

⁷⁵⁹ MAD, « Les déguisés à Paris... (Ряженные в Париже...) », *La Russie illustrée*, Paris, 18 février 1928, p. 3. (« Буржуи, у которых широкая масленица, и пролетарий, у которого высокий пост »).

une salle vide à l'attente des clients, il se souvient, le regard perçant le sol, de son passé : quand il était encore un jeune avocat à la belle chevelure, plein d'énergie et d'allure. Son smoking, qu'il a emené en exil, était encore tout neuf. Le personnage soupire alors : « - *Mon vieux smoking, ne me quitte pas !..* » Comme s'il s'agissait de la dernière chose, le reliant à son passé, qui le rendait nostalgique (*fig. 24 – CI*)⁷⁶⁰. Afin de se préserver du sentiment d'abandon, de regret et d'humiliation qu'engendre le déclassement socioprofessionnel, un autre personnage de G. Sciltian préfère inventer son propre mythe. Il n'ose pas à s'avouer que, lors de son exil à Constantinople, il vendait des fruits, et tourne son récit de sorte que tout le monde croit qu'il gérait les finances de toute la ville⁷⁶¹. Enfin, le caricaturiste de *Satyricon* évoque aussi le thème de la reconversion professionnelle des émigrés. Mais il s'agit, chez lui, de reconversions plutôt radicales, mettant en images, avec beaucoup d'humour, l'ingéniosité découlant du désespoir des émigrés. Ainsi, un Russe « se transforme » en Noir pour pouvoir travailler à l'Exposition coloniale de 1931. Il s'étonne alors quand l'une de ses connaissances ne le reconnaît pas (*fig. 25*)⁷⁶².

⁷⁶⁰ Sciltian G., « L'histoire d'un avocat assermenté (История присяжного поверенного) », *Satyricon*, Paris, 15 août 1931, p. 6. (« *Мой старый фрак, не покидай меня!..* »)

⁷⁶¹ Sciltian G., « Le mythe émigré (Творимая легенда) », *Satyricon*, Paris, n°6, mai 1931, p. 16.

⁷⁶² Sciltian G., « Une rencontre inattendue (Неожиданная встреча) », *Satyricon*, Paris, 11 juillet 1931, p. 3 : « - Maria Ivanovna, ne me reconnaissez-vous pas? » (« - *Неужели вы меня, Марья Ивановна, не узнаете ?..* »)



Figure 25.

Nous voudrions faire appel à deux autres thèmes brièvement représentés dans la caricature. Il s'agit, d'une part, de la crise économique du début des années 1930 et le chômage qu'elle engendre chez les émigrés, et, de l'autre, des spéculations de tout genre que les émigrés mettent en place afin de joindre les deux bouts⁷⁶³. En ce qui

⁷⁶³ Parmi les causes du chômage chez les émigrés, l'historien M. Raëff note le manque d'intégration chez les jeunes exilés, ce qui engendre « des difficultés pour trouver un travail, et pire pour trouver un éditeur ou galeriste pour leurs œuvres. Cet isolement

concerne le chômage, c'est souvent MAD qui figure son émigré à la bourse du travail ou dans des situations, où il n'arrive pas à payer son titre de séjour ou son loyer (nous avons déjà cité ces caricatures dans les chapitres précédents). Pour G. Sciltian, le chômage rime aussi avec la bourse du travail. Si dans la vie d'avant, où il avait une bonne situation, son émigré travaille ou joue en bourse, en exil, il se retrouve, souvent, à la bourse du travail. L'humour du caricaturiste est alors basé sur un jeu de mots : « D'un travail à la bourse à la bourse du travail il n'y a qu'un pas » (*fig. 26 – CI*)⁷⁶⁴. En revenant à l'œuvre de MAD, nous aimerions citer sa planche « Les « affaires » des émigrés ou le cercle magique », publiée dans *La Russie illustrée* en 1927, peu avant la Grande Dépression. Même si, grâce à la politique de Poincaré, le franc est stabilisé, les Russes qui ont des difficultés pour trouver un emploi, sont au seuil de la précarité et vendent leurs derniers objets de valeur. Ainsi, une certaine Maria Ivanovna décide de vendre son écharpe en renard entier pour 1000 francs. Elle en parle à un ami, Nikolai Petrovitch, qui, à son tour, propose l'écharpe à Sergueï Ivanovitch en augmentant le prix. Chaque client potentiel se transforme en vendeur en rajoutant au prix initial de l'écharpe sa propre commission. Quand le bruit sur la vente de l'écharpe revient à Maria Ivanovna, son écharpe est déjà estimée à 3000 francs. Or, elle ne sait pas qu'il s'agit de sa propre « marchandise » et y rajoute, également, le prix. Le cercle « magique » de spéculation

explique aussi pourquoi les Russes participaient si intensément aux rencontres informelles dans les cafés, clubs et milieux culturels » (Cité par I. Scola dans *Voldemar Boberman...*, op. cit., p. 56).

⁷⁶⁴ Sciltian G., sans titre, *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 16. (« *От труда на бирже до биржи труда – один шаг* »).

recommence donc à tourner et le prix de l'écharpe continue à flamber (fig. 27 – CI)⁷⁶⁵.

IV.1.3. Différends politiques dans le milieu des émigrés

Contrairement à l'émigration des révolutionnaires russes du début du siècle, les émigrés des années 1920 forment une communauté très hétérogène, malgré la prépondérance des Russes blancs. Aux côtés des nombreux monarchistes, la diaspora compte des libéraux, voire des socialistes opposés au régime soviétique, parmi lesquels on retrouve, d'ailleurs, d'anciens émigrés antirévolutionnaires ainsi que des personnes, sans opinion politique précise, que la guerre civile avait jetées hors de leur pays⁷⁶⁶.

La Russie « hors frontières » offre la diversité d'un corps national complet, avec ses hommes politiques et ses diplomates, sa presse, ses avocats, ses artistes, son église, ses écoles, etc. Elle se pense comme une

⁷⁶⁵ MAD, « Les « affaires » des émigrés ou le cercle magique (Эмигрантские «дела», или заколдованный круг) », *La Russie illustrée*, Paris, 8 octobre 1927, p. 3.

⁷⁶⁶ Kaplan H., Gousseff C., « Presse et émigration russes... », op. cit., p. 162. « L'image d'une émigration monarchiste, orientée vers la restauration de l'ordre ancien — celle des « Russes blancs » — a longtemps occulté la permanence d'une gauche hostile au pouvoir bolchevik ou, tout du moins, critique : socialistes-révolutionnaires ayant participé en 1917 au gouvernement, élus à l'Assemblée constituante, membres du Directoire d'Ufa, socialistes-révolutionnaires de gauche chassés du gouvernement de coalition avec les bolcheviks et enfin mencheviks pour qui l'exil témoigne de plus en plus de l'impuissance à constituer en Russie soviétique une opposition légale, sans parler des anarchistes » (Weill C., « Mencheviks et socialistes-révolutionnaires en exil... », op. cit., 419).

nation, voire comme un État en exil provisoirement supplanté dans son pays d'origine par des imposteurs qui ne se disaient plus russes et proclamaient haut et fort leur internationalisme. Les émigrés n'avaient pas le sentiment d'avoir quitté leur État, mais de l'avoir emporté avec eux »⁷⁶⁷. La vie de la communauté émigrée a donc été bien organisée et structurée, afin de non seulement créer une sorte d'état en exil, mais aussi pour garantir et fournir de l'aide à ses membres :

La forte spécificité de l'émigration réside à l'évidence dans la représentativité de ses élites qui constituèrent, du moins en France, près du tiers des réfugiés. Proportion remarquable mais néanmoins minoritaire au sein d'un groupe très divers et hétérogène. (...) La création et la refondation de grandes organisations d'entraide dans l'émigration se sont inscrites dans la continuité de l'expérience humanitaire développée au cours des guerres - mondiale et civile - en Russie. Mais l'assistance interne n'aurait pu exister dans son ampleur et son inventivité sans les ressources propres issues de divers fonds de l'État russe à l'étranger. L'histoire de ces ressources met en scène différents milieux d'acteurs, fait apparaître les rapports de force existants, et rend compte des formes d'arbitrage instaurées pour assurer et garantir la cohésion d'une communauté en

⁷⁶⁷ « Tout le temps que le nouveau régime ne bénéficia pas de la reconnaissance internationale, ce sentiment amena les émigrés à tenter de s'organiser en une curieuse formation de type étatique sans territoire. À première vue, réémigration en avait les moyens : elle avait hérité d'un corps diplomatique de haut niveau (Bakhmetiev aux USA, Maklakov à Paris, Sabline à Londres, etc.), les anciens consulats et ambassades se trouvaient à sa disposition, elle comptait dans ses rangs quatre anciens Premiers ministres, plusieurs ministres, des dizaines de députés de la Douma ou de la Constituante, l'ensemble des dirigeants de la haute finance, deux prétendants éventuels au trône, une armée encadrée par des centaines de généraux et d'officiers supérieurs. Tous les partis politiques, de l'extrême droite à la gauche, étaient représentés, à l'exception bien sûr des bolcheviks. Spontanément s'étaient reconstituées les associations corporatives et professionnelles, les Unions « des zemstvos et des villes », des journalistes, des avocats, un synode évêques, etc. (Struve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p. 27).

exil. C'est, au bout du compte, toute une architecture de l'organisation communautaire qui se révèle, tenue par un encadrement sûr⁷⁶⁸.

Cependant, on note, également, l'existence de nombreux différents au sein de la communauté russe. Malgré l'établissement des quartiers russes à Paris ou dans d'autres villes françaises, les émigrés préféraient habiter de façon dispersée. Ils étaient constamment opposés les uns aux autres, même s'il s'agissait des membres d'une même famille – des parents, des frères et des sœurs, - à cause des mésententes sur des sujets politiques, sociaux et économiques⁷⁶⁹. « *Chaque Russe déteste tous les autres de la même manière que les autres le détestent, lui* », souligne alors N. Teffi dans son célèbre pamphlet « Que faire ? », publié en 1920⁷⁷⁰. Dans un autre texte fort ironique paru en 1927 dans *La Russie illustré* la satiriste émigrée poursuit :

Il est enfin devenu évident que l'émigration russe est la meilleure du monde, et qu'il n'a jamais existé d'émigration aussi merveilleuse. Tous les pays se battent pour faire venir davantage d'émigrés russes. Ils sont tellement fiers des émigrés russes, qu'ils ont inventé, spécialement pour eux, des visas spéciaux. Telle est donc la situation internationale des émigrés russes. Pourquoi les apprécie-t-on autant ? Je pense que c'est, surtout, grâce à la cohésion morale, l'amitié, l'amour et au respect mutuel qui définissent la dimension spirituelle de l'émigration russe. La presse émigrée reflète fidèlement et véritablement ce ressenti. Ouvrez n'importe quel journal russe, un quotidien ou un hebdomadaire, et vous trouverez toujours, dans chaque rubrique, plusieurs lignes chaleureuses, remplies d'une douceur paisible, presque familiale. Jetez un coup d'œil sur son éditorial, toujours imprégné d'un amour sincère et désintéressé : soit c'est Milioukov qui y glorifie Struve, soit c'est Struve qui chante des dithyrambes à

⁷⁶⁸ Gousseff C., *L'exil russe...*, op. cit., p. 14.

⁷⁶⁹ Kovalenko Y., « Ce sont l'église et le cimetière... », op. cit.

⁷⁷⁰ Teffi, « Que faire ? », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 27 avril 1920, p. 2.

Milioukov. Continuez à lire: d'un côté de la page vous trouverez toujours des révélations. Ensuite, vous verrez des courriers enflammés des lecteurs adressés à la rédaction. Et enfin, vous tomberez sur la plus grande rubrique du périodique – « les différends ». Des différends politiques, des différends à l'intérieur du même parti, des différends au sein de l'église, des différends dans la presse. Chaque groupe de différends est géré par un journaliste qui sélectionne, décrit et classe. Voici donc comment l'ordre européen a changé notre stupide façon de faire les choses⁷⁷¹.

Ayant le sentiment d'être en exil provisoire, les Russes à l'étranger mènent une activité politique intense, du moins dans la première décennie. Des partis de l'extrême droite aux partis de gauche, toutes les tendances politiques sont alors représentées dans l'émigration. Cependant, privés le plus souvent d'applications concrètes, ces partis s'expriment essentiellement en paroles, donnant naissance à une presse diversifiée et abondante. Toutefois, leur activité s'avère infructueuse, car le régime soviétique ne cesse de se renforcer. L'espoir du retour diminue alors progressivement, et, dans les années 30, la politique cède sa place au culturel⁷⁷², et « *malgré l'histoire d'un malheur commun et l'aversion qu'ils portent à l'encontre de l'État totalitaire mis en place en Russie, les émigrés sont incapables de s'unir et de se rassembler pour lutter plus efficacement et obtenir une action concrète* »⁷⁷³.

Le thème de l'appartenance politique et des différents politiques au sein de la communauté russe en France n'est pas abordé par le cinéma. En revanche, il trouve sa place dans la caricature à travers des portraits-

⁷⁷¹ Teffi N., « Une leçon sur l'émigration (Лекция об эмиграции) », *La Russie illustrée*, Paris, 5 novembre 1927, p. 1.

⁷⁷² Struve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p. 27 – 28.

⁷⁷³ Gladys N., « Les partis monarchistes ... », op. cit., p. 84.

charge (que nous étudierons dans le chapitre suivant de notre thèse) et plusieurs représentations comme la bagarre, l'indifférence, ou encore l'attente du miracle. Ainsi, dans la planche « Notre façon de voir le sport », publiée dans *La Russie illustrée*, MAD souligne que parmi les passe-temps préférés des émigrés on trouve les conférences politiques et les réunions publiques, lesquelles se terminent toujours par une bagarre généralisée (*fig. 1 – CI*)⁷⁷⁴. Dans une autre caricature publiée, elle aussi, dans *La Russie illustrée*, le dessinateur attire attention du lecteur sur le fait que « *les émigrés russes sont de très bons linguistes* ». Il poursuit, dans la légende, en développant son idée : « *Même entre eux, ils parlent des langues différentes* ». Ces propos sont illustrés par le dessin qui représente trois Russes qui s'invectivent, devant un verre, en agitant, dans les mains, deux quotidiens différents *Les Jours*, périodique républicain, et *La Renaissance*, journal pro-monarchique (*fig. 2 – CI*)⁷⁷⁵.

Le dessinateur de *Satyricon*, G. Sciltian, met aussi en images un républicain et un autre émigré qui s'oppose sur la question des « valeurs ». Les personnages en question s'affrontent dans une mini BD « Autour d'une petite carafe » qui démarre paisiblement autour d'un verre, ou plutôt, d'une petite carafe dans une brasserie. Au début, les héros sont heureux d'avoir, chacun, croisé un compatriote. Ensuite, le ton de leur discussion monte dès que l'un des interlocuteurs apprend que le second défend le « progrès soutenu qui s'achève par une république ». Leur rencontre sympathique se termine par une rixe acharnée : « -

⁷⁷⁴ MAD, « Notre façon de voir le sport (Наш взгляд на спорт) », *La Russie Illustrée*, Paris, 5 mars 1927, p. 3.

⁷⁷⁵ MAD, « Les pensées des émigrés (Эмигрантские мысли) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 juillet 1925, p. 3.

Souhaitez-vous une république ?!. Et que diriez-vous d'un coup à l'œil ?! et sous la côte droite ?!.. Voilà !.. Voilà !.. Voilà !.. » Nous voyons, en arrière plan de la caricature, que le brasseur fait même intervenir, pour les deux Russes, un agent de police (*fig. 3 – CI*)⁷⁷⁶.

Le caricaturiste A. Chariy fait, également, appel à la figure de la bagarre en parlant de la culture russe. Sur l'une des couvertures de *Satyricon*, il figure un émigré qui se jette sur son compatriote s'apprêtant de le frapper avec un buste du poète A. Pouchkine. Nous apercevons sur le mur, en arrière plan du dessin, un portrait de L. Tolstoï. La légende qui accompagne le dessin est explicitement ironique : « Un petit dispute politique sur un sujet émigré : - *Où allons-nous et que devons-nous faire ?* » De quoi s'agit-il exactement ? Comment préserver, en exil, la culture russe ? Quelle ligne politique emprunter (afin de parvenir à préserver la culture) ? Quelle est l'importance de l'œuvre de Pouchkine ? Ou comment fêter l'anniversaire de ce grand poète russe ? Quoi qu'il en soit, nous voyons clairement que les personnages n'arrivent pas à s'entendre et sont prêts à en venir aux mains pour défendre leurs points de vue (*fig. 4*)⁷⁷⁷.

⁷⁷⁶ Sciltian G., « Autour d'une petite carafe (История одного графинчика) », *Satyricon*, Paris, 18 juillet 1931, p. 16.

⁷⁷⁷ Chariy A., « La journée de la culture russe (День русской культуры) », *Satyricon*, Paris, 23 mai 1931, couverture. (« Легкий диспут на эмигрантскую тему : - Куда мы идем и что нам делать? »)

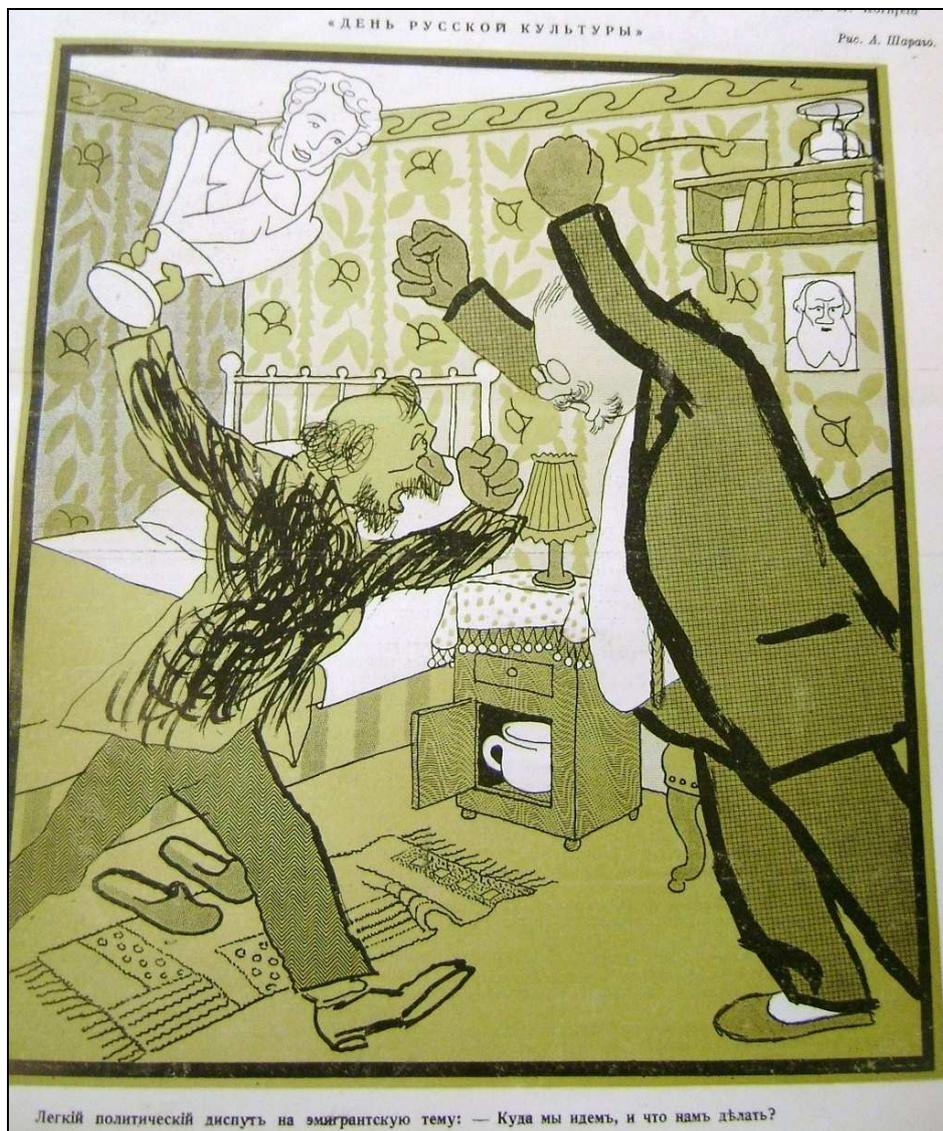


Figure 4. « Un petit dispute politique sur un sujet émigré : - Où allons-nous et que devons-nous faire ? »

Cependant, de nombreux essais de réconciliation ont été tentés durant la première décennie de l'exil. De toutes les tentatives d'unification de l'émigration, le Congrès de l'émigration russe hors

frontières, qui s'est tenu à Paris à l'Hôtel Majestic⁷⁷⁸ en avril 1926, a été de loin le plus important, le mieux préparé, et, par son éclatant échec, le plus frustrant. L'initiative en revenait conjointement à l'extrême droite, soucieuse de sortir de son isolement et d'étendre son influence, et au libéral Serge Tretiakov, ancien ministre du Gouvernement provisoire, puis du gouvernement Koltchak, président dans l'émigration de l'Union des commerçants et des industriels, qui avait à sa disposition toute une « armée » d'unions professionnelles et d'importants moyens financiers. Le lien entre ces deux groupes de tendances antagonistes était assuré par les monarchistes modérés, les membres du Comité national, avec l'ancien ministre des Cultes du Gouvernement provisoire, Antoine Kartachev, et l'équipe du journal *La Renaissance* autour de Pierre Struve. Des invitations avaient été envoyées à six organisations de gauche ou qui se considéraient comme telles, y compris à celle de Milioukov, qui toutes refusèrent d'emblée leur participation. Toutefois, une place leur fut réservée jusqu'au dernier jour du Congrès pour le cas où elles reviendraient sur leur décision. Ce refus a eu sans doute pour conséquence d'exacerber, entre les durs et les modérés, des incompatibilités et des rivalités qui se manifestaient dès la préparation de ce qui se voulait être de véritables clans, « États généraux de l'émigration », en vue de la libération de la Russie⁷⁷⁹. La caricature de Chem, parue dans *Oukwat* à la veille du Congrès de l'émigration russe hors frontières, illustre cette opposition et cette mésentente entre la

⁷⁷⁸ Le lieu de prédilection des Congrès des émigrés russes. En 1921, s'y tient, par exemple, le Congrès de toute l'émigration russe, ayant pour objectif de libérer la Russie du communisme.

⁷⁷⁹ Struve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p. 34.

gauche et la droite en exil : l'Union républicaine-démocratique, dirigée par l'ancien leader des « cadets »⁷⁸⁰ P. Milioukov, se trouve en face des organisateurs du Congrès, présidé par P. Struve, ancien « cadet » devenu en exil un libéral-conservateur. Les deux groupes, arbitrés par un journaliste d'*Oukwat*, qui a lâché son « arme »-fourche, emblème de la revue, titrent une corde ; aucun des groupes ne paraît gagner (*fig. 5*)⁷⁸¹.

Il faut noter qu'un grand effort avait été fait, afin de donner au Congrès un caractère véritablement représentatif. 450 délégués ont été élus soit directement par la communauté des émigrés, comme en Yougoslavie où plus de 16 000 personnes ont participé au vote (57 % de la population émigrée locale), soit par le biais de différentes organisations. Les contradictions internes qui, dès avant l'ouverture du Congrès, ont entraîné la démission de S. Tretiakov, ont éclaté au grand jour lors des séances. Le président élu, Pierre Struve, voulait maintenir les assises à l'écart de tout esprit partisan, et surtout en dehors de tout programme de restauration économique, sociale et politique. Les monarchistes de droite, entraînés par l'ancien député de la Douma Nicolas Markov, dit « Markov II », se sont montrés agressifs en cherchant à instituer par acclamations le grand-duc Nicolas dictateur de toutes les Russies, en proposant de lui soumettre inconditionnellement l'organe de direction permanent qui serait élu au Congrès. Mais, face à ce danger, à une quinzaine de voix près, l'institution d'un organe permanent a été repoussée : le Congrès n'a pu que constater l'impossibilité de

⁷⁸⁰ Le parti constitutionnel-démocrate.

⁷⁸¹ Chem, sans titre, *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 2.

concilier les positions du centre et de la droite, et d'élaborer un programme d'action commun⁷⁸².



Figure 5. Chem, sans titre. On peut remarquer que les KD (démocrates-constitutionnels) arborent un programme et que personne ne porte de moustache, alors que chez les monarchistes, il y a quelque belles moustaches « à l'ancienne », un tableau d'un « empereur quelconque » (à la place de leur programme) et des décorations militaires.

L'échec de la tentative de structurer politiquement l'émigration russe, afin d'intensifier sa combativité a eu des conséquences fâcheuses. Les inimitiés augmentèrent et les divisions atteignirent même l'Église. Le découragement s'empara d'un grand nombre de bonnes volontés. L'échec du Congrès montrait de façon flagrante l'impossibilité pour l'émigration de vivre en tant qu'État organisé. Elle devait se résoudre à n'être politiquement qu'un conglomérat⁷⁸³. La caricature de Chem « Le Congrès s'affale » (ou, en russe, « Razs'ezd »), reflète les tensions et

⁷⁸² Struve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p.34 – 35.

⁷⁸³ Ibid.

l'échec du Congrès. Sur le dessin, nous voyons P. Struve monté sur la table afin de calmer l'assemblée. Chem place, également, les membres du Congrès *dans une galoche*, symbole de l'échec, en russe, soulignant, par ce procédé, sa position critique envers cette manifestation ridicule et inutile à ses yeux (*fig. 6*)⁷⁸⁴.

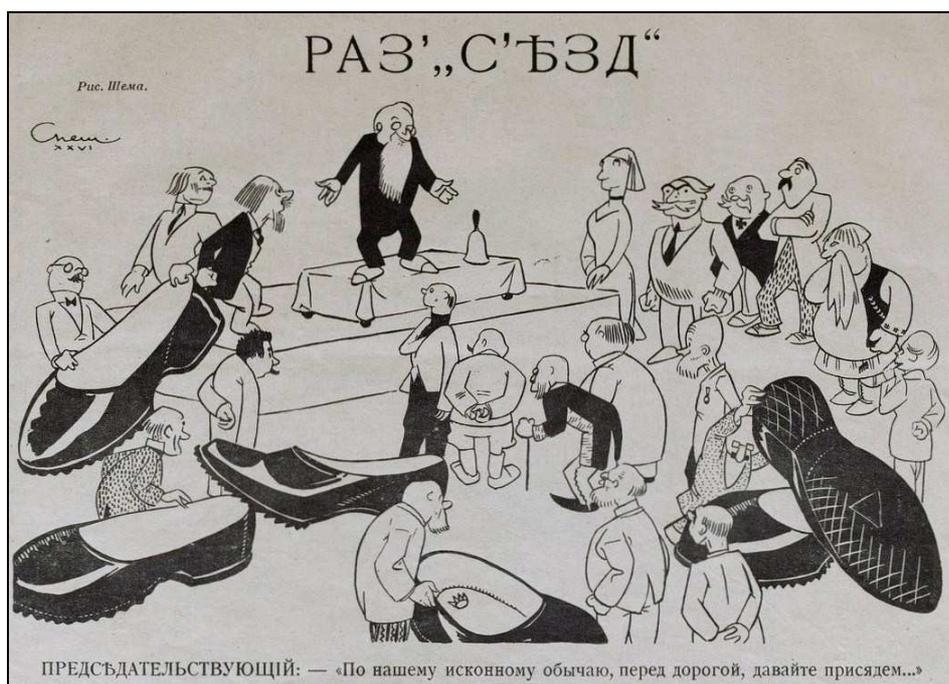


Figure 6. « Le président: - Afin de respecter notre ancien coutume, avant de démarrer, nous allons nous assoir... »

La même idée d'inutilité et de pathétisme des organisations émigrées imprègne aussi la caricature sur l'Union nationale de la Jeunesse que Chem voit comme un groupe de vieillards retombés en

⁷⁸⁴ Chem « Le Congrès s'affale (Разъезд)», *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 7. (« Председательствующий: - По нашему исконному обычаю, перед дорогой, давайте присядем...»).

enfance. Il fait passer par l'intermédiaire d'un jeune garçon, Vania Ptitchkine, qui dessine sa perception de l'Union: ses membres portent des vêtements d'enfant (il y en a même un qui est représenté en bébé avec une tétine à la bouche) et jouent aux jouets (fig. 7 – CI)⁷⁸⁵. Dans *Les Dernières nouvelles*, M. Linsky recourt à la même comparaison : un vieil homme est habillé en short, porte une casquette d'enfant et tire un cheval de bois ; son petit-fils explique à un camarade : « - Attends, d'abord, j'accompagne mon papy à l'Union nationale de la Jeunesse, et ensuite, toi et moi, nous pourrions courir ensemble... » (fig. 8 – CI)⁷⁸⁶.

Dans une autre caricature, publiée dans le même périodique, le dessinateur reprend sa démarche critique et représente les délégués de l'Union nationale de la Jeunesse qui s'apprêtent à recevoir l'empereur autoproclamé Cyrille⁷⁸⁷, non seulement vêtus comme des enfants, mais aussi exhibant leurs sous-vêtements et les imperfections de leurs corps laids et ramollis (fig. 9 – CI)⁷⁸⁸. Le dessinateur reste sans pitié envers les autres groupements politiques en exil, même s'il s'agit de critiquer les anciens politiciens nostalgiques de l'époque tsariste et des premiers états qui ont réussi à obtenir leur indépendance peu après la dissolution de l'Empire russe. Ainsi, M. Linsky figure, dans *Bitche*, un émigré qui soupire en évoquant son passé : « - Quand, autrefois, à Paris, je représentais la République d'Oust-Syssolsk⁷⁸⁹, je disais même à la

⁷⁸⁵ Chem, « La réunion de L'Union nationale de la Jeunesse (Собрание Союза национальной молодежи) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 11.

⁷⁸⁶ Linsky M., sans titre, *Les Dernières nouvelles*, 18 juin 1926, p. 1.

⁷⁸⁷ Il s'agit de Cyrille Vladimirovitch de Russie, l'empereur autoproclamé en 1924.

⁷⁸⁸ Linsky M., sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 21 novembre 1924, p. 1.

⁷⁸⁹ Actuelle ville de Syktyvkar, la capitale de la république des Komis, située à l'ouest de l'Oural. Avant 1930, Oust-Syssolsk avait un statut particulier d'une ville-république.

blanchisseuse qui me facturait : - Nous étudierons toutes vos revendications à la prochaine conférence de la paix » (fig. 10 – CI)⁷⁹⁰.

A. Chariy, dans *Satyricon*, à son tour, ironise sur l’utopisme politique et idéologique des émigrés. Dans le tableau « Pour mieux comprendre l’émigration russe. Les incurables », il met en image le dialogue entre des émigrés politisés dinant dans un restaurant russe. Ils semblent plutôt insoucieux et n’ont d’autres préoccupations que de penser à leur union dont l’utilité est mise en question par le caricaturiste : « - *Je parie, votre excellence, que, si vous réveillez un paysan russe en pleine nuit et l’interrogez sur ce à quoi il rêvait, ce moujik répondra sans hésiter, qu’il rêvait de l’Union de la Noblesse Russe à Paris » (fig. 11 – CI)⁷⁹¹. Quant à M. Linsky, dans une caricature sans titre publiée dans *Les Dernières nouvelles*, il montre les monarchistes parisiens – jeunes et costauds – qui ressemblent plutôt à des ouvriers, qui raniment des hommes immobilisés par leur vieillesse ou bien des cadavres, pour faire de la figuration à la réception de l’empereur autoproclamé Cyrille Vladimirovitch de Russie (fig. 12 – CI)⁷⁹².*

En ce qui concerne les auteurs d’*Oukwat*, ils dénoncent, également, le manque d’action au sein de la diaspora russe. Ils associent le « visage politique » de l’émigré à l’image d’un rêveur bavard qui ne va jamais au-delà de ses paroles (fig. 13 – CI)⁷⁹³. Ce discours satirique se prolonge

⁷⁹⁰ Linsky M., « Les délégués (Делегаты) », *Bitché*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 11.

⁷⁹¹ Chariy A., « Pour mieux comprendre l’émigration russe. Les incurables (К уразумению смысла русской эмиграции. Неизлечимые) », *Satyricon*, Paris, 22 août 1931, p. 5.

⁷⁹² Linsky M., sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 13 décembre 1924, p. 1.

⁷⁹³ IE, « Notre visage politique (Наша политическая физиономия) », *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, couverture.

aussi dans des textes satiriques de la revue, fidèle à sa conception d'un périodique satirique social et culturel. Voici comment K. Lorensky décrit un patriote russe dans l'un des numéros : « *Nous parlons de 'patriotisme' lorsqu'un homme quitte sa patrie et, ensuite, pleure beaucoup en racontant à ses hôtes étrangers qu'il est très malheureux et que, à Moscou, il n'y a plus de tramways et que tout le monde attend un leader. D'abord, les hôtes étrangers l'écoutent, mais ensuite, ils n'en peuvent plus. Les patriotes demandent à leurs hôtes de s'armer et d'aller défendre la Russie, où les patriotes instaureront l'ordre ancien* »⁷⁹⁴.

Le regard critique sur le manque d'action, ou plutôt, l'inertie que certains émigrés éprouvent ou démontrent face à leur « devoir politique », apparaît également, chez MAD. Nous avons trouvé trois caricatures, publiées, respectivement, en 1925 dans le quotidien *La Renaissance* et en 1928 et en 1930 dans l'hebdomadaire *La Russie illustrée*, construites autour de la phrase « le Salut viendra de la mer », et qui montrent le personnage de l'émigré assis sur ses valises ou au bord de la mer en train d'attendre une solution miraculeuse à ses problèmes.

Dans le premier dessin intitulé « Quel horreur ! (dédié au Parti révolutionnaire-démocrate) », MAD figure un émigré assis sur ses valises

⁷⁹⁴ Lorensky K., « Les nouveaux vieux mots russes (Les notes populaires pour enfants, professeurs et chauffeurs) », *Oukwat*, Paris, n° 2, p. 8. Cette position d'*Oukwat* éveille la vigilance chez les émigrés. Par exemple, Z. Hippius en écrivant à N. Berberova, se questionne sur la vraie nature d'*Oukwat*, tandis que G. Adamovitch sous-entend que sa rédaction partage les idées de la gauche (« Письма Г. В. Адамовича к З. Н. Гиппиус. 1925–1931 (подготовка текста, вступительная статья и комментарии Н. А. Богомолова) »// Коростелев О. (сост.) Диаспора. Новые материалы. Том 3. – Париж/СПб. : Athenaeum - Phénix, 2002, 2002, с. 441 – 442 (« Les lettres de G. Adamovitch à Z. Hippius (preparation de la publication, préface et commentaires de N ! Bogomolov) », dans Korostelev O. (dir.), *Diaspora: Les nouveaux documents*, tom III, Paris – Saint-Pétersbourg, Athenaeum - Phénix, 2002, p. 441–442 (en russe).

qui se rappelle du passé tsariste à travers quatre tableaux : le général symbolise la force de l'armée impériale, le gendarme et le policier représentent l'ordre et la surveillance régnant en Empire russe, et le censeur évoque la liberté de la presse limitée en Empire russe. Cependant, malgré ces souvenirs « effrayants », l'émigré qui, avant son exil, militait pour la démocratie et le changement, finit par fondre en larmes dans le dernier tableau de la caricature. Aux yeux de MAD, il pleure du désespoir de voir ses ambitions et ses valeurs balayées par le bolchevisme mais aussi de la nostalgie et d'avoir réalisé, en exil, son impuissance (*fig. 14*)⁷⁹⁵.

Dans une autre image, « Les records », le caricaturiste résume que « nous avons battu tous les records de croyance aux faux espoirs (littéralement, « records d'attente du Salut qui viendra de la mer) » (*fig. 15 – CI*)⁷⁹⁶. Dans le second dessin, MAD note, à propos de l'attitude des Russes face aux difficultés : « *Nous sommes toujours allés dans l'eau, sans avoir peur de sa profondeur. – Toutes les difficultés nous paraissaient insignifiantes* (littéralement, « à la hauteur de genoux »). – *Nous ne tenons pas compte du danger. – Et maintenant, nous sommes assis immobiles* (« au bord de la mer ») *en attendant que nos problèmes se résolvent tous seuls* (« que le beau temps arrive » ou bien « que le

⁷⁹⁵ MAD, « Quel horreur ! (dédié au Parti révolutionnaire-démocrate) (Какой ужас! (посвящается Р-Д партии) », *La Renaissance*, Paris, 22 août 1925, p. 1. (« - Гражданин эмигрант ! сейчас мы вам покажем ужасные картины из недавнего прошлого. Помните, что если вы свергните большевиков, они могут повториться. - Вот генерал в полной парадной форме (с золотыми эполетами!). - Вот жандарм, которого вы видели на каждом вокзале, на каждой станции. - Вот цензор, наблюдавший за свободной печатью. - Вот городской! - Вы плачете, гражданин эмигрант? Мы вас понимаем - вам стало страшно...»)

⁷⁹⁶ MAD, « Les records (Рекорды) », *La Russie Illustrée*, Paris, 30 juin 1928, p. 3.

Salut viennois »). Ce qui fait ressentir la déception du caricaturiste (fig. 16 – CI)⁷⁹⁷.

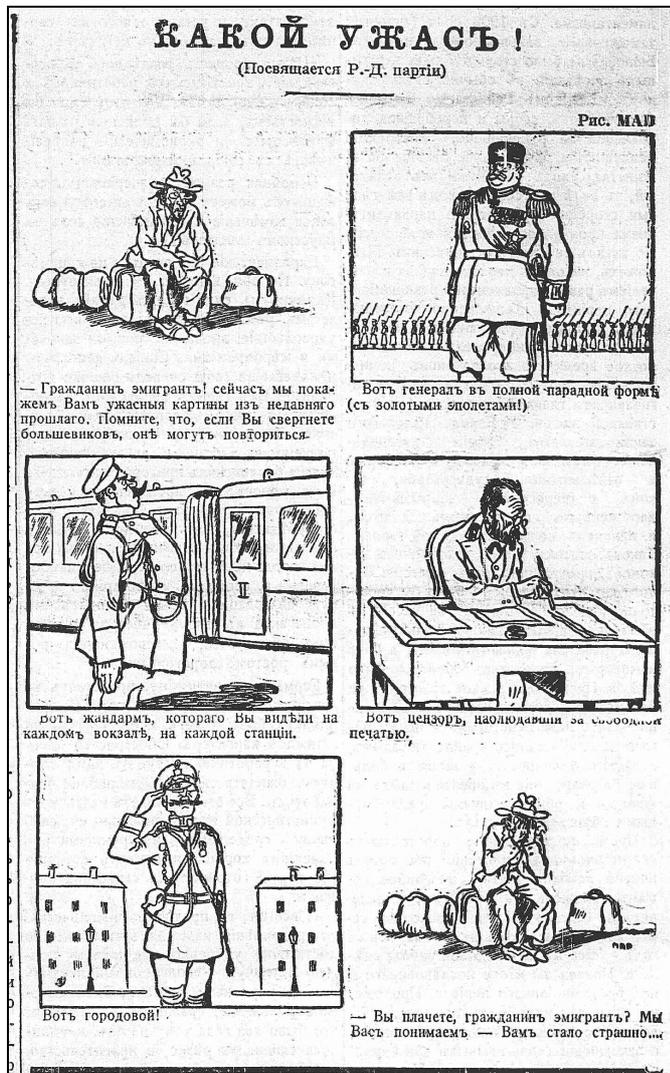


Figure 14. « - Citoyen émigré! Nous allons maintenant vous montrer les images effrayantes de votre passé. Rappelez-vous que si vous renversez les bolcheviks, elles

⁷⁹⁷ MAD, « La baignade (Купанье) », *La Russie illustrée*, Paris, 9 août 1930, p. 3. (« Мы всегда лезли в воду, не спросив броду. — Море нам было по колени. — Мы не остерегались девятого вала. — А теперь мы сидим у моря и ждем погоды ».)

peuvent se reproduire. - Voici un général en uniforme militaire de fête (avec les épaulettes en or!) - Voici le gendarme, que vous avez vu à chaque gare, à chaque station. - Voici le censeur, surveillant la presse libre. - Voici un policier! - Vous pleurez, citoyen émigré ? Nous vous comprenons, nous vous avons fait peur ... »

A. Chariy, dans une caricature faisant partie du cycle « Pour mieux comprendre l'émigration russe », fait appel au célèbre personnage littéraire, devenu le symbole de paresse et d'apathie, Ilya Ilitch Oblomov. Si dans le roman d'Ivan Gontcharov Oblomov, un propriétaire terrien, hanté par la nostalgie d'une enfance heureuse et insouciante, passe ses jours à s'incruster dans son divan favori, le personnage de Chariy est un émigré russe. Cet Oblomov en exil est aussi indolent et avachi dans son fauteuil. Ressemblant à une ruine humaine (voyons comme ses habits sont usés par le temps), il « *regrette le passé glorieux et pleure la disparition du Jat'* », entouré des objets familiers de l'époque de l'ancienne Russie : une bouteille de kwas, un numéro de la revue *La Capitale et la Provence* (« Столица и Усадьба »)⁷⁹⁸, très populaire avant la révolution de 1917, et un autre de la revue *Les Années passées* (« Старые годы »)⁷⁹⁹ qui s'adressait aux amateurs d'art et d'antiquités. Tout comme le roman, considéré comme une satire de la noblesse russe, la caricature porte un regard satirique sur une émigration russe enfermée dans sa nostalgie du passé, sa brisure intérieure, s'accrochant à ses souvenirs éphémères, comme la lettre *Jat'*, faisant partie de l'orthographe

⁷⁹⁸ La revue est parue à Saint-Pétersbourg de 1913 à 1917 sous la rédaction de V. Krymov.

⁷⁹⁹ Cette revue mensuelle est parue à Saint-Pétersbourg de 1907 à 1916 dirigée par P. Weiner.

prérévolutionnaire⁸⁰⁰, et refusant toute action pour pouvoir améliorer sa situation (fig. 17)⁸⁰¹.



Figure 17.

⁸⁰⁰ L'orthographe russe avant 1918 est l'orthographe en vigueur en Russie depuis les réformes de Pierre le Grand et jusqu'à la réforme de 1918, mise en place par le pouvoir bolchevik dans le cadre de la campagne d'alphabétisation. Cette réforme orthographique visait à simplifier la lecture et l'écriture et ainsi en faciliter l'accès au peuple.

⁸⁰¹ Charly A., « Pour mieux comprendre l'émigration russe (К уразумению смысла русской эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 25 juillet 1931, p. 5. (Илья Ильич Обломов: «... О славном прошлом въздыхаетъ и Ять слезами обливаетъ...»)

Les caricaturistes, et notamment MAD, notent aussi que les émigrés ne font pas suffisamment d'efforts dans leurs luttes politiques, ou, ce qui leur arrive également, ne dirigent pas leurs efforts dans la bonne direction. Ainsi, par exemple, dans la planche à l'intitulé sciemment défaitiste « Une leçon aux émigrés qui, malheureusement, n'apprendra rien à personne », met en images deux émigrés qui décident de faire tomber un poteau avec une pancarte marquée « L'URSS » : « - Voyez-vous ce poteau? Il tient à peine, et nous pouvons facilement le casser... - Si nous nous mettons ensemble et appuyons dessus, il tombera immédiatement ». Cependant, les émigrés n'arrivent pas à décider de quel côté il faut appuyer. Le premier pense qu'il faut pousser du côté gauche. Et le second propose de le faire du côté droit. Chacun appuie donc de « son côté », du côté gauche et du côté droit (qui représentent symboliquement la gauche et la droite en émigration), ce qui, en fin de compte, ne donne aucun résultat : « - C'est étrange comme ce poteau pourri est difficile de casser » (fig. 18 – CI)⁸⁰². Une autre caricature – « Les bolchéviques et les émigrés réunis » - a, également, pour but de montrer que les émigrés, au lieu d'unir leurs forces dans la lutte contre le bolchevisme, les gaspillent dans le combat vain qu'ils mènent entre eux. La caricature citée figure donc deux émigrés qui s'apprêtent à se battre contre un bolchevik, mais qui, finalement, se jettent l'un sur l'autre en ayant oublié leur adversaire⁸⁰³.

⁸⁰² MAD, « Une leçon aux émigrés qui, malheureusement, n'apprendra rien à personne (Поучительная эмигрантская история, которая, однако, вряд ли кого-нибудь чему-нибудь научит) », *La Russie illustrée*, Paris, 23 juillet 1927, p. 3.

⁸⁰³ MAD, « Les bolchéviques et les émigrés réunis (Большевики и объединенные эмигранты) », *La Russie Illustrée*, Paris, 25 janvier 1930, p. 3.

Enfin, les caricaturistes posent leur regard ironique sur la confrontation entre les émigrés et les Soviétiques présents sur le sol français. Il n'est, alors, pas difficile de deviner le camp, dans lequel se trouvent les dessinateurs, ce qui explique le mépris qui empreigne leurs œuvres. Ainsi, par exemple, dans la caricature « Les Rouges » et « les Blancs » à l'étranger », W. Bielkine oppose un jeune bolchevik, fier de lui, bien habillé et très à l'aise dans la façon de se tenir, et un vieil exilé, tout courbé et mal dans sa peau. Le bolchevik s'adresse à l'émigré : « - *Pardonnez-moi, je pense que vous êtes aussi Russe ?* » Mais le vieil homme coupe sèchement, en défendant son « authenticité » de Russe noble, porteur des valeurs de l'Empire russe : « - *Oui, je suis Russe, mais pas « aussi »...* » (fig. 19 – CI)⁸⁰⁴. Quant aux personnages de Chem, ses « fidèles aux idéaux » de la Russie impériale refusent d'aller chez un épicier « prosoviétique », qui « *enveloppe le saucisson dans les journaux qui utilisent la nouvelle orthographe* », autrement dit, dans les papiers bolcheviques. Une protestation silencieuse mais qui reflète bien la position de certains émigrés (fig. 20 – CI)⁸⁰⁵. Il faut aussi noter que la presse émigrée en France continue à paraître en orthographe prérévolutionnaire jusque dans les années 1950, ce qui la différencie bien des périodiques soviétiques circulant, à cette époque, dans l'Hexagone.

* * *

⁸⁰⁴ Bielkine W., « Les Rouges » et « les Blancs » à l'étranger (« Красные» и «белые» за границей) », *Bitché*, Paris, n°8, septembre 1920, p. 12. (« - *Виноват, вы, кажется, тоже русский? – Да, я русский, но не «тоже»...* »)

⁸⁰⁵ Chem, « Fidèle aux idéaux (Верность идеалам) », *Satyricon*, Paris, 30 mai 1931, p. 3.

Partageant les expériences de l'exil des Russes, les caricaturistes et les cinéastes abordent, dans leurs œuvres, les étapes importantes de l'intégration de ces émigrés dans la société d'accueil, telles que l'apprentissage du français, l'obtention ou le renouvellement des papiers (carte de résident), la recherche du travail et les reconversions professionnelles. Toujours liés au mal-être et à la nostalgie des émigrés, ces sujets s'ouvrent sur l'interculturalité. Les caricaturistes constatent l'hybridité culturelle qui commence par les mélanges linguistiques. Côté les Français dans la vie de tous les jours ou dans le milieu professionnel, fait en sorte que les situations dépeintes dans les caricatures sont caractérisées par un « entre-les-deux », notamment « entre-deux linguistique »⁸⁰⁶, soit un espace d'entremêlement entre les cultures russe et française, qu'on pourrait décrire comme une « interculture », vécue en permanence et qui demande à l'émigré une réaffirmation, une redéfinition identitaire.

Les caricaturistes s'intéressent également aux convictions politiques des émigrés et aux conflits engendrés par la multiplicité des opinions et idéologies de la communauté politiquement hétérogène. Dans le but de l'unification des émigrés, les dessinateurs dénoncent de même, des hostilités et des tensions qui existent, à l'époque, au sein de la communauté russe en France.

⁸⁰⁶ Le terme proposé par Sophie Milquet dans son article « Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 82, 2011, p. 175.

IV. Chapitre 2. « Paris russe » et ses représentations

IV.2.1. Personnalités en exil et leurs portraits-charge

Il est difficile de répertorier les nombreux films d'amateurs, documentaires et chroniques professionnels, mais aussi les rushes⁸⁰⁷ tournés dans l'entre-deux-guerres et qui pourraient comporter des images des personnalités russes en exil. Certaines œuvres sortent sur les écrans dès les premières années de l'exil. Ainsi, en mai 1921, à Belgrade, on projette la chronique *L'armée russe à Gallipoli et à Lemnos* (« Русская армия в Галлиполи и Лемносе »), qui a été tournée lors d'une visite des camps par Piotr Wrangel et les journalistes étrangers, et montrait les généraux Wrangel, Koutiérov et d'autres, les camps, l'église et les parades⁸⁰⁸. Des chroniques similaires sont aussi tournées et projetées à Kharbin, en Chine, et aux États-Unis ; elles portent sur les exilés militaires et sur les Romanoff, notamment, *Sous l'aigle bicéphale* (« Под двухглавым орлом- Былая слава России »)⁸⁰⁹. « Il serait étrange, si les émigrés avaient oublié de se tourner vers le cinéma comme moyen

⁸⁰⁷ Nous en avons, notamment, trouvé quelques uns dans les fonds des Archives françaises du film de Bois d'Arcy (*Soldats russes à l'entraînement* (1936), *Au temps de l'ancienne Russie* (1928), *Arbre de Noël pour enfants russes* (1927).

⁸⁰⁸ Yanguirov R., *La chronique cinématographique...*, op. cit., p. 325.

⁸⁰⁹ Ibid., p. 328 – 334.

d’immortaliser leur présent, même si ces films, du point de vu technique, étaient souvent très primitifs », tout comme le fait que le tout premier film documentaire professionnel portant sur la célébration du réveillon de la Saint-Silvestre au milieu des exilés russes est, alors, tourné le 31 décembre 1920 dans un studio russe à Riga⁸¹⁰.

L’expérience est répétée l’année suivante à Berlin : le 13 janvier 1921, dans les salles du Jardin Zoologique de la capitale allemande, a eu lieu la fête du Nouvel An russe organisée par la Société d’entraide des émigrés. Les invités à la soirée étaient les comédiens comme Asta Nielsen, Nicolas Koline, Osip Rouditch, des chanteurs d’opéra, des hommes de lettres, des journalistes. Le 12 mars 1922, une festivité similaire est organisée et filmée à Paris, dans la salle de l’hôtel *Le Claridge*, sur les Champs-Élysées. De nombreuses autres soirées similaires ont été aussi filmées en Allemagne, en France, en Serbie, en Chine et aux États-Unis dans les années 1920 et 1930. Ainsi, par exemple, le 28 juin 1935, dans la salle du Club féminin américain, a eu lieu le bal de la revue *Tchisla* et de l’Union des écrivains et journalistes russes, lui aussi, filmé.

Les cameramen étrangers immortalisent, également, la vie des émigrés : les Américains filment des Russes à Berlin pour une société avec l’intention de les monter lors des soirées de charité. En mars 1921, à Varsovie, les enfants émigrés ont été filmés par la Croix Rouge. Sont aussi filmés les Sokols à Belgrade, à Meudon, à New-York, à Saint-Briand. Un concours de beauté russe a été filmé à Atlantic-City en

⁸¹⁰ Ibid., p. 335.

1927⁸¹¹. En 1935, après la mort subite de la danseuse-étoile Anna Pavlova, à l'initiative de Victor Dandré, son conjoint et producteur, on élabore un documentaire biographique *Le signe immortel*, composé de documents courts tournés quand Anna Pavlova était encore en vie. Les films sur le danseur et chorégraphe Vaslav Nijinsky, auteur dramatique et metteur en scène Vladimir Nemirovitch-Dantchenko et le chanteur d'opéra Féodor Chaliapine sont également composés de séquences documentaires tournées lors de leurs prestations scéniques. Au printemps 1932, une ciné-chronique française *Pathé-Journal* s'intéresse à la célébration de Pâques dans la communauté russe à Paris. Il s'agit de quelques dizaines de mètres de documentaire qui montre la messe de minuit dans la cathédrale orthodoxe de la rue Daru et sur lequel nous pouvons voir, parmi les personnalités, le métropolite Evlogii et le chanteur d'opéra Alexandre Mosjoukine, frère du comédien I. Mosjoukine⁸¹².

Cependant, le véritable regard cinématographique humoristique sur les personnalités de la communauté russe en exil est porté dans *Pathé-journal de l'émigration russe*, tourné par V. Tourjansky et N. Evreïnoff fin février – début mars 1928 dans le studio Liano-film à Boulogne et projeté, pour la première fois, le 15 mars de la même année au Théâtre de Lutèce, à Paris, à l'occasion du bal annuel de la presse. L'initiateur de cette expérience unique et inédite pour le public émigré est le célèbre écrivain satiriste Don Aminado, qui décide de réaliser une parodie sur le genre français de Pathé-journal. D'après nos recherches, aucune copie de

⁸¹¹ Ibid., p. 338.

⁸¹² Ibid., p. 345 – 346.

ce documentaire n'a été sauvegardée, excepté des photos de tournage et de nombreux articles de presse qui témoignent un vif intérêt porté à cette création. À travers différentes publications, nous pouvons, également, retracer la genèse de *Pathé-journal de l'émigration russe*.

Nous apprenons alors, que les bals costumés et les différentes soirées artistiques et caritatives organisés par de nombreuses associations sont très populaires à « Paris russe » dans l'entre-deux-guerres. Les plus convoitées sont les bals du réveillon russe (Nouvel an russe du 13 au 14 janvier) organisés habituellement par le Comité d'entraide des hommes de lettres et de sciences russes en France et les bals printaniers de la presse russe qui avaient lieu au même temps que la fête du Mardi-Gras. En janvier 1928, la pièce de Teffi *La maman terrible, ou le cheval inattendu* (« Чудовищная мамка, или Неожиданный конь »), présentée lors du bal de réveillon par les célébrités en exil – Don Aminado, A. Kouprine, B. Zaitsev, A. Iablonovski, N. Berberova, I. Sourgoutchev, G. Ivanoff, E. Rochtchina-Insarova, etc. – a eu un grand succès, ce qui a incité les satiristes émigrés à faire un spectacle original pour le bal de la presse de la même année. L'idée se développée après la sortie du long métrage en Allemagne *Nostalgie* qui a touché les sentiments de patriotisme des spectateurs émigrés. Don Aminado décide, alors, de déjouer la tonalité triste de ce film et de discuter le misérabilisme de ses héros. *Pathé-journal de l'émigration russe* devient donc une réponse à ce film : un panorama cinématographique du Paris russe qui pourrait témoigner de la vie telle qu'elle est. Pour réaliser ce film, le genre classique de Pathé-journal paraissait parfait. Les trois morts

tragiques (de la traductrice N. Petrovskaya, de l'humoriste A. Berline et d'un membre important de la colonie russe en France – I. Badal) ont, exceptionnellement, au cours de cette courte période du tournage, réuni la communauté idéologiquement hétérogène des émigrés. C'est pourquoi, excepté des scènes drôles, Don Aminado inclut dans son Pathé-journal une séquence représentant une réconciliation incroyable : une partie d'échec improvisée entre P. Milioukov et P. Struve en présence du champion du monde A. Aliokhine⁸¹³. D'après les photos du tournage, dans le film figurent, également, des personnalités telles que des hommes et des femmes de lettres comme V. Khodassevitch, N. Berberova, M. Zetline, A. Damanskaya, M. Aldanov, B. Zaitsev, G. Kouznetsova, A. Yablonovsky, I. Bounine, L. Chestov, I. Odoevtseva, B. Lazarevsky, V. Zeeler, Don-Aminado, M. Vichniak, E. Znosko-Borovsky, P. Gronsky, M. Mironoff, V. Goriansky, S. Volkonsky, G. Ivanoff, J. Zwibak, C. Partchevsky, C. Zaitsev et S. Pozner⁸¹⁴.

Toutes les classes sociales de l'ancienne Russie se retrouvent dans l'émigration. Dès lors, il ne s'agit non plus d'une simple communauté, mais d'une véritable microsociété, avec ses propres structures, institutions et ses personnalités culturellement créatrices, avec un gros contingent de l'élite culturelle, dont beaucoup d'écrivains et d'artistes, qui se reforme jusqu'à constituer une « Russie sans frontières ». Nous comptons alors parmi les émigrés présents en France quatre anciens Premiers ministres, des dizaines de députés de la Douma, l'ensemble des dirigeants de la haute finance, des centaines de généraux et d'officiers

⁸¹³ Ibid., p. 352.

⁸¹⁴ Korliakov A., *Culture russe en exil...*, op. cit., p. 682 – 683.

supérieurs et deux prétendants au trône. Sans oublier des artistes et des hommes de lettres, des avocats et des médecins, tous ayant conscience d'avoir formé l'ossature de la Russie impériale⁸¹⁵. Il n'est donc pas étonnant que les dessinateurs de presse russes en exil, plus que les cinéastes, témoignent un intérêt particulier à ces personnalités, qui se traduit non seulement par des dessins-portraits purement illustratifs et expressivement neutres⁸¹⁶, mais aussi par des caricatures et portraits-

⁸¹⁵ Gladys N., « Les partis monarchistes... », op. cit., p.83 – 84. Dans le premier numéro de *Des Dernières nouvelles* paru le 1er avril 1920, le juriste B. Noldé remarque également que, « ce n'est pas une poignée d'hommes groupés autour d'un principe mort, renversé par l'Histoire, qui a quitté la Russie, mais toute la fleur du pays, tous ceux qui avaient pour tâche de diriger sa vie ».

⁸¹⁶ Par exemple, en 1921, le quotidien *La Cause commune* consacre ses sept numéros (n° 326 – 332) à l'organisation et au déroulement du Congrès de l'Union nationale (Съезд Национального объединения), tenu à Paris du 7 au 13 juin 1921, et propose aux lecteurs 24 portraits-croquis des délégués-intervenants de cette manifestation. Il ne s'agit pas de portraits charge mais des illustrations quasi photographiques exécutées par le dessinateur Nicolas Jelikhovsky, qui témoignent du rôle importante de ces personnalités dans la vie de la communauté russe en exil. Il s'agit, notamment, de l'organisateur du Congrès, le dernier haut-procureur du Saint-Synode et ministre des affaires religieuses du gouvernement provisoire, théologien et historien de l'Église orthodoxe russe Anton Kartachev ; du journaliste et critique, membre du Parti constitutionnel démocratique Ariadna Tyrkova-Williams ; de l'écrivain et homme politique, membre du Parti constitutionnel démocratique le prince Pavel Dolgoroukov ; du médecin, écrivain et journaliste, rédacteur de *La Cause commune*, membre du Parti constitutionnel démocratique Daniel Pasmanik ; de l'ancien député de la Douma, journaliste, économiste et homme politique libéral Pierre Struve ; du juriste, membre de la Ligue pour l'obtention des pleins droits pour le peuple juif en Russie Genrikh Sliosberg ; du journaliste et professeur d'histoire russe, auteur d'un ouvrage fondamental sur le tsar Nicolas II Sergueï Oldenbourg ; de l'homme politique, journaliste et juriste, membre du Parti constitutionnel démocratique Vladimir Nabokov (le père de l'écrivain) ; du leader du parti libéral russe « Union du 17 octobre », ministre de la Guerre et de la Marine du premier gouvernement provisoire Alexandre Goutchkov ; de l'avocat, journaliste, homme politique, député des quatre Douma Fedor Rodichev ; du juriste, historien, membre du Parti constitutionnel démocratique Boris Nolde ; l'ingénieur, président de la Fédération des ingénieurs russes à l'étranger Piotr Finissov ; du journaliste et écrivain Alexandre Yablonovsky ; du juriste Alexandre Makletsov ; de l'un des représentants de l'Union des travailleurs intellectuels russes Léon Maguerovsky ; de l'écrivain Alexandre Kouprine ; du militant révolutionnaire,

charge usant de toutes sortes de déformations humoristiques ou satiriques.

Ainsi, dans le premier numéro de *Bitche*, M. Linsky, connu, en Russie, comme maître du portrait-charge⁸¹⁷, lance une galerie de portraits caricaturés visant les meneurs des groupements émigrés. La galerie s'ouvre par la caricature « Les éboueurs de Berlin » représentant le leader monarchiste Nicolas Markov en clochard fouillant dans une poubelle. Ses mains paraissent trop grosses par rapport à son corps amaigri en exil. Exalté, le personnage s'exclame : « - *Quel bonheur ! J'ai trouvé un bout de manteau d'hermine, maintenant, il faut que je trouve, pour lui, un tsar...* »⁸¹⁸ (fig. 1 – *Cahier iconographique*). Une citation de presse, qui accompagne le dessin, explicite la démarche de Linsky : après l'arrivée de Markov II à Berlin, les réunions des monarchistes ont été renouvelées dans la perspective de préparer le Congrès de Reichenhall ayant pour but de désigner le futur Tsar. Orchestrée par Markov II et V. Biskoupsky, cette manifestation se tient alors en mai 1921 et réunit plus de 200

chercheur, éditeur et rédacteur en chef de *La Cause commune* Vladimir Bourtzeff et bien d'autres (*La Cause commune*, Paris, 7 juin 1921, p. 3 ; *La Cause commune*, Paris, 8 juin 1921, p. 2 – 3). La grande majorité de ces noms sont aujourd'hui oubliés.

⁸¹⁷ Il fut notamment auteur des caricatures sur l'écrivain I. Bounine, le leader du mouvement sioniste V. Jabotinsky, le peintre K. Kostandi et bien d'autres (Барковская О., «Милейший, беспокойнейший...»// Арюпина Л., Барковская О. Вся Одесса в шаржах Линского (Каталог выставки), Одесса, Одесская национальная библиотека им. Горького, 1998, с. 5 – 10 (Barkovskaâ O., « Le plus gentil, le plus fébrile », dans Arupina L., Barkovskaâ O. (dir.), *Le Tout-Odessa dans les portraits-charge de Linsky. Catalogue de l'exposition*, Odessa, OGNB im. Gor'kogo, 1998, p. 5 – 10 (en russe).

⁸¹⁸Linsky M., « Les éboueurs de Berlin (Берлинские мусорщики) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 3.

participants venus de 33 pays. La question du Tsar est, cependant, laissée en suspens, en raison de la division des monarchistes⁸¹⁹.

Le rire vexant de Linsky suscite également l'anarchiste ukrainien Nestor Makhno, émigré en Europe au cours de l'été 1921, et figuré, par Linsky, en barbu sauvage⁸²⁰. Quant aux autres personnalités caricaturées par le dessinateur, elles ne subissent pas de déformations grossières : le journaliste et collectionneur d'œuvres d'art Arkadi Roumanoff mérite, par exemple, un portrait charge amical le figurant en poupon aux pommettes rondes et à la bouche pulpeuse⁸²¹ (*fig.2 – CI*). Le politicien et homme d'affaire Alexandre Konovaloff, dessiné de profil, est doté d'un menton pesant et un petit front⁸²² (*fig. 3 – CI*), tandis que le visage attristé du général Wrangel, coiffé d'un *papaha*, chapeau militaire en laine de mouton, rappelle une poire retournée⁸²³ (*fig.4 - CI*). Enfin, un autre militaire, Premier ministre de la République du Caucase du Nord, le Tchétchène aux yeux bridés Abdoul-Madjid (dit Тапа) Tchemoeff est représenté en civil portant une longue cravate et un sourire énigmatique sur son visage rond et bienveillant⁸²⁴ (*fig. 5 – CI*).

L'année suivante, du 7 au 13 juin 1921, se tient à Paris le Congrès de l'Union nationale (Съезд Национального объединения) ayant pour

⁸¹⁹ Gladys N., « Les partis monarchistes... », op. cit., p. 91.

⁸²⁰ Linsky M., « Makhno (Махно) », *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, p. 6.

⁸²¹ Linsky M., « Les nôtres à l'étranger: Arkadi Veniaminovitch Roumanoff (Наши за границей: Аркадий Вениаминович Руманов) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 11.

⁸²² Linsky M., « Les nôtres à l'étranger: Alexandre Ivanovitch Konovaloff (Наши за границей: Александр Иванович Коновалов) », *Bitche*, n° 1, août 1920, p. 12.

⁸²³ Linsky M., « Ceux, dont on parle... Le général Wrangel (Те, о которых говорят... Генерал Врангель) », *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, p. 3.

⁸²⁴ Linsky M., « Nos charges : A. M. Tchemoeff (Наши шаржи: А.М. Чермоев) », *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 12.

but la création du Comité national russe chargé de la lutte contre le bolchevisme et du soutien à l'armée du général Wrangel, ainsi que du rapprochement de différentes associations et unions russes à l'étranger dans l'idée de défendre les intérêts des émigrés⁸²⁵. Le Comité national a, également, pour mission d'assurer de la diffusion de *La Cause commune*, du *Messenger du Comité national russe* (« Вестник русского национального комитета », 1923-1926) et d'autres périodiques. L'organisation de ce congrès sert de répétition en vue d'une autre manifestation minutieusement préparée depuis 1923, le grand Congrès des émigrés russes, que nous avons déjà mentionné dans le chapitre précédent. Il s'était donc déroulé du 4 au 11 avril 1926, à l'Hôtel Majestic, à Paris, réunissant près de 400 représentants des communautés russes de 26 pays, afin d'élaborer et de débattre de plusieurs questions concernant la Russie soviétique et la diaspora russe dans le monde⁸²⁶.

Si Féodor Rojankovsky propose, dans *La Russie illustrée*, des portraits dessinés des délégués exécutés d'une manière réaliste neutre, les satiristes d'*Oukwat*, sceptiques face à cette manifestation, en font le thème central, prenant, tout particulièrement, pour cibles les

⁸²⁵ Корнилов А., Лушина К. Русские общественно-политические организации Парижа в 1920-е гг.: объединительные процессы// Международные отношения. Политология. Религиоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2007, № 6, с. 222 (Kornilov A., Luchina K., « Les unions sociales et partis politiques russes à Paris dans les années 1920 : les processus de réunification », Les relations internationales. La politologie. La religion. Le Messenger de l'Université N.I. Lobatchevski de Novgorod, 2007, n° 6, p. 222 (en russe).

⁸²⁶ Солженицын А. Предпоследний эпизод русской революции// Солженицын А.И. (сост.) Русский Зарубежный съезд. 1926. Париж. Документы и материалы. – Москва : Русский путь, 2006, с. 9 – 10 (Soljenitsyne A., « L'avant dernier épisode de la révolution russe », dans Soljenitsyne A. I. (dir.), *Le Congrès des émigrés russes. 1926. Paris. Les documents et les sources*, Moscou, Russkij pout', 2006, p. 9 – 10 (en russe).

organiseurs du Congrès – P. Struve et P. Milioukov. Au crayon de Chem appartiennent quelques portraits charge de ces leaders d'opinions en exil dont l'originalité et le symbolisme de la mise en scène attirent notre attention. Le dessinateur place ces deux grands journalistes face à face sur deux pages voisines de sorte qu'ils se tournent le dos ce qui exprime leurs différends idéologiques. P. Milioukov figure en joueur de cornemuse (en russe *волыницик*), littéralement «une personne qui fait des longs discours ennuyeux ; qui fait perdre du temps ». Le son qui sort de son instrument est « Struve ». Essai-t-il donc de bercer Struve et ses projets de la renaissance de la vieille Russie ou bien, de lui faire peur ? Quant à P. Struve, cet ancien ministre des affaires étrangères dans le gouvernement de Wrangel, devient, chez Chem, un nettoyeur de guenilles, dépoussierant un vieil uniforme militaire sorti tout droit d'une boîte de conserve symbole de l'ancien régime. Nous supposons que ce détail fait allusion aux liens d'amitié que Struve tisse, en exil, avec le monarchiste Markov II (*fig.6 – CI*)⁸²⁷.

Dans le numéro suivant d'*Oukwat*, nous apprenons que les monarchistes assistant au congrès demandent d'interdire la vente de cette revue à l'entrée du Magestic pour le portrait charge de Struve que nous venons de mentionner. Les auteurs d'*Oukwat* détiennent, soi-disant, cette information des *Dernières nouvelles*. En réponse à quoi, Chem transforme P. Struve en balai, manipulé par un homme en uniforme : la tête décapitée du rédacteur en chef de *La Renaissance* est enfoncée sur

⁸²⁷ Chem, « Leurs visages politiques : Les *Dernières nouvelles* et *La Renaissance* (Их политические физиономии : «Последние новости» и «Возрождение»), *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 5 - 6.

une manche à balai de sorte que sa barbe époussette le sol en chassant un petit poupon à la fourche, symbole d'*Oukwat* (fig.7)⁸²⁸. Ce portrait charge s'intitule « L'organe » et son Vojd » faisant allusion au périodique *La Renaissance* dont P. Struve était le rédacteur en chef.

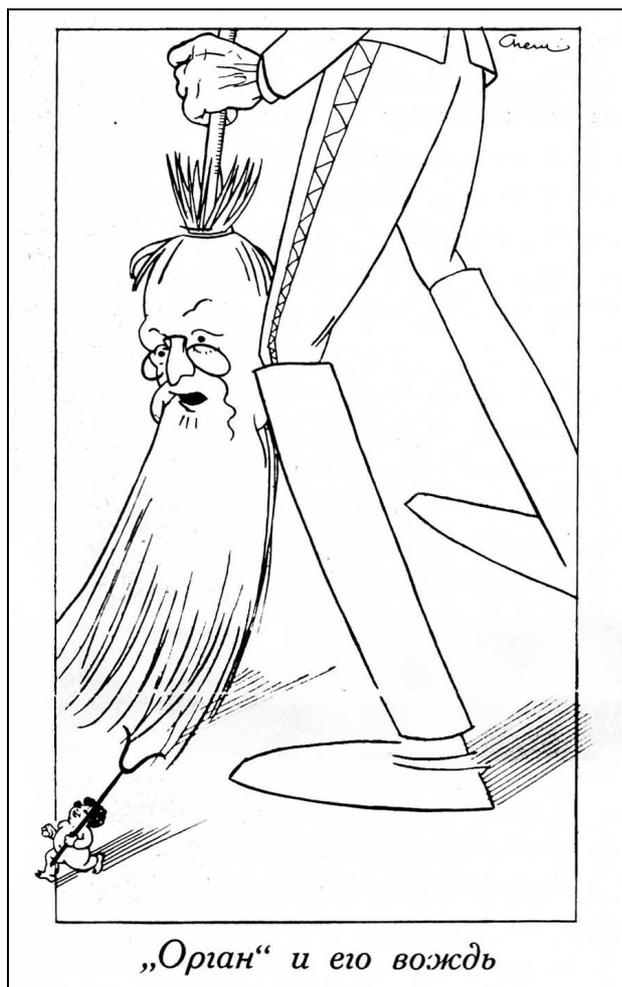


Figure 7.

⁸²⁸ Chem, « L'organe » et son Vojd («Орган» и его вождь) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 12.

Dans son dessin « Au congrès des spirites », publié en septembre 1926 dans *Les Dernières nouvelles*, M. Linsky s'attaque également au titre *La Renaissance*. D'après la légende qui accompagne la caricature, l'hypnotiseur qui faisait désespérément des efforts pour endormir un médium, a enfin réussi sa tâche en lui lisant un éditorial sur le Congrès des Russes à l'étranger. Aussi ennuyeux et superflu qu'il puisse paraître à Linsky, le journal de la droite émigrée n'est pas le seul à être visé par le caricaturiste. Le congrès des spirites, inventé par Linsky, fait allusion au Congrès d'émigrés russes, dont les délégués et organisateurs, confondant le verbe et l'action, ont tenté désespérément et sans aucun résultat de ramener à la vie la Russie de l'avant (*fig. 8 – CI*)⁸²⁹.

En 1931, dans *Satyricon*, A. Chariy se tourne, lui aussi, vers les fameux opposants politiques en proposant une mise en scène métaphorique « Pour mieux comprendre l'histoire russe (Les tempéraments politiques) ». Dans la pièce où s'attable une famille d'émigrés, entrent simultanément, par deux portes du fond, P. Struve et P. Milioukov. La porte à droite représente la droite en action : P. Struve la franchit paniqué, les cheveux froissés, vêtu à va vite, la bouche grande ouverte, secouant ses énormes mains et sa longue barbe et criant : « - *Au feu ! Cela brûle ! Sauvez-vous !..* » Tandis qu'à gauche, P. Milioukov, leader de la gauche en exil, calme et respectueux, portant une cravate et un manteau bien boutonné, soulève son chapeau pour saluer ses hôtes et leur annonce d'un ton solennel : « - *Chères Mesdames et chers Messieurs ! Il est de mon devoir de constater le fait suivant : un incendie*

⁸²⁹ Linsky M., « Au congrès des spirites (На съезде спиритов) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 17 septembre 1926, p. 1.

s'est déclaré dans notre immeuble » (fig. 9 – CI)⁸³⁰. Son calme et sa sagesse sont, également, exprimés à travers une image positive que donne de lui le dessinateur dans une autre caricature, « Sur le front uni de l'émigration russe ». Parmi tous les autres leaders d'opinions, Milioukov reste le seul à vouloir agir et non seulement parler (fig. 10 – CI)⁸³¹.

L'écrivain V. Yanovski, dans ses souvenirs autobiographiques *Les Champs-Élysées*, décrit, également, Milioukov comme un homme calme, toujours de marbre⁸³². Son quotidien bénéficie d'une grande popularité non seulement dans la communauté russe en France et à l'étranger, mais aussi au Quai d'Orsay où les éditoriaux de Milioukov étaient lus⁸³³. Il n'est donc pas étonnant de retrouver le corps imposant du rédacteur en chef des *Dernières nouvelles*, avec son périodique dans les mains, figurant en nurse vieillissante dans la caricature de Chariy « Le jardin d'enfants de l'émigration russe ». Vêtu d'une robe et coiffé d'une calipette de nourrice, au visage rougeâtre, comme le présente également Yanovski dans ses mémoires (dense et trapu, au visage rouge brique, il ne fit que peu de mouvement et ce avec une grande prudence de vieil homme)⁸³⁴, Milioukov est assis sur un banc pour surveiller ses « enfants », qui représentent allégoriquement les personnalités populaires en exil. À ses côtés un petit bonhomme chauve aux sourcils épais,

⁸³⁰ Chariy A., « Pour mieux comprendre l'histoire russe (Les tempéraments politiques) (К познанию русской истории: Политические темпераменты) », *Satyricon*, Paris, 19 septembre 1931, p. 2.

⁸³¹ Chariy A., « Sur le front uni de l'émigration russe (На едином фронте русской эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 26 septembre 1931, p. 9.

⁸³² Yanovski V., *Les Champs-Élysées...*, op.cit., p. 369, 382.

⁸³³ Ibid., p. 372.

⁸³⁴ Ibid., p. 382.

probablement⁸³⁵, le journaliste Abram Gordon ayant quitté le périodique de Milioukov pour celui de Struve, griffonne le nom *La Renaissance*. Son rédacteur en chef, P. Struve, chevelu et barbu, mais, pourtant, vêtu d'un pantalon court d'enfant, est installé par terre et construit, en parfait idéaliste, des maisons de cartes. L'ancien ministre de la justice et président du Gouvernement provisoire de la Russie Alexandre Kerenski, également en pantalon court, se balance, insouciant, sur une chaise au risque de tomber, essayant d'attraper un oiseau. Il a les cheveux courts et hérissés et les yeux bridés correspondant à la description qu'en donne I. Odoevtseva :

Les yeux plissés comme deux fentes sur un visage large. Les cheveux courts, épais, grisâtres. Une étrange carrure de militaire, malgré le fait qu'avant sa carrière étourdissante, il fut civil... Extrêmement myope, par son incompréhensible coquetterie, il ne porte jamais de lunettes ou de pince-nez. Au lieu de cela, il utilise, comme on me l'a dit, une lorgnette⁸³⁶.

Toujours sur la même caricature, le monarchiste Markov II, souriant, chevelu et rond comme un ballon, le visage rouge, joue au cerf-volant décoré d'un canard à deux têtes faisant allusion à l'aigle bicéphale russe. Il porte une chemise déboutonnée laissant apparaître son torse poilu et laid ; et se sert d'une corde ridiculement nouée pour soutenir son pantalon, trop petit pour un corps si large. Le général Ievgueni Miller, dirigeant de l'Union générale des combattants russes en exil (ROVS)⁸³⁷,

⁸³⁵ D'après l'iconographe A. Korliakov, il soit possible qu'il s'agisse du peintre Jacques Chapiro qui écrivait à l'époque un ouvrage sur l'émigration russe *Le Sixième contenant*.

⁸³⁶ *Odoevceva I., Sur les berges...*, op. cit, p. 80 – 81 (c'est nous qui traduisons du russe).

⁸³⁷ L'Union générale des combattants russes (en russe Русский Общевоинский Союз, désignée souvent par son acronyme ROVS), était une organisation militante

en uniforme militaire coupée court et en chaussons d'enfant décorés d'éperons fait parader des soldats de plomb. Vassili Maklakov, ambassadeur du Gouvernement provisoire russe en France, figure près d'une petite maison à l'écart d'autres personnages. Le dessinateur fait, certainement, allusion au fait qu'à l'arrivée de Maklakov à Paris, le Gouvernement provisoire avait déjà été renversé par les bolcheviks. N'ayant pas eu le temps de présenter ses lettres de créances, Maklakov est resté, pendant sept ans, jusqu'à la reconnaissance, en 1924, du gouvernement soviétique par la France, « un ambassadeur non-accrédité »⁸³⁸. L'anarchiste Nestor Makhno, chevelu et barbu comme un bandit, armé d'un sabre, est représenté, par Annenkov, en bonhomme à cheval, noyé dans sa chemise de nuit excessivement grande, aux allures de camisole de force. Enfin, V. Bourtzeff, rédacteur en chef de *La Cause commune*, ayant une solide réputation de maître de découvrir des secrets des autres, nous est montré en train d'espionner tout le monde, cachée derrière un arbre au fond du jardin (*fig.11*)⁸³⁹.

anticommuniste russe blanche, fondée en Serbie, en 1924, par le général Wrangel pour maintenir un lien entre les militaires russes, officiers et soldats, de l'émigration.

⁸³⁸ Hassell, J. E., "Russian Refugees in France and the United States Between the World Wars", dans *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 81, n° 7, 1991, p. 25 (Hassell, J. E., «Les réfugiés russes en France et aux États-Unis entre deux guerres mondiales», dans *Transactions de la Société philosophique américaine*, vol. 81, n° 7, 1991, p. 25 (en anglais).

⁸³⁹ Chariy A., « Le jardin d'enfants de l'émigration russe (Садик русской эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 4.



Figure 11. Sur la caricature figurent V. Bourtzeff, P. Milioukov, P. Struve, I. Miller, A. Kerenski, V. Maklakov, N. Markov (dit Markov II), N. Makhno, A. Gordon.

En juin 1926, peu après le Congrès d'émigrés russes, F. Rojankovsky propose deux planches de quatre « cartes à jouer de l'émigration russe », figurant en Rois et en Dames huit adversaires idéologiques de la colonie russe en France. Ainsi, P. Milioukov, décoré d'un ruban aux lettres « K » et « D », devient Roi de cœur serrant dans sa main son quotidien *Les Dernières nouvelles*. P. Struve, montré en Roi de carreaux, décoré de petits aigles à deux têtes en signe de sa loyauté aux idées monarchistes, tient son quotidien *La Renaissance*. A. Kerenski, fondateur, en exil, du journal *Les Jours*, figure en Roi de trèfle à l'épée prêt à défendre ses idées. Enfin, le monarchiste Alexandre Trepov, dernier président du Conseil des ministres de l'Empire russe, endosse le rôle du terrible Roi de pique armé d'un bâton (*fig. 12 – CI*)⁸⁴⁰. En ce qui concerne les Dames, F. Rojankovsky nous montre Ekaterina Kouskova, militante politique russe, éditrice et publiciste, fondatrice, en exil, du comité d'aide aux victimes de la famine en URSS, représentée en Dame de cœur au petit drapeau « URSS ». La femme des lettres Zinaïda Hippus devient une Dame de carreaux serrant dans une main sa plume métallique et dans l'autre – un petit bonhomme, son lecteur. L'écrivaine satiriste Nadejda Teffi, montrée de profil, comme sur la plupart de ses photographies, est une Dame de trèfle à la couronne de princesses des contes d'enfants ; elle se gratte le nez avec sa plume d'oie et tient à la main un masque théâtral, symbole de son métier. Enfin, Larissa Popoff, la première reine de la colonie russe de Paris, élue en 1926, à l'initiative de *La Russie illustrée*, figure en jeune Dame de pique portant le ruban

⁸⁴⁰ Rojankovsky F., « Les cartes à jouer de l'émigration russe : I. Les Rois (Эмигрантские карты: I. Короли) », *La Russie Illustrée*, Paris, 26 juin 1926, p. 3.

« Reine de la colonie russe » et le drapeau « Pour la Russie unie (За единую Россию) » (fig. 13 – CI)⁸⁴¹. Nous retrouvons également les noms de ces personnalités, populaires et représentant les domaines bien différents, dans les mémoires d’I. Odoevtseva, de Don Aminado ou encore de V. Yanovski. Il est intéressant d’ajouter qu’un autre dessinateur émigré, installé d’abord en France et ensuite en Belgique, Paul Mak, créera, en 1944, un jeu de cartes représentant les alliés de la Seconde Guerre mondiale : Staline (Roi de cœur), Churchill (Roi de pique), Charles de Gaulle (Roi de trèfle) et Franklin Roosevelt (Roi de carreau) ; ainsi que les états ayant participé à la guerre : les cœurs représentent l’URSS, les trèfles – la France, les carreaux – les États-Unis et les piques – l’Angleterre. Adolf Hitler figure, ici, en joker diabolique (fig. 14 – CI). Notons également qu’en Allemagne, lors de la Première Guerre mondiale, il existait des jeux de cartes qui caricaturaient le tsar Nicolas II.

Alexandre Kerenski, l’homme politique le plus populaire de 1917, le meneur charismatique, dont la figure, au début de la Révolution, est omniprésente dans la presse aussi bien à travers la photo que la caricature⁸⁴², a, également, été la cible, en exil, de portraits charge (à l’exception de ceux, collectifs, que nous avons déjà cités). On reconnaît son visage et sa coiffure en brosse sur le buste caricaturé dans *Oukwat* : le caricaturiste F. Barbarissoff⁸⁴³ l’a doté d’un gros nez et d’une poitrine

⁸⁴¹ Rojankovsky F., « Les cartes à jouer de l’émigration russe : II. Les Dames (Эмигрантские карты: II. Дамы) », *La Russie Illustrée*, Paris, 10 juillet 1926, p. 3.

⁸⁴² Dullin S., « Kerenski : l’idole éphémère de la révolution », dans Ajam C., Blum A., Cœuré S., Dullin S. (dir.), *Et 1917 devient révolution...*, op. cit., p 33.

⁸⁴³ Probablement, F. Rojankovski ou G. Annenkov.

de femme ce qui lui donne un air d'hermaphrodite. Mais c'est aussi un briseur de rêves (un cœur brisé est dessiné sur le piédestal), dont un chien a décidé de se venger en faisant ses besoins au pied de la statue (*fig. 15 – CI*)⁸⁴⁴. Pour MAD, Kerenski est, également, un personnage négatif. À la fois faible, irrésolu, mais aussi dangereux. C'est ainsi qu'il apparaît sur la couverture de *Bitche*, dans la caricature « Le conducteur de train à la retraite ». Il grimpe sur le train portant le nom de « La Russie du Sud » pour remplacer un conducteur de train manquant sans savoir conduire⁸⁴⁵. Les passagers effrayés l'interpellent, mais il répond qu'il ne conduira pas, et se contentera de freiner. Il serait intéressant de noter que, sur cette caricature, le lecteur ne voit que le dos de Kerenski, même s'il est dessiné au premier plan (*fig. 16 – CI*)⁸⁴⁶. Le visage de l'homme politique est caché tout comme sur une autre caricature – « Chacun à sa façon... », – publiée, elle aussi, dans *Bitche*. La caricature est composée de deux tableaux. Sur le premier, Kerenski se trouve dans son bureau à Prague, où il travaille pour l'Union de la renaissance de la Russie (Союз возрождения России), une coalition des partis politiques russes

⁸⁴⁴ Barbarisoff F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 11.

⁸⁴⁵ Il s'agit, probablement, de l'allusion à la fuite de Kerenski vers le Sud de la Russie suite au renversement du Gouvernement provisoire et l'usurpation du pouvoir par les bolcheviks. En novembre 1917, Kerenski s'est rendu à Novotcherkassk afin de rencontrer le général Kaledine qui dirigeait l'Armée blanche du Sud de la Russie. Kerenski n'avait pas renoncé à reconquérir Petrograd pris par les bolcheviks. Il comptait pour cela sur des unités stationnées aux proches de la capitale et, plus particulièrement, sur les troupes cosaques du général Krasnov auprès duquel il s'était réfugié. Mais son plan échoua, car les régiments envoyés vers Petrograd refusèrent de combattre ou passèrent du côté des révolutionnaires. Sommé par ses propres troupes de livrer Kerenski aux soviets, Krasnov l'aida à s'échapper et se réfugier à l'étranger (Figuères L., *Octobre 1917...*, op. cit., p. 47.

⁸⁴⁶ MAD, « Le conducteur de train à la retraite (Отставной машинист) », *Bitche*, Paris, n° 7, septembre 1920, couverture.

s'opposant aux bolcheviks. Kerenski est donc installé dans son fauteuil en train de lire le journal *Pour la Russie*, le visage caché derrière le périodique. Sur le second tableau, les soldats de l'Armée blanche se ruent au combat sous le slogan identique : chacun lutte pour la Russie mais de deux façons différentes et littéralement opposées. Kerenski est, alors représenté comme un homme qui a perdu la face, un homme déshonoré, mais aussi comme une personnalité à la face cachée, dotée donc d'un côté obscur (*fig. 17 – CI*)⁸⁴⁷.

Dans *Bitche*, sous le crayon de M. Linsky, nous trouvons un autre homme politique, l'un des fondateurs du Parti socialiste révolutionnaire et ministre de l'Agriculture dans le Gouvernement provisoire dirigé par Kerenski, Viktor Tchernov, doté, lui aussi, d'une image négative. Faisant partie des révolutionnaires sans peur à l'époque tsariste (comme cela est mentionné dans le premier tableau de la caricature), il perd tous ses moyens face à la terreur rouge des bolcheviks. Sur le second tableau, il apparaît comme un homme apeuré, blotti contre le sol sous son lit, les yeux sortant des orbites et la bouche grande ouverte (*fig. 18 – CI*)⁸⁴⁸. Telle une souris piégée. Comme Kerenski, Tchernov s'exile en vieille Europe, mais n'arrive en France qu'en 1938.

Un autre événement, ayant marqué la vie de la communauté russe en exil et traduit par une série de portraits charges, fut l'assassinat de Simon Petlioura. Figure importante du mouvement national ukrainien en émigration, l'ancien commandant suprême de l'armée et troisième

⁸⁴⁷ MAD, « Chacun à sa façon... (Каждый по-своему...) », *Bitche*, Paris, n° 11, septembre 1920, p. 16.

⁸⁴⁸ M.L. (M. Linsky), « Avant et maintenant (Прежде и теперь) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 12.

président de la République populaire ukrainienne⁸⁴⁹, Petlioura tombe sous les balles de Samuel Schwartzbard, un anarchiste juif d'Izmail (dans l'actuelle Ukraine), le 25 mai 1926, à Paris. Ayant appris que l'homme politique ukrainien s'était, lui aussi, exilé à Paris, Schwartzbard l'a tenu pour responsable de la mort des siens dans les pogroms déclenchés par les Ukrainiens en 1919. Fortement médiatisée, notamment par *L'Humanité*, l'affaire prend vite un caractère politique exacerbé : Schwartzbard est défendu par l'avocat Henry Torrès, suivi par le journaliste Bernard Lecache, qui sera à l'origine de la fondation de la *Ligue internationale contre l'antisémitisme*. Le 18 octobre 1927, Schwartzbard est acquitté et reconnu non coupable d'un crime qu'il avait revendiqué, bien que les services spéciaux allemands aient donné à leurs homologues français des informations sur le fait qu'il était probablement un agent des soviétiques guidé par la Guépéou⁸⁵⁰. Malgré le mécontentement et les critiques exprimés dans la presse d'extrême droite, Schwartzbard est donc libéré le 26 octobre 1927. Le 29 octobre, paraît le

⁸⁴⁹ Autonomiste puis indépendantiste, S. Petlioura participe à la formation d'une armée ukrainienne et lutte contre le bolchevisme et l'Armée blanche durant la révolution russe. Vaincu, il part à l'étranger et dirige le gouvernement ukrainien en exil. À Paris, S. Petlioura continue de lutter pour l'indépendance de l'Ukraine, en publiant plusieurs journaux et revues, notamment l'hebdomadaire *Le Trident* (« Тризуб») sous divers pseudonymes (V. Marchenko, V. Salevsky, I. Rokytsky, S. Prosvitnianyn, O. Riast). Jusqu'à son assassinat, il exerça une grande influence auprès des milieux socialistes modérés parmi les émigrés politiques ukrainiens.

⁸⁵⁰ Desroches A., *Le Problème ukrainien et Simon Petlioura : le feu et la cendre*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1962, p. 169 ; Gregorovich A., « Jews & Ukrainians », in *Analysis of the CBS 60 Minutes Program The Ugly Face of Freedom*, 23 octobre 1994, Forum: A Ukrainian Review, 1994, <http://www.infoukes.com/politics/cbs60minutes/gregorovich/> (Gregorovich A., « Juifs et Ukrainiens », dans *Analyse CBS 60 : La face cachée de la liberté*, 23 octobre 1994, Forum: une revue ukrainienne, hiver 1994, en anglais, consulté le 12/08/2017).

nouveau numéro de *La Russie illustrée* marqué d'un titre laconique qui ne cache, d'ailleurs, pas la déception de la rédaction : « L'affaire de l'assassinat de Petlioura. Schwartzbard est acquitté (Дело об убийстве Патлюры. Шварцбард оправдан) ». Neuf portraits charges de la salle d'audience exécutés par un certain T. accompagnent la publication. Parmi eux figurent, notamment, en qualité de témoin, l'ancien ministre ukrainien Viatcheslav Prokopovytch⁸⁵¹ et l'ancien général Nicolas Chapoval⁸⁵². Leurs visages vieillissants montrés du profil gauche sont concentrés. Les sourcils froncés et les mentons levés expriment, à la fois, une grande perplexité et un étonnement : le verdict est inattendu, la déception est forte ; la justice n'a pas été rendue à la communauté amputée de son leader (*fig. 19 – CI*)⁸⁵³.

Du côté des leaders d'opinion, il est, également, intéressant de mentionner le portrait charge de Solomon Pozner, journaliste et homme de lettres, secrétaire du comité parisien d'aide aux écrivains et scientifiques russes, exécuté par Léon (Lev) Enden en 1925 et publié dans *Oukwat* en 1926. Tout d'abord, la signature du dessinateur est formée de son nom de famille décomposé prenant une forme expressive de pseudonyme anagrammatique « N. d'Haine ». Un satiriste devrait-il éprouver de la haine ? La caricature représente Pozner ressemblant, à la

⁸⁵¹ Membre du Parti ukrainien des socialistes fédéralistes, il occupe le poste du ministre, puis du premier ministre de la république populaire ukrainienne au sein du Directoire d'Ukraine.

⁸⁵² Général à l'Armée de la république populaire d'Ukraine, il fut membre du Parti des socialistes-révolutionnaires d'Ukraine. En exil, il devient le dirigeant de ce parti. De 1929 à 1948, il préside l'Union des Ukrainiens de France.

⁸⁵³ « De la salle d'audience. Les croquis du dessinateur T. pour *La Russie illustrée* (Из зала суда. Зарисовки художника Т. Для «Иллюстрированной России»), *La Russie illustrée*, Paris, 29 octobre 1927, p. 13.

fois, à une créature de nuit et à une créature marine : une énorme bouche de poisson-chat, de petits yeux triangulaires cachés derrière de gros verres de lunettes, un nez plat, large et court fusionnant avec la bouche, les sourcils levés et pointus et les cheveux légèrement hérissés formant deux petites cornes. Au-dessus de sa tête, nous voyons des étoiles de mer, des algues et des insectes suspendus à des fils (*fig. 20 – CI*)⁸⁵⁴. La caricature est accompagnée d'un texte court satyrique d'Alexeï Remisoff « Aux littéraires et pharisiens » dénonçant la censure des périodiques des émigrés interdisant, soi-disant, la critique des personnalités en exil.

Un autre portrait charge appartenant à ce dessinateur voit le jour dans *Satyricon* en 1931 et représente le poète et l'un des principaux critiques littéraires russes de Paris George Adamovitch. Une grosse tête sur un cou très long et très fin, cloué à un petit corps triangulaire de sorte que toute la composition ressemble à un sablier disproportionné. Sans oublier les oreilles décollées, les yeux cernés, plusieurs rides et des taches de rousseur rendant le visage fatigué et laid. Telle est donc la vedette des *Dernières nouvelles*. Une épigramme de quatre lignes accompagne la caricature apportant quelques précisions sur la réception de la figure d'Adamovitch : « - *Il dénonce le mal mais sans aucune émotion, et il n'arrive, pas non plus à être méchant. Ce qui fait peur, chez Adamovitch, ce n'est pas sa critique, mais ... sa louange* » (*fig. 21 – CI*)⁸⁵⁵. Son confrère V. Yanovski le qualifie, pourtant, de tolérant, mais

⁸⁵⁴ N. d'Haine (Enden L.), Portrait de Solomon Pozner, *Oukwat*, Paris, 20 juillet 1926, p. 11.

⁸⁵⁵ Enden L., « L'Album littéraire : G. V. Adamovitch (Литературный альбом : Г.В. Адамович) », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 6.

aussi de capricieux. L'homme de lettres aux « *gros yeux noirs, enfantins, avec des cils longs et lourds* »⁸⁵⁶,

Adamovitch se trompait partout, critiquait quiconque prenant au sérieux son « écriture ». Joueur de cartes, il misait des villas et des bijoux, son argent et l'argent emprunté, croyait au surnaturel, jurait que « la littérature passe, mais l'amitié reste », paraissait souvent comme une sorte de pique-assiette, opportuniste... Adamovitch est douillet, espiègle, arrive à vivre grâce à la littérature émigrante à « guider » les jeunes sans entrer en conflit avec Bounine, ni avec Milioukov, ni avec d'autres épigones...⁸⁵⁷.

Le fondateur et rédacteur en chef de *La Cause Commune* V. Bourtzeff, journaliste surnommé, pour ses enquêtes, le « Sherlock Holmes russe », fait, également, l'objet de nombreux portrait charge. Hormis les images déjà citées, une autre attire, en particulier, notre attention. Il s'agit du portrait charge publié par MAD dans la rubrique « Nos portraits en charges » de la revue *Bitche* en 1920. Le caricaturiste représente Bourtzeff de profil, le corps sec : de sorte que chaque partie de son corps et chaque détail de son apparence paraissent pointus, prêts à piquer. Dans sa main droite, excessivement grosse, le vieil homme tient une plume métallique avec une petite tête de Lénine embrochée dessus. Des gouttes – de sang ou bien d'encre ? – s'écoulent : de quoi se sert-il pour écrire ses articles ? Avec un drôle d'étonnement Bourtzeff observe son trophée : comment un homme si petit peut-il faire tant de mal ? MAD fait, certainement allusion au fait que, même si Bourtzeff salue la révolution de février 1917, après les événements de juillet, il développe, très vite, une campagne médiatique antibolchevique, où il critique et

⁸⁵⁶ Yanovski V., *Les Champs-Élysées...*, op.cit., p. 176.

⁸⁵⁷ Ibid, p. 167. C'est nous qui traduisons du russe.

dénonce vivement leurs méthodes. Il poursuit son combat antibolchevique en exil (*fig. 22 – CI*)⁸⁵⁸.

Sous le pseudonyme de Griffon, M. Drizo-MAD publie, également, ses portraits-charge dans *La Russie illustrée* en 1925 – 1926, mettant en images les hommes et les femmes de lettres bien connus en exil et admirés par les émigrés. Ainsi nous voyons Zinaïda Hippus et Dimitri Merejkovski confortablement installés sur leur canapé, comme lors des réunions, à leur domicile, du cercle littéraire la *Lampe verte*⁸⁵⁹. Constantin Balmont est montré en poète lyrique appauvri dans une boutique de luxe rêvant d'un costume neuf ; le caricaturiste ajoute une légende en reformulant un vers érotique du poète symboliste de sorte que le lecteur pense que ce dernier songe à voler le smoking en question (*fig. 23 – CI*)⁸⁶⁰. L'écrivaine Irina Odoevtseva, dans ses mémoires, notait aussi la décadence et la pauvreté de Balmont en exil⁸⁶¹. Ivan Bounine, qui recevra en 1933 le Prix Nobel de littérature, est représenté en Don Quichotte, « armé » d'une plume et montant un Pégase (*fig. 24*)⁸⁶². Sacha Tchorny, satiriste et auteur pour enfants, apparaît en artiste désordonné, barbouillant d'encre le canapé, le sol et les jouets dans sa petite chambre.

⁸⁵⁸ MAD, « Nos portraits charges : V. L. Bourtzeff (Наши шаржи: В.Л. Бурцев) », *Bitché*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 6.

⁸⁵⁹ MAD, « D. Merejkovski (Д. Мережковский) », *La Russie illustrée*, Paris, 19 août 1925, p. 15.

⁸⁶⁰ Griffon, « K. D. Balmont (К.Д. Бальмонт) », *La Russie illustrée*, Paris, 22 juillet 1925, p. 15.

⁸⁶¹ Odoevceva I., *Sur les berges...*, op. cit., p. 320, 327.

⁸⁶² Griffon, « I. A. Bounine (И. А. Бунин) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 juillet 1925, p. 15.

Même son chien sait se servir de la plume et griffonne, à son tour, des petites poésies (*fig. 25 – CI*)⁸⁶³.



Figure 24. Griffon, « I. A. Bounine (*И. А. Бунин*) ».

Dans le même périodique, le dessinateur W. Bielkine propose les portraits-charge du comédien Nicolas Koline, qui joue, dans l'entre-deux-guerres, dans plus d'une vingtaine de films, et du chanteur d'opéra Fédor Chaliapine, considéré comme la plus grande basse slave de son

⁸⁶³ Lecteur de la page pour enfants, « Comment vit et travaille Sacha Tchorny (Как живет и работает Саша Черный) », *La Russie illustrée*, Paris, 17 avril 1926, p. 17. Il s'agit d'un autre pseudonyme de M. Drizo.

temps (fig. 26 et 27 – CI)⁸⁶⁴. Dans *La Cause commune*, N. Jelikhovsky propose non seulement les portraits-gravures des danseurs de ballet en vogue – Anna Pavlova, Clotilde et Alexandre Sakharoff, - mais aussi un portrait-charge de l'écrivaine-satiriste Nadejda Teffi, dessinée à gros traits, de profil, comme sur la plupart de ses photos, aux lèvres braisées, au nez pointu et au menton aigu, lui donnant un air railleur (fig. 28 et fig. 29 – CI)⁸⁶⁵.

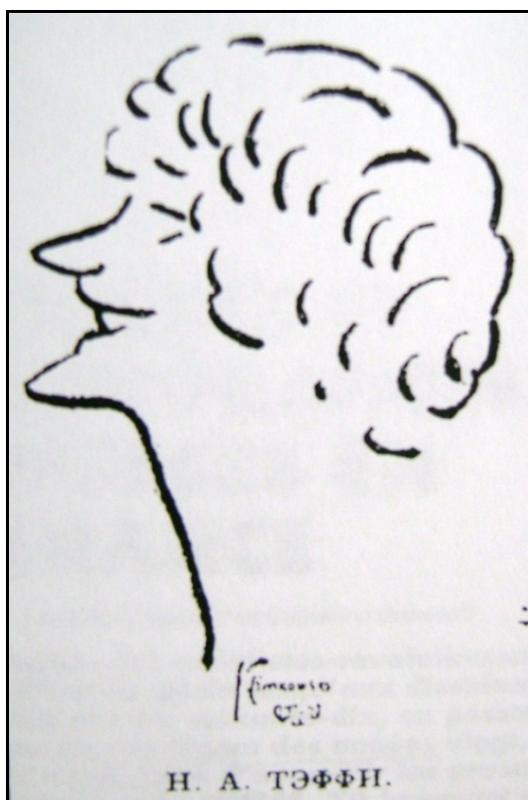


Figure 28.

⁸⁶⁴ Bielkine W., « N. F. Koline (Н.Ф. Колин) », *La Russie illustrée*, Paris, 31 juillet 1925; Bielkine W., « La tournée de F. I. Chaliapine est prévue à Berlin à la fin de septembre (В конце сентября состоятся гастроли Ф.И. Шаляпина в Берлине) », *La Russie Illustrée*, 15 octobre 1924, p.16 (fig. 20 – CI).

⁸⁶⁵ Jelikhovsky N., « N. A. Teffi (Н.А. Теффи) », *La Cause commune*, Paris, 16 mai 1921, p. 2.

Dans l'hebdomadaire *Le Chaînon*, supplément des *Dernières nouvelles*, en 1923, est publiée une galerie de dix portraits-charge appartenant aux cinq dessinateurs. Elle s'ouvre par la caricature de Nikita Balieff, acteur, impresario, fondateur et directeur de la compagnie théâtrale *La Chauve-souris*. M. Linsky évoque la tournée triomphale de sa troupe aux États-Unis : son Balieff, enrobé, sourcils épais et ses grosses lèvres, porte le chapeau de l'oncle Sam et deux sacs remplis de dollars (*fig. 30 – CI*)⁸⁶⁶. La personnalité de l'impresario et créateur des Ballets russes Serge de Diaghilev attire, également, l'attention du caricaturiste. Il le représente en homme prétentieux, avec un gros menton et une lèvre plus saillante qu'une autre (*fig. 31 – CI*)⁸⁶⁷. Si ces deux portraits sont exécutés à l'encre, les deux autres sont dessinés au crayon gras et composés de minuscules traits. Il s'agit du metteur en scène Alexandre Sanine, chanteur d'opéra, montré en homme obèse, sourcils levés et yeux ronds (*fig. 32 – CI*)⁸⁶⁸ ; et de l'écrivain George Grebenstchikoff, qui avait fondé à Paris, en 1923, la maison d'édition Atlas, que Linsky a affublé d'yeux plissés de chat (*fig. 33 – CI*)⁸⁶⁹.

⁸⁶⁶ Linsky M., « Le retour triomphal de Balieff, soit la « Souris » ayant accouché un tas de... dollars (Триумфальное возвращение Балиева, или «мышь», родившая гору... долларов) », Paris, *Le Chaînon*, n° 3, 19 février 1923, p. 3.

⁸⁶⁷ Linsky M., « S. P. Diaghilev (С.П. Дягилев) », *Le Chaînon*, Paris, 5 mars 1923, p.3.

⁸⁶⁸ Linsky M., « Le metteur en scène du Théâtre d'art de Moscou, A. A. Sanine, qui produit *La Khovanchtchina* au Grand Opéra (Режиссер Московского Художественного Театра А.А. Санин, ставящий теперь в Grand Opéra «Хованщину») », *Le Chaînon*, Paris, n° 6, 12 mars 1923, p. 3. Faisant partie de la troupe du Théâtre d'art de Moscou, A. Sanine émigre en 1922 ; en exil, il met en scène des classiques de l'opéra russe. En 1923, à l'Opéra de Paris, il fait la première représentation en français de *La Khovanchtchina* de M. Moussorgski, opéra inspiré de la Révolte de Moscou de 1682 ainsi que des autres révoltes des streltsi (archès).

⁸⁶⁹ M. Linsky, « G. D. Grebenstchikoff (Г.Д. Гребенщиков) », *Le Chaînon*, Paris, 26 février 1923, p.3.

Le dessinateur Nanouk⁸⁷⁰ propose, en 1923, dans le même périodique, les portraits-charge de l'écrivain Alexandre Kouprine et du poète Constantin Balmont, tous deux dotés d'une barbichette de bouc. L'image de Kouprine de Nanouk est presque photographique ; l'homme de lettres a l'air sévère : lèvres mordues, il regarde devant lui d'un regard effacé (*fig. 34 – CI*)⁸⁷¹. Quant à Balmont, il est méconnaissable : pour le représenter, le dessinateur emploie une technique différente. Il ne s'agit plus d'une image réaliste, mais d'une complète déformation de la figure du poète. Dessiné d'une multitude de boucles, il ressemble à un nuage. Son cou est trop large, et ce qui est censé être le visage, est très étiré avec le menton qui dépasse (*fig. 35 – CI*)⁸⁷². Les deux portraits-charge proposés en 1925 par W. Bielkine présentent, également, des techniques différentes : l'écrivain Boris Zaïtsev est dessiné avec beaucoup de netteté, allant jusqu'à représenter ses grains de beauté (*fig. 36 – CI*)⁸⁷³, tandis que l'écrivain Vassili Nemirovitch-Dantchenko figure comme un homme-œuf, sans forme, tissé de plusieurs petits traits, aux sourcils hérissés, tantôt crachant de la bave, tantôt avalant sa longue barbe (*fig. 37 – CI*)⁸⁷⁴.

Enfin, les deux derniers portraits-charge publiés dans *Le Chaînon* appartiennent au dessinateur et photographe Alexey Brodovitch et au

⁸⁷⁰ Il s'agit, certainement, d'un pseudonyme. Malheureusement, nous ne savons pas à quel dessinateur il appartient.

⁸⁷¹ Nanouk, « A. I. Kouprine (А.И.Куприн) », *Le Chaînon*, Paris, 11 juin 1923, p.3.

⁸⁷² Nanouk, «С.Д.Балмонт (К.Д. Бальмонт) », *Le Chaînon*, Paris, 21 mai 1923, p.3.

⁸⁷³ Bielkine W., « В. К. Zaïtsev (В.К. Зайцев) », *Le Chaînon*, Paris, 5 janvier 1925, p. 2.

⁸⁷⁴ Bielkine W., « V. I. Nemirovitch-Dantchenko (В.И. Немирович-Данченко) », *Le Chaînon*, Paris, 1 décembre 1924, p. 2.

graveur Ivan (Jean) Lebedeff. Ils représentent, respectivement, André Levinson, professeur de littérature russe à la Sorbonne et auteur de nombreux ouvrages sur le ballet, dessiné de petits anneaux, tout rondelet (*fig.38 – CI*)⁸⁷⁵; et Nikolai Tchaïkovski, « le grand-père de la révolution russe », ancien Gouverneur général de la région du Nord de la Russie et commandant des armées blanches de cette région auprès du général I. Miller, exécuté en technique de gravure et n'ayant subi aucune déformation caricaturale (*fig. 39 – CI*)⁸⁷⁶.

En 1926, en dehors des sujets politiques, Chem développe, dans *Oukwat*, une rubrique intitulée « Les portraits littéraires » mettant en avant les portraits en charge humoristiques de I. Bounine, D. Mérejkovski, M. Aldanov, F. Stepoun, M. A. Ossorguine, Don Aminado, B. Zaïtsev dans le décor de leurs œuvres en vogue, à l'époque. Ainsi, par exemple, Ivan Bounine se retrouve à la campagne où la nature règne, dans la peau du personnage principal de *L'amour de Mitia*, un homme indécis et malheureux en amour : entouré de fleurs et d'arbres au nombre pair, il est assis en s'appuyant contre un tronc d'arbre parsemé de cœurs et observe deux mouches qui s'accouplent. Dimitri Mérejkovski, à qui Chem rend hommage pour sa passion pour l'Orient et pour sa trilogie *Mystères d'Orient et d'Occident*⁸⁷⁷, est représenté en sacrificateur ou en

⁸⁷⁵ Brodovitch A., « André Levinson (Андрей Левинсон) », *Le Chaînon*, Paris, 2 avril 1923, p. 3.

⁸⁷⁶ Lebedeff I., « Nikolai Tchaïkovski (Николай Васильевич Чайковский) », *Le Chaînon*, Paris, 9 avril 1923, p. 3.

⁸⁷⁷ Se passionnant pour la question de la lutte du christianisme contre le paganisme, Mérejkovski consacre une trilogie romanesque à l'Égypte antique : *La Naissance des dieux* montre Toutankhamon, héritier de la couronne, en Crête. Le roman suivant, *Akhénaton joie du Soleil*, a pour personnages centraux le pharaon réformateur

médecin égyptien qui examine le postérieur d'un taureau (*fig. 40 – CI*)⁸⁷⁸. Mark Aldanov mérite l'attention de Chem grâce à son roman-épopée *Le Pont du Diable*, que le dessinateur compare à *Guerre et Paix* de Tolstoï (*fig. 41 – CI*)⁸⁷⁹. Féodor Stepoun se retrouve, dans le décor de son roman *Nikolaï Pérésleguine*, dans le rôle d'intermédiaire entre Nikolaï et sa femme Natalia (*fig. 42 – CI*)⁸⁸⁰. Boris Zaïtsev est déguisé en Père Noël sauveur qui descend une voie étoilée pour remettre un chèque aux personnages (des émigrés, peut-être) de son roman *Toison d'or* (*fig. 43 – CI*)⁸⁸¹. La rubrique « Les actualités littéraires », animée, probablement, par le rédacteur de la revue D. Kobiakov ou par Chem lui-même, « encercle » ces portraits-charge et propose de petits sketches mettant en scène soit la vie privée de certaines personnalités du milieu littéraire russe en France, soit les nouvelles sorties et les manifestations au sein des cercles littéraires des émigrés. Cependant, les portraits charge de Chem n'illustrent pas ces publications demeurant des œuvres indépendantes à part entière. Or, il faut dire que l'humour des dessins et des textes de la page littéraire d'*Oukwat* est « réservé » au lecteur de l'époque qui

Akhenaton, premier promoteur d'une religion monothéiste et la danseuse Dio, « la perle des mers du Sud », qui a suivi Toutankhamon à son retour de Crête et est devenue la maîtresse du pharaon. Le troisième roman, *L'Ombre de celui qui vient*, décrit la chute d'Akhenaton face aux partisans d'Amon qui refusent sa révolution religieuse. Cette trilogie profondément mystique donne par là même une restitution de l'Égypte antique qui apparaît plus authentique, moins « cliché » que la multitude de romans consacrés depuis lors au même sujet.

⁸⁷⁸ Chem, « Les portraits littéraires », *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 9.

⁸⁷⁹ Chem, « Les portraits littéraires (Литературные портреты) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 9.

⁸⁸⁰ Chem, « Les portraits littéraires littéraires (Литературные портреты) », *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 9.

⁸⁸¹ Chem, « Les portraits littéraires (Литературные портреты) », *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 9.

connait bien la vie de sa communauté et ses vedettes, et est assez difficile à comprendre pour le public contemporain n'ayant pas de compétence particulière en histoire de l'émigration ou de l'art russes.

Parmi les autres portraits charge de Chem, publiés en dehors de la page littéraire, il y a ceux de l'écrivain Mikhaïl Ossorguine et du satiriste Don Aminado. Le premier dessin est exécuté dans le style cubiste, de manière à ce que chaque trait presque géométrique du visage forme une expression sévère (*fig. 44 – CI*)⁸⁸². Le second portrait-charge est plutôt schématique et représente le célèbre satiriste devant son bureau avec un revolver à la main. Il n'est pas signé mais nous y reconnaissons le style de Chem qui aime doter ses personnages de traits animaliers, comme les sabots à la place des mains ou les yeux de poisson. À travers une poésie courte à laquelle ce portrait-charge sert d'illustration, nous apprenons qu'il est fait en réponse à Don Aminado pour sa critique de la revue *Oukwat* (*fig. 45 – CI*)⁸⁸³.

En 1931, Chem tente de poursuivre sa rubrique des portraits charge des hommes de lettres dans *Satyricon* et l'intitule « L'album littéraire ». Cependant, malgré ce nom prometteur, pour des raisons qui nous ne sommes pas parvenues à déterminer, il n'y publie qu'un seul portrait charge, celui de l'écrivain Alexeï Remizov, auteur de *La Russie dans la tourmente*⁸⁸⁴, comme l'annonce la légende poétique accompagnant le

⁸⁸² Chem, « M. A. Ossorguine (M. A. Осоргин) », *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 6.

⁸⁸³ Anonyme, « À Don Aminado (Дону Аминадо) », *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p. 15.

⁸⁸⁴ Il s'agit d'un roman historique et biographique portant sur les années 1916-1921, paru en russe à Paris en 1927.

dessin (*fig. 46 – CI*)⁸⁸⁵. Le style de ce dessin est très différent de ses œuvres précédentes : les lignes sont souples, bien tracées, dépourvues de « rigidité » cubiste. Certains détails du portrait sont coloriés à l'encre noire.

A. Remizov, lui-même passionné par le dessin⁸⁸⁶, publie, également, un portrait charge amical des trois « héros de l'année », « trois philosophes », comme il les nomme dans l'article qui accompagne le dessin aux traits enfantins. En 1926, Viatcheslav Ivanov, poète et dramaturge symboliste, mais également philosophe, traducteur et critique littéraire, Dimitri Mérejkovski, poète et auteur des romans historiques, et Léon Chestov, écrivain et philosophe existentialiste, fêtent leurs 60 ans. Fasciné par le fait que chacun d'entre eux maîtrise, respectivement, le grec, l'égyptien ancien et le latin, A. Remizov tente de les représenter en trois Rois Mages (*fig. 47 – CI*)⁸⁸⁷.

G. Annenkov, sous les pseudonymes de E. Nitsche et A. Chariy, publie dans *Satyricon* des collages humoristiques et des croquis mettant en images les artistes en exil bien connus comme, par exemple, le metteur en scène Nicolas Evreïnoff, doté, par le caricaturiste d'un corps disproportionné et d'une main gigantesque et représenté devant un piano

⁸⁸⁵ Chem, « L'album littéraire : A. M. Remizov (Литературный альбом: А. М. Ремизов) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 7.

⁸⁸⁶ Dans sa jeunesse, il voulait étudier le dessin mais, en raison de sa myopie, n'a pas pu réaliser son rêve. En revanche, il dessinait comme amateur illustrait ses livres et a fait même quelques expositions.

⁸⁸⁷ Remizov A., « Les trois héros de l'année (Три юбиляра) », *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 8.

(fig. 48 – CI)⁸⁸⁸, et le pianiste et compositeur Serge Rachmaninoff, figuré avec une couronne de lauriers comportant les mots « Europe » et « Amérique » faisant allusion à la carrière de l'artiste faite aux États-Unis (fig. 49 – CI)⁸⁸⁹. Enfin, dans *Satyricon*, nous trouvons aussi deux portraits-charges du caricaturiste bulgare d'origine russe Alexander Dobrinov. Il représente l'écrivain Vassili Nemirovitch-Dantchenko, frère du célèbre metteur en scène de théâtre Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (fig. 50 – CI)⁸⁹⁰, et l'historien et homme politique Venedikt Miakotine (fig. 51 – CI)⁸⁹¹, tous deux installés, en exil, à Prague.

En dehors de la presse, il existe, également, en France dans l'entre-deux-guerres de nombreux portraits-charge en libre circulation faits par des dessinateurs expérimentés ou amateurs. Ainsi, par exemple, dans la collection privée de L. Borger, on trouve un collage humoristique datant de 1926, qui représente une pieuvre comportant le mot « ciné ». Dans chacun de ses huit bras, elle serre de deux à quatre cinéastes émigrés russes ainsi que leurs confrères français, notamment, les producteurs L. Rabinovitch et N. Bloch, les réalisateurs A. Volkoff, J. Epstein et A. Litvak, les décorateurs et dessinateurs N. Wilcké, B. Bilinsky et A. Lochakov, les comédiens G. Metchikian et P. Pavloff, les caméramans N. Toporkoff et F. Bougassoff, et bien d'autres. Le collage représente au

⁸⁸⁸ Nitsche E., « Les humoresques musicales de N. N. Evreïnov (Музыкальные юморески Н.Н. Евреинова) », *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 10.

⁸⁸⁹ Un charge amical de A. Chariy, « L'album symphonique : S. Rachmaninoff (Почтительный шарж А. Шарого, «Симфонический альбом. С.В. Рахманинов»), *Satyricon*, Paris, 9 mai 1931, p. 3.

⁸⁹⁰ Dobrinov A., « L'album littéraire : Vassili Nemirovitch-Danchenko (Литературный альбом: Вас. Ив. Немирович-Данченко) », *Satyricon*, Paris, 6 juin 1931, p. 7.

⁸⁹¹ Dobrinov A., portrait-charge de V. Miakotine, *Satyricon*, Paris, 25 juillet 1931, p. 3.

total 38 personnalités. Chacune est « équipée » ce qui précise son métier dans le monde du cinéma : une caméra pour les caméramans, un seau de peinture et des pinceaux pour les décorateurs, un sac d'argent pour les producteurs, etc. (*fig. 52 – CI*)⁸⁹². Un autre collectionneur, l'iconographe A. Korliakov possède l'original du portrait-charge amical de Sacha Rabinovitch exécuté au crayon gras sur carton gris. Ce dessin met en scène un autre groupe des personnalités – les habitués russes du restaurant *La Coupole*, l'un des endroits préférés de la bohème du « Montparnasse russe », mais aussi des exilés politiques comme, par exemple, le général Gueorgui Kvinitadzé, commandant militaire sous la République démocratique de Géorgie (1918 – 1921), qui figure sur l'œuvre citée (*fig. 53 – CI*)⁸⁹³. Cette liste est loin d'être exhaustive et pourrait bien être complétée par des croquis et portraits chargés des dessinateurs français et étrangers comme, par exemple, Pablo Picasso, René Auberjonois, Alois Derso, Aristide Delannoy, figurant les personnalités russes – artistes, hommes de lettres et hommes politiques – Igor Stravinski, Vladimir Bourtzeff, Pierre Struve, Léon Ouroussoff⁸⁹⁴, Mikhaïl Grabbe⁸⁹⁵ (*fig. 54 – 57 – CI*). Ce qui témoigne de l'intérêt que les médias et la population française portaient aux émigrés russes.

⁸⁹² Collection L. Borger.

⁸⁹³ Collection A. Korliakov.

⁸⁹⁴ Le prince Léon Ouroussoff, ancien ambassadeur de l'Empire russe en France.

⁸⁹⁵ Général de l'armée impériale russe, ataman du Don et héros de la Première Guerre mondiale.

IV.2.2. Lieux de vie des émigrés, quartiers russes de Paris

Comme nous l'avons précédemment mentionné, la majorité des émigrés ont quitté la Russie par le sud. Beaucoup transitent par Constantinople, où ils séjournent quelque temps dans l'espoir d'un échec de la Révolution et d'un retour proche dans leur patrie. Une partie se retrouve sur la Côte d'Azur, dont le climat leur rappelle celui de la Crimée et qu'ils avaient fréquentée avant guerre. Les plus aisés y avaient des villas. Des colonies importantes se forment, également, dans les Alpes-Maritimes, les Bouches-du-Rhône, l'Isère, le Loiret, la Moselle et le Rhône, mais aussi en Normandie⁸⁹⁶. Cependant, c'est dans la région parisienne que résident plus de la moitié des émigrés. La plus grande partie de l'élite russe se regroupe à Paris qui, à partir du milieu des années 1920, devient le centre culturel et politique de la diaspora russe en Europe⁸⁹⁷ :

dans les années vingt et trente, Paris n'était pas seulement la capitale de la France et de son empire, mais aussi le centre de l'avant-garde des arts plastiques et de la musique, la gardienne des traditions de l'Europe occidentale, la résidence d'écrivains, peintres et musiciens étrangers, le refuge des exilés politiques de tous les coins du monde (...) À ce Paris aux multiples visages appartenait aussi le « Paris russe », la « capitale » de plus d'un million

⁸⁹⁶ Cités à partir des témoignages photographiques dans Korliakov A., *Vers le succès...*, op. cit., ainsi que dans Ponfilly de R., *Guide des Russes...*, op. cit.

⁸⁹⁷ Ponfilly de, R., *Guide des Russes...*, op. cit., p. 19 – 21.

d'émigrants russes (...) Paris était en général pour eux le phare culturel et politique qui illuminait leurs idées intellectuelles et spirituelles⁸⁹⁸.

Cette thèse trouve un écho dans le témoignage du peintre G. Sciltian qui arrive à Paris en 1926 pour participer au Salon d'Automne et y reste pendant quelques années avant de s'installer définitivement en Italie :

Le Paris de 1926, déjà récupéré des blessures de la grande guerre, vit alors son apogée car c'est réellement une tour de Babel et un centre névralgique international de la pensée et de l'activité intellectuelle. Les rues débordantes de multitude, le va-et-vient vertigineux des voitures, les cafés bondés 24 heures par jour car ils ne fermaient point: Paris semblait être un océan dont les grandes vagues déversaient des êtres humains dépouillés de force propre, d'intelligence propre et de capacité vitale pour déjouer les innombrables écueils cachés et surmonter les obstacles imprévus⁸⁹⁹.

Un an auparavant, l'écrivain Y. Semenov dans ses *Lettres de Paris*, publiées dans le quotidien *La Renaissance*, note que « *le Grand Exode russe a, petit-à-petit, entrelacé les fils invisibles de son intégrité unissant tous les Russes dans un lieu de la plus grande liberté du monde, en France, c'est pourquoi Paris est devenu la capitale de la Russie hors frontières* »⁹⁰⁰.

Dans le « cinéma russe » de l'époque, Paris devient souvent le refuge des persécutés ou des cœurs brisés, la destination finale ou rêvée

⁸⁹⁸ Cité par I. Scola dans *Voldemar Boberman...*, op. cit., p. 50.

⁸⁹⁹ Sciltian G., *Mia avventura*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 314 (Sciltian G., *Mon aventure*, Milan, Rizzoli, 1963, p. 314, c'est nous qui traduisons de l'italien).

⁹⁰⁰ Semenov Y., « Les lettres parisiennes. Le Paris russe (Парижские письма. Русский Париж) », *La Renaissance*, Paris, 5 décembre 1925, p. 3. La chercheuse E. Khoreva note également que pour les Russes, la France et tout particulièrement Paris représentait une sorte de la capitale mondiale des arts : « Avoir vu Paris pour un Russe, c'est déjà la même chose que pour un musulman, avoir vu La Mecque » (Khoreva E., « L'image de la Russie... », op. cit., p. 42).

du personnage principal. Il en va ainsi pour le prince Roundghito-Sing, interprété par I. Mosjoukine dans *Le Lion des Mogols* de J. Epstein, chassé de son royaume, qui s'exile à Paris, la ville du cinéma, du luxe et des folies, où il retrouve sa sœur qu'il croyait disparue, et, par conséquent, le bonheur perdu (*fig. 1*). Katia Dolgorouki, l'héroïne principale de *Katia* de M. Tourneur, s'installe dans la capitale française, une ville calme et insouciant, afin d'oublier son amant, le tsar Alexandre II. Dans *Tovaritch* de J. Deval, le couple Ouratieff, intendants du Palais d'Hiver de Petrograd, se retrouve dans une misérable chambre d'hôtel à Paris, mais au moins, garde la vie sauve. La capitale française est aussi choisie comme refuge pour des terroristes russes comme Anna Raditsch d'*Au service du tsar* de P. Billon et Viana de *La Citadelle du silence* de M. L'Herbier.

Le petit chien Fétiche de L. Starewitch (*Fétiche mascotte*), lui, voit le jour à Paris avant de se perdre dans le bruit et la circulation folle de la capitale, qui lui paraît, en raison de sa taille de peluche, extrêmement grande. Il se retrouve, ensuite, littéralement englouti par les vastes espaces des boulevards et du marché du quartier éblouissant de l'Opéra, mais aussi de ses bas-fonds effrayants – des ruelles sombres et sales, des poubelles renversées, des égouts. Cependant, c'est à Paris, ville-lumière, que Fétiche rêve de retourner avec sa femme Lili, dans *Fétiche en voyage de noces*.

Paris accueille, également, les personnages russes du *Vertige* de Paul Schiller, et dont nous voyons l'héroïne principale près de la cathédrale Saint-Alexandre Nevsky, rue Daru, et de *Ninotchka* d'E.

Lubitsch. Enfin, *Nuits de princes* adapté du roman de J. Kessel par M. L'Herbier en 1930 et par V. Strijewsky en 1938, plonge le spectateur dans le quotidien des émigrés – leurs jours et leurs nuits parisiens, où les personnages, aristocrates déçus, n'arrivent pas à refaire leur vie. L'une des pensions est habitée par les émigrés qui, répondant aux stéréotypes, boivent de la vodka et font des fêtes à la russe ; l'un des cabarets russes de Pigalle où s'entremêlent des chants russes et des costumes et décors caucasiens ; et le bois de Boulogne, l'un des lieux de promenades permettant de se reposer après une nuit de travail épuisant. Si Paris devient un refuge pour ces personnages, il ne les rend pas pour autant heureux, mais, bien au contraire, les plonge dans un désespoir profond.



Figure 1. Une course en voiture du prince Roundghito-Sing (I. Mosjoukine) à travers Paris dans *Le Lion des Mogols*.



Figure 2a. La scène du film *Le Brasier Ardent*, avec une vue sur les Champs-Élysées et l'Arc de Triomphe.



Figure 2b. La scène du film *Le Brasier Ardent*, avec une vue sur la Place de la Concorde.

Paris devient aussi une toile de fond pour des films comme *L'Angoissante aventure*, *Les Ombres qui passent*, *La Dame masquée*, *L'Enfant du carnaval*, *Ce cochon de Morin*, *Brasier ardent*, où nous reconnaissons les célèbres monuments de la capitale française – la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, les Champs-Élysées ou encore la Place de la Concorde (*fig. 2a et 2b*). Ils peuvent, également, servir de marqueurs sur les affiches, comme c'est le cas de l'affiche du film exécutée par B. Bilinsky pour la comédie *Paris en 5 jours* (1925), tournée par P. Colombier et N. Rimsky d'après le scénario de M. Linsky. La tête du personnage principale Harry Mascaret, interprété par Rimsky, est « collée » sur l'Arc de Triomphe (*fig. 3 – CI*). Cette figure sur l'affiche est ironique car le personnage n'a pas vu grand chose de la capitale française. Même si *Paris en 5 jours* ne parle pas d'émigrés, il reste, cependant, une version burlesque d'une escapade à Paris par un étranger – l'Américain Harry Mascaret. Décidant de s'offrir un séjour romantique avec sa fiancée Dolly, Harry vit, finalement, une aventure qui se solde pour lui par trois arrestations, et une crise de jalousie à la vue de Dolly, courtisée par un comte douteux. *Paname n'est pas Paris* (1927) de Nikolaï Malikoff, réalisateur émigré, originaire de Kiev, installé en Allemagne, et M. L'Herbier, confronte aussi les deux mondes de la capitale – le beau Paris et les bas-fonds de Paname. S'agit-il d'une métaphore de la désillusion que les émigrés russes portent sur leur refuge parisien vu, au départ, comme la Terre promise ? Le jeune bandit Milord tombe sous le charme d'une Américaine Winnie Rowlandson et hésite à lui voler son bracelet. Il envisage même de s'amender, mais

devenir un honnête garçon est plus difficile que Milord ne le suppose, et Winnie reconnaît que Paname n'est pas Paris.

Les réalisateurs émigrés russes, notamment, V. Tourjansky, A. Volkoff, I. Mosjoukine et L. Starewitch, représentent, également, Paris comme une ville cosmopolite à l'influence destructrice. À l'opposé de la maison familiale de province, ce petit îlot paradisiaque bucolique, la grande ville effraie, brise les destins, sépare les couples. Ainsi, dans *La Dame masquée* et *Les Ombres qui passent*, les personnages principaux partent pour la métropole et s'y retrouvent entraînés dans des aventures douteuses et se mettent en danger. Le compte de Granier, interprété par Mosjoukine dans *L'enfant du carnaval*, s'installe à Paris pour mieux s'occuper de son fils adoptif, il y rencontre même l'amour de sa vie et s'apprête à profiter de son bonheur, quand tout s'écroule. Chez L. Starewitch, dans *Le Rat des villes et le Rat des champs*, un rat huppé parisien commet un accident en conduisant sa Citroën en plein campagne. Ce qui lui permet de se lier d'amitié avec un rat des champs vivant paisiblement dans sa maisonnette entourée de fleurs. Ce dernier ramène la voiture du rat citadin jusqu'à sa demeure parisienne, où il décide de donner une réception à l'honneur de son nouvel ami. À travers ce court métrage, Starewitch réussit à faire une caricature des embouteillages des rues parisiennes et les divertissements vacarmiques des années folles. D'abord séduit par la vie en ville, le rat des champs finit par retourner chez lui.

Analysant ces films, nous parvenons à l'idée que la Russie ou la campagne, qui en est ici l'allégorie, pourrait être vue comme le monde

d'hier, le passé qui suscite la nostalgie. Alors que Paris (ou une grande ville) symbolise le présent ou le futur. Le voyage, réel ou mental, ou l'exil devient ce passage qui permet de relier le passé et le présent, le passé et le futur. Nous le voyons bien notamment dans *L'Angoissante aventure*. Le personnage de Mosjoukine quitte sa maison familiale et apparaît successivement à Constantinople, à Marseille et à Paris pour « faire connaissance » avec son futur. Or, au final, il préfère le garder en tant qu'un rêve. En 1925, Mosjoukine se lance dans le projet d'un film d'anticipation *1975*, qui n'aboutit pas, mais qui prévoyait de montrer Paris enclos dans une serre géante. On s'interroge alors sur les sources d'inspiration de Mosjoukine en se demandant, si le cinéaste était un visionnaire ou s'il connaissait l'utopie polémique de Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur* écrit en 1865, imaginant une ville modèle de 1965⁹⁰¹. Aucun document, parmi ceux que nous avons étudiés, n'apporte de réponse à ces questions, mais nous avançons, cependant, l'hypothèse selon laquelle l'attachement de Mosjoukine, ainsi que des autres artistes émigrés, à la figure de Paris pourrait s'expliquer par la gratitude qu'ils souhaitent exprimer à la ville qui les a accueillis. De surcroît, au milieu des années 1920, après la reconnaissance du gouvernement soviétique par les principales puissances, les exilés russes commencent à réaliser l'impossibilité de leur retour à la vie passé, en Russie, devenue soviétique. En 1925, l'année de la naissance du projet du film *1975*, dans *Le Journal de l'écran et du music-hall*, I. Mosjoukine, même s'il reste

⁹⁰¹ Cf. Albera F., *Albatros...*, op. cit., p. 15.

profondément théâtral dans ses propos, en répondant à la question : « La France vous gardera-t-elle longtemps ? », se confie :

– Toujours ! Elle est ma patrie d'adoption, la seule maintenant ! Je ne puis retourner en Russie : il n'y a plus de Russie... Celle que j'ai connue et aimée ne se gavait pas de sang, toujours, sans pitié... [...] Toute mon affection s'est reportée sur la France... Je ne pourrais jamais dire combien je lui suis reconnaissant de son si généreux accueil. [...] je l'aime ! Et Paris ? Paris l'unique ? L'incomparable ! Après Paris, l'Italie même n'existe pas !⁹⁰²

Les émigrés créent aussi leur propre « Paris russe » décrit davantage dans la littérature russophone émigrée, notamment, dans les récits humoristiques et dans la caricature, autant de genres orientés davantage vers le public exilé que le cinéma. Auteur issu de l'émigration russe, A. Jevakhoff note même que « *les Parisiens de souche [...] connaissent mal ce Paris russe qui ne fait rien pour, d'ailleurs. Avec les réflexes de l'animal blessé, les Russes blancs vivent dans leur Paris, à côté du Paris réel, dans un univers de regrets éternels et d'incompréhensions complexes* »⁹⁰³. Le critique d'art I. Scola, qui se réfère, entre autres, à M. Raeff, remarque également que le « Paris russe » vivait presque totalement isolé du Paris des Français. Ce « Paris russe » était aussi différent du « Berlin russe », car, à Berlin, les émigrés avaient beaucoup plus de possibilités pour conserver le contact avec la Russie soviétique : « *À Paris, les Russes étaient des exilés politiques, non*

⁹⁰² Darthel B., « Ivan Mosjoukine. Interview », dans *Le journal de l'écran et du music-hall. Théâtre, littérature, musique, beaux-arts*, n° 9, 27 février – 5 mars 1925, p. 1.

⁹⁰³ Jevakhoff A., *Le roman des Russes...*, op. cit., p. 239.

des immigrants (comme à Berlin), qui peu à peu s'intégreraient dans la société qui les avait accueillis »⁹⁰⁴.

Voici comment décrit le « Paris russe » Don Aminado dans un petit texte humoristique publié dans le presse émigrée, devenu l'une des premières sources pour communiquer au sujet de l'expérience en exil :

Le Paris russe, c'est comme une grande ville provinciale, mais sans gouverneur. Une université, des clubs, des journaux, des revues, des ventes de charité, des bals, des restaurants, des boutiques, des passages, des expositions, des hôpitaux, des cliniques, des crèches et des partis. Tout y est. Des académiciens, des barytons, des écrivains, des lecteurs, des banquiers, des ouvriers, des étudiants, des médecins, des ingénieurs, des chauffeurs, des

⁹⁰⁴ Scola I., *Voldemar Boberman...*, op. cit., p. 50. A. Jevakhoff, dans *Le Roman des Russes à Paris*, souligne le même fait : « L'émigration russe a installé son quartier-général sur les bords de la Seine. La Russie hors les frontières, qui revendique un million cinq cent mille sujets du Paraguay aux Philippines, des États-Unis en Éthiopie, considère Paris comme sa capitale. Elle a abandonné Berlin trop instable et victime de l'inflation; elle feint même d'ignorer la reconnaissance par la France du régime soviétique. (...) Dans la capitale française devenue leur capitale, les Russes blancs établissent une carte nouvelle. Oubliés les hôtels de la rue de la Paix et des grands boulevards, oubliée l'ambassade rue de Grenelle sur laquelle flotte le drapeau soviétique. Du Paris d'avant, demeure l'église de la rue Daru. La vie russe à Paris vit maintenant à son rythme. Chaque dimanche après la liturgie, la foule envahit les jardins, déborde sur le trottoir vers le restaurant et la librairie opportunément ouverts à quelques mètres. La révolution et ses drames, la guerre civile et ses horreurs, les persécutions antireligieuses des bolcheviques, l'exil ont placé la foi orthodoxe au centre de la vie émigrée. Après, suivez le guide : il vous emmène dans des quartiers à découvrir. Comme le XVe arrondissement, certainement le plus russe des quartiers parisiens, presque une colonie russe. De nombreux restaurants comme *Pétrossian* qui met le caviar à la mode, une ferme, le siège des organisations cosaques, le club de basket-ball russe, les associations de chauffeur de taxi, l'Office des réfugiés russes. Si on quitte l'ouest parisien pour revenir au cœur de la ville : « Franchissez la rue de Saint-Pétersbourg, approchez-vous de la place Pigalle, vous êtes arrivés. Vous avez le choix : *le Yar, le Caveau caucasien, la Troïka, le Kazbek, le Schéhérazade...* : les cabarets russes de Paris vous ouvrent leurs portes. Si vous aimez la fête et le dépaysement, soyez les bienvenus. Admirez les lanceurs de couteaux venus directement des montagnes caucasiennes pour atteindre leur cible les yeux fermés. Laissez-vous séduire par les beautés tziganes » (Jevakhoff A., *Le Roman des Russes...*, op. cit., p. 235 – 237).

avocats, des danseurs, des « djiguites », des petits fœtus et des grands leaders. Tout y est ! et tout est russe ! à l'exception du théâtre, de la prison et du cimetière qui sont français⁹⁰⁵.

Quant à N. Teffi, sans sa *Petite cité (Chronique des années russes à Paris)*, elle dresse non seulement la topographie du « Paris russe », mais aussi des portraits professionnels et politiques des émigrés qui l'habitent :

Ce fut une petite cité de quarante mille habitants, couronnée d'une église et parsemée d'innombrables brasseries. Un fleuve la traversait. Dans les temps anciens, ce fleuve s'appelait la Sequana, puis la Seine, et quand la cité naquit, ses habitants l'ont surnommé « la Neva parisienne ». Ils se souvenaient aussi de l'ancien nom du fleuve, en en faisant un jeu de mots « *живем, как собаки на Сене — худо!* » (*živem kak sobaki na sene - hudo !*), pour dire qu'ils allaient mal et menaient une vie de chien. Les habitants de la cité vivaient par des petites communautés à Passy et sur la Rive Gauche. Pour survivre, ils acceptaient tous les boulots. Les jeunes, pour la plupart, faisaient le taxi. D'autres, plus âgés, ouvraient leurs propres brasseries et restaurants ou s'y engageaient comme ouvriers. Les bruns y travaillaient déguisés en Tsiganes ou en Caucasiens, les blondes – en Malorosses. Les femmes confectionnaient des robes et des chapeaux. Les hommes fabriquaient des dettes. (...) Ici, il y avait aussi un journal, que tout le monde voulait recevoir gracieusement, mais la rédaction s'y opposait, et le journal continuait à exister. La vie sociale de la cité présentait peu d'intérêt. Les habitants se réunissaient souvent autour d'un bortsch russe, par des petits groupes, car tout le monde haïssait tout le monde au point, qu'il était impossible de réunir ensemble vingt personnes, sans que, parmi eux, la première dizaine ne détestait pas la seconde. Et si on réussissait, enfin, à trouver une vingtaine de soit disant amis, la paix entre eux ne durait jamais plus de quelques instants. (...) les habitants de la cité ne se mêlaient pas à la population de la

⁹⁰⁵ Aminado Don, « Un rêve de l'amour (Мечта любви) » (coupure non datée des *Dernières nouvelles*), cité par R. Yanguirov dans *La chronique cinématographique...*, op. cit., p. 119 (c'est nous qui traduisons du russe).

capitale et ne profitaient pas non plus de fruits de leur culture. Au contraire, ils ouvraient leurs propres boutiques et s'intéressaient peu aux musées et galeries, car ils n'avaient pas le temps d'y consacrer...⁹⁰⁶

Les descriptions littéraires humoristiques trouvent leur écho dans la caricature qui offre non seulement des images des quartiers et places du « Paris russe », mais aussi de véritables plans de la capitale française sur lesquels nous trouvons les lieux les plus fréquentés par les émigrés ou présentant une importance pour leur communauté. Ainsi, sur le plan proposé par Chem dans *Oukwat*, nous apercevons le « Montparnasse russe », lieu de vie et de rencontre préféré de la bohème émigrée, hommes de lettres et peintres (Poplavsky, Ginger, Maïakovski lors de ses séjours à Paris, Teffi et bien d'autres⁹⁰⁷). Cet endroit symbolique est représenté par une grosse flaque de vin en forme de palette de peinture, à travers laquelle Chem fait référence au célèbre restaurant *La Rotonde*,

⁹⁰⁶ Тэффи Н. Городок (Хроника)// Филиппов Б., Медиш В. (сост.) Юмор и сатира послереволюционной России. Антология. Том второй. – London : Overseas Publications Interchange Ltd., с. 13 – 14 (Teffi N., « La Petite cité (Chronique des années russes à Paris) », dans Filippov B., Mediš (dir.), *L'Humour et la satire de la Russie postrévolutionnaire*, vol. 2, Londres, Overseas Publications Interchange Ltd., p. 13 – 14, c'est nous qui traduisons du russe). Il serait aussi juste de citer G. Noiriel qui explique la nécessité de la création des « gettos » communautaires : « Si les étrangers, quelle que soit l'époque et quelle que soit la forme, éprouvent le besoin de se regrouper, c'est, nous l'avons dit, pour échapper aux agressions quotidiennes d'un univers qui ne leur est pas familier. (...) la fonction du « ghetto » est d'assurer une transition entre les deux mondes que constituent le pays d'origine et le pays d'accueil afin d'atténuer le choc de la transplantation. La vie en « vase clos » qui correspond souvent au « troisième âge » de l'émigration s'illustre par l'apparition, au sein même de la communauté, d'activités destinées à assurer la survie du groupe : commerces, artisanat, mais aussi multiples trafics plus ou moins licites qui vont de l'agence clandestine de recrutement de main-d'œuvre avec son réseau de passeurs, de correspondants au pays, etc., jusqu'aux organismes de « protection » et d'« entraide » (Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 177).

⁹⁰⁷ S'y trouvait, au 21, avenue du Maine, l'atelier du peintre Marie Vassiliev. A des moments différents, dans ce quartier du 14^e arrondissement de Paris, se logaient les peintres Alexandre Benois, Constantin Somov, George Annenkov.

dont le nom est griffonné en haut de la flaque. Faisant allusion au fait que les Russes aiment noyer leur chagrin et leur misère dans l'alcool, mais aussi, parfois, dans leur travail, le caricaturiste représente l'un de ses personnages littéralement englouti par cette flaque-palette – nous ne voyons que ses chaussures trouées. Une lyre placée dans un pot de nuit pourrait évoquer les soirées biens arrosées et les nuits blanches des artistes émigrés, décrites, notamment, dans les œuvres autobiographiques de V. Yanovski et G. Gazdanov. Un dessinateur au gros nez, aux portes sud de Paris, reproduit en plein travail sur son tableau, symbolise *La Ruche* au 2 bis, passage de Dantzig, une cité d'artistes située dans le 15^e arrondissement et ayant accueilli, dans la première moitié du XX^e siècle, de nombreux artistes-peintres émigrés⁹⁰⁸, notamment Soutine, Krémègne, Kikoïne, Archipenko, Zadkine, Altmann, Chagall, Baranoff-Rossiné, Dobrinsky, Marevna, Zadkine, Volovik, J. Chapiro et le caricaturiste David Widhopff. L'Union des anciens de Gallipoli représentée par deux émigrés, l'un en civile et l'autre en uniforme, qui jouent au cheval de bois, se trouve également dans le 15^e arrondissement, au 81, rue Mademoiselle⁹⁰⁹, ce « quartier russe » de prédilection. Le quartier Glacière, faisant partie du 13^e arrondissement de la capitale, symbolise,

⁹⁰⁸ Le peintre français Fernand Léger, hôte de la Ruche en 1908 – 1909, se rappelait de cet endroit : « Je me souviens qu'il y avait entre autres quatre Russes, des nihilistes. Je n'ai jamais compris comment ils pouvaient vivre dans une pièce qui fait 3 mètres carrés et jamais compris comment ils avaient toujours de la vodka » (cité dans De Ponfily R., *Guide des Russes en France...*, op. cit., p. 203).

⁹⁰⁹ À cette adresse était en 1939 le siège de l'Union des Gallipoliens, présidée par le général-lieutenant M. Repiev. Des cours supérieurs d'instruction militaire y étaient donnés sous la direction du général-lieutenant N. Golovine, ancien professeur de l'Académie militaire impériale Nicolaïevski (Ibid., p. 201).

aux yeux de Chem, les révolutionnaires de 1905⁹¹⁰, « fossiles vivants », conservés sous les cloches de verre et prêts à se réveiller à tout moment. Le caricaturiste montre également la préfecture de police sur l'île de la Cité, lieu de passage obligatoire des émigrés et qui employait aussi certains Russes naturalisés, ainsi que la Sorbonne, où les hommes de sciences exilés étaient tenus de passer l'équivalence de leurs diplômes, afin de pouvoir pratiquer leur discipline en France. Nous voyons donc un homme au crâne chauve devant un tableau tâchant de se rappeler la table de 2. Un autre personnage, théosophe couché paisiblement sur ses bouquins au pied de la Tour Eiffel, fait référence à l'Académie russe philosophique et religieuse dont les réunions et les conférences ont eu lieu au 9, villa Saxe du 7^e arrondissement. Chem nous montre aussi l'Hôtel Majestic au 19, avenue Kléber, où s'est déroulé le Congrès des émigrés russes de 1926, figuré par un cercueil et symbolisant la fin du rêve d'union des Russes à l'étranger. Sur ce plan de Paris humoristique, nous voyons, également, les dirigeants des principaux quotidiens émigrés *Les Dernières nouvelles* et *La Renaissance*, Milioukov et Struve, se faisant face pour montrer leurs différents idéologiques. Aux yeux du caricaturiste, leurs idées ne sont pas dépourvues de handicaps : Struve s'appuie sur une béquille et Milioukov tourne la manivelle d'une petite

⁹¹⁰ Comme le note A. Jevakhoff, « du côté des Gobelins, le Parisien découvre une Russie grouillante de restaurants et de bibliothèques, peuplée d'individus déambulant de maison en maison, toujours sûrs d'y retrouver des compatriotes ». Les révolutionnaires russes y séjournent même avant le Grand Exode. Lénine, par exemple, louait un appartement dans ce quartier lors ses séjours à Paris avant 1917 (Jevakhoff A., *Le Roman des Russes...*, op. cit., p. 187). Notons que l'appartement de Lénine se trouvait au 4, rue Marie-Rose, faisant partie du 14^e arrondissement de Paris, mais il a prononcé certaines conférences dans la salle de l'Alcazar, près de place d'Italie, dans le 13^e arrondissement (De Ponfily R., *Guide des Russes en France...*, op. cit., p. 181 – 182).

orgue de Barbarie. Les dimanches littéraires et le cercle artistique « La Lampe verte » animés par Mérejkovski et Hippius, que Chem caricature devant une table nappée, deviennent, sur ce dessin, l'emblème du « quartier russe » de Passy. Ces réunions, qui se poursuivent durant l'entre-deux-guerres, se déroulent au domicile des écrivains, au 11 bis, rue du Colonel-Bonnet dans le 16^e arrondissement⁹¹¹. Le mess des officiers de la Marine impériale russe, situé rue Boissière, est représenté, sur le dessin de Chem, par un marin debout sur la table, qui observe, avec sa lunette à longue portée, le bois de Boulogne, lieu préféré de promenades et de pique-niques des Russes. Quant au mess des officiers, dans les années 1920, il accueille de nombreux bals, manifestations, festivités et réceptions des émigrés. Sur son plan de Paris, Chem montre aussi le mont Pigalle regroupant de nombreux cabarets russes tels que « Le Caveau caucasien », « L'Aigle noir », « Shéhérazade » et d'autres, représentés par deux joyeux djiguites secouant une bouteille de champagne devant un canard gavé, métaphore du riche touriste étranger. Près d'eux, un chauffeur de taxi russe lit en attendant des clients, pendant qu'un collègue-concurrent crève le pneu de sa voiture. Chem nous montre aussi une couturière dans l'est de Paris et des ouvriers de chez Renault qui sortent du métro à l'ouest. Tout en haut du dessin, le caricaturiste figure, à travers une chambre d'émigrés, la vie des Russes dans les banlieues proches de la Couronne : Clichy, Courbevoie, Levallois-Perret et Asnières-sur-Seine. Enfin, en plein milieu de son dessin, Chem montre le « polpredstvo », l'ambassade de Russie

⁹¹¹ A. Kerenski, une autre figure emblématique de l'émigration, habitait le même quartier, dans un hôtel particulier, situé au 9, bis rue Vineuse.

soviétique, située au 79, rue de Grenelle, dans le 7^e arrondissement de Paris, et représentée en gros piège à ours, pour signifier qu'il s'agit de l'endroit que les émigrés préfèrent éviter par peur d'être kidnappés (fig. 4. – CI)⁹¹².

MAD propose, également, son plan de Paris faisant appel aux toponymes devenus symboliques aux yeux des émigrés en quête des repères : « *Il y a des dizaines de milliers d'émigrés russes à Paris. Vous les voyez partout. Rue de Moscou vous pouvez rencontrer des nostalgiques. Rue Nationale vous croiserez ceux qui gardent espoir. Route de la Révolte vous verrez des rêveurs. Boulevard du Palais vous rencontrerez les émigrés remplis de souvenirs...* ». Mais le caricaturiste fait aussi allusion aux divergences idéologiques divisant la communauté émigrée : « *Or, la voie que les émigrés russes évitent minutieusement, c'est la place de la Concorde* » (fig. 5)⁹¹³.

MAD et M. Linsky montrent aussi « les nouveaux pauvres » Russes qui déjeunent au Café de la Paix dans le quartier de l'Opéra. Le nom de cet endroit parle aux émigrés à la recherche de la sécurité à Paris. Nous avons déjà cité la caricature de Linsky publiée en 1920 dans *Bitche*, imprégnée de la peur qui habite les émigrés ayant connu la mort de leurs proches. Il s'agit de deux personnages qui discutent à la terrasse du Café

⁹¹² Chem, « Mon Paris, notre Paris... (Мой Париж, наш Париж...) », *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 8 – 9.

⁹¹³ MAD, « Les Russes à Paris (Русские в Париже) », *La Russie Illustrée*, Paris, 2 août 1930, p. 3. (« В Париже десятки тысяч русских эмигрантов. Вы видите их везде. – На Рю де Моску вы можете встретить тоскующих. – На «Национальной улице» надеющихся. – На «Дороге восстания» мечтающих. – На «Бульваре Дворца» вспоминающих. – Но «Площадь Согласия» русские эмигранты тщательно избегают.»)

de la Paix la nouvelle, selon laquelle leur connaissance, Koumakhine, a été fusillée à Odessa. Mais il s'avère que Kumakhine est assis à la table d'à côté ! (fig. 6 – CI)⁹¹⁴. Quant aux caricatures de MAD, parues dans *Les Dernières nouvelles* dans le courant des années 1930, le Café de la Paix devient un lieu habituel de rencontres, une toile de fond presque banale pour désigner Paris et où les Russes peuvent parler affaires et politique (fig. 7 et 8 – CI)^{915,916}. Selon le sociologue G. Noiriel, les cafés, « *haut lieu de la sociabilité des étrangers, et surtout des hommes seuls* », jouent un rôle important au sein de chaque communauté car on s'y s'échange des informations concernant le marché de l'emploi, se diffusent (dans les deux sens) les nouvelles du pays, se tiennent les réunions. Le commerce peut aussi constituer un tremplin professionnel, à condition d'être disponible⁹¹⁷.

Au-delà des symboles du « Paris russe », MAD évoque le thème de la sécurité des émigrés en France. Dans la caricature « Les réfugiés russes. À Paris », il propose deux icônes dans lesquelles il compare la vie que les propriétaires terriens auraient pu avoir en Russie, où tout se solde par la mort, et celle qu'ils mènent en France. Même si leur existence à Paris est peu plaisante (selon MAD, les émigrés n'apprécient pas le

⁹¹⁴ Linsky M., « Au Café de la Paix » (B « Café de la Paix »), *Bitche*, Paris, n°1, août 1920, p. 10.

⁹¹⁵ MAD, « Une affaire gagnante (Беспроигрышное дело) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 26 juin 1936, p. 1.

⁹¹⁶ MAD, « Les bonnes affaires (Хорошие дела) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 12 février 1933, p. 1.

⁹¹⁷ Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p. 177.

métro parisien), ils y restent en vie (*fig. 9 – CI*)⁹¹⁸. Dans une autre planche, intitulée « Ce que pense un Russe quand il se promène dans Paris » et composée de neuf icônes, MAD met en images les traumatismes de son personnage fraîchement venu de la Russie soviétique. Un camion dans la rue le fait penser aux répressions. La vitrine d'une bijouterie lui rappelle des cambriolages. Le métro parisien lui rappelle les sous-sols d'une prison bolchevique. En se reposant dans un jardin public de la capitale française, le Russe s'étonne car personne ne vole les chaises métalliques. En se baladant dans les rues de Paris, le héros est aussi surpris de voir que les Français se réunissent dans des brasseries sans avoir peur des rafles, que les Parisiennes s'habillent joliment sans avoir peur de se faire maltraiter, que le commissariat sert à protéger les habitants, et ainsi de suite (*fig. 10 – CI*)⁹¹⁹. Or, ce qui fait vraiment peur aux émigrés c'est la présence soviétique à Paris – les espions, agents de la GPU, mais aussi l'ambassade soviétique située au 79, rue de Grenelle dans le 7^e arrondissement de la capitale. Cet endroit fait partie de la topographie « russe » de Paris mais suscite des images ouvertement blasphématoires. Ainsi sur l'une des caricatures de MAD, un personnage à l'apparence répugnante : il a les cheveux et la barbe raides, un gros nez, les yeux plissés et une cigarette serrée entre les dents comme le font les criminels. Il file vers l'ambassade, un fief de malfaiteurs, avec une serviette remplie de billets de banque. Ont-ils une

⁹¹⁸ MAD, « Les réfugiés russes. À Paris (Русские беженцы. В Париже) », *Bitche*, Paris, n°3, septembre 1920, p. 13.

⁹¹⁹ MAD, « Ce que pense un Russe quand il se promène dans Paris (Что думает русский, гуляя по Парижу) », *Bitche*, Paris, n° 7, septembre 1920, p. 9.

provenance douteuse ? (fig. 11 – CI)⁹²⁰. Sur une autre, l'ambassade soviétique, métaphore de l'animalité, devient un tableau d'affichage pour l'annonce d'un cabinet vétérinaire (fig. 12 – CI)⁹²¹.

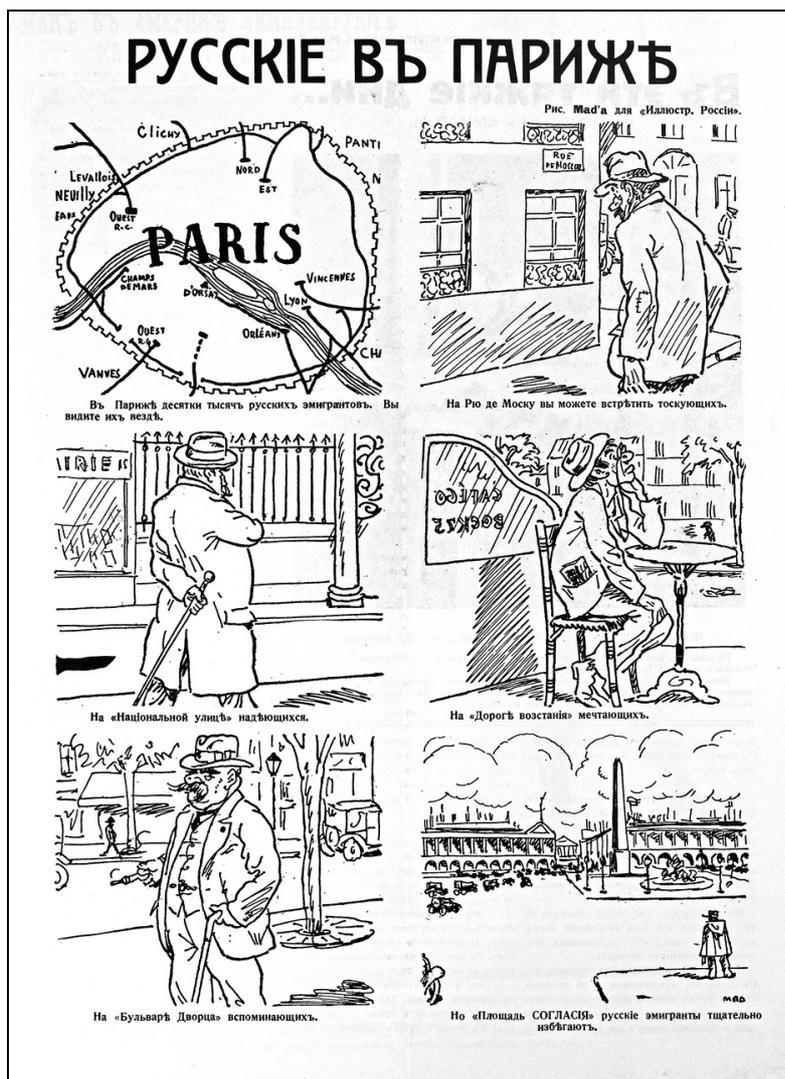


Figure 5.

⁹²⁰ MAD, « L'argent étranger à Paris (Иностранная валюта в Париже) », *La Russie Illustrée*, Paris, 15 juillet 1925, p. 7.

⁹²¹ MAD, « Les annonces médicales (Врачебные объявления) », *La Russie illustrée*, Paris, 23 juin 1928, p. 3.

Un autre endroit emblématique du « Paris russe » est le quartier Montparnasse. De nombreux peintres et écrivains émigrés ont leur ateliers, habitent ou côtoient ce quartier où se concentre la vie intellectuelle et artistique parisienne. Dans les années 1910- 1920, on y croise de nombreux peintres, notamment, Archipenko, Chagall, Gontcharova, Larionov, Mané-Katz, Marevna, Chana Orlov, Soutine, Marie Vassiliev, Zadkine. On y voit aussi des écrivains et des poètes comme Volochine, Khodassevitch, Berberova⁹²². La satiriste N. Teffi vit en face de la Gare Montparnasse⁹²³. Dans le café de Port-Royal, au 22, avenue de l'Observatoire, en 1923-1924, ont lieu les réunions du cercle littéraire et artistique « À travers » regroupant des jeunes poètes (Ginger, Poplavski) et des artistes russes (Lanskoy, Pougny, Terechkovitch, Zadkine). Les représentants de la bohème émigrée russe se réunissent également à La Rotonde et à La Coupole⁹²⁴. À la fin des années 1920, Montmartre connaît son apogée et devient le « nombril » du monde russe⁹²⁵ :

dans ce quartier de la rive gauche se retrouve la bohème ; les cafés comme *Le Dôme*, *La Rotonde*, *La Coupole*, *Le Jockey* sont le rendez-vous d'une intelligentsia cosmopolite. Les peintres, venus d'Espagne, d'Italie, de Russie, créent ce qui sera appelé plus tard l'École de Paris. Pablo Picasso, Salvador Dali,

⁹²² Ponfilly de R., *Guide des Russes...*, op. cit., p. 103.

⁹²³ Teffi N., « Comme je vis et travaille à Paris (Как я живу и работаю в Париже) », *La Russie Illustrée*, Paris, 21 février 1926, p. 7.

⁹²⁴ Ponfilly de R., *Guide des Russes...*, op. cit., p. 106.

⁹²⁵ Jevakhoff A., *Le Roman des Russes...*, op. cit., p.80. Dans ses mémoires *Sur les berges de la Seine*, I. Odoevtseva se rappelle des rencontres avec G. Annenkov, A. Modigliani et I. Erenbourg dans le quartier de Montparnasse (Odoevceva I., *Sur les berges...*, op. cit., p. 796 (en russe).

Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Chaïm Soutine y rencontrent André Masson, Raoul Dufy, Hans Arp et Francis Picabia⁹²⁶.

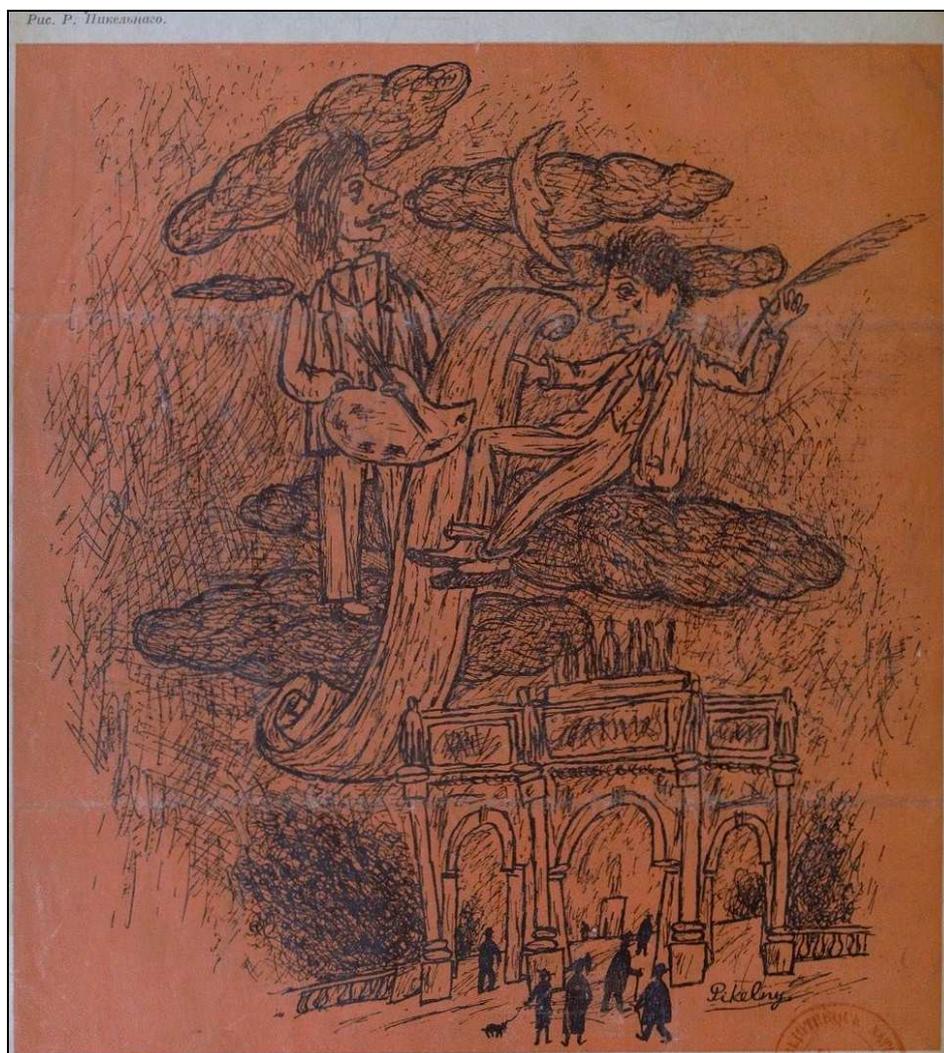


Figure 13.

En 1926, R. Pikelný propose dans *Oukwat*, une belle illustration de cette présence des artistes à Paris. Dans un dessin sans titre, il met en

⁹²⁶ Goldmann A., *Les années folles...*, op. cit., p. 16.

scène un peintre et un écrivain se reposant sur des nuages près de la Lune dans le ciel de Paris, juste en dessus de l'Arc de Triomphe du Carrousel. Viennent-ils de Montparnasse ou de Montmartre ? Que font-ils au ciel ? Le peintre pourrait être, par exemple, un représentant de l'école de Paris qui expose au Jeu de Paume (*fig. 13*)⁹²⁷.

Parmi les autres lieux qui attirent l'attention des caricaturistes notons les nombreux restaurants russes de Paris et leur popularité auprès des clientèles émigrée et étrangère. G. Sciltian, par exemple, sur l'un de ses dessins publiés dans *Satyricon*, montre une foule dans laquelle se côtoient toutes les catégories sociales : nous y distinguons des personnages vêtus modestement et d'autres habillés chic, qui se précipitent à l'entrée du restaurant *Troïka*. Dans une icône voisine, dans l'objectif de montrer la simultanéité de l'action, nous voyons la bibliothèque Tourgueniev, l'une des plus anciennes bibliothèques russes de Paris⁹²⁸, aussi vide que la ruelle sur laquelle se trouve l'établissement. Un chien solitaire hurle près de sa porte (*fig. 14 – CI*)⁹²⁹.

À son tour, AGHA propose une escapade humoristique à Paris de son héros-fétiche Ivan Ivanovitch Biejentsev « Iv. Iv. Biejentsev visite Paris », une planche publié en 1925 dans *La Russie illustrée*. Armé d'un plan, le personnage part à la découverte de la capitale et tombe sur une connaissance qui lui propose de lui servir de guide. Biejentsev se familiarise non seulement avec le Paris touristique mais aussi avec le

⁹²⁷ Pikelný R., sans titre, *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 14.

⁹²⁸ En 1875, l'écrivain Ivan Tourgueniev est à l'initiative de la fondation d'une bibliothèque russe à Paris qui existe à nos jours.

⁹²⁹ Sciltian G., « Notre vie des émigrés (Жизнь наша эмигрантская) », *Satyricon*, Paris, 20 juin 1931, p. 16.

« Paris russe ». La visite de chaque monument parisien comme la cathédrale Notre-Dame, le Panthéon, l'Opéra Garnier, la Tour Eiffel, le Sacré-Cœur ou encore le jardin des Tuileries s'achève régulièrement dans une brasserie ou un cabaret au nom typiquement russe dont la plupart correspond à des toponymes connus : l'auberge *Tula*, la taverne *Kaluga*, la maison de thé *Ladoga*, l'hôtel *Volga* et un *Cabaret Russe* tout court. Le petit plan dessiné par AGHA en bas de la BD permet de constater que Biejentsev a réussi à faire en une journée un tour complet de la capitale avant de retourner dans sa banlieue ivre et sans argent (*fig. 15 – CI*)⁹³⁰. Quant à M. Linsky, dans *Les Dernières nouvelles*, il ironise sur le grand nombre de restaurants russes à Paris. Dans la caricature « Le Paris russe », il jette son regard critique sur le fait que la communauté russe de la capitale se démarque par la multiplication de ses cantines. Quand un personnage français (ou un Russe venant d'ailleurs) demande à un émigré de lui indiquer un restaurant russe, l'émigré répond : « - Voyez-vous cette vieille église ? Alors, là, il n'y a pas de restaurant russe. En revanche, dans n'importe quelle autre bâtisse vous en trouverez autant que vous en voulez... » (*fig. 16 – CI*)⁹³¹.

Les épiceries russes ont, également, leur place dans la caricature. Nous les trouvons chez Chem⁹³², et, notamment, chez MAD qui, à travers

⁹³⁰ AGHA, « Iv. Iv. Bejenstev visite Paris (Ив. Ив. Беженцев осматривает Париж) », *La Russie illustrée*, Paris, 13 mars 1925, p. 6.

⁹³¹ Linsky M., « Le Paris russe (Русский Париж) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 20 juillet 1925, p. 1.

⁹³² Nous sous-entendons le dessin déjà cité dans le chapitre précédent où nous parlions des divergences politiques parmi les émigrés. Nous montrons une autre caricature (celle d'A. Chariy), mettant en scène une boucherie russe, dans le sous-chapitre suivant traitant de la presse russe en France.

la richesse exposée dans les vitrines de ces boutiques – des cochons entiers, de grosses pièces de saumon, de gigantesques boîtes de caviar et des bouteilles d’alcool, – introduit le thème de la précarité des émigrés. Les épiceries vendent facilement des produits russes qui sont inaccessibles aux Russes appauvris par l’exil: « – *Alors ! C’est ce que mangent les Russes ?.. – Non, c’est ce que les Russes ne peuvent pas se permettre...* » (fig. 17 – CI)⁹³³. Voilà pourquoi dans le quartier russe de la rue Daru, où autour de la cathédrale orthodoxe de Saint-Alexandre-Nevsky où sont regroupés de nombreux établissements russes – boutiques et restaurants – les émigrés remarquent un Français qui se pavane fièrement avec son ventre rond (fig. 18 – CI)⁹³⁴.

Dans l’entre-deux-guerres, des exilés les plus nantis et surtout les personnalités (Kerenski, Huippius et Mérejkovski, Milioukov et d’autres) habitent le 16^e arrondissement de Paris du côté de Passy et d’Auteuil. Nous trouvons des descriptions humoristiques de ce « quartier russe » chez V. Yanovski dans *Les Champs-Élysées* et chez Don Aminado, qui remarque même que ce toponyme pourrait être décliné dans la langue russe :

Nous vivons et vivons à notre propre manière selon laquelle nul ne vivra après nous. Bref, nous avons déjà créé nos habitudes, nos mœurs, notre quotidien, notre propre vie, nos lois, nos traditions, nos partis et nos institutions.

⁹³³ MAD, « Les zakouski russe (Закуски русс) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 3 mars 1933, p. 1.

⁹³⁴ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 8 avril 1934, p. 1.

(...) Nous pensons en russe, parlons en français et, en ce qui concerne Passy, ce nom, nous le déclinons tout simplement au pluriel !⁹³⁵

Ainsi Passy devient le décor pour l'une des planches de MAD publiées dans *La Russie illustrée*. «Un terrible incident rue de Passy» évoque les divergences politiques entre des émigrés. Un couple des Français devient le témoin involontaire d'un terrible dispute (« - *Regardez-les, comme ils agitent les bras ! – Ils se jettent l'un sur l'autre ! – Entends-tu leurs cris ?* »), qui, aux yeux des Russes n'est qu'une petite altercation presque innocente : « - *Une bagarre ? Pas du tout. Il s'agit juste de quelques amis qui s'étaient rencontré et ont parlé un peu de la politique* » (fig. 19 – CI)⁹³⁶.

Ces Russes, aussi étranges qu'ils puissent paraître aux yeux des Français, sont, par ailleurs, déjà présents à Paris avant la Révolution de 1917 : « à l'orée du XX^e siècle, nous avons plus de six milles Russes à Paris, savants, artistes, grands industriels, notables, commerçants et banquiers. Ils investissent presque tous les arrondissements de Paris, aussi chics que populaires »⁹³⁷. Sans pouvoir compter des étudiants, des exilés politiques antimonarchistes et des aventuriers. Dans sa caricature « Le Paris non-littéraire », Chem se remémore la visite dans la capitale française de Sofia Bluvshstein, alias Sonia la Main d'Or, l'une des plus célèbres voleuses de Russie. Il mentionne même son séjour par une

⁹³⁵ Cité par R. Yanguirov dans *La chronique cinématographique...*, op. cit., p. 119. A. Jevakhoff décrit ainsi ce quartier : « De l'autre côté du Bois, on se croit en Russie ; Passy se décline dans tous les cas de la langue russe. Là, se regroupent les industriels et les banquiers, mieux lotis que la plupart des émigrés. Kerenski est leur voisin » (Jevakhoff A., *Le Roman des Russes...*, op. cit., p. 236).

⁹³⁶ MAD, «Un terrible incident rue de Passy (Страшное происшествие на Rue de Passy) », *La Russie illustrée*, Paris, 30 juillet 1927, p. 3.

⁹³⁷ Jevakhoff A., *Le Roman des Russes ...*, op. cit., p. 186.

plaque commémorative installé sur un kiosque. À côté, un homme (est-il russe ?) fouille les poubelles. Que voulait dire Chem ? Peut-être, qu'au début du XIX^e siècle Paris fut plus riche et attirait tout autre public que celui des émigrés appauvris ? (*fig. 20 – CI*)⁹³⁸.

Les dessinateurs russes abordent aussi le sujet de la découverte de la métropole par les nouveaux arrivants. Dans ce sous-chapitre, nous avons déjà cité la planche d'AGHA mettant en scène Ivan Biejentsev qui visite Paris en compagnie d'une connaissance. M. Linsky montre un autre émigré, Sinukhine, qui non seulement voit pour la première fois la capitale française mais aussi affronte l'hospitalité des agents de police et les nuances de la langue française. Alors, il apprend, entre autres, qu'il ne peut pas déplier son plan de Paris en plein passage piéton et que l'Hôtel de ville c'est n'est pas un hôtel au sens propre du terme (*fig. 21 – CI*)⁹³⁹. F. Rojankovsky présente sa vision de Paris ouvert aux autres telle une mosaïque – pluriethnique, pluriculturelle et multicolore, ville des riches et des pauvres, des étrangers et des Français, des ouvriers et des artistes – qui arrive à réunir (et réconcilier ?) tout le monde autour des festivités du 14 juillet (*fig. 22 – CI*)⁹⁴⁰. Quant à Chem, dans un des numéros d'*Oukwat*, il propose une sorte de maison-rêve. Dessinée dans un style cubiste, elle est à la fois droite et brisée, et il est difficile de dire de combien d'étages elle est faite. Cette maison est habitée par des enfants

⁹³⁸ Chem, « Le Paris non-littéraire (Нелитературный Париж) », *Oukwat*, Paris, 1 juillet, p. 15.

⁹³⁹ Linsky M., « L'arrivée de Sinukhine à Paris (Приезд Синюхина в Париж) », *La Russie illustrée*, 16 janvier 1926, p. 15.

⁹⁴⁰ Rojankovsky F., « Le 14 juillet à Paris (14 июля в Париже) », *La Russie illustrée*, Paris, 17 juillet 1926, couverture.

(ou des adultes infantilisés) et des animaux de compagnie. Sur une petite fenêtre est posé un gros cactus. Un cœur sur la porte d'entrée pourrait symboliser l'hospitalité. Il est, en revanche, difficile de dire si ses locataires sont russes, français ou étrangers. De surcroît, une telle maison pourrait être située n'importe où – en France, en Russie, en Amérique. C'est donc une maison ordinaire mais parfaite, habitée par des gens ordinaires qui ont, probablement, trouvé leur bonheur (d'où vient le cœur), à l'image de ce que recherchaient les émigrés russes dans leur exil (*fig. 23 – CI*)⁹⁴¹. Cela pourrait aussi être une pension russe.

Le rôle de la maison dans l'enracinement des immigrants est important⁹⁴². En citant Alexander Herzen, célèbre émigré russe du XIX^e siècle, on rapporte que, pour ceux qui vivent à l'étranger, les horloges s'arrêtent à l'heure de l'exil⁹⁴³. Chaque maison, même la plus modeste,

⁹⁴¹ Chem, sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juillet 1926, p. 16.

⁹⁴² Cf. Noiriel G., *Le creuset français...*, op. cit., p.194.

⁹⁴³ S. Boym détaille sa thèse : « Quand j'ai interviewé les émigrés ex-soviétiques chez eux, à New York et à Boston, j'ai été frappé par les calendriers désuets avec des paysages hivernaux qui ornaient fréquemment leurs chambres, ainsi que par les vieilles horloges murales, élégantes mais plus fonctionnelles, achetées dans un vide-grenier. Pourtant, la plupart des émigrés dont j'ai pris en photo les foyers, avait passé dix ou vingt ans aux États-Unis, et était plus ou moins assimilée à la société américaine. Equipés des agendas et des ordinateurs, ces émigrés s'accrochaient, pourtant, à leurs vieux souvenirs sauvés de la poubelle. Les calendriers en question servaient de grilles de mémoire. « Les émigrés russes ne supportent tout simplement pas les murs blancs », explique Larisa F., une enseignante d'école primaire dans le Queens, qui est venue aux États-Unis il y a vingt ans. Quand il s'agit d'aménager un logement à l'étranger, le minimalisme n'est pas toujours le bienvenu. « Nous ne voulons pas que notre maison ressemble à un hôpital ». Les murs blancs, la grande réussite du design moderne, sont associés, dans l'esprit russe, aux espaces officiels [...] chaque émigré devient un artiste amateur de la vie courante. Les intérieurs des logements des émigrés [...] et leurs collections de souvenirs en exil semblent, à première vue, déborder de symboles douloureux du pays natal abandonné. Pourtant, les histoires, que les propriétaires racontent sur leurs objets-fétiches, portent davantage sur la façon de meubler leur maison à l'étranger que sur la reconstruction de ce qu'ils avaient abandonné dans leur

devient alors un musée de la mémoire personnelle : la première génération des émigrés vit dans le souvenir et dans le mythe du retour et s'investit dans la réinvention de la Russie en France. À travers les témoignages photographiques, les films (par exemple, dans *Tovaritch* et les dessins de presse, nous constatons alors que, dans l'entre-deux-guerres, beaucoup de maisons d'émigrés se transformèrent en musées de la Russie d'autre fois, peuplées de différents reliques – icônes, drapeaux, armes, tableaux représentant des paysages enneigés, portraits du tsar Nicolas II, poupées russes etc. En d'autres termes, « *moitié isba, moitié datcha* », où « *l'accueil n'alla pas sans un verre de vodka, levé à la Sainte Russie* »⁹⁴⁴.

Dans la caricature, les habitats, ou plutôt, les chambres des émigrés sont très modestes, tout comme leurs locataires demeurant souvent au-dessous du seuil de pauvreté. Par exemple, dans la chambre de l'exilé dessiné par F. Rojankovsky, sur le mur, dont la fenêtre donne sur la Tour Eiffel, est accroché un seul cadre. Il s'agit d'un portrait du tsar Nicolas II symbolisant le dévouement particulier des émigrés à leur empereur-martyr, à la monarchie et à ses idéaux. Deux œufs marqués des lettres cyrilliques « X.B. », signifiant « le Christ ressuscité », renvoient à la religion orthodoxe du locataire des lieux. Une assiette vide, en attente d'une omelette, est posée sur la table pour diversifier le décor, ou plutôt,

pays d'origine. Ces émigrés parlent d'une survie en exil qui ne correspond ni au rêve américain, ni au mélodrame russe de nostalgie insupportable » (Boym S., *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. 331 (Boym S., *L'avenir de la nostalgie*, New York, Basic Books, 2001, p. 331 ; c'est nous qui traduisons de l'anglais).

⁹⁴⁴ Menegaldo H., *Les Russes à Paris...*, op. cit., p. 49.

pour accentuer son absence (*fig. 24 – CI*)⁹⁴⁵. Une vue de la fenêtre sur la Tour Eiffel est aussi un « attribut » du décor indispensable servant de marqueur géographique non seulement dans ce dessin, mais aussi dans de nombreux autres, par exemples, ceux de MAD (*fig. 25- CI*)⁹⁴⁶ et d’A. Chariy (*fig. 26*)⁹⁴⁷.

Dans l’une des caricatures, MAD se permet de parler du niveau de vie des émigrés et des jalousies que pourraient susciter les jolis meubles de leurs amis. Ici, nous voyons aussi mieux l’intérieur de l’appartement d’émigrés, probablement, un deux pièces. MAD y installe une table couverte d’une nappe, une chaise, une table d’appoint à trépied, un tableau et un plafonnier avec abat-jour. Un couple habite cet appartement. La jeune maitresse de la maison est élégante, elle s’apprête à sortir et lance, soucieuse, à son compagnon vieillissant : « - *Imagine, les meubles des Petrov ont été confisqués...* », se référant à la situation instable des émigrés en France (*fig. 27*)⁹⁴⁸.

⁹⁴⁵ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 1 mai 1926, p.3.

⁹⁴⁶ MAD, « Le cauchemar du réveillon du Nouvel an (Новогодний кошмар) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 1 janvier 1928, p. 3.

⁹⁴⁷ Chariy A., « Pour mieux comprendre l’émigration russe. Pères et fils (К уразумению смысла русской эмиграции. Отцы и дети) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre 1931, p. 9.

⁹⁴⁸ MAD, « L’exagération (Преувеличение) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 17 juillet 1932, p. 1. « – Imagine, les meubles des Petrov ont été confisqués... - Tu vois, et tu disais encore qu’ils avaient des meubles si jolis, qu’il est impossible de les décrire* ... » (« - *Представь, у Петровых описали мебель... - Вот видишь, а ты говорила, что у них такая замечательная обстановка, что описать невозможно...*») *Le mot russe «описать» se traduit comme « décrire » et « confisquer ». La légende de la caricature est basée sur le jeu de sens de ce mot.



Figure 26.

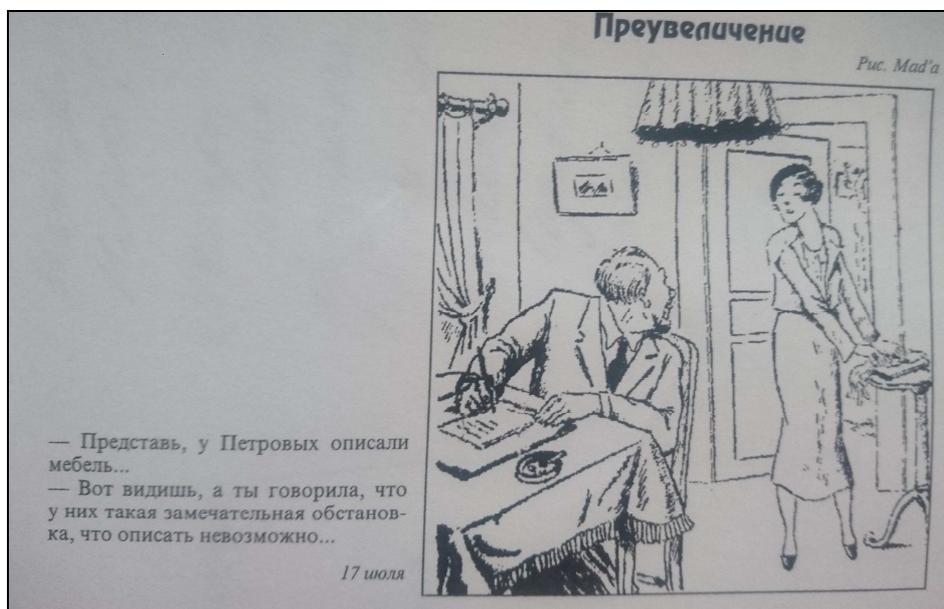


Figure 27.

En ce qui concerne les caricatures dont le décor comprend les « banlieues russes », souvent celle, modestes, comme Vanves, Montrouge, Clamart, Meudon et Boulogne-Billancourt, elles ne sont pas nombreuses. Dans le chapitre 3, en parlant de l'iconographie de l'émigré, nous avons déjà cité celles de G. Annenkov (alias A. Charly et E. Nitsche) publiées dans *Satyricon*. En revanche, ce sujet est richement développé dans la littérature (par exemple, chez N. Berberova) et dans les recherches consacrées à la population des ouvriers russes employés chez Renault.

IV.2. 3. Presse russe en France à travers l'image satirique

Dès le commencement, l'émigration se lance dans la publication de toutes sortes de journaux et de revues, dont la durée de vie est souvent courte en raison du manque de financement ou du départ de leurs fondateurs. Ces périodiques paraissent dans chaque endroit de France, où les émigrés ont trouvé refuge, et ont pour but premier de fournir aux Russes et en russe des nouvelles locales, internationales et surtout celles de leur patrie devenue soviétique (y compris le sort des individus), ainsi que des informations sur les problèmes légaux, politiques et économiques auxquels les émigrés sont confrontés⁹⁴⁹.

Certaines publications durent quasiment pendant tout l'entre-deux-guerres, par exemple, le quotidien *Les Dernières Nouvelles* publié par les démocrates socialistes existe d'avril 1920 à juin 1940. Il s'agit du quotidien le plus lu des journaux russes, non seulement à Paris et en France, mais aussi dans toutes les agglomérations de la diaspora russe, y compris en Amérique et en Extrême-Orient. La haute tenue de ce journal en faisait une lecture obligatoire, dans tous les milieux monarchistes, conservateurs ou socialistes. Son tirage atteignait le chiffre d'environ 25000 exemplaires dans les années trente. Derrière lui le quotidien (puis l'hebdomadaire) *La Renaissance*, porte-parole des monarchistes et conservateurs, qui paraît entre 1923 et 1940. *La Renaissance*, en

⁹⁴⁹ Raëff M., *Politique et culture...*, op. cit. , p. 226.

revanche, est nettement inférieur par sa qualité littéraire et intellectuelle, ainsi que par son tirage⁹⁵⁰. La troisième place en termes de popularité et de longévité peut être attribuée à la revue bihebdomadaire *La Russie illustrée* qui paraît de 1924 à 1939 et sert de sources d'information sur la vie culturelle et les tendances politiques de l'émigration, ainsi que sur l'Union soviétique. L'objectif de ces périodiques est de satisfaire un vaste public de lecteurs de différents niveaux d'études et de culture, ayant des opinions politiques et des goûts esthétiques différents :

Il suffit de parcourir n'importe lequel de ces journaux pour voir que leur fonction principale consistait à fournir les éléments d'une cohésion sociale et un esprit de communication entre les émigrés. Car, tout en vivant dans la même ville ou le même pays, ils résidaient pour la plupart loin les uns des autres, et la nécessité de gagner leur vie dans des conditions fort difficiles empêchait des rencontres fréquentes et faciles. Le journal se substituait donc à la vie sociale directe, et véhiculait des informations sur les réunions, colloques, pièces de théâtre, concerts ou conférences, où l'héritage russe restait vivant et où se maintenaient les contacts personnels.⁹⁵¹

Malgré ce rôle important dans le sein de sa communauté, la presse n'est pas abordée dans le « cinéma russe », elle trouve néanmoins bien sa place dans la caricature qui l'évoque de trois façons différentes. Tout d'abord, un périodique pouvait figurer comme un détail de décor. Comme c'est le cas, par exemple, du journal *Les Dernières nouvelles*, sur la planche de Lori publiée dans *Satyricon*, il intègre tout naturellement le dessin comme faisant partie du quotidien des émigrés. Nous y voyons ainsi l'importance de la presse. Sachant que *Les Dernières nouvelles* font

⁹⁵⁰ Ibid., p. 255.

⁹⁵¹ Ibid., p. 227.

partie des publications des libéraux modérés, nous pouvons aussi deviner les sympathies politiques des personnages de la caricature en question. Or, la présence de ce périodique sur le dessin ne fournit aucune autre information (*fig. 1*)⁹⁵².

En second lieu, les périodiques figurés dans les caricatures servent à mettre en valeur leur fonction première, celle de source d'informations. Les personnages sont dessinés en train de lire un journal d'où ils apprennent des nouvelles - bonnes, mauvaises, effrayantes, neutres - qui, à leur tour, déclenchent une histoire comique. Très souvent, *Les Dernières nouvelles* jouent le rôle d'« annonceur de nouvelles » reste ce qui témoigne de sa popularité au sein de l'émigration. Ainsi, dans sa revue satirique *Bitche*, M. Linsky publie « Un présage », dessin mettant

⁹⁵² Lori, « Le chant de l'amour triomphant («Песнь торжествующей любви») », *Satyricon*, Paris, 25 avril 1931, p. 12. « 1. Regardez, quelle lune merveilleuse!.. Tu ressembles à la lune, à un rêve, oui! À la Princesse Rêve des traductions de Chtchepkina-Koupernik* ! .. - 2. Je me fiche de ce qu'ils pensent! .. Je suis prêt à t'embrasser dans le métro, au théâtre, dans la rue, pour que tout le monde puisse savoir à quel point nous sommes heureux! .. - 3. Mania, apporte-moi des cigarettes! - 4. Je me fous de cette lune! Ferme le rideau, je veux dormir ... - 5. C'est étonnant, cette psychologie féminine! Elle devrait lire Molokhovets**, mais elle ne lit toujours que Chtchepkina-Koupernik ! .. - 6. Regarde ces deux crétins, ils n'ont pas trouvé d'autre endroit pour s'embrasser que dans le métro! ... » (*Tatiana Chtchepkina-Koupernik (1874-1952) est une écrivaine russe puis soviétique, dramaturge, poétesse et traductrice. ** Elena Molokhovets (1831 - 1918) a été célèbre pour son livre culinaire *Un cadeau aux jeunes ménagères ou un moyen de réduire les coûts d'un ménage* («Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве») (1861), contenant environ 1500 recettes.) («1. Посмотри, какая дивная луна!.. Ты сама похожа на луну, на грезу, да! На Принцессу Грезу в переводе Щепкиной-Куперник!.. - 2. Мне все равно, что они подумают!.. Я готов тебя целовать в метро, в театре, на улице, пусть все знают, как мы счастливы!.. - 3. Маня, принеси мне папиросы! - 4. Плевать я хотел на эту луну! Затяни занавеску, мне спать хочется... - 5. Удивительная вещь, эта женская психология! Ей бы Молоховца читать, а она Щепкиной-Куперник бредит!.. - 6. Посмотри на этих двух кретин, не нашли другого места, чтобы целоваться, как в метрополитене!... »)

en image un émigré qui, pour se divertir chez un coiffeur, lit *Les Dernières nouvelles*. Les informations apprises, dont nous ignorons le contenu, lui font dresser les cheveux sur la tête. Le caricaturiste nous montre donc la conséquence que la lecture de la presse émigrée pourrait avoir sur son public (*fig. 2*)⁹⁵³.



Figure 1.

⁹⁵³ Linsky M., « Un présage (Примета) », *Vitche*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 5. (« - Это вы русскую газету читаете? - Да. Как вы догадались? - По волосам видно... »)



Figure 2. « - Lisez-vous un journal russe? – Oui. Comment l’avez-vous deviné? – Je l’ai compris en voyant vos cheveux ... »

Les personnages de MAD – émigrés et soviétiques – lisent aussi *Les Dernières nouvelles*. Ce quotidien qui donne des informations brutes, pourvues d’analyses et de commentaires, s’intéresse non seulement aux actualités émigrées mais aussi aux événements qui se déroulent du jour

au jour en France, en Russie soviétique et à l'international⁹⁵⁴. À partir des années 1930, l'attention du quotidien se concentre de plus en plus sur les événements en URSS (Constitution de Staline et procès de Moscou) et les remous de la politique internationale à la suite de la guerre civile en Espagne. Le lecteur attentif, dépeint sur les caricatures de ce même périodique, recherche souvent, dans les actualités qu'il aperçoit la « main de Moscou ». Ainsi, si les croupiers français sont en grève, sont-ils

⁹⁵⁴ Par exemple, voici comment M. Raëff décrit la position du périodique lors de l'ascension au pouvoir du Front populaire qui, cependant, effrayait la majorité des émigrés : « La crise politique, qui aboutit au gouvernement du Front populaire en été 1936, commença en janvier 1934 avec le scandale Stavitsky et du mont-de-piété de Bayonne. À mesure que les événements se déroulaient, *Les Dernières Nouvelles* en rendaient compte sur la base des informations distribuées par les agences de presse et les quotidiens français ; mais en général elles s'abstenaient de commentaires tant soit peu substantiels. Le scandale ne concernait que la France, semblait sous-entendre le journal russe, et les réfugiés politiques, jouissant du droit d'asile, n'avaient pas à émettre d'opinion là-dessus. La situation changea brusquement avec l'émeute du 6 février 1934 et l'agitation violente des jours suivants qui précipitèrent une crise ministérielle et la démission du cabinet Daladier le 8 février. *Les Dernières Nouvelles* rendent compte de ces événements sous grande manchette, mais de nouveau elles s'abstiennent de les commenter, même lorsque le président de la République fait appel à Gaston Doumergue qui forme un nouveau gouvernement d'unité nationale. Dans un éditorial du 8 février le quotidien russe déclare : « Il n'appartient pas à un journal russe d'examiner de plus près toutes les possibilités [relatives à un cabinet Doumergue — M.R.]. Il ne peut qu'exprimer sa sympathie au pays qui a donné asile à l'émigration russe et qui maintenant vit des moments douloureux, et former le vœu que soit trouvée une solution digne du système républicain et capable de le préserver de la joie mauvaise de ses ennemis extérieurs » (Raëff M., *Politique et culture...*, op. cit., p. 256 – 257). Mais au même moment, le quotidien réalise et oublie sa propre enquête auprès de son lectorat et souligne que pour les émigrés ouvriers, petits commerçants et les travailleurs agricoles, le Front populaire apporte une amélioration de leur situation. « En vérité, *Les Dernières Nouvelles* ont non seulement accepté l'inéluctabilité d'un gouvernement Front populaire, mais elles se sont persuadées qu'un tel gouvernement n'offrait aucune menace ni pour les émigrés, ni pour la stabilité internationale. En outre, toujours selon le quotidien russe, le programme intérieur de Blum était souhaitable, afin de créer de meilleures conditions économiques et sociales pour tous les travailleurs, y compris les émigrés russes. C'est dans ce sens que *Les Dernières Nouvelles* commentent la législation sociale du cabinet Blum après son entrée en fonction en juin 1936 » (Ibid., p. 260).

devenus communistes ? (fig. 3 – CI)⁹⁵⁵. Si le gouvernement soviétique déplace des unités de son armée sur la frontière, se prépare-t-il pour une guerre ? (fig. 4 – CI)⁹⁵⁶. Si un fou accroche un drapeau rouge sur le clocher d'une église à Genève, cela signifie-t-il l'arrivée d'un homme politique soviétique en Suisse ? (fig. 5 – CI)⁹⁵⁷. *Les Dernières nouvelles* peuvent aussi annoncer aux émigrés des nouvelles concernant leur vie courante en exil comme, par exemple, les nouveaux tarifs préfectoraux des titres de séjour. Par exemple, sur l'une des planches de MAD publiées dans *La Russie illustrée*, le personnage lit le quotidien libéral et découvre que « la carte d'identité coûtera désormais 220 francs. L'homme a eu le souffle coupé. » (fig. 6 – CI)⁹⁵⁸. Staline, lui-même, lit *Les Dernières nouvelles*. Aux yeux de MAD, il se met en colère en apprenant, dans ce quotidien émigré, que l'opinion publique étranger n'approuve pas les purges qu'il orchestre en URSS : « - Rien ne satisfait ces émigrés: ils se moquent de notre justice, la traitent de mauvaise comédie, mais quand nous fusillons sans aucun procès, ils se fâchent et dénoncent nos exécutions « injustes » ! (fig. 7 – CI)⁹⁵⁹

⁹⁵⁵ MAD, « La grève des croupiers (Забастовка крупье) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 19 septembre 1936, p. 1.

⁹⁵⁶ MAD, « Les spécialistes (Спецы) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 19 septembre 1932, p. 1.

⁹⁵⁷ MAD, « Le drapeau rouge à Genève (Красный флаг в Женеве) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 7 février 1932, p. 1.

⁹⁵⁸ MAD, « Merci ! (Спасибо !) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 18 janvier 1936, p. 3.

⁹⁵⁹ MAD, sans titre : *Les Dernières nouvelles*, Paris, 28 avril 1938, p. 1. (« Эмигрантам никак не угодить: они издеваются над нашим судом, называют его отвратительной комедией, а когда мы расстреливаем без суда, они возмущаются и кричат о бессудных казнях! »)

MAD propose, également, ses conseils humoristiques aux lecteurs de la presse émigrée. Il résume le contenu de nombreuses rubriques de journaux et de revues, afin que le lecteur, comme suggère le caricaturiste, puisse se sentir mieux après avoir acquis son titre préféré : « - *Si vous aimez les romans policiers, lisez les chroniques soviétiques. Si vous aimez le travail minutieux, lisez les articles sur la Chine. Si vous voulez perdre du poids, lisez les actualités de la bourse. Si vous cherchez un appartement, lisez la rubrique nécrologique. Si vous souffrez d'insomnie, lisez les éditoriaux. Si vous cherchez du travail, vendez des journaux, mais ne lisez jamais les offres d'emploi publié dans ces journaux* ». En parallèle de ces conseils, MAD dresse des portraits des lecteurs typiques de la presse émigrée : des femmes et des hommes dont l'apparence physique reflète bien leur situation matérielle. Le personnage squelettique modestement vêtu vend des journaux ; le personnage obèse bien habillée, portant même une chaîne en or, s'intéresse aux actualités de la bourse ; un autre héros maigre cloîtré dans une pièce au décor plutôt ascétique, s'arrache les cheveux en lisant les actualités internationales. En ce qui concerne les héroïnes émigrées, celle qui a une bonne situation, porte une jolie robe de chambre et est installée confortablement dans un beau fauteuil ; celle qui cherche un appartement, a un corps contradictoire. Elle porte une robe sobre et s'assoit nerveusement sur une chaise derrière laquelle nous voyons ses valises (*fig. 8 – CI*)⁹⁶⁰.

Il arrive aussi aux lecteurs émigrés de tomber sur de vieux journaux. Ainsi, en 1927, deux personnages de MAD ramassent, par

⁹⁶⁰ MAD, « Les conseils pratiques aux lecteurs de journaux (Практические советы читателям газет) », *La Russie Illustrée*, Paris, 19 février 1927, p. 3.

erreur, la presse de 1920. En en lisant le contenu, ils vivent une grosse désillusion au sujet de nombreux événements. Ils comprennent, par exemple, que la force du pouvoir bolchevique avait été nettement sous-estimée, tandis que la fois en l'unicité des émigrés avait été, au contraire, surestimée. Il s'agit donc aussi d'une courte analyse historique et satirique (*fig. 9 – CI*)⁹⁶¹.

La caricature montre, également, les divisions qui existent dans le milieu des émigrés. L'amateur des *Dernières nouvelles* ne va jamais dans la même direction que le lecteur de *La Renaissance*. Tout comme le contenu des quotidiens diffère en fonction de leurs idées politiques, leurs publics s'opposent, comme nous le montre MAD dans une de ses planches (*fig. 10 – CI*)⁹⁶². Pour expliquer cette divergence, il faut préciser que, d'une façon générale, *La Renaissance* manifestait moins d'intérêt pour les affaires intérieures françaises que *Les Dernières Nouvelles* qui consacraient ses colonnes plutôt aux événements internationaux dans l'optique d'un antibolchevisme démagogique et passionné. *La Renaissance* voyait un peu partout la main conspiratrice du Komintern et elle applaudissait à toutes les actions et velléités anti-communistes, de quelque côté qu'elles vinssent. Aussi, contrairement à la position nettement négative des *Dernières Nouvelles*, *La Renaissance* chantait les

⁹⁶¹ MAD, « Un journal intéressant dans une bibliothèque russe (Интересная газета в русской читальне) », *La Russie Illustrée*, Paris, 13 août 1927, p. 3.

⁹⁶² MAD, « Les romances russes à Paris (Русские романсы в Париже) », *La Russie Illustrée*, Paris, 29 octobre 1928, p. 3.

louanges d'abord de Mussolini, puis de Hitler, et, finalement, celles de Franco⁹⁶³.

À travers leurs dessins, les caricaturistes admettent aussi que la presse russe n'est pas à l'abri des canulars et en émet même régulièrement. Dans *Satyricon*, Lori, partant de l'expression « canular médiatique » qui se traduit littéralement en russe comme « canard de presse » (газетная утка), met en image un dialogue entre un poisson d'avril et un canard. Le poisson, curieux, questionne le canard, qui, derrière son air innocent, est fière d'être la mascotte des journaux trompeurs (*fig. 11 – CI*)⁹⁶⁴. Dans le même périodique, G. Sciltian parle de la crise économique en France des années 1930 et, par le biais de ses personnages, fait douter de la crédibilité des informations publiées dans la presse, notamment dans *La Renaissance*. Grâce à cette caricature, nous sommes, à la fois, confrontés à l'autorité de ce quotidien aux yeux de ses lecteurs, mais aussi au manque de connaissances de certains d'entre eux. Les informations omises par la presse peuvent être perçues au premier degré, ce qui crée une situation comique au cœur de la caricature (*fig. 12 – CI*)⁹⁶⁵.

Dans *Oukwat*, P. Minine met en scène un débat dans la presse entre la revue et l'un de ses opposants en le présentant sous la forme d'un match de boxe. À gauche, la revue *Oukwat* représenté par son symbole – une fourche anthropomorphisée – porte une paire de gains de boxe et se

⁹⁶³ Raeff M., *Politique et culture...*, op. cit., p. 261.

⁹⁶⁴ Lori, « Un dialogue du 1 avril (Первоапрельский диалог) », *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 6.

⁹⁶⁵ Sciltian G., « Les jours de crise (В дни кризиса) », *Satyricon*, Paris, 15 octobre 1931, p. 3.

met en avant dans un geste d'attaque. À droite, un grand homme en tenue complète de boxeur, qui pourrait être soit un homme politique, soit un journaliste d'un titre concurrent, soit même un émigré ordinaire qui ne partage pas les idées de la revue, a plutôt l'air de se défendre. Un petit arbitre au milieu fait un geste avec ses mains pour les calmer. Qui est ce bonhomme ? Le rédacteur d'*Oukwat* ? Quel est donc l'objectif de la revue selon le caricaturiste : d'attaquer ses opposants ou de trouver un consensus ? (*fig. 13 – CI*⁹⁶⁶). Dans un autre dessin, publié dans *Oukwat* par Chem, le symbole de la revue – la fourche – prend une posture de chien, porte quatre chaussons sur ses quatre pattes et se blottit aux pieds de son « maître », un journaliste d'*Oukwat*, homme élégant aux lunettes. Il est venu interviewer l'écrivain M. Ossorguine, ce que nous apprenons de l'article auquel le dessin humoristique sert d'illustration. Le journaliste hôte son chapeau pour saluer le maître des lieux et a déjà enlevé ses chaussures en signe de respect et de soumission. Un gigantesque portrait-charge d'Ossorguine publié en face de ce dessin accentue ces sentiments et donne même l'impression que l'écrivain fait peur au journaliste et à la mascotte de la revue (*fig. 14 – CI*)⁹⁶⁷.

Enfin, en troisième lieu, ce sont les périodiques, eux-mêmes, qui font l'objet des dessins de presse, satiriques, humoristiques et publicitaires, ainsi que leurs lecteurs. Par exemple, sur l'une des caricatures de MAD, l'ambassadeur soviétique à Paris Valerian

⁹⁶⁶ Minine P., sans titre, *Oukwat*, Paris, 31 mars 1926, p. 3.

⁹⁶⁷ Chem, sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 juin 1926, p. 6.

Dovgalevsky⁹⁶⁸, fixe les trois principaux titres émigrés – *Les Dernières nouvelles*, *La Renaissance* et *La Russie illustrée* – posés devant lui et brandit ses poings en signe de colère et d'impuissance : « – *Nous exigeons que les émigrés n'aient qu'une seule presse : la presse qui n'existe pas !* » Ainsi le caricaturiste montre la position soviétique face à la presse émigrée qui était lue en URSS autant que la presse soviétique (et quelques fois même republiée⁹⁶⁹) en émigration (*fig. 15*)⁹⁷⁰.

Dans *Satyricon*, dans sa rubrique « Pour mieux comprendre l'émigration russe », A. Chariy jette un regard critique sur *Les Dernières nouvelles*. Nous voyons la une du quotidien qui évoque la nouvelle constitution en Abyssinie⁹⁷¹, un match de football à Casablanca et l'exposition coloniale à Paris de 1931. Ce numéro est tenu entre les mains d'un lecteur dont le visage et la moitié du corps sont cachés derrière le journal. Seuls ses pieds nus trempant dans une bassine d'eau sont en avant-plan. Une chaussure à la semelle arrachée est posée sur le côté. Les annonces que nous voyons publiées sur la quatrième page du journal parlent des stations balnéaires – Vittel, Évian, Vichy, Nice, Juan-les-Pins. « - *De quels plages pouvons-nous parler s'il y a des événements pareils en Abyssinie?! ..* » s'indigne le lecteur libéral qui cache, peut-être,

⁹⁶⁸ L'ambassadeur de l'URSS en France de 1927 à 1934. Il est mort à Paris d'un cancer d'estomac.

⁹⁶⁹ Certains articles, images et caricatures sont republiés dans la presse émigrée, notamment dans *La Russie illustrée* et *Satyricon*.

⁹⁷⁰ MAD, «Le camarade Dovgalevsky de nos jours (Товарищ Довгалеvский в эти дни)», *La Russie illustrée*, Paris, 7 septembre 1932, p. 3. (« – *Мы требуем, чтобы у эмигрантов была только одна печать – печать молчания!* »)

⁹⁷¹ Il s'agit de la Constitution de 1931, octroyée par l'empereur pour moderniser le système politique traditionnel de l'Éthiopie (alors connu sous le nom « d'Abyssinie » en Europe). Elle n'a été en réalité jamais appliquée, mais est restée formellement en vigueur jusqu'à l'octroi d'une Constitution modernisée par l'Empereur en 1955.

sa précarité derrière ses engagements (comme il cache son visage derrière le journal) et se protège de la chaleur estivale grâce à l'aide d'une bassine d'eau (fig. 16 – CI)⁹⁷².

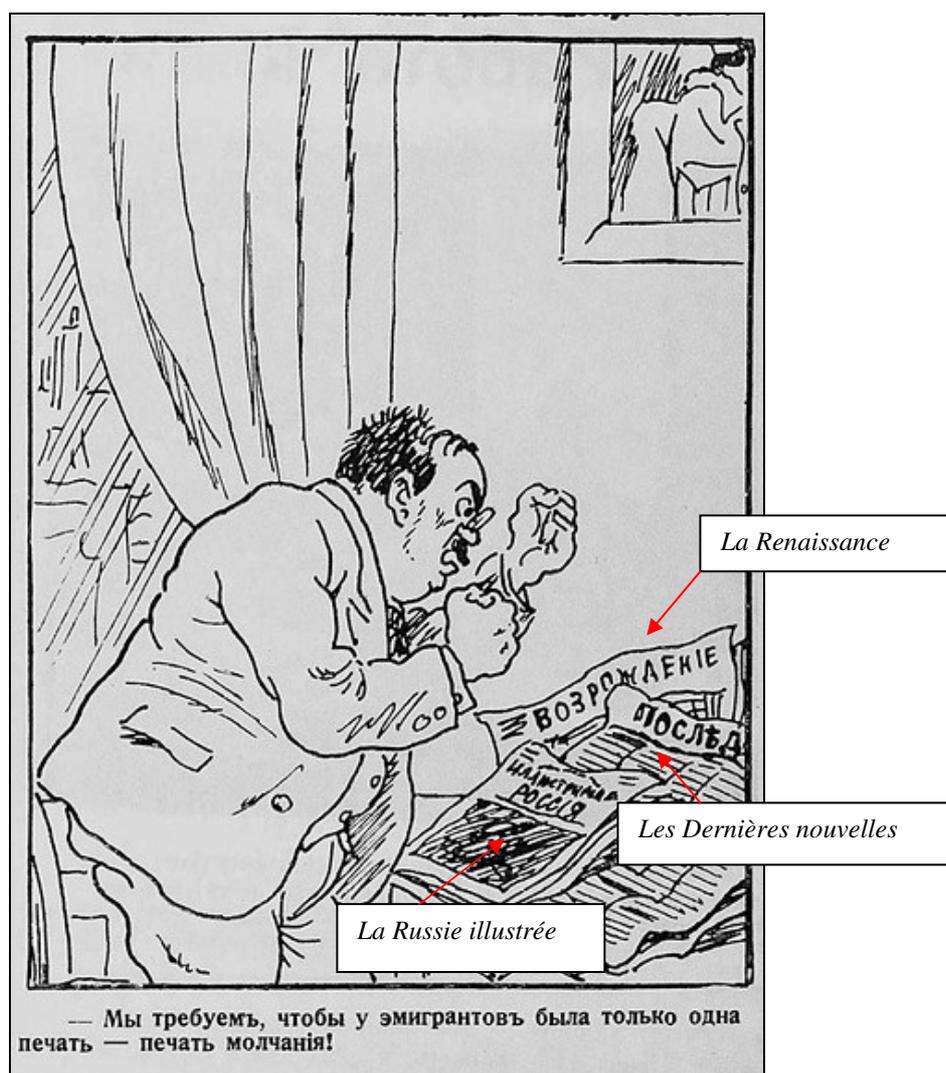


Figure 15. « – Nous exigeons que les émigrés n'aient qu'une seule presse : la presse qui n'existe pas ! »

⁹⁷²Charyi A., « Pour mieux comprendre l'émigration russe (К уразумению смысла русской эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 8 août 1931, p. 5.

Dans un autre numéro, le caricaturiste vise *La Renaissance*. L'originalité de sa démarche consiste en ce qu'il présente le titre monarchiste comme s'il était dirigé par Milioukov, rédacteur des *Dernières nouvelles*. La nouvelle *Renaissance* d'A. Chariy s'intitule donc *Les Nouvelles de la Renaissance* et, tout comme la vraie *Renaissance*, est destinée à la lecture en famille. Or, la Une du journal, gigantesque, se dresse comme une montagne devant ses lecteurs qui paraissent trop petits, par rapport à elle. Cette page du journal est plus que chargée de toutes sortes d'actualités : on y parle d'une reine de beauté, d'un cadavre dans une valise, d'un fou sur un aéroplane, d'une messe accompagnée par un guitariste, des souris russes et anglaises, de Bhakkar sous l'hypnose, etc. On y voit même des mots-croisés. « *La presse libre a, sans aucun doute, une grande valeur éducative* », annonce la légende qui accompagne le journal surchargé d'informations. Il est évident qu'aucun périodique ne pourrait donner autant de faits divers sur la une. Mais on comprend bien qu'à travers cette montagne d'information impossible à maîtriser ce sont le style bref et informatif des *Dernières nouvelles* de Milioukov et la mode aux sujets « éducatifs » de *La Renaissance* qui sont visés (fig. 17 – CI)⁹⁷³.

En ce qui concerne *Le Renaissance*, ce titre monarchiste publié en novembre 1925, deux mois après le lancement de son concurrent le quotidien républicain *Les Jours* de A. Kerenski⁹⁷⁴, une caricature

⁹⁷³Chariy A., « Pour mieux comprendre l'émigration russe (К уразумению смысла русской эмиграции) », *Satyricon*, Paris, 3 octobre 1931, p. 5.

⁹⁷⁴Ce quotidien paraît d'abord à Berlin d'octobre 1922 à juin 1925 et à Paris de septembre 1925 à juin 1928. Ensuite, il se transforme en hebdomadaire et paraît, dans ce format, de 1928 à 1933.

ouvertement diffamatoire de MAD accusant *Les Jours* d'avoir un contenu imprégné de méchancetés. Le dessin figure un vendeur des *Jours* en homme défiguré par la haine : il crie et secoue le numéro récent du quotidien de Kerenski, qui critique, à travers sa publication, non seulement les Soviétiques mais aussi les monarchistes émigrés. Le second personnage, celui de l'émigré, qui croise le vendeur en question, réplique : « - *Nous sommes intéressés par les actualités du jour et non par les actualités des Jours* » (fig. 18 – CI)⁹⁷⁵.

La Russie illustrée, *Satyricon* et *Oukwat* publient aussi des dessins que nous qualifierons plutôt de publicitaires car ils sont pourvus de toute critique et de tout trait d'humour. Ainsi, sur la couverture de l'un des numéros d'été de *La Russie illustrée*, F. Rojankovsky représente une plage remplie de monde : certains lisent, d'autres se bronzent et prennent des photos. En bas du dessin, dans le coin droit, où, normalement, s'arrête le regard quand on visionne une image, nous trouvons un homme endormi sur un exemplaire de *La Russie illustrée*. Ce qui souligne donc le caractère indispensable de cette revue en vacances (fig. 19 – CI)⁹⁷⁶. Dans le dessin « L'Europe », G. Sciltian oppose un Français stéréotypé qui lit *Le Petit Journal* à un émigré russe, nostalgique et un peu jaloux qui se promène avec un numéro de *Satyricon* dans la poche, un peu en l'exhibant au lecteur (fig. 20 – CI)⁹⁷⁷. Enfin, dans *Oukwat*, un émigré qui porte la pancarte publicitaire « Lisez *Oukwat* » s'assoit sur le même banc

⁹⁷⁵ MAD, « De nos jours (В наши дни) », *La Renaissance*, Paris, 29 novembre 1925, p. 3.

⁹⁷⁶ Rojankovsky, « À la plage (На пляже) », *La Russie illustrée*, Paris, 14 août 1926, couverture.

⁹⁷⁷ Sciltian G., « L'Europe (Европа) », *Satyricon*, Paris, 6 juin 1931, p. 9.

qu'un couple de lecteurs de la revue. Le banc est double et les personnages sont assis dos à dos sans se voir, ce qui est censé créer un effet comique aux yeux du véritable lecteur du périodique qui voit l'ensemble des personnages (*fig. 21 – CI*)⁹⁷⁸.

* * *

Pour les émigrés russes, Paris représente un lieu symbolique, un repère géographique. Ce n'est plus tout simplement une destination d'exil, mais une ville de rêve où tout devient possible, et où les émigrés croient pouvoir reconstruire leur vie, leur « Russie en miniature », et trouver du travail pour survivre en exil qu'ils continuent à croire temporaire. Formant une communauté suffisamment grande, bien qu'hétérogène, ils y arrivent à maintenir leurs traditions culturelles et promouvoir leur créativité intellectuelle, littéraire et artistique à travers la presse, des unions et des associations, des écoles, des églises, des librairies et des restaurants. Les personnages des films et des caricatures sont alors souvent placés dans le décor parisien, que nous considérons comme l'une des figures de l'exil.

De surcroît, les caricaturistes dépendent les lieux les plus fréquentés de la capitale par les réfugiés russes, dont chacun est doté d'un sens particulier ou renvoie aux références culturelles et littéraires propres aux émigrés (par exemple, la Place de la Concorde et le récit *Que faire de*

⁹⁷⁸ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 1 juillet 1926, p. 1.

Teffi), autrement dit à l'expérience unique des Russes à Paris. Quant aux proches banlieues, comme Boulogne (usines, bois de Boulogne, etc.) et Passy (lieu de résidence de nombreux émigrés), elles font aussi partie des décors de ces caricatures.

Outre le « Paris russe », la caricature rend également hommage à de nombreuses personnalités en exil en soulignant, par ce fait, leur rôle de leaders d'opinion et leur importance au milieu émigré, qui ne cessent de perpétuer malgré l'exil.

V. Quatrième partie
LES ÉMIGRÉS ET LA RUSSIE
COMMUNISTE

V. Chapitre 1. Figures des leaders

« rouges »

V.1. 1. Lénine et Trotski

Dès l'instauration du régime bolchevique, de nombreux périodiques paraissent en Europe à des fins de propagande en faveur de la Russie nouvelle. En dehors des revues multilingues comme *L'Internationale communiste*⁹⁷⁹, certains organismes étrangers, sollicités par Lénine, se chargent volontiers de diffuser une image positive de l'URSS à travers leurs publications illustrées et en plusieurs langues. Il en va ainsi pour le Secours Ouvrier International⁹⁸⁰ qui publie le mensuel *La Russie nouvelle* (1924-1925), devenu *Le Monde du travail* (1925 - 1926), ou encore *La Russie des Soviets illustrée* (1922-1923), revue internationale qui se vendait au profit des « Russes affamés ». En tenant compte que « le langage de la propagande est délibérément fondé sur la perception visuelle »⁹⁸¹, la photographie et le dessin apparaissent comme un élément central.

Nombreuses sont également les revues françaises communistes qui, au début des années 1920, ouvrent leurs pages aux idéologues soviétiques

⁹⁷⁹ Fondée en 1919, elle disparaît en 1925.

⁹⁸⁰ Le SOI fut créé à Berlin, à la demande de V. Lénine, afin de venir en aide aux populations soviétiques victimes de la famine de 1921-1922.

⁹⁸¹ Duprat A., *Images et Histoire...*, op. cit., p. 102.

(Trotski, Rakovski, Kollontaï) et aux sympathisants, journalistes et éditeurs, issus de l'émigration russe prérévolutionnaire (Serge, Souvarine, Romoff)⁹⁸². Des feuilles⁹⁸³, des brochures⁹⁸⁴ et des affiches au service de la propagande de Lénine sont publiées par les militants français, qui commencent à s'éloigner du Parti communiste à partir de 1924, alors que les ravages de la « bolchévisation » commencent à se faire sentir.

Les Soviétiques qui, dans l'entre-deux-guerres, s'installent à l'étranger pour de nombreuses raisons, fondent, eux-aussi, leurs périodiques. Il s'agit, en général, de titres uniquement en langue russe, comme *Bulletin du bureau des communistes et des non-communistes qui ont quitté l'URSS* (1929)⁹⁸⁵, *Bulletin de l'opposition (Bolcheviks-Léninets)* (1929-1941)⁹⁸⁶ ou encore *Notre union*, journal bihebdomadaire, organe des institutions publiques des citoyens soviétiques en France (1925-1937). En contrepartie, à travers la photographie et, surtout, à travers le dessin satirique, la presse française de droite (*Le Pays de France*, *Le Petit Journal*, *La Victoire* et d'autres) et la presse des émigrés russes, idéologiquement hétérogène, comme nous l'avons déjà mentionné, mais restant unie dans sa haine envers le bolchevisme,

⁹⁸² Clarté (1921-1928), *La Révolution prolétarienne* (1925-1936), *Contre le courant* (1927-1929) et d'autres.

⁹⁸³ Ex. : *Service d'information et de presse*, édité par le Secrétariat international pour la IV^e Internationale, Paris, 1936.

⁹⁸⁴ Ex. : L. Trotski, *Terrorisme et communisme*, Paris, Bibliothèque du communiste, 1920, 24 p.

⁹⁸⁵ Cité dans le catalogue *Revue parues en 1929*, conservé à la Bibliothèque de l'archive étrangère russe à Prague, et repris, en tant que titre, dans Ossorguine-Bakounine T. (dir.), *L'Émigration russe en Europe*, op. cit.

⁹⁸⁶ Publié à Paris et à Berlin par l'Opposition de gauche.

dénoncent la barbarie soviétique. Ainsi, dans une de ses caricatures publiées dans *La Russie illustrée*, MAD accuse ouvertement les Soviétiques d'être à l'origine du Grand Exode. Son personnage, un dirigeant « rouge », annonce fièrement : « Montrez-moi un seul pays où, grâce à nous, actuellement, il n'y a pas de colonie russe ! » (*fig. 1 – CI*)⁹⁸⁷. Dans un autre dessin diffamatoire, le caricaturiste, en basant sa satire sur un jeu de mots, traite les Soviétiques d'ânes, d'abrutis, de voleurs, ainsi qu'il caractérise leurs discours de révoltants et de pathétiques (*fig. 2 – CI*)⁹⁸⁸. Il propose, également, un dialogue imaginaire entre J. Staline et un camarade bolchevique, probablement, le communiste hongrois Béla Kun qui s'extasie sur la qualité de vie en vieille Europe, en France, en Allemagne, en Italie et même en Angleterre. À la fin du dialogue, MAD fait cyniquement conclure par ses personnages : « - *Il fait bon vivre là, où il n'y a pas de nous, les communistes !* » (*fig. 3 – CI*)⁹⁸⁹.

Il faut souligner que les figures des leaders bolcheviques ont une place centrale dans l'œuvre de MAD. Ainsi, la figure de V. Lénine marque ses caricatures d'avant exil : le *vojd*⁹⁹⁰ sanguinaire apparaît dans le recueil de MAD *Il fut ainsi...*, publié à Odessa à la fin de 1918 et regroupant les caricatures déjà parues dans la presse russe, notamment, dans des journaux comme *Les feuilles d'Odessa* («Одесский листок»),

⁹⁸⁷ MAD, « L'URSS et l'Angleterre (СССР и Англия) », *La Russie Illustrée*, Paris, 9 avril 1927, p. 3.

⁹⁸⁸ MAD, « Des illustrations soviétiques (Советские иллюстрации) », *La Russie illustrée*, Paris, 30 mai 1927, p. 3.

⁹⁸⁹ MAD, « Il fait bon vivre là, où nous ne sommes pas ! (Там хорошо, где нас нет !) », *La Russie illustrée*, Paris, 25 août 1928, p. 3.

⁹⁹⁰ Dans la presse, les ouvrages biographiques et sur les plaques commémoratives, Lénine fut souvent traité de « *vojd* du prolétariat » ou de « *vojd* de la révolution russe ».

L'Observateur du Sud («Одесское обозрение») et *La Pensée du Sud* («Одесская мысль») entre mars 1917 et mars 1918⁹⁹¹. L'historienne V. Teriokhina note que MAD exécute son tout premier portrait-charge de Lénine en se référant à ses descriptions verbales. Il s'agissait de la caricature qui portait sur le retour de Lénine en Russie dans le « wagon plombé »⁹⁹². La chercheuse note que, dans son dessin, MAD a excessivement affiné les traits de visage de Lénine, ce qui fut censé symboliser sa ruse, et qu'il répéterait dans ses caricatures postérieures⁹⁹³. À cette même époque, les caricaturistes comme, par exemple Re-mi, Zak, Neko, Plus, A. Lebedev, I. Symakov, B. Antonovski et d'autres, eux aussi, représentent Lénine de façon schématique, « approximative » : sur leurs dessins, nous reconnaissons le vojkd grâce son front en pente, sa barbe et sa moustache. En ce qui concerne d'autres traits de son visage, varient d'un dessinateur à l'autre. Cependant, malgré cette multitude de représentations, la presse, que Lénine qualifia par la suite de « bourgeoise », l'affuble d'une image stigmatisante. Le retour de Lénine

⁹⁹¹ Il s'agit d'un recueil de 60 caricatures de MAD paru aux éditions Žizn' en 1918 (92 pages). Le dessinateur y racontait la vie en Russie (avant son exil) en mettant en images la Grande guerre, les deux révolutions – celle de février et celle d'octobre, – mais aussi les portraits satiriques de Lénine, Kerenski, Trotski et d'autres.

⁹⁹² Il s'agit d'un wagon bénéficiant de l'extra-territorialité qui permet à une trentaine de militants bolchéviks, dont Lénine, de rentrer en Russie en avril 1917 à travers l'Europe en guerre. Lorsque la révolution de février éclate et renverse le tsar, Lénine se trouve en Suisse. Avec l'aide de socialistes suisses et autrichiens et l'accord des autorités allemandes, qui font partie des « ennemis » de la Russie pendant la guerre, une traversée de Suisse jusqu'en Russie est alors organisée. Ces autorités y voient un intérêt direct : affaiblir l'ennemi russe en aidant des révolutionnaires à s'introduire en Russie pour la détruire de l'intérieur (Colas D., *Lénine et le léninisme*, PUF, coll. Que sais-je ?, 1987, p. 60). Voir aussi : Trotski L., *Ma vie*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche historique », p. 347.

⁹⁹³ Teriokhina V., « 'L'homme parfait... », op. cit., p. 221.

en Russie est perçu comme l'arrivée du cheval de Troie, il est souvent traité d'agent financé par les autorités allemandes⁹⁹⁴ et représenté en homme qui vit dans la clandestinité et est mort de peur, en bouffon, en diable-instigateur de la guerre ou encore en nouveau tyran animé par des idées farouches mais fantaisistes, qui ne recule devant rien et se repose sur les cadavres de ses victimes (*fig. 4a, 4b et 4c – CI*).

En revanche, dans la presse bolchevique, Lénine est un super héros, doté d'une force surnaturelle pour combattre le « mal », incarné par la bourgeoisie et la monarchie. Il est figuré, par exemple, en bogatyr russe (chevalier légendaire doté d'une force surnaturelle) terrassant les Alliés et les autres ennemis de la Révolution (*fig. 5a – CI*) ou en grand « nettoyeur », armé d'un gros balai, chassant les monarques, les papes et les riches, traités de « vieilles ganaches », de la surface de la terre (*fig. 5b – CI*). Il « corrige » les mencheviks etc.⁹⁹⁵ Cependant, durant les années 1917 – 1918, son visage reste aussi schématique. Quant à la presse française de cette période, les caricatures portant sur Lénine et ses collaborateurs proches donnent, également, une description approximative de leur physique. Par exemple, dans une des caricatures

⁹⁹⁴ Les caricatures font allusion à l'idée répandue à l'époque que la révolution bolchevique en Russie n'était pas un soulèvement populaire des masses opprimées contre la classe dirigeante et le tsar. Elle était planifiée, financée et mise en œuvre par les autorités étrangères, notamment, celles d'Allemagne, de Grande-Bretagne et des États-Unis. En juillet 1917, Lénine est donc l'objet d'une campagne de presse menaçante : il est accusé d'être un agent allemand et est décrété d'arrestation (Colas D., *Lénine...* op. cit., p. 63).

⁹⁹⁵ Voir aussi : Coquin F-X, « L'image de Lénine dans l'iconographie révolutionnaire et postrévolutionnaire, *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 44^e année, n° 2, 1989, pp. 223 – 249 ; et Feigelson K., « L'héroïsme bolchevique : mythes et représentations », dans Forest C. (dir.), *Théorème n° 13. Du héros aux super héros. Mutations cinématographiques*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 19 – 29.

publiée dans *L'Illustration*, pour parler de Lénine et Trotski, Brousset met l'accent sur leur russité en les habillant en manteaux de fourrure et en chapkas. Or, ces personnages ne ressemblent guère à leurs homologues historiques (*fig. 6 – CI*).

En revenant à MAD, en émigration, il reste fidèle à sa représentation de Lénine d'avant l'exil, ainsi qu'à celle de ses confrères, et figure le chef d'état bolchevique en bourreau du peuple russe, dont l'apparition est toujours accompagnée d'hommes, de femmes et d'enfants squelettiques mourant de faim, comme sur la caricature publiée en 1920 dans le quotidien français de droite *La Victoire*, est reprise, ensuite, par *Bitche* de Linsky. Dans cette image intitulée « Au paradis socialiste », le caricaturiste fait appel à la symbolique biblique en figurant un couple de paysans russes en Adam et Ève. Cependant, leurs corps dénudés sont épuisés et amaigris. Leur arbre est tout desséché et la maison est en ruine. Le nourrisson gisant au sol (il est difficile de dire s'il est en vie ou pas) a le ventre gonflé de faim. Le visage de l'homme est détourné, la femme tourne le sien en direction du bébé et seul Lénine, en avant plan du dessin, fixe le lecteur en le défiant : « - *Regardez-vous: n'est-ce pas le Paradis?..* » (*fig. 7 – CI*)⁹⁹⁶. Dans une autre caricature, en reprenant ironiquement la citation de Gorki qui se permet de comparer Lénine à un saint, le dessinateur, sous le pseudonyme de M. Alexandrov, fait découvrir la face mensongère du voïd : la croix qu'il tient dans ses mains en signe de sainteté, n'est rien d'autre qu'une poignée d'épée

⁹⁹⁶ MAD, « Au « paradis socialiste (В «социалистическом раю»)», *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 14.

ensanglantée, une autre référence aux multiples victimes du régime bolchevique (*fig. 8 – CI*)⁹⁹⁷.

Le thème du pouvoir malhonnête et des fausses promesses faites au peuple russe surgit dans la planche « Une métamorphose », parue dans *Bitche* et signée du même pseudonyme. S’inspirant des célèbres *Poires* de Ch. Philippon⁹⁹⁸, le dessinateur propose au lecteur trois personnages – Trotski, Lénine et le moujik russe – qui se transforment (nous le voyons par le biais des trois dessins intermédiaires) en trois gestes de la main : le moujik – en une main faisant la manche, Trotski – en un poing qui menace la main tendue, et Lénine – en une main faisant la figue à la main tendue qui représente le moujik. La légende accompagnant « Une métamorphose » conclut : « *Ce que le peuple a reçu de la part de Trotski et de Lénine* » (*fig. 9 – CI*)⁹⁹⁹.

La révolte intérieure de MAD et son sarcasme envers le régime léniniste se traduit, également, par la présence d’autres symboles sur ses caricatures comme la ruine, le sang, des cadavres et des têtes de morts. Ainsi, dans *La Cause commune*, le dessinateur représente Lénine en voleur¹⁰⁰⁰ et destructeur de sa propre patrie qui pose devant un tas de

⁹⁹⁷ Alexandrov M., « Un saint (Святой) », *Bitche*, Paris, n°8, septembre 1920, p. 11.

⁹⁹⁸ Lithographie satirique parue dans le n° 56 de *La Caricature*, 24 novembre 1831, représentant la transformation du roi Louis-Philippe Ier en poire.

⁹⁹⁹ Alexandrov M., « Une métamorphose (Метаморфоза) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 13.

¹⁰⁰⁰ Il s’agit de la caricature «Le réserve d’or russe (Русский золотой запас) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 6. La caricature fait allusion, d’une part, aux rumeurs sur la disparition de la réserve tsariste d’or russe, et d’autre part, aux indemnités versée par le gouvernement de Lénine à l’Allemagne suite à la signature du traité de Brest-Litovsk (*fig. 10 – CI*).

pierres, une métaphore de la Russie démolie¹⁰⁰¹. Sur une autre caricature parue dans ce même périodique, il dresse un portrait de Lénine, les mains ensanglantées, prêt à manier une hache de bourreau à côté de Trotski. En arrière plan, nous remarquons une usine en ruine, tandis qu'en avant du dessin, se trouve, têtes baissées, un groupe de paysans et d'ouvriers (peut-être, de cette même usine) vêtus pauvrement. Face à eux, Lénine, debout sur son échafaud, présente la peine de mort comme une solution contre la famine, due aux privations de l'après guerre et à la sécheresse de l'été 1920, qui a particulièrement touché la région de la Volga (*fig. 11 – CI*)¹⁰⁰². Suivant la même optique, Lénine, figurant sur la caricature « La vie bradée », comme si de rien n'était, expose aux visiteurs étrangers un énorme tas de cadavres, victimes de la Tchéka (*fig.12*)¹⁰⁰³. Pour MAD, Lénine est aussi un nouveau Tyran assis sur le trône usurpé à la monarchie russe. C'est pour cela que le trône du Vojd s'appuie sur des fusils à baïonnette : le pouvoir bolchevique nécessite un soutien militaire ; autrement, il est instable (*fig. 13 – CI*)¹⁰⁰⁴. MAD espère même qu'un jour, le régime léniniste sera renversé par les paysans et les ouvriers révoltés (*fig. 14 – CI*)¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰¹ MAD, « Les crédits allemands (Германские платежи) », *La Cause commune*, Paris, 3 mai 1921, p. 1.

¹⁰⁰² MAD, « Dans le royaume de famine (В голодном царстве) », *La Cause commune*, Paris, 19 juin 1920 p. 3.

¹⁰⁰³ MAD, « La vie bradée (Дешевая жизнь) », *Bitche*, Paris, n°4, septembre 1920, p. 11. («Ленин иностранным делегатам: - Вот, посмотрите, как дешева у нас жизнь...»).

¹⁰⁰⁴ MAD, sans titre, *Bitche*, Paris, n°6, septembre 1920, p.15.

¹⁰⁰⁵ MAD, « Marteau et faucille, les emblèmes du régime soviétique (Серп и молот – эмблемы советской власти) », *La Cause commune*, Paris, 28 mai 1921, p. 1.

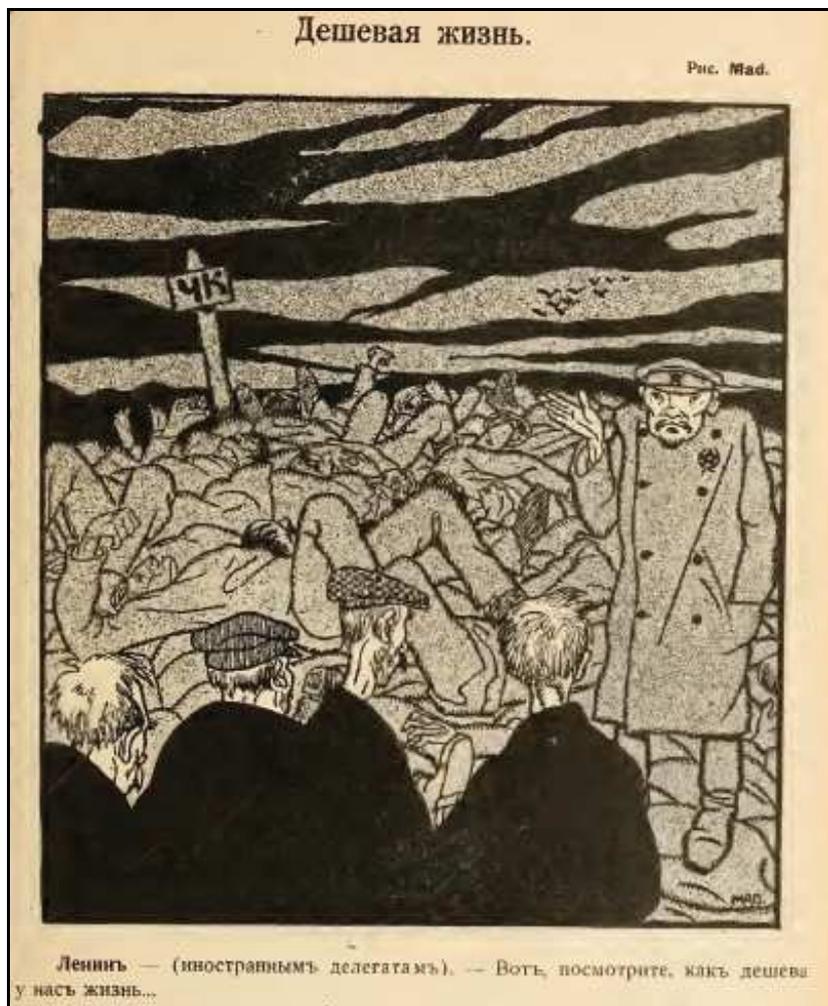


Figure 12.

M. Linsky ne publie qu'un seul portrait-charge de Lénine. Dans la rubrique de *Bitche* « Ceux dont on parle... », où il préfère montrer sa vision des personnalités en exil, paraît, également, « *cet homme au visage si typique de criminel politique* », comme l'annonce la légende. Des petits yeux bridés entourés de ridules et cachant son regard, un gros nez

piriforme, un front en pente, une barbiche et une moustache faisant ressortir sa lèvre inférieure. Ce Lénine de Linsky exprime la ruse, le maléfice et le mépris et, en même temps, suscite la méfiance du lecteur (*fig. 15 – CI*)¹⁰⁰⁶.

Il serait, cependant, intéressant de noter que ni le Lénine de MAD-Alexandrov, ni celui de Linsky ne provoquent, en aucun moment, le rire du public. L'apparence de ce personnage (excepté le portrait-charge de Linsky que nous venons de citer) est plutôt schématique : un homme de petite taille, avec une barbiche et une moustache, au crâne chauve ou portant une casquette décorée d'une étoile-pentagramme. Il ressemble plus à des clichés photographiques « neutres » qu'à un homme caricaturé¹⁰⁰⁷, ce qui n'est pas du tout le cas, par exemple, de Léon Trotski qui a aussi sa place dans la satire émigrée. Nous allons voir que ses représentations, plus drôles que celles de Lénine, sont davantage recherchées, variables et souvent basées sur son apparence typée.

Durant la guerre civile, Trotski possède une place importante dans la propagande des Rouges. L'un des principaux idéologues bolcheviques,

¹⁰⁰⁶ Linsky M., « Ceux dont on parle. Lénine (Те, о которых говорят. Ленин) », *Biche*, Paris, n° 3, août 1920, p. 3. D'après Gorki, Lénine avait les yeux « omniscients du grand malin » (Colas D., *Lénine...*, op. cit., p. 109).

¹⁰⁰⁷ Nous avons déjà mentionné que le visage de Lénine restait longtemps inconnu au grand public à la différence d'autres leaders politiques de l'époque comme, par exemple, Kerenski ou Trotski. Ce fait pourrait, en partie, expliquer les raisons pour lesquelles les caricaturistes émigrés continuent à le dessiner de façon schématique. L'historien F.-X. Coquin note dans son article qu'« il avait fallu attendre la révolution Octobre pour voir Lénine capter peu à peu l'attention des artistes et des contemporains. L'un des premiers à s'y intéresser n'était autre que le photographe bien connu Moïse Nappelbaum qui avait tiré dès le début de l'année 1918 un portrait-photo du leader bolchevik » (Coquin F.-X., « L'image de Lénine... », op. cit., p. 225).

président du soviets de Petrograd¹⁰⁰⁸, commissaire du peuple aux affaires étrangères du gouvernement de Lénine et, après la signature du traité de Brest-Litovsk¹⁰⁰⁹, commissaire du peuple à la guerre, dans les œuvres visuelles des militants bolcheviques, Trotski, tout comme Lénine, figure en super-héros libérateur. Il est comparé, par exemple, à Saint-Georges terrassant le mal de la contre-révolution. Sur l'une des affiches de propagande soviétique parue en 1918, il est montré en toute sa splendeur sur un cheval blanc et portant des armes décorées des symboles bolcheviques : étoiles rouges, faucille et marteau (*fig. 16 – CI*). En revanche, aux yeux des Blancs, Trotski est celui qui a mis en œuvre la violence politique¹⁰¹⁰, restant « *persuadé que toute difficulté, toute résistance pouvaient être surmontées par ce seul mot : « fusiller »* »¹⁰¹¹. Ce fondateur des camps de concentration en Russie soviétique est, alors, figuré sur l'une des affiches de propagande antibolchevique en diable rouge géant entouré de têtes de mort (*fig. 17 – CI*). Symbole du désordre, de la démesure et de la laideur, le diable qui incarne le mal chez les chrétiens¹⁰¹², est alors associé à Trotski dont les actions engendrent la peur et l'angoisse. Cette idée est, également, ré-exploitée, sur une affiche

¹⁰⁰⁸ Figuères L., *Octobre 1917...*, op. cit., p. 43.

¹⁰⁰⁹ Le traité de paix signé le 3 mars 1918 entre la Russie bolchevique et l'Allemagne en échange des territoires annexés à l'empire allemand, en particulier l'Ukraine (cette dernière sera toutefois reprise après la défaite de l'Allemagne en novembre), la Biélorussie, les Pays baltes et la Pologne. D'autre part, le gouvernement bolchevique devait verser au Reich une indemnité de 94 tonnes d'or.

¹⁰¹⁰ La répression de la révolte des marins de Kronstadt en mars 1921, la mise en place du camp de travail sur les îles Solovki en 1923 (précurseur du Goulag).

¹⁰¹¹ Souvarine B., *Sur Lénine, Trotski et Staline*, Paris, Allia, 1990, p. 55.

¹⁰¹² Sagaert C., « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du Juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, Vol. 7, n° 4, 2013, p. 975.

de propagande polonaise « La liberté des bolcheviks », parue en 1920 en pleine guerre avec la Russie. Armé d'un couteau ensenglanté et d'un pistolet, le diable rouge Trotski est assis sur un tas de crânes en plein champ de massacre.

Cependant, à travers leurs œuvres parisiennes, les caricaturistes émigrés restent plutôt modérés dans les choix iconographiques dédiés à Trotski. Par exemple, chez MAD, qui représente l'évolution du bolchevique comme un conte de Cendrillon : un clochard devient un empereur¹⁰¹³, et Trotski se transforme, dans son ego, auréolé de ses victoires militaires, en Napoléon. Le caricaturiste le coiffe donc d'un chapeau de l'empereur français qui n'avait, cependant, pas réussi à conquérir la Russie. En serait-il de même pour Trotski ? Le dessin est publié dans *La Russie illustrée* en juin 1927, peu avant l'exclusion de Trotski du parti et de sa déportation à Alma-Ata. MAD remarque, alors, l'échec des ambitions de cet homme politique et sa défaite face à Staline¹⁰¹⁴ : le chapeau napoléonien « *ne va pas à tout le monde* » (fig. 18 – CD)¹⁰¹⁵.

¹⁰¹³ MAD, « L'évolution du bolchevik (Эволюция большевика) », *Bitche*, Paris, n°2, septembre 1920, p. 5.

¹⁰¹⁴ En 1923, Lénine et Trotski constatant la bureaucratisation du régime dont l'un des instigateur est Staline. La mort de Lénine en 1924 permet à la bureaucratie de s'imposer malgré la formation de l'opposition de gauche, dont Trotski devient une figure centrale. Cette opposition lui vaut l'exclusion du parti le 12 novembre 1927 et la déportation à Alma-Ata. Selon Trotski, la bureaucratisation du régime est due à la situation particulière de la Russie : la révolution y a vaincu, mais dans un pays arriéré, isolé après l'échec des révolutions, épuisé par la guerre, manquant de tout, une couche bureaucratique s'est constituée sur la base de la ruine du pays. Staline finit par le faire expulser d'URSS en 1929, pendant que la répression s'abat sur ses partisans. Durant son exil, Trotski écrit de nombreux ouvrages et continue à militer pour le communisme et la révolution internationale. Il crée en 1930 l'opposition de gauche internationale. Dans son ouvrage, l'historien Robert Service démontre que l'opposition entre Trotski et

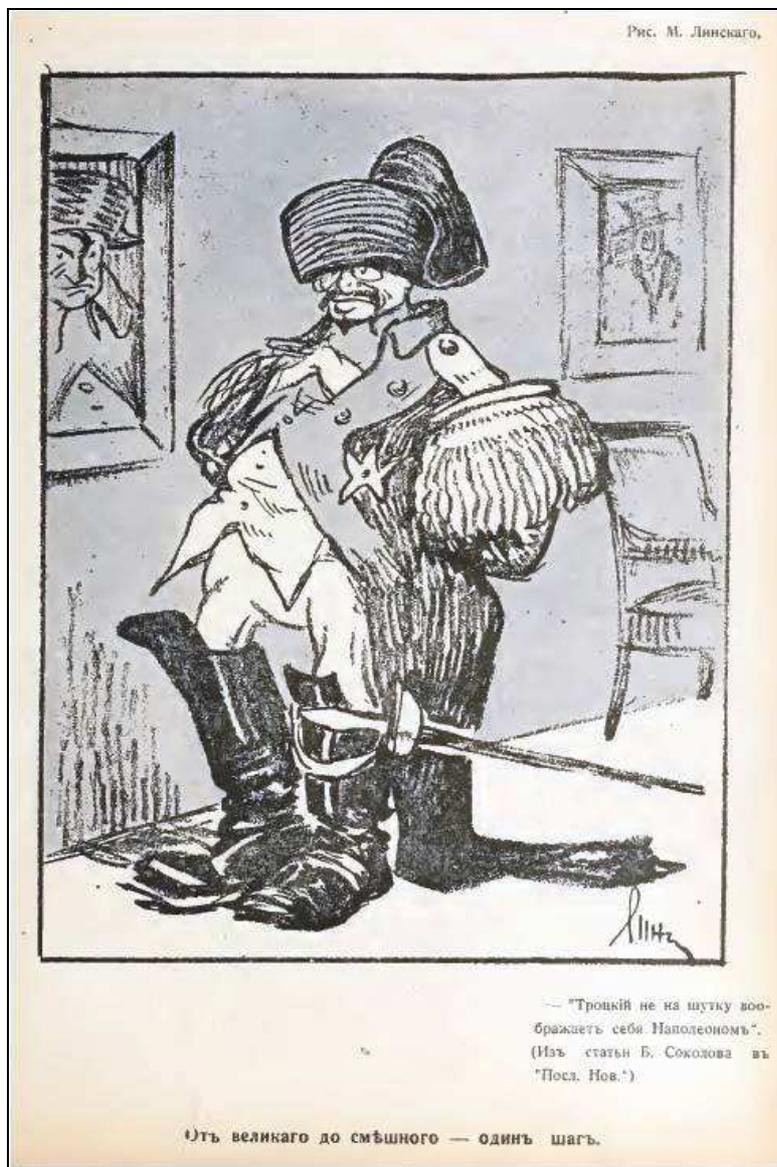


Figure 19. « Trotski s' imagine sérieusement en Napoléon » (mentionné par B. Sokolov dans *Les Dernières nouvelles*) ». « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas ».

Staline ne fut pas aussi radicale que le prétendent les trotskistes (Service R., *Trotski*, Paris, Perrin, 2009).

¹⁰¹⁵ MAD, « Les couvre-chefs (Головные уборы) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 25 juin 1927, p. 3.

Sept ans auparavant, dans *Bitche*, M. Linsky figure déjà Trotski déguisé entièrement en uniforme de Napoléon qui paraît trop grande sur l'homme politique russe. Sachant que Napoléon Bonaparte n'était pas de grande taille et que Trotski mesurait environ 160 cm¹⁰¹⁶, nous interprétons la métaphore de Linsky – le personnage littéralement noyé dans les habits et les bottes de l'empereur – comme celle qui désigne un homme doté des ambitions démesurées, ou bien, qui endosse les tâches plus lourdes qu'il serait capable d'assumer (*fig. 19*)¹⁰¹⁷.

En 1925, W. Bielkine propose une métamorphose de Trotski en Napoléon. Il la représente sous forme de rêve d'un émigré russe qui s'endort en lisant A. Fet (« *Une suite de changements magiques de ce doux visage* »). Un verset du poète fait donc surgir cette transformation en quatre figures : dans le coin gauche supérieur du dessin, nous voyons le visage de Trotski qui, dans le coin droit supérieur, prend les traits de Napoléon (*fig. 20 – CI*)¹⁰¹⁸. Outre les ambitions personnelles du menchevik russe, cette comparaison pourrait s'expliquer par un projet de taille que Trotski entreprend suite à la signature du traité de Brest-

¹⁰¹⁶ Kriegel A., « Le dossier de Trotski à la Préfecture de Police de Paris », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 4, n°3, juillet-septembre 1963, p. 276. D'autres sources mentionnent que Trotski mesurait environ 174 cm. Quant à Napoléon, sa taille était d'environ environ 168 cm, et celle de Lénine – 165 cm. Nous voyons, d'ailleurs, sur l'une des caricatures de MAD que Trotski est légèrement plus grand que Lénine. Dans l'ouvrage d'A. Frerejean, Lénine est décrit comme un homme de « taille au-dessous de la moyenne, chauve, la barbe rousse et les joues osseuses ». « Trotski était au contraire un grand séducteur, bel homme, d'une très grande stature » (Frerejean A., *Staline contre Trotski*, Paris, Perrin, 2016, p. 36, 64).

¹⁰¹⁷ Linsky M., « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas (От великого до смешного – один шаг) », Paris, *Bitche*, Paris, n° 11, 1920, p. 9. («Троцкий не на шутку воображает себя Наполеоном» (Из статьи Б. Соколова в «Последних новостях»)).

¹⁰¹⁸ Bielkine W., sans titre, *La Russie Illustrée*, Paris, 1 février 1925, p. 1.

Litovsk. Il s'agit de rebâtir l'Armée rouge. Certaines caricatures y font l'allusion. Par exemple, en 1920, W. Bielkine représente Trotski penché sur une carte de Russie avec Moscou au centre marqué par une étoile. La légende tirée librement d'*Eugène Oniéguine* de Pouchkine (« *Si je voulais limiter ma vie à mon cercle familial...* ») fait penser que le personnage convoite le pouvoir concentré à Moscou, ou bien, qu'il songe à renforcer soit à resserrer les frontières de la Russie soviétique (nos voyons les contours du pays bolchevique sur la carte et une multitude de flèches indiquent la direction vers les frontières). Pense-t-il, peut-être, à la perte des territoires de l'Ukraine occidentale et de la Biélorussie au profit de la Pologne suite à la bataille de Varsovie en août 1920 ?¹⁰¹⁹ Ou s'agit-il des territoires annexées par le traité de Brest-Litovsk de 1918 ? (fig. 21 – CI)¹⁰²⁰.

Sur l'une des caricatures de MAD publiées la même année dans *Bitche*, Trotski passe en revue ses troupes suite à cette défaite. Sa supériorité face à une poignée d'hommes épuisés, vêtus d'uniformes vétustes, est soulignée par le fait qu'il se tient droit, bien habillé, sur un beau cheval. Parmi les soldats encore debout, tête baissée, nous distinguons un marin, un cosaque et des fantassins, censés de représenter l'hétérogénéité de la puissante Armée rouge. L'un d'eux a le nez qui coule. Le personnage de Trotski essaie de justifier la bataille perdue : « -

¹⁰¹⁹ Il s'agit de la bataille décisive de la guerre russo-polonaise (1919-1920), qui a débuté après la fin de la Première Guerre mondiale. Cette bataille a été remportée par les troupes polonaises de J. Pilsudski sur l'Armée rouge commandée, sur le front de l'Ouest, par M. Toukhatchevski. L'armée bolchevique a eu de nombreuses pertes.

¹⁰²⁰ Bielkine W., « Eugène Oniéguine (Евгений Онегин) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 12.

Notre défaite près de Varsovie a eu lieu car il nous avons manqué d'élan ». MAD, qui dénonce les mauvaises conditions de vie dans l'Armée rouge, prend la parole à la place des soldats pour évoquer (à tort ou à raison) leur volonté de tout abandonner : « - *Laissez-nous partir et nous prendrons notre élan...* ». Rappelons qu'il s'agit d'une guerre pour l'indépendance de la Pologne¹⁰²¹ (fig. 22 – CI)¹⁰²².

Dans un autre numéro de la revue, MAD attire l'attention du lecteur sur la nature militariste du pouvoir léniniste qui pervertit la doctrine de Marx. Elle ne se repose donc plus sur la lutte des classes mais sur la lutte tout court devenue une politique de guerre et de violence, symbolisée, dans la mythologie romaine, par le dieu Mars. Dans cette caricature de MAD, Trotski, en sa qualité du commissaire du peuple à la guerre, barbouille avec de la peinture la lettre « K » (en russe, Marx s'écrit comme Marks). « - *Camarades, désormais, notre dieu s'appelle comme ça...* », s'exclame-t-il¹⁰²³. Sur les deux autres caricatures reprenant la même idée et publiées en 1933 dans *Les Dernières nouvelles*, MAD reprend la même stylistique. Ainsi, le commissaire du peuples aux affaires étrangères Litvinov ordonne à un soldat de l'Armée rouge de cacher la lettre « K »¹⁰²⁴. Or, Staline qui passe en revue ses

¹⁰²¹ Et même aussi d'une idée de Pilsudski qui aimerait constituer une fédération des deux mers incluant aussi bien la Lituanie que l'Ukraine, donc au-delà d'une stricte indépendance polonaise.

¹⁰²² MAD, « Après Varsovie (После Варшавы) », *Bitche*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 6.

¹⁰²³ MAD, « Le nouveau dieu des communistes (Новый бог коммунистов) », *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 16.

¹⁰²⁴ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 20 septembre 1920, p. 3.

soldats coiffés de boudionovkas¹⁰²⁵, s'exclame, faisant allusion à la lutte des classes : « - *Les soldats rouges, fils de Marx, dieu de la guerre civile !* »¹⁰²⁶ (fig. 23a, 23b et 23c – CI).

En revenant à la caricature de Trotski publiée dans *Bitche*, notons que l'uniforme de Trotski, ainsi que le pot de peintre qu'il tient dans ses mains, sont jaunes. Serait-ce une allusion aux origines juive du personnage¹⁰²⁷ ? Parlant du symbolisme du jaune, il nous paraît pertinent de différencier le « doré » qui est aussi un peu « jaune » mais reste positif (la richesse, l'or), alors que le « jaune-jaune » est infamant. C'est la couleur qu'on attribue à ceux qu'on ostracise, dont, aux Moyen-âge européen les Juifs : dès le concile de Latran, en 1215, il était ordonné que les Juifs portent une rouelle jaune sur leurs vêtements. Les nazis feront de même avec l'étoile jaune¹⁰²⁸.

Sur la caricature citée, tout comme sur certaines d'autres, MAD recrée assez fidèlement les traits du visage de Trotski, mais il passe, également, par de petits détails (coiffure, yeux, posture, etc.) afin d'enlaidir et de ridiculiser son personnage. Par exemple, derrière les lunettes, les yeux de Trotski paraissent exagérément globuleux. Son nez

¹⁰²⁵ Le chapeau-casque drapé et pointu faisant partie de l'uniforme communiste de la guerre civile russe. Il est nommé d'après Semion Boudienny, l'un des principaux chefs de la cavalerie rouge pendant la guerre civile russe et l'un des premiers maréchaux de l'Union soviétique.

¹⁰²⁶ MAD, « Le 15^e anniversaire de l'Armée rouge (15-летие Красной Армии) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 26 février 1933, p. 3. (« - *Красные воины, сыны Марса, бога гражданской войны!* »)

¹⁰²⁷ De son vrai nom Lev Bronstein, Trotski est issu d'une famille juive des environs de Kherson, dans le sud de l'actuelle Ukraine. Cependant, pour N. Werth, Trotski évitait de mettre en avant son identité juive (Frerejean A., *Staline contre...*, op. cit., p. 63).

¹⁰²⁸ Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 535 – 537.

est long et crochu¹⁰²⁹, faisant allusion aux caricatures antisémites particulièrement répandues en France, en Russie et en Allemagne au cours des XIX^e et XX^e siècles, et à travers lesquelles le Juif est stigmatisé en tant que symbole du « *désordre physique et moral* » (gros, laid, avare)¹⁰³⁰ (fig. 24 – CI). Dans son portrait-charge de Trotski, « Ceux dont on parle... », M. Linsky recourt à la même iconographie : les yeux, la bouche et les sourcils du personnage sont excessivement gros, tandis que son visage reste petit (fig. 25 – CI)¹⁰³¹.

En revanche, dans la caricature « L'embrouillement », le caricaturiste évoque ouvertement les origines juives de Trotski. Cependant, ce dessin vise non seulement Trotski dans ses fonctions de commissaire du peuple à la guerre, mais aussi le monarchiste en exil

¹⁰²⁹ En Angleterre, au tout début du XIII, apparaissent des première représentation infamantes du Juif, il s'agit des dessins figurants un Juif enlaidi au nez crochu affublé d'un chapeau pointu. Cette iconographie se développe progressivement au fil des siècles suivants. « En dehors du nez, d'autres traits du visage sont pris en compte pour élaborer le stéréotype du Juif. (...) Certains comparent le contour de l'œil, plissé, ridé, vieilli avant l'âge, à celui d'un « œil de crapaud » (Celticus, 1903). D'autres disent qu'ils sont « peu enfoncés dans les orbites » (...) Outre la spécificité du nez, de la bouche et des yeux, on retrouve aussi des représentations d'oreilles rappelant celles du singe ou des satyres » (Sagaert C., « L'utilisation des préjugés esthétiques... », op. cit., p. 974, 978 – 979).

¹⁰³⁰ Mosse G., *L'image de l'homme*, Paris : Abbeville, 1997, p. 63 ; Taguieff P. A., *La judéophobie des Modernes...*, op. cit., p. 213. Comme le remarque M.-A. Matard-Bonucci, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, dans la plupart des pays d'Europe occidentale, l'antisémitisme s'enrichit de nouveaux thèmes (le Juif est à la fois révolutionnaire et exploiteur, subversif et ploutocrate), et les codes de représentation de la caricature antisémite se mettent en place. En France, le scandale de Panama et l'affaire Dreyfus voient l'explosion de ce type d'iconographie dont les auteurs sont souvent des dessinateurs à succès comme Caran d'Ache ou Léandre (Matard-Bonucci M.-A., « Quand la caricature se met au service de la haine », dans Delgado M.-M. (dir.), *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 84 – 86).

¹⁰³¹ Linsky M., « Ceux dont on parle: Trotski (Те, о которых говорят... Троцкий) », *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, p. 8.

Markov II, ancien membre fondateur des Cent-Noirs et futur collaborateur des services de propagande nazis, bien connu pour son antisémitisme¹⁰³². Dans la caricature, pour se moquer d'une soi-disant nomination de Trotski en tant que cosaque honoraire de l'armée d'Orenbourg¹⁰³³, il le déguise en uniforme de cosaque et dessine en face de lui Nikolaï Markov vêtu en rabbin. « *Si Trotski est le cosaque honoraire, pourquoi, dans ce cas, ne nomme-t-on donc pas Markov II rabbin honoraire ?* », se demande le caricaturiste (fig. 26 – CI)¹⁰³⁴. Pour mieux interpréter cette caricature, qui paraît en septembre 1920 dans *Bitche*, nous voudrions noter qu'à la même période, le 3 septembre 1920, dans *La Tribune juive*, revue bihebdomadaire « *consacrée aux intérêts des Juifs russes* », M. Linsky, lui-même Juif, publie un article, où il dénonce l'antisémitisme dans les Armées blanches et, notamment, dans la presse publiée, à cette époque, en Crimée, occupée par les troupes du général Wrangel. Le dessinateur et journaliste note, entre autre :

C'est que j'ai aperçu, les journaux étant encore pliés, le sous-titre d'un d'entre-eux, *La Rousskaïa Pravda*¹⁰³⁵. Et ce sous-titre porte en gros caractères :

¹⁰³² Marie J.-J., *L'antisémitisme en Russie de Catherine II à Poutine*, Paris, Tallandier, 2009, p. 11. Alors de l'affaire Beïliss en 1911, dont un ouvrier juif Mendel Beïliss avait été accusé d'un assassinat rituel d'un garçon chrétien à Kiev, Markov II, député d'extrême droite, a déclaré à la Douma : « Vous connaissez tous mon opinion sur la race juive : une race criminelle, qui hait l'humanité » (Cité par Taguieff P.-A., *La Judéophobie des Modernes...*, op. cit., p. 281). Voir aussi : Poliakov L., *Histoire de l'antisémitisme*, tome 1, L'âge de la foi, Paris, Seuil, 1991.

¹⁰³³ Nous n'avons pas trouvé de confirmation historique de cette nomination. En revanche, en 1918, une partie de l'armée cosaque d'Orenbourg a pris le parti des Rouges. Et Trotski est commissaire à la guerre de 1918 à 1925, durant la guerre civile.

¹⁰³⁴ M. Linsky, « L'embrouillement (Перепутаница) », *Bitche*, Paris, n°7, septembre 1920, p. 16.

¹⁰³⁵ Entre 1917 et 1920, les périodiques antibolcheviques sont assez nombreux en Crimée. Il s'agit, notamment, des titres suivants : *La Grande Russie* (« Великая

« Pour la foi, pour le tsar, pour la patrie ». Et deux lignes plus bas l'aphorisme de Pourichkevitch¹⁰³⁶ : « Prends un gourdin et chasse en Palestine le Youpin ». Une friandise journalistique de ce genre ne paraît pas bien tentante de prime abord. Et aucune impatience ne prend d'entendre cette « voix de patrie ». Il serait vraiment temps de ne plus l'entendre du tout. Mais ma profession exige, hélas, que je lise cette littérature. Je lis. L'article de tête : « Le feu néfaste de la guerre civile monte en honneur du capital international sans âme. Deux religions se heurtent dans une lutte pour la vie ou la mort : la religion de l'Esprit, la religion du Dieu vivant, le christianisme, et la religion de Satan, la religion du ventre, la judéo-maçonnerie, qui a comme avant-garde le socialisme »¹⁰³⁷. *** Toutes les déclarations libérales du gouvernement de Crimée ne serviront à rien, tant qu'il

Россия », *Le Temps* (« Время ») de V. Souvorine, *La Voix de la vie* (« Голос жизни »), *L'Aube de la Russie* (« Заря России »), *La Pensée de la Crimée* (« Крымская мысль »), *Le Messager de la Crimée* (« Крымский вестник »), *La Vérité russe* (« Русская правда »), *L'Action russe* (« Русское дело »), *La Sainte Russie* (« Святая Русь »), *Les Nouvelles du gouvernement de Tauride* (« Таврические губернские ведомости »), *La Voix du gouvernement de Tauride* (« Таврический голос »), *Le Sud de la Russie* (« Юг России »), *Les nouvelles du Sud* (« Южные ведомости »), *Le soir d'Yalta* (« Ялтинский вечер »), *La Voix d'Yalta* (« Ялтинский голос »), *L'Observateur d'Yalta* (« Ялтинский курьер ») et d'autres (Филимонов С.Б., « Интеллигенция в Крыму (1917-1920): поиски и находки источниковеда » : <http://portal.rusarchives.ru/publication/filimonov.shtml> (Filimonov S. B., « L'intelligentsia en Crimée (1917 – 1920) : les recherches et découvertes », en russe, consulté le 26/06/2019).

¹⁰³⁶ Vladimir Pourichkevitch, député de l'extrême droite à la Douma, membre des Cent-Noirs, il fut l'un des penseurs les plus actifs de la société russe prérévolutionnaire, auteur de nombreux discours, dans lesquels il développait ses idées monarchistes et antisémites. Il est aussi connu pour avoir participé à l'assassinat de Raspoutine en 1916.

¹⁰³⁷ Il s'agit d'un exemple de discours débridé antisémite né dans l'atmosphère apocalyptique des années 1918 – 1920. Il serait pertinent de préciser qu'à la fin du XIXe siècle, l'antisémitisme orchestré par les extrême-droites (ultra-monarchistes), dits Cent-Noires, devient un phénomène de masse et une politique d'Etat, alors même que la vieille communauté juive repliée sur elle-même, ses coutumes et ses traditions religieuses, se disloque, et qu'une patrie de la jeunesse juive afflue dans les organisations révolutionnaire (Marie J.-J., *L'antisémitisme en Russie...*, op. cit., p. 14). Ce qui suscite, chez les vaincus, le mythe du judéo-bolchevisme, supposant, entre autres, un crime rituel organisé par les bolcheviks Juifs contre le tsar Nicolas II, sa famille et ses domestiques dans la nuit du 16 au 17 juillet 1918 (Taguieff P.-A., *La Judéophobie des Modernes...*, op. cit., p. 284).

n'entrera pas résolument en lutte contre cette propagande antisémite dans la presse de Crimée. L'expérience de l'armée de Denikine, que cette propagande a décomposée, a coûté trop cher à la Russie. Le gouvernement du général Wrangel doit compter avec cette expérience s'il désire conserver les sympathies de la population juive qui désire ardemment le succès de l'armée de Wrangel »¹⁰³⁸.

Cette vague d'antisémitisme qui envahit la presse monarchiste de Crimée, le dernier îlot des « Russes blancs » pas encore conquis par les « rouges », et l'indignation qu'elle suscite chez Linsky, nous permet donc de conclure que le dessin ne porte pas de caractère antisémite, même si Trotski y est visé en tant que Juif communiste et de ce fait comme un « homme mauvais », mais stigmatise les idées antisémites des extrêmes-droites russes.

L'intérêt des caricaturistes émigrés pour Trotski ne s'estompe guère après son éviction du gouvernement, en 1926¹⁰³⁹. Durant la seconde moitié des années 1920 et au début des années 1930, son personnage revient régulièrement dans quelques caricatures haineuses de Linsky (qui le représente, notamment, en peau de lion servant de tapis et de repose-pieds de Dzerjinski, chef de la police politique¹⁰⁴⁰) et dans

¹⁰³⁸ Linsky M., « Les « patriotes » de Crimée », *La Tribune juive*, Paris, 3 septembre 1920, p. 2 – 3 (en français).

¹⁰³⁹ « La célébration des dix ans de la révolution d'Octobre donne lieu à des mois entières de bilans dans tous les domaines, oscillant entre fierté de ce qui a été accompli et impatience face aux retards et habitudes du passé. Les festivités culminent le 7 novembre avec parade, feux d'artifice et la projection du film Octobre. Staline profite de ce contexte d'union pour faire exclure du Parti Trotski et ses alliés aveugles Kamenev et Zinoviev » (Sumpf A., « La Russie de Lénine à Staline en onze épisodes », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets, Beaux Arts*, numéro spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 8).

¹⁰⁴⁰ Il s'agit de la caricature « Trotski « au pouvoir (Троцкий «у власти»)» publiée dans *Les Dernières nouvelles* le 18 juin 1925. Linsky propose une métaphore péjorative,

plusieurs dessins de MAD sur les pages des *Dernières nouvelles* et de *La Russie illustrée*. Le dessinateur accorde une attention particulière au conflit entre Staline et Trotski et à l'exil de ce dernier. Aux yeux de MAD, Trotski paraît particulièrement apeuré, inquiet pour sa sécurité, mais aussi nostalgique et désirant revenir en URSS malgré le danger que cela représente pour lui¹⁰⁴¹. Le caricaturiste montre Trotski comme une bête errante, même insaisissable, et le compare au monstre légendaire du Loch Ness dont la figure est à la mode au début des années 1930 (« *La concurrence de Trotski devient insupportable : c'est aussi un monstre, et on l'aperçoit par-ci et par-là* »)¹⁰⁴². Par le biais de nombreuses planches (comme, par exemple, « *Que savons-nous sur Trotski ?* »), MAD souligne, entre autres, que Trotski reste, pourtant, une figure populaire et bien médiatisée non seulement à l'étranger, mais aussi en URSS (*fig. 27 – CD*)¹⁰⁴³.

avilissante, en transformant Léon Trotski (par analogie avec son prénom) en peau de lion. Félix Dzerjinski, dirigeant de la Tcheka, pose ses pieds sur la tête de Trotski. Dans la plupart des cas, l'effet recherché est un abaissement, une dégradation.

¹⁰⁴¹ Ex. : MAD, « Trotski chez le consul d'Espagne (Троцкий у испанского консула) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 5 mai 1931, p.1 ; MAD, « La rencontre à Royat (Встреча в Руайя) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 16 novembre 1933, p. 1 ; MAD, « La consolation (Утешение) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 23 juillet 1935, p. 1.

¹⁰⁴² Ex. : MAD, « Les concurrents (Соперники) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 17 mai 1934, p. 1. («*Конкуренция Троцкого делается невыносимой: тоже чудовище и его тоже видят то здесь, то там*»).

¹⁰⁴³ MAD, « Que savons-nous sur Trotski ? (Что мы знаем о Троцком?) », *La Russie illustrée*, Paris, 3 décembre 1927, p. 3. Par exemple, en 1937, voit le jour une affiche de V. Denissov (alias Deni) traitant Trotski d'ennemi du peuple, de traître et d'esclave des fascistes. Sur l'affiche, il se fait écraser par un géant ouvrier soviétique.

V.1. 2. Figures de Staline

L'arrivée au pouvoir de Joseph Staline, après la mort brusque de Lénine en janvier 1924, marque une nouvelle série de caricatures politiques de MAD, publiées le plus souvent dans *Les Dernières Nouvelles* et *La Russie illustrée*. Dans ces dessins et ces planches satiriques, le nouveau secrétaire général du Parti, tout comme Lénine, incarne le mal. Il s'agit d'un criminel à l'allure sauvage et au passé sombre, un Caucasien moustachu, couronné d'une touffe de cheveux noirs et aux yeux plissés lançant un regard hostile, que MAD dépeint, entre autre, à la manière des photos prises par la police impériale : de face et de profil, marqué du sceau à l'aigle bicéphale, emblème des Romanoff, et d'un texte manuscrit: « *Djougachvili, alias Staline, braqueur, voleur* » (*fig. 1*)¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴⁴ MAD, « Les photographies d'antan (Старинные фотографии) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 26 juin 1930, p. 3. (« *Джугашвили, он же Сталин, - налетчик, грабитель* » ; « *И видные коммунисты* »). Il serait intéressant de noter que B. Souvarine, l'un des grands critiques du stalinisme et l'un des premiers biographes de Staline, décrit « le petit père du peuple » comme « rusé, dénué de scrupules, prêt à employer des méthodes expéditives », notamment, la peine de mort avec un sang-froid remarquable. « Dans ses paroles, sa mimique, on pouvait lire la cruauté et la haine ». « Staline portait en lui, dès l'enfance, des germes de vulgarité, de haine, de cruauté, qui s'épanouirent avec opulence pour servir son ambition illimitée après qu'il eut reçu l'héritage immérité de Lénine. Sa supériorité sur ses rivaux résidait dans son aptitude à ne pas payer de mots et dans son habileté à spéculer sur les faiblesses » des autres. « Lénine était un utopiste, prêt à commettre les crimes les plus affreux pour accomplir son idée. Staline, lui, était un cynique qui ne croyait qu'en Staline, qui était prêt à tout et faisait tout uniquement pour lui-même, pour la sauvegarde et l'accroissement de son pouvoir, pour assouvir son monstrueux amour-propre » (Souvarine B., *Sur Lénine...*, op. cit., p. 24, 51, 60 – 61).



Figure 1. Texte manuscrit: « Djougachvili, alias Staline, braqueur, voleur »; sceau du Département de la police impériale; texte imprimé: « ...et l'un des communistes célèbres ».

Le dessinateur y fait, certainement, référence au braquage de la Banque d'État à Tiflis, en Géorgie, ayant eu lieu en juin 1907, et auquel, selon certaines sources, le futur dictateur soviétique a participé¹⁰⁴⁵. MAD en parlera à nouveau, plus tard, dans un autre dessin, et cette fois-ci d'une façon ouvertement accusatrice. Il s'agit de sa contribution à un numéro spécial de la revue *CILACC* (Centre international de lutte active

¹⁰⁴⁵ Ce braquage est également évoqué dans les ouvrages portant sur Staline. Cf. Frerejean A., *Staline contre...*, op. cit., p. 41 – 42.

contre le communisme) parue en Belgique¹⁰⁴⁶. En avril 1937, un numéro entier est composé de caricatures anti-communistes de MAD parmi lesquelles nous trouvons celle, intitulée « Leur passé », où Staline, en parlant à Litvinov, avoue avoir participé au braquage en question. Le commissaire du peuple aux Affaires étrangères confie, alors, à son tour, qu'il a tenté de changer à Paris l'argent que Staline avait volé, ce qui lui vaut, à l'époque, une arrestation (*fig. 2 – CI*)¹⁰⁴⁷.

Il est intéressant de noter que cette affaire criminelle est aussi relatée en détails dans une courte biographie de Staline par le journaliste Erwin Stranik publiée dans le *Berliner Börsenzeitung*, en juillet 1941, et reprise par Martin Pase dans un recueil de caricatures antistaliniennes paru à Berlin en 1941¹⁰⁴⁸. Cet ouvrage, qui fait partie de la propagande hitlérienne, cite, également, parmi 107 caricatures tirées de la presse allemande et étrangère, 3 dessins antistaliniens de PEM parus dans le périodique émigré russe de Paris *La Renaissance*. La perception de Staline par cet artiste en exil est similaire à celle de MAD mais aussi à celle de la presse européenne anticommuniste. Il s'agit d'un usurpateur du pouvoir imbu de lui-même, un dictateur diabolique et un criminel n'apportant, à travers sa personnalité et sa politique, que la mort et la

¹⁰⁴⁶ Fondée par Joseph Douillet, un diplomate belge et ancien consul en URSS, cette revue bimensuelle paraît à Bruxelles de 1932 à 1941 et de 1946 à 1961.

¹⁰⁴⁷ MAD, « Leur passé », *CILACC*, numéro spécial « MAD : Justice ... chez les soviets », Bruxelles, 7-8/107-108, avril 1937, p. 337. Les auteurs du dictionnaire biographique *L'art et l'architecture de l'émigration russe* notent, également, que MAD a fait publier deux autres recueils de caricatures en 1935 et e 1936 aux éditions Casterman, en Belgique (<http://www.artz.ru/menu/1804645950/1804783580.html>, consulté le 30/03/2019).

¹⁰⁴⁸ Pase M., *Stalin im Blitzlicht der Presse und Karikatur*, Berlin, Müller, 1941, p. 13 – 14 (Pase M., *La figure de Staline à travers la presse et la caricature*, Berlin, Müller, 1914, p. 13 – 14, en allemand).

destruction. Nous le voyons donc marcher sur les corps et danser avec des squelettes et des morts ; il déclenche des incendies et laisse derrière lui des terres dévastées ¹⁰⁴⁹ (*fig. 3a – 3h – CI*).

Il n'en va de même pour l'iconographie antistalinienne française qui le figurant en sauvage et en criminel. Un exemple nous est fourni par l'affiche d'H. Petit « Contre les valets de Staline, votez national » commandée en 1934 par le Centre de propagande des républicains nationaux, et reproduit une autre image célèbre antibolchevique de 1919 (« Comment voter contre le bolchevisme ? » d'A. Barrière figurant un bolchevik hébété avec un couteau entre les dents). Sur cette affiche nous reconnaissons parfaitement le visage de Staline marqué par une pilosité noire, les cheveux en forme de flammes (de l'enfer ?) et surtout des yeux plissés (comme ceux de Lénine chez les dessinateurs émigrés) exprimant la fourberie. Ces traits, dans leur ensemble, font de Staline une créature diabolique, d'autant plus que son gros couteau fait référence à la sauvagerie de la Grande Terreur.

En revenant à l'œuvre de MAD, il faut dire que le caricaturiste attribue au « petit père des peuples » la même étiquette que celle qu'il a attribuée à Lénine, à savoir, le bourreau du peuple. Assassin imperturbable, Staline ordonne les exécutions par milliers : MAD le figure en homme au sang-froid hors du commun. Sur l'un des dessins son Staline assiste à une exécution par fusillade dans une grande cour de prison et se vante de régler, de sorte, le problème de la famine des années

¹⁰⁴⁹ Ibid., p. 9 – 10.

1930 (*fig. 4 – CI*)¹⁰⁵⁰. Cette même joie effroyable émane d'une autre caricature parue, elle aussi, dans *Les Dernières nouvelles* : Staline se plaint d'une surpopulation en URSS, comme il le déclare (« *Cent quarante millions habitants... ce n'est pas drôle !* »), et se désole cyniquement de ne pas pouvoir fusiller tout le monde¹⁰⁵¹. Dans un autre exemple publié dans *La Russie illustrée*, MAD montre un Staline s'interrogeant sur les raisons de la famine et de la décadence en URSS. Le personnage réfute, cependant, toute son implication dans ces problèmes. Pour lui, c'est l'ancien régime qui est la cause de la ruine, et la mort se montre à lui comme la solution la plus naturelle (*fig. 6 – CI*)¹⁰⁵².

Dans d'autres publications, le Staline de MAD peut aussi bien être déguisé en Thémis, la déesse grecque de la justice, avec une épée ensanglantée et une balance, dont l'un des deux plateaux suspendus à un fléau est rempli de sang et penche vers le bas. À travers cette métaphore, le caricaturiste fait comprendre qu'aucune équité n'existe en URSS (ex.: *fig. 5 – CI*)¹⁰⁵³. De surcroît, on ne parle d'aucune justice : le pouvoir de Staline est soutenu par la Guépéou et la Guépéou n'existerait pas sans ses désirs pervers (*fig. 7 – CI*)¹⁰⁵⁴. MAD arrive, également, à transmettre la

¹⁰⁵⁰ MAD, « Le pouvoir souciant (Заботливая власть) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 10 septembre 1932, p. 3.

¹⁰⁵¹ MAD, « Le chef perturbé (Озабоченная власть) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 3 avril 1932, p. 3.

¹⁰⁵² MAD, « A qui la faute ? (Кто виноват ?) », *La Russie illustrée*, 15 décembre 1928, p.3.

¹⁰⁵³ Couverture de *CILACC*, numéro spécial « MAD : Justice ... chez les soviets », Bruxelles, 7-8/107-108, avril 1937.

¹⁰⁵⁴ MAD, « Les élections en URSS (Выборы в СССР) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 21 novembre 1937, p. 3.

peur que Staline sème autour de lui. Sur un grand nombre de ces caricatures, le dessinateur montre les personnages s'agenouiller devant le Secrétaire général, lui embrasser les pieds ou nettoyer ses chaussures. Ainsi, par exemple, dans une caricature sans titre publiée dans *Les Dernières nouvelles*, un « camarade » en sueur cire les bottes du « petit père des peuples » installé royalement dans son fauteuil. Se basant sur le jeu de mots (en russe le mot « чистка » - *čistka* – signifie aussi bien « nettoyage, mise en beauté » que « purge »), à travers la légende du dessin, MAD fait comprendre que le caractère sournois et dangereux de Staline, impactant la politique en URSS, a fait naître une armée de flagorneurs prêts à tout pour survivre (« *La mise en beauté politique à laquelle tous les membres du Politburo sont obligés de participer...* »)¹⁰⁵⁵.

Dans la seconde moitié des années 1930, MAD soulève particulièrement le thème des répressions politiques massives en URSS, qualifiées de la « Grande Terreur ». À travers son humour cynique, il s'étonne, notamment, de la vitesse à laquelle cette « chasse aux sorcières », afin d'éliminer les opposants politiques réels ou supposés de Staline, est orchestrée et à laquelle les favoris d'autrefois tombent en disgrâce¹⁰⁵⁶. Du 19 août 1936 au 23 août 1936 se déroule le Premier

¹⁰⁵⁵ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 16 octobre 1932, p. 3. (« *Партийная чистка, в которой должны принять участие все члены ЦК...* »).

¹⁰⁵⁶ Ех. : MAD, « Les favoris (Фавориты) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 16 novembre 1937, p. 3. H. Carrère d'Encausse, dans *Staline. L'ordre par la terreur*, note que « Staline va constamment se dissimuler derrière le parti communiste pour souligner ce qui l'unit à Lénine et ce qui légitime son pouvoir. Mais, en réalité, il va réduire le Parti à l'état de simple caution politique et idéologique, tandis qu'il le soumettra à l'instrument privilégié de son action, l'appareil répressif. C'est cet appareil répressif

procès de Moscou contre les « trotskistes » et les « opposants » parmi lesquels on retrouve les collaborateurs proches de Lénine et de Staline – Lev Kamenev, Grigori Zinoviev¹⁰⁵⁷ et quatorze autres personnalités. Grâce aux preuves truquées, ils sont accusés d'être responsables de l'assassinat d'un membre du politburo Sergueï Kirov en décembre 1932 et d'avoir comploté l'assassinat de Staline afin de restaurer le capitalisme¹⁰⁵⁸. MAD revient à plusieurs reprises sur l'emprisonnement de ces personnalités. Dans une caricature au titre évocateur « Zinoviev et Kamenev à la Boutyrka¹⁰⁵⁹ », il se moque du sort de ces deux hommes politiques déchus à travers un faux monologue de l'un d'entre eux et en simulant son mécontentement : « - *C'est tout simplement scandaleux que nous soyons en prison: après tout, c'est maintenant avec raison que nous pouvons être accusés de mener une vie bourgeoise! ..* »¹⁰⁶⁰. Sur une autre caricature intitulée « Le Procès de Moscou » et parue dans *Les Dernières*

qui, sous des noms divers, va être l'instrument du pouvoir et du projet stalinien de changement, et va lui permettre d'assurer sa domination absolue sur le système politique et la société » (Carrère d'Encausse H., *Staline. L'ordre par la terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 9).

¹⁰⁵⁷ Lev Kamenev et Grigori Zinoviev sont deux figures importantes au sein du Parti communiste et du Comité central du Parti ; entre 1918 et 1936, ils ont occupé différents postes dans le gouvernement de Lénine et de Staline. Kamenev fut marié, en premières noces, à la sœur de Trotski. Après l'éviction de Trotski du gouvernement, ils s'allièrent avec la veuve de Lénine, Nadejda Kroupskaïa, et le commissaire du peuple aux Finances Grigori Sokolnikov en formant la « nouvelle opposition » à Staline. Lors du premier des procès de Moscou, en août 1936, ils figurent parmi les accusés. Jugés coupables, ils sont exécutés le 25 août 1936.

¹⁰⁵⁸ Werth N., *Les Procès de Moscou*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 20.

¹⁰⁵⁹ La prison de la Boutyrka est un centre de détention provisoire situé à Moscou. Cette prison est célèbre pour avoir accueilli de nombreux prisonniers politiques sous le régime de Staline, puis des dissidents sous le régime de Brejnev.

¹⁰⁶⁰ MAD, « Zinoviev et Kamenev à la Boutyrka (Зиновьев и Каменев в Бутырках) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 10 novembre 1932, p. 3. (« *Просто возмутительно, что мы сидим в тюрьме: ведь теперь с полным основанием нас могут обвинить в буржуазном образе жизни!..* »)

nouvelles deux jours avant le jugement rendu, MAD montre que tous les accusés reconnaissent leur culpabilité. Nous ne voyons que neuf personnages sur seize accusés parmi lesquels nous pouvons facilement reconnaître Zinoviev, Kamenev, Bakaïev, Ter-Vaganian et Smirnov. Ils agitent leurs bras en criant : « - *Je voulais tuer Staline !.. – J’ai planifié le meurtre de Kirov !.. – J’ai eu recours à la ruse, aux mensonges, à la trahison !..* »¹⁰⁶¹ Nous risquons l’hypothèse que cette image, en quelque sorte prémonitoire, n’est pas une mise en scène du désespoir des gens torturés poussés à avouer les crimes qu’ils n’ont pas commis, mais une projection du souhait naïf des émigrés de voir morts Staline et ses proches collaborateurs. Ce qui pourrait entraîner, aux yeux des Russes en exil, la chute imminente du régime soviétique.

Cependant, MAD démontre, également, qu’il est conscient du fait que les « affaires » des ennemis du peuple sont sans aucun fondement véridique. En avril 1936, peu avant le Premier procès de Moscou, le dessinateur publie une caricature où il montre deux « camarades » venus voir Staline, toujours doté de son allure de criminel – le corps avachi, les yeux plissés, les mains dans les poches comme un criminel. Les « camarades » préparent un nouvel acte d’accusation. « - *Qui voulez-vous accuser ? – Justement, nous sommes venus pour vous le demander* »¹⁰⁶². La froideur avec laquelle Staline met en pratique ses projets meurtriers

¹⁰⁶¹ MAD, « Le Procès de Moscou (Московский процесс) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 23 août 1936, p. 3.

¹⁰⁶² MAD, « Avant un nouveau procès (Перед новым процессом) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 5 avril 1936, p. 3. (« - *Готов новый обвинительный акт... - Кого вы обвиняете? – Об этом мы и пришли вас спросить*».)

ainsi que son hypocrisie envers son entourage et ses proches, remarqués par ses nombreux biographes, sont aussi révélés dans la caricature.

Par exemple, en évoquant l'arrestation d'Avel Enoukidzé¹⁰⁶³, ami d'enfance et collaborateur de Staline, MAD attribue au secrétaire général du Politburo une réplique cynique qu'il jette à un agent de la Guépéou : « - *Dis à Avel que, jusqu'à la fin de sa vie, je le considérerai comme un frère...* »¹⁰⁶⁴. Il s'agit donc aussi de l'idée selon laquelle toute personne peut être remplacée, comme le note L. Trotski dans un courrier à B. B. Souvarine¹⁰⁶⁵ : « - *On jette un homme à la mer et on passe à l'ordre du jour* »¹⁰⁶⁶. Il serait intéressant de noter qu'encore en 1926, M. Linsky remarque cette attitude de Staline et la traduit à travers deux caricatures similaires dans lesquelles il montre les premières victimes du Géorgien féroce (figuré comme un Caucasien moustachu au regard rusé). Ces personnages, parmi lesquels comptent les «trotskistes» Zinoviev,

¹⁰⁶³ Après la révolution russe de 1917, il devient l'un des principaux dirigeants soviétiques, occupant un temps les fonctions de secrétaire de l'Exécutif central du Congrès des Soviets. Il est, également, membre du Commissariat du Peuple pour l'Éducation et préside des conseils du Théâtre Bolchoï et du Théâtre d'art de Moscou de 1922 à 1935. Il est relevé de ses fonctions en juin 1935. Jugé comme espion et traître, il est fusillé en 1937. Lors du procès de Moscou de 1938, il est accusé d'avoir donné l'ordre à Iagoda d'assassiner Kirov en 1934.

¹⁰⁶⁴ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 2 juin 1935, p. 3. (« - *Скажешь Авелю, что я до конца буду относиться к нему, как к брату...* »).

¹⁰⁶⁵ Militant communiste, journaliste, historien, un des dirigeants de la Section française de l'Internationale communiste.

¹⁰⁶⁶ « Entretien avec Branco Lazitch », dans Souvarine B., *Sur Lénine, Trotski et Staline*, Paris, Allia, 2007, p. 38. Il s'agit d'un courrier datant de 1929, soit de l'époque où Trotski s'est déjà fait expulsé de l'URSS. La phrase résumait donc le fonctionnement de la politique stalinienne.

Lachevitch, Kamenev, Ovseïevski et Sokolnikov, sont littéralement jetés par la fenêtre par Staline et s'écrasent au sol¹⁰⁶⁷.

En janvier 1937 se déroule un deuxième procès, celui du « Centre antisoviétique trotskiste de réserve », qui n'est d'ailleurs pas beaucoup abordé dans la caricature émigrée. Les accusations sont presque les mêmes que pour le procès précédent. S'y ajoutent les contacts avec des pays étrangers et l'appartenance aux services secrets allemand ou tchécoslovaque. À l'exception de quatre accusés condamnés de 8 à 10 ans de camp, les autres sont condamnés à mort. En juin de la même année, lors du Procès des généraux de l'Armée rouge, Mikhaïl Toukhatchevski et six autres maréchaux sont également accusés de trahison, d'espionnage et de complot « trotskiste », jugés sommairement et exécutés. En mars 1938 a lieu le Troisième procès, dit « Procès des 21 » ou procès du « Bloc des droitiers et des trotskystes antisoviétiques », considéré comme le plus grand de tous. Les accusés sont suspectés de complot visant à assassiner Staline, de conspiration pour détruire l'économie et la puissance militaire du pays et d'espionnage. Le directeur du NKVD Guenrikh Iagoda est l'un des accusés lors de ce procès. MAD qui n'aborde que très peu le sujet, le montre en prison, et base son ironie sur le détournement de la situation. Un gardien de prison ose aborder l'homme qui, auparavant, faisait trembler le pays. À travers ses paroles MAD revient sur la tyrannie paranoïaque de Staline : « - Avant le

¹⁰⁶⁷ Linsky M., « L'aviation rouge (Красная авиация) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 23 août 1926, p. 3 ; Linsky M., « Bien dommage (На ущербе) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 1er août 1926, p. 3.

camarade Staline vous traitait de compagnon fidèle et maintenant il vous traite de chien »¹⁰⁶⁸.

Après l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler en 1933, MAD fait surgir la figure de Staline aux côtés du chef nazi allemand, tandis que le régime bolchevique est comparé au fascisme envahissant l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne. Entre autres, le dessinateur fait allusion à leurs politiques basées sur la violence : par exemple, dans la caricature intitulée « Une petite différence... » et parue dans *Les Dernières nouvelles*, MAD s'amuse à dessiner uniquement les coiffures et les moustaches des deux dictateurs pour souligner que ces « détails » de leurs apparences sont leur seule différence (fig. 8 – CI)¹⁰⁶⁹. Le caricaturiste évoque aussi leur passé criminel (« - On nous compare aux gangsters... Quelle absurdité ! Les gangsters finissent leur carrière en prison. Quant à nous, nous l'y avons commencé... ») (fig. 9 – CI)¹⁰⁷⁰. Et il finit par les identifier l'un à l'autre : « - Comment ça se dit, en russe, « Heil Hitler » ? – C'est simple : « Vive Staline ! »¹⁰⁷¹. MAD est, également, préoccupé par le pressentiment de la guerre et fera toute une série de caricatures antinazies sur Hitler pour la presse émigrée, notamment, pour *Les Dernières nouvelles*, et pour les périodiques français comme *Marianne*¹⁰⁷². Sa vision de la situation politique devenue dangereuse en Allemagne, ses craintes et ses espoirs

¹⁰⁶⁸ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 8 avril 1937, p. 3. («... прежде товарищ Сталин называл вас верным псом, а теперь называет просто собакой »).

¹⁰⁶⁹ MAD, sans titre, *Les Derniers Nouvelles*, Paris, 29 septembre 1939, p. 3.

¹⁰⁷⁰ MAD, sans titre, *Les Derniers Nouvelles*, Paris, 5 février 1940, p. 3.

¹⁰⁷¹ MAD, « Un Allemand à Moscou (Немец в Москве) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 27 novembre 1936, p. 3.

¹⁰⁷² Teriohina V., « L'homme parfait... », op. cit., p. 226.

(malgré son spectre iconographie qui évoque souvent la mort, MAD reste un pacifiste convaincu) sont similaires à ceux des caricaturistes français et étrangers de l'époque¹⁰⁷³.

L'obsession malade du pouvoir de ces deux chefs d'état tyranniques (durant leur vie et après leur mort, ils ont été soupçonnés de souffrir de troubles mentaux¹⁰⁷⁴), aux yeux de MAD, devient un lien avec le culte de personnalité de Staline introduit par lui-même à travers celui qu'il fabrique pour Lénine après sa mort¹⁰⁷⁵. Dans une caricature critiquant les élections au Comité central au Soviet suprême en 1937, MAD fait un parallèle entre l'amour-propre démesuré de Staline étant à l'origine de sa dictature et à celui d'Hitler. Il fait à nouveau recours au jeu de mots, où « Я » (*ja*), signifiant « moi » en russe, s'emploie comme

¹⁰⁷³ Par ex. : les caricatures de David Low, Kem, Leslie Illingworth, Karl Arnold et d'autres.

¹⁰⁷⁴ De nombreux historiens, psychologues et psychanalystes introduisent dans leurs travaux les maladies mentales pour mieux expliquer les attitudes de Staline et d'Hitler (B. Souvarine, W. C. Langer, E. Fromm, A. Miller). L'une des hypothèses repose sur le fait que les deux dictateurs ont vécu une enfance difficile et semblable. Leurs personnalités haineuses et destructrices émergent sous le traitement humiliant et violent de leurs pères respectifs et sous l'absence d'affection de leurs mères. Adultes, ils ont transféré le traumatisme de leurs foyers parentaux et le soif de reconnaissance sur leurs peuples respectifs.

¹⁰⁷⁵ Lénine est le premier à avoir droit au culte de la personnalité de son vivant qu'il utilise dans le cadre de la propagande : on multiplie ses portraits aux symboles primitifs et ses sculptures, afin que le peuple apprenne à connaître son leader. Cependant, c'est après sa mort et grâce à Staline, qu'un véritable culte de la personnalité de Lénine commence aidant Staline à arriver, de sorte, au pouvoir et à profiter, à son tour, de son propre culte de la personnalité (Colas D., *Lénine...*, op. cit., p. 106 – 107). Pragmatique, Staline comprend que Lénine incarne la révolution et qu'en se posant comme son disciple le plus fidèle, il pourra court-circuiter les intellectuels brillants qui l'entourent. Pour H. Carrère d'Encausse, également, « Staline va fabriquer un culte de la personnalité de Lénine, un mythe de Lénine, dans lequel il pourra ensuite se glisser. (...) L'embaumement de Lénine, exposé pour l'éternité dans un mausolée aux yeux d'un peuple ébloui, c'est une idée tout à fait aberrante en Russie, c'est pourtant celle de Staline » (cité dans Frerejean A., *Staline contre...*, op. cit., p.15).

« ja », signifiant « oui » en allemand : « - *Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi !* [phonétiquement : *ja, ja, ja, ja, ja !*] *Comme en Allemagne !..* » (fig. 10 – CI)¹⁰⁷⁶. Cet événement trouve aussi son écho dans la presse française : la revue de droite *L'Espoir français*, par exemple, place en couverture de l'un de ses numéros un électeur soviétique qui tient le bulletin ne comportant qu'un seul nom « Staline ». Une figure imposante du « père du peuple » saisit son épaule en lui indiquant une chaîne de ses clones : le choix électoral et non seulement limité mais aussi imposé¹⁰⁷⁷.

Dans sa série sur le culte de la personnalité de Staline, ce « vojdisme » qui est censé remplacer les sentiments religieux du peuple, MAD montre, également, que le peur qui guide les artistes soviétiques, les réduit en esclaves du régime rendant leurs œuvres absurdes, grotesques et dépourvus de valeurs esthétiques. Même si, quelque fois, il doute de leurs talents, MAD souligne, à travers ses caricatures, que les agents de Staline, que nous reconnaissons grâce à leur uniforme militaire, sont omniprésents et sont à l'origine de ces « mauvais choix artistiques ». Le dessin « Un monument à Lermontov » pourrait en servir de bon exemple. Le caricaturiste nous présente un projet de monument qui a, soit disant, gagné le concours pour le meilleur monument du poète russe. Il s'agit d'un gigantesque monument de Staline qui tient dans ses mains un petit recueil de poèmes de Lermontov (fig. 11)¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁶ MAD, « 99,5 pourcents pour le chef adoré (99,5 процентов голосов за любимого вождя) », *Les Derniers nouvelles*, Paris, 2 juillet 1938, p. 3. («Я! Я! Я! Я! Я! Как в Германии!..»)

¹⁰⁷⁷ Sans signature, « Au pays de l'unification », *L'Espoir français*, le 24 décembre 1937, couverture.

¹⁰⁷⁸ MAD, « Un monument à Lermontov (Памятник Лермонтову) », *Les Derniers nouvelles*, Paris, 3 août 1939, p. 3. («Вот проект памятника Лермонтову, который

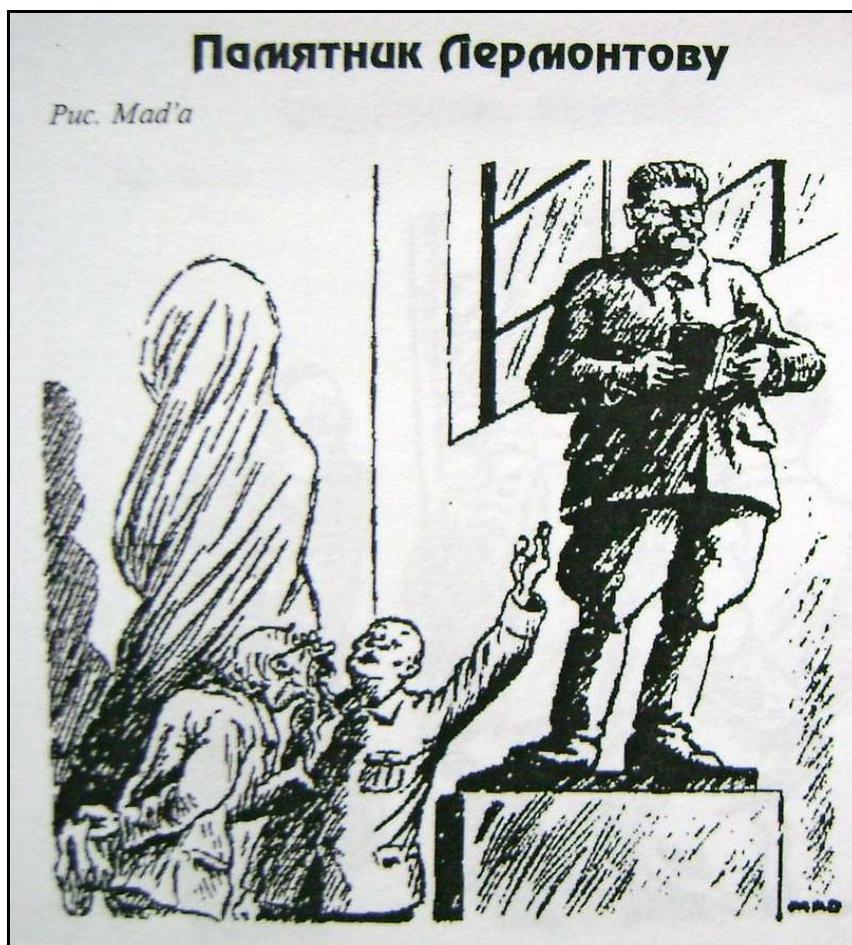


Figure 11. « - Voici le projet de monument de Lermontov qui a gagné notre concours...
 - Pardonnez-moi, mais c'est le camarade Staline... - Oui, bien sur ! Mais il tient dans
 ses mains un recueil de poésies de Lermontov ».

Chez d'autres caricaturistes, la figure de Staline est beaucoup moins présente que chez MAD. Par exemple, A. Chariy publie dans *Satyricon* cinq caricatures dédiées au « petit père des peuples » en accentuant son côté de monstre rusé, tyrannique et meurtrier. La figure-

победил в конкурсе... - Извините, но это же товарищ Сталин... - да, конечно! Но он держит в руках томик стихов Лермонтова»).

hyperbole de Staline – un géant diabolique et armé – qui a, par force, transformé le peuple de son pays en esclaves, fait partie du premier numéro de la revue. La citation tirée des *Fous* de P.-J. de Béranger (« *Honneur au fou qui ferait faire un rêve heureux au genre humain !* ») sert de légende à cette caricature et fait allusion aux rêves brisés des partisans bolcheviks – minuscules, squelettiques, vêtus de haillons – qui sont obligés de vivre l’apocalypse déclenché par un dictateur fou (fig. 12)¹⁰⁷⁹.

Il nous paraît intéressant de noter que beaucoup de tableaux soviétiques recourent, également, à la figure du géant-bolchevik (B. Koustodiev, *Bolchévique* (1920) ; V. Lebedev, *Le fantôme rouge du communisme se déplace à travers l’Europe* (1920) ; L. Dallos, *L’Armée rouge* (1933) qui défile glorieusement à travers sa ville, un drapeau à la main, protège son usine, ou chasse les capitalistes occidentaux. Il faut dire que, dans ces toiles, la figure hyperbolique du personnage incarne la victoire et l’expansion du bolchévisme¹⁰⁸⁰. En revanche, chez Annenkov (et chez MAD, nous le verrons dans le chapitre suivant), cette même figure représente l’oppression, la force démesurée et dangereuse des bolcheviks et le mal absolu généré par leur idéologie et leur politique.

¹⁰⁷⁹ Chariy A., « L’Apocalypse (Апокалипс) », *Satyricon*, Paris, 4 avril 1931, p. 8. (« *Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой ... (пер. Семен Надсон) - И безумец пришел, и навеял...* »)

¹⁰⁸⁰ Dans les années 1930, les autorités artistiques soviétiques privilégient les œuvres à caractère monumental. Les arts plastiques soviétiques constituent alors un art « des grands sujets » et « des grandes formes », aux dimensions « monumentales et grandioses », dignes de représenter l’économie socialiste en croissance (Trankvillitskaïa T., « Les arts plastiques soviétiques des années 1930. Quand les petites formes côtoient la peinture monumentale », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 12/2016 : <http://journals.openedition.org/slavica/1757> (consulté le 03/08/2019).

Nous pouvons aussi remarquer qu'Annenkov reste le seul à publier, dans la presse émigrée, des photomontages humoristiques, genre qui a révolutionné l'art soviétique grâce à son rapport direct au réel par le biais de son essence photographique¹⁰⁸¹. Et le seul à faire un lien esthétique entre la caricature en exil, restant traditionnelle, et l'avant-garde artistique soviétique, dont Annenkov fit partie avant sa décision de s'installer en France.

Dans une autre caricature, Annenkov-Chariy reprend la même métaphore du diable géant qui joue au magicien devant les puissances étrangères – Marianne, l'oncle Sam et deux personnages aux bonnets à franges qui nous font penser aux bonnets traditionnels espagnol et italien – auxquels il vante les richesses de l'URSS qu'il est prêt à exporter au détriment des conditions de vie du peuple soviétique. La maisonnette de paysan qui remplace, dans cette image, le traditionnel chapeau de magicien, et qui sert donc de puits magique, tombe en ruine (*fig. 13 – CI*)¹⁰⁸². Cependant, A. Chariy présente, également, Staline comme une petite marionnette ramollie, entre les mains des « capitalistes » étrangers dont il a besoin des investissements. Une citation de Lénine est censée expliquer la caricature : « *Le régime soviétique aurait existé depuis*

¹⁰⁸¹ Bien que le photomontage ne soit pas né en Russie et qu'il ait été pratiqué à la fin des années 1910 par les dadaïstes européens ou par des créateurs de publicité aux États-Unis, son terme entre en usage en 1920 et passionne les artistes soviétiques. On en trouve quelques prémices chez des cinéastes comme L. Koulechov, S. Eisenstein et D. Vertov, ainsi que chez des plasticiens comme G. Klucis et A. Rodtchenko. El Lissitzky en devient le maître, notamment, grâce à sa fresque monumentale *Pressa* (1928) (Milovzorova N., « Plus près du fait », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 13).

¹⁰⁸² Chariy A., « Dumping » ou les secrets de la magie rouge (« Dumping » или тайны красной магии »), *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, couverture.

longtemps sans le concours des capitalistes » (fig. 14 – CD)¹⁰⁸³. Une autre caricature « Le printemps arrive ! », sur laquelle nous voyons Staline à côté de Benito Mussolini, dictateur fasciste italien, suggère des changements politiques en Europe après la Première Guerre Mondiale et la naissance des dictatures. Nous y voyons, également, Marianne fleureter avec un Allemand nazi, le chef d'état socialiste polonais Jozef Pilsudski jouer au tennis et le dirigeant politique de l'Inde Mahatma Gandhi, à qui ce pays devra son indépendance en 1947, caresser un lion. Aristide Briand est la seule personnalité figurant sur ce dessin qui symbolise la paix (fig. 15 – CD)¹⁰⁸⁴.

A. Chariy aborde aussi le thème de purges staliniennes qui, entre autres, mettent en péril le bon développement des sciences et de l'industrie en Russie soviétique. Pour cela, A. Chariy montre Staline jouer au jardinier (il est entièrement coloré en vert et porte un tablier) en arrosant avec de l'eau un « dernier technicien-spécialiste », mi-homme, mi-fœtus, à la grosse tête en forme de haricot. Ce spécimen est caché sous une coupole en verre à la façon d'une plante fragile, et les manipulations absurdes de Staline sont censées lui faire donner des « nouvelles pouces ». Nous apprenons aussi que « les techniciens rebelles au régime soviétique » avaient été supprimés, ce dont témoigne un tas de têtes de mort en arrière plan du dessin. Nous supposons que, dans cette caricature, Chariy fait allusion au procès du Parti industriel en URSS de

¹⁰⁸³ Chariy A., « La concurrence capitaliste (Капиталистическое соревнование) », *Satyricon*, Paris, 22 août 1931, couverture.

¹⁰⁸⁴ Chariy A., « Le printemps arrive !.. Le printemps arrive !.. (Весна идет!.. Весна идет!) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, p. 4.

1930 qui remettait en cause des ingénieurs accusés d'espionnage au profit de la France (fig. 16 – CI)¹⁰⁸⁵.



Figure 12. « Honneur au fou qui ferait faire un rêve heureux au genre humain ! » (P.-J. de Béranger , *Les Fous*) « - Et le fou est venu et l'a fait ».

¹⁰⁸⁵Chariy A., « Le dernier technicien-spécialiste (Последний спец) », *Satyricon*, Paris, 18 juillet 1931, couverture.

Tout comme MAD, A. Chariy propose une vision grotesque et négative de Staline. L'homme à l'uniforme semi-militaire, est montré en géant ou en petit corps tout ramolli, gros et laid : avec ses yeux plissés et le gros nez crochu, son visage est répugnant et exprime la ruse et une méchanceté primitive, presque animale. C'est pour cela, du moins le supposons nous, que le caricaturiste a affublé ce personnage d'une moustache de cafard. Une comparaison que deux ans plus tard, en 1933, fera, également, le poète O. Mandelstam dans son épigramme contre Staline, *Le Montagnard du Kremlin* : « *Ses doigts sont gras comme des vers, Des mots de plomb tombent de ses lèvres. Sa moustache de cafard nargue, Et la peau de ses bottes luit* ».

Une autre caricature que nous voudrions citer, est aussi publiée dans *Satyricon* et appartient à G. Sciltian. Elle est inspirée de la célèbre toile de Jacques-Louis David *La mort de Marat* peinte en 1793, après la mort du révolutionnaire français, afin de lui rendre hommage. Cependant, le toile-postiche de Sciltian, à l'inverse de la mise en scène tragique et solennelle de David, bénéficie d'une mise en scène à la fois comique et cynique. Staline, en bon vivant, prend son bain en fumant une cigarette. Il est figuré nu, avec un torse excessivement poilu, presque animal, en train de faire couler l'eau. Un petit canard en jouet, dans la baignoire, fait partie du décor, aussi bien que les grosses bottes, sans lesquelles il est difficile d'imaginer Staline. Pour Sciltian, le « petit père des peuples » profite de la vie, s'amuse, à la différence de Marat, travailleur malgré sa maladie ; mais le caricaturiste n'exclut, dans son imagination, que Staline

puisse avoir la même fin : « - *Nous avons une baignoire et un Marat. Il manque juste une Charlotte Corday !..* » (fig. 17 – CI)¹⁰⁸⁶.

V. 1. 3. Hauts fonctionnaires et leurs portraits-charge

La satire des caricaturistes émigrés touche, également, d'autres personnalités politiques haut placées, secondant Lénine et Staline dans leur transformation brutale de la Russie soviétique. Il est intéressant de noter que, si en mars 1917, le parti bolchevik compte environ 25 000 membres¹⁰⁸⁷, à l'automne 1917, il comprend déjà 400 000 adhérents dont 50 000 à Petrograd et 20 000 à Moscou. Le parti de Lénine, qui domine les soviets de Petrograd et de Moscou, obtient, au moins temporairement, le soutien des travailleurs de deux métropoles¹⁰⁸⁸. Le 8 novembre 1917, le congrès des soviets élit le Conseil des commissaires du peuple, dit Sovnarkom, avec Lénine comme président. Léon Trotski devient commissaire du peuple aux Affaires étrangères, Alexeï Rykov est nommé commissaire du peuple à l'Intérieur. Anatoli Lounatcharski est en charge de l'Instruction publique, Joseph Staline est nommé commissaire du

¹⁰⁸⁶ Sciltian G., « Pour mieux comprendre la révolution russe (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 8 août 1931, p.9. (« - *И ванна есть, и Марат в ванне сидит, только Шарлотты Кордэ что-то не видно!..* »)

¹⁰⁸⁷ Kenez P., *The birth of the propaganda state...*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁸⁸ Figuères L., *Octobre 1917...*, op. cit., p. 48. H. Carrère D'Encausse note qu'en 1924, le Parti comprend 472 000 membres ; en 1925, il passe déjà à 801 840 membres. « Dans les années qui suivent, le Parti croît régulièrement et, au début de l'année 1929, il compte déjà 1 535 362 membres » (Carrère D'Encausse H., *Staline...*, op. cit., p. 12).

peuple aux Nationalités. Le département de la guerre est dirigé par un comité de trois membres : Vladimir Antonov-Ovcienko et Nikolai Krylenko, commissaires du peuple aux affaires militaires, et Pavel Dybenko, commissaire du peuple aux Affaires navales. Alexandra Kollontaï, première femme membre d'un gouvernement russe, devient commissaire du peuple à l'Assistance publique.¹⁰⁸⁹ La composition de ce premier gouvernement des soviets sera modifiée plusieurs fois durant les semaines qui suivirent¹⁰⁹⁰, mais les personnalités que nous venons de citer et d'autres, deviendront, à plusieurs reprises, les cibles des caricaturistes émigrés.

Ainsi, M. Linsky trace, dans *Bitche*, quelques portraits poignants de ces « bras droits » de Lénine qu'il surnomme ironiquement « les archanges ». Le dessinateur nous présente « *le bienheureux Lounatcharski et le chérubin Zinoviev*¹⁰⁹¹, *la chaste Angélica Balabanoff*¹⁰⁹² *et le doux Peters*¹⁰⁹³, les « tchékistes »-chérubins

¹⁰⁸⁹ D'autres personnalités nommées au premier Conseil des commissaires du peuple sont Vladimir Milioutine, commissaire du peuple à l'Agriculture ; Georgy Oppokov, commissaire du peuple à la Justice ; Victor Noguine, commissaire du peuple au Commerce et à l'Industrie ; Alexandre Chliapnikov, commissaire du peuple au Travail ; Ivan Teodorovitch, commissaire du peuple au Ravitaillement ; Ivan Skvortsov-Stepanov, commissaire du peuple aux Finances ; Nikolai Gliébov, commissaire du peuple aux Postes et Télégraphe.

¹⁰⁹⁰ Figuères L., *Octobre 1917...*, op. cit., p. 44 – 45.

¹⁰⁹¹ Grigori Zinoviev fut président de l'Internationale communiste (1919-1926).

¹⁰⁹² Angelica Balabanoff (1878-1965), une militante sociale-démocrate et communiste internationale d'origine juive ukrainienne, elle fut la première secrétaire de l'international communiste. Elle quitte l'URSS en 1921 en désaccord avec la politique bolchévik.

¹⁰⁹³ Yakov Peters (1886-1938), un des fondateurs de la Tchéka, mort lors des grandes purges.

*Saenko*¹⁰⁹⁴ de Kharkov et *Kalenitchenko*¹⁰⁹⁵ d'Odessa ». Il s'agit des personnages délibérément enlaidis par Linsky, afin de souligner son mépris envers eux, qui ont reçu les dix « *nouveaux commandements* » du *vojd* Lénine leur ordonnant de voler, tuer, commettre l'adultère, de ne pas honorer leurs parents, de convoiter les biens de leurs proches et de respecter le *soubbotnik*, travail collectif et obligatoire du samedi (*fig. 1 – CI*)¹⁰⁹⁶. Ces commandements résument donc les actions défendues par les bolcheviks au nom de la révolution et que les émigrés, opposants au régime de Lénine, jugent criminelles ou absurdes. Le sujet biblique¹⁰⁹⁷ et les dénominations ecclésiastiques utilisées par le caricaturiste dans le but de stigmatiser Lénine et ses partisans, ainsi que la valeur de leurs décisions, ne sont pas blasphématoires mais permettent de « désacraliser » l'ennemi. Nous avons vu précédemment que M. Drizo (MAD, M. Alexandrov) recourt au même discours pour pointer les crimes de Lénine (« Un saint », « Au paradis socialiste »).

Une force sauvage, primitive émane des autres personnalités révolutionnaires représentées par Linsky. Par exemple, il représente

¹⁰⁹⁴ Stepan Saenko (1886-1973), révolutionnaire, membre actif et dirigeant du camp de prisonniers de la Tchéka de Kharkov. Impliqué dans la politique répressive de la « terreur rouge », il a été surnommé le Commandant de la mort.

¹⁰⁹⁵ Kalistrat Sadjaya – Kalenitchenko (*alias* Kalé) (1895-1937), un des « bourreaux rouges » de la guerre civile, dirigeant du comité révolutionnaire clandestin d'Odessa (1918-1919), puis dirigeant de la Tchéka d'Odessa (1919-1920) et de la Tchéka de Kharkov (1922). Dans les années 1930, il a occupé différents postes au sein du NKVD (commissariat du peuple aux Affaires intérieures) en Géorgie ; mort lors des grandes purges.

¹⁰⁹⁶ Linsky M., « Le “saint” Lénine et ses “archanges” », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p.16.

¹⁰⁹⁷ Il s'agit des Dix Commandements qui occupent une place centrale dans l'ancien testament. Ils résument la loi de Dieu.

Krylenko, chargé des affaires militaires, en brute géante à l'allure quasimodienne. Sa laideur physique est poussée à l'extrême grâce aux traits « grossierisés » (cou bovin, gros nez écrasé, grosse bouche, yeux globuleux au regard crapuleux, etc.), afin de témoigner de son infamie. De surcroît, ce personnage tient à la main un goupillon à quatre chaînes lestées d'une boule à piques, tel un fléau d'armes utilisé au Moyen Âge, qui symbolises les méthodes répressifs reculés des bolcheviques mais aussi leur cruauté hors pair : « *Krylenko a proposé de soumettre la Russie soviétique aux châtiments corporels* » (CI – 2)¹⁰⁹⁸. Cette caricature fait, également, référence au fait qu'en 1918, Krylenko est nommé au Tribunal révolutionnaire et devient un magistrat impitoyable instruisant de nombreux procès, notamment, contre les hommes d'église et des anciens provocateurs de l'Okhrana tsariste¹⁰⁹⁹. Il devient par la suite le procureur général de la RSFS de Russie et défend, dans les années 1930, de nombreuses lois répressives¹¹⁰⁰. Ce que lui vaut une place, en 1931, dans la galerie des portraits-charge des hommes politiques soviétiques proposée par A. Chariy dans *Satyricon*.

Dans une démarche délibérément solennelle de l'ancien portraitiste officiel soviétique¹¹⁰¹, l'artiste propose une effigie ambitieusement

¹⁰⁹⁸ M. L., « Le goupillon soviétique (Советская «четырёххвостка») », *Bitche*, Paris, n° 7, septembre 1920, p. 3. («*Крыленко предложил ввести в советской России телесные наказания*»).

¹⁰⁹⁹ Serge V., « Destin d'une révolution », dans Serge V., *Mémoires d'une révolutionnaire et autres écrits politiques, 1908 - 1947*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 428.

¹¹⁰⁰ Par exemple, la loi du 8 juin 1934 sur la trahison de la patrie qui prévoyait la peine de mort pour les actes de « trahison de la patrie ».

¹¹⁰¹ Entre 1923 et 1924, G. Annenkov peint, à la demande du gouvernement bolchevique, une série de portraits des dirigeants et hauts fonctionnaires comme V.

intitulée « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique » et accompagnée de la légende : « Krylenko, procureur général ». L'image représente un homme au regard perçant, presque vampirique, et aux lèvres nerveusement étirées, comme s'il s'apprêtait à déclamer un discours accusateur. Derrière lui, A. Chariy a dressé deux grands bâtiments – une morgue et un crématorium, ces « piliers » criminels évoqués dans la légende et qui sont liés au travail diabolique mené par le « régime soviétique » et, en particulier, par Krylenko qui l'incarne (*fig. 3 – CI*)¹¹⁰².

La mort émane, également, d'une autre caricature portant sur les hauts fonctionnaires soviétiques. Il s'agit d'Yakov Peters, l'un des fondateurs et premiers dirigeants de la Tchèque¹¹⁰³, dessiné par MAD sur la couverture du 2^e numéro de *Bitche*, qui vante à un délégué anglais les réalisations en Russie bolchevique. Gros et bien dans sa peau, Peters représente les « nouveaux maîtres » du pays des Soviets qui s'enrichissent sur le malheur des gens simples. L'Anglais qui se trouve à côté de Peters est tout svelte et modeste, ce qui crée un contraste stigmatisant le tchékiste-bolchévik qui, toutefois, pose fièrement devant

Lénine, L. Trotski, G. Zinoviev, J. Staline, L. Kamenev et bien d'autres. Un recueil intitulé *Les Dix-sept portraits* englobant ce travail sortira en 1926. Ce statut de peintre officiel permet à Annenkov de présenter ses œuvres lors de la XIV^{ème} Exposition internationale de l'Art à Venise, lors de l'été 1924. Voir aussi notre article « Pseudonymes et identités multiples de George Annenkov..., op. cit.

¹¹⁰² Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 4 juillet 1931, p.5.

¹¹⁰³ Félix Dzerjinski reste chef de la Tcheka, commission extraordinaire de lutte contre la contre-révolution.

une haute tour de crânes humains qui est censée devenir un monument à la gloire de la III^e International (*fig. 4 – CI*)¹¹⁰⁴.

La couleur rouge, couleur du sang, empruntée pour le drapeau bolchévique domine sur la planche quadriptyque de Linsky parue en 1920 dans *Bitche* et représentant « *les généraux russes d'aujourd'hui* », à savoir le nationaliste ukrainien Simon Petlioura vêtu en cosaque zaporogue ; l'anarchiste Nestor Makhno, un gros barbu féroce au nez rouge, portant des épaulettes de chef d'armée impériale sur une simple chemise de paysan ; l'un des chefs de l'Armée rouge, Mikhaïl Toukhatchevski, surnommé par Linsky « Trouchatchewsky », très enfantin, avec une épée beaucoup trop grande pour la petite taille du personnage ; et enfin, l'un des principaux chefs de la cavalerie rouge, Sémion Boudienny, avec sa fameuse moustache et des objets volés dans les poches. Une légende au ton ironique indique que « la presse française appelle les atamans et les chefs « *les généraux* »: Général Petlioura, Général Makhno, Général Trouchatchevsky, Général Boudienny » (*fig. 5 – CI*)¹¹⁰⁵. Une image négative est aussi proposée du général Alexeï Broussilov, un général tsariste rallié au pouvoir bolchevique durant la guerre civile russe. Dans la caricature anonyme mais appartenant certainement à M. Linsky¹¹⁰⁶, ce militaire est représenté écrasé par un jeune marin armé d'un revolver assis sur sa tête. Pour l'auteur du dessin,

¹¹⁰⁴ MAD, sans titre, *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, couverture.

¹¹⁰⁵ Linsky M., « Les généraux russes d'aujourd'hui (Нынешний русский генералитет) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 16.

¹¹⁰⁶ Cette caricature a exactement la même composition (un personnage assis sur une chaise-trône et un autre est monté sur ses épaules) que celle de Linsky, intitulée « Voilà pourquoi Milioukov est-il parti (Вот почему ушел Миллюков) », publiée dans *Le Tambour (Барабан)* à Pétrograd, en Russie (n° 11, juin 1917).

Broussilov doit assumer les conséquences de sa trahison : il est obligé de porter le poids écrasant du mauvais camp qu'il a délibérément choisi. La caricature est placée en couverture de tout premier numéro de la revue *Bitche* parue à Paris et pose la question centrale du choix auquel sont confrontés de nombreuses personnalités : quel camp choisir – les blancs ou les rouges. « - *De fait, le pouvoir sous le régime socialiste est encore plus lourd que sous le régime tsariste.. !* » s'exclame le général caricaturé (fig. 6 – CI)¹¹⁰⁷.

Linsky revient sur le même sujet dans le 3^e numéro de sa revue, en y plaçant deux généraux en train de recoudre leurs capotes de l'armée impériale de sorte qu'ils deviennent « bolchéviques » : la doublure rouge passe à l'extérieur et le drap noir devient doublure à l'intérieur. Le caricaturiste accentue ironiquement sur le fait que cette tâche est très facile à réaliser¹¹⁰⁸. Des témoignages historiques prouvent, pourtant, que la raison principale de cette « trahison » est un besoin primaire de survivre. Face à une déchéance insupportable à leurs yeux, de nombreux officiers ont choisi une solution qui leur permet d'exercer à nouveau le seul métier qu'ils connaissent. Dans son ouvrage, A. Jevakhoff cite un article de presse paru en mars 1918 et qui relate « la vérité sur l'Armée rouge » :

¹¹⁰⁷ Linsky M., « Porteur du pouvoir (Облеченный властью) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, couverture.

¹¹⁰⁸ Linsky M., « Les généraux tsaristes au travail (*Царские генералы за работой*) », *Bitche*, n° 3, p. 16. « - C'est si facile. Pour devenir un général rouge, il faut juste refaire la capote de général (de l'armée impériale). On prend donc cette capote et on retourne la doublure rouge pour qu'elle fasse la face, tandis que le drap noir sera à l'intérieur... » («Красные» генералы: - Так это просто: нужно только перешить генеральскую шинель красной подкладкой вверх, а черным сукном внутрь...»)

Depuis la fin de novembre, les officiers de l'ancienne armée entrent dans l'Armée rouge en nombre toujours plus élevé, car ils meurent littéralement de faim dans les villes et ils ont perdu l'espoir de créer un mouvement assez fort pour renverser les soviets »¹¹⁰⁹.

Dans la galerie de *Satyricon* « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique », A. Chariy évoque les généraux Kliment Vorochilov et Sémion Boudienny en les traitant ironiquement de Napoléons rouges. Vorochilov, ministre de la Défense de l'Union soviétique de 1925 à 1940, est montré comme calme, un peu soucieux, avec son visage rond et enfantin, tandis que Boudienny, l'un des principaux chefs de la cavalerie rouge pendant la guerre civile, est représenté en guerrier sauvage, la bouche grande ouverte dévoilant quatre grosses dents, la moustache épaisse et les sourcils faisant un avec ses yeux. Pour achever son image stigmatisante, A. Chariy le montre ayant transpercé un globe terrestre avec une baïonnette. Il s'agit, certainement, des hommes dont les ambitions et les tempéraments sont différents (*fig. 7 – CI*)¹¹¹⁰.

Dans un autre numéro de *Satyricon*, l'artiste présente une autre figure de militaire, celle du « *marin Dybenko* », le « *jeune Premier de la Révolution Communiste* », chargé des affaires navales au sein du Conseil des commissaires du peuple. Il est défini par le caricaturiste comme « *la beauté et la fierté* » de la Révolution : la tête-en-l'air en forme de cœur

¹¹⁰⁹ Jevakhoff A., *Les Russes blancs...*, op. cit., p. 97. L'auteur note également que l'attitude de certains de ces officiers devenus collaborateurs de l'armée bolchevique leur vaut le surnom de radis, inventé à croire le général Broussilov par Trotski lui-même : rouge à l'extérieur, blanc à l'intérieur (Ibid., p. 97).

¹¹¹⁰ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 19 septembre 1931, p.5.

sur un cou disproportionné long s'achevant par une poitrine abandonnée poilue donne à ce personnage de bel homme viril l'aspect d'un gigantesque phallus. Une photo de femme aux seins nus derrière lui renforce cette allusion. Deux autres photos représentant Lénine et Alexandra Kollontaï, son épouse, autrement dit, deux figures centrales de la vie politique soviétique et de celle, privée, de Dybenko (fig. 8)¹¹¹¹. Dans sa galerie satirique A. Chariy expose, également, les portraits-charge d'Anatoli Lounatcharski, ancien commissaire du peuple à l'instruction publique et représentant de l'URSS à la Société des Nations en 1930 ; du commissaire du peuple au commerce Anastase Mikoyan, du président du Præsidium du Soviet suprême¹¹¹² Mikhaïl Kalinine, du commissaire du peuple aux affaires intérieures Alexandre Beloborodov, et de Viatcheslav Molotov, chef du gouvernement et ministre des Affaires étrangères, considéré comme le bras droit de Staline. Chacune de ces personnalités, outre un physique déformé, bénéficie de la part du caricaturiste des détails de décor qui nuancent sa fonction ou donnent des précisions particulières, de façon ironique et parfois même cynique, sur son parcours. Ainsi, Molotov porte une chemise brodée à la paysanne qui pourrait faire allusion à sa participation

¹¹¹¹ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 27 juin 1931, p. 5.

¹¹¹² Il s'agit du Parlement soviétique. Kalinine l'a dirigé de 1919 à 1946. Durant ce temps, le nom de l'institution a été changé deux fois : jusqu'à décembre 1922, il s'agit du Comité central exécutif ; ensuite, après la formation de l'URSS, du præsidium du Comité central exécutif. Ensuite, à partir de janvier 1938, selon la nouvelle Constitution, il est remplacé par le præsidium du Soviet suprême dont le président est le chef de l'État réduit à des fonctions honorifiques.

à la « dékoulakisation »¹¹¹³ dans les campagnes en 1930 – 1933, notamment, en Ukraine. Beloborodov traité par A. Chariy de « *assassin de la famille impériale* » garde près de lui le portrait du dernier tsar Nicolas II. Chef du Soviet régional de l'Oural en 1918, il fut l'un des signataires de la résolution relative à l'exécution de la famille impériale alors détenue à la Maison Ipatiev à Ekaterinbourg. D'autres personnages sont « distingués » par des faucilles et des marteaux pour montrer leur appartenance au gouvernement soviétique (*fig. 9 – 13 – CI*)¹¹¹⁴.

MAD, qui s'intéresse aussi aux personnalités soviétiques en dehors du contexte des purges staliniennes, propose sa propre interprétation de certaines d'entre elles. Par exemple, en 1925, dans *La Renaissance*, il figure G. Zinoviev, à cette époque président de l'Internationale communiste¹¹¹⁵, en idéaliste naïf. Bien dans sa peau (il a un gros visage et un ventre bien rond), le personnage qui a su se faire une place dans le monde communiste, s'adresse à une délégation étrangère, explicitement représentée par des Asiatiques, des Arabes et des Noirs, en lui montrant, en guise de bienvenue, une pancarte : « *Les peuples-esclaves, libérez-vous !* ». *Un agent de la Guépéou le coupe dans son élan* : « - Camarade,

¹¹¹³ En russe : « раскулачивание ». Il s'agit de l'expropriation de la propriété privée des koulaks (riches propriétaires terriens ou fermiers possédant de la terre, du bétail, des outils et faisant travailler des ouvriers agricoles salariés) au profit des kolkhozes.

¹¹¹⁴ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste : Les piliers du régime soviétique (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 4 ; *Satyricon*, Paris, 30 mai 1931, p. 4 ; *Satyricon*, Paris, 6 juin 1931, p. 5 ; *Satyricon*, Paris, 20 juin 1931, p. 4.

¹¹¹⁵ L'Internationale communiste (aussi Troisième Internationale ou Komintern) fut une organisation née de la scission de l'Internationale ouvrière réalisée en mars 1919 à Moscou sous l'impulsion de Lénine et des bolcheviks. Elle regroupait les partis communistes partisans du nouveau régime soviétique, beaucoup étant issus de scissions au sein des partis socialistes et sociaux-démocrates européens.

*faites attention que le peuple russe ne voit pas cette pancarte ! » (fig. 14 – CI)¹¹¹⁶. Dans une autre caricature publiée dans *La Russie illustrée* en 1928, Zinoviev de MAD porte, pour un effet comique, un masque à gaz. La caricaturiste imite le genre de photographie, afin que son dessin ait l'air plus sérieux et plus réaliste, pour mieux ridiculiser non seulement Zinoviev doté, de sorte, d'une tête d'éléphant, mais aussi deux autres personnages – l'écrivain Maxime Gorki, « coincé » en Crimée, et le communiste français Marcel Cachin qui s'imagine en Cosaque russe (fig. 15 – CI)¹¹¹⁷.*

Le caricaturiste procède, également, à la comparaison de plusieurs personnalités soviétiques à travers un « jeu de moustaches », symbole de virilité. Il s'amuse à enlever ou à remettre une moustache ou une barbe à différents hommes politiques pour, ce faisant, accentuer leur laideur physique :

1) Prenons les camarades Staline et Zinoviev ... Si nous enlevons la moustache de Staline, son charme disparaîtra ... Et comme sera magnifique Zinoviev avec une moustache. 2) Le visage rasé du camarade Litvinov est simplement indécent. En revanche, la beauté du camarade Tchitcherine est reconnue par tout le monde. Mais le camarade Litvinov pourrait aussi devenir beau et le camarade Tchitcherine perdrait immédiatement son charme. 3) La beauté et le pouvoir du camarade Trotski se tiennent, irrévocablement, dans sa barbe et sa moustache. Le camarade Radek est souvent comparé à un singe. Mais que deviendrait le camarade Trotski sans ses « bijoux » ? Et comme le camarade Radek serait attirant après avoir laissé pousser une barbe et une moustache. 4) Le

¹¹¹⁶ MAD, « La propagande (Пропаганда) », *La Renaissance*, Paris, 5 juillet 1925, p. 1. (« – Осторожно, товарищ: как бы русский народ не увидел этой надписи! »)

¹¹¹⁷ MAD, « Les cartes postales de l'URSS interceptées par la rédaction de *La Russie illustrée* (Открытки из СССР, перехваченные «Иллюстрированной Россией») », *La Russie illustrée*, Paris, 6 octobre 1928, p.3.

camarade Rakovski n'a pas beaucoup de succès à Paris, ni à Moscou. Le camarade Kamenev est l'un des plus beaux membres du parti communiste. Avec une telle apparence, le camarade Rakovski gagnerait, probablement, en influence et camarade Kamenev ne serait même pas reconnu par ses camarades du parti. (fig. 16 – CI)¹¹¹⁸.

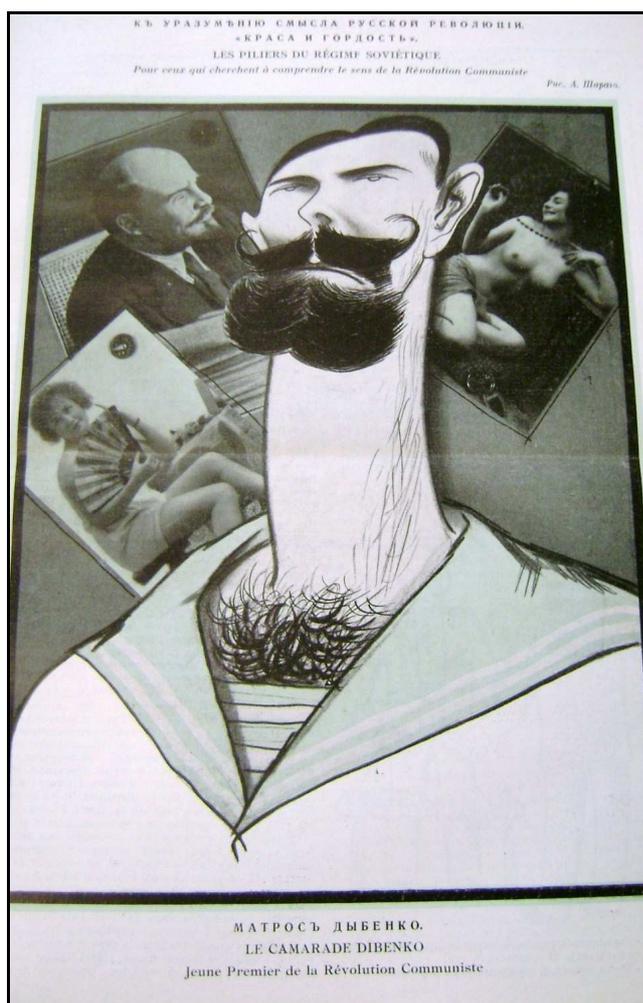


Figure 8. « La beauté et la fierté » : « Le camarade Dybenko. Jeune Premier de la Révolution Communiste ».

¹¹¹⁸ MAD, « Qu'est-ce qui est mieux ? (Что лучше ?) », *La Russie illustrée*, Paris, 13 octobre 1928, p. 3.

Dans une autre planche, l'artiste procède non seulement à la déformation physique de ses personnages mais souligne, également, leurs méfaits pour montrer la laideur morale dans laquelle ils ont plongé leur pays. Ainsi Staline est accusé d'arrestations massives. Le président du Conseil des commissaires du peuple Rykov est traité d'alcoolique¹¹¹⁹. La commissaire du peuple à l'assistance publique Kolontaï est « jugée » pour le pervertissement des mineurs et la propagation de l'amour libre¹¹²⁰. Aux yeux de MAD, Lounatcharski a privé la science soviétique de toute sa liberté et l'électrification du pays, engagée par Menjinski, commissaire aux Finances et vice-président de la Guépéou, amènera le pays à une chaise électrique (*fig. 17 – CI*)¹¹²¹. Le dessinateur va même jusqu'à attribuer à ses personnages des répliques remplies d'injures, afin de montrer les divergences au sein du parti et la chasse aux « ennemis du peuple ». Pour cela, il s'approprie l'identité d'un émigré ordinaire, un certain Monsieur B., qui se moque à tour de rôles de Staline qui traite Trotski de « crapule » et de « démagogue », de Trotski qui ne cache pas son dégoût devant Staline¹¹²², de Zinoviev qui dénonce Rykov, de Rykov qui s'acharne contre Zinoviev, et enfin, de l'échange d'insultes entre Boukharine¹¹²³ et Radek (*fig. 18 – CI*)¹¹²⁴.

¹¹¹⁹ Voir aussi : MAD, « La contre-révolution (Контрреволюция) », *La Renaissance*, Paris, 22 septembre 1925, p. 3 (*fig. 62b – CI*).

¹¹²⁰ Il s'agit de ses idées féministes et de sa conception des relations libres (amour-camaraderie).

¹¹²¹ MAD, « Réalisations en URSS (Достижения СССР) », *La Russie illustrée*, Paris, 9 juillet 1927, p. 3.

¹¹²² Ce qui d'après A. Adler est une réalité historique. Cf. Frerejean A., *Staline contre...*, op. cit., p. 29.

¹¹²³ Membre du Bureau politique (1919-1929) et du Comité central du Parti bolchevik (1917-1937) ; chef de l'Internationale communiste (1926-1928) ; rédacteur en chef de la

Enfin, les caricaturistes émigrés s'intéressent particulièrement aux représentants de la Russie soviétique à l'étranger – aux commissaires du peuple au commerce extérieur (Krassine) et aux commissaires du peuple aux affaires étrangères (Tchitcherine, Litvinov), ainsi qu'au corps diplomatique soviétique à l'étranger (Kamenev, Rakovski, Dvlgalevsky). Il s'agit toujours des images stigmatisantes, évoquant les vices et l'incompétence de ces ambassadeurs communistes ainsi que certains points faibles de la politique extérieure soviétique. Ainsi, Leonid Krassine¹¹²⁵ est montré comme une marionnette du régime, l'homme en qui nul n'a confiance et qui voit la révolution à chaque coin de la rue¹¹²⁶. Lev Kamenev attire l'attention de la presse satirique suite à son expulsion de Londres¹¹²⁷. Gueorgui Tchitcherine, considérant l'Allemagne comme

Pravda (1918-1929), de la revue *Bolchevik* (1924-1929) et des *Izvestia* (1934-1936) ; rédacteur de la *Pionerskaïa Pravda* (1925) ; auteur de nombreux ouvrages (livres théoriques, rapports politiques, articles de toutes sortes). Avec Radek, il est une des victimes du troisième « procès de Moscou ». Quant à K. Radek, condamné à dix ans de prison, il est mort deux ans plus tard.

¹¹²⁴ MAD, « De l'évolution de l'émigré ? (*Эволюция эмигранта ?*) », *La Russie illustrée*, Paris, 26 novembre 1927, p. 3.

¹¹²⁵ Krassine fut commissaire du peuple au commerce extérieur du gouvernement des Soviets entre 1920 et 1924. En 1924 il fut élu au Comité Central du parti puis il fut envoyé à Paris comme premier ambassadeur soviétique en France. Un an plus tard, il quitte Paris pour devenir ambassadeur à Londres, où il resta jusqu'à sa mort de maladie en 1926.

¹¹²⁶ Linsky M., « Krassine et ses « archanges » (Красин и его «архангелы»», *Bitche*, Paris, n° 2, août 1920, p. 11 ; Alexandrov M., sans titre, *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p.13 ; MAD, « Krassine à Moscou » (« Красин в Москве »), *La Renaissance*, Paris, 10 septembre 1925, p. 1 (*fig. 19 – 21 – CI*). Voir aussi : M. Linsky, « Les rêves non réalisés (Несбывшиеся мечтания) », *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 5 ; MAD, « Le spectacle le plus drôle (Самое смешное зрелище) », *Bitche*, Paris, n°5, septembre 1920, p. 8 ; M. Linsky, « Krassine et Lloyd George (Красин и Ллойд Джордж) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 6 ; MAD, « Le premier » et les derniers... (« Первый » и последние...) », *Bitche*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 8.

¹¹²⁷ Linsky M., « Filer à l'anglaise (Уход по-английски) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 5 (*fig. 22 – CI*).

la clé de la politique étrangère soviétique, est figuré par Linsky, en 1920, en comédien chantant sur scène (internationale ou soviétique ?) une œuvre dont les notes sont soufflées par un gros casque à pointe¹¹²⁸. En 1927, ce ministre des affaires étrangères soviétique revient en couverture de *La Russie illustrée* représenté par PEM en joueur de casino, gros et imposant, passant paisiblement ses vacances sur la Riviera pour le compte du peuple soviétique¹¹²⁹. Christian Rakovski, d'origine bulgare, organisateur et leader du parti socialiste roumain, devenu un diplomate soviétique et l'ambassadeur à Paris en 1925, est critiqué pour ses origines non-russes¹¹³⁰. Sa position concernant le remboursement des emprunts russes – le refus de mettre les dettes du tsar sur le compte de l'URSS¹¹³¹ – lui vaut, en partie, d'être déclaré *persona non grata* par le gouvernement français en 1927 et des remarques de MAD suite à son départ de Paris¹¹³². Il est alors remplacé par Valerian Dovgalevsky qui est représenté, notamment, par G. Sciltian comme un communiste rêvant de

¹¹²⁸ Linsky M., sans titre, *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, couverture. Le casque à pointe à la bismarckienne pourrait faire allusion à Constantin Fehrenbach, à l'époque, chancelier du Reich (*fig. 23 – CI*).

¹¹²⁹ PEM, « M. Tchitcherine à Riviera », *La Russie illustrée*, Paris, 21 mai 1927, couverture (*fig. 24 – CI*).

¹¹³⁰ MAD, « L'ambassadeur « russe » chez le président français (« Русский » посол у французского президента »), *La Renaissance*, Paris, le 22 janvier 1925, p. 3 (*fig. 25 – CI*). Cependant, Rakovski il avait su gagner l'estime de nombreuses personnalités en raison de son éducation aristocratique, de son caractère aimable, de sa grande culture et de sa force de persuasion (il était perçu comme un modéré parmi les bolcheviks).

¹¹³¹ En France, la question du remboursement des emprunts russes occupe une bonne partie de son temps. Rakovski considère que le gouvernement révolutionnaire n'est pas responsable des dettes du tsar et que s'il fallait parler des dettes de l'URSS envers la France, il faudrait aussi parler des réparations des dommages de guerre causés par l'intervention française contre la Russie soviétique pendant la guerre civile. Il est fortement critiqué par la presse émigrée.

¹¹³² MAD, « Les traversées aériennes (Авиационные рейды) », *La Russie illustrée*, Paris, 24 septembre 1927, p. 3 (*fig. 26 – CI*).

grandes actions, en particulier, d'une nouvelle révolution ¹¹³³ (*fig. 19 – 27 – CI*).

Enfin, le diplomate qui suscite le plus d'attention et de critiques des dessinateurs émigrés est Maxime Litvinov, commissaire du peuple aux affaires étrangères entre 1930 et 1939 et représentant de l'URSS à la Société des Nations¹¹³⁴ entre 1934 et 1938. Par exemple, MAD lui consacre plus d'une trentaine de caricatures où il s'attaque non seulement à son physique, en le montrant gros et laid, mais aussi à son passé criminel (MAD évoque sa participation aux hold-up du début des années 1900 organisés par Staline) et à son hypocrisie politique : Litvinov est obligé de promouvoir la sécurité collective et une alliance entre l'URSS, la France et le Royaume-Uni contre le Reich hitlérien auxquelles le caricaturiste ne croit pas¹¹³⁵. Cependant, MAD reconnaît l'intelligence, voire, la ruse, et le professionnalisme de ce diplomate soviétique¹¹³⁶. Chariy s'intéresse, également, à Litvinov en l'accusant de double jeu : à

¹¹³³ Sciltian G., « Les rêves et la réalité. Voici comment ils avaient imaginé leur 1 mai et comment ils l'ont finalement passé... (Фантазия и действительность. Как они себе представляли день 1-го мая и как они его провели...) », *Satyricon*, Paris, 2 mai 1931, p. 16 (*fig. 27 – CI*).

¹¹³⁴ Il s'agit d'une organisation internationale introduite par le traité de Versailles en 1919 (traité de paix signé entre l'Allemagne et les Alliés à l'issue de la Première Guerre mondiale), afin de préserver la paix en Europe. Elle est remplacée en 1945 par l'Organisation des Nations unies.

¹¹³⁵ Ex. : MAD, « Le président (Председатель) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 1 août 1935, p. 3 ; MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 8 septembre 1935, p. 3 ; MAD, « La politique extérieure (Внешняя политика) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 30 avril 1933, p. 3 ; MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 2 juin 1933, p. 3 ; MAD, « La honte (Стыдливость) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 22 février 1937, p. 3 ; MAD, « Le pacte de non-agression (Пакт о ненападении) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 30 août 1931, p. 3.

¹¹³⁶ MAD, « Les diplomates définissent leur métier (Дипломаты о самих себе) », *La Russie Illustrée*, Paris, 12 mars 1927, p. 3 (*fig. 28 – CI*).

ses yeux, le pacifisme soviétique semble faux. Sur l'une de ses caricatures placée en couverture de *Satyricon*, il emploie une image simultanée pour montrer que Litvinov, derrière son discours de paix (symbolisé par une colombe et une branche d'olivier), cache les intentions dangereuses de son commanditaire Staline (symbolisés par un passage secret et une bombe prête à exploser). La politique hypocrite de l'URSS, traduite ironiquement dans la légende (« *la haute école de diplomatie soviétique* »), suscite donc la méfiance des interlocuteurs de Litvinov qui s'écartent de lui (fig. 29)¹¹³⁷.

Le caricaturiste reprend ce personnage pour sa galerie des portraits-charge des hommes politiques soviétiques « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste », et le montre comme « *un homme tellement dévoué à l'idée de la construction que même son visage ressemble à une brique* ». Autrement dit, obèse, avec un visage exagérément grossi et donc, laid (fig. 30 – CI)¹¹³⁸. Cette métaphore stigmatisante est reprise, deux ans plus tard, dans la revue professionnelle *Au volant* par le dessinateur Sten : « - *Son visage est si ouvert... - Oui, exactement. Et cela donne envie de le fermer avec quelque chose de lourd* » (fig. 31 – CI)¹¹³⁹. Il s'agit des illustrations de la haine éprouvée par les artistes exilés envers leurs adversaires soviétiques.

¹¹³⁷ Chariy A., « Litvinov à l'œuvre à la Société des Nations (Литвинов в Женеве) », *Satyricon*, Paris, 12 septembre, couverture. (« *Высшая школа дипломатии* »).

¹¹³⁸ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste (К уразумению смысла русской революции) », *Satyricon*, Paris, 16 mai 1931, p. 4.

¹¹³⁹ Sten, « Litvinov à Royas (Литвинов в Руая) », *Au volant*, Paris, n° 4-5, août-septembre 1933, p.11. (« - *Какое у него открытое лицо... - Да, так и хочется закрыть чем-нибудь тяжелым...* »).

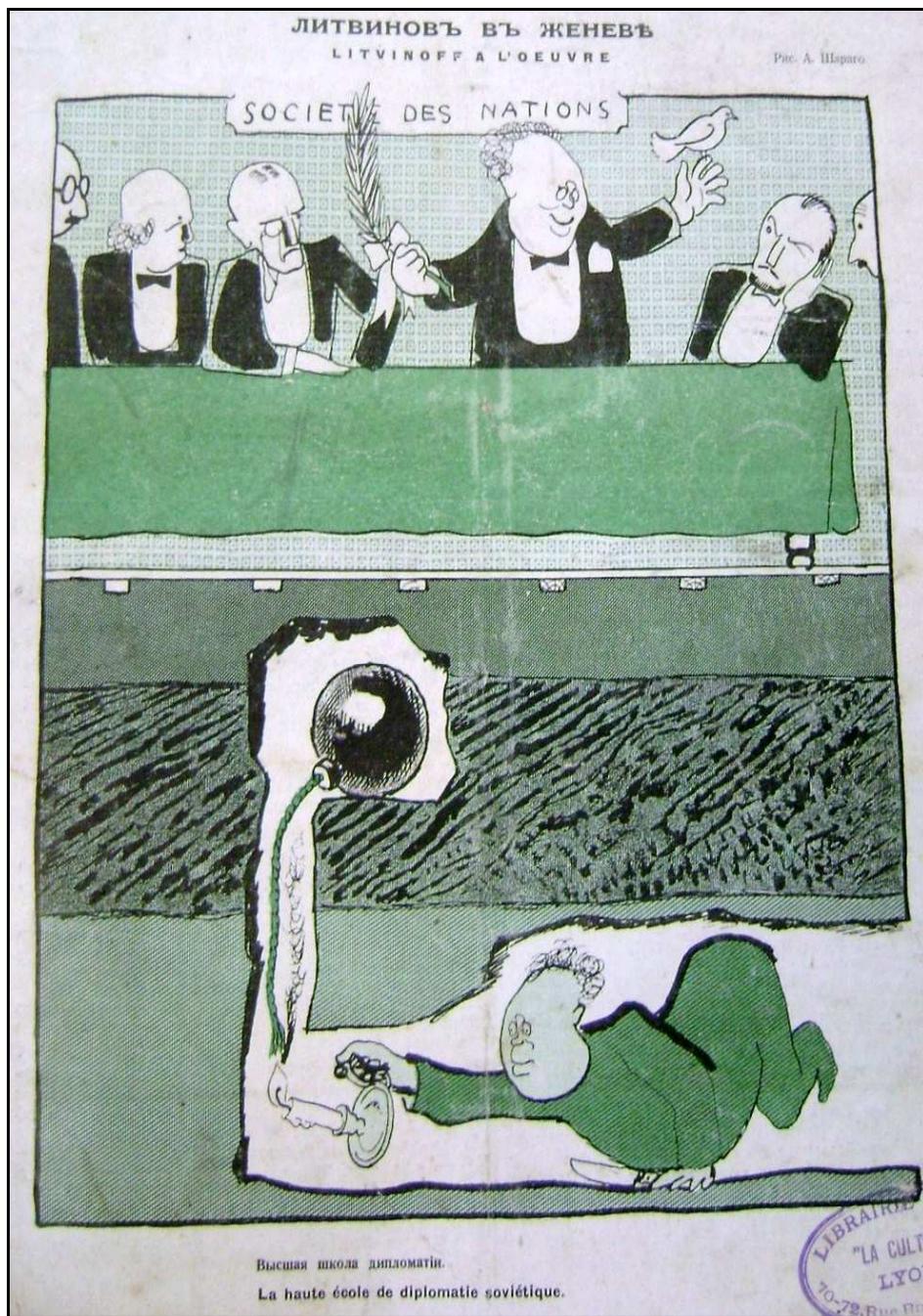


Figure 29. « La haute école de diplomatie soviétique ».

Il serait intéressant de noter que, surtout, peu après la révolution de 1917, les caricaturistes français et belges, qui manifestent leur intérêt pour les hommes politiques du nouveau régime, proposent leurs propres galeries de portraits-charge de ces personnalités. Partant des anciens clichés des Russes exotiques et sauvages, ils leur accordent une nouvelle interprétation qui rejoint celle, donnée par les émigrés. Ainsi, en 1918, dans *Le Pays de France*, Louis Berings propose deux planches de têtes de brigands aux traits grossiers¹¹⁴⁰. Il s'agit, notamment, de Lénine, Trotski, Zinoviev, Dybenko, Kalinine, Tchitcherine visés régulièrement par les satiristes anti-communistes durant les années à venir.

* * *

Tandis que l'imagerie de la propagande soviétique insiste davantage sur le corps solide du prolétaire plein d'ardeur, l'iconographie des émigrés russes, dans toute sa non-acceptation des bolcheviks, fournit, durant les années 1920 et 1930, une image négative des bolcheviks et de leurs dirigeants, pris pour têtes de Turc, ce qui témoigne d'un dégoût et d'une haine sincère, au premier degré. Les fonctionnaires soviétiques sont dépeints comme parvenus, manipulateurs et malhonnêtes, en manque d'éducation, de savoir vivre, voire comme des criminels. Le bolchevisme est présenté, dans cette perspective, en tant qu'une

¹¹⁴⁰ Bering L., « La Guerre en caricatures. Têtes des bolcheviks », *Le Pays de France*, Paris, n° 180, 28 mars 1918, p. 16 ; Bering L., « Quelques têtes des bolcheviks », *Le Pays de France*, Paris, n° 217, 12 décembre 1918, p. 16 (fig. 32 et 33 – CI).

oppression nationale, et les scènes de massacres, plus tristes que drôles, hantent les pages de la presse satirique et généraliste émigrée durant toute la période de l'entre-deux-guerres. La violence qui s'expose dans ces caricatures, prend le lecteur à témoin et en fait un voyeur malgré lui de scènes saisissantes. Le traitement des personnages demeure fort peu caricatural, tout est fait, au contraire, pour renforcer le réalisme de la scène, pour la rendre plus crédible¹¹⁴¹. Ces représentations rejoignent la vision que construit des Soviétiques la presse anticomuniste étrangère.

¹¹⁴¹ Ignatenko-Desanlis O., « L'image de Lénine entre février et octobre 1917 », *Revue des études slaves*, LXXXVII – 3 – 4/ 2016 « Chroniques et enluminures au temps des premiers tsars », p. 409.

V. Chapitre 2. Figures de l'homme soviétique

V.2.1. Soldats, bolcheviks et intelligentsia dans la caricature

Après les leaders soviétiques, une série de caricatures des artistes émigrés est consacrée au fidèle serviteur du pouvoir, à l'exécuteur de ses ordres, le soldat de l'Armée rouge, dit en russe *krasnoarmeec*. Sur l'un des dessins de MAD paru dans *Bitche* en 1920, couteau à la main et sourire de loup, il assassine l'allégorie féminine de la Russie (*fig. 1 - CI*)¹¹⁴². Il peut aussi avoir une taille de géant ce qui symbolise le rapport de force (*fig. 2 - CI*)¹¹⁴³. Or, il s'agit d'une force sauvage, destructrice, et le soldat de l'Armée rouge devient un oppresseur des faibles, un exécuteur des ordres et un bourreau allié du gouvernement bolchevik. Il figure souvent au milieu de tas de cadavres, de têtes de mort, ou porte le sang de ses victimes sur ses mains et son uniforme penchés sur le corps

¹¹⁴² MAD, « 1917 – 1920: L'alliée trahie (Преданная союзница) » (fragment), *Bitche*, Paris, n°1, août 1920, p. 16. La transfuge T. Tchernavina souligne, entre autre, dans ses mémoires, la désacralisation de la vie humaine à cette époque : « Tuer un homme, par exemple, n'était pas tout à fait indiqué, mais « liquider » un bourgeois, un koulak ou, mieux encore, un prêtre, était chose naturelle puisqu'il s'agissait d'ennemies de classe. Quant à savoir si ces gens étaient bons ou mauvais, s'ils sympathisaient avec la révolution ou s'ils y étaient hostiles, personne ne s'en souciait » (Tchernavina T., *Nous femmes soviétiques*, Paris, Payot, 1936, p. 7).

¹¹⁴³ MAD, « Le courageux Lituanien (Храбрый Литовец) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 8.

(ex. : *fig. 3a, 3b – CI*)¹¹⁴⁴. Nous rencontrons des images de même nature, celles qui font peur, dans la presse satyrique française des années 1930 quand la montée du nazisme en Allemagne encourage le France et l'URSS à se rapprocher. Malgré la signature du pacte de non-agression en 1932 et du traité franco-soviétique d'assistance mutuelle en 1935, pour la presse de droite, il n'est pas pire danger que le bolchevisme (ex. *fig. 4 – CI*)¹¹⁴⁵. Le soldat soviétique apparaît également dans la caricature dans le contexte des purges staliniennes et prend l'allure d'un assassin sanguinaire à la façon des cartes postales antiallemandes de la Première Guerre Mondiale (ex. *fig. 5 – CI*)¹¹⁴⁶, ou d'une brute folle (*fig. 6 – CI*)¹¹⁴⁷.

Chez les caricaturistes émigrés, le *krasnoarmec* prend aussi les traits d'un criminel sans conscience, un voleur qui dérobe la dernière chemise de son proche, un piller de cadavres, de trésors du tsar et des églises (ex. *fig. 7a, 7b,7c – CI*)¹¹⁴⁸. Cette caractéristique se répand, également, sur les bolcheviks qui sont souvent représentés de la même façon : ils se sont enrichis en braquant les gens aisés, les « bourgeois », et en vendant leur « butin », notamment, à l'étranger, comme, par exemple, un personnage de Linsky, présenté en tant qu'agent soviétique qui écoule

¹¹⁴⁴ MAD, « Les « barrières » soviétiques (Советские «барьеры») », *Bitche*, Paris, n°5, septembre 1920, p. 11; MAD, « Une voie d'ouvriers et de paysans (Рабоче-крестьянская мостовая) », *La Cause commune*, Paris, 27 août 1920, p. 3.

¹¹⁴⁵ Iribe P., « L'Accord franco-soviétique », *Le Témoin*, 21 janvier 1934, couverture.

¹¹⁴⁶ Gobin G., « Chaque jour en Russie, on épure », *Le Pèlerin*, 3 octobre 1937, 4^e de couverture.

¹¹⁴⁷ Gobin G., « D'un Joug à l'autre », *Le Pèlerin*, 25 octobre 1936, 4^e de couverture.

¹¹⁴⁸ MAD, « Thémis anglaise (Английская Фемида) », *La Cause commune*, Paris, 20 mai 1921, p. 1 ; MAD, « Les danses à la mode (Модные танцы) », *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 16 ; Linsky M., « Les réformateurs (Преобразователи) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 4.

à Londres des bijoux volés en Russie (*fig. 8 – CI*)¹¹⁴⁹. Dans *Bitche* et *La Cause commune*, MAD et Bielkine accentuent le retournement de la situation : si en 1917, les bolchéviki ne reconnaissaient pas la propriété privée et furent principalement pauvres (sur les caricatures, ils sont en costume d’Adam), dans les années 1920, ils sont devenus les « nouveaux riches » après avoir exproprié les biens de l’aristocratie et de la bourgeoisie tsaristes. Ces personnages n’hésitent pas à se vanter de leurs habits chics ou à s’asseoir littéralement sur le cercueil de leur victime (*fig. 9, 10 – CI*)¹¹⁵⁰.

Cependant, le soldat ou le fonctionnaire bolchevique, dit *činovnik*, malgré sa nouvelle splendeur vestimentaire, reste ridicule aux yeux des caricaturistes émigrés. Ces dessinateurs critiquent son absence de bon goût : le personnage est souvent vêtu comme un perroquet et souligne exagérément son nouveau statut social (par exemple, par le port de bijoux) ce qui contraste avec la pauvreté des gens ordinaires (ex. : *fig. 11 – CI*)¹¹⁵¹. Sur d’autres caricatures, la laideur physique du *činovnik* va de pair avec son manque d’éducation ou sa sottise. Ainsi, par exemple, dans *Bitche*, A. Gorkine figure un jeune délégué soviétique habillé en dandy

¹¹⁴⁹ MAD, sans titre, *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, couverture.

¹¹⁵⁰ Belkine W., « Le Bourgeois est mort... vive le Bourgeois !.. », *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 9 ; MAD, « L’évolution du communisme (Эволюция коммунизма) », *La Cause commune*, Paris, 16 mai 1921, p. 1. Voir aussi : M. Linsky, « Le Partage (Раздел) », *Bitche*, Paris, n° 1, août 1920, p. 7 : « - Nous, les communistes, nous ne possédons pas de propriété privée. Tout doit être commun. Vous, par exemple, qu’avez-vous ? – L’appendicite et les calculs rénaux. En voulez-vous... la moitié ?.. » (« - У нас, коммунистов, нет частной собственности. Все должно быть общим. У вас, к примеру, что имеется? – Аппендицит и камни в почках. Хотите... половину? »).

¹¹⁵¹ Linsky M., « Les modes soviétiques de 1920 (Советские моды 1920 года) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 16.

qui observe fièrement son reflet dans un miroir sous le regard ému de sa mère. Ses grosses mains de moujik, son cou bovin et son visage rond font penser à ses origines simples que nous devinons, également, à travers son monologue : « - *N'aie pas de doute, ma petite maman, nous ne perdrons pas la face devant les Anglais. Moi, par exemple, je ne me curerai pas les dents avec un couteau sachant bien que pour ça existe la fourchette* » (fig. 12 – CI)¹¹⁵². Quelque fois, le personnage critiqué pourra avoir un physique ordinaire mais son raisonnement sera insensé et absurde. Comme par exemple, celui d'un tchékiste d'A. Alexandrov qui accuse un « ennemi du peuple » d'être en possession d'un télégraphe sans fil : « - *Nous avons fouillé toute votre chambre et n'avons pas trouvé de moindre bout de fil !..* » (fig. 13 – CI)¹¹⁵³. Ou bien, comme le personnage de Linsky, il se comportera en brut insensible à toute forme de beauté et transformera les tableaux volés à l'Ermitage en *chaussettes russes*¹¹⁵⁴ destinées aux « *braves soldats de l'Armée rouge...* »¹¹⁵⁵.

Sur la plupart des caricatures parues dans la presse émigrée, le bolchevik est laid, a l'air menaçant et, quelques fois même, bestial : sa laideur physique traduit sa laideur morale. De plus, sa petite taille,

¹¹⁵² Gorkine A., « Le délégué soviétique (Советский делегат) », *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 4. (« *He сомневайся, матушка, мы не ударим лицом в грязь перед англичанами. Я, примерно, не стану ковырять ножом в зубах, ежели очень даже хорошо знаю, что для этого есть вилка* »).

¹¹⁵³ Alexandrov A., « La preuve irréfutable (Неопровержимое доказательство) », *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 12. (« *...мы обыскали все комнаты и не нашли ни кусочка проволоки...* »)

¹¹⁵⁴ La chaussette russe (en russe « portianka ») est un morceau de tissu (généralement de coton blanc) d'environ 40 cm par 80 cm et destiné à être enroulé autour du pied, autrefois en usage dans plusieurs armées, dont celles d'Allemagne et de l'ex-URSS.

¹¹⁵⁵ M. Linsky, « Tout pour le front ! (Все на фронт!) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 3.

comme sur l'une des caricatures de MAD, sert à souligner sa médiocrité, son infamie. Ainsi, il ressemble à un petit chien méchant qui aboie après une figure géante de l'Europe qui lui fait face (*fig. 14*)¹¹⁵⁶. Il peut aussi avoir un museau de singe : les grosses lèvres, la mâchoire large et les oreilles écartées. Ainsi, MAD s'amuse à évoquer le procès du singe qui se déroule en 1925 aux Etats-Unis contre un enseignant ayant partagé la théorie de Darwin avec ses élèves¹¹⁵⁷, et fait allusion au fait que les bolcheviks, en raison de leur manque de civisme et de leur simplicité d'esprit, descendent directement du singe (*fig. 15 – CI*)¹¹⁵⁸. Dans une autre caricature parue en 1931, il reprend la même comparaison pour souligner l'incompétence des hommes du Parti engagés dans les établissements d'enseignement supérieurs soviétiques pour superviser la campagne d'admission¹¹⁵⁹. Aux yeux de MAD, ces personnages animalisés et peu instruits ont volé leurs postes aux vrais intellectuels, comme ils leur avaient volé leurs biens. Cependant, il est impossible de s'approprier les connaissances et le raffinement de l'autre : même vêtu en intelligent, un bolchevik reste une brute (*fig. 16 – CI*)¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁶ MAD, « Madame Europe et les bolcheviks (Госпожа Европа и большевик) », *Bitch*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 9. (« - Ты можешь бить меня по лицу, но не по карману... »).

¹¹⁵⁷ Le procès Scopes (ou le procès du singe) a eu lieu à Dayton (Tennessee) aux États-Unis en juillet 1925 au vu de la condamnation de John Thomas Scopes, professeur de l'école publique de Dayton pour avoir enseigné la théorie de l'évolution à ses élèves en dépit d'une loi de l'État du Tennessee, le Butler Act, interdisant aux enseignants de nier la création divine de l'homme décrite dans la Bible.

¹¹⁵⁸ MAD, « L'écho du Procès du singe à Moscou (Отголоски обезьяньего процесса в Москве) », *La Renaissance*, Paris, 2 août 1925, p. 3.

¹¹⁵⁹ MAD, « L'admission dans les grandes écoles (Прием в ВУЗы) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 29 juin 1931, p. 3.

¹¹⁶⁰ MAD, « De l'intelligent et du bolchevik (un petit conte) (Об инеллигенте и большевике (Сказочка) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 octobre 1927, p. 3.

Г-жа Европа и большевикъ.

Рис. Мад.



«Les bolcheviks sont obligés de reconnaître les dettes de la Russie.»

«„Большевики должны признать долговья обязательства Россіи“.»

— Ты можешь бить меня по лицу, но не по карману...

Figure 14. « Tu peux me frapper au visage, mais tu ne toucheras pas à ma poche...»



Figure 17.

Les ravages de la famine, de la maladie et des insurrections armées dans les provinces qui caractérisent les trois premières années du pouvoir soviétique¹¹⁶¹, ainsi que la défaite de l'Armée rouge dans la bataille de Varsovie en août 1920, devenue décisive de la guerre polono-bolchevique, font que le *krasnoarmeec* voit sa vulnérabilité (uniformes vétustes, mauvaise santé – voir la *fig. 17*¹¹⁶²) soulignée par les caricaturistes émigrés, le mettant, de sorte, dans la même lignée des « victimes » du pouvoir bolchevique que l'exilé russe en situation de

¹¹⁶¹ Taylor R., *The politics of the soviet cinema...*, op. cit., p. 26. La guerre civile se solde par une terrible famine et l'épidémie de typhus, en 1921.

¹¹⁶² Ex. : MAD, « Après Varsovie (После Варшавы) » (fragment), *Bitche*, Paris, n° 3, septembre 1920, p. 6. Caricature déjà citée précédemment.

précarité à Paris et le moujik famélique vêtu de lambeaux dans la compagnie soviétique. Ce soldat, issu du peuple, pleure alors sur son sort pitoyable de marionnette dans les mains criminelles des dirigeants soviétiques (*fig. 18, 19 – CI*)¹¹⁶³. Il essaie aussi de distraire ses camarades miséreux, qui se plaignent des mauvaises conditions de vie et même des puces, en leur annonçant un « avenir meilleur » : « - *On parle de nouvelles réformes : une paire de bottes pour deux cents roubles; pas plus de dix personnes par chambre ; tous les morts seront enterrés dans des cercueils... et encore... et encore... Ah, je n'arrive pas à y croire, on dirait un rêve !..* »¹¹⁶⁴. Cet optimisme quelque peu fatal rapproche le *krasnoarmeec* du personnage de l'émigré. Plus triste que drôle, cette série de caricatures se situe à l'opposé des images propagandistes soviétiques, montrant les corps solides des ouvriers-prolétaires ou des paysans plein d'ardeur.

La culture prolétaire est définie, dans l'œuvre des dessinateurs émigrés, comme pauvre et primitive, étrangère à l'homme russe. Leur bolchevik est, comme nous l'avons déjà brièvement montré, peu instruit ou illettré, et même, analphabète. Petit, laid, il fait penser à Poligraph Poligraphovich Bouboulov, chien errant transformé en homme, personnage de *Cœur de chien*, nouvelle satirique fantastique de M.

¹¹⁶³ MAD, « La vie (Житие) », *Bitche*, Paris, n° 2, septembre 1920, p. 12; MAD, « Après Varsovie (После Варшавы) », *Bitche*, Paris, n° 7, septembre 1920, p. 12.

¹¹⁶⁴ MAD, « Les grandes réformes », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 23 février 1936, p. 3 ; voir aussi : Belkine W., « Contre-révolution », *Bitche*, Paris, n°8, septembre 1920, p. 10 : « Partout à Petrograd sont colées les affiches faisant appel à la lutte contre les puces, « les ennemies dangereuses de la révolution » - Un commissaire rouge dans son bureau souffrant de démangeaisons : « Quel diable ! Cette « contre révolution » est même ici, chez le commissaire... ».

Boulgakov. Cumulant tous les défauts humains, cette espèce d'homme-bête devient une métaphore du Soviétique. Chez les caricaturistes émigrés, le personnage du bolchevik qui refuse tout apprentissage et propose des changements absurdes comme, par exemple, de rebaptiser les pièces des jeux d'échecs :

- ... Il n'y aura plus de roi, cette figurine s'appellera le « narkom (commissaire du peuple) ». La dame s'appellera la « sodkom (compagne du commissaire) ». Le fou s'appellera, bien sûr, le « voyenkom (commissaire dans l'armée) ». Ne serait-il plus judicieux d'appeler la tour : « flotte de la Baltique » ? Et le pion ? En URSS, il n'y a pas de pions. Nous l'appellerons le « camarade ». – Et le cavalier ? Que deviendra le cavalier ? – Bien sûr, ce sera un « âne », camarade instructeur...¹¹⁶⁵

Devenu enseignant, le héros qui traque l'analphabétisme, est lui-même illettré et noie ses élèves dans les fautes d'orthographe : en écrivant deux mots au tableau, il fait six fautes (*fig. 20 – CI*)¹¹⁶⁶. Il donne aussi un mauvais exemple aux enfants qui le suivent : l'un d'eux nous est présenté dans *Bitche*. Mains dans les poches, cigarette entre les dents, un garçon haut comme trois pommes regarde avec impertinence un instituteur âgé. Il se permet même de lui faire du chantage : « - *Si vous ne me donnez pas 5/5, je voterai contre vous aux élections des instits* » (*fig. 21 – CI*)¹¹⁶⁷. Les témoignages de l'époque notent le faible niveau de l'éducation soviétique, faute d'enseignants compétents :

¹¹⁶⁵ MAD, « Les échecs soviétiques (Советские шахматы) », *La Russie illustrée*, Paris, 19 mai 1928, p. 3.

¹¹⁶⁶ MAD, « L'école soviétique (Советская школа) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 23 janvier 1936, p. 3.

¹¹⁶⁷ Grichine, « À l'école soviétique (В советской школе) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 10. («Ученик: - Если вы не поставите мне пятерки, то я буду голосовать против вас на выборах преподавателей...»).

Quand les étrangers qui vont visiter l'URSS disent avec dédain que la jeunesse soviétique est ignorante, je sais que c'est vrai, et je garde amèrement le silence. Ce n'est pourtant pas la faute des jeunes : ils sont avides d'apprendre¹¹⁶⁸.

Suite à l'exil et aux purges, les sciences et l'industrie de la Russie soviétique sont « amputées » des meilleurs scientifiques. La caricature de MAD, « Au mur », faisant la couverture du 3^e numéro de *Bitche*, représente la façade de l'Université de St-Pétersbourg transformé en stand de tir. Une énorme tache rouge – le sang recouvrant le mur et le parvis – semble diviser en deux ce dessin en noir et blanc. Un homme aux cheveux blancs glisse vers le sol où gît le corps d'un autre homme. Un cadre noir épais en guise d'épithaphe entoure le dessin. Deux bourreaux-tchékistes en chemises rouges semblent endosser ce cadre, représentant une frontière symbolique entre l'action de l'image et le spectateur, tandis que le troisième personnage, le professeur Nicolas Grédeskul, ancien social-révolutionnaire ayant adhéré au pouvoir des Soviets, tend la main vers le spectateur à travers le cadre dans un appel à la fois tragique et ironique : « - *Mes camarades professeurs, revenez ! Les murs de votre chère université vous attendent...* » (fig. 22)¹¹⁶⁹.

Le professeur Grédeskul revient, également, dans le 6^e numéro de la revue, dessiné, cette fois-ci, par M. Linsky. Dans cette caricature intitulée « L'intelligentsia dans le tournant politique », il est littéralement prosterné devant les grosses bottes d'un bolchevik. Voudrait-il embrasser ces bottes ou fait-il semblant ? À travers l'intitulé

¹¹⁶⁸ Tchernavina T., *Nous femmes soviétiques...*, op. cit., p. 77.

¹¹⁶⁹ MAD, « Au mur (К стенке!) », *Bitche*, Paris, n°3, septembre 1920, couverture.

et la légende du dessin, Linsky fait comprendre qu'il s'agit d'une situation difficile et dangereuse dans laquelle se trouvent les intellectuels de l'époque. Le professeur croit-il toujours avoir fait le bon choix politique ? (fig. 23 – CI)¹¹⁷⁰.

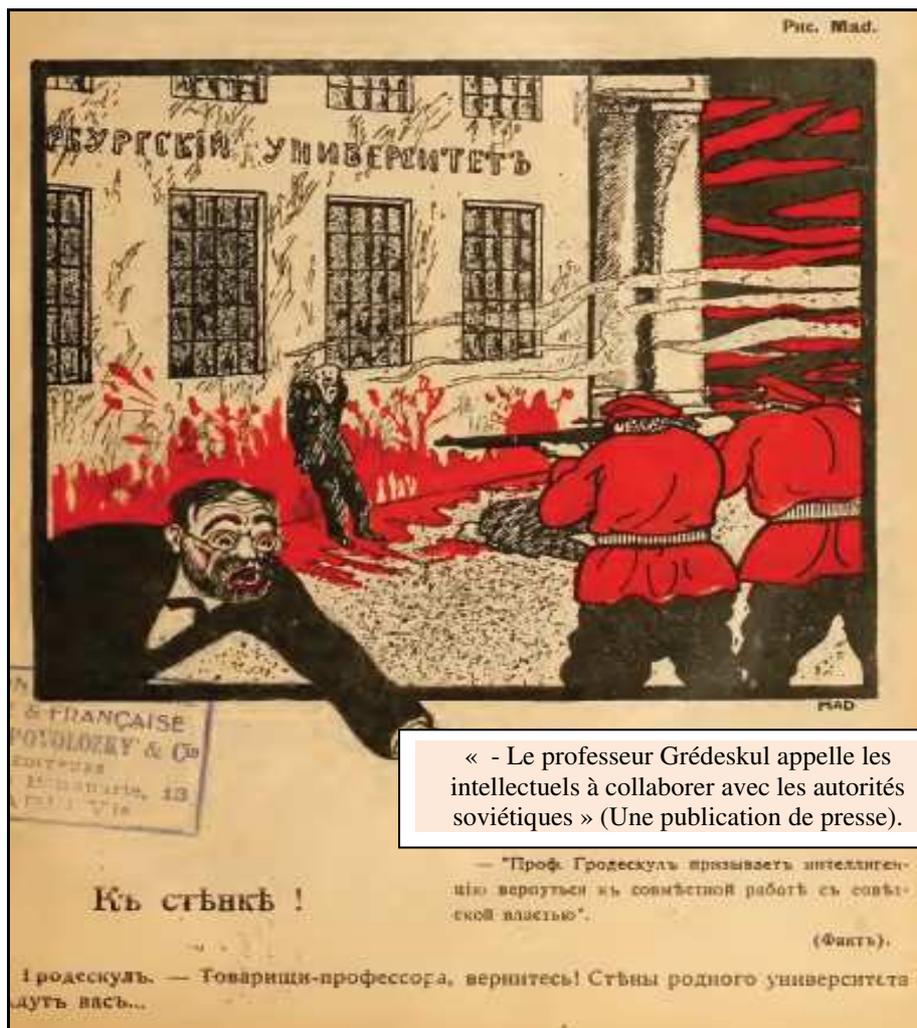


Figure 22. « Grédeskul : - Mes camarades-professeurs, revenez ! Les murs de notre université vous attendent... »

¹¹⁷⁰ M. Linsky, « L'intelligentsia dans le tournant politique (Интеллигенция на переломе) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 10.

Une autre caricature de M. Linsky met en scène un autre intellectuel, un juriste et homme de lettres Anatoli Koni¹¹⁷¹ qui est, soit disant, obligé par des bolcheviks sans titre de donner aux matelots des cours d'esthétique. Ce professeur, montré comme trop petit dans ses vêtements qui pendent sur lui et donc donnant l'impression d'être mal à l'aise, se plaint d'être inutile face à l'absence du public. Son interlocuteur, un gros marin avec une cigarette à la bouche et un énorme holster, attire, alors, son attention au fait qu'en Russie soviétique même les murs ont les oreilles... Le pauvre professeur est donc obligé d'être sur ses gardes et d'obéir aux ordres (*fig. 24 – CI*)¹¹⁷².

Quant à Gorki, écrivain officiel du Parti communiste le plus publié, fondateur de la littérature du réalisme socialiste¹¹⁷³ et de l'Union des écrivains soviétiques, il est montré en serviteur dévoué des bourreaux bolcheviques : ses livres servent de support pour installer des potences (*fig. 25 – CI*)¹¹⁷⁴. MAD souligne que l'écrivain sait comme personne se prosterner devant les « puissants » d'abord par conviction et ensuite, par peur pour sa vie¹¹⁷⁵. Faisant allusion au séjour de Gorki à l'étranger (en Finlande, en Allemagne, en Tchécoslovaquie et en Italie) de 1921 à 1933

¹¹⁷¹ A. Koni fut un juriste, juge, homme politique et homme de lettres, journaliste et écrivain russe ; il a occupé divers postes de professeur à l'Université de Kharkov (1890) et à l'Université de Petrograd (1918—1922).

¹¹⁷² M. Linsky, sans titre, *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 5.

¹¹⁷³ Le réalisme socialiste est un courant littéraire et artistique du XX^e siècle inspirée du réalisme et dans lequel les œuvres reflètent les principes et valeurs du communisme soviétique.

¹¹⁷⁴ MAD, sans titre, *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, p. 4.

¹¹⁷⁵ MAD, « A. Tolstoï et M. Gorki (A. Толстой и М. Горький) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 18 juin 1935, p. 3.

pour des raisons de santé¹¹⁷⁶ et ses visites courtes en Russie soviétique pendant cette période, MAD met l'accent sur la servilité de l'écrivain face au régime stalinien. Observant les ruines de son pays natal, le Gorki de MAD soupire : « - *Si tout est transformé en poussière, il ne reste qu'à s'en servir pour jeter de la poudre aux yeux !..* »¹¹⁷⁷. Cependant, pour le caricaturiste, Gorki finit par commencer à craindre ce pouvoir fou et repense à l'exil¹¹⁷⁸. Quant à A. Chariy, ce dessinateur choisit, également, cet écrivain pour en parler dans *Satyricon*. Son Gorky, écrivain prolétaire, paresse tranquillement sur une chaise longue au bord de la mer à Sorrente, en Italie, dans un cadre paradisiaque. Il profite d'un bon cigare et des fruits exotiques en observant les voiliers et un couple de paysans italiens. La légende qui accompagne le dessin (« *La récolte est en plein essor ...* ») porte un sens ironique et même critique : en menant une vie « bourgeoise », Gorki continue à décrire, dans ses œuvres, les personnages et les problématiques dont il est très éloigné (fig. 26)¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁶ Atteint de tuberculose, entre 1924 et 1933, Gorki vivait en Italie, à Sorrente, où le climat était bénéfique.

¹¹⁷⁷ MAD, « Le retour de M. Gorki en URSS (Возвращение М. Горького в СССР) », *La Russie illustrée*, Paris, 15 juin 1929, p. 3. («*Если все превратилось в пыль, ничего не остается, как использовать её, чтобы запудрить глаза...*»)

¹¹⁷⁸ MAD, « Les cartes postales de l'URSS interceptées par *La Russie illustrée* (Почтовые карточки в Россию, перехваченные «Иллюстрированной Россией») », *La Russie illustrée*, Paris, 6 octobre 1928, p. 3.

¹¹⁷⁹ Chariy A., « Un soir à Sorrente (Вечер в Соренто) », *Satyricon*, Paris, 18 avril 1931, couverture. («*В полном разгаре страда деревенская...*»).



Figure 26. « La récolte est en plein essor ... »

Un autre homme de lettres, officiellement considéré comme le plus grand poète prolétaire et même « l'esprit du peuple », Demian Bedny, est

perçu par A. Chariy comme un gros moujik chauve avec une grosse bouche qui fume et secoue, avec mépris, sa cigarette dans un cendrier en forme de buste de Nekrassov, l'un des grands classiques de la littérature russe. Pour le caricaturiste, il s'agit d'un auteur qui rejette le passé littéraire et souhaite créer une nouvelle littérature socialiste, pourtant, primitive et grossière, dont il l'accuse ouvertement : « *Depuis vingt ans, vous écrivez des kilomètres de poèmes ... (...) Vous avez littéralement raboté la langue de Tourgueniev!* » (fig. 27 – CI)¹¹⁸⁰. Dans la galerie des portraits-charge du dessinateur nous trouvons aussi un autre personnage, l'académicien Alexandre Karpinski, géologue et minéralogiste russe, président de l'Académie des sciences russe et de l'Académie des sciences de l'URSS. Placé entre deux gros membres du Parti (ou bien, deux tchékistes), ce vieil homme presque minuscule qui est censé d'animer une section à l'Académie, est littéralement écrabouillé sous leurs coudes de moujik. A travers cette métaphore, le dessinateur rejoint le thème de l'oppression de la science en URSS soulevé par d'autres caricaturistes émigrés (MAD, Linsky) que nous avons déjà cités (fig. 28 – CI)¹¹⁸¹.

Il est aussi intéressant de noter qu'aux caricaturistes émigrés n'échappe pas non plus le fait que le gouvernement soviétique, qui s'efforce de donner une bonne image de l'URSS dans l'arène politique

¹¹⁸⁰ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste. Demian Bedny (*К уразумению смысла русской революции. Демьян Бедный*), *Satyricon*, Paris, 23 mai 1931, p. 4 (« *Двадцать лет писать поэмки, Гнать стишки на километр... (...)Вы строгаги этот самый Сплошь тургеневский язык!* »)

¹¹⁸¹ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution Communiste. Vivat Academia !.. » (*К уразумению смысла русской революции.*)», *Satyricon*, Paris, 13 juin 1931, p. 5.

mondiale, accueille, entre 1927 et 1931, de nombreuses délégations et des personnalités étrangères, communistes ou sympathisants (H. Barbusse, B. Shaw, D. Rivera, H. Meyer, M. Bourke-White et bien d'autres). Celles-ci sont conviées à assister aux fêtes célébrant le dixième anniversaire de la révolution d'Octobre, en 1927, à témoigner des réalisations du premier plan quinquennal ou encore à participer à l'activité artistique soviétique. Dans les caricatures émigrées, qui abordent ce sujet, la personnalité étrangère est généralement visée : elle est souvent ridiculisée pour sa naïveté ou sa confiance démesurée, son excentricité ou son esprit trop étroit, et pour avoir cru aux propos mensongers des Soviétiques. Ainsi, par exemple, Schwartz figure le dramaturge britannique Bernard Shaw perché sur un réverbère à Moscou, afin de démontrer sa différence, « *qu'il n'est pas comme tout le monde, qu'il est un grand homme illuminé !..* » Ce qui donne la raison à deux passants de se moquer de lui (*fig. 29 – CI*)¹¹⁸².

Il faudra, également, constater que, dans les années 1920, les caricaturistes émigrés, notamment MAD et Linsky croient, avec une certaine naïveté, que le peuple russe ne soutient pas les bolcheviks et que la paysannerie renversera le régime à la moindre occasion ou soutiendra une nouvelle révolution contre les bolcheviks. Par exemple, dans la caricature « La paix » M. Linsky montre un moujik qui, jetant un regard plein de mépris sur un soldat de l'Armée rouge, lui tourne le dos (*fig. 30 – CI*)¹¹⁸³. Ces dessins font partie de la série consacrée à l'espoir du retour

¹¹⁸² Schwartz, « Bernard Shaw en URSS (Бернард Шоу в СССР) », *Satyricon*, Paris, 1 août 1931, p. 8 (« *Что он не такой, каких тут много шляется - а светило!..* »)

¹¹⁸³ Linsky M., « La paix (Мир) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 9.

en Russie qui s'estompe petit à petit dans les années 1930. À cette époque, les artistes émigrés commencent à réaliser que leur entreprise d'anti-propagande se révèle infructueuse, étant donné que le régime soviétique, malgré l'image ouvertement négative sur la scène internationale, ne cesse de se renforcer. Idéologiquement, les émigrés se découragent peu à peu, et, à partir des années 1930, l'expression des caricaturistes russes s'adoucit visiblement. Les sujets sociaux et culturels commencent à primer sur les thèmes politiques.

V.2.2. Le Soviétique au cinéma

La période du communisme de guerre (1917-1921) marque la naissance du cinéma soviétique dont l'objectif principal est de légitimer et de promouvoir la révolution d'Octobre 1917, ainsi que les acteurs de ce nouveau pouvoir¹¹⁸⁴. Le cinéma naissant prérévolutionnaire¹¹⁸⁵

¹¹⁸⁴ En 1917, la révolution d'Octobre a des répercussions déterminantes sur la création artistique. Si certains privilégient la continuité esthétique (comme K. Petrov-Vodkine ou A. Deïneka qui conservent leur style et ne convertissent qu'à la marge leurs sujets), de nombreux autres artistes de gauche (artistes d'avant-garde) militent pour une redéfinition radicale de l'art et de ses fonctions, et souhaitent rompre avec les formats traditionnels, jugés bourgeois (V. Maïakovski, A. Rodtchenko, K. Malevitch). L'art nouveau doit contribuer à l'édification de la société nouvelle et être accessible, à tous, utile (idées productivistes). Déjà en 1914, Vladimir Tatline, futur peintre et sculpteur soviétique constructiviste, avait proposé l'usage de matériaux industriels situés en dehors du domaine artistique. Puis, tout au long des années 1920, différents groupes artistiques s'affrontent dans une compétition pour la définition de ce qui doit être l'art du socialisme et pour l'écriture d'une nouvelle histoire culturelle russe. Enfin, dans les années 1930, est évoqué le réalisme socialiste, qui veut donner à voir, à travers l'art, l'utopie d'une vie rêvée. Le cinéma devient, également, un outil d'expérimentation (avec le « montage des attractions » d'Eisenstein et « l'œil-camera » de Dziga Vertov)

englobant, essentiellement, des courts et moyens-métrages documentaires, d'humour, des drames sentimentaux aux notes tragiques et quelques films historiques comme, par exemple, *Stenka Razine* de V. Romachkov, *La défaite de Sébastopol et 1812* de V. Gontcharov ou encore *Le Père Serge* de J. Protazanov, centrés autour des vedettes de l'époque (V. Kholodnaïa, I. Mosjoukine), est aussitôt banni au profit d'une nouvelle ligne cinématographique qui met en images un nouvel héros révolutionnaire (soldat, matelot, ouvrier-prolétaire), souvent donné en exemple, ou bien, la révolution elle-même qui devient un personnage à part entière (Eisenstein) (*fig. 1*) :

rejetant les racines du cinéma tsariste, les jeunes cinéastes soviétiques des années vingt recommencent tout à zéro. Ils construisent la nouvelle vie et le nouvel art en même temps. Les expérimentations de montage de Lev Koulechov visent à la création filmique du nouvel « espace terrestre » et de l'« homme créé » qui doit le peupler. Dziga Vertov à l'aide du *Kino-glaz* documentaire appelle ses compagnons de route à la création du nouvel Adam synthétique, un homme parfait qui réunit dans le cinéma les parties des corps idéalisées des différents êtres humains. Les FEKS¹¹⁸⁵ créent la nouvelle Ève, une variété de *l'Ève future* de Villiers de l'Isle Adam qui devient chez Gregory Kozintsev et Leonid Trauberg *La femme d'Edison*, créée par le savant dans les laboratoires

et se met au service du pouvoir bolchevique (Liucci-Goutnikov N., « Rouge. Art et utopie au pays des Soviets », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 2 – 3). Voir également : Conio G., *Le Constructivisme russe*, tome 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987.

¹¹⁸⁵ Bien que censurés et subordonnés à l'Etat et à l'église, près de 2000 films furent réalisés entre 1908 et 1917 (Réunion des musées nationaux (ouvrage collectif), *Le Cinéma russe avant la révolution*, Paris, Editions Ramsay/Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 42).

¹¹⁸⁶ *La Fabrique du comédien excentrique* (en russe « Фабрика эксцентрического актёра ») (1921 – 1926) dirigée par G. Kozintsev et L. Tauberg qui propose, essentiellement, les films d'actions et d'aventures.

sous l'influence évidente du cinéma allemand et en résultat de l'explosion. Rentré de l'exil Jacob Protazanov va créer une jolie martienne Aélita, une sorte de compromis entre les idées explosives des cinéastes soviétiques et le style traditionnel du cinéma russe, conservé dans le cinéma des « Russes blancs »¹¹⁸⁷.

Réalisant assez vite la force du pouvoir de l'image animée sur les masses peu instruites¹¹⁸⁸, dès 1919, Lénine nationalise le cinéma et le met au service de la propagande (Agitprop¹¹⁸⁹). Les caméramans, qui ne sont pas partis dans le Sud et continuaient à tourner à Petrograd des chroniques et des films de propagande, se retrouvent affectés aux ciné-trains qui, entre 1919 et 1921, demeurent une expérience contribuant à produire une centaine de courts-métrages, documentaires et fictions, ainsi qu'à projeter des films de propagande, dits *agitki*, dans les régions

¹¹⁸⁷ Séminaire de N. Noussinova « *Du passé faisons table rase ... Mythe de la création renforcée par des expérimentations de montage au cinéma soviétique des années vingt* », INHA, 5 février 2019.

¹¹⁸⁸ « Les bolcheviks considéraient le cinéma comme un parfait instrument pour diffuser leurs messages au peuple, projetant de s'en servir, plus même qu'aucune autre forme d'art, pour créer le « nouvel homme soviétique » (Keneh P., « Le cinéma soviétique sous Staline (1928 – 1953) », dans Feigelson K. (dir.), *Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 19). Le commissaire de l'exposition « Rouge. Art et utopie au pays des Soviets », tenue de mars à juillet 2019 au Grand Palais à Paris, Nicolas Liucci-Goutnikov note, également, que, selon Lénine, le cinéma et la photographie furent les arts les plus cruciaux car ils permettaient d'établir un rapport direct au réel (Liucci-Goutnikov N., « Rouge. Art et utopie... », op. cit., p. 2).

¹¹⁸⁹ Du russe, « агитация и пропаганда » (agitation et propagande). Afin de mobiliser les masses, les bolcheviks mettent en place d'importants dispositifs de propagande et d'« agitation » (l'agitation se distingue de la propagande en ce qu'elle trouble avant tout les sens du public et agit directement sur sa volonté). Supervisés par A. Lounacharski, commissaire du peuple à l'éducation, et contrôlés par Lénine, ces dispositifs visent à diffuser au sein de la population des messages à contenu politique, par des moyens à la fois clairs et attrayants. Phénomène innovant de cette période, des trains d'agit-prop cheminent dès 1918 à travers les zones contrôlées par les bolcheviks. Ils assument de multiples fonctions : organes de distribution de journaux et de tracts, cinémas, bibliothèques et tribunaux publics (Milovzorova N., « Agit-prop », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 5).

rurales, éloignées de la nouvelle capitale bolchevique¹¹⁹⁰. Basés sur des sujets simples dans lesquels, par exemple, les sauveurs « rouges » sont opposés aux « Blancs » diabolisés, les opprimés aux oppresseurs, où le « bien » l'emporte sur le « mal » et la révolution offre un avenir meilleur (*L'étoile rouge*, *Dans le royaume du bourreau Denikine*, *Tout pour le front !*, etc.). Ces documentaires sont assez vite concurrencés, pendant la NEP, par l'arrivée de films étrangers (américains et européens¹¹⁹¹) et la production de nouvelles comédies (G. Kozintzev, L. Trauberg, L. Koulechov), ainsi que des films expérimentaux avant-gardistes (D. Vertov, S. Eisenstein).

La révolution au cinéma devient alors le creuset de nouvelles croyances qui auraient radicalement souhaité remplacer la religion. Il s'agit autant de glorifier l'héroïsme au cinéma que de pousser à produire de l'héroïsme au nom des tâches nouvelles qui incombent à cette révolution. Bien que peu photographiée et filmée, la figure de la Révolution d'Octobre 1917, revient dans sa version « reconstituée » pour ses anniversaires dans, par exemple, *Octobre* d'Eisenstein (1927), *Lénine en Octobre* de M. Romm (1937), *La fin de Saint-Pétersbourg* de V. Poudovkine (1927), *Le Député de la Baltique* d'A. Zarkhi et I. Kheifitz (1936) (*fig. 2*).

¹¹⁹⁰ *Russie, le pouvoir et le cinéma* (1999), documentaire de B. Bazi et W. Aldridge. « Mais la symbolique futuriste produite par les groupes Rosta / El Lissitsky, et animée par des constructivistes russes, reste mal comprise de populations en majorité analphabètes. (...) Ce courant sera assez vite marginalisé pour disparaître dans les méandres de la guerre civile, avant de succomber avec la reprise en main stalinienne des institutions » (Feigelson K., « L'héroïsme bolchevique : mythes et représentations », dans Forest C. (dir.), *Théorème n°13. Du héros aux super héros. Mutations cinématographiques*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 20 – 21).

¹¹⁹¹ Egalement, ceux faits par les émigrés russes.



Figure 1. Un révolutionnaire bolchevique (fragment du film *Octobre* de S. Eisenstein).



Figure 2. Lénine et ses partisans dans *Octobre* de S. Eisenstein.

61 films avaient pour sujet la révolution et la guerre civile. Chacune des républiques de l'URSS dotée de studio contribua à ce thème de l'avènement du pouvoir soviétique¹¹⁹². Dans ces films, nous pouvons, également, voir les acteurs de la révolution – soldats, matelots, civils armés – aux visages figés, sévères, qui tachent d'être justes dans leur nouveau rôle des détenteurs du pouvoir. Le spectateur est aussi confronté aux conditions physiques et climatiques difficiles que les personnages affrontent dans leur combat : mal vêtus, sales, ils marchent dans la boue, sous la pluie, dans le froid ; ils souffrent de la famine, des privations. Les détails qui sont sensés susciter la compassion du spectateur, et le héros cinématographique soviétique est souvent donné en exemple à la population :

Il se doit d'incarner l'amour du peuple, sa foi dans les vertus infinies de la révolution, sa confiance orgueilleuse dans la toute puissance des masses populaires, son dévouement et sa perfectibilité révolutionnaire, à l'instar du film de Lev Koulechov *Sur le front rouge* (1920), utilisant des scènes de documentaires tournées pendant la guerre civile au travers d'une trame de discours plus fictionnel et narratif. En fait, le mouvement humain correspond, dans ce schéma marxiste, à celui d'une dynamique révolutionnaire incarnée par le cinéma lui-même. Ce dernier, comme invention technique, fruit du progrès humain, en est l'acteur et le véritable héros¹¹⁹³.

En ce qui concerne Lénine, sa figure de guide-suprême apparaît dans le cinéma soviétique après sa mort en 1924, et sert, à travers le rappel du déroulement de la Révolution, à donner une nouvelle image de Staline comme collaborateur dévoué et proche de Lénine. Cette nouvelle

¹¹⁹² Feigelson K., « L'héroïsme bolchevique ... », op. cit., p. 24.

¹¹⁹³ Ibid., p. 21.

figure cinématographique permettra de construire a posteriori au cinéma un personnage charismatique, faisant preuve d'audace, et dont l'élan révolutionnaire ne restera pas éphémère face aux tâches définies par le Parti pour l'avenir :

Dans de nombreux films de l'époque stalinienne des purges [...] (*Un grand citoyen* (1938) de Friedrich Ermler, *Lénine en 1918* (1939) de Mikhaïl Romm...), Lénine relève d'une construction purement légendaire. Lénine, puis plus tard Staline, deviennent peu à peu des héros institutionnalisés, figés aux différentes postures. Héros-idolâtre, hors du commun, Lénine au cinéma transcende toute routine. Son basculement dans l'espace public gomme les frontières entre vie publique et vie privée. De même Staline, l'homme proche et providentiel qui, dans un contexte de pénuries, répare le tracteur en panne sur la place Rouge dans *les Tractoristes* (1939) de Pyriev puis devient, dix ans plus tard, le seul et véritable héros de la Seconde Guerre Mondiale dans *La chute de Berlin* (1949) de Tchiaourelï où ce dernier le met en scène de manière à la fois surréaliste et mensongère. L'héroïsme comme principe de politique postrévolutionnaire se décline dans le cadre d'un État-Parti renforcé très différent du contexte de 1920 et autour d'un culte nouveau de la personnalité érigé désormais en pratique d'État : le chef (*Vojd*) est le guide, à la fois ami et pédagogue¹¹⁹⁴.

En revanche, les films tournés à l'étranger à caractère anticommuniste proposent un contre-type du personnage du Soviétique. Il s'agit d'un barbare, homme ayant perdu son apparence humaine et devenu une machine à mort¹¹⁹⁵. Ainsi, dans le drame allemand *Le*

¹¹⁹⁴ Ibid., p. 22 – 23.

¹¹⁹⁵ Nous avons trouvé une description similaire des personnages bolcheviques chez M. Ferro qui cite le premier film antisoviétique, *Jours de terreur à Kiev* de réalisateur inconnu. Il s'agit d'un film de propagande allemand tourné à Kiev en 1919 avec des acteurs russes. Dans ce film, les Rouges ont pris le pouvoir à Kiev. La violence et le crime font la loi : les bolcheviks, infâmes, dévalisent et tuent les bourgeois qui, au

Cuirassé Sébastopol (*Panzerkreuzer Sebastopol: « Weisse Sklaven »*) de K. Anton (1937), une « horde » de matelots dégénérés, lors d'une émeute, s'empare du croiseur cuirassé accosté à Sébastopol, dont elle fait partie de l'équipage, et saccage une fête paisible d'aristocrates. Ce film de propagande antisoviétique réalisé pendant la période nazie et se déroulant pendant la révolution de 1917, se voulait une réponse au *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Vêtus de noir (ou de haillons sales), les matelots de *Sébastopol* entrent en contraste avec les officiers portant les uniformes blanches de l'armée tsariste et représentés en personnages positifs. Les matelots jouent bien le rôle de « rouges » : ils sont à l'origine d'un bain de sang à Sébastopol. Ils pillent, tuent, violentent et célèbrent leur victoire dans le palais du gouverneur qui est fait prisonnier, humilié et battu dans une arrière-salle. Son ancien majordome devenu commissaire soviétique, amoureux de la fille du gouverneur, se sert d'elle comme monnaie d'échange en promettant d'épargner son père (fig.3).

Le sujet de *L'Enfer d'amour* (*Liebeshölle*) (1928), un autre film allemand tourné par C. Gallone, situé pendant la guerre civile, en 1921, dans un décor « traditionnel » russe des batailles dans la neige et des courses de traîneaux sur la glace, adopte le même sujet de la rivalité de deux officiers pour une femme. L'amoureux rejeté devient tchékiste, dur, manipulateur, suscitant la peur et l'indignation. Le mari de la femme convoitée devient son prisonnier. Quant au drame *GPU* (1942) réalisé par K. Ritter, il fait découvrir au spectateur un large réseau d'espionnage

contraire, sont honnêtes, ont des bonnes manières (Ferro M., *Cinéma et histoire...*, op. cit., p. 52 – 53).

soviétique à travers l'Europe, et a pour objectif de discréditer l'ennemi soviétique en pleine Seconde Guerre mondiale. C'est pour cela que l'armée allemande qui occupe Rotterdam en 1940, vient en aide aux prisonniers de la GPU, Irina et Peter qui se sont opposés à ce réseau d'espionnage.



Figure 3. Une femme maltraitée par un groupe de matelots enivrés de sang.

Bien que parfois seulement esquissés, les personnages bolcheviques révolutionnaires ou Soviétiques sont montrés comme fanatiques diaboliques, rudes et cruels, forts et rusés, au vocabulaire primitif, aux gestes brusques et aux timbres de voix désagréables. Généralement, ils portent des vestes en cuir et d'autres attributs qui sont censés de les distinguer parmi d'autres personnages (bandes de munitions, armes à feu, casquettes ou chapkas militaires). Aux corps

plutôt solides et bien battus, ces personnages ont les visages et les manières repoussants¹¹⁹⁶. Rappelons que MAD et d'autres caricaturistes emploient les détails similaires dans leurs caricatures anticomunistes.

À la fin des années 1920, face aux nouvelles exigences de la planification quinquennale, le cinéma soviétique est soumis à une réorganisation et oublie sa phase expérimentale¹¹⁹⁷. Il passe à une nouvelle esthétique, celle du réalisme socialiste ou « stalinien » (soit le modèle « totalitaire » de l'art¹¹⁹⁸), ce qui soumet encore plus l'esthétique aux ordres du politique, conventionnel et prosaïque, exclut tout autant l'ironie ou l'ambiguïté que l'expérimentation des avant-gardes des années 1920, difficile à comprendre par les masses, souvent, peu instruite, voire analphabètes. Cette période se traduit non seulement par une crise de la production filmique mais aussi par une crise de la création et un manque de scénarios correspondants aux canons du moment. La production chute : on passe de 148 films tournés en 1928 à moins de 35

¹¹⁹⁶ Федоров А., « Нацистские игровые фильмы на русскую тему » (2013) : <http://www.cinematheque.ru/post/228562> (Fedorov A., « Les films de l'époque nazie traitant des sujets russes », en russe, consulté le 26/06/2019).

¹¹⁹⁷ La concentration du pouvoir entre les mains de Staline, totale à partir de 1929, met fin au pluralisme culturel d'avant-garde. En 1932, les groupes artistiques sont dissous et laissent place à des unions professionnelles. En 1934, l'instauration officielle par A. Jdanov du « réalisme socialiste », doctrine, régissant tous les arts à partir du modèle littéraire, s'accompagne d'une injonction à « représenter la réalité dans son développement révolutionnaire ». A l'inverse du réalisme critique, ancré dans le réel, le réalisme socialiste dépeint un monde idéal, celui du futur (Liucci-Goutnikov N., « Vers le réalisme socialiste », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 25).

¹¹⁹⁸ Pozner V., « Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », dans Feigelson K. (dir.), *Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 15.

en 1933¹¹⁹⁹. Et entre 1933 et 1942, les studios soviétiques ont réalisé 308 films (54 étaient destinés aux enfants¹²⁰⁰). Un nouvel héros « positif » émerge, également, de cette production cinématographique censée créer l'illusion d'un monde merveilleux, où « *la vie est plus joyeuse, la vie est plus heureuse* »¹²⁰¹. Il s'agit d'un jeune homme, beau et ambitieux, quelques fois rêveur. C'est un ancien soldat de l'armée rouge devenu civil, qui construit sa vie dans une grande ville (un ouvrier, prolétaire) ou à la campagne (un paysan-kolkhozien), ventés, à travers ces films de propagande, pour les merveilles de l'industrialisation soviétique. Ainsi le film fantaisiste d'A. Andrievski *Mort d'une sensation* (1935), adapté de la pièce de K. Čapek *R. U. R.*, s'inscrit dans ce thème. Un scientifique-rêveur, Jim Ripl, invente des robots qui sont capables de remplacer les ouvriers d'usine, ce que les capitalistes ne tardent pas de faire. Afin de réprimer les grèves, ils lancent les robots contre les ouvriers. Jim Ripl meurt sous les pieds de ses créatures, mais les ouvriers détournent les robots en en faisant leurs alliés et font une « révolution » contre leurs oppresseurs.

¹¹⁹⁹ Ibid., p. 27.

¹²⁰⁰ Kenez P., « Le cinéma soviétique... », op. cit., p. 21.

¹²⁰¹ Il s'agit de la phrase «Жить стало лучше, жить стало веселее!» (en russe), reprise dans les affiches de propagande et le folklore soviétique, et appartenant à Staline qui l'a prononcée en novembre 1935, lors du Premier Congrès pansoviétiques des ouvriers-stakhanovets (Серов В., «Жить стало лучше, жить стало веселей» // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений : <http://bibliotekar.ru/encSlov/7/39.htm> (Serov V., « La vie est plus joyeuse, la vie est plus heureuse », dans *Le Dictionnaire des proverbes et expressions idiomatiques*, en russe, consulté le 27/07/2019). Mais c'est compter sans sa volonté de se débarrasser de la génération de 1917 et de fédérer une nouvelle élite autour du Guide suprême par le biais des procès de Moscou et la Grande Terreur des années 1930.

Une douzaine de films soviétiques des années 1930 ont l'usine comme dispositif scénique, alors que 17 films se déroulaient au sein d'une ferme collective. Il s'agit notamment de comédies musicales : « *le spectateur soviétique essentiellement informé par les films devait alors penser que la vie à la campagne était une sinécure éternelle rythmée de chants et de danses...* »¹²⁰². Parmi ces films, nous pouvons citer *Le sang chaud* de V. Korolevitch (1932) sur la création, en Extrême-Orient, à la fin des années 1920, par les anciens soldats de l'armée rouge d'une ferme collective, et les comédies musicales à succès de G. Alexandrov *Les Joyeux garçons* (1934), *Le cirque* (1936) et *Volga, Volga* (1938) qui subissent l'influence d'Hollywood mais, par les personnages et l'intrigue, répondent à la vision idéologique stalinienne. *Les Tractoristes* d'I. Pyriev (1939), *L'Accordéon* d'I. Savtchenko (1934) et *La Vie privée de Piotr Vinogradov* d'A. Matcheret (1934) s'inscrivent dans la même lignée des films¹²⁰³. Le grand public apprécie particulièrement ces comédies musicales et ces films d'aventures, tout comme Staline qui les visionne au Kremlin, et les nouveaux stars qu'ils font naître, notamment, Lioubov Orlova, comédienne et chanteuse, qui incarne des femmes humiliées, parvenant grâce à leur talent à changer leur destinée, Marina Ladygina, qui affectionne pour sa part les rôles d'ingénues paysannes, mais aussi Valentina Serova, Petr Aleïnikov, Léonid Outiossov et bien d'autres¹²⁰⁴.

À cette période, les réalisateurs émigrés et leurs homologues étrangers qui s'intéressent au thème de la Russie, sont tournés vers la

¹²⁰²Pozner V., « Un cinéma sous influence », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, *Beaux Arts*, num. spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 45.

¹²⁰³ Kenez P., « Le cinéma soviétique sous... », op. cit., p. 21.

¹²⁰⁴ Pozner V., « Un cinéma sous influence... », op. cit., p. 45.

littérature classique et ses héros sauveurs, réellement existants ou inventés, nobles guerriers comme Michel Strogoff, Hadji Mourat, Taras Boulba ayant marqué l'histoire de la Russie prérévolutionnaire. Sans oublier les sujets et personnages exotiques qui font voyager ou rêver de la Russie d'autrefois (*Le lion des Mogols*, *Le prince charmant*, *Casanova*, *La tragédie impériale*, *Les nuits moscovites*) ou faisant plonger dans le décor de la vie émigrée (*Nuits de princes*, *Tovaritch*). Le sujet du seul film proposé à I. Mosjoukine à Hollywood – *L'Otage* (*Surrender*) (1927) d'E. Sloman se situe, également, en Russie, en 1915, et la vedette du cinéma émigré interprète un officier de l'armée tsariste :

le public souhaite garder le souvenir d'une Russie tsariste alors que la presse insiste constamment sur les dangers que représente la nouvelle Russie soviétique, toujours méconnue mais hégémonique, aux portes de l'Europe, et dont « la valeur et la supériorité artistique a attiré l'attention universelle ». Les clichés ne font que perdurer de part et d'autre. Si Boris Souvarine, de retour d'URSS, publie en 1935 dans la plus grande indifférence son *Staline*, aussitôt concurrencé par *Le retour d'URSS* de Gide et *Mea-Culpa* de Céline, le stéréotype du cosaque sauvage au cinéma aura une vie longue. Le cinéma contribua à faire coexister dans ses images l'ambiguïté entre le présent et un passé russe condamné à se dissiper. La mode russe propagée par le cinéma des années trente fut la dernière manifestation de puissance d'une vieille Russie agonisante que la révolution de 1917 avait pensé balayer à tout jamais.¹²⁰⁵

En ce qui concerne le cinéma soviétique, dans la seconde partie des années 1930, on y réintroduit également les grands hommes du passé russe (Ivan le Terrible, Alexandre Nevski, Pierre le Grand, Koutouzov) en prédiction d'une grande révolution et pour mieux justifier le culte de

¹²⁰⁵ Khoreva E., « L'image de la Russie dans le cinéma... », op. cit., p. 46 – 47.

la personnalité de Staline¹²⁰⁶. Certains œuvres contribuaient à la terreur en la justifiant et se tournent vers de nouveaux héros soviétiques. Ainsi, le film d'Eisenstein *Pré de Bejin*, basé sur l'histoire de *Pavlik Morozov*, justifie la trahison d'un fils envers son père. *Aérograd* (1935) d'A. Dovjenko raconte l'histoire d'un homme qui tue son meilleur ami, en réalité un ennemi caché. Dans *La Carte du Parti* (1936) d'I. Pyriev, une femme met à mort son mari, lui aussi ennemi caché. *Un Grand Citoyen* (1937) de F. Ermler représente la version stalinienne du meurtre de Kirov et des grands procès publics, alors même que le film en était encore au tournage, quatre personnes qui y travaillaient furent arrêtées¹²⁰⁷. À la fin de cette période, en 1940, l'ennemi intérieur disparut complètement pour être remplacé par des étrangers ou leurs agents. Pour ainsi montrer que l'URSS se préparait pour une éventuelle guerre.

Un autre thème proposé par le cinéma soviétique de cette période est le passé tsariste aux traits négatifs et sujet à critiques. Ainsi, le documentaire d'E. Shub, *La chute de la dynastie Romanov* (1927) confrontant nouveaux et anciens héros, s'efforce, à partir d'un montage de films d'archives, de justifier la révolution de 1917. *Le Petit Orgue* de N. Khodataev (1933), un des premiers dessins animés soviétiques sonores, propose un portrait caricatural d'un général tsariste chargé de récupérer les impôts qu'une ville imaginaire doit au tsar. Le général est doté d'une voix d'orgue pour être entendu : il est alors à la fois ridicule et effrayant. L'indignation que les auteurs du dessin animé portent, en particulier, à ce personnage, est censée être transportée sur l'époque tsariste en général.

¹²⁰⁶ Sumpf A., « La Russie de Lénine à Staline... », op. cit., p. 10.

¹²⁰⁷ Ibid., p. 23.

Comment évoquer ici brièvement la réception des films soviétiques en France qui se passait dans un cadre restreint, notamment, en ce qui concerne les œuvres présentées comme « idéologiques » ? Les premiers films documentaires soviétiques arrivent dès 1922. En témoignent des articles courts dans *Cinéa* qui annoncent la projection au *Trocadéro*, puis au *Colisée* de *La Famine russe* (attribué à F. Nansen). L'objectif de ces projections est, avant tout, humanitaire et s'inscrit dans la campagne de collecte des fonds à destination des enfants russes victimes de la guerre civile¹²⁰⁸. En ce qui concerne la première projection d'un long-métrage de fiction venu de l'URSS, elle a lieu en 1924 au Gaumont Palace. Il s'agit de *Polikouchka* d'A. Sanine (1922) qui bénéficie d'un accueil plutôt favorable – les critiques mettent en avant « *une volonté de réalisme* », « *une foi historique* », mais aussi « *une technique remarquable* » et la performance de l'interprète du rôle principal, Ivan Moskvine¹²⁰⁹. Cependant, les visas d'exploitation, indispensables à toute projection publique, sont systématiquement refusés aux films à thématique révolutionnaire à l'instar des œuvres de Poudovkine (*La Mère*) et d'Eisenstein (*Le Cuirassé Potemkine*, *La Grève*, *Octobre*)¹²¹⁰,

¹²⁰⁸ *Cinéa*, n° 42, 24 février 1922, p.8 ; *Cinéa*, n° 44, 10 mars 1922, p.1.

¹²⁰⁹ Trevisse R., « Les présentations de la quinzaine », *Cinéa-ciné pour tous*, n° 4, 1 janvier 1924, p. 6.

¹²¹⁰ Les meilleurs critiques occidentaux des années 1920-1930, de Siegfried Kracauer en Allemagne à Léon Moussinac, Georges Charensol ou Georges Altmann en France, ont décelé aussitôt dans son film, artistiquement, un coup de génie. Le cinéma soviétique était gratifié là, selon Altmann, de « *sa vraie figure* », c'est-à-dire « *l'expression puissante du groupe, de la collectivité, du mouvement de foule* ». Quant à la réception du *Cuirassé* « *Potemkine* » en dehors de l'URSS, elle a permis de prendre la mesure de l'antisoviétisme des gouvernants d'alors. Ou bien il fut interdit de diffusion, ou bien il ne fut autorisé que dans des versions amputées (Richard L., « *Le Cuirassé Potemkine* : il

d'autres productions moins provocatrices subissent des coupures importantes. La projection des films non visés par la censure est cependant autorisée en séances privées accessibles sur invitation qui sont régulièrement organisées par des associations prosoviétiques (Le Cercle de la Russie neuve et Les Amis de l'Union soviétique), des ciné-clubs à l'instar des Amis de Spartacus, Le Ciné-club de France ou encore par des salles dites spécialisées, en occurrence Le Vieux-Colombier, Studio 28 ou Ursulines¹²¹¹.

V.2.3. Figures des *névozvrahtchenets*

Le terme de *névozvrahtchenets*¹²¹² (невозвращенец), qui signifie littéralement « celui qui ne retourne pas », un réfractaire au retour, devient usuel dans la langue russe à partir de 1929, suite à l'entrée en vigueur du décret du Présidium du comité exécutif central de l'URSS jugeant hors la loi les citoyens soviétiques, hauts fonctionnaires, ouvriers et paysans se trouvant à l'étranger et refusant de retourner en URSS. Devenir un réfractaire au retour était passable de confiscation de tous les

y a quatre-vingts ans, un coup de génie d'Eisenstein », *Le Monde diplomatique*, décembre 2005, p. 30).

¹²¹¹ Puchenkina N., « L'invention du regard : la réception du cinéma soviétique en France dans l'entre-deux guerres (1924-1932) » [PDF en ligne], https://crem.univ-lorraine.fr/sites/crem.univ-lorraine.fr/files/users/documents/linvention_du_regard_-_la_reception_du_cinema_sovietique_en_france_dans_lentre-deux-guerres_1924-1932.pdf (consulté le 27/07/2019).

¹²¹² Selon les règles de la translittération ISO-9, nous serons obligée d'écrire ce mot de la façon suivante : « nevozbrašenec ». Cependant, nous avons privilégié la version communément employée dans les textes français.

biens et de peine de mort. Le décret avait un effet rétroactif et s'appliquait à tous les « Soviétiques » ayant choisi de ne pas revenir en URSS même avant sa proclamation. Le nom de *névozvrahtchenets* définit donc assez rapidement non seulement les anciens citoyens soviétiques émigrés mais aussi les sujets de l'Empire russe qui ont refusé de rentrer dans leur pays d'origine¹²¹³. Dans le présent sous-chapitre, nous allons donc l'appliquer à ces trois catégories suivantes : les réfractaires au retour qui ne souhaitent pas retourner en URSS sans pour autant s'opposer au régime soviétique¹²¹⁴ ; les émigrés, arrivés en France suite à la révolution de 1917 et la guerre civile, qui refusent de retourner en Russie soviétique ; et les transfuges, anciens collaborateurs des chambres du commerce ou des ambassades soviétiques à l'étranger ainsi que les artistes, sportifs et agents de la Guépéou¹²¹⁵, qui « désertèrent »

¹²¹³ « Décision du 21 novembre 1929 de déclarer hors de la loi les fonctionnaires, citoyens de l'Union des républiques socialistes soviétiques, qui ont rejoints les ennemis de la classe ouvrière et paysanne et refusent de retourner en URSS », signée le président de la Comité centrale exécutive de l'URSS M. Kalinine et le secrétaire de la Comité centrale exécutive de l'URSS A. Enoukidzé [en ligne] : <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=27646#09209273487074714> («Постановление от 21 ноября 1929 года об объявлении вне закона должностных лиц – граждан Союза ССР за границей, перебежавших в лагерь врагов рабочего класса и крестьянства и отказывающихся вернуться в Союз ССР», подписанное М. Калининым и А. Енукидзе; en russe, consulté le 05/05/2019).

¹²¹⁴ Par exemple, le cas du peintre G. Annenkov qui arrive à l'étranger dans le cadre d'une mission officielle et y reste ; il collabore ensuite dans les médias soviétiques et dans la presse des émigrés en France, il expose aussi ses tableaux comme peintre indépendant.

¹²¹⁵ Par exemple, le joueur d'échecs Alexandre Alekhine, le chanteur d'opéra Fédor Chaliapine, l'employé de l'ambassade soviétique à Paris Grigori Bessedovsky devenus névozvrahtchentsy dans les années 1920 ; le chef des services de renseignements soviétiques en Europe occidentale Walter Krivitsky, l'espion soviétique infiltré dans l'entourage de L. Trotski Alexandre Orlov, l'ambassadeur en Bulgarie Fiodor Raskolnikov dans les années 1930 ; l'employé du chambre de commerce soviétique à

l'URSS et la cause soviétique et raillent les adversaires communistes à l'étranger.

Le thème du retour et, surtout, des conséquences du retour en URSS pour les émigrés est abordé dans la caricature dès 1921, en parlant de l'espoir du retour fort présent dans la caricature. Cependant, l'opposition au retour est aussi un combat idéologique mené par les dessinateurs contre l'activité des Unions du retour « à la patrie » (Союзы возвращения на родину) fondées aux États-Unis, en France et en Bulgarie dans les milieux des émigrés russes suite à la publication, en 1921 et en 1924, des décrets soviétiques sur l'amnistie des Russes blancs. La propagande engagée par ces unions a incité au retour en URSS de nombreux réfugiés (la première vague en 1921 comptait 121343 personnes et un total de 181432 personnes sont revenues entre 1921 et 1931), dont le sort, à quelques exceptions près, s'est avéré tragique : des anciens officiers étaient souvent abattus à leur arrivée, et des sous-officiers et soldats étaient envoyés dans les camps¹²¹⁶. Les rapatriés ayant

Washington Viktor Kravtchenko, le fonctionnaire de l'ambassade soviétique à Ottawa Igor Gouzenko dans les années 1940 et bien d'autres.

¹²¹⁶Пушкарева Н. Л. Возникновение и формирование российской диаспоры за рубежом : <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187224> (Puškareva N. L., « La fondation et le développement de la diaspora russe à l'étranger », en russe ; consulté le 05/05/2019). Le film de R. Wargnier et S. Bodrov-père *Est-Ouest* (1999) pourrait servir d'aperçu du sort des rapatriés russes. Cependant, le sujet du film se déroule en 1946 suite à l'entrée en vigueur du décret stalinien proposant aux émigrés qui ont fui la révolution de 1917 de revenir s'établir en URSS. Entre 1943 et 1948, il existe, en France, l'Union des patriotes russes devenu l'Union des patriotes soviétique qui propage l'idée du retour et exerce une influence sur les émigrés en les incitant à retourner en URSS. Voir aussi sur la politique de rapatriement des Russes en URSS depuis la France : Polian P. M., Colpart Ch., « Le rapatriement des citoyens soviétiques depuis la France et les zones françaises d'occupation en Allemagne et en Autriche », *Cahiers du Monde russe*, Vol. 41, n°1, janvier – mars 2000, p. 165–189 et Coudry G.,

survécu mettent ensuite en garde les émigrés contre les promesses des bolcheviks. La majeure partie de l'émigration blanche, même si elle reste nostalgique du passé et rêve de revoir sa patrie, demeure donc défavorable au retour en Russie tant que le régime soviétique y perdure. L'Union générale des combattants russes (Русский Общевоинский Союз), désignée souvent par son acronyme ROVS), fondée en Serbie en 1924 par le général baron P. Wrangel pour maintenir un lien entre les militaires russes, officiers et soldats en exil, avait aussi pour l'objectif d'empêcher le retour des émigrés en URSS. La popularité de ROVS dans le milieu des émigrés demeure aussi élevée que l'union reste constamment en ligne de mire des services de renseignement soviétiques. Grâce à des agents doubles, en 1930, le Guépéou¹²¹⁷ réussit à enlever et à assassiner le général A. Koutiérov, président de l'union de 1928 à 1930, et ensuite, son successeur de 1930 à 1937, le général E. Miller¹²¹⁸.

La dangerosité de la situation en Russie soviétique pour les émigrés est donc évoquée par les caricaturistes émigrés. Il s'agit souvent d'images violentes, mettant en avant les détails symbolisant la mort ou la souffrance (une corde de pendaison, une cellule de prison, un peloton

Les camps soviétiques en France. Les « Russes » livrés à Staline en 1945, Paris, Albin Michel, 1997.

¹²¹⁷ La police d'État de l'Union soviétique entre 1922 et 1934. Elle a succédé à la Tcheka et a précédé le NKVD, créé en 1934.

¹²¹⁸ Grey M., *Le général meurt à minuit: l'enlèvement des généraux Koutiérov (1930) et Miller (1937)*, Paris, Plon, 1981. Il faut dire que les espions des services soviétiques sont nombreux dans le Paris de l'entre-deux-guerres. Ils sont à l'origine de la disparition ou de la mort de certains leaders idéologiques en exil. Ce sujet trouve, également, sa place dans la caricature. Ainsi le personnage de M. Linsky, le patineur débutant Ivan Bejenski, apprend à patiner sans fautes dès qu'il remarque une personne suspecte – « un agent de la Guépéou » – qui l'observe (Linsky M., « Comment Ivan Bejenski a appris à patiner (Как Иван Иванович Беженцев учился кататься на коньках) », *La Russie Illustrée*, Paris, 27 février 1926, p. 3).

d'exécution). Ainsi, sur l'un des dessins publiés en 1921 dans *La Cause commune*, MAD transforme son cadre en potence noire avec une corde en boucle au milieu à travers laquelle nous voyons un bateau chargé d'émigrés rapatriés s'approcher de la côte russe. Une effrayante ombre du bourreau bolchevik, aussi noire que sa potence, se dresse, toute prête à agir, juste à côté. Le blanc qui symbolise les émigrés et leur innocence comme victimes contraste avec le noir qui incarne le mal soviétique et sa cruauté. Une autre ombre sur l'eau venant du bateau fait penser, grâce à sa forme arrondie et encerclant le navire, à une flaque de sang. La légende au sarcasme lourd, faisant référence à l'accueil criminel, qui accompagne ce dessin renforce son objectif de mise en garde des Russes à l'étranger : « Retournez à votre patrie, un Arc de Triomphe vous y attend !.. » (*fig. 1*)¹²¹⁹.

Il serait judicieux de rappeler que dans les années 1920, les émigrés russes rêvent encore d'en découdre avec les « Rouges » et comptent sur l'Europe pour les aider. Dans *Le roman des Russes à Paris*, A. Jevakhoff note, par exemple, que lors des bals organisés en exil, les élèves de l'école des Cadets racontent à leurs cavalières comment ils vont devenir officiers et chasser le bolchevique de la Sainte Russie. Les garçons se vantent toujours, on le sait, surtout en faisant tournoyer des jeunes filles rougissantes. Ces garçons ont cru longtemps à ce qu'ils disaient »¹²²⁰. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre 5 de notre thèse, les caricatures transmettent cet espoir, quelques fois de façon directe et

¹²¹⁹ MAD, « Le retour à la patrie (Возвращение на родину) », *La Cause commune*, Paris, 24 mai 1921, p. 1. («Возвращайтесь на родину - для вас тоже приготовлена арка!»)

¹²²⁰ Jevakhoff A., *Le roman des Russes...*, op. cit., p. 79.

même naïve : l'émigré arrive en Russie avec ses bagages où, aidé par un soldat étranger, il récupère ce qu'il avait perdu¹²²¹. Or, avec la reconnaissance de l'URSS, en 1924, par la plupart des capitales occidentales, la fermeture progressive de l'URSS au monde à partir de 1928¹²²² et face aux craintes pour leurs vies en cas de retour, les « Russes blancs » commencent à rejeter toute idée de revenir en URSS devenant, de sorte, névozvrachtchenets.

Déjà en 1925 dans *La Russie illustrée*, MAD compare la vie en exil à ce que l'émigré pourrait endurer en revenant en URSS : se voir envoyé dans un camp de travail forcé, être emprisonné ou fusillé. « Les émigrés se plaignent du chômage..., note le caricaturiste dans les légendes. - Qu'ils se rappellent qu'en Russie soviétique ils feront des travaux forcés.- Les émigrés se plaignent des difficultés à trouver un logement.- Qu'ils se rappellent qu'en Russie soviétique ils auront une cellule gratuite.- Les émigrés se plaignent du coût de la vie à l'étranger... - Qu'ils se rappellent qu'en Russie soviétique la vie a perdu sa valeur,

¹²²¹ Dans *Bitche*, M. Alexandrov (M. Drizo), dessine, par exemple, l'émigré russe une valise à la main devant le « siège principale de l'Armée rouge » qui est prêt à tomber suite à l'attaque armée des soldats étrangers : « - Attends un peu, le réfugié sans domicile, cet appartement sera bientôt en location » (Alexandrov M., « En attente d'une location (В ожидании сдачи) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 8).

¹²²² « À partir de 1928, le gouvernement soviétique mena une politique énergique et systématique de censure et de contrôle sur toutes les institutions culturelles du pays et d'isolement croissant par rapport à l'étranger. Dès 1931, l'Union soviétique s'était fermé (p. 234) au monde dans son ensemble, et aux contacts avec l'émigration en particulier. Finalement, après que Staline eut pris les rênes du pouvoir, la communication entre les émigrés et leur patrie devient impossible. Un rideau de fer fut abaissé, et l'URSS se coupa virtuellement de toute relation avec l'extérieur, à part les relations politiques et économiques strictement nécessaires » (Raëff M., *Politique et culture en Russie...*, op. cit., p. 234 – 235).

comme nulle part ailleurs » (fig. 2 – CI). Cette planche, restant d'actualité, est ensuite republiée par le même périodique en 1930¹²²³.



Figure 1. « Retournez à votre patrie, un Arc de Triomphe vous y attend !.. »

¹²²³ MAD, « Camarades émigrés, retournez en Russie ! (Товарищи эмигранты, возвращайтесь в Россию !) », *La Russie Illustrée*, Paris, 20 août 1925, p. 3 ; MAD, « Camarades émigrés, retournez en Russie ! (Товарищи эмигранты, возвращайтесь в Россию !) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 novembre 1930, p. 3.

Pour les artistes exilés, il n'existait plus aucune raison de retourner en Russie. À cette époque, dans un de ses billets publiés dans *Les Dernières nouvelles*, Don Aminado note aussi que les émigrés sont prêts à poser leurs valises :

Il y a encore une douzaine d'années, nous n'étions que des fugitifs. Ensuite, nous sommes devenus des réfugiés. Puis, nous nous sommes transformés en coureurs. Et enfin, nous pouvons nous appeler émigrés. Il y a douze ans, nous n'avions aucune habitude. Bien au contraire, nous ne faisons que perdre nos anciennes habitudes. Nous n'avions non plus de mœurs. Car de quelles mœurs de la société pouvons-nous parler s'il s'agit de la société qui s'était miraculeusement accrochée à un train en marche et continue à s'y suspendre ?.. (..) Or, les années sont passées. Nous nous sommes posés, avons repris notre souffle et regardé autour de nous. Pour notre grand étonnement, nous avons remarqué que nous sommes toujours en vie¹²²⁴.

Quant à N. Berberova, dans son autobiographie *C'est moi qui souligne*, elle est encore plus directe et décidée : « *Vaut-il mieux la liberté sans la Russie ? Ou la Russie sans la liberté ?* »¹²²⁵

En 1925, dans *La Renaissance*, et 1937, dans *Les Dernières nouvelles*, MAD propose deux caricatures similaires qui partagent cette vision et représentent un émigré installé sur sa valise en face de l'ambassade soviétique. Les employés sortent le voir et l'invitent à entrer. Il refuse de le faire préférant attendre que le régime soviétique disparaisse (*fig. 3 et 4 – CI*)¹²²⁶. Dans une autre planche publiée dans *La*

¹²²⁴ Aminado Don, « Une affaire ordinaire (Бытовое явление) » (coupure non datée des *Dernières nouvelles*), cité par R. Yanguirov dans *La chronique cinématographique...*, op. cit., p. 119.

¹²²⁵ Cité par Ralph Schor dans le documentaire d'Y. Riou *Des Russes blancs*, op. cit.

¹²²⁶ MAD, « Le retour des émigrés (Возвращение эмигрантов) », *La Renaissance*, Paris, 22 septembre 1925, p. 1 ; MAD, « La tentative d'attirer les émigrés en URSS

Russie illustrée en 1937, MAD relance l'idée déjà exposée à travers ses caricatures des années 1920, que le retour en URSS rime avec le suicide et que les émigrés, même particulièrement nostalgiques, ne sont pas encore prêts à mourir (*fig. 5 – CI*)¹²²⁷.

Le caricaturiste s'intéresse, également, aux Soviétiques qui profitent de la vie à l'Ouest et pourraient devenir névozvrachtchenets potentiels. En comparaison à la Russie soviétique, ils perçoivent la France comme le paradis terrestre. L'un de ces personnages, le camarade Yatcheïkine (du mot russe «ячейка» signifiant « cellule », nom donné à une petite unité du PC en URSS) est envoyé à Paris pour faire connaissance avec tous les côtés négatifs du régime bourgeois. Dans la capitale française, il s'est fait partout accompagné par le camarade Guepsoune, probablement, un agent de la Guépéou, présenté comme employé de *rue Grenelle*. Au départ, Yatcheïkine blâme la vie à l'Ouest en s'accrochant, certainement, par peur et grâce aux idées reçues, aux valeurs soviétiques. Mais cette *komandirovka* (mission) lui ouvre les yeux et il se rend compte de toute la misère soviétique et les mensonges que le gouvernement de son pays impose aux citoyens :

– T'fou!.. a craché le camarade Yatcheïkine en voyant les magasins pleins de toutes sortes de marchandises de bonne qualité. – T'fou!.. a craché le camarade Yatcheïkine en voyant des ouvriers endimanchés à la terrasse d'un bar. – T'fou! T'fou!.. a-t-il, à nouveau, craché en voyant les passants bien habillés se promener sur les boulevards. – T'fou!.. a-t-il répété devant un restaurant où l'on

(Привлечение эмигрантов в СССР)», *Les Derniers nouvelles*, Paris, 29 septembre 1939, p. 3.

¹²²⁷ MAD, « Le retour des émigrés en URSS (Возвращение эмигрантов в СССР) », *La Russie Illustrée*, Paris, 19 février 1938, p. 3.

peut manger à sa faim. – T’fou! Diable! a-t-il craché en voyant les rues et les immeubles propres. Quand on lui a montré un homme qui portait son argent à la banque, Yatcheïkine a encore craché avec haine. – Je vois bien, mon cher camarade, à quel point l’infecte culture bourgeoise d’Europe vous déplaît, a remarqué Guepsoune. – Oh, non! a répondu Yatcheïkine. Je crache, car je vois maintenant à quel point c’est écœurant chez nous, en URSS! (*fig. 6 – CI*)¹²²⁸

M. Linsky montre aussi un autre Soviétique prénommé Ivan, qui devrait être un employé consulaire ou du ministère du commerce de l’URSS, et qui se plait beaucoup en France. Le caricaturiste le figure sur une plage de Normandie, où il profite du beau temps, tandis que « le pauvre prolétariat s’étouffe dans les griffes du capitalisme mondial ». Et ensuite, à Paris, au musée du Louvre, où il pose près de la statue d’Apollon en s’imaginant en homme parfait malgré son apparence peu avantageuse (ses oreilles sont écartées et il paraît obèse avec un gros nez sur son visage large). Voudra-t-il retourner en URSS ? (*fig. 7 – CI*)¹²²⁹

¹²²⁸ MAD, « Le camarade Yatcheïkine à Paris (Товарищ Ячейкин в Париже) », *La Russie illustrée*, Paris, 14 juillet 1928, p.13. (« Тов. Ячейкин, член компартии, получил командировку в Париж для ознакомления со всеми отрицательными сторонами гнусного буржуазного режима. - В Париже к нему был прикомандирован тов. Гепсун с rue Grenelle, который должен сопровождать его повсюду. - Тьфу!- плюнул тов. Ячейкин, увидев богатые магазины, наполненные роскошными товарами. - Тьфу! - плюнул он, увидев рабочих, похожих на буржуев, сидящих в кафе за рюмкой вина. - Тьфу! Тьфу! - слевывал от, глядя на хорошо одетую, нарядную публику на бульварах. - Тьфу! - при виде огромного ресторана, где кормят до отвала. - Тьфу! Тьфу! - снова плюнул он, посмотрев на чистые улицы и высокие чистые дома. - И с особой злостью сплюнул тов. Ячейкин, когда ему показали самодовольного гражданина, несущего свои сбережения в сберегательную кассу. - Я вижу, дорогой товарищ, как вам противна гнилая буржуазная европейская культура, - сказал тов. Гепсун. - Да нет же! - ответил тов. Ячейкин. - Я плююсь потому, что вижу теперь, какая гадость у нас в СССР!»)

¹²²⁹ Linsky M., « Les cartes postales et les photographies pour la Russie (Открытки-фотографии в Россию) », *La Russie Illustrée*, Paris, 17 juillet 1926, p. 7.

Ce personnage, tout comme Yatcheïkine, fait penser à Iranoff, Buljanoff et Kopalski, trois agents du ministère soviétique du commerce, de la comédie d'E. Lubitsch *Ninotchka*, qui sont envoyés à Paris pour vendre des bijoux confisqués à des aristocrates pendant la Révolution de 1917. Ces hommes aux habits très modestes et aux chapeaux ridicules qui se distinguent facilement des Européens par leur apparence et leurs gestes peureux et agités, sont d'abord logés dans une suite royale d'un hôtel chic Place de la Concorde et goutent, ensuite, aux « charmes décadents » du luxe capitaliste grâce au comte Léon d'Algout, engagé pour récupérer ces bijoux pour une duchesse émigré russe, et qui, au passage, tombe amoureux d'une communiste soviétique Ninotchka venue rejoindre ses collègues à Paris. Il s'agit d'une satire sociale de la Russie stalinienne qui vient de vivre les trois procès de Moscou, et est présentée comme un régime austère où sévissent la misère et les arrestations. Dans le film, elle est opposée à la vie à l'étranger, où les bonnes conditions de vie comme une bonne nourriture, un bagagiste à la gare ou encore des vêtements de femme haute-couture, sont accessibles à la population. Après être retournés en URSS, ces personnages ne cessent pas de songer à cette vie « capitaliste » et finissent par devenir névozvrachtchenets lors de leur mission en Turquie. À la fin du film on les voit ouvrir un restaurant russe à Constantinople. Quant à Ninotchka, dans la capitale turque, elle rejoint son amoureux et décide de rester avec lui à l'étranger (*fig. 8 – CI*).

En revenant aux caricatures, nous y trouvons aussi les Soviétiques nouvellement arrivés en France. Ces dessins appartiennent à MAD qui

souligne particulièrement le fait que les personnages ont réussi à échapper à la misère : ils sont vêtus modestement, sans aucun signe de luxe, et sont maigres. Cependant, nous pouvons supposer qu'il s'agit des Soviétiques qui n'occupent pas de hautes fonctions. Ainsi, sur la planche « Qui a raison ? » publiée en 1927 dans *La Russie illustrée*, MAD compare deux Soviétiques en mission à Paris : le premier descend avec ses valises à la gare, le second se trouve dans un hôtel luxueux. Avec ses joues creuses, le visage allongé et la silhouette fine et crispée, le premier, ressemble à une bougie fondue. Le second, gros, bien habillé, avec une chaîne en or et une cigarette à la main, incarne la vie prospère. MAD accentue ce contraste grâce à la légende : « ...il ne faut pas vous étonner, si les uns, qui viennent de l'URSS, disent que la vie là-bas est dure, et les autres disent, que c'est un vrai paradis » (fig. 9 – CI)¹²³⁰. Sur un autre dessin publié la même année en couverture d'un numéro spécial de *La Russie illustrée* consacré aux vacances, le dessinateur figure un Soviétique en cure thermale. Cet homme maigre à l'apparence modeste est opposé, cette fois-ci, à un Français, costaud et aisé, qui souhaite perdre du poids. La réponse apportée est à la fois sarcastique et inattendue : il faut essayer le régime soviétique ! (fig. 10)¹²³¹.

¹²³⁰ MAD, « Qui a raison ? (Кто прав?) », *La Russie illustrée*, Paris, 17 décembre 1927, p. 3. (« ...не удивляйтесь, если одни приезжие из СССР говорят, что живет там плохо, а другие утверждают, что там настоящий рай.»)

¹²³¹ MAD, « En cure thermale » (На курорте) », *La Russie illustrée*, Paris, 6 août 1927, couverture. («Иностранец: - Извините, сударь... Вы так худы... Не можете ли Вы сообщить мне Ваш режим? - Русский: - Извольте: советский!..»)



Figure 10. « L'étranger : – Pardonnez-moi, Monsieur...Vous êtes si svelte...Auriez-vous la gentillesse de me dire comment s'appelle votre régime ? - Le Russe : - Avec plaisir : c'est le régime soviétique ! »

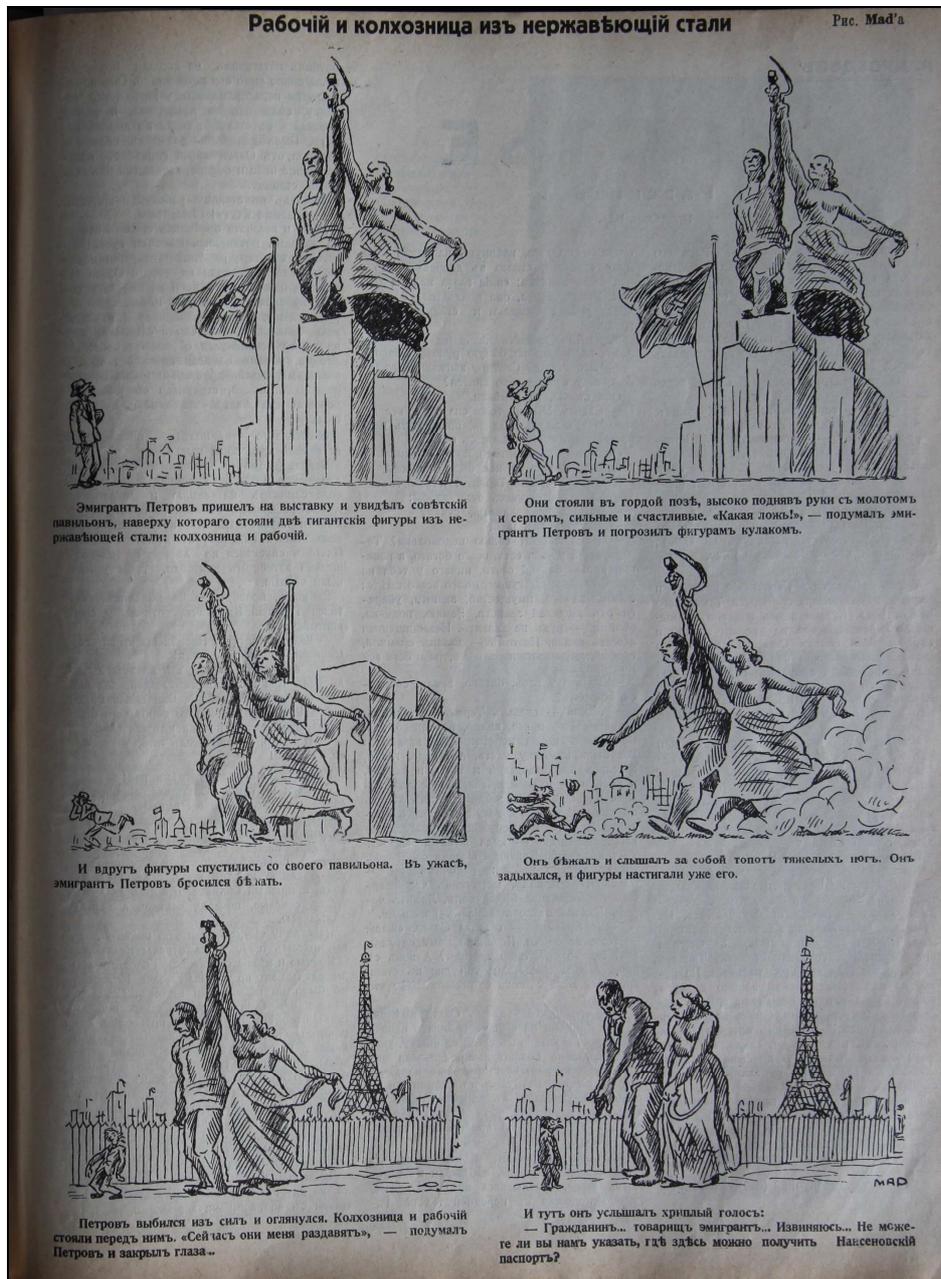


Figure 12. «L'émigré Petrov était venu à l'exposition. Il a aperçu le pavillon soviétique, au sommet duquel se trouvaient deux figures géantes en acier inoxydable : un ouvrier et une kolkhoziennne. - Dressés fièrement, forts et heureux, ils ont brandi chacun en l'air leur main avec un marteau et une faucille. – Quel mensonge ! a pensé

l'émigré Petrov en montrant son poing à la statue. – Tout à coup, les personnages ont sauté de leur piédestal. Terrifié, l'émigrant Petrov s'est mis à courir. – En courant, il entendait derrière lui le claquement de jambes lourdes. Il était tellement essoufflé qu'il n'arrivait plus à courir, et a senti les personnages en acier le rattraper. – Épuisé, Petrov s'est retourné. La kolkhozienne et l'ouvrier se tenaient devant lui. – Maintenant, ils vont m'écraser, a pensé Petrov en fermant les yeux ... – A ce moment, il a entendu une voix enrouée. – Citoyen ... Camarade émigré ... Je m'excuse ... Dites-nous, s'il vous plait, où nous pouvons demander les passeports Nansen ? »

La question se pose donc de savoir, si ces Soviétiques démunis voudront bien retourner en URSS après leurs séjours à l'étranger, et elle reste d'actualité durant la décennie suivante. Ainsi, en 1937, dans les planches consacrées à la participation de l'URSS à l'Exposition universelle de Paris¹²³², qui s'est tenue du 25 mai au 25 novembre en mettant à l'honneur un pavillon soviétique, MAD revient à ses idées de la dénonciation du pouvoir mensonger et de l'existence misérable des citoyens soviétiques. Il compare alors la somptuosité extérieure du pavillon, surplombé d'une statue gigantesque de Vera Moukhina représentant un ouvrier-prolétaire et une kolkhozienne, les symboles de la puissance industrielle et agricole soviétique¹²³³, à ce qui se passe à l'intérieur de ce même pavillon ressemblant à un tombeau en marbre. Aux yeux de MAD, ses employés sont malheureux : ils sont repliés sur eux-mêmes, échine courbée, regard vers le sol. Leurs postures reflétant

¹²³² Nommée officiellement l'Exposition internationale des « Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne ».

¹²³³ *L'Ouvrier et la Kolkhozienne* est un groupe sculpté créé en acier inoxydable par l'artiste russe V. Moukhina en 1937. Il est devenu le symbole du « réalisme socialiste » soviétique. De style Art déco, le monument est composé de deux figures : une femme (la kolkhozienne) et un homme (l'ouvrier), brandissant respectivement la faucille et le marteau, symboles communistes des deux branches du prolétariat (l'agriculture et l'industrie). Haute de 2,5 mètres et pesant 80 tonnes, cette sculpture monumentale a été construite spécialement pour l'Exposition universelle de 1937 à Paris.

un profond mal être et, voire la honte, rappellent celles des émigrés figurés par le caricaturiste durant les premières années de l'exil. Ces Soviétiques maigres et abattus contrastent avec les visiteurs chics du pavillon, aux dos parfaitement droits, qui se pavanent fiers d'eux (*fig. 11 – CI*)¹²³⁴. Sur une autre planche, MAD va directement au but en évoquant le thème des transfuges. Il s'agit du célèbre groupe sculpté *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne* de Moukhina qui saute de son piédestal pour demander à un émigré, un certain Petrov venu visiter l'Exposition, où obtenir le passeport Nansen (*fig. 12*)¹²³⁵. Rappelons que cette statue deviendrait ensuite l'emblème de Mosfilm, société de production cinématographique soviétique basée à Moscou.

Pour MAD, toute occasion d'émigrer est alors à saisir : une mission, une visite officielle, une cure à l'étranger. Ainsi, il montre un groupe de chercheurs soviétiques heureux de se retrouver au Pôle Nord lors d'une expédition. Leur seule crainte reste que la glace dérivante sur laquelle ils se trouvent, dérive jusqu'aux côtes de l'URSS (*fig. 13 –*

¹²³⁴ MAD, « L'art soviétique et la réalité soviétique (Советское искусство и советская действительность) », *La Russie illustrée*, Paris, 14 août 1937, p. 3.

¹²³⁵ MAD, « *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne* en acier inoxydable (Рабочий и колхозница из нержавеющей стали) », *La Russie illustrée*, Paris, 5 juin 1937, p. 3. (« Эмигрант Петров пришел на выставку и увидел советский павильон, наверху которого стояли две гигантские фигуры из нержавеющей стали: рабочий и колхозница. – Они стояли в гордой позе, высоко подняв руки с молотом и серпом, сильные и счастливые. «Какая ложь!», - подумал эмигрант Петров и погрозил фигуре кулаком. – И вдруг фигуры спустились со своего пьедестала. В ужасе эмигрант Петров бросился бежать. – Он бежал и слышал за собой топот тяжелых ног. Он задыхался и фигуры настигали уже его. – Петров выбился из сил и оглянулся. Колхозница и рабочий стояли перед ним. «Сейчас они меня раздавят», - подумал Петров и закрыл глаза... - И тут он услышал хриплый голос. «Гражданин... Товарищ эмигрант...Извиняюсь... Не можете ли вы нам указать, где можно получить Нансеновский паспорт?») »

CI)¹²³⁶. Cette caricature fait penser à de nombreux cas historiques des névozvrachtchenets et transfuges des années 1920 – 1930. Par exemple, au peintre G. Annenkov qui, comme l'artiste officiel de l'URSS, présente ses œuvres lors de la XIV^{ème} Exposition internationale de l'Art à Venise, lors de l'été 1924. D'Italie il part en France, où il participe à l'organisation du stand soviétique pour l'Exposition internationale à Paris en avril 1925¹²³⁷. Annenkov profite de ce séjour pour exposer ses œuvres, essentiellement des vues parisiennes, dans les galeries de la capitale, et collabore aux revues prosoviétiques.

Selon un biographe de G. Annenkov, le peintre ne fut jamais un militant dévoué au service du pouvoir soviétique. Même s'il avait salué la Révolution de février 1917, il n'a pas pris parti lors des manifestations bolcheviques d'octobre. Dans ces changements politiques il ne voyait qu'une ouverture exceptionnelle aux expériences artistiques les plus osées et les plus révolutionnaires qui pourraient survenir dans tous les domaines, et surtout, au théâtre et dans les beaux-arts. Annenkov ne pensait pas aux opportunités de carrière, ne s'intéressait qu'à la création

¹²³⁶ MAD, « L'enthousiasme des participants à l'expédition au Pôle Nord (Энтузиазм участников экспедиции на Северный полюс) », *La Russie illustrée*, Paris, 12 juin 1937, p. 3.

¹²³⁷ « Absents des grandes institutions internationales, les Soviétiques dirigent une intense propagande vers l'étranger pour obtenir le soutien des peuples, voire l'adhésion aux partis communistes dirigés par le Komintern à Moscou. À Paris au printemps 1925, le pavillon de deux étages en bois dessiné par Constantin Melnikov et décoré par les affiches d'Alexandre Rodtchenko frappe les esprits. S'il reproduit des institutions d'éducation politique (club ouvrier et isba-bibliothèque), il entre dans l'histoire comme précurseur de l'architecture moderniste aux côtés du pavillon Esprit nouveau élaboré par Le Corbusier » (Shumf A., « Le Pavillon soviétique à l'exposition des Arts décoratifs de 1926 », *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets, Beaux Arts*, num. spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 18).

et s'accrochait à toute possibilité qui s'offraient à lui¹²³⁸. Après ses deux missions à l'étranger, il ne retourne plus en URSS. À Paris, restant pour autant loyal au gouvernement soviétique, il tente aussi de renouer les liens avec les artistes français et des « Russes blancs ». Il débute alors une carrière de créateur de décors et de costumes de théâtre et de cinéma¹²³⁹, décroche des contrats comme illustrateur de livres et ouvre même, en mai 1925, le cabaret *Arc en ciel*. Sa collaboration en tant que journaliste dans la presse des émigrés russes en France commence dans *Le Temps Russe* («Русское время») (1925-1929)¹²⁴⁰ sous le pseudonyme N. Mikhaïlov¹²⁴¹. La même année, Annenkov publie également une critique dans le quotidien *La Renaissance*, qu'il signe de l'anagramme « Y.A. »¹²⁴². Il collabore ensuite, comme nous l'avons déjà vu, aux revues *Oukwat* et *Satyricon*. Sans oublier sa carrière d'écrivain sous le pseudonyme de Boris Temiriaseff. Cette multitude de pseudonymes de l'artiste pourrait s'expliquer par l'atmosphère de peur et de paranoïa régnants dans la communauté émigrée¹²⁴³, notamment, après les enlèvements des généraux Koutiérov et Miller par les agents soviétiques.

¹²³⁸ Обухова-Зелинская И. Юрий Анненков – создатель биографических мифов и объект мифологизации// Право на имя. Биографика 20 века: Восьмые чтения Вениамина Иоффе. 20 – 22 апреля 2010: Сборник докладов, СПб, Европейский Университет, 2011, с. 159 (Obuhova-Zelinskâ I., « Youri Annenkov, créateurs des mythes biographiques et objet de la mythologisation », dans *Le droit à un nom. Biographies du 20^e siècle : 8^e lecture autour de V. Ioffé. 20 – 22 avril 2010 : actes du colloque*, Saint-Petersbourg, Evropeiskiy Universitet, 2011, p. 159 ; en russe).

¹²³⁹ Il a consacré près de 40 ans de sa carrière en émigration au septième art en collaborant avec les plus grandes vedettes comme M. L'Herbier, M. Ophüls, J. Becker et d'autres.

¹²⁴⁰ Dirigé par A. Filipoff et B. Souvorine.

¹²⁴¹ Cf. Yanguirov R., « Ūrij Annenkov et Ili'â Erenburg..., op. cit., p. 326.

¹²⁴² Ibid., p. 326.

¹²⁴³ Schlögel K., *Le Berlin russe...*, op. cit., p. 417.

Les cercles artistiques des Russes en exil restant fermés face aux nouveaux arrivants des années 1920 et 1930, qui pouvaient potentiellement avoir des rapports avec les Soviétiques, Annenkov tente de travailler « face cachée », afin de se faire accepter par ces « émigrés blancs »¹²⁴⁴. Il faut aussi dire que pour illustrer au mieux la vie quotidienne en URSS, les périodiques émigrés republiaient certaines caricatures de la revue satirique soviétique *Krokodil*.

Un autre exemple que nous pouvons donner, est celui de Walter Krivitsky (de son vrai nom, Samuel Ginsberg), l'un des premiers transfuges qui dénonce le régime de Staline dans la presse française et américaine et ensuite dans l'autobiographie *J'étais l'agent de Staline* parue, pour la première fois, en 1939. Bolchevik dévoué dès 1917, il est en général de toutes les guerres de l'ombre entre 1918 et 1937. Envoyé derrière les positions des « Russes blancs » qui combattent les communistes, il mène des actions de sabotage. Il organise ensuite un réseau d'espionnage et de sabotage en Europe, participe au trafic de faux dollars pour saper l'économie capitaliste et approvisionner l'URSS à peu de frais, ainsi qu'aux vols des plans d'avions et de sous-marins et à l'interception de correspondances entre l'Allemagne nazie et le Japon. En 1936, il participe, en Espagne, à l'organisation des Brigades internationales. À son retour à Moscou secoué par les purges, Krivitsky prend conscience du fossé qui s'était creusé entre Staline et la société. Certains de ses amis du NKVD sont éliminés. L'assassinat en Suisse de

¹²⁴⁴ Une hypothèse émise par l'iconographe A. Korliakov lors d'un entretien privé : les dessinateurs G. Sciltian et G. Annenkov furent espions soviétiques. Il est intéressant de noter que ses tableaux et sa collaboration au cinéma, Annenkov signe de son propre nom.

l'un de ses amis le convainc de disparaître lors de sa nouvelle mission d'espionnage en France. En 1938, avec sa femme et son fils, il part pour l'Amérique. Il dévoilera ensuite de nombreux « secrets » de Staline à travers des interviews et publications entre 1939 et 1941, l'année où on le trouve mort dans une chambre d'hôtel à Washington¹²⁴⁵.

En revenant aux caricatures, il faut, également, dire que MAD se rend compte des difficultés que les Soviétiques éprouvent pour quitter leur patrie. Toujours en 1937, il publie dans *La Russie illustrée* un diptyque dans lequel il présente deux visions de la protection des frontières de l'URSS : les gardes, soldats de l'Armée rouge protègent la frontière en question des ennemis extérieurs (les soldats surveillent le mur de séparation avec, derrière eux, des fils de fer barbelés), et ces mêmes soldats guettent les citoyens soviétiques, donc, de l'ennemi intérieur. Dans ce dernier cas, les soldats pointent leurs fusils vers un homme (un candidat aux *névozvrachtchenets* ?) qui s'approche d'eux et du réseau de barbelés installé vers l'intérieur (*fig. 14 – CI*)¹²⁴⁶. Ce dessin pourrait aussi être interprété à la lumière des purges et des grands procès de Moscou : la vie de l'homme soviétique est toujours menacée ; de surcroît, il se trouve sous une surveillance constante à commencer par ses voisins et ses proches et, ensuite, par ses supérieurs hiérarchiques.

Enfin, le dernier thème que nous voudrions soulever en parlant des figures de *névozvrachtchenets*, est celui d'une série de caricatures fantastiques proposée par MAD : les personnalités soviétiques dans la

¹²⁴⁵ Denoël Y., « Pourquoi (re)lire Krivitsky aujourd'hui ? », dans Krivitsky W., *J'étais l'agent de Staline*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 7 – 9.

¹²⁴⁶ MAD, « La protection des frontières de l'URSS (Охрана границ СССР) », *La Russie illustrée*, Paris, 18 décembre 1937, p. 3.

peau d'un émigré. Que serait-il devenu en exil ? En mettant en avant non seulement les fonctions occupées mais aussi les qualités et les défauts personnels des hautes personnalités bolcheviques, le caricaturiste se pose la question en les imaginant en serveurs, vendeurs, ouvriers d'usine, chauffeurs de taxi, etc. Comme, par exemple, dans la planche « Quand ils seront émigrés!.. » publiée dans *La Russie illustrée* en 1925, où Staline est figuré en serveur-djiguite, le diplomate Tchitcherine – en vendeur de partitions, rédacteur en chef du quotidien *Izvestia* Steklov – en gérant d'un institut de beauté et ainsi de suite. Aujourd'hui, il est difficile d'expliquer chaque de ces métaphores de MAD. Cependant, celle, attribuée à Trotski est claire : il est toujours comparé à Napoléon et, aux yeux de MAD, pourrait finir ses jours isolé du monde entier. Connaissant le parcours en exil de Trotski, nous pouvons même constater que le caricaturiste s'y montre visionnaire :

Le camarade Staline-Djougachvili sera la vedette de Montmartre. Le camarade Tchitcherine deviendra vendeur de partitions. Le camarade Steklov ouvrira, bien sur, son institut de beauté. Le camarade Zinoviev s'engagera dans une entreprise internationale. Le camarade Dzerjinski travaillera dans un bureau de change. Le camarade Radek trouvera une place à la Foire de Neuilly. Le camarade Lounatcharski sera embauché par le seul théâtre rouge de Paris. Le camarade Krassine trouvera une place à l'usine d'automobiles, où il saura bien gonfler les pneus. Le camarade Trotski s'installera sur l'île de Sainte-Hélène (*fig. 15 – CI*)¹²⁴⁷.

¹²⁴⁷ MAD, « Quand ils seront émigrés!.. (Когда они будут эмигрантами!) », *La Russie illustrée*, Paris, 15 mars 1925, p. 3. Cette caricature est ensuite republiée dans le même périodique le 29 octobre 1927 (p. 18 - 19). («Товарищ Сталин-Джугашвили будет украшением Монмартра. - Тов. Чичерин будет торговать нотами. - Тов. Стеклов открывает, конечно, институт де beauty. - Тов. Зиновьев пристроится при

Dans la planche « La quatrième émigration à Paris », parue dans la même revue en 1930, MAD continue à dresser un tableau socioprofessionnel imaginaire en présentant aux lecteurs les nouveaux personnages dans leurs reconversions :

Le professionnel de l'épuration du Parti, le camarade Staline, fera très vite reconnaître ses talents à Paris. - Le camarade Litvinov qui a, tant de fois, trompé les étrangers, deviendra, bien sur, un guide. - Madame Kroupskaïa, qui a été chargée de l'éducation de la jeunesse, ouvrira un pensionnat pour jeunes filles et le nommera « La Lanterne Rouge ». - Le camarade Mezhinsky pourra utiliser les murs même ici. - L'ancien commissaire des finances, camarade Mikoyan, pourra continuer à mendier. - Le camarade Krestinski, célèbre en Europe grâce à ses déjeuners et diners, pourra travailler dans la restauration.- Le camarade Lounatcharski vendra, probablement, en cachette des cartes aux images indécentes » (*fig. 16 – CI*)¹²⁴⁸.

Un désir de changement de régime politique en Russie, afin de pouvoir y retourner, qui, durant les premières décennies de son émigration, anime MAD tout comme ses nombreux compatriotes, et que

интернациональной компании. - Тов. Дзержинский займется разменом. - Тов. Радек найдет себе место на Foire de Neuilly. - Тов. Луначарский устроится в единственном красном театре Парижа. - Тов. Красин получит место на автомобильном заводе, где он сможет надуть хотя бы шины. - Тов. Троцкий поселится на острове Св. Елены»).

¹²⁴⁸ MAD, « La quatrième émigration à Paris (Четвертая эмиграция в Париже) », *La Russie Illustrée*, Paris, 1 novembre 1930, p. 3. («Специалист по чистке партии, тов. Сталин, живо найдет применение своим способностям в Париже. - Тов. Литвинов, столько раз проводивший иностранцев, сделается проводником. - Тов. Крупская, занимающаяся воспитанием молодежи обоего пола в СССР, откроет пансион для девиц под названием «Красный фонарь». - Тов. Межинский и здесь может использовать стенку. - Бывший коммисар финансов, тов. Микоян, может предаваться привычным занятиям. - Тов. Крестинский, знаменитый на всю Европу своими обедами и ужинами, будет работать по своей специальности. - Тов. Луначарский, вероятно, займется продажей неприличных открыток из-под полы.»)

nous avons déjà abordé dans les chapitres précédents, est placé en toile de fond de ces caricatures. Il est, cependant, intéressant de constater l'attention particulière que le dessinateur porte, à travers d'elles, à la figure de Trotski, voué en exil par Staline en 1928 et devenu apatride suite à la déchéance de sa nationalité soviétique en 1932¹²⁴⁹. Son errance commence à Alma-Ata, dans le sud-est du Kazakhstan, et se poursuit en Turquie, puis, dès l'été 1933, en France¹²⁵⁰, où il n'est autorisé à séjourner que dans le sud, à condition de rester strictement incognito et de ne jamais se rendre à Paris. MAD se montre, à nouveau, visionnaire en imaginant cette situation pour *La Russie illustrée* encore en 1929. Dans la planche « Ce que nous pouvons proposer au camarade Trotski en émigration... », il note : « *Au lieu de mettre le feu aux poudres, il [Trotski – K.L.] aurait pu faire chauffer un samovar dans un restaurant russe.- Au lieu de gouverner le pays, il aurait pu conduire un taxi.- [...] Au lieu de mettre en prison les bourgeois, il aurait pu mettre en terre les choux dans le Sud de la France...* » (fig. 17 – CI)¹²⁵¹.

Dans l'Hexagone, Trotski reste jusqu'en 1935, il réside même, toujours caché, à Barbizon, près de Paris¹²⁵², mais, à cette époque, l'intérêt de MAD est attiré par la montée en puissance de la politique

¹²⁴⁹ Frerejean A., *Staline contre...*, op. cit., p. 171.

¹²⁵⁰ En novembre 1923, Trotski quitte la Turquie pour se rendre à Copenhague où il doit donner une conférence (Service R., *Trotski...*, op. cit., p. 463).

¹²⁵¹ MAD, « Ce que nous pouvons proposer au camarade Trotski en émigration... (Что мы можем предложить тов. Троцкому в эмиграции...) », *La Russie Illustrée*, Paris, 16 février 1929, p.3. («*Вместо того, чтобы раздувать мировой пожар, раздувать самовар в ресторане. - Вместо того, чтобы управлять страной, управлять автомобилем. - (...) - Вместо того, чтобы сажать буржуев, сажать капусту на юге Франции...*»)

¹²⁵² Service R., *Trotski...*, op. cit., p. 465.

hitlérienne en Allemagne et la lutte de Staline contre l'opposition trotskiste en URSS. L'exil de Trotski se poursuit en Norvège pour s'achever au Mexique, où l'ancien leader bolchevique est mort assassiné le 21 août 1940. À la différence de la presse satirique soviétique, qui n'a pas arrêté de tourner Trotski en dérision depuis son éviction du gouvernement soviétique en le bestialisant (par exemple, un centaure, un chien enragé) et l'accusant d'être au service d'Hitler, et qui ne manque pas de mettre en couverture de *Krokodil* sa mise en mort (Trotski, le crâne grand ouvert, dégoulinant de sang)¹²⁵³, la presse émigrée n'a plus l'opportunité d'y réagir. Le dernier numéro des *Dernières nouvelles* voit le jour le 11 juin 1940, avec une caricature antihitlérienne de MAD. Le journal ferme définitivement le 14 juin, le jour où les troupes allemandes entrent dans la capitale française. Un autre périodique émigré, *La Renaissance*, cesse de paraître une semaine avant, le 7 juin. Quant à *La Russie illustrée*, le dernier numéro de la revue sort le 9 septembre 1939, peu après l'entrée de la France en guerre¹²⁵⁴.

Les dirigeants soviétiques, notamment, Lénine et Staline, ont eu droit à la postérité à travers nombre de bandes dessinées, par exemple, la série *Les Grandes biographies* parue en 1984¹²⁵⁵ et les volumes

¹²⁵³ Il s'agit des caricatures de Deni, Moor, Koukryniksy (Mikhaïl Kouprianov, Porfiri Krylov et Nikolai Sokolov) et d'autres publiées essentiellement dans *Krokodil*, principale revue satirique soviétique, entre 1928 et 1940.

¹²⁵⁴ Rappelons que les titres satiriques émigrés n'ont pas eu la même longévité et ont cessé de paraître l'année même de leur fondation : *Bitche* en 1920, *Oukwat* en 1926 et *Satyricon* en 1931.

¹²⁵⁵ Velasco M. A.(Auteur), Cabado A., Zoppi E., Mandrini R., Diaz G., *Les Grandes biographies en bandes dessinées : Lénine*, Genève, Edito-Service (pour l'édition française), 1984 ; Velasco M. A.(Auteur), Cabado A., Zoppi E., Mandrini R., Diaz G.,

Révolutionnaires : Lénine, Mao, Che Guevara de C. Fabre et A. Mantoux¹²⁵⁶, *La jeunesse de Staline* d'A. Delalande, H. Prolongeau et E. Liberge¹²⁵⁷, *La Mort de Staline* de Th. Robin et F. Nury¹²⁵⁸ qui montrent non seulement les personnalités soviétiques en question, mais aussi les soldats de l'Armée rouge ayant des traits neutres, dépourvus de déformations caricaturales. En revanche, R. Geary, illustrateur et auteur de bande dessinée américain, dans sa biographie en BD *Trotsky. A graphic biography*, publiée en 2009, reprend, au fil de son récit à caractère satirique, les caricatures les plus célèbres de Trotski, celles qui le représentent en héros et celles qui le tournent en dérision, afin de retracer la vie de l'homme politique en confrontant les iconographies des deux camps adversaires (bolcheviks et anti bolcheviks, trotskistes et anti trotskistes). Dans cette œuvre, nous trouvons, également, les figures de Nicolas II, Raspoutine, Kerenski, Lénine, Zinoviev, Staline, Kroupskaïa, Hitler et d'autres personnages historiques caricaturés par l'auteur¹²⁵⁹.

* * *

Les Grandes biographies en bandes dessinées : Staline, Genève, Edito-Service (pour l'édition française), 1984.

¹²⁵⁶ Fabre C., Mantoux A., *Révolutionnaires : Lénine, Mao, Che Guevara*, Issy-les-Moulineaux, Glénat, coll. « Ils ont fait l'histoire », 2017.

¹²⁵⁷ Delalande A., Prolongeau H., Liberge E., *La jeunesse de Staline*, Vol. 1 et 2, Paris, Les Arènes BD, 2017.

¹²⁵⁸ Robin Th., Nury F., *La Mort de Staline*, Vol. 1 et 2, Paris, Dargaud, 2010 e 2012 (respectivement, pour chaque volume).

¹²⁵⁹ Geary R., *Trotsky. A graphic biography*, New York, Hill and Wang, coll. « A nouvel graphic », 2009.

Dans la caricature émigrée, les bolcheviks, et ensuite, les Soviétiques, sont montrés en ennemis absolus et subissent, et ils bénéficient d'une représentation stigmatisante, cumulant de nombreux défauts humains et visant à les rabaisser et à les discréditer. Brutaux, féroces, meurtriers, morbides, ils sont aussi laids, sales et culturellement stériles en raison de l'omnipotence du parvenu, que les caricaturistes émigrés pointent particulièrement chez leurs antihéros.

Cependant, le soldat de l'Armée rouge présente, quelques fois, une exception intéressante. Sa figure bénéficie d'une double représentation : d'un côté, il est vu, par les caricaturistes, comme exécuteur des ordres sanglants des dirigeants, leur fidèle bourreau ; et de l'autre, issu du peuple et analphabète, proche du moujik russe, il est montré en victime du régime, une marionnette, trompée et trahie. Il serait juste de noter que ces caricatures servent aussi à exprimer la nostalgie de la Russie d'autrefois.

V. Chapitre 3. Figures féminines de la Russie et leur symbolisme

V.3.1. Allégorie féminine de la Russie dans le dessin satirique

« *Véritable baromètre politique* », l'apparition de journaux satiriques marque chaque tourment historique de la Russie : la fin de la guerre de Crimée et l'abolition du servage (1857 – 1861), la lutte anti tsariste et l'assassinat d'Alexandre II (1879 – 1881), la révolution de 1905-1907 et celle de 1917¹²⁶⁰. Plusieurs centaines de titres sont alors créés au printemps 1917 et rendent compte non seulement de l'ardente aspiration au changement et à la liberté, mais aussi de toutes les peurs et angoisses qui accompagnent l'inconnu. C'est une des raisons pour laquelle la satire sociale y domine, au moins au début, les problèmes politiques et nationaux. « *Des archétypes sociaux (le pope rougeaud et grossier, le bourgeois repu, le bureaucrate arrogant, le policier brutal* », le Juif « typée » ou la belle-mère méchante, etc.), ainsi que les figures du tsar déchu et des personnalités de l'époque s'élaborent dans cette période et alimentent son imagerie¹²⁶¹.

¹²⁶⁰ Mouradian C., « Les peuples de l'Empire russe et soviétique à travers les caricatures : des nations en quête d'images », dans Godet M. (dir.), *De Russie et d'ailleurs. Feux croisés sur l'histoire*, Paris, Institut d'études slaves, 1995, p. 83.

¹²⁶¹ Ibid.

Même si la Révolution de 1917 met en cause l'unicité de l'Empire russe (à travers les revendications des nationalités), les allégories et archétypes nationaux, excepté celle de la Russie, sont rares. En analysant la presse satirique parue dans le Caucase, en périphérie de l'Empire russe, C. Mouradian note que les archétypes nationaux ne sont utilisés que pour les pays étrangers, représentés par leurs chefs d'État, des personnages-types comme John Bull, des soldats en uniformes ou encore à travers l'animalisation (lion britannique, coq français, dragon chinois, etc.) évitant cependant l'évocation, même positive, de l'ours russe¹²⁶², ce dernier restant longtemps un symbole « privilégié » utilisé par les caricaturistes étrangers¹²⁶³. Cependant, dans la presse nationale, publiée à Petrograd (*Le Fouet*, *Le Nouveau Satyricon*, *Le Tambour* et d'autres), la patrie est symbolisée par une femme magnifiée, la Mère-Russie, l'équivalent des allégories traditionnelles antiques comme Helvetia, Britannia ou Germania¹²⁶⁴. La Femme-nation russe vêtue en tenue traditionnelle – une chemise brodée, une robe-sarafane, une couronne-kokochnik, et portant un collier de perles ou une croix, – servant de marques d'identification, est inspirée de la littérature ancienne russe qui personnifie la patrie par la Sainte Russie protectrice. La naissance de cette figure de style pourrait s'expliquer par le fait que les mots « pays », « patrie » et « nation » en russe sont féminins (« страна », « родина »),

¹²⁶² Ibid.

¹²⁶³ Voir notre article « La figure de la Russie dans le dessin de presse russe en France dans l'entre-deux-guerres », *La Revue russe*, Paris, n° 42, 2014, p. 77- 86.

¹²⁶⁴ Ce qui pourrait expliquer la présence de l'allégorie féminine de la Russie et une quasi absence de l'ours dans la caricature des émigrés qui s'engagent dans la continuité de la caricature russe de l'avant exil. L'image de l'ours surgit quelques fois grâce à MAD dans *La Cause commune* (en 1921) et *La Russie illustrée* (en 1939).

« нация »), ce qui les approche à l'archétype de la mère prenant soins de ses enfants. Perpétuée dans la littérature classique (V. Trediakovski, M. Lomonosov, G. Boujinski), l'allégorie féminine de la Russie apparaît au XVIII^e siècle, à l'époque de Pierre Le Grand, en tant qu'image, notamment, sur son sceau officiel. Elle revient, ensuite, dans des éléments architecturaux décoratifs, sculptures, médailles, gravures et dessins (S. Jivotovski, A. Koudriavtsev)¹²⁶⁵. L'artiste allemand P. Faith peint, vers 1840, *L'Allégorie de la Russie*, tableau exposé au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, où il figure la Russie en jeune femme vêtue d'une tenue médiévale aux armoiries des Romanoff, aigle impériale bicéphale, brodées sur sa poitrine. Cette allégorie se développe en parallèle du mythe du « Tsar-Batiouchka », autrement-dit, le tsar, protecteur et défenseur, « père du peuple », sur qui depuis des siècles il fonde la légitimité de son pouvoir¹²⁶⁶.

Lors de la guerre russo-japonaise (1904 – 1905) et au début de la Première Guerre mondiale (1914 – 1918), la Femme-nation protectrice en habit traditionnel ou vêtue en chevalier sauroctone, à la façon du Saint-Michel l'archange ou du Saint-Georges, devient une figure requérante des dessins patriotiques et des cartes postales. Elle conquiert,

¹²⁶⁵ Рябов О. В. « Россия-Матушка»: История визуализации »// Центр этнических и национальных исследований ИВГУ : <http://cens.ivanovo.ac.ru/almanach/riabov-2008.htm> (Râbov O. V., « La Maire-Russie » : de l'histoire de la visualisation », publication du Centre des recherches sur des ethnies et des nations de l'Université d'Etat d'Ivanovo ; en russe, consulté le 15/06/2019).

¹²⁶⁶ Une rupture psychologique qui met fin à ce mythe, « qui unissait le peuple à son Tsar », survient lors du Dimanche rouge, répression sanglante d'une manifestation populaire sur la place du palais d'Hiver par l'armée impériale, qui tire sur la foule. Cet événement marque le début de la révolution de 1905 (Ferro M., *Nicolas II*, Paris, Payot, p. 113).

également, la presse satirique en tant un personnage dont la fonction principale est non seulement de représenter l'État russe, mais aussi de designer « les bons »/ « les amis » et « les méchants »/ « les ennemis » dans le discours national. Les premiers sont donc ceux qui la défendent, la protègent et la soutiennent, et les seconds sont ceux qui l'oppriment, la violentent ou la mettent à mort. Lors de la révolution de 1905 – 1907¹²⁶⁷, l'allégorie de la Russie se lève contre l'autocratie (à la suite du Dimanche rouge), les bureaucrates et les hommes d'église avarés¹²⁶⁸. Pendant la Grande guerre, la Mère-Russie des caricaturistes combat les Allemands : les soldats-oppresseurs, l'empereur allemand Guillaume II, ainsi que contre l'Empire austro-hongrois et l'Empire ottoman¹²⁶⁹; mais elle est aussi opprimée et souffre des intrigues de ses « ennemis » intérieurs, hommes politiques favorables à la poursuite de la guerre¹²⁷⁰.

Dans les années 1917 – 1918, nous retrouvons l'allégorie féminine de la Russie, une femme opulente coiffée d'un kokochnik, succomber aux ruses des nouveaux leaders politiques (Kerenski, Lénine, Trotski) ou

¹²⁶⁷ Le chercheur T. Ter Minassian, note, en se référant à S. Issakov, une profusion de journaux satiriques à cette époque, qui « ne se produisit ni avant, ni après la période 1905 – 1906, et qu'en moins de douze mois apparurent 300 nouveaux titres » (Ter Minassian T., « L'image du tsar dans la caricature pendant la révolution de 1905 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°28, « L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps des monarques. Le temps des chefs. Le temps des leaders, 1992, p. 17).

¹²⁶⁸ Ex. : (?), « La Russie (Россия) », *Le Petit nagaïka* (Нагаечка), Saint-Pétersbourg, n°2, 1906, p. 12.

¹²⁶⁹ Ex. : PEM (Matunine P.), *Guerre et PEM* (Война и ПЭМ) (recueil de caricatures), Petrograd, éd. de B. Souvorine, 1915.

¹²⁷⁰ Ex. : (?), « La couleur kaki pour la Russie (Защитный цвет для России) », *Le Nouveau Satyricon*, Petrograd, n° 37, septembre 1915, couverture. Cette caricature stigmatise, notamment, les idées radicales militaristes de Nicolas Markov, membre de la Douma et président du comité de la défense de la Russie.

subir des violences des bolcheviks. Par exemple, dans une planche de B. Antonovski, « La romance entre Lénine et la Russie », publiée dans *Le Nouveau Satyricon* en juillet 1917, le futur voïd séduit la Mère-Russie et réussit à avoir, avec elle, un enfant, un étrange bébé portant un casque germanique à pointe¹²⁷¹. D'autres caricaturistes comme, par exemple, N. Nikolaevski, N. Remizov (alias Re-mi) ou A. Radakov, la montrent torturée ou exécutée par les bolcheviks. Ainsi, si, en avril 1917, en quatrième de couverture de *L'Échafaud*, un bolchevik tente encore d'enfiler à l'allégorie féminine de la Russie une blouse d'ouvrier qui s'avère d'être une camisole de force¹²⁷², sur la couverture d'un numéro du *Tambour* publié en décembre 1917, les satiristes montrent son corps martyrisé, dénudé et attaché à un cheval fou, la trainant à travers un paysage en feu, ce qui représente le résultat des premiers mois du « règne » des « rouges »¹²⁷³. Une autre caricature, parue à la même époque, figure la Russie pendue sur un arbre (probablement, par les Allemands, car un soldat en casque à pointe l'observe du haut d'une colline en arrière-plan du dessin), et dont la dépouille est pillée par les paysans (bolcheviks ?) saouls¹²⁷⁴ (*fig. 1a et 1b – CI*). Nous pouvons également noter que, dans le cadre du mythe du « Tsar-Batiouchka », l'abdication de Nicolas II (et, peu après, l'exécution de la famille impériale) et le changement du régime politique (d'abord le

¹²⁷¹ Antonovski B., « La romance entre Lénine et la Russie (Роман Ленина и России) », *Le Nouveau Satyricon*, Petrograd, n° 27, juillet 1917, 4^e de couverture.

¹²⁷² Radakov A., sans titre, *L'Échafaud*, Petrograd, n° 1, avril 1917, p. 16.

¹²⁷³ (?), « La Russie ne contrôle plus rien (Россия больше не может управлять) », *Le Tambour*, Petrograd, n° 27, décembre 1917, couverture.

¹²⁷⁴ Radakov A., « La dernière conquête de la Révolution (Последнее завоевание революции) », *Le Nouveau Satyricon*, n°43, décembre 1917, 4^e de couverture.

Gouvernement provisoire, puis les bolcheviks), entraînent cette déchéance de la Russie illustrée dans les caricatures.

En ce qui concerne les caricaturistes qui se retrouvent en exil et dont l'œuvre fait partie de notre corpus, en septembre 1917, MAD publie un dessin sur lequel nous apercevons une géante en sarafane au regard triste, assise sur une colline. Sa robe est trouée, son voile est en lambeaux, sa bourse est vide. Des petits hommes sombres aux drapeaux, tous identiques comme une colonie de fourmis, s'agitent à ses genoux en la désertant. Leur taille d'insecte contraste avec celle de la Russie et sert à MAD à les stigmatiser. Par le mot « international » marqué sur l'un des drapeaux, nous comprenons qu'il s'agit des bolcheviks qui sont venus, armés de leurs beaux slogans, pour dépouiller leur patrie. « Tant de camarades et si peu d'amis! » telle est la réplique qu'attribue MAD à celle qu'il nomme « la solitaire » et qui symbolise la Russie épuisée par la guerre et tirillée par les adversités politiques (un affrontement entre le général Kornilov, commandant en chef de l'armée russe, et Kerenski, en tête du gouvernement provisoire, dans le but d'instaurer une dictature militaire) (*fig. Ic – CI*)¹²⁷⁵. À cette même période, le caricaturiste montre, également, Kerenski en train de noyer l'allégorie féminine de la Russie faisant allusion à sa politique à la dérive et sa popularité en baisse¹²⁷⁶. Ainsi qu'un Allemand, reconnaissable à son casque à pointe, et un

¹²⁷⁵ MAD, « La Solitaire (Одинокая) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, Odessa, Žizn', 1918, p. 24.

¹²⁷⁶ Soucieux de respecter les engagements avec ses alliés, le gouvernement provisoire se refuse à négocier une paix séparée avec l'Allemagne, exaspérant la population et affaiblissant encore sa popularité. L'offensive de Galicie, la dernière offensive militaire russe de la Première Guerre mondiale, en juillet 1917, se solde pourtant par un échec, et la possibilité d'un coup d'État bolchévique devient réelle.

Ukrainien en tenue traditionnelle, tous deux en train de déchirer littéralement la Russie, une femme géante en couronne-kokochnik. La caricature fait référence à la volonté d'indépendance de l'Ukraine en 1917 (*fig. 2a, 2b – CI*)¹²⁷⁷. Après la révolution d'octobre, Lénine et ses partisans tâchent de remettre sur pieds la Russie poignardée et se vidant de son sang. Cependant, aux yeux de MAD cette démarche est meurtrière car les bolcheviks soulèvent leur Russie à l'aide d'une corde accrochée à une potence. En mars 1918, MAD compare le calvaire de la Russie à celui du Christ : nous la voyons crucifiée et portant une couronne d'épines¹²⁷⁸ (*fig. 4a, 4b*). Durant les années 1917 – 1918, MAD propose quatre autres allégories de la Russie : une forteresse en flammes, une maison dont la vie des habitants est menacée, une voiture lancée par Kerenski dans un ravin et un ours blanc¹²⁷⁹ (*fig. 3a – 3d*). À chaque fois, l'objet symbolisant la nation comprend en surimpression le mot « Russie ». En ce qui concerne l'ours, dans la légende du dessin, le caricaturiste l'appelle « l'ours russe » dont l'adjectif « russe » détermine l'appartenance ethnique du personnage-archétype.

En exil, notamment, dans *Bitche*, en 1920, MAD reprend ces symboles pour évoquer la nation russe : nous voyons Kerenski s'appêtant à conduire un train qu'il risque de faire dérailler et une

¹²⁷⁷ MAD, « Le Russie noyée (Утопающая Россия) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 22 ; MAD, « L'aide (Помощь) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 29.

¹²⁷⁸ MAD, « La Russie blessée (Израненная Россия) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 33 ; MAD, « Le Calvaire (Голгофа) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 46.

¹²⁷⁹ MAD, « Les passagers aveugles (Слепые пассажиры) » dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 17 ; MAD, « Près d'une bâtisse en feu (У горящего здания) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 10 ; MAD, « Le premier ou le second (Одно из двух) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 11 ; MAD, « La défense dangereuse (Опасная защита) », dans MAD, *Il fut ainsi...*, op. cit., p. 19.

maison-Russie habitée par les bolcheviks. En ce qui concerne l'ours polaire, nous le croisons sur les pages de *La Cause commune* et *La Russie illustrée*. Cependant, ces figures restent rares. Parmi les caricaturistes émigrés, dans les années 1920, MAD reste le seul à aborder, dans son œuvre émigrée, la notion de nation russe et, pour y parvenir, fait généralement l'appel à l'allégorie féminine de la Russie. Dans les années 1930, nous retrouvons cette figure dans les dessins de G. Sciltian et A. Chariy publiés dans *Satyricon*.

Dans *Bitche*, MAD reprend, par exemple, la composition du dessin « La Solitaire » publié dans *Il fut ainsi...*, et, conserve même la légende : « Tant de camarades et si peu d'amis... » Cependant, la taille et l'apparence de son héroïne principale changent : il ne s'agit plus de la Russie de taille imposante, géante, mais d'une petite femme meurtrie, vieillie, vêtue de haillons, décoiffée et menottée. Elle est dépouillée des symboles (couronne, robe traditionnelle, colliers) permettant de l'identifier en tant qu'allégorie de la Russie. Seule la légende la définit en tant que telle et pointe, de sorte, sa transformation frappante. Cette fois-ci, la Russie est entourée de bolcheviks, ces bourreaux. Ils sont de la même taille que leur victime, qu'ils ont réussi à rapetisser, et ils portent toujours leurs étendards décorés d'étoiles à cinq branches, symbole du communisme et de l'Armée rouge, et du slogan « 3^e International » (*fig. 5 – CI*)¹²⁸⁰. Dans le tout premier numéro de *Bitche*, MAD propose un autre dessin, le diptyque « La Russie », qui représente la Russie pendant et après la Première guerre mondiale. Dans la première case de l'image,

¹²⁸⁰ MAD, « La solitaire (Одинокая) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 8.

« 1914 – 1917 : l’alliée fidèle », la Russie, figurée en belle femme en robe brodée traditionnelle et bottes rouges, alliée de la France et du Royaume-Uni, combat acharnement, avec une épée, un aigle noir couronné qui représente les forces de la Triple Alliance¹²⁸¹. Le ciel est victorieusement rouge, l’allégorie de la Russie a une posture forte et sûre, et l’aigle, roué de coups, perd ses plumes. Sur la seconde case du dessin, « 1917 - 1920 : l’alliée trahie », le ciel et la terre sont rouges, imprégnés de sang et ne font qu’un. La Russie gît, brutalisée et mortellement poignardée, aux pieds d’un soldat bolchevik. Sa couronne est arrachée et sa robe est déchirée. Le soldat s’appuie en vainqueur sur elle, avec son genou et son fusil, en montrant ses dents avec la grimace animale d’une brute sauvage en direction des « ennemis » (l’aigle allemand trainant ses ailes) et « alliés » (un personnage ressemblant à John Bull, allégorie de l’Angleterre) qui s’éloignent, en arrière plan (*fig. 6*)¹²⁸².

¹²⁸¹La Triple-Entente contre la Triple Alliance (ou la Triplice). La Triple-Entente était composée de la France, du Royaume-Uni, de la Russie, et des empires qu’elles contrôlaient en tant que grandes puissances coloniales. Plusieurs États se joignirent à cette coalition, dont la Belgique, envahie par l’Allemagne, qui fit appel à la France et à l’Angleterre garantes de son indépendance. Le Japon rejoignit la coalition en août 1914, l’Italie en avril 1915, le Portugal en mars 1916 et les États-Unis en avril 1917. La coalition de la Triple Alliance était initialement constituée de l’Allemagne, de l’Autriche-Hongrie, et des empires qu’elles contrôlaient. L’Empire ottoman les rejoignit en octobre 1914, suivi un an plus tard du Royaume de Bulgarie. À la fin des hostilités, seuls les Pays-Bas, la Suisse, l’Espagne, les États scandinaves et Monaco étaient demeurés officiellement neutres parmi les nations européennes, mais certaines avaient participé financièrement ou matériellement aux efforts de guerre des protagonistes.

¹²⁸²MAD, « La Russie (Россия) », *Bitché*, Paris, n° 1, août 1920, p. 16. («1914 - 1917: преданная союзница. 1917 - 1920: преданная союзница »).

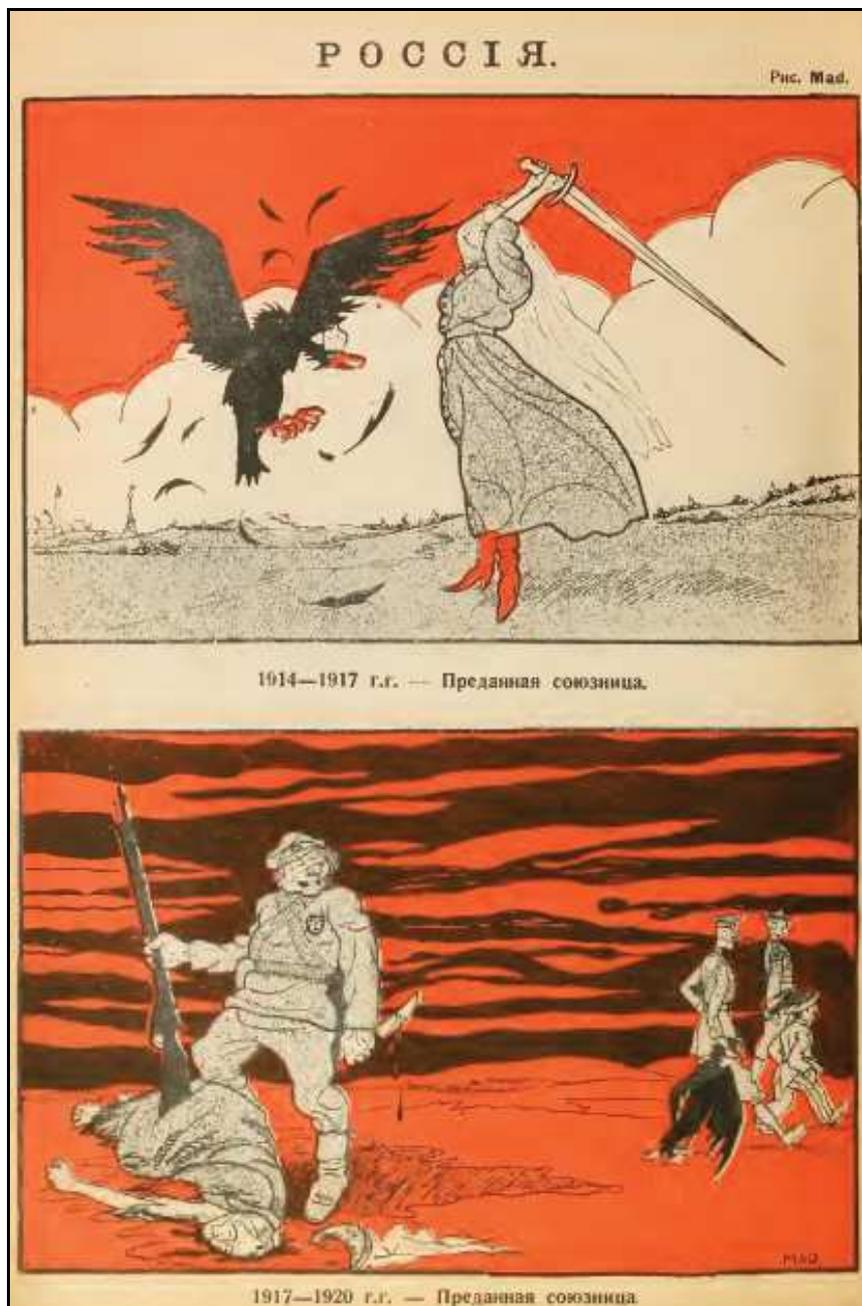


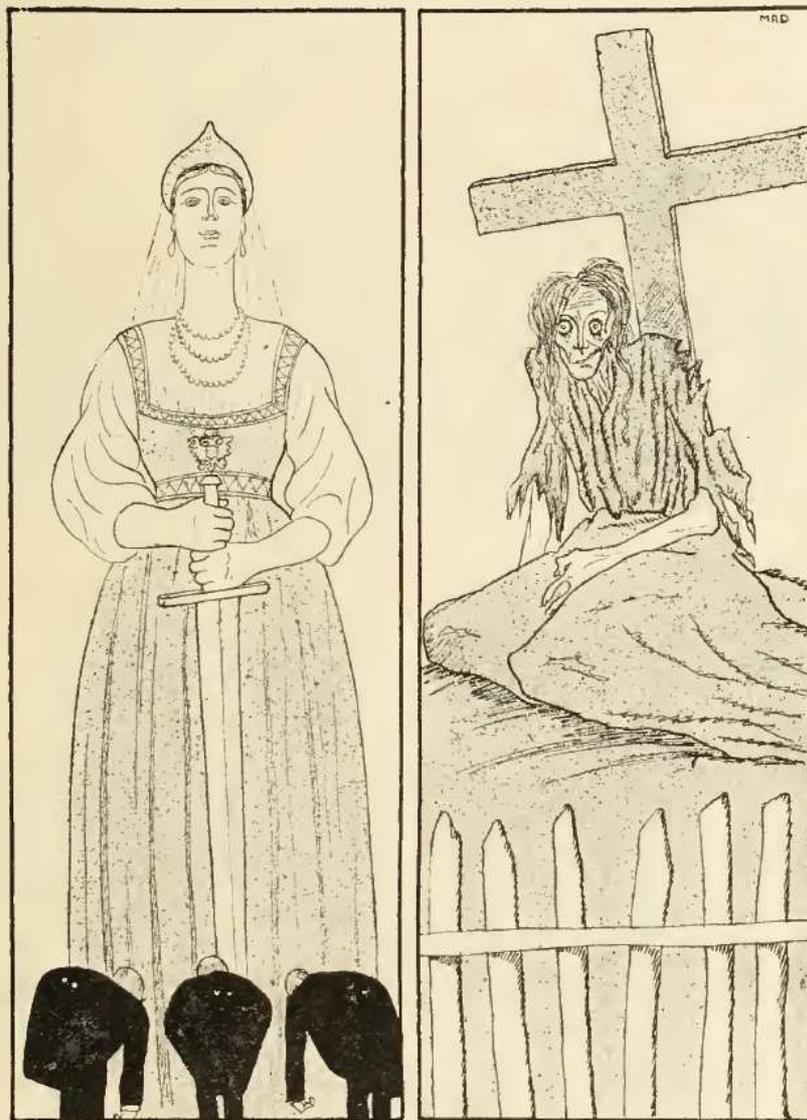
Figure 6. MAD, « La Russie » : « 1914 - 1917 : l'alliée fidèle. 1917 - 1920 : l'alliée trahie ».

Un autre dessin-diptyque basé sur le contraste entre la Russie d'avant les bolcheviks et la Russie soviétique s'intitulant, également, « La Russie », est fondé, à nouveau sur la comparaison des deux périodes historiques et empreint de la nostalgie du passé. L'icône de gauche représente la Russie ancienne et ses valeurs d'antan. Belle, grande et gracile, elle porte une robe traditionnelle avec une aigle bicéphale, symbole de l'Empire russe. Dans ses mains, elle tient une gigantesque épée pour souligner sa force, son courage et sa puissance, ainsi que le respect et même la peur qu'elle essoufflait aux autres pays à l'époque des tsars, considéré, en exil, comme l'âge d'or. « *Avant on avait peur d'elle...* », annonce l'artiste dans la légende de ce tableau qui montre, également, trois hommes en smoking (ambassadeurs étrangers ? fonctionnaires russes ?) s'inclinant devant cette allégorie de la Russie. Sur l'icône de droite est figuré cette même Russie transformée sous les Soviets. Elle n'a plus rien d'autrefois : plus de couronne, ni de bijoux, ni d'épée. Désormais, c'est une femme zombifiée, une clocharde en haillons au regard affolé. Elle est seule et adossée à une croix (la croix que les bolcheviks l'obligent de porter ?) en fixant son spectateur de ses yeux exorbités. « *Maintenant, elle leur fait peur...* », soupire le caricaturiste à travers sa légende (*fig. 7*)¹²⁸³. Sa maigreur pourrait aussi faire allusion aux souffrances du peuple russe et, notamment, à la famine qui commence à toucher la Russie dès l'été 1920.

¹²⁸³ MAD, « La Russie (Россия) », *Bitche*, Paris, n°10, septembre 1920, p. 11. («*Раньше её боялись... .. теперь - пугаются* »).

РОССІЯ.

Рис. Мад.



Раньше ея боялись...

...теперь — пугаются...

Figure 7. MAD, « La Russie (*Россия*) » : « Avant, ils la craignaient... Maintenant, elle leur fait peur ... »

Ancienne puissance européenne, l'allégorie de la Russie « sous-les-Soviets », est réduite à l'image de la sorcière des contes populaires russes, dite « baba-yaga », qui horrifie tout le monde. Cette figure de la femme cadavérique, mortifiée, décoiffée, vêtue d'un sarafane en lambeaux s'installe progressivement dans l'iconographie de MAD des années 1920 en tant que métamorphose extrême de la nation et du peuple russe prérévolutionnaires. L'arrivée au pouvoir des bolcheviks est perçue, par MAD, comme la fin de la prospérité et de la moralité, la mise à mort des valeurs anciennes. Les bolcheviks (chefs de l'état soviétique, soldats de l'Armée rouge), montrés comme les premiers responsables de cette transformation effrayante, apparaissent souvent aux côtés de cette Russie « la Vie-en-Mort » pour rappeler au lecteur leur œuvre destructrice.

Ainsi, sur la caricature « Un loubok moscovite », dont l'intitulé renvoie aux gravures traditionnelles russes, MAD, représente Trotski accompagné de trois délégués étrangers devant un grand trompe-l'œil en bois figurant la Russie. Cette « fausse » Russie est grande et enrobée, elle porte les vêtements traditionnels, une étoile « bolchevique » à cinq branches sur sa couronne, et tient dans ses grosses mains un marteau et une faucille, symboles de l'industrie et de l'agriculture soviétiques. Un gros sac à l'étiquette « pain » est censé compléter ce tableau de la prospérité des Soviets créé pour les étrangers. Cependant, tout comme dans ses diptyques précédents, MAD offre à son lecteur la suite de l'histoire. Le trompe-l'œil divise le dessin en deux : à gauche, nous avons la Russie soviétique illusoire, présentée aux étrangers, et à droite, nous

avons la réalité soviétique. La Russie soviétique « véritable » est une femme anorexique en robe déchirée, pieds nus et poings liés. Elle est, peut-être même, morte car un soldat la soulève sur la pointe de sa baïonnette, afin que son visage puisse apparaître dans l'orifice du trompe-l'œil prévu à cet effet (*fig. 8 – CI*)¹²⁸⁴.

En 1921, dans *La Cause commune*, le caricaturiste propose un autre dessin rappelant l'une des ses images publiées dans *Il fut ainsi...*, où il montre les dirigeants bolcheviks soulever l'industrie russe affaiblie figurée en femme à l'aide d'une corde attachée à une potence (*fig. 9 – CI*)¹²⁸⁵. Sur ce dessin, ainsi que dans les caricatures précédentes, le bolchevisme est présenté comme une oppression nationale. Il nous paraît pertinent de noter qu'à côté de cette série de dessins évoquant l'allégorie féminine de la Russie, d'autres images de massacres hantent, dans les années 1920, les pages de la presse émigrée. Nous en avons déjà citées quelques unes dans le chapitre précédent en traitant des figures des leaders bolcheviks, et nous y revenons à nouveau dans la dernière partie du présent chapitre en abordant la figure de la ruine qui, d'après nous, incarnent, également, « la nation russe ».

L'allégorie féminine de la Russie dans les représentations des satiristes européens a beaucoup de similitudes avec celles des caricaturistes émigrés. Par exemple, le dessinateur français Eugène Cadel, qui, en 1920 – 1921, partage, avec MAD, les pages de *La Cause commune*, ne nous montre sa Russie qu'en femme mortifiée ou crucifiée

¹²⁸⁴ MAD, « Un loubok moscovite (Московский лубок) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 9.

¹²⁸⁵ MAD, « Le capitalisme d'État (Государственный капитализм) », *La Cause commune*, Paris, 22 mai 1921, p. 1.

(fig. 11a, 11 – CI)¹²⁸⁶. Nous rencontrons les mêmes figures dans les dessins de Grey et SACH, publiés dans les mêmes périodiques. Dans la presse française, une caricature anonyme met en scène Lénine et Trotski en médecins amateurs qui dépècent la Belle Russie. Quant à la presse britannique, par exemple, le dessinateur anglais Bernard Partridge, dans *Punch*, figure, également, l'allégorie de la Russie en femme vêtue de tenue traditionnelle brutalisée par un bolchevik (fig. 10a, 10 b – CI).

Au milieu des années 1920, MAD revient vers la figure de la Russie dans deux caricatures publiées dans *La Renaissance*. L'une exprime l'espoir des émigrés de voir le pouvoir soviétique se dissoudre. Il s'agit de la Russie « sous les Soviets », martyre, vêtue de haillons et pieds nus, qui s'appuie, épuisée, sur le mur de Kremlin. Guettée par une brute-soldat, armée d'un fusil, l'héroïne est là pour accueillir la nouvelle année 1926 figurée en poupon assis en face d'elle. La légende, présentée comme une pensée, un souhait profond de cette Russie, énonce, également, les attentes des Russes qui s'opposent aux bolcheviks, et qui s'identifient à ce personnage allégorique : « - *Pourvu que celui-ci ne soit pas attend de la rougeole !* » (fig. 12 - CI)¹²⁸⁷. L'autre caricature publiée dans le même périodique dénonce le manque d'action au sein de la communauté émigrée. Intitulée « Lorsque la Russie meurt... », elle met en image une allégorie féminine de la Russie sur le point de se noyer et que prie un exilé russe de la sauver. Cependant, l'homme n'est pas pressé

¹²⁸⁶ Cadel E., « Le consciencieux (Совестливый) », *La Cause commune*, Paris, 21 février 1921, p. 1 ; Cadel E., « Le Juda d'aujourd'hui (Современный Иуда) », *La Cause commune*, Paris, 28 février 1921, p. 1.

¹²⁸⁷ MAD, « L'an 1926 (1926-й год) », *La Renaissance*, Paris, 1 janvier 1926, p. 1. (« - *Хоть бы этот не был болен краснухой!* »)

de la secourir : assis tranquillement sur un rocher, un numéro de *La Renaissance* plié dans la poche, il prend son temps pour décider s'il lui tendra la main gauche ou la main droite (*fig. 13 – CI*)¹²⁸⁸.

À cette même époque, toujours dans *La Renaissance*, MAD propose un autre personnage, une allégorie de l'URSS figurée en homme laid, ressemblant aux personnages caricaturés des bolcheviks, avec une grosse bouche et les cheveux ébouriffés, qui porte une veste de smoking sur un habit simple, recousu sur un genou. Son chapeau haut-de-forme et sa veste entrent en dissonance avec ses bottes de soldat ou de moujik et sa chemise décorée d'une étoile à cinq branches. Afin d'enlaidir davantage son apparence de brigand, MAD le dessine avec un gros couteau attaché à la ceinture et un sac marqué de l'étiquette « propagande ». En russe, le mot « union » (« союз ») est masculin, ce qui pourrait expliquer le choix du personnage : si la Russie est figurée en femme, l'URSS est figuré en homme. Dans la caricature, ce drôle de héros marche bras dessous bras dessus avec l'allégorie féminine de l'Europe (« Madame l'Europe ») (le mot « Europe » en russe est féminin). L'URSS piétine le pied de sa compagne ce qui pourrait faire allusion au désir des Soviétiques de dominer l'arène internationale, mais aussi au manque d'éducation et de savoir-vivre que les émigrés leur reprochent constamment (*fig. 14 – CI*)¹²⁸⁹. Ce portrait répulsif de l'URSS s'oppose à l'allégorie de la Mère-Russie, qu'elle soit représentée dans sa splendeur ou dans sa déchéance.

¹²⁸⁸ MAD, « Lorsque la Russie meurt... (В то время, когда Россия гибнет...) », *La Renaissance*, Paris, 13 décembre 1925, p. 3.

¹²⁸⁹ MAD, « Madame l'Europe et le camarade l'URSS (Госпожа Европа и товарищ СССР) », *La Renaissance*, Paris, 15 juillet 1925, p. 1.

Dans les années 1930, dans *Satyricon*, A. Chariy et G. Sciltian proposent leurs interprétations de la Russie. Pour A. Chariy, il s'agit de la Russie opprimée par les Soviets. Similaire à la Russie prématurément vieillie et mortifiée de MAD, l'allégorie féminine de la Russie de Chariy paraît sous les traits d'une paysanne au foulard rouge. Petite, elle est, pourtant, dotée de très grosses mains de travailleuse, qui ont l'air disproportionné par rapport à ses bras fins de femme squelettique. Clairement assimilée, à travers la légende, par le caricaturiste au peuple russe souffrant du pouvoir des Soviets « depuis treize ans », cette grand-mère pointe à la porte de l'Europe pour demander de l'aide, mais elle est aussitôt renvoyée car l'Europe n'est pas prête à se soulever contre les communistes soviétiques (*fig. 15 – CI*)¹²⁹⁰.

Dans un autre dessin, A. Chariy reprend la même figure de la Russie, une paysanne vieille et exténuée, afin de l'empaler sur le crochet du chiffre « 5 » dessiné en rouge et signifiant, dans la caricature, le plan quinquennal mis au point en 1928, visant à développer l'économie soviétique de manière équilibrée mais en mettant, au même temps, la paysannerie en situation difficile avec la collectivisation forcée et la « dékoulakisation ». Les paysans sont contraints à se fédérer en kolkhozes ou à devenir employés des fermes d'État, les sovkhoses, en mettent en commun terres, bétail, outils agricoles et réserves de blé¹²⁹¹. « *La Russie peut disparaître, mais le plan quinquennal doit être achevé à cent pour cent !..* » annonce la légende, et nous apercevons, en effet,

¹²⁹⁰ Chariy A., « L'Hôtel de l'Europe (У парадного подъезда) », *Satyricon*, Paris, n° 6, 9 mai 1931, couverture.

¹²⁹¹ Sumpf A., « La Russie de Lénine à Staline... », op. cit., p. 9.

deux gros trous noirs à la place des yeux de la Russie : est-elle donc déjà morte ? Le plan quinquennal est-il mis en œuvre afin d'exécuter le peuple russe qui a survécu aux purges ? (fig. 16)¹²⁹².



Figure 16. « La Russie peut disparaître, mais le plan quinquennal doit être achevé à cent pour cent !.. »

¹²⁹² Chariy A., « Le plan quinquennal », *Satyricon*, Paris, 30 mai 1931, couverture. (« Россия может исчезнуть, но пятилетка должна быть выполнена на все сто процентов !.. »)

En revanche, pour G. Sciltian, la Russie des Soviets pourrait être bien dans sa peau et même potelée. Sa Russie a donc un visage et une silhouette ronds d'une villagoise russe, une « baba », un sourire simplet et une étoile rouge sur sa poitrine. À côté de la femme toute menue, à l'air pédant, qui incarne l'Europe, cette Russie aux gros pieds nus ressemble à une barbare. Elle tend à l'Europe une robe rouge – un cadeau empoisonné, supposons-nous, que l'Europe anticommuniste refuse par une strophe de la romance « Le sarafane rouge » de N. Tsyganov, poète et chanteur russe du XVIII^e siècle : « - *Il ne faut pas me coudre, ma petite maman, de sarafane rouge!* » Même si, initialement, la chanson n'a rien en commun avec le symbolique communiste, c'est elle, finalement, qui apporte une touche d'humour au dessin (*fig. 17 – CI*)¹²⁹³. La Russie soviétique de Sciltian, représentée en femme laide, se rapproche de l'iconographie de la femme soviétique, elle-même liée aux personnages bolcheviks montrés en ennemi des émigrés.

V.3.2. Femme soviétique vue de l'exil

L'iconographie des émigrés russes, dans tout son refus des bolcheviks, nous fournit, également, durant les années 1920 et 1930, la figure de la femme soviétique, toujours à l'image négative et à l'apparence visiblement caricaturée, aux traits déformés et enlaidis. Elle est alors en complète opposition avec les ouvrières et les paysannes-

¹²⁹³ Sciltian G., « L'Europe et NOUS (Европа и Мы) », *Satyricon*, Paris, 11 avril 1931, p. 9. (*Европа: - «Не шей ты мне матушка, красный сарафан!»*)

kolkhoziennes, jolies, déterminées et fortes, habiles à manier le marteau et à conduire des machines agricoles. Telles qu'elles sont figurées sur les affiches de propagandes ou les œuvres du réalisme socialiste (ou du réalisme romantique), comme, par exemples, sur celles du peintre Alexandre Deineka promouvant les beaux corps athlétiques et musclés de la jeunesse ouvrière soviétique. Cette image, certes, politisée, est dotée d'une solide base historique ayant pour objectif le développement d'un nouveau pays sortant de la guerre et confronté à une crise économique considérable. Dans l'imagerie soviétique, la femme est tout d'abord une héroïne de la guerre civile apparue pour la première fois en tant qu'infirmière, chef politique de l'armée, ou femme-soldat. Modeste, ferme, dévouée, courageuse, résistant aux épreuves physiques et même à la torture, si elle était capturée, elle vit convaincue que son sacrifice contribuera à la construction d'un monde meilleur. La chercheuse note qu'en 1920, 666 000 femmes servaient dans l'Armée rouge, ce qui représente 2% de cette force. En se basant sur ces vraies femmes, les publicistes soviétiques ont créé un personnage de révolutionnaire désintéressée qui a été la première incarnation de la nouvelle femme soviétique. Plus tard, dans les années 1920, cette héroïne révolutionnaire est montrée engagée dans des études ou travaillant dans l'industrie. Dans les années 1930, elle devient une travailleuse modeste et dévouée, à la fois une femme émancipée, faisant de la politique, accédant à tout les domaines de la vie au même droit que les hommes, mais aussi une mère aimante, gardienne du foyer familial¹²⁹⁴ (*fig. 1 – 6 – CI*).

¹²⁹⁴ Evans Clements B., « The Birth of the New Soviet Woman », in Gleason A., Kenez

Dans l'interprétation des caricaturistes exilés, qui reprennent les idées et idéaux accentués dans la propagande soviétique, la femme qui adhère au bolchevisme est toujours stigmatisée. Militaire, elle est armée et donc dangereuse. De surcroît, elle est privée de sa féminité et de tout bon goût vestimentaire. Chez M. Linsky, cette héroïne porte le rouge comme symbole de l'Armée rouge et du communisme. Son visage est hébété, tandis que ses mains et ses pieds sont exagérément gros, ce qui contribue à enlaidir ce personnage grotesque (*fig. 7 – CI*)¹²⁹⁵. Chez MAD, la Soviétique est vêtue en uniforme : elle fait un travail d'homme – c'est une policière, une femme-matelot, une femme-soldat, ou souhaite, tout simplement, ressembler à un homme pour sortir de l'ombre. Qu'elle soit jeune ou âgée, elle a échangé les talons hauts contre les bottes de moujik, ses cheveux sont courts et mal coupés. Voulant être simple, cette « nouvelle » femme devient répugnante, perd tout son charme et son attraction aux yeux des hommes. Le caricaturiste soupire donc :

Il était une fois une jeune fille russe, une femme russe... Mais le pouvoir soviétique l'a transformée en pionnière, *komsomolka*, étudiante, policière, femme-matelot, femme-soldat... Or, puisque les commissaires du peuple sont restés des hommes, ils aiment maintenant chercher leur bonheur à l'étranger (*fig 8*)¹²⁹⁶.

P., Stites R. (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 220 (Evans Clements B., «La naissance de la nouvelle femme soviétique», dans Gleason A., Kenez P., Stites R. (éd.), *Culture bolchevique. Expérimentation et ordre à l'époque de la Révolution russe*, Bloomington, Presse universitaire de l'Indiana, 1985, p. 220 ; en anglais).

¹²⁹⁵ Linsky M., « Les modes soviétiques de 1920 (Советские моды 1920-го года) » (fragment), *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 16.

¹²⁹⁶ MAD, « Les femmes soviétiques et les hommes soviétiques (*Советские женщины и советские мужчины*) », *La Russie illustrée*, Paris, 24 mars 1928, p. 3. (« Была

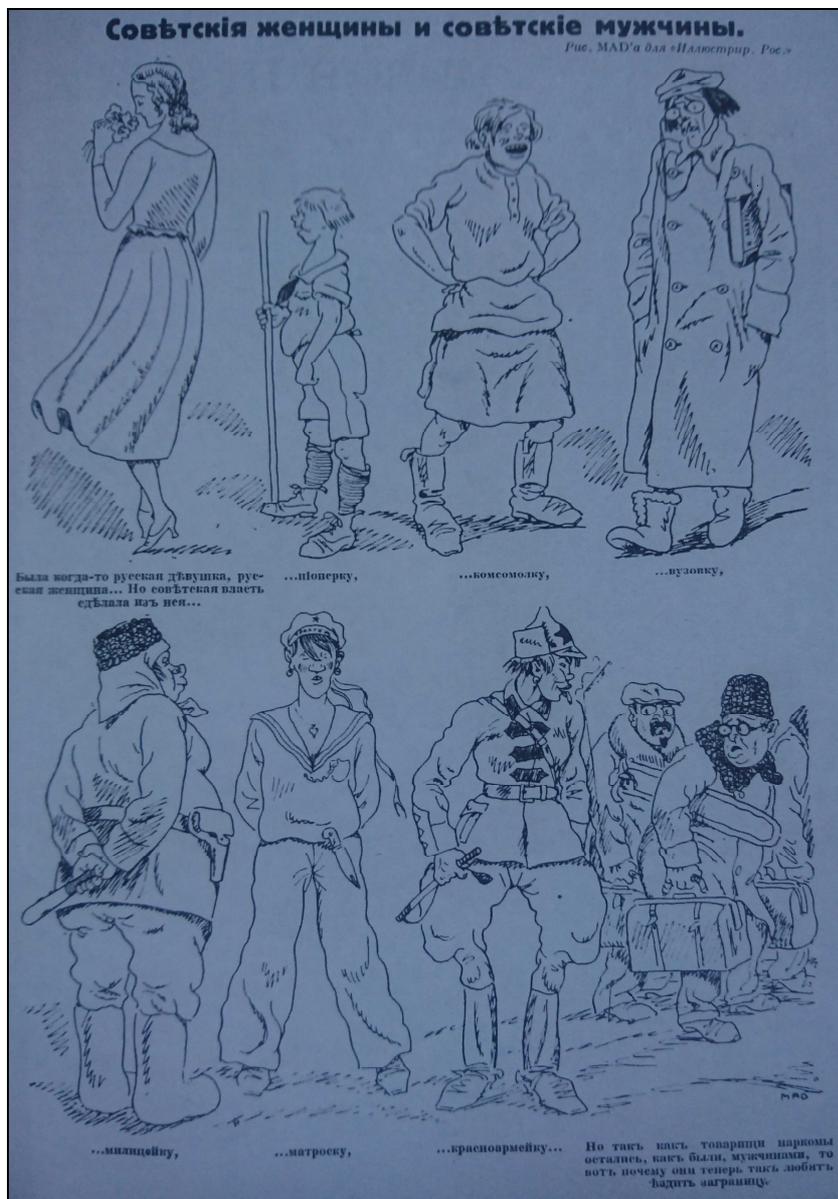


Figure 8.

когда-то русская девушка, русская женщина... Но советская власть сделала из неё... пионерку, комсомолку, вузовку, милиционеру, матроску, красноармейку... На так как товарищи наркомы остались, как были, мужчинами, та вот почему они теперь так любятъ ездить за границу»).

La Soviétique représentée par les émigrés est aussi souvent obèse, vulgaire, quelques fois, fumeuse, et son émancipation, comme nous venons de le voir, est poussée à l'extrême : en plus de son corps « hommasse », elle prend peu soin de son apparence. Cependant, elle croit sincèrement être une femme libérée et donc, à la mode (*fig. 9*¹²⁹⁷ et *10*¹²⁹⁸ – *CI*). Même si, quelques fois, la Soviétique est habillée correctement ou porte des bijoux, les caricaturistes l'étiquettent comme une femme portant des affaires volées. Ainsi, par exemple, MAD propose le portrait d'un membre du Komsomol¹²⁹⁹, dite *komsomolka*, maquillée et vêtue à la mode. Cependant, elle est surnommée « Sonika, la Main d'or », faisant allusion à la célèbre criminelle russe de la fin du XIXe siècle, Sofia Blyuvshtein (*fig. 11* – *CI*)¹³⁰⁰. Dans les mémoires de T. Tchernavina, l'une des premières femmes-transfuges, nous trouvons un témoignage qui confirme cette vision de la Soviétique par les caricaturistes ; il s'agit d'une employée du bureau d'état civil (dit ZAGS), fonctionnaire du nouveau régime, décrite ainsi : « Dans une des

¹²⁹⁷ MAD, « Les typages de la Russie soviétique (Типы советской России) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 25 septembre 1926, p. 3.

¹²⁹⁸ MAD, « Les cartes postales et les photos pour la Russie (Открытки – фотографии в Россию) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 17 juillet 1926, p. 5.

¹²⁹⁹ Komsomol est le nom courant de l'organisation de la jeunesse communiste du Parti communiste de l'Union soviétique fondée en 1918 et disparue en 1991, après la dislocation de l'URSS.

¹³⁰⁰ MAD, « Le Malheur d'avoir trop d'esprit (Горе от ума) » (fragment), *La Russie Illustrée*, Paris, 17 juillet 1926, p.5. Sur une autre de ses caricatures, MAD représente une autre *komsomolka*, au visage rond et simplet, mais qui garde sur le mur de sa chambre les portraits de Lénine et de Staline. Son nom de famille Koufarkina fait penser au mot « кухарка », une cuisinière, en russe, ainsi qu'à la célèbre phrase de V. Maïakovsky tirée du poème « Vladimir Ilitch Lénine » : « Nous apprendrons même chaque cuisinière à diriger le pays ». Cf. MAD, « Tape des mains ! (Ударь по рукам!) » (fragment), *La Russie illustrée*, Paris, 12 février 1938, p. 3 (*fig. 11a* – *CI*).

pièces, une jeune fille du type communiste traditionnel, fatiguée, mal lavée, fardée sans goût, était assise devant une table recouverte d'une cretonne rouge »¹³⁰¹.

Le personnage de la femme soviétique est aussi opposé à la femme russe d'autrefois, la belle Russe d'avant la révolution (une aristocrate, probablement), élégante et séductrice, ou à l'émigrée, également, jolie et à la mode. Cette conception de la « belle femme » chez les dessinateurs pourrait, d'après nous, être puisée dans la littérature russe des XVIII - XIXe siècles, notamment, chez Nikolai Karamzine, Alexandre Pouchkine, Léon Tolstoï, ou dans la pensée philosophique de Nicolas Berdiaeff, qui souligne que la femme « *est plus liée que l'homme à l'âme du monde, aux premières forces élémentaires et c'est à travers elle que l'homme communique avec elle [l'âme du monde]... Les femmes sont prédestinées à être, comme dans l'évangile, les porteuses d'aromates... Ce n'est pas la femme émancipée, ni rendue semblable à l'homme, mais l'éternel féminin, qui aura un grand rôle à jouer dans la période future de l'histoire* »¹³⁰². Aux yeux des artistes émigrés, la Soviétique est primitive et dépourvue de cet « éternel féminin » qui « nous attire vers en-Haut » (Goethe).

Ainsi, même la Thémis soviétique est figurée, par MAD, en baba laide et obèse, dont juste un œil est caché par un bandeau. Ce qui suggère qu'elle triche en rendant son jugement. La légende explicite ce détail : « - *L'épée – pour les têtes russes, la balance – pour les livres sterlings...* » (fig. 12

¹³⁰¹ Tchernavina T., *Nous femmes soviétiques...*, op. cit., p. 176.

¹³⁰² Berdiaeff N., *Un nouveau Moyen Âge*, Paris, Plon, 1927, p. 162 – 163.

– *CD*¹³⁰³. Quant à A. Chariy, dans *Satyricon*, il représente un défilé de femmes Soviétiques, « une équipe sportive féminine », comme il les surnomme, toutes vêtues de la même façon, en maillots blancs et en shorts foncés, avec des foulards et des cravates rouges. Leurs corps sont complètement déformés, robotisés. À la place du visage, elles ont, chacune, une tâche rouge. D'autres personnages du dessin ont aussi des visages schématisés ou « inexistantes ». S'agit-il d'une métaphore de l'égalité tant défendue en URSS et d'une façon de dire que l'individualisme n'y a plus de place ? Il serait pertinent de noter que l'action de cette caricature se passe au « coin des rues Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht », les rues qui existaient, à l'époque soviétique, dans toutes les villes de l'URSS. Le tableau généralise donc le « paysage urbain » soviétique. Un autre détail qui nous paraît intéressant : la colonne de défilants passe devant une ancienne église transformée en cinéma au nom ironique « La nouvelle vie ». L'agent qui régularise la circulation, vêtu d'une tenue longue et noire, comme celle d'un prêtre orthodoxe, pourrait bien être un ancien homme de Dieu professionnellement reconverti. À côté des femmes défilent aussi des hommes, meilleurs ouvriers, tous identiques et dessinés en gris et des jeunes enfants, pionniers, tous en blanc et avec les foulards rouges autour du cou. Un vagabond squelettique en haillons se joint à eux. Il est le seul personnage en « dissonance » avec les autres héros du tableau et est traité en ennemi de la classe ouvrière car il se permet d'être libre (*fig. 13* –

¹³⁰³ MAD, « Les attributs de Thémis soviétique (Атрибуты советской Фемиды) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 26 mars 1933, p.1. (« Меч – для русских голов, весы – для английских футов »).

CI)¹³⁰⁴. Ce tableau vise donc l'identité des sexes, transposée sur le plan physique, que nous retrouvons dans l'iconographie réaliste socialiste, et basée sur le discours marxiste attachant une grande importance à l'égalité de l'homme et de la femme. Et, surtout, à l'émancipation de cette dernière. Elle participe à la production socialiste en y perdant son individualisme et sa féminité¹³⁰⁵.

En ce qui concerne les Soviétiques haut placées, A. Chariy, dans *Satyricon*, et MAD, dans *La Russie illustrée*, proposent des galeries de portraits-charge de ses personnalités. Ainsi, dans la planche intitulée « Pourquoi le concours de Miss Russie n'existe-t-il pas en URSS ? » sont réunies 5 femmes les plus « représentatives » de l'État. Cependant, aux yeux de MAD, il n'y en a aucune parmi elles qui aurait mérité le titre de

¹³⁰⁴ Chariy A., « La vie nouvelle », au coin des rues Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht («Новый быт» Улица Розы Люксембург, угол Карла Либкнехта) », *Satyricon*, Paris, 9 mai 1931, p. 9.

¹³⁰⁵ « Lorsqu'ils arrivèrent au pouvoir, les bolcheviks proclamèrent l'égalité totale entre hommes et femmes, et la législation des années 1917-1920 attribua aux femmes tous les droits civiques, légaux et politiques dont elles bénéficièrent durant toute la période soviétique. L'égalité en droit faisait d'elles des citoyennes à part entière, que l'on voulait conscientes. Dans leur intérêt et celui de la société, il fallait que les femmes se rallient au socialisme. Lénine considérait que: « Il est impossible d'entraîner les masses dans la politique sans entraîner les femmes dans la politique ». Les Soviétiques deviendraient de "nouvelles femmes", une conception que les bolcheviks ont directement adoptée et sans modification notable, à partir du féminisme et du socialisme du XIXe siècle. Les Européens qui ont joué un rôle de premier plan dans la réalisation de cet idéal ont été George Sand, Charles Fourier, Harriett Taylor et John Stuart Mill, August Bebel et Henrik Ibsen (Cardinal N., « L'expérience de « l'émancipation... », op. cit.). « L'égalité a été expliquée par les droits politiques, le droit de divorcer d'un mari cruel, un salaire égal pour un travail égal, la protection du travail et, à l'avenir, une aide pour la garde de l'enfant et les travaux ménagers. (...) Les femmes avaient l'assurance que l'État n'allait pas leur enlever leurs enfants, mais seulement pour les plus jeunes pendant que les mères étaient au travail. « L'amour libre » était défini comme un mariage fondé sur l'amitié plutôt que sur la domination masculine » (Evans Clements B., « The Birth of the New..., op. cit., p. 224 – 225).

la plus belle femme d'URSS. À partir de sa position du juge, il met en évidence leurs défauts :

On aurait pu choisir la camarade Kollontaï, mais elle a l'air d'avoir moins de 16 ans. On aurait pu choisir la camarade Kameneva, mais elle n'est pas célibataire. On aurait pu choisir la camarade Kroupskaïa, mais elle n'est pas la plus belle. On aurait pu choisir la camarade Rozenel, mais ce n'est plus une jeune fille. On aurait pu choisir Clara Zetkin, mais elle a plus de 25 ans. On aurait pu choisir Béla Kun, mais, malgré son nom et sa conduite honorable, c'est un homme¹³⁰⁶.

Pour illustrer ses propos, MAD figure A. Kollontaï en femme laide et usée qui porte un décolleté plongeant. En revanche, O. Kameneva, malgré ses habits « corrects » est montrée comme androgyne. N. Kroupskaïa, avec sa bouche de poison et son regard éteint, est tout simplement hideuse. N. Rozenel, sophistiquée, jolie et fière d'elle-même, dégage, pourtant, une froideur qui repousse le spectateur. C. Zetkin est représentée en dame trop âgée avec une grimace animale faisant penser à la sorcière des contes populaires russe Baba-Yaga. Quant à Béla Kun, cet homme politique au nom « féminin », il est doté, par MAD, d'une apparence féminisée, visage rond aux lèvres gonflées, et dépourvu de tout signe de virilité. De surcroît, il porte une chemise ou un veston fluide

¹³⁰⁶ MAD, « Pourquoi le concours de Miss Russie n'existe-t-il pas en URSS? (*Почему выборы «Мисс Россия» не проводятся в СССР?*) », *La Russie illustrée*, Paris, 26 janvier 1929, p. 3. Olga Kameneva (1883-1941), sœur de L. Trotski et épouse de L. Kamenev, président du Conseil des commissaires du peuple, elle dirigeait le département des théâtres auprès du Commissariat du peuple à l'Instruction publique ; Nadejda Kroupskaïa (1869 -1939), épouse et collaboratrice politique de V. Lénine ; Natalya Rozenel (1900-1962), comédienne, traductrice, elle fut l'épouse, en deuxièmes noces, d'A. Lounatcharski ; Béla Kun (1886-1938), homme politique qui dirigeait la Hongrie soviétique.

décoré d'un gros nœud, trop gros pour être porté par un homme (*fig. 14 – CI*).

Dans le même périodique, chez M. Linsky, nous trouvons, également, une représentation similaire de Clara Zetkin, la « grand-mère de la révolution mondiale », très enlaidie, avec un long nez crochu qui coule. Elle porte un pull difforme, une jupe dénudant ses mollets maigres et une paire de chaussettes longues « flottantes » par-dessus des bottes d'hommes. Elle s'adresse, depuis une tribune, à un public masculin qui paraît perdu, tout emportée par son discours et ses diatribes politiques, sans se préoccuper de son apparence (*fig. 15 – CI*)¹³⁰⁷.

Dans sa galerie de portraits consacrés aux personnalités révolutionnaires, « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution communiste », dans *Satyricon*, A. Chariy propose, également, deux portraits-charge des femmes soviétiques – N. Kroupskaïa et A. Kollontaï. Facilement reconnaissable grâce à ses yeux globuleux¹³⁰⁸, dus à son hyperthyroïdie, et ses grosses lèvres serrées, N. Kroupskaïa, est dotée par le caricaturiste de verrues régulières sur la joue gauche, ce qui la fait ressembler à un crapaud. Dans ses mains géantes disproportionnées, « la Veuve » de Lénine serre, dans un élan d'amour maternel, deux enfants anorexiques aux têtes de fœtus. La légende se rapporte à la fonction de Kroupskaïa, afin d'expliquer son geste : elle est « *adjointe au chef du service de la lutte contre les enfants sans-abris* »

¹³⁰⁷ Linsky M., « Notre Pathé-journal (Наш «Патэ-журнал») », *La Russie illustrée*, Paris, 29 mai 1926, p. 3.

¹³⁰⁸ Elle fut atteinte de la maladie de Basedow.

(fig. 16 – CI)¹³⁰⁹. À travers ce dessin, A. Chariy vise le problème central en Russie après la Première guerre mondiale, celui des enfants sans-abris livrés à eux-mêmes. Ayant perdu leurs parents, ils sont encore près de deux millions au début des années 1930¹³¹⁰. Enseignante de métier, de 1929 à 1939, Kroupskaïa occupe la fonction d'adjointe au Commissaire du peuple à l'instruction, où elle dirige, notamment, l'action de la lutte contre les jeunes sans abris. Nous supposons que, dans cette caricature, A. Chariy stigmatise, également, le fait que Kroupskaïa n'a jamais eu d'enfant et qu'après la mort de Lénine, son affection s'est, naturellement, portée vers les jeunes en difficulté.

Avec A. Kollontaï, N. Kroupskaïa avait aussi été à l'origine de l'opinion officielle du parti, selon laquelle les masses de femmes russes croulaient sous une lourde oppression de classe familiale. La conception de la nouvelle femme soviétique a été initialement développée par le Jenotdel (département pour le travail parmi les femmes)¹³¹¹ fondé en 1919 à partir de la Commission pour l'agitation et la propagande du parti. Inès Armand¹³¹² en est la première responsable jusqu'en 1920, date à laquelle elle est remplacée par Alexandra Kollontaï. Le Jenotdel a existé jusqu'à 1930 ayant pour objectif d'éduquer les femmes, de les impliquer davantage dans le monde de travail et d'améliorer leurs conditions de vie,

¹³⁰⁹ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution communiste : les piliers du régime soviétique : La Veuve (К уразумению смысла русской революции: Вдовствующая) », *Satyricon*, Paris, 9 mai 1931, p. 5.

¹³¹⁰ Кривоносов А. Н. « Исторический опыт борьбы с беспризорностью // Государство и право, № 7, 2003, с. 92 – 98 (Krivonosov A. N., « L'expérience historique de la lutte contre les enfants sans-abris », *L'Etat et le Droit*, n° 7, 2003, p. 92 – 98 (en russe).

¹³¹¹ En russe : Женотдел ou Женский отдел, Отдел по Работе Среди Женщин.

¹³¹² Une femme politique communiste d'origine française et amie proche de Lénine.

notamment, à travers de l'organisation de jardins d'enfants, d'écoles et de buanderies. En dehors de cet engagement, A. Kollontai devient attachée commerciale chargée de promouvoir les intérêts de l'Union soviétique en Norvège en 1922, avant d'enchaîner avec une carrière d'ambassadrice : en 1924, elle est nommée ministre plénipotentiaire en Norvège, ensuite, de 1926 à 1927, elle occupe le même poste au Mexique. De 1927 à 1930, Kollontai revient à ses fonctions en Norvège, avant d'être envoyée en 1930 en Suède, où elle demeure jusqu'à 1944.

Dans sa galerie des portraits satiriques, en 1931, A. Chariy la surnomme donc tout court et en français « Madame l'ambassadrice ». Celui, qui 10 ans plutôt, a fait d'elle un portrait officiel, la représente désormais en femme enrobée, avec une forte poitrine dénudée, et enveloppée de fourrures. Cette femme prétendument chic est entourée d'abeilles qui s'accouplent. Ce faisant, la caricaturiste fait allusion à *Place à l'Éros ailé ! (Lettre à la jeunesse laborieuse)*, l'un des articles de Kollontai publié en 1923, où elle expose et défend ses idées sur l'amour libre traduit par « l'amour-camaraderie ». Il s'agit d'une nouvelle forme de relations de couple dans « la nouvelle société communiste laborieuse » qui s'édifie sur le principe de camaraderie, de solidarité et aspire au respect mutuel¹³¹³. Critiquée par certains en URSS et en émigration, cette conception de Kollontai, vue comme un relâchement des mœurs, lui a valu une image négative de femme libérée basculant vers la vulgarité, ce

¹³¹³ Kollontai A., « Place à l'Éros ailé ! (Lettre à la jeunesse laborieuse) » [en ligne] : <https://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1923/05/eros.htm> (consulté le 01/06/2019).

qui est donc visée, même plusieurs années plus tard, par le caricaturiste (*fig. 17*)¹³¹⁴.

Enfin, le cinéma étranger, lui aussi s'intéresse à la Soviétique et en donne une vision satyrique, notamment, dans *Ninotchka* d'E. Lubitsch, où Nina Ivanovna Yakouchova, dite Ninotchka, interprétée par Greta Garbo, est une femme à la beauté froide qui ne rit jamais. Dans des situations comiques, nous la voyons, à plusieurs reprises, le visage figé par la vie dure, remplie de misère, de tristesse et de mort. À la fin du film, notamment, nous pouvons observer le quotidien rude de Ninotchka à Moscou, dans une *kommounalka* (l'appartement en commun), où elle occupe une chambre modeste. Lors d'un défilé festif, elle garde, comme, d'ailleurs, toutes les femmes qui l'entourent, un visage crispé, dû, probablement, au deuil de la vie libre et meilleure (*fig. 18a – CI*). Sur l'affiche de la comédie, nous remarquons, également, ce double visage de Ninotchka : sur un fond bleu, elle a les yeux fermés et les lèvres serrés, comme si elle essayait de cacher ou de surmonter une douleur ou une émotion forte ; et sur le plan en couleur, nous voyons une femme vivante, souriante (*fig. 18b – CI*). Il lui fallait quitter l'URSS pour réapprendre à vivre, à rire, à porter de beaux vêtements. Si, par exemple, à son arrivée à Paris, elle observe avec mépris un chapeau sophistiqué dans une vitrine, à la fin de son séjour, elle finit par l'acheter et le porter (*fig. 18c – CI*). C'est aussi à Paris qu'elle redevient féminine (elle passe du stéréotype de la Soviétique morose à la Russe-séductrice), qui porte une jolie robe de

¹³¹⁴ Chariy A., « Pour ceux qui cherchent à comprendre le sens de la Révolution communiste : les piliers du régime soviétique (К уразумению смысла русской революции. Александра Коллонтай) », *Satyricon*, Paris, 15 août 1931, p. 5. («*Опора флота и посол, и автор книг «Любовь у пчел»*»).

bal et reprend le goût d'être admirée et complimentée par un homme. Cependant, le réalisateur américain reste, dans son interprétation, plus indulgent envers la Soviétique que les caricaturistes russes émigrés.



Figure 17. «Madame l'ambassadrice A. Kollontai». «Le soutien de la Flotte, l'ambassadrice et l'auteure des livres sur l'amour chez les abeilles».

Nous trouvons, également, dans les films soviétiques le personnage de la jeune femme, belle et élégante, citadine qui a du caractère, de la fierté, des rêves comme les personnages de Valentina Serova (*La Fille avec du caractère* (1939), *Quatre cœurs* (1941) de K. Youdine) ou de Tatiana Okounevskaïa (*Les jours chauds* (1935) d'A. Zarkhi et J. Kheifits, *La Dernière nuit* (1936) d'Y. Raizman). Cependant, ces héroïnes ne sont pas des exceptions : dès les années 1920, la Soviétique à l'écran s'émancipe, souhaite quitter son quotidien routinier de femme au foyer ou de travailleuse « enfermée » dans les limites de son village natal. Elle n'a pas peur d'exprimer ses souhaits, ses sentiments, de prendre ses propres décisions (Ludmila dans *Trois dans un sous-sol* (1926) d'A. Room, les personnages de L. Orlova et M. Ladykina dans *Les Joyeux garçons ; Volga, Volga, Les Tractoristes*)¹³¹⁵. Correspondant à l'image de la propagande, elle choisit des métiers d'homme, dans lesquels elle s'épanouit, devenant, par exemple, aviatrice (Galia dans *Les Aviateurs* d'Y. Raizman (1935) (*fig. 19 – CI*)).

Aux côtés de ces personnages féminins « peu politisés », nous rencontrons un autre type d'héroïnes – des révolutionnaires, femmes ordinaires (paysannes ou ouvrières, mal vêtues, peu instruites, au physique ingrat) qui s'avèrent être de véritables guerrières portées par le patriotisme et l'espoir d'avenir meilleur (Praskovia dans *Son chemin* d'A. Chtrijak (1929), les femmes mineures de *l'Amour et la haine* d'A. Hendelstein (1935), qui personnifient la révolution comme l'héroïne

¹³¹⁵ Voir aussi le documentaire d'Evgenij Sules *Les figures des femmes dans le cinéma soviétique des années 1930* (Евгений Сулес, « Женские образы в советском кино 30-х ») (2011), chaîne Cultura (en russe).

principale de *La Mère* de V. Poudovkine (1926), ou qui sont obligées de suivre la volonté suprême du gouvernement soviétique (la jeune institutrice de *La Seule* de G. Kozintsev et L. Trauberg (1931). Leur destinée est le sacrifice (leur propre vie ou la vie de leurs proches) qu'elles font au nom de la révolution ou de la patrie. Ce type de personnage tragique est le plus éloigné des Soviétiques représentées dans la caricature anticommuniste émigrée.

V.3.3. Figure des ruines et Russie communiste

Afin de prolonger notre réflexion sur les archétypes nationaux de la Russie, et, notamment, de la Russie soviétique, nous voudrions aborder une autre allégorie, celle de la ruine. Il s'agit d'une figure qui revient fréquemment dans les œuvres analysées, dépeinte à travers la dégradation physique, la déchéance morale, l'anéantissement des biens, le rejet des traditions et des croyances et, même, par la mort comme anéantissement ultime de l'homme. Ainsi, nous apercevons en arrière-plan des caricatures, en guise de décor, des usines, des maisons et même des villes ou des villages entiers en ruines, ainsi que des colonnes brisées, des arbres desséchés, des terrains rasés, etc.

La caricature de MAD « Les crédits allemands », publiée, en 1921, dans *La Cause commune*, et que nous avons déjà brièvement citée dans le neuvième chapitre à propos de la figure de Lénine, pourrait servir ici d'exemple. Sur ce dessin, un poteau fendu, surmonté d'une pancarte

« Russie », est planté au milieu des décombres, dont l'auteur principal est le chef des bolchéviks, facilement reconnaissable grâce à son crâne chauve, sa barbichette et ses moustaches. Se tenant devant, tel un voleur ou un malfrat, sur ses jambes courtes et courbées, il serre, tout excité, son butin, un gros sac d'argent provenant d'Allemagne¹³¹⁶. Les édifices en ruine et un tas de gravats symbolisent la Russie des Soviets, notamment, son économie délabrée et sa politique absurde, ainsi que l'épuisement physique et moral du peuple russe sortant de la guerre et souffrant de la famine et des maladies qui ravageaient le pays à cette époque (*fig. 1*)¹³¹⁷.

Dans les années 1910, malgré sa vaste superficie, la Russie est un pays industriellement peu développé et à forte composante paysanne, ensuite considérablement affaiblie durant la Première guerre mondiale. La Révolution de février 1917 cause, également, de nombreux changements capitaux qui touchent aussi les grandes villes, notamment, Petrograd, et dont nous trouvons des témoignages dans de nombreuses œuvres littéraires, par exemple, dans le poème *Les Douze* d'A. Blok et dans les récits de N. Berberova. « *Pendant l'hiver 1917 – 1918, Petrograd n'était pas encore aussi vide et terrible qu'à la fin de l'été 1918. Il y avait beaucoup d'affamés, d'hommes armés et de vieilles gens en haillons* », lisons nous dans *Histoire de la baronne Boudberg*¹³¹⁸. Dans les mois qui suivent, le visage de la ville se dégrade en laissant

¹³¹⁶ Nous avons déjà évoqué les accusations de Kerenski contre Lénine, selon lesquels il serait à la solde des Allemands relatées dans la presse de l'époque.

¹³¹⁷ MAD, « Les crédits allemands (*Германские платежи*) », *La Cause commune*, Paris, 9 mai 1921, p. 1. (« – *За это мы заплатили не торгуясь!* »).

¹³¹⁸ Berberova N., « Histoire de la baronne Boudberg », dans Berberova N., *Thesaurus*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 1452.

place aux commerces pillés, aux cadavres de chevaux et aux immeubles inhabités dont le bois est pris pour se chauffer. L'écrivaine poursuit dans *L'Accompagnatrice* : « Pétersbourg. Année mil neuf cent dix-neuf. Les grands tas de neige. Le silence. Le froid et la faim. Le ventre gonflé de gruau d'orge. Les pieds qu'on n'a pas lavés depuis un mois. Les fenêtres bouchées avec des chiffons »¹³¹⁹. La misère régnante dans le pays – privation de nourriture, manque de produits d'hygiène et de médicaments, de vêtement et de soins appropriés – est à l'origine d'une épidémie de typhus et d'autres maladies qui ravagent la Russie entre 1918 et 1923. Certaines sources évoquent plus de 700 000 morts de typhus à cette époque¹³²⁰.

Si la guerre civile prend fin en 1921, le retour à la vie normale reste, cependant, difficile. Les réseaux de transports, surtout ferroviaires, sont en grande partie inutilisables, l'industrie manque d'hommes et de matériaux, la sécheresse en mai 1921 et l'expropriation des ressources agricoles au profit des villes (en absence de réserves pour les paysans) provoquent une famine qui dura environ un an et fit plus d'un million de

¹³¹⁹ Berberova N., « L'Accompagnatrice », dans N. Berberova, *Récits de l'exil*, Vol. 1, Paris, Actes Sud/Babel, 2004, p. 23.

¹³²⁰ Морозова О. Тифозная вошь в солдатской шинели: о влиянии естественно-природных факторов на ход и исход Гражданской войны в России : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3424&level1=main&level2=articles> (Morozova O., «Le pou typhoïde dans le manteau de soldat : influence des facteurs naturels sur l'évolution et l'issue de la guerre civile en Russie » ; en russe, consulté le 07/06/2019). Voir aussi : История гражданской войны в СССР (под ред. М. Горького, В. Молотова, К. Ворошилова, С. Кирова, А. Жданова, А. Бубнова, Я. Гамарника, И. Сталина) (1936). Том 5. – Москва : DirectMEDIA, 2016, с. 25 (Gorki M., Molotov V., Vorochilov K., Kirov S., Zhdanov A., Bubnov A., Gamarnik Y, Staline I. (dir.), *Histoire de la guerre civile en URSS* (1936), vol. 5, Moscou, DirectMEDIA, 2016, p. 25, en russe).

victimes, se concentrant entre le Dniepr, la Volga et le Nord du Caucase¹³²¹. Avec l'entrée en vigueur de la NEP (Nouvelle économie politique) ayant pour objectif de restaurer le lien entre la paysannerie et le pouvoir, le secteur agricole « perd » à nouveau face à une augmentation aiguë du prix des produits industriels et de nombreuses spéculations commerciales. Entre 1929 et 1939, en réponse à une nouvelle crise de la distribution agricole et céréalière qui s'est développée depuis 1927, Staline introduit la politique de collectivisation. Mais dans les régions riches du Sud et d'Ukraine, certains se rebellent. L'offensive contre les paysans dits aisés, les « koulaks », et le clergé se déchaîne : ils sont « liquidés en tant que classe » par les confiscations, les déportations en masse, les exécutions. Les livraisons forcées pour nourrir les villes et alimenter les exportations, puis de mauvaises conditions climatiques déclenchent une famine, aggravée par un refus de Staline de desserrer l'étau. En 1932 – 1933, cette famine, dite le Holodomor (littéralement, « l'extermination par la faim »), emporte plus de 4 millions d'Ukrainiens et le tiers de la population nomade kazakhe¹³²² (selon d'autres données, le Holodomor cause de 5 à 8 millions de victimes en actuelle Ukraine et dans le Kouban, ce qui fut passé sous silence jusqu'à la Perestroïka gorbatchévienne¹³²³). Sans oublier les purges staliniennes dont nous avons déjà parlées.

¹³²¹ Graziosi A., *Histoire de l'URSS*, Paris, PUF, 2010, p. 46.

¹³²² Sumpf A., « La Russie de Lénine à Staline... », op. cit., p. 9.

¹³²³ Graziosi A., « Les famines soviétiques de 1931-1933 et le Holodomor ukrainien. Une nouvelle interprétation est-elle possible et quelles en seraient les conséquences ? », *Cahiers du Monde russe*, 46/3, juillet-septembre 2005, pp. 453, 461. Voir aussi Werth N., *La grande famine en Ukraine 1932 – 1933. Le plus grand crime de masse du stalinisme* (CD audio), Devivevoix, 2009, 75 min.



Figure 1. « - Pour cela, nous avons payé sans négocier ! »

Il n'est donc pas étonnant que toute action entreprise par le gouvernement de Lénine ou de Staline suscite un rejet et une forte critique dans le milieu des émigrés, qui suivent de près les actualités, en compatissant pour le peuple soviétique et en percevant la Russie des Soviets non comme un nouveau pays en construction, mais comme la vieille Russie saccagée. Ainsi, dans la caricature « Construction d'une

Russie nouvelle », MAD affirme à travers la légende : « *Tant d'architectes avec leurs projets, mais aucun maçon...* », vouloir souligner le grand nombre d'hommes qui se bousculent pour accéder au pouvoir. Nous les voyons sur la caricature « armés » de leurs projets en papier, mais, parmi eux, il n'y a aucun maçon pour les mettre en œuvre. En arrière-plan du dessin, au milieu des ruines, une tour « rescapée » fait penser à la forteresse du Kremlin, le « siège » du gouvernement bolchévique et l'îlot historique de la Russie. Elle pourrait personnifier la nostalgie du caricaturiste suggérant que les « maçons », dont il a parlé dans la légende, ces bâtisseurs de la Russie, hommes de sciences et de lettres, artistes, ingénieurs, hommes d'église, mécènes, se sont retrouvés, tous, en exil (*fig. 2 – CI*)¹³²⁴. La nostalgie de la Russie d'avant est aussi au cœur d'un dessin de W. Bielkine qui montre un Soviétique soupirant sur les décombres à la façon de Lenski, personnage de l'opéra de Pouchkine *Eugène Onéguine* : « *Où, où donc êtes-vous parties, années de la jeunesse, joies de l'amour ?* » (*fig. 3 – CI*)¹³²⁵.

Le Palais des Soviets, le « siège » du pouvoir soviétique, vu par MAD comme une maison de cartes à jouer, avec Staline en roi de Piques au sommet de la maison, est aussi placée près d'un paysage urbain en ruines. Parmi les décombres, nous distinguons une cloche d'église brisée qui pourrait symboliser l'athéisme imposé par le biais de l'interdiction des religions. Cependant, la maison en cartes est une construction fragile et représente la vision de MAD du pouvoir soviétique qu'il croit instable et

¹³²⁴ MAD, « La construction d'une nouvelle Russie (*Постройка новой России*) », *Bitche*, Paris, n° 2, août 1920, p. 16.

¹³²⁵ Bielkine W., « *Eugène Onéguine* chanté à différentes voix («*Евгений Онегин*» в разноголосом исполнении) » (fragment), *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, p. 12.

temporaire (*fig. 4 – CI*)¹³²⁶. Sur une autre caricature de MAD, « Vers le socialisme ! », la même équipe, assistée par Staline, fait une course en cercle devant des usines et des maisons en ruines (*fig. 5 – CI*)¹³²⁷. Une autre personnalité, l'écrivain officiel et leader d'opinion soviétique, M. Gorki, fait une visite guidée à travers le pays à deux paysans en haillons. Ayant pour objectif de leur insuffler la fierté de l'URSS et sa « *construction d'une nouvelle vie* ». Cependant, cette visite se déroule sur un terrain vague avec une ville ou un village en ruines en arrière-plan. La narration se déroule en trois tableaux, dont sur le dernier les « visiteurs » découvrent que la seule bâtisse intacte surmontée d'un drapeau soviétique et une maison de ventes aux enchères où le gouvernement de l'URSS vend « *les derniers biens russes* » (*fig. 6 – CI*)¹³²⁸. La politique mensongère de la propagande soviétique est dénoncée dans la caricature « Le calendrier soviétique » stylisé en page de calendrier en date du 1^{er} mai. Le dessin est divisé en deux icônes. La première représente les promesses du gouvernement soviétique : un paysan et un ouvrier-prolétaire heureux, bien habillés, aux corps solides comme sur les affiches de propagande se tiennent la main sous le soleil du 1^{er} mai, avec une belle maison de village, un champ et une usine en marche en arrière-plan. La deuxième icône représente la réalité soviétique : on y voit un ciel sans soleil avec des oiseaux noirs, un tronc d'arbre abattu sur lequel

¹³²⁶ MAD, « Le Palais des Soviets (Дворец Советов) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 19 octobre 1931, p. 3.

¹³²⁷ MAD, « Vers le socialisme ! (К социализму !) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 9 juin 1931, p. 3.

¹³²⁸ MAD, « Nos réalisations (Наши достижения) », *La Russie Illustrée*, Paris, 17 novembre 1928, p. 3.

est assis le paysan au regard vide. Près de lui le prolétaire, debout et tête baissée. Tous deux sont vêtus de haillons. Derrière eux, nous retrouvons une maison avec une toiture endommagée, un cimetière qui prend la place du champ et l'usine à moitié détruite (fig. 7 – CI)¹³²⁹.

Pour MAD, la ruine est aussi un symbole de la Révolution. Ainsi, sur la caricature publiée dans *La Victoire* et reprise par *Bitche*, le caricaturiste montre Lénine et Trotski observant les dégâts causés par un tremblement de terre en Italie. Le premier s'exclame : « - On pourrait imaginer qu'une révolution sociale s'était déjà produite ici » (fig. 8 – CI)¹³³⁰. Le collage de photographies et de dessins intitulé « *La guerre aux palais... Les premiers conquêtes de la Révolution d'Octobre* » et publié dans *La Russie illustrée*, montre un soldat de l'Armée rouge maniant son fusil, afin de tout casser près des photos de différentes pièces saccagées du Palais d'Hiver (fig. 9 - CI)¹³³¹. Sur la caricature « Le 8^e anniversaire de la Révolution d'Octobre », publiée en couverture d'un numéro d'octobre de *La Russie illustrée*, le caricaturiste montre aussi un soldat-*krasnoarmeec* endossant une potence avec une corde prête en forme de 8. En arrière-plan, nous voyons un pays en ruine : des usines et des immeubles détruits, des cimetières et des oiseaux noirs (fig. 10 – CI)¹³³².

¹³²⁹ MAD, « Le calendrier soviétique (Советский календарь) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 mai 1925, couverture.

¹³³⁰ MAD, « Après le tremblement de terre en Italie (После землетрясения в Италии) », *Bitche*, Paris, n° 7, septembre 1917, p. 15.

¹³³¹ (probablement, appartenant à MAD). « *La guerre aux palais... Les premiers conquêtes de la Révolution d'Octobre* («Война дворцам...» Первые завоевания Октября) », *La Russie illustrée*, Paris, 29 octobre 1927, p. 11.

¹³³² MAD, « Le 8^e anniversaire de la Révolution d'Octobre (8-летний октябрьский юбилей) », *La Russie illustrée*, Paris, le 15 octobre 1925, couverture.

À travers la figure de la ruine, MAD cherche aussi à discréditer les promesses soviétiques en un avenir meilleur et l'image de propagande de bonheur et de prospérité que les bolcheviks tachent d'introduire sur la scène internationale. Comme c'est le cas en 1925, dans la caricature « L'art décoratif en URSS. Pour l'exposition internationale de l'art décoratif à Paris », publiée en couverture de *La Russie illustrée*, MAD emploie à nouveau la figure du trompe-l'œil, qui symbolise, à ses yeux, le pouvoir mensonger soviétique. Il permet également au caricaturiste de diviser l'image en deux, à la manière d'un miroir déformant, montrant à la fois la réalité faussée, qui arrange les leaders soviétiques, et la réalité telle quelle. « – *Messieurs les étrangers, nous ne cachons rien: voici nos usines et fabriques* », s'exclame un guide devant une délégation étrangère en lui indiquant une belle usine décorée de drapeaux soviétiques, peints sur un gros mur en bois. Or, derrière cette décoration théâtrale se cache un pays dévasté et les décombres des usines d'autrefois dont il ne reste que quelques tuyaux (*fig. 11 – CI*)¹³³³. Il serait intéressant de noter qu'un caricaturiste de la revue bimensuelle anti-communiste belge CILACC propose, également, en 1939, une caricature sur la vie en URSS, dont le sujet est composé autour d'un trompe-l'œil. Le dessin s'intitulant « Tout va bien au Pays des Soviets », met en avant un tableau peint représentant un paysan heureux qui joue de la balalaïka et chante ; autour de lui, nous voyons un champ de blé, une vache, une belle maison-isba avec de l'électricité (l'électrification faisait partie des priorités de la politique

¹³³³ MAD, « L'Art décoratif en URSS. Pour l'exposition internationale de l'art décoratif à Paris (Декоративное искусство в СССР. К международной декоративной выставке в Париже) », *La Russie illustrée*, Paris, 1 juillet 1925, couverture.

léniniste). Ce joyeux tableau est éclairé d'un soleil de communisme rayonnant, avec, sur son disque, une faucille et un marteau. Or, derrière ce trompe-l'œil, se trouve un paysan en haillons pleurant sa maison foudroyée par une étoile-éclaire « soviétique » à cinq branches avec une tête de mort au centre. La métaphore est celle du régime soviétique ravageur, qui n'apporte que le malheur et la mort (*fig. 12a – CI*)¹³³⁴.

Par le biais de ses caricatures antisoviétiques, MAD dénonce les mauvaises conditions de la vie en URSS et, notamment, la souffrance des paysans. La figure du moujik famélique, vêtu de haillons et enchaîné, renvoie à la crise éprouvée par la paysannerie russe depuis la fin de la guerre civile, et qui s'aggrave dans les années qui la suivent (la NEP, la collectivisation, la dékoulakisation). Cependant, ce personnage du moujik malmené, métaphore du peuple russe martyrisé par les bolcheviks, est connu de la presse satirique russe de l'avant exil. Ainsi, un homme zombifié, squelettique et dénudé en signe de son extrême précarité, fait la couverture du *Nouveau Satyricon* en février 1918, en guise d'illustration du premier bilan du pouvoir léninien (*fig. 12b – CI*)¹³³⁵.

En exil, MAD se sert donc de cette figure, familière au lecteur. Dans une de ses planches publiées dans *La Russie illustrée*, il remarque : « - *Les communistes clament la libération des Chinois, des Arabes, des Hindous, des Noirs, des Peaux Rouges ... Or, le seul peuple opprimé dont ils ne parlent jamais, c'est le peuple russe* ». Pour lui la dictature du

¹³³⁴ (?), « Tout va bien au Pays des Siviets », *CILACC*, n°1/149, janvier 1939, couverture.

¹³³⁵ Re-Mi, « La voie du Nu (Голос раздетого) », *Le Nouveau Satyricon*, Petrograd, n° 4, février 1918, couverture.

prolétariat et de la paysannerie promise par Lénine, devient source de souffrance pour ces deux catégories sociales. Le mal-être du nouvel esclave du régime, qu'est le moujik russe de MAD, apparaît à travers le collier qu'il porte et qui le relie par une chaîne à un poteau surmonté d'une pancarte « URSS » (*fig. 13 – CI*)¹³³⁶. Sur une autre planche parue dans la même revue, le dessinateur montre deux tableaux : sur le premier, un paysan à l'allure de Père Noël contemple, en compagnie d'un enfant, un beau sapin décoré de bougies, de guirlandes et d'une belle étoile à six branches symbolisant l'étoile de Bethléem. En arrière-plan, nous apercevons un paysage typique rural russe : au milieu des neiges, dans le creux entre deux collines, s'étale un pittoresque village surplombé par une église. Sur un autre tableau qui sert d'illustration à l'interdiction, par le gouvernement soviétique de fêter le Noël, nous voyons le même endroit devenu méconnaissable. Du joli sapin, il ne reste plus qu'un pied en forme de croix enfoncé dans la terre. Une guirlande a servi à ligoter le paysan. L'étoile, dont une branche est arrachée, s'est retrouvée sur la poitrine de son bourreau, une brute ressemblant à Staline, qui tient à la main l'une des bougies provenant du sapin. Le spectateur devine, que le Soviétique l'a utilisé pour mettre le feu au beau paysage de la vieille Russie pour la détruire, avec ses coutumes et sa religion (*fig. 14*)¹³³⁷.

¹³³⁶ MAD, « Les communistes et les peuples opprimés (Коммунисты и угнетенные народы) », *La Russie illustrée*, Paris, 15 septembre 1925, p. 3.

¹³³⁷ MAD, « Le sapin de Noël russe (Русская елка) », *La Russie illustrée*, Paris, 24 décembre 1927, p. 3. (« Русская елка была такой... и вот все, что теперь осталось от неё »).

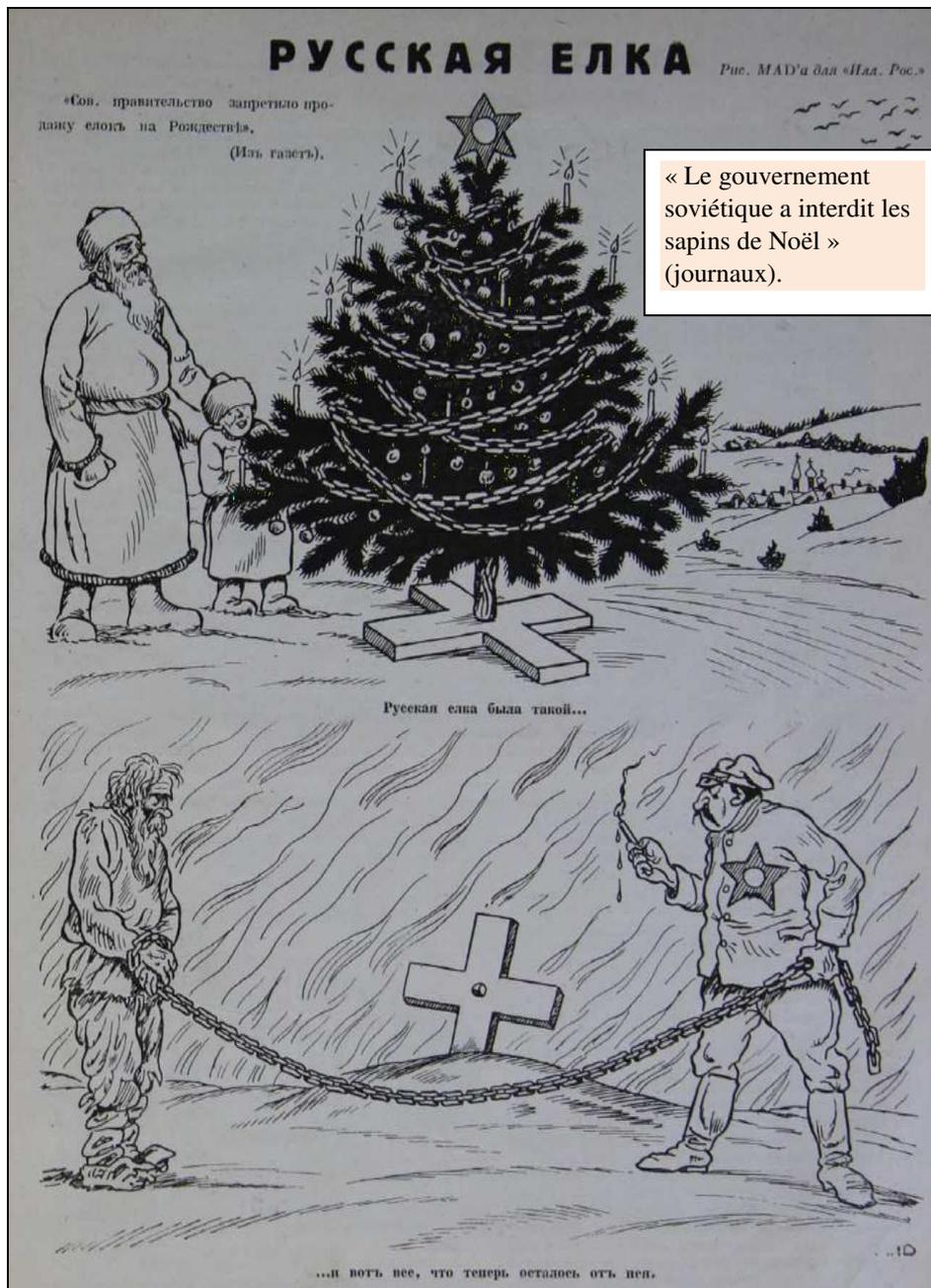


Figure 14. « Le sapin de Noël fut comme ça... et voici ce qu'il nous reste de lui ».

Sur une autre caricature parue en avril 1933 dans *Les Dernières nouvelles*, MAD montre un soldat accrocher une affiche interdisant la fête de Pâques¹³³⁸. Un moujik maigre en haillons, qui n'est que l'ombre d'un être vivant, lui réplique : « - *Mais vous ne pouvez pas interdire aux gens de jeûner !..* » Ce qui est une allusion faite à la famine touchant, en 1932 – 1933, le Kazakhstan, le Kouban et l'Ukraine (fig. 15 – CI)¹³³⁹. Une autre caricature parue deux ans auparavant dans le même périodique est une mise en scène ironique visant l'ignorance de la misère paysanne par le gouvernement soviétique. Elle montre un groupe de villageois démunis venus écouter un envoyé du Kremlin leur annoncer les nouvelles mesures : « - *Camarades, désormais, vous tous, à l'unanimité, vous devez renoncer... aux soies, aux parfums parisiens, aux liqueurs et aux vins français !* » (fig. 16 – CI)¹³⁴⁰.

Nous retrouvons également l'image du moujik au corps sec et déformé par l'épuisement physique et toute sorte de privations, devenu esclave du plan quinquennal et des expériences économiques du gouvernement soviétique, chez A. Chariy, en couverture de *Satyricon*. Le caricaturiste montre aussi le lieu d'habitation de son personnage, toujours en plus mauvais état : un village aux couleurs grises, un cheval dont nous ne voyons que les os, une machine agricole renversée et cassée (fig. 17,

¹³³⁸ Il s'agit de la principale fête religieuse orthodoxe.

¹³³⁹ MAD, sans titre, *Les Dernières nouvelles*, Paris, 9 avril 1933, p. 3. (« *Вы не можете запретить людям поститься !* »)

¹³⁴⁰ MAD, « Notre réponse à la France (Наш ответ Франции) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 9 octobre 1931, p. 3. (« - *Теперь, товарищи, вы все до единого должны отказаться... от косметики, парижских духов, ликеров и французских вин!* »)

18 – CI)¹³⁴¹. Il est intéressant de noter que, même si sur ces dessins, ainsi que sur ceux de MAD, le moujik ne porte jamais sa blouse traditionnelle brodée et chausse rarement ses laptis, il reste reconnaissable grâce à sa longue barbe et ses cheveux hirsutes, codes iconographiques connus à travers les gravures populaires et les œuvres des peintres Ambulants comme I. Repine ou C. Makovski¹³⁴². Dans toutes les caricatures, plus tristes que drôles, le trait déformant passe par l’abîme de l’apparence du paysan : ses vêtements sont toujours en lambeaux, ses laptis sont déchirés, ou bien, il est figuré pieds nus. Sa « connotation ethnique » est alors effacée afin de mieux exprimer la crise, voire, la fin de la paysannerie russe d’autrefois qui, pour les dessinateurs émigrés, est un des symboles de la Russie dont ils restent nostalgiques.

La famine de 1921 – 1922, ignorée à ses débuts par le gouvernement léninien, trouve une place dans l’affiche propagandiste lors de la campagne de soutien aux régions touchées par la crise. Les dessinateurs y recourent à une iconographie identique à celle des œuvres antibolcheviques émigrées. Par exemple, l’un des célèbres posters de D. Moor « Aide-moi » figure un paysan à l’allure famélique et au regard éteint avec les yeux profondément enfoncés. Agonisant transpercé par un épi de blé, il se lance, tel un cierge blanc, dans un vide noir en tendant ses grosses mains de travailleur dans un dernier appel au secours. Durant les

¹³⁴¹ Chariy A., « Un terrain d’entente (Общий язык) », *Satyricon*, Paris, 6 juin 1931, couverture ; A. Chariy, « Le succès du plan quinquennal (Успехи пятилетки) », *Satyricon*, Paris, 16 mai 1931, couverture.

¹³⁴² En russe : Передвижники (Peredvijniki), mouvement réaliste apparu en Russie en XIXe, en réaction contre l’enseignement, les sujets et les méthodes de l’Académie russe des beaux-arts de Saint-Pétersbourg ; ses membres s’intéressaient particulièrement à la vie et l’histoire du peuple russe en donnant d’eux une image idéalisée.

années suivantes, la presse étrangère reste aussi réceptive à la misère des paysans russes en montrant leur quotidien dur par le biais d'une iconographie bien précise : visages souffrants des personnages (tristes, en pleurs, joues creuses), corps squelettiques, manque de nourriture (assiettes vides, restes de nourriture, petit morceau de pain), vêtements usés, habitats dégradés (*fig. 19, 20 – CI*)¹³⁴³.

Dans l'œuvre des caricaturistes émigrés, publiée essentiellement dans *Bitche*, la ruine physique inclut également les privations endurées par les citoyens durant les premières années qui suivent la Révolution. Il s'agit, notamment, de la pénurie de nourriture : les héros n'ont pas les moyens de s'acheter à manger et même, s'ils possèdent de l'argent, cet argent est dévalorisé¹³⁴⁴. Ainsi, dans la caricature « À Petrograd », M. Linsky montre un cheval qui se fait passer pour une statue (à la place d'un monument démonté, le sort qui a concerné, après les événements de février 1917, de nombreuses œuvres sculptées et peintes relatives à l'époque tsariste), afin d'éviter d'être mangé (*fig. 23 – CI*)¹³⁴⁵. Il en va de même avec les produits d'hygiène : les personnages souffrent de pédiculose, ne se lavent qu'occasionnellement (« - *Pourquoi n'y-a-t-il*

¹³⁴³ Nous retrouvons également ces codes iconographiques, plusieurs décennies plus tard, sur certaines affiches commémoratives de l'Holodomor, notamment, sur celle de l'artiste ukrainien Leonid Denysenko *Ukraine. Genocide by starvation* (2008), mettant en image un enfant au tors dénudé, squelettique, pleurant devant une assiette vide.

¹³⁴⁴ (?), « Chez les Soviëts (В Совдепии) », *Bitche*, Paris, n° 5, septembre 1920, p. 6 ; A. Savitsky, « Au paradis socialiste (В социалистическом раю) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p.11 (*fig. 21 et 22 – CI*).

¹³⁴⁵ Linsky M., « À Petrograd (В Петрограде) », *Bitche*, Paris, n° 9, septembre 1920, p. 12.

*pas de savon ? – Tout est parti en bulles »*¹³⁴⁶) et portent les derniers vêtements qui leur restent, vétustes et usés. Certains héros sont même dessinés torse nu, afin de montrer qu'ils n'ont plus rien à se mettre¹³⁴⁷. Dans un numéro des *Dernières nouvelles*, MAD ironise à travers le dialogue de deux personnages, qui vivent dans une *kommunalka* surpeuplée et s'extasient à propos des nouvelles promesses du gouvernement. Dans un pays ravagé par tous les maux, ils croient encore au retour d'une vie meilleure : « - *Chaque citoyen pourrait acheter une paire de bottes pour deux cents roubles, plus de dix personnes ne seront autorisées à vivre dans une seule pièce, les morts seront enterrés dans des cercueils...* »¹³⁴⁸. D'autres personnages des caricaturistes émigrés, notamment ceux de Linsky, mendient¹³⁴⁹. Dans *La Russie illustrée*, MAD évoque, également, la mendicité, mais aussi le chômage et l'inégalité qui règnent en URSS : les chefs-communistes et les membres de leurs familles s'enrichissent en commettant des crimes (*fig. 26 – CI*)¹³⁵⁰.

La misère développe aussi l'ingéniosité et l'intrépidité des personnages. Par exemple, sur l'un des dessins d'A. Gorkine publié dans *Bitche*, les héros vont voir un voisin fiévreux pour se réchauffer près de

¹³⁴⁶ MAD, « Moscou sans savon (Москва без мыла) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 26 juin 1931, p. 1.

¹³⁴⁷ Ex. : Bieltkine W., « La contre-révolution («Контр-революция»), *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 10 (*fig. 24 – CI*).

¹³⁴⁸ MAD, « Les grandes reformes (Великие реформы) », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 23 février 1936, p. 3. (« *Говорят, что предстоят новые реформы : каждый гражданин сможет купить на двести рублей пару сапог, в одной комнате нельзя будет жить более, чем десяти людям, всех умерших будут хоронить в гробах...* »).

¹³⁴⁹ M. L., « En Russie soviétique (В Совдепии) », *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 5 (*fig. 25 – CI*).

¹³⁵⁰ MAD, « Liberté, égalité, fraternité... en URSS (Свобода, равенство, братство... в СССР) », *La Russie illustrée*, Paris, 24 novembre, p. 3.

son corps (*fig. 27 – CI*)¹³⁵¹. Et ils n'ont pas peur d'affronter leurs oppresseurs. Ainsi, l'une des héroïnes de PEM, une vieille femme, dont la figure prend vie en couverture de *La Russie illustrée*, jette au visage d'un soldat-communiste mal élevé (avachi sur sa chaise, il se permet de fumer en présence de cette femme et garde une main dans la poche) que la vie en URSS n'est pas une vie qui mérite d'être vécue (*fig. 28 – CI*)¹³⁵². Cependant, dans la même revue, MAD ira même jusqu'à accuser le peuple russe d'être lui-même à l'origine de ses maux. Car, rêveur, il n'a pas su apprécier les biens qu'il possédait (l'âge d'or de l'époque tsariste) et a tout perdu en poursuivant des idéaux chimériques (fausses promesses des bolcheviks). À travers une histoire dessinée, le caricaturiste raconte une fable du Père Noël offrant des richesses aux différents peuples. Le peuple russe, représenté par un moujik, a, également, reçu de nombreux cadeaux – « *de l'or, du pétrole, des céréales, des fourrures et toutes sortes de richesses indicibles* », – que le Père Noël avait mis dans ses bottes...trouées :

Au matin, le propriétaire des bottes s'est réveillé et, regardant rêveusement le ciel, a pris ses bottes. Leurs semelles étaient complètement trouées, et il n'a même pas remarqué, que tout ce que le Père Noël lui avait offert, était tombé par terre. En ce qui concerne les choses dont il a rêvé en regardant le ciel, nul n'en sait rien (*fig. 29 – CI*)¹³⁵³.

¹³⁵¹ Gorkine A., « Le chauffage soviétique (Советское топливо) », *Bitche*, Paris, n° 11, septembre 1920, p. 10.

¹³⁵² PEM, sans titre, *La Russie illustrée*, Paris, 29 octobre 1927, couverture.

¹³⁵³ MAD, « L'histoire du Père Noël (Сказка о Рождественском деде) », *La Russie illustrée*, Paris, 22 décembre 1928, p. 3. (« И наполнил он сапоги золотой рудой, нефтью, зернами, мехами и еще всякими несметными богатствами. Утром проснулся владелец сапог и, мечтательно глядя на небо, взял свои сапоги. А подошвы были совсем дырявые, и не заметил он даже, что все то, что положил

Quelques caricatures émigrées portent aussi sur l'hyperinflation en Russie qui suit la Révolution de 1917 pour s'achever en 1924. Il s'agit de l'effondrement total de la monnaie et le retour du troc en 1919. « *La dépréciation du rouble fut tolérée par le gouvernement soviétique car elle était un moyen efficace d'exproprier le capital de la bourgeoisie* »¹³⁵⁴. Cependant, depuis l'arrivée au pouvoir du Gouvernement provisoire, et suite à l'augmentation de la dette d'État, on imprime, en Russie, des billets en grand quantité. Au même temps que l'argent du tsar, on utilise l'argent de Douma, l'argent du Gouvernement provisoire dit *kerenki*¹³⁵⁵, l'argent régional, et même, de certaines villes, ainsi que l'argent des Armées blanches. Cette production monétaire « à volonté » est critiquée dans la caricature. Par exemple, V. Gorkine représente le monument au premier imprimeur russe Ivan Fedorov en dotant son dessin d'une légende, dans laquelle il précise, que la presse d'imprimerie faisant partie de ce monument, reste la seule à ne pas servir à imprimer des billets (*fig. 30 – CI*)¹³⁵⁶. Cet argent est même quelques fois utilisé comme papier peint. Une situation comique qui trouve aussi sa place dans l'humour des artistes émigrés : M. Linsky met en image une scène se déroulant dans une quincaillerie. Le vendeur habile propose à son client une affaire du siècle : un « *rouleau de billets de cinq mille*

ему рождественский дед, выпало из сапог. А о чем мечтал он, глядя на небо, - никому не известно ».)

¹³⁵⁴ Ould-Ahmed P., « Les transitions monétaires en URSS et en Russie : une continuité par-delà la rupture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 5, 2003, p. 1109.

¹³⁵⁵ Littéralement, « l'argent du gouvernement de Kerenski ».

¹³⁵⁶ V. G., sans titre, *Bitche*, Paris, n° 4, septembre 1920, p. 6.

roubles... », afin de montrer à quel point l'argent est dévalorisé (*fig. 31 – CI*)¹³⁵⁷.

Outre la ruine physique, les caricaturistes émigrés abordent le thème de la ruine morale, qui envahit la Russie soviétique. Leur satire vise le brigandage, la destruction des lieux de culte, le vandalisme, l'alcoolisme, la toxicomanie, le vagabondage¹³⁵⁸. La citation de Marx : « *La religion est l'opium du peuple* », devenue le slogan soviétique contre toute religion, revient systématiquement dans les planches de MAD, dénonçant la politique barbare des leaders soviétiques imposant l'athéisme et le culte de la personnalité. Quant aux églises, MAD montre qu'elles ont été saccagées et pillées par les « rouges », avant d'être fermées, puis démolies ou transformées en diverses institutions. Ce n'est pas sans amertume que l'artiste évoque l'interdiction de célébrer les fêtes orthodoxes, ainsi que de suivre les traditions et les coutumes transmises à travers les générations. Pour lui, ce vide spirituel devient l'une des causes de la délinquance et de son développement. Ainsi, dans une de ces planches publiées dans *La Russie illustrée*, il se réfère à l'affaire de la bande du passage Tchubarovski, à Leningrad, dite l'affaire des « čubarovci ». Il s'agit d'un groupe de jeunes vagabonds, certains au chômage, d'autres ouvriers de l'usine « Coopérative », qui, en août 1926, avaient kidnappé et violé une jeune fille. Dans la lumière de la lutte engagée contre la délinquance, d'une simple affaire criminelle, cette affaire s'est transformée en procès à caractère politique et a reçu une

¹³⁵⁷ M. L., « L'argent soviétique (Советские деньги) », *Bitche*, Paris, n° 11, septembre 1920, p. 5.

¹³⁵⁸ Ex.: MAD, « L'argent n'a pas d'odeur (Деньги не пахнут) », *La Russie illustrée*, Paris, 28 juillet 1928, p. 3 (*fig. 32 – CI*).

forte résonnance non seulement dans la presse soviétique mais aussi à l'étranger (*fig. 33 – CI*)¹³⁵⁹.

Outre leur passé chargé, leur laideur et leur apparences négligées, les jeunes Soviétiques de MAD ont de nombreux défauts comme espionner les gens en les surveillant ou en les écoutant, se droguer, boire de l'alcool, voler à la tire (*fig. 34 – CI*)¹³⁶⁰. MAD s'intéresse, également, au problème des enfants vagabonds et sans abris, *besprizorniki*. Comme le note dans ses mémoires Tatiana Tchernavina émigrée de Russie soviétique en 1932, à cette époque, « à Leningrad, il n'y avait pas assez de combustible pour chauffer les écoles. Les enfants avaient les mains bleues, gonflées, couvertes d'engelures. Parmi les écoliers il y avait aussi beaucoup de voleurs. Ils chapardaient les casquettes, les gains, les galoches, les plumes, les crayons... »¹³⁶¹. Et c'est en dehors de nombreux enfants déscolarisés, dont leur seule école était la rue. Dans une caricature publiée dans *Les Dernières nouvelles* et intitulée « Le vandalisme en URSS », MAD figure un garçonnet, cigarette à la bouche, qui porte des vêtements larges et abimés, trop grands pour lui, et gribouille avec un morceau de charbon : « -Vole ! Tue ! Mort ! » en recopiant ce qui est mentionné sur les affiches de propagande soviétique collées sur le mur voisin. Interpelé par deux adultes, dont les traits rappellent ceux de Staline et du procureur Vychinski, le garçon rétorque pour sa défense : « - Ah, camarades, pourquoi quand c'est moi qui

¹³⁵⁹ Ex.: MAD, « La célébration de Pâques en URSS (Пасха в СССР) », *La Russie illustrée*, Paris, 7 avril 1928, p. 3.

¹³⁶⁰ MAD, « Les cinq sens du *komsomolets* (Пять чувств комсомольца) », *La Russie illustrée*, Paris, 14 janvier 1928, p. 3.

¹³⁶¹ Tcherniavina T., *Nous femmes soviétiques...*, op. cit., p. 144.

l'écrit, ça s'appelle du vandalisme, et quand c'est vous qui l'écrivez, ça s'appelle des slogans ? » Ce qui apparaît comme une accusation contre leur créateur, le gouvernement soviétique (fig. 35)¹³⁶².



Figure 35. « - Ah, camarades, pourquoi quand c'est moi qui l'écrit, ça s'appelle du vandalisme, et quand c'est vous qui l'écrivez, ça s'appelle des slogans ? »

¹³⁶² MAD, « Le vandalisme en URSS (Хулиганство в СССР) », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 26 août 1934, p. 3. (« - Ah, товарищи, почему, когда пишу я, это называется хулиганством, а когда пишете вы – это называется слоганы? »)

„НОВОЕ ИСКУССТВО“

(Истинное происшествiе)

Рис. М. Липегаго.



Скульптор Аполлинарий Шкрабь...



...выставить свое новое произведение —
памятник Марксу...



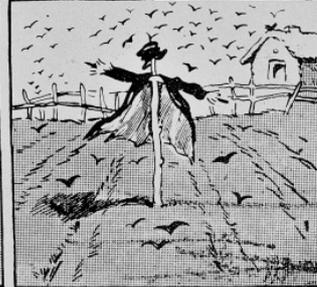
...но даже служащий при выставкѣ не
рѣшался зайти въ залъ, гдѣ находился
этотъ экспонатъ...



«Серединь» Егоръ Кусакинъ...



...смастерить чучело...



...но птицы, точно на зло, стали слетаться на огородъ еще въ большемъ количествѣ...

...ПОКА, НАКОНЕЦЪ, НЕ НАШЕЛСЯ УМНИКЪ, ПЕРЕМѢСТИВШИЙ ЭТИ ДВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА...



...и тогда казенные критики начали кричать, захлебываясь отъ восторга: — «какая оригинальность и свѣжесть мысли!», «какая новая и смѣлая трактовка!»..



...а Егоръ Кусакинъ тоже захлебывался отъ восторга: — «ай да чучело! ни одна птица теперь уже не залетитъ сюда!»..

Figure 38. «Le sculpteur Apollinaires Chkrab avait exposé sa nouvel œuvre, une statue de Marx. Or, même l'employé de l'exposition n'osait pas entrer dans la salle où se trouvait la statue. Le paysan Egor Kousakine avait fabriqué un épouvantail, mais

étrangement, les oiseaux ont commencé à venir dans son potager encore plus nombreux qu'avant... Jusqu'au jour où un homme fort futé a échangé ces deux œuvres d'art... Ensuite, les critiques officiels se sont mis à crier s'étouffant de joie : « Quelle originalité ! Quelle pensée fraîche ! » « Quelle interprétation nouvelle et audacieuse ». Egor Kousakine ne cachait pas non plus sa joie : « Quel merveilleux épouvantail ! Plus un seul oiseau dans mon potager... »

Parmi d'autres « défauts » soviétiques, stigmatisés par les caricaturistes émigrés, nous notons le niveau culturel extrêmement bas. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà mentionné la lutte bolchevique contre l'illettrisme confiée aux enseignants peu instruits ou voire presque alphabètes, pointée à travers les dessins satiriques. Or, ce qui préoccupe les artistes émigrés, c'est aussi l'absence de la motivation des « nouveaux citoyens » soviétiques pour apprendre, leur rejet de la culture comme telle ou le refus de perpétuer la culture dans ses formes et ses traditions classiques mais de la remplacer par une nouvelle culture prolétaire. Ainsi, aux yeux de F. Rojankovsky, les Soviétiques ne passent leur temps libre qu'à consommer de l'alcool (*fig. 36 – CI*)¹³⁶³. Quand à MAD, il va encore plus loin en attribuant à ses personnages l'idée que la religion orthodoxe et, surtout la culture russe n'existent désormais plus qu'à l'étranger (*fig. 37 – CI*)¹³⁶⁴.

En ce qui concerne les intellectuels et les artistes qui se rallient à la révolution et se mettent à son service en adhérant, notamment, aux divers mouvements avant-gardistes constructivisme, futurisme, imaginisme¹³⁶⁵), les satiristes, traditionnalistes dans leur manière de dessiner, demeurent

¹³⁶³ Rojankovsky F., sans titre, *Oukwat*, Paris, 15 mai 1926, p. 7.

¹³⁶⁴ Ex. : MAD, « La culture russe (Русская культура) », *Les Derniers nouvelles*, Paris, 10 juin 1934, p. 3.

¹³⁶⁵ Goldman A., *Les années folles...*, op. cit., p. 44.

sceptiques. M. Linsky, par exemple, dans une de ses planches publiées dans *La Russie illustrée* et intitulée « L'Art nouveau », suggère que ces nouvelles créations artistiques avant-gardistes sont non seulement difficiles à comprendre et dépourvues de tout esthétisme et toute valeur spirituelle, mais aussi, tout simplement, font peur, et que la seule place qu'elles méritent, est celle d'un épouvantail dans un potager (*fig. 38*)¹³⁶⁶. Rappelons, que si le public français et étranger accueille assez favorablement, et avec de la curiosité, les expositions de l'art soviétique des avant-gardes et du réalisme socialiste (par exemple, l'exposition soviétique à la galerie Van Diemen à Berlin en 1922 ; les pavillons de

¹³⁶⁶ M. Linsky, « L'Art nouveau (une histoire véridique) («Новое искусство» (Истинное происшествие) », *La Russie illustrée*, Paris, 16 janvier 1926, p. 3. («Скульптор Апполинарий Шкраб выставил свое новое произведение – памятник Марксу. Но даже служащий при выставке не решался зайти в зал, где находился этот экспонат... «Средняк» Егор Кусакин смастерил чучело, но птицы, точно на зло, стали слетаться на огород еще в большом количестве... Пока, наконец, не нашелся умник, переместивший эти два произведения искусства... и тогда газетные критики начали кричать, захлебываясь от восторга: «Какая оригинальность и свежесть мысли!» «Какая новая и смелая трактовка». А Егор Кусакин тоже захлебывался от восторга: «Ай да чучело! Ни одна птица теперь уже не залетит сюда!..») Nous trouvons intéressant de rappeler que « la Révolution russe a presque totalement détruit l'ancienne littérature populaire. Les premiers communistes, à l'instar d'une grande partie de l'intelligentsia, avaient une faible opinion des traditions orales et de la culture paysanne de la paysannerie et étaient tout simplement aveugles et sourds de sa richesse et de son immensité. Les artistes ont intégré des éléments de la culture populaire dans leurs propres productions, mais ont rejeté le corpus principal du folklore. La littérature de loubok, la vie des saints, les chevaliers et les chevaliers, les recueils de chansons, les légendes, les aventures en série et les histoires de bandits si populaires avant la Révolution ont été rejetées. (...) Les communistes détenaient le monopole de l'information dans la presse écrite. (...) Ainsi, les gens ordinaires lisaient probablement moins dans les années 1920 que dans les années antérieures à 1917. (...) Des écrivains prolétariens et futuristes ont tenté de rejoindre les travailleurs en exaltant les machines, le dynamisme et l'usine, avec un succès limité. (...) Les autorités soviétiques ont imposé leurs publications dans les villages au nom de "bonne lecture". Mais une enquête menée en 1922 dans une région de la Russie centrale a révélé que les journaux soviétiques étaient utilisés comme papier à cigarettes » (Stites R., *Russian popular culture...*, op. cit., p. 41).

l'URSS à la XIV^e Biennale internationale de Venise en 1924 et à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels à Paris en 1925; le stand soviétique¹³⁶⁷ au Salon International du livre d'art, organisé au Petit Palais des Beaux-arts en 1931 entre autres), les émigrés s'opposant au régime communiste développent durablement l'antinomie entre leur milieu et leurs créations et tout ce qui vient d'URSS (presse, arts, personnalités). La planche de MAD mettant en image un émigré devant le pavillon soviétique lors de l'Exposition universelle de 1937, curieux mais craintif, que nous avons citée dans le sous-chapitre V.2.3. *Figures des névozvrachtchenets*, en est un bon exemple. Il faut aussi noter qu'aux yeux des caricaturistes émigrés (tout, comme dans l'idéologie du gouvernement soviétique, d'ailleurs) la culture n'est pas séparée de la politique. De surcroît, la première est soumise au service de la seconde, ce qui devient une particularité des œuvres soviétiques mais aussi émigrées. En revanche, si l'art émigré subit les influences des courants artistiques mondiaux (notamment, le surréalisme et l'expressionnisme au cinéma), nous n'avons pas constaté de liens entre les courants artistiques de l'émigration dans la caricature (essentiellement de droite) et les artistes russes en exil (Kandinsky, Chagall, l'école de Vitebsk...) ou restés en URSS. Cependant, nous avons un témoignage

¹³⁶⁷ Il s'agit de 497 objets artistiques de 142 artistes de l'URSS (Trankvillitskaïa T., « Les arts plastiques soviétiques... », op. cit.). Nous pouvons aussi citer l'Exposition d'art graphique soviétique, de livres, d'affiches et de photographies qui a lieu entre avril et mai 1933 dans trois galeries parisiennes (Billiet, Vignon et le local de la rédaction de la NRF), mais aussi des expositions alternatives, organisées par les ouvriers français dans leurs quartiers comme, par exemple, en octobre 1930 à la coopérative communiste *La Bellevilloise*, où sont exposées des œuvres réalisées dans les clubs ouvriers, mais aussi celles d'artistes professionnels dont l'activité est liée à ces clubs.

photographique sur lequel le poète et peintre soviétique V. Maïakovski, lors de ses visites à Paris, est assis dans l'un des salons du café *La Rotonde* entouré des artistes exilés politiquement de gauche : le sculpteur Zadkine, les peintres Barth, Terechkovitch, Vassilieff, Larionov, Gontcharova, Fotinski et Granovsky¹³⁶⁸.

Enfin, la dernière figure que nous relierons à la Russie soviétique, est l'allégorie de la mort, la Faucheuse, autrement dit, la destruction totale, la fin ultime. Elle est représentée par un squelette portant une grande faux et apparaît, généralement, sur les caricatures liées au thème de la famine. Nous la trouvons, notamment, en couverture d'un des numéros de *Bitche* et sur les pages de *La Renaissance* dans les années 1920. La Faucheuse, « *le Roi-Famine* », comme la surnomme MAD, trône lors d'un défilé au pied des murs du Kremlin comme symbole du danger du nouveau pouvoir (*fig. 39 – CI*)¹³⁶⁹, afin de revenir aux côtés d'un paysan attristé au milieu d'un champ infertile (*fig. 40 – CI*)¹³⁷⁰. Sur une autre caricature, le squelette manie sa faux dans un champ transformé en cimetière. En s'adressant à une délégation étrangère venue acheter du blé en Russie soviétique, il rétorque : « - *Ne voyez-vous pas, Messieurs, que dans ce pays, ce n'est que moi qui peut faucher ?* », afin de souligner la crise du secteur agricole (*fig. 41*)¹³⁷¹.

¹³⁶⁸ Korliakov A., *Culture russe en exil...*, op. cit., p. 252.

¹³⁶⁹ MAD, « Le Roi-Famine (Царь-голод) », *Bitche*, Paris, n° 6, septembre 1920, couverture.

¹³⁷⁰ MAD, « La Russie des Soviets sans récolte (Неурожайная Совдепия) », *Bitche*, Paris, n° 8, septembre 1920, p. 8.

¹³⁷¹ MAD, « Dans le pays en famine (В голодной стране) », *La Renaissance*, Paris, 21 juillet 1925, p. 3. («Разве вы не видите, господа, что в этой стране косить могут только я?»)»

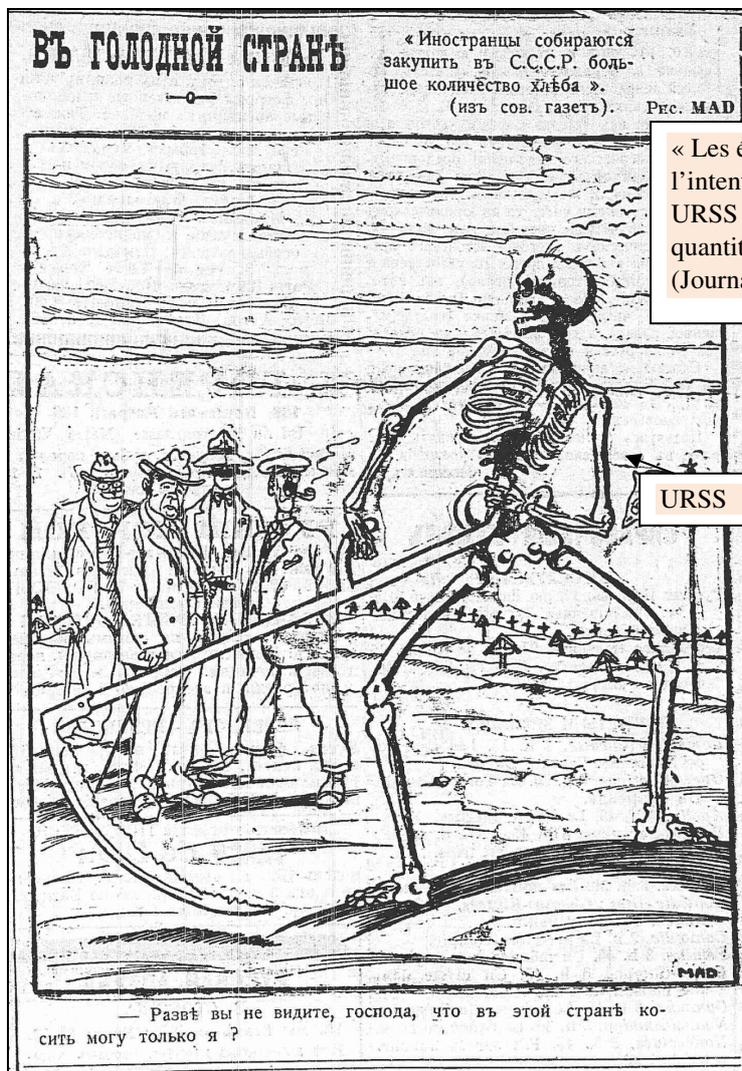


Figure 41. « - Ne voyez-vous pas, Messieurs, que dans ce pays, ce n'est que moi qui peut faucher ? »

Contrairement à MAD, M. Linsky qui fait, également, appel à l'allégorie de la mort, choisit une autre figure, celle d'une tombe. En couverture du dixième numéro de *Bitche*, sous trois pierres tombales, il enterre la liberté, l'égalité et la fraternité russe, toutes les trois tombées

lors de la Révolution d'octobre. L'unique date « le 25/10/1917 » est gravée sur chaque pierre afin de rappeler que leur fin est due, aux yeux des émigrés, à l'arrivée au pouvoir des bolcheviks (*fig. 42 – CI*)¹³⁷².

L'idée de la fin de l'âge d'or du peuple russe survenue suite à la Révolution 1917, revient aussi dans la presse étrangère anti-communiste. Par exemple, sur l'une des couvertures de *CILACC*, en décembre 1939, un tableau triste se déroule sous le titre « Il n'y a plus de paysans en URSS » : la paysannerie russe a disparu, sans même mériter une tombe. Seuls des oiseaux noirs, annonceurs de la mort, volent au ciel au-dessus d'une isba en ruines et d'un champ désert et infertile, où gisent abandonnés un squelette de cheval et une charrue (*fig. 43 – CI*)¹³⁷³. Mais qui sont alors les responsables ? Staline et ses collaborateurs ? Une autre lecture pourrait découler dès lors de cette caricature : l'Europe est déjà entraînée dans la Seconde guerre mondiale, et malgré la signature du pacte germano-soviétique de non-agression, la peur concernant le destin du peuple russe s'installe progressivement.

* * *

Durant les premières années de l'exil, la caricature antibolchevique haineuse est à son apogée, notamment, dans *Bitche* et dans *La Cause commune*. Les dessinateurs font appel aux clichés alarmistes déjà bien

¹³⁷² Linsky M., « Les tombes qui honorent le troisième anniversaire du pouvoir de commissaires du peuple (Памятник третьей годовщине комиссародержавия) », *Bitche*, Paris, n° 10, septembre 1920, couverture.

¹³⁷³ (?), « Il n'y a plus de paysans en URSS », *CILACC*, n°/153, mars 1939, couverture.

connus des années 1917 – 1918, plus particulièrement, à l'allégorie féminine de la Russie, cette belle vêtue d'une robe traditionnelle, parée de bijoux et coiffée d'un kokochnik, qui se fait persécuter, avec une rare haine, par les bolcheviks et se transforme, en quelques années, en femme prématurément vieillie, humiliée et violentée. Cette nouvelle allégorie est désormais employée pour évoquer le peuple russe opprimé. La construction d'un contre-type esthétique de la Russie soviétique, ainsi que l'allégorie de la ruine, comprenant la ruine physique et la ruine des valeurs et des mœurs, s'inscrit, également, dans la même démarche des caricaturistes émigrés, qui vise à tourner en dérision le pouvoir en URSS. Les idéaux de Lénine comme l'instauration de la dictature du prolétariat, l'abolition de la monarchie et de l'église, de la noblesse et de la bourgeoisie, l'introduction d'une économie planifiée et l'éducation des masses dans les principes de l'athéisme, qu'ils critiquent à travers leurs dessins, conduisent leur pays à la déchéance.

En ce qui concerne la figure de la femme soviétique, elle est autant critiquée et ridiculisée que ses « confrères », les dirigeants communistes et les soldats de l'Armée rouge. La Soviétique est laide, vulgaire, froide ou méchante et dépourvue de toute féminité. Son image s'oppose aux clichés des jolies kolkhoziennes et ouvrières des affiches soviétiques de propagande, fabriquées en série, mais aussi à la belle émigrée ou aux Parisiennes, élégantes et ouvertes aux nouvelles modes, que les satiristes traitent dans leurs caricatures. Cependant, certaines œuvres laissent penser que la Soviétique pourrait changer, si les conditions de sa vie changeaient un jour.

Il faut, également, noter que les images analysées dans ce chapitre, ainsi que dans le chapitre précédent, ne sont pas uniquement nourries des ressenties, de la haine personnelle ou collective des émigrés et des stéréotypes anti-communistes, mais sont fondées sur les récits des témoins (y compris ceux des journalistes étrangers), les photographies, la presse et les documents divers apportés d'URSS en France dans les valises diplomatiques ou par d'autres moyens¹³⁷⁴, et relèvent donc, à nos yeux, d'une expérience de l'exil. À travers leurs œuvres, les dessinateurs montrent l'intérêt incessant qu'ils portent aux actualités soviétiques, aux dernières publications en provenance d'URSS, aux vices et aux faiblesses de leurs personnages, certains raillés, d'autres plaints.

¹³⁷⁴ Selon A. Korliakov, auteur des albums de photographies anciennes traitant de l'émigration russe en France et en Europe.

CONCLUSION

1. Expérience singulière de l'exil

L'émigration russe des années 1920 - 1930 est définie par un nombre de chercheurs comme particulière, ayant non seulement ouvert une nouvelle page de l'histoire culturelle russe, mais aussi ayant apporté un aspect significatif à l'évolution culturelle et intellectuelle de l'Occident. Restant une émigration essentiellement politique hostile au régime bolchevique, puis soviétique, elle a, pourtant, compté, dans ses rangs, non seulement des militants anti-communistes de toute obédience (sociaux-démocrates, anarchistes, pro-tsaristes...), civiles et militaires, mais aussi et, surtout, des représentants de l'élite intellectuelle. Persuadés de la temporalité de leur exil, ils s'efforcent de recréer, dans les principaux centres de l'émigration russe – à Paris, à Berlin, à Prague, à Kharbin, – un prolongement de la Russie, avec des écoles, des lieux culturels et de culte, des restaurants, des associations, et, notamment, avec la presse qui, dans de nombreux cas, reprend les titres et la conception des périodiques parus en Russie en 1917 – 1918, ou même avant la Révolution de 1917 (par exemple, *Satyricon*). Avec un foisonnement de revues, de journaux et de publications littéraires en langue russe, les émigrés créent aussi leurs salles de spectacle, des studios de cinéma, comme *Albatros* à Montreuil, et des sociétés de production, non seulement dans la capitale française qui devient, au milieu des années 1920, la capitale européenne de l'émigration russe,

mais aussi dans d'autres centres de la diaspora russe, notamment, à Berlin.

La foi en temporalité de leur exil et l'espoir du retour qui traversent les créations artistiques des années 1920, font des Russes les émigrés et non immigrés, ce qui constitue la seconde particularité de cette vague migratoire. Elle se traduit par une intégration difficile et un refus de s'assimiler, souhaitant préserver minutieusement cette culture russe au niveau communautaire, persuadés souvent d'être les seuls et uniques gardiens d'une « culture russe authentique ». Bien que cette communauté inclut des personnes aux origines multiples (russes, ukrainiens, juifs, géorgiens, arméniens) parlant russe, ouvertes aux échanges culturels avec des autochtones et à la création d'une « mode russe », basée sur une vision orientaliste des Russes et riche en stéréotypes.

L'hétérogénéité politique, religieuse et sociale, que nous avons appelé, dans notre recherche, la « Russie mosaïque », présente la troisième particularité de l'émigration russe, cette « Russie hors-frontières », assurant un vaste éventail de statuts sociaux, d'idéologies, d'intérêts intellectuels, de goûts, qui se distingue non seulement à travers le quotidien, l'insertion professionnelle et le rôle à jouer au sein de la communauté, mais aussi à travers des actions et des projets culturels, ainsi que des créations artistiques, qui ont contribué à la vie européenne durant l'entre-deux-guerres.

Dans la présente recherche, à travers un corpus de caricatures et de films traitant de l'émigration russe et de la Russie, nous avons essayé de voir comment, à travers ces deux supports différents, le premier qui

déforme la réalité et le second qui la transforme, les artistes exilés ont réussi à communiquer leur expérience de dépaysement, leur nostalgie, leurs angoisses et à contribuer à la création d'une histoire spécifique. Il faut aussi noter que l'émigration a aidé à la révélation de nombreux nouveaux noms, notamment, dans la caricature : aux côtés des dessinateurs célèbres en Russie prérévolutionnaire (M. Linsky, PEM, G. Annenkov, MAD), nous trouvons les auteurs qui découvrent et développent leur talent en exil (Chem, P. Minine, G. Sciltian, F. Rojankovsky).

La caricature émigrée puise beaucoup son inspiration dans la presse russe satirique des années 1917 – 1918. Il s'agit des figures du bolchevik, des dirigeants soviétiques, de certaines métaphores et allégories, comme, par exemple, l'allégorie féminine de la Russie. L'anticommunisme né avant l'exil se déploie, en émigration, sur le registre esthétique, où le bolchevik-Soviétique apparaît comme l'exact contraire d'un homme éduqué, qui se soucie du sort de sa patrie (et, notamment, de l'émigré), ce qui permet de créer la distance par rapport à l'intolérable (la Russie des communistes). Différenciées par le trait unique, propre à chaque dessinateur, ces caricatures sont, cependant, toujours extrêmement négatives et sarcastiques. Incarnation de l'ennemi de l'émigré, le bolchevik-Soviétique, est doté de tous les défauts et sa laideur, tant extérieure qu'intérieure, se traduit par l'exagération des détails (grosses mains, « gueules » déformés, postures peu naturelles, etc.).

À travers l'allégorie féminine de la Russie martyrisée, les figures de la Mort (le sang, les exécutions, le Faucheur symbolisant la famine

des années 1920) et les images des soldats et des bolcheviks, les caricaturistes portent au grand jour le mal que la Russie tsariste a subi en devenant la Russie communiste : elles dénoncent la misère des campagnes, les répressions et purges, l'arriération, l'incompétence des hommes politiques et petits fonctionnaires soviétiques. De ce fait, elles peuvent fonctionner aussi en miroir inversé de la propagande soviétique de l'époque. L'allégorie de la ruine figure aussi la mise à mort de la Russie d'avant et l'incapacité des bolcheviks de construire un État solide. Des légendes sarcastiques ou pétillantes d'humour accompagnent les dessins et parfois, pour finalement primer. Les portraits satiriques de M. Linsky et d'A. Chariy, ainsi que la satire de la société soviétique de G. Sciltian et F. Rojankovsky complètent naturellement les caricatures composées d'un seul dessin et les planches de MAD, tout en contribuant à la caricature anti-communiste européenne dont l'iconographie traduit beaucoup de similitudes.

Les caricaturistes émigrés créent aussi un tout nouveau personnage, celui de l'émigré auquel ils s'identifient et auquel s'identifient leurs lecteurs. Nostalgique, mal dans sa peau, désargenté, vulnérable, ce héros en quête de repères est un paria qui tâche de partager, sur les pages de la presse, où il peut (enfin !) s'exprimer, à travers les légendes, en sa langue maternelle, ses mésaventures loin de sa patrie. La plupart des caricatures, dans une démarche militante, insistent sur les difficultés quotidiennes (travail, logement, papiers, apprentissage du français), le sentiment d'humiliation ou encore la solitude subie par les Russes en exil. Les représentations de ces souffrances suscitent l'empathie du lecteur, voire

la pitié, et s'arrêtent parfois à une image misérabiliste de l'émigré, mais souvent cette autodérision, qui pontent les défauts des exilés, et leur sert à surmonter leurs maux, leur deuil et aide à progresser. Des clichés surgissent, également, dans ces images, dans le contexte de l'intérêt que portent les Français à la « mode russe » comme une culture orientale et exotique.

C'est davantage l'image de Soi, de son propre expérience unique et originale, que l'image de l'Autre qui est offerte dans cette presse. Les deux sont d'ailleurs complémentaires, la nouvelle identité émigrée se forgeant au contact avec les hôtes français et dans les conflits avec les « ennemis » bolcheviks-soviétiques. Le problème de se positionner par rapport à la Révolution de 1917 et au pouvoir des bolcheviks, prend, également, une place toute à fait particulière et aussi importante que celle de l'émigration elle-même. La presse reste catégorique concernant le retour, même si le désir et l'espoir du retour marquent la majorité des caricatures des années 1920 et même celles des années 1930.

Les dessins publiés sont généralement en noir et blanc. Les caricaturistes se comportent en journalistes-chroniqueurs en saisissant, dans leurs images, les actualités du jour et des témoignages collectifs à travers la réception sur le vif du présent et du passé, qui construit le présent, et qui sont, parfois, difficiles à interpréter à notre époque.

Les films tournés par les cinéastes émigrés, mais aussi par leurs confrères français et étrangers, traitant de la Russie, même s'ils restent très populaires parmi les exilés, ne parlent pas autant de l'expérience de l'exil, que la caricature. Ceci s'explique par le fait que le cinéma sort du

cadre d'un support médiatique communautaire et s'adresse à un public extrêmement large : non seulement aux « Russes blancs », mais aussi aux Français et aux étrangers, et bénéficie d'une diffusion quasi internationale. Son langage reste, cependant, métaphorique, particulièrement, dans les mélodrames tournés par *Albatros* dans les années 1920 et dans les courts métrages d'animation de L. Starewitch. Le mal du pays s'y exprime à travers les figures du voyage, des motifs exotiques orientaux, du rêve, de Paris, de l'enfant abandonné auquel les cinéastes, et, notamment, I. Mosjoukine, s'identifient. D'autres films, majoritairement les adaptations des œuvres littéraires classiques, faites par les réalisateurs européens, sont souvent conçues autour des stéréotypes de la Russie, pays des neiges, des paysans et des troïkas, et ne présentent pas, en soi, d'expérience communicable unilatérale.

2. Épilogue

L'arrivée progressive du cinéma parlant met fin à la carrière de nombreux comédiens émigrés à l'accent prononcé. Ce qui est le cas, notamment, de Mosjoukine. À partir du milieu des années 1930, après son échec aux États-Unis et le retour en Europe, il se retrouve marginalisé par la venue de nouveaux immigrants fuyant l'Allemagne et l'Autriche nazies, et par sa difficulté à parler français. Il meurt de tuberculose en janvier 1939. Le réalisateur A. Volkoff, isolé lui aussi,

s'éteint à son tour en 1942. A. Granowsky, après avoir tourné *Taras Boulba* en 1936, en Allemagne, s'installe en France, où il meurt, en 1937, d'une crise cardiaque. V. Tourjansky continuera sa carrière en France, en Allemagne et en Italie en tournant des fictions historiques à la mode et quelques films aux sujets russes, notamment, à la fin des années 1950 – au début des années 1960 (*Les Bateliers de la Volga*, *Les Cosaques*, *Le Triomphe de Michel Strogoff*). A. Litvak, ancien assistant de Volkoff, poursuivra, dès années 1940, une carrière à Hollywood. Dans plusieurs de ses derniers films, il revient aux thèmes particulièrement parlants aux émigrés, comme la quête identitaire, la Révolution russe, les insurrections, les répressions, le nazisme. Dans cette veine, on peut citer *Le Traître* (1951), *Un acte d'amour* (1953), *Anastasia* (1956), *Le Voyage* (1959) et *La Nuit des généraux* (1967), sur lequel il travaillera avec l'écrivain émigré J. Kessel. Le scénariste V. Trivas et le réalisateur F. Ozep se retrouvent, eux aussi, en Amérique où ils tournent *Three Russian Girls* (1943). V. Trivas écrit, également, le scénario de *Song of Russia* (1944), accusé d'être un film de propagande soviétique. Nous pouvons aussi noter que d'autres réalisateurs comme L. Moguy et W. Strijewsky continuent, dans les années 1950 – 1960, leurs carrières dans le cinéma, en France ou à l'étranger, tout comme les techniciens (E. Lourié, P. Minine, G. Wakhevitch, A. Andrejev, B. Bilinsky) et les producteurs (G. Rabinovitch, J. Lucacevitch, M. Kaganski, J. Bercholz).

Quant à L. Starewitch, pendant la guerre, il tourne des films publicitaires. En 1946, Starewitch commence à préparer *Le Songe d'une nuit d'été* d'après Shakespeare, mais faute de financement, est obligé

d'arrêter le projet. L'année suivante, il réalise, en collaboration avec Sonika Bo, *Zanzabelle à Paris*, histoire d'une jeune girafe qui fait un voyage onirique en France. Requérant aux figures de l'exil comme le songe, la traversée, la grande ville, le cinéaste aborde aussi les sentiments de la différence, de la solitude et de la nostalgie connus aux émigrés et exploités dans ses films précédents. En guise de happy-end, il permet à Zanzabelle de retourner dans son village natal, en Afrique. En 1949, voit le jour sa *Fleur de fougère*, un conte inspiré de la mythologie slave et portant sur un jeune garçon qui s'aventure seul dans la forêt la nuit de la Saint-Jean pour cueillir cette fleur rare dotée des propriétés magiques. Dans les années 1950, Starewitch tourne encore quatre films – *Gazouilly petit Oiseau*, *Un dimanche de Gazouillis*, *Nez au vent* et *Carrousel boréal*, – dont le dernier à une connotation nostalgique, évoquant des jeux d'hiver et des beaux paysages enneigés. Le pionnier du cinéma d'animation russe s'éteint en 1965 en laissant derrière lui un projet inachevé *Comme chien et chat*.

Quant aux caricaturistes émigrés, il faut dire que certains d'entre eux mènent leurs carrières jusqu'en 1940. Si les périodiques satiriques ferment, chacun d'entre eux, après seulement quelques mois d'existence – *Bitche* en 1920, *Oukwat* en 1926 et *Satyricon* en 1931 – en laissant leurs auteurs partir vers de nouveaux horizons comme la publicité, le cinéma, la peinture et l'illustration de livres (M. Linsky¹³⁷⁵, F.

¹³⁷⁵ Il travaille dans le cinéma et dans la publicité. Juif, Linsky est mort dans le camp de Sachsenhausen, en Allemagne, en août 1942.

Rojankovsky¹³⁷⁶, P. Minine¹³⁷⁷, Chem¹³⁷⁸, G. Sciltian¹³⁷⁹), les trois principaux titres généralistes perdurent jusqu'au début de la Seconde guerre mondiale. *La Russie illustré* ferme en septembre 1939 et *La Renaissance* et *Les Dernières nouvelles* – en juin 1940.

Pour ses dessins antinazis, MAD est arrêté en juillet 1942 et passe dix mois à la prison de Cherche-Midi. En raison des ses origines juives, il est obligé, par la suite, de se cacher jusqu'à la fin de la guerre¹³⁸⁰, tout en collaborant aux périodiques français *Le Jeune combattant*, *L'Avant-garde*, *Globe*, *Filles de France*, *Le Bazooka*, *Debout*, *La Bonne humeur*, *Fraternité*, *La France au combat*. Après la guerre, MAD continuera à travailler pour la presse française (*La Presse*, *Cavalcade*, *Le Hérisson*, *Femmes françaises*, *France-Hebdo*, *Ici Paris*) jusqu'à sa mort en septembre 1953¹³⁸¹.

En ce qui concerne PEM, collaborateur de la *Russie illustrée*, il intègre, en 1948, une nouvelle revue émigrée *La Pensée russe* (« Русская мысль »), où, durant onze années, il mène une guerre satirique acharnée contre le gouvernement soviétique, d'abord celui de Staline, et ensuite, celui de Khrouchtchev, ainsi que contre toute manifestation du

¹³⁷⁶ Il faut une carrière d'illustrateur de livres, notamment, de livres pour enfants (coll. « Père Castor ») et émigre aux États-Unis en 1940.

¹³⁷⁷ Devenue technicien de plateau, il se spécialise en effets spéciaux. Il décède à Paris en 1938.

¹³⁷⁸ Après une brève carrière de dessinateur pour textile, il intègre le service publicitaire d'Air France. Son fils, Paul Chemetov, et son petit-fils, Alexandre Chemetoff, sont architectes urbanistes français renommés.

¹³⁷⁹ Il émigre en Italie en 1933 et se consacre à la peinture.

¹³⁸⁰ Teriohina V., « L'homme parfait... », op. cit., p. 227.

¹³⁸¹ Solo F., *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, AEDIS, 2004, p. 525.

communisme en Europe¹³⁸². Artiste engagé, à cette époque, PEM dessine aussi pour la presse française (*France-Hebdo*, *Fourire*)¹³⁸³. Le caricaturiste s'éteint en juillet 1961 en fermant la parenthèse sur la caricature des exilés russes de la première vague : G. Annenkov, qui intègre *La Pensée russe* à son ouverture sous le pseudonyme N. Niko, quitte la revue au bout de quatre ans de collaboration.

Il faut aussi noter que de mars à décembre 1945, à Paris, D. Kobiakov publie un hebdomadaire satirique russophone *L'honnête éléphant* (« Честный слон»). Rappelant quelque peu la conception d'*Oukwat*, ce journal propose de nombreuses caricatures et portraits-charge appartenant aux dessinateurs Pachkov et Jouk. Cependant, la publication emprunte une direction prosoviétique et bénéficie d'aucun succès au sein de la communauté émigrée.

Un autre détail important : même si la caricature russe en exil existe encore quelque temps après la Seconde guerre mondiale, nous n'y verrons plus de personnage de l'émigré, aussi unique et distinctif. L'œuvre de PEM dans *La Pensée russe*, s'élevant à près de 900 dessins, restent purement anticommuniste.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, des centaines de milliers de citoyens soviétiques, y compris des Ukrainiens d'origine polonaise, projetés en Occident, refusent de rentrer chez eux en formant une

¹³⁸² Il tourne aussi en dérision M. Thorez, ministre d'État et secrétaire général du PCF, J. Duclos, un des principaux dirigeants du PCF, et le directeur de *L'Humanité* M. Cachin. Cf. Lobodenko K., « PEM et la caricature antisoviétique dans l'hebdomadaire *La Pensée Russe* (1948 – 1959) » [en ligne] : http://ridiculosa.fr/images/PEM_Lobodenko.pdf

¹³⁸³ Solo F., *Plus de 5000 dessinateurs ...*, op. cit., p. 657.

nouvelle vague, qui, à la différence de la vague de l'entre-deux-guerres, est essentiellement composée de gens simples, paysans et ouvriers, d'âge jeune, ayant connu la collectivisation, la famine et la terreur des années 1930, la guerre, les exactions nazies, ainsi que les camps de personnes déplacées. Parmi eux, les chercheurs comptent une mince couche de personnes cultivées qui trouveront leur place dans les universités et les écoles américaines, quelques poètes et écrivains¹³⁸⁴. La situation change dans les années 1970 – 1980, quand le régime soviétique, conservé comme totalitaire, entrouvre ses frontières et laisse partir quelques 250 000 Juifs et, dans leur sillage, une élite intellectuelle et artistique qui dérange¹³⁸⁵. Notamment, des hommes de lettres et des artistes comme A. Soljenitsyne, J. Brodski, A. Tarkovski, V. Rostropovitch, R. Noureev, A. Ginzburg, A. Siniavski, N. Gorbanevskya, V. Maximov, V. Delaunay, et des peintres comme W. Brui, M. Chemiakine, O. Rabine, V. Kropivnitskaya, V. Makarenko, A. Poutiline, O. Tselkov, Tolsty, et bien d'autres comme aussi le chanteur A. Galitch¹³⁸⁶. L'émigration artistique de cette décennie, souvent isolée, ne refonde pas une école artistique de Paris à l'image de celle des années 1920. De nouveaux périodiques russophones émigrés voient le jour, mais leurs thématiques ne sont plus les mêmes aussi que celles des années 1920 – 1930, où la caricature devient résiduelle dans un ensemble de samizdats publiés en Allemagne, en France et aux États-Unis, pour propager une parole cette fois dissidente.

¹³⁸⁴ Struve N., *Soixante-dix ans...*, op. cit., p. 155.

¹³⁸⁵ Ibid., p. 9.

¹³⁸⁶ Voir Rabine O., *L'artiste et les bulldozers. Être peintre en U.R.S.S.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Vécu », 1981.

3. Nouvelle vie des œuvres émigrées

La chute de l'URSS a permis de lever le silence pesant sur le patrimoine de l'émigration rayée de l'histoire pour près d'un siècle. L'ouverture des archives publiques, ainsi qu'une abondance des documents en libre circulation sur le web et dans les réseaux des collectionneurs et de galeristes, permettent aujourd'hui d'accéder à l'œuvre oubliée des exilés russes et suscitent une demande de renouvellement du cadre interprétatif. « *En Russie, il fallait attendre les années 1990 pour renouer avec une Russie éternelle et prérévolutionnaire, réhabilitant tour à tour Nicolas II et le tsarisme, réinstallant l'aigle bicéphale comme symbole de la Russie nouvelle* »¹³⁸⁷. Ainsi s'amorce une nouvelle lecture de l'émigration, notamment, de son patrimoine visuel. Et d'autant plus grâce au dessin satirique qu'au cinéma : toujours peu explorée, la caricature reste un dépositaire de formes nouvelles de l'histoire russe et offre sans doute de nouvelles perspectives et un nouveau regard sur l'œuvre émigrée.

En raison de son caractère interculturel, elle pourrait aussi bien contribuer au développement des études sur l'histoire culturelle et l'émigration russe menées en Russie, qu'aux celles, sur la Russie et l'histoire des migrations, poursuivies en France. Elle permet également

¹³⁸⁷ Feigelson K., « Politique des médias et usages du passé en Russie », *Hermès*, n° 52, 2008/3, p. 68.

de souligner l'importance des médias dans la transmission des savoirs sur le phénomène plus large, tel que l'immigration :

Ces dernières années, l'immigration est devenue un sujet brûlant dans pratiquement toutes les grandes démocraties occidentales, soulevant des questions complexes de politiques et déclenchant de vives réactions émotionnelles. À l'échelle de la planète, les mouvements migratoires sont en hausse, avec des effets à la fois positifs et négatifs sur la vie quotidienne des gens, aussi bien dans les pays d'émigration que dans les pays d'immigration. L'immigration est en train de transformer nos vies, et pourtant ce que nous fournissent les médias¹³⁸⁸.

En France, qui compte aujourd'hui parmi les premiers pays d'immigration à l'échelle mondiale¹³⁸⁹, la figure de l'étranger apparaît bel et bien comme une cible collective au début du XIX^e siècle, et la présence des étrangers permet parfois aux Français d'expliquer tous les maux qui les affectent. Il s'agit de « *l'Autre, différent et allogène, celui qui, par son statut juridique, son patrimoine culturel ou sa situation socio-économique* »¹³⁹⁰, est venu s'agréger dans une société consolidée pour déranger l'ordre établi auparavant. Cependant, il n'est pas toujours une menace : la figure de l'étranger peut se décliner à d'autres facettes. On le représente également comme un « héros » (en rapport avec le monde du travail, la diversité culturelle, l'intégration) ou une « victime » (à travers tels sujets que l'économie globale, l'humanitaire, le racisme, la

¹³⁸⁸ Benson R., *L'immigration au prisme des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 15.

¹³⁸⁹ Ibid., p. 17.

¹³⁹⁰ Marès A., Milza P., *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995, p. 9.

xénophobie)¹³⁹¹. En ce qui concerne l'URSS, qui a hérité de l'Empire russe une population multinationale et multiculturelle, elle a fait coexister, sur son vaste territoire, au nom, cette fois, de l'« *amitié des peuples* », plusieurs nationalités comme ses minorités nationales, soumises à la culture dominante russe (« *culture mère* ») :

Avant sa chute, l'URSS comptait 282 millions d'habitants, irrégulièrement répartis dans les différentes républiques, dont 136 millions en Russie, 50 millions en Ukraine, 15.8 millions en Ouzbékistan, 14.9 million au Kazakhstan, 9.6 millions en Biélorussie... etc.¹³⁹².

Malgré cela, l'URSS est restée longuement « réservée » à la notion de l'étranger, non seulement par la fermeture de ses propres frontières et l'instauration du rideau de fer, mais aussi par la façon dont ont été traités les « étrangers de l'intérieurs », minorités ethniques et personnes déplacées (pour des raisons politiques, professionnelles, études, etc.), qui nous pourrions qualifier d'« émigrés de l'intérieur ». L'étranger a été alors perçu comme une métaphore de l'autre et donc comme une figure menaçante. La Russie d'aujourd'hui reste toujours un État fédéral composé de vingt-et-une républiques, mais revendique aussi sa forte identité diasporique (plus de vingt-cinq millions de Russes vivent à

¹³⁹¹ Benson R., *L'immigration...*, op. cit., p. 23.

¹³⁹² Feigelson K., « L'étrange paysage audiovisuel de la Russie aujourd'hui », dans Autant-Mathieu M.-Ch. (dir.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2014, p. 310. « L'Empire russe s'est toujours perçu comme multinational et la nationalité est restée l'expression véritable de l'identité. Mais cette dernière pouvait aussi être définie de manière discriminatoire par des critères ethniques, comme ce fut le cas des Juifs qui, sous Staline, constituaient une nationalité à part entière. L'identité administrative, appuyée par Staline dès 1930, dans la politique de territorialisation des populations, imposa une *propiska*, document exigeant l'enregistrement et impliquant l'assignation à résidence. Mais avec le brassage culturel, doublé des déportations, la question du territoire a difficilement pu définir le peuple qui se voulait « soviétique » (Ibid., p. 315).

l'étranger, une majorité est installée dans les anciennes républiques et les autres sont dissimilés dans le monde¹³⁹³). Tout comme en France, dans la nouvelle Russie, la question de l'étranger demeure d'actualité et à la recherche de nouvelles formes de représentation :

Les médias en Russie deviennent producteurs mais aussi arbitres de nouveaux discours sur l'étranger, pointant des horizons souvent normatifs. Mais la question de l'Autre, au sein d'un espace public russe plus ouvert, a bousculé certaines habitudes de représentation. Elle a contribué aussi à réactiver des formes inédites de mise en réseaux qui dépassent les médias traditionnels comme la télévision, pour se réinvestir dans le monde incontrôlé d'internet. Avides d'images, les téléspectateurs se sont tournés vers de nouvelles sphères plus perméables. Dans un contexte de globalisation économique qui affecte aussi la Russie, les frontières, devenues plus poreuses, intègrent dans les nouveaux réseaux cet Autre fluctuant comme un nouvel étranger, toujours plus proche et toujours plus lointain¹³⁹⁴.

Il s'agit donc d'une problématique à explorer, où on se doit aussi de mettre en perspective l'origine parfois multiculturelle de tous ces émigrés russes au regard de ce qu'avait été l'Empire russe multiculturel et colonisateur avant la Révolution de 1917.

Enfin, nous voudrions noter que ce travail aura constitué une expérience unique en matière de l'histoire de l'art : si, dans l'entre-deux-guerres, et notamment, dans les années 1920, les caricaturistes russes émigrés ne sont pas les seuls à traiter des figures de la Russie, ils restent, cependant, les seuls à évoquer le personnage de l'exilé russe et à en faire un héros placé au cœur des problématiques politiques, migratoires et culturelles de l'époque.

¹³⁹³ Ibid.

¹³⁹⁴ Ibid., p. 317.

Mettant en lumière une figure collective de l'émigré (résultant, pourtant, d'une expérience unique) dans le Paris de l'entre-deux-guerres, nous étions également surpris de constater que l'émigration ne se pose pas de façon radicalement différente aujourd'hui, et ces œuvres, bien que faites par des Russes, permettent, à nos yeux, de dégager des « expériences-matrices » de l'exil, qui pourront s'appliquer à tous les étrangers, quels que soient leurs parcours et leurs origines. Derrière la capacité de l'autodérision, qui fait une touche tout à fait particulière des caricatures russes, ou derrière l'infantilisme interprété à l'écran par I. Mosjoukine, se cachent le dépaysement, la perte de soi, les difficultés d'adaptation, des angoisses, la précarité, une immense nostalgie et un espoir du retour. C'est à ces mêmes expériences que nous sommes confrontés devant le dessin de Hasib Rajo, réfugié afghan, symbolisant exil et publié en couverture d'une revue de l'association France Terre d'Asile¹³⁹⁵. L'image en question représente un personnage hermaphrodite sans visage marchant à travers un terrain vague. Il semble d'être perdu, il s'avance dans l'inconnu. Ses jambes, qui rappelant les racines arrachées d'un arbre, sont pliées aux genoux en signe de peur. Sur son dos, le héros porte son unique bagage, son unique richesse – un sac en forme de maison, attachée à un gros cœur, métaphore de ses souvenirs et de sa mémoire. Les désarrois du déracinement, les deuils des idéaux, les abnégations et les solitudes « poussent » aussi au fin fond d'un sous-sol (parisien, berlinois, londonien, new-yorkais ?) habité par deux émigrés anonymes de Slawomir Mrozek, caricaturiste et dramaturge polonais

¹³⁹⁵ *La Lettre de l'asile et de l'intégration*, n° 79, juin 2017.

exilé en France dans les années 1960. Ces hommes abimés, aussi bien moralement que physiquement (vêtements usés et sales, mains tremblantes, visages pâles), héros de la pièce *Les émigrés*¹³⁹⁶, nous rappellent les personnages, à la fois archétypaux et authentiques, faisant partie de notre étude. Nous pouvons continuer cette liste en citant la BD et le film d'animation autobiographiques *Persépolis* de l'artiste immigrée iranienne Marjane Satrapi, les BD de souvenirs *Beyrouth Catharsis*, *Je me souviens* et *Mourir partir revenir. Le jeu des hirondelles* de la dessinatrice libanaise Zeina Abirached, l'album *L'Art de voler* de l'Espagnol Antonio Altarriba, et bien d'autres.

Quant à Walter Benjamin, bien que venu d'Allemagne, il incarne, à nos yeux, cette figure universelle au XX^e siècle du réfugié, de l'intellectuel déraciné, apatride qui s'efforce de nous transmettre dans un même contexte tragique (que celui des Russes) une expérience de l'exil. Comme nous le notions dans notre introduction, son expérience de l'exil se double d'une réflexion théorique sur les médias naissants. Cette notion d'*expérience communicable* nous a servi en quelque sorte, dans cette thèse, de fil conducteur permettant de relier différents éléments de notre corpus. Le « Paris des passages » en devient le lieu symbolique de ces expériences artistiques pour s'efforcer de les rendre communicables. Cependant, au final celles-ci semblent restées essentiellement incommunicables de son vivant. Elles ne seront révélées qu'à titre posthume. Figure tragique de l'exil, il rejoint à ce niveau une autre

¹³⁹⁶ La pièce *Les émigrés* écrite en 1975 et jouée au théâtre Les Déchargeurs à Paris du 3 au 28 septembre 2019. Mise en scène par Imer Kutllovci et Ridvan Mjaku, avec Mirza Halilovic et Grigori Manoukov.

figure, celle de l'écrivaine Irène Némirovsky, contrainte à quitter la Russie après la Révolution de 1917. Parfaitement francophone, à la fin des années 1920, elle devient célèbre grâce au roman *David Golder*, où, à travers les péripéties du personnage principal, elle raconte sa propre expérience de l'exil¹³⁹⁷, et au récit *Le bal*, tous les deux adaptés au cinéma¹³⁹⁸. Cependant, victime de l'« aryansisation » de l'édition sous Vichy en 1940, I. Némirovsky perd le droit de publier sous son nom. Elle avait pourtant déjà acquis un succès d'estime en France que ne connut pas Benjamin, resté, lui, isolé et précaire à Paris. Mais bien que se croyant protégée en France, à l'été 1942, I. Némirovsky est déportée et assassinée à Auschwitz. Son œuvre disparaît de la scène littéraire jusqu'à sa redécouverte, un demi-siècle plus tard, à l'aide de ses filles, qui publient son manuscrit au titre symbolique, achevé et miraculeusement préservé lors de la Seconde Guerre mondiale, *Suite française*, qui obtiendra le prix *Renaudot* en 2004 à titre posthume¹³⁹⁹.

¹³⁹⁷ Au mois de juillet 1919, la famille Némirovsky embarque sur un petit cargo qui doit l'amener à Rouen. Ils naviguent dix jours, sans escale, par une effroyable tempête qui inspirera la dernière scène de *David Golder*. Il s'agit de la mort du personnage principal, lors d'une tempête, à bord d'un navire qui va de Simferopol (en Crimée) à destination de l'Europe (Anissimov M., « Préface », dans Némirovsky I., *Suite française*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 17, 19).

¹³⁹⁸ Le drame *David Golder* a été réalisé par le réalisateur français Julien Duvivier en 1931, avec Harry Baur, dans le rôle principal, et Lazare Meerson en tant que directeur artistique. *Le Bal*, réalisé par Wilhelm Thiele, sort également en 1931, avec Danielle Darrieux (qui débute au cinéma) dans le rôle d'Antoinette dont le personnage est inspiré de l'enfance d'I. Némirovsky.

¹³⁹⁹ Sur leurs destins respectifs d'un point de vue biographique, voir les ouvrages : Palmier J.-M., *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010 et Suleiman S., *La question Némirovsky : vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XX^e siècle*, Paris, Albin-Michel, 2017.

Nous souhaitons donc les associer, dans notre conclusion, comme leurs œuvres respectives sont porteuses de tous ces questionnements de l'époque. Tous deux écrivains juifs, préoccupés par l'altérité, l'un allemand, l'autre russe, avaient été témoins, le 23 août 1939, du pacte germano-soviétique qui scella leurs vies après le triomphe de ces dictatures qu'ils avaient fui antérieurement. Leurs vies basculeront alors dans l'horreur, et ces deux écrivains incarnent des figures tragiques de l'émigration et de l'exil¹⁴⁰⁰. En tant que réfugiés-apatrides, ils ont été laissés, tous deux, seuls à leurs destins dans un pays d'accueil, où malgré leurs nombreux écrits, leurs expériences mutuelles de l'exil finissent par se transformer en fin de compte en expériences incommunicables.

¹⁴⁰⁰ Nous y pensons également au caricaturiste M. Linsky dont l'œuvre et le nom nous citons tout au long de notre thèse.

BIBLIOGRAPHIE

- **Généralités sur la caricature, la caricature émigrée russe et l'analyse des images**

ACKERMAN Ada. *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

ANTANASIEVIČ, Irina. *Russkij komiks Korolevstva Ūgoslaviâ (Les bandes-dessinées russes au royaume de Yougoslavie)*, Saint-Pétersbourg, Skifiâ, 2018 (en russe).

ARŪPINA, Larisa et BARKOVSKAÂ, Olga, dir. *Vsâ Odessa v šaržah Linskogo. Katalog vystavki (Le Tout-Odessa dans les portraits-charge de Linsky. Catalogue de l'exposition)*, Odessa, OGNB im. Gor'kogo, 1998 (en russe).

BARKOVSKAÂ, Olga. « Milejšij, bespokojnejšij... » (« Le plus gentil, le plus fébrile »). Dans ARŪPINA, Larisa et BARKOVSKAÂ, Olga, dir. *Vsâ Odessa v šaržah Linskogo. Katalog vystavki (Le Tout-Odessa dans les portraits-charge de Linsky. Catalogue de l'exposition)*, Odessa, OGNB im. Gor'kogo, 1998, p. 5 – 10 (en russe).

CÉZARD, Delphine. « Le clown est-il bouc émissaire ? » Dans CHAUVAUD, Frédéric, GARDES, Jean-Claude, MONCELET, Christian et VERNONIS, Solange, dir. *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 83 – 93.

CHAUVAUD, Frédéric, GARDES, Jean-Claude, MONCELET, Christian et VERNONIS, Solange, dir. « Introduction au première partie.

La victimisation de l'individu ». Dans CHAUVAUD, Frédéric, GARDES, Jean-Claude, MONCELET, Christian et VERNOIS, Solange, dir. *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 17 – 20.

– « Introduction au deuxième partie. Figures collectives ». Dans CHAUVAUD, Frédéric, GARDES, Jean-Claude, MONCELET, Christian et VERNOIS, Solange, dir. *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 109 – 113.

DIAZ, Delphine. « La figure de l'étranger en France de la monarchie de Juillet à la II^e République : de la tête de Turc au bouc émissaire ». Dans CHAUVAUD, Frédéric, GARDES, Jean-Claude, MONCELET, Christian et VERNOIS, Solange, dir. *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, coll. « Essais », 2012, p. 133 – 144.

DOIZY, Guillaume et HOUDRE, Jacky. *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010.

ERRE, Fabrice. *Le règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

GARDES, Jean-Claude. « Fonctionnement de l'image : de la monocaricature à la bande dessinée ». Dans *Ridiculous*, n° 25, 2018, p. 143 – 157.

GARDNER, Jared. « Mangas et immigration, une connexion possible ? » Dans MARIE, Vincent et OLLIVIER, Gilles, dir. *Albums. Un siècle*

d'immigration dans la bande dessinée, 1913 – 2013. Catalogue de l'exposition, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2013, p. 48 – 50.

DUPRAT, Annie. *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

GOLUBEV, Pavel. « Hudožniki ruskoj emigracii v kritičeskijh vyskazvaniâh K. A. Somova (na materialah ego dnevnika 1925 – 1934 gg. » (« Les peintres émigrés russes à travers les notes critiques de Constantin Somov (à partir de ses journaux intimes 1925 – 1934) »). Dans *Le Messenger des cultures slaves*, n°3 (33), 2014, p. 211 – 218 (en russe).

IGNATENKO-DESANLIS, Oxana. « L'image de Lénine entre février et octobre 1917 ». Dans *Revue des études slaves*, LXXXVII, n° 3 – 4 : « Chroniques et enluminures au temps des premiers tsars », 2016 p. 397 – 415.

KOHN, Jessica. « Dessinateurs satiriques ou auteurs de bande dessinée : le non-choix de l'après-guerre ». Dans *Ridiculous*, n°25, 2018, p. 21 – 30.

LEJKIND, Oleg, MAHROV, Konstantin et SEVERÛHIN, Dmitrij. *Hudožniki ruskogo zarubež'â (1917-1939) : Biografičeskij slovar' (Les peintres émigrés russes (1917 - 1939) : dictionnaire biographique*, Saint-Pétersbourg, Nota bënë, 1999 (en russe).

LOBODENKO, Kateryna. « Pseudonymes et identités multiples de George Annenkov dans ses œuvres des années 1920-1930 ». Dans

Collectif DAEM, dir. *Le Souci du monde. Le Souci de soi. Approches croisées entre Arts & Médias*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts&Médias », 2015, p. 163 – 170.

– « La figure de la Russie dans le dessin de presse russe en France dans l'entre-deux-guerres ». Dans *La Revue russe*, n° 42, 2014, p. 77- 86.

MARIE, Vincent et OLLIVIER, Gilles. « Bande dessinée et immigration : une histoire de contacts ». Dans MARIE, Vincent et OLLIVIER, Gilles, dir. *Albums. Un siècle d'immigration dans la bande dessinée, 1913 – 2013. Catalogue de l'exposition*, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2013, p. 6 – 10.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne. « Quand la caricature se met au service de la haine ». Dans DELGADO, Marie-Mélie, dir. *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 81 – 89.

MOURADIAN, Claire. « Les peuples de l'Empire russe et soviétique à travers les caricatures : des nations en quête d'images ». Dans GODET, Martine, dir. *De Russie et d'ailleurs. Feux croisés sur l'histoire*, Paris, Institut d'études slaves, 1995, p. 83 – 95.

OBUHOVA-ZELINSKAÂ, Irina. « Ūrij Annenkov – sozdatel' biografičeskih mifov i ob'ekt mifologizacii » (« Georges Annenkoff, créateurs des mythes biographiques et objet de la mythologisation »). Dans *Pravo na imâ. Biografika 20 veka : Vos'mye čteniâ Veniamina Ioffe. 20 – 22 aprilâ 2010 : Sbornik dokladov (Le droit à un nom. Biographies du 20^e siècle : 8^e lecture autour de V. Ioffé. 20 – 22 avril*

2010 : *actes de colloque*), Saint-Pétersbourg, Evropeiskiy Universitet, 2011, p. 153 – 161 (en russe).

SOLO, François. *Plus de 5000 dessinateurs de presse et 600 supports en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy, AEDIS, 2004.

TERIOHINA, Vera. « Bespošadnaâ umnica » - karikaturiste MAD (« 'L'homme parfait sans pitié', caricaturiste MAD »). Dans PARHOMOVSKIJ, Mixail, dir. *Evrei v kulture russkogo zarubež'â : 1939 – 1960 (Juifs dans la culture russe à l'étranger : 1939 – 1960)*, vol. 4, Bet Shemesh, Jérusalem, 1995, p. 220 – 228 (en russe).

TER MINASSIAN, Taline. « L'image du tsar dans la caricature pendant la révolution de 1905 ». Dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°28 : « L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps des monarques. Le temps des chefs. Le temps des leaders », 1992, p. 16 – 21.

TILLARD, Marie-Estelle et ASLANGUL-RALLO, Claires. *De l'icône à la caricature. La représentation des personnalités pendant le premier conflit mondial*, Mons-en-Montois, Le Fantascopie, coll. « Mémorial de Verdun. Grands format », 2010.

TILLIER, Bertrand. *Caricaturesque. La caricature en France, toute une histoire... De 1789 à nos jours*, Éditions de La Martinière, 2016.

– *La République: la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Histoire », 1997.

TSIKOUNAS, Myriam. « D'où nous viennent au juste les images ? » Dans *Cinemas*, Vol. 12, n° 3, 2002, p. 85 – 107.

YANGUIROV (ÂNGIROV), Rachit. « Ūrij Annenkov et Ili'â Erenburg. Biografiâ i reputaciâ » (« Georges Annenkov et Iliya Erenbourg. La biographie et l'héritage »). Dans *In Memoria. Sbornik pamâti Vladimira Alloä (In Memoria. Recueil à l'hommage de Vladimir Alloj)*, Saint-Pétersbourg, Fenix/ Paris, Atheneum, 2005, p. 299 – 360 (en russe).

• Généralités sur l'art cinématographique et le cinéma émigré russe et soviétique

ALBERA, François. *Albatros : Des Russes à Paris 1919-1929*, : Cinémathèque française, Milan : Mazzotta, 1995.

BORGER, Lenny et MOREL, Catherine. « L'Angoissante aventure : L'apport des russes d'entre-deux guerres ». Dans *Positif*, n° 323, 1988, p. 38 – 41.

BOYM, Svetlana. « Kitsch et nostalgies dans le cinéma postsoviétique ». Dans FEIGELSON, Kristian, dir. *Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 , p. 137 – 149.

DARTHEL, Betty. « Ivan Mosjoukine. Interview ». Dans *Le journal de l'écran et du music-hall. Théâtre, littérature, musique, beaux-arts*, n° 9, 27 février – 5 mars 1925, p. 1.

FEIGELSON, Kristian. « Politique des médias et usages du passé en Russie ». Dans *Hermès*, n°52, 2008/3, p. 67 – 74.

– « L'héroïsme bolchevique : mythes et représentations ». Dans FOREST, Claude, dir. *Théorème n°13. Du héros aux super héros. Mutations cinématographiques*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 19 – 29.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Histoire/Folio », 1993 [1977].

– « Un cinéaste dans la cité ». Dans FERRO, Marc et FITZPATRICK, Sheila, dir. *Culture et Révolution*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989, p. 83 – 91.

GINSBURG, S. S. *Kinematografiâ dorevolucionnoj Rossii (Le cinéma russe prérévolutionnaire)*, Moscou, Agraf, 2007 (en russe).

IVANOVA, V. et MYLNIKOVA, V. (dir.), *Velikij Kinemo : Katalog sohranivšihcâ igrovyh filmov Rossii (1908-1919) (Le Grand Muet : Catalogue des films d'action russes (1908 – 1919))*, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002 (en russe).

JEANCOLAS, Jean-Pierre. « Les immigrés du cinéma français ». Dans *Positif*, n° 323, 1988, p. 36.

KENEZ, Peter. « Le cinéma soviétique sous Staline (1928 – 1953) ». Dans FEIGELSON, Kristian, dir. *Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 19 – 32.

– *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin (Le cinéma et la société soviétique. De la révolution à la mort de Staline)*, London-NewYork, I.B. Tauris, 2006.

– *The birth of the propaganda state. Soviet methods of mass mobilisation 1917 – 1929* (*La naissance d'une société de propagande. Les méthodes soviétiques de la mobilisation des masses de 1917 à 1929*), Cambridge, Cambridge university press, 1985.

KHOREVA, Ekaterina. « L'image de la Russie dans le cinéma français des années 1930 ». Dans FEIGELSON, Kristian, dir. *Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 41 – 50.

LEYDA, Jay. *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1976.

MARTIN, Beatrice et MARTIN, François. *Ladislav Starewitch : 1882-1965*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003.

NOUSSINOVA, Natalia. « *Kogda my v Rossiû vernemsâ...* » *Russkoe kinematografičeskoe zarubež'e. 1918 – 1939* (« *Quand nous reviendrons en Russie...* » *Le cinématographe russe en exil, 1918 – 1939*), Moscou, NIIK, Ejzenštejn-centre, 2003 (en russe).

OSMONT, A. « Masques et visages. Ivan Mosjoukine ». Dans *Kinotvortchestvo*, n° 18-19, 1926, p. 3.

PAÏNI, Dominique. « Albatros, révélateur du cinéma français ». Dans ALBERA, François. *Albatros : des Russes à Paris, 1919 – 1929*, Paris : Cinémathèque française, Milan : Mazzotta, 1995, p. 7 – 10.

POZNER, Valérie. « Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique ». Dans FEIGELSON, Kristian, dir.

Théorème n° 8. Caméra politique. Cinéma et stalinisme, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 11 – 17.

– « Un cinéma sous influence ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, *Beaux Arts*, num. spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 45.

Réunion des musées nationaux (ouvrage collectif). *Le Cinéma russe avant la révolution*, Paris, Éditions Ramsay/Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

RICHARD, Lionel. « *Le Cuirassé Potemkine* : il y a quatre-vingts ans, un coup de génie d'Eisenstein ». Dans *Le Monde diplomatique*, décembre 2005, p. 30.

SUMPF, Alexandre. *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917 – 1985*, Paris, Armand Colin, 2015.

TAYLOR, Richard. *The politics of the soviet cinema 1917 – 1929 (La politique du cinéma soviétique 1917 – 1929)*, Cambridge, Cambridge University press, 1979.

YANGUIROV (ÂNGIROV), Rachit. *Hronika kinematografičeskoj žizni russkogo zarubež'â (La chronique cinématographique de l'émigration russe)*, tom. 1, 1918 – 1929, Moscou, Knižica/Russkij put', 2010 (en russe).

– « *Raby nemogo* » : *Očerki istoričeskogo byta pusskih kinematografistov za rubežom. 1920–1930-e gody (« Les esclaves du muet » : les essais de la vie des cinéastes russes en exil, 1920 – 1930)*, Moscou, Russij put', 2008 (en russe).

• Arts soviétiques

CONIO, Gérard. *Le constructivisme russe*. Tome 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987.

LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas. « Rouge. Art et utopie au pays des Soviets ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 2 – 3.

– « Vers le réalisme socialiste ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 25.

MILOVZOROVA, Natalia. « Plus près du fait ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 13.

– « Agit-prop ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Journal de l'exposition. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 5.

SUMPF, Alexandre. « La Russie de Lénine à Staline en onze épisodes ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets, Beaux Arts*, num. spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 6 – 11.

– « Le Pavillon soviétique à l'exposition des Arts décoratifs de 1926 ». Dans *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets, Beaux Arts*, num. spécial, Paris, Beaux Arts&Cie, 2019, p. 47.

• Généralités sur l'immigration en France

AMAR, Maryam et MILZA, Pierre. *L'immigration en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990.

BENSON, Rodney. *L'immigration au prisme des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

CLÉMENT, Sarah et ZANOUN, Louisa L. « Introduction ». Dans *Migrances. Les femmes de l'immigration, XIX^e – XX^e siècles*, n° 42, éd. Génériques/Migrances, 2013, p. 7 – 9.

CUCHE, Denys. « L'homme marginal » : une tradition conceptuelle à revisiter pour penser l'individu en diaspora ». Dans *Revue européenne des migrations internationales (REMI)*, vol. 25 - n° 3, 2009, p. 13 – 31.

GREEN, Nancy L. et WEIL, François. « Introduction ». Dans GREEN, Nancy L. et WEIL, François, dir. *Citoyenneté et émigration. Les politiques du départ*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 7 – 16.

LE MOIGNE, Guy et LEBON, André. *L'immigration en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.

MARÈS, Antoine et MILZA, Pierre. *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995.

NOIRIEL, Gérard. *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1988.

NOUSS, Alexis. *La condition de l'exilé* (2015), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018.

RÉMOND, René, dir. *France des étrangers. France des libertés. Presse et mémoire*, Paris, Mémoire génériques éditions/Éditions ouvrières, 1990.

SCHOR, Ralph. *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. «U-Histoire», 1996.

TORPEY, John. « Du servage au « libre départ ». Dans GREEN, Nancy L. et WEIL, François, dir. *Citoyenneté et émigration. Les politiques du départ*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 19 – 36.

VAILLANT, Emmanuel. *L'immigration*, coll. «Les essentiels », Toulouse, Éditions MILAN, 1996.

- **Généralités sur l'histoire de l'émigration russe**

BELÂKOV, Vladimir. *Rossijskij nekropol' v Egipte (La nécropole russe en Egypte)*, Moscou, Gumanitarij, 2001 (en russe).

ČUVAKOV, Vadim, réd. *Nezabytye mogily: russkoe zarubež'e : nekrologi 1917 – 1997 (Les tombes ne sont pas oubliées : les Russes à l'étranger. Les nécrologues : 1917 – 1997)* en 6 volumes, Moscou, éd. de la Bibliothèque russe d'Etat, 1999 (en russe).

DE PONFILLY, Raymond. *Guide des Russes en France*, Paris, Horay, 1990.

DUBOIS, Jean-Pierre. « Le « passeport Nansen », première protection des réfugiés dans l'histoire du droit international ». Dans *Après-demain*, n° 39, 2016/3, p. 48.

GLADY, Nicolas. « Les partis monarchistes russes émigrés à Paris : 1919 - 1939 ». Dans *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 9, 2000, p. 83 – 100.

GOUSSEFF, Catherine. *L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride*, Paris, CNRS éditions, 2008.

GREY, Marina. *Le général meurt à minuit : l'enlèvement des généraux Koutiépov (1930) et Miller (1937)*, Paris, Plon, 1981.

HASSELL, James E. “Russian Refugees in France and the United States Between the World Wars” («Les réfugiés russes en France et aux États-Unis entre les deux guerres mondiales»). Dans *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 81, n° 7, 1991, p. 16 – 25.

JEVAKHOFF, Alexandre. *Le Roman des Russes à Paris*, Monaco, Éditions du Rocher, 2014, p. 230.

– *Les Russes blancs*, Paris, Tallandiers, coll. « Texto/Le goût de l'histoire », 2011.

JOVANOVIČ, Miroslav. *Ruskaâ emigraciâ na Balkanah, 1920 – 1940 (L'émigration russe dans les Balkans, 1920 – 1940)*, Moscou, Russkoe Zarubež'e/Russkij Put', 2005 (en russe).

KAPLAN, Hélène et GOUSSEFF, Catherine. « Presse et émigration russes en France ». Dans RÉMOND, René, dir. *France des étrangers*.

France des libertés. Presse et mémoire), Paris, Mémoire génériques éditions/Éditions ouvrières, 1990, p. 161 – 165.

KORLIAKOV, Andrei. « Inconnus mais pas oubliés ». Dans KORLIAKOV, Andrei. *Vers le succès. L'Émigration russe en photos : 1917 – 1947*, Paris, YMCA-PRESS, 2005, p. 6 – 7.

KORNILOV A. A. et LUŠINA K. A. « Russkie obšestvenno-političeskie organizacii Pariža v 1920-e gg. : ob'edinitel'nye processy » (« Les unions sociales et partis politiques russes à Paris dans les années 1920 : les processus de réunification »). Dans *Meždunarodnye otnošeníâ. Politologiâ. Religievedenie. Vestnik Nižnegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo*, n° 6, 2007, p. 221 – 226 (en russe).

KOVALEVSKY, Pierre. *La Dispersion Russe à travers le monde et son rôle culturel*, Chauny, éd. A. Baticle, 1951.

MALRIC, Henry et DORNAIN, Luc. « L'enlèvement du général Miller ». Dans *Déetective*, n° 468, le 14 octobre 1937, p. 14.

MENEGALDO, Hélène. *Les Russes à Paris (1919 – 1939)*, Paris, Éditions Autrement, 1998.

– « L'émigration russe (1919 – 1939) ». Dans GERVEREAU, Laurent, MILZA, Pierre et TEMIME, Émile, dir. *Toute la France. Histoire de l'immigration en France au XXe siècle*, Paris, Somogy/éditions d'Art, 1998, p. 94 – 100.

– « L'émigré russe en ses divers avatars ». Dans KRAUSS, Charlotte et VICTOROFF, Tatiana, dir. *Figures de l'émigré russe en France au*

XIXe-XXe siècles, fiction & réalité (actes de colloque), Amsterdam – New York, Rodopi, 2012, p. 55 – 79.

NIKOLÛKINE, Alexandr et ETOVA, O., dir. *Literaturnaâ enciklopediâ Russkogo Zarubež'â. 1918 – 1940. Tom 4. Vsemirnaâ literatura i russkoe zarubež'e* (*L'encyclopédie littéraire de l'émigration russe. 1918-1940, vol. 4. La littérature et l'émigration*), Moscou, INION RAN, 2001 (en russe).

OSSORGUINE-BAKOUNINE, Tatiana, dir. *L'Emigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe : 1855 – 1940*, Vol. 1, 2^{ème} édition, Paris, Institut d'études slaves, 1990.

RAEFF, Marc. *Politique et culture en Russie : 18e – 20e siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996.

ROSS, Nicolas. *Koutieпов*, Genève, Éditions des Syrtes, 2016.

SCHLÖGEL, Karl. *Berlin, Vostočnyj vokzal. Russkaâ emigraciâ v Germanii meždu dvumâ vojnamî (1919 – 1945)* (*Berlin, la Gare de l'Est. L'émigration russe en Allemagne dans l'entre-deux-guerres (1919 – 1945)*), Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004 (en russe).

SOLJENITSYNE (Solženicyn), Alexandr I. « Predposlednij epizod russoj revolucii » (« L'avant dernier épisode de la révolution russe »). Dans SOLJENITSYNE, Alexandr I. dir. *Russij Zarubežnij c'ezd. 1926. Pariž. Dokumenty i materialy* (*Le Congrès des émigrés russes. 1926. Paris. Documentations et sources*), Moscou, Russkiy pout', 2006, p. 9 – 10 (en russe).

ŠRUBA, Manfred. *Slovar' psevdonimov ruskogo zarubež'â v Evrope (1917 – 1945)* (*Le dictionnaire des pseudonymes de l'émigration russe en Europe (1917 – 1945)*), Moscou, Novoe litaraturnoe obozrenie, 2018 (en russe).

STRUVE, Nikita. *Soixante-dix ans de l'émigration russe (1919 – 1989)*, Paris, Fayard, 1996.

URJEWICZ, Charles. « Les Géorgiens de Paris, une communauté atypique ». Dans MARÈS, Antoine, MILZA, Pierre. *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 241 – 246.

• Généralités sur l'histoire russe et soviétique

AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et DULLIN, Sabine. « Introduction ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p. 9 – 10.

CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène. *Staline. L'ordre par la terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979.

ČEREPANOV, Matvej Samijlovič et FINGERIT' E. *Ruskaâ periodičeskaâ pečat', 1895-oktâbr' 1917: spravočnik* (*La presse russe, 1895 - octobre 1917, catalogue*), Moscou, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury, 1957 (en russe).

COLAS, Dominique. *Lénine et le léninisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987.

COQUIN, François-Xavier. « L'image de Lénine dans l'iconographie révolutionnaire et postrévolutionnaire ». Dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n°2, 1989, p. 223 – 249.

COUDRY, Georges. *Les camps soviétiques en France. Les « Russes » livrés à Staline en 1945*, Paris, Albin Michel, 1997.

DENOËL, Yvonnick. « Pourquoi (re)lire Krivitsky aujourd'hui ? » Dans KRIVITSKY, Walter. *J'étais l'agent de Staline*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 7 – 9.

DULLIN, Sabine. « Éclats d'Empire et désirs des nations ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p.113 – 123.

– « Lénine, traître et agent allemand. Le scoop de l'été 1917 ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p. 96 –100.

– « Kerenski : l'idole éphémère de la révolution ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p 33 – 35.

EVANS CLEMENTS, Barbara. « The Birth of the New Soviet Woman » («La naissance de la nouvelle femme soviétique»). Dans GLEASON, A., KENEZ, Peter et STITES, Richard, ed. *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution (Culture bolchevique.*

Expérimentation et ordre à l'époque de la Révolution russe),
Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 220 – 237.

FERRO, Marc. *Nicolas II*, Paris, Payot, 1990.

FIGUÈRES, Léo. *Octobre 1917. La révolution en débat*, Pantin, La
Temps des cerises, 1998.

FREREJEAN, Alain. *Staline contre Trotski*, Paris, Perrin/ France
Télévision, 2016.

GOR'KIJ, Maxim, MOLOTOV, Vâčeslav, VOROCHILOV, Kliment,
KIROV, Sergej, ŽDANOV, Andrej, BUBNOV, A., GAMARNIK, Y.,
STALINE, Iosif, dir. *Istoriâ graždaskoj vojny v SSSR (Histoire de la
guerre civile en URSS)* (1936), Tome 5, Moscou, DirectMEDIA, 2016
(en russe).

GRAZIOSI, Andrea. *Histoire de l'URSS*, Paris, PUF, 2010.

– « Les famines soviétiques de 1931-1933 et le Holodomor ukrainien.
Une nouvelle interprétation est-elle possible et quelles en seraient les
conséquences ? » Dans *Cahiers du Monde russe*, 46/3, juillet-septembre
2005, p. 453 – 472.

IGNATENKO-DESANLIS, Oxana. « Les revues satiriques russes de
1917 ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ, Sophie et
DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC,
2017, p. 64 – 68.

KOUSTOVA, Emilia. « La libération de la parole. Des supports
multiples et éphémères ». Dans AJAM, Carole, BLUM, Alain, CŒURÉ,

Sophie et DULLIN, Sabine, dir. *Et 1917 devient révolution...*, Paris, Seuil/BDIC, 2017, p. 38 – 40.

KRIEGEL, Annie. « Le dossier de Trotski à la Préfecture de Police de Paris ». Dans *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 4, n°3, juillet-septembre 1963, p. 264 – 300.

KRIVONOSOV, A. N. « Istoričeskij opyt bor'by s besprizornost'û » (« L'expérience historique de la lutte contre les enfants sans-abris »). Dans *Gosudarstvo i pravo*, n° 7, 2003, p. 92 – 98 (en russe).

MOHNAČEVA, Marina et RAKITINE, Pavel, dir. *Russkij ilustrirovannyj žurnal : 1703 – 1941 (La revue illustrée russe : 1703 – 1941)*, Moscou, Agey Tomesh, 2006 (en russe).

OULD-AHMED, Pepita. « Les transitions monétaires en URSS et en Russie : une continuité par-delà la rupture ». Dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 5, 2003, p. 1107 – 1135.

POLIAN, Pavel M. « Le rapatriement des citoyens soviétiques depuis la France et les zones françaises d'occupation en Allemagne et en Autriche ». Dans *Cahiers du Monde russe*, Vol. 41, n°1, janvier – mars 2000, p. 165–189.

SCHAKOVSKOY, Zinaïda. « Préface ». Dans RENOUE, Krishnâ, dir. *Les Grands Dossiers de l'Illustration. La Révolution russe. Histoire d'un siècle : 1843 – 1944*, Paris, Le Livre de Paris, 1988, p. 4 – 7.

SERGE, Victor. « Destin d'une révolution » (1937). Dans SERGE, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques, 1908 - 1947*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 315 – 493.

STITES, Richard. *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900 (La culture populaire russe. Le divertissement et la société depuis 1900)* (Cambridge soviet Paperbacks: 7), Cambridge, Cambridge university press, 1994.

WEILL, Claudie. « Mencheviks et socialistes-révolutionnaires en exil ». Dans GODET, Martine, dir. *De Russie et d'ailleurs. Feux croisés sur l'histoire*, Paris, Institut d'études slaves, 1995, p. 417 – 426.

WERTH, Nicolas. *Les Procès de Moscou*, Bruxelles, Complexe, 2006.

• Généralités sur la culture visuelle, l'histoire, la philosophie et la psychanalyse

AÏM, Olivier, BOUTIN, Perrine, CHERVIN, Jacqueline, GOMEZ-MEJIA, Gustavo, GUENNOG, Jean-François, eds. *Théorème n° 21. Persistances benjaminiennes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

ANDREEVA, V., KUKLEV, V., EGAZAROV, A., dir. *Enciklopediâ simvolov, znakov, emblem (L'encyclopédie des symboles, signes et emblèmes)*, Moscou, Astrel 'Mif, 2002 (en russe).

BARD, Christine. *Les femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.

BÉJA, Alice et CHARRIN, Ève. « Ironie partout, critique nulle part ». Dans *Esprit* : « De quoi se moque-t-on ? », n°394, 2013, p. 14 – 16.

BENJAMIN, Walter. « Expérience et pauvreté » (1933). Dans BENJAMIN, Walter. *Expérience et pauvreté. Le conteur. La tâche du traducteur*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p. 35 – 49.

– « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936). Dans BENJAMIN, Walter. *Expérience et pauvreté. Le conteur. La tâche du traducteur*, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, Payot&Rivages, 2011, p. 51 – 106.

– *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages* (1934), Paris, Le Cerf, 1989.

– *Correspondance*, Tome II, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

– *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Gallimard, 2008.

– « *L'Idiot* de Dostoïevski ». Dans *Europe*, n° 804, 1996.

– *Ecrits Français*, Paris, Gallimard, 1991.

BERDIAEFF, Nicolas. *Un nouveau Moyen Âge*, Paris, Plon, 1927.

BEVILACQUA, Camilla. *L'espace intermédiaire ou le rêve cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BOUQUERET, Christian. *Les Femmes photographiées. De la nouvelle vision en France 1920 – 1940*, Paris, Marval, coll. « Années 30 », 1998.

BOURGET, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, coll. « Stock-Cinéma », 1985.

BOYM, Svetlana. « Nostalgia and Its Discontents » («La nostalgie et ses mécontents»). Dans *The Hedgehog Review. Uses of the Past*, Vol. 9, n° 2, 2007, p. 7 – 18.

– *The Future of Nostalgia (L’avenir de la nostalgie)*. New York, Basic Books, 2001.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/ Jupiter, coll. « Bouquins », 1997 [1982].

DESROCHES, Alain. *Le Problème ukrainien et Simon Petlioura : le feu et la cendre*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1962.

DUPRÉ, Michel, JACOB, Annie, LALLEMANT, Michel, LEFÈVRE, Gilbert et SPURK, Jan, « Les comparaisons internationales : intérêt et actualité d’une stratégie de recherche ». Dans LALLEMANT, Michel et SPURK, Jan (dir.). *Stratégie de la communication internationale*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 7 – 22.

EDELMAN, Nicole. « Guillaume Cuchet, *Les voix d’Outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle* ». Dans *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n° 46, 2013, p. 211-213.

ESCHAICH, René. « L'évolution de la mode ». Dans *Les Cahiers de l'histoire. La France des années folles (1919 – 1939)*, n° 52, décembre 1965 – janvier 1966, p. 125 – 133.

FEIGELSON, Kristian. « L'étrange paysage audiovisuel de la Russie aujourd'hui ». Dans AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2014, p. 309 – 317.

FENDLER, Ute. « L'esthétisation de l'immigration algérienne dans le film *Vivre au Paradis* ». Dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 141 – 151.

FREUD, Sigmund. *Interprétation des rêves* (1900), Paris, PUF, 1967.

– *Sur le rêve* (1901), Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 2007.

FUCHS, Catherine. *La comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.

GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

GARRIC, Nathalie et LONGHI, Julien. « L'analyse de corpus face à l'hétérogénéité des données : d'une difficulté méthodologique à une nécessité épistémologique ». Dans *Langages*, n° 187, 2012, p. 3 – 11.

GOLDMANN, Annie. *Les années folles. XXe siècle*, Firenze, Casterman/Giunti, 1994.

GOLDSCHMIT, Marc. *L'écriture du messianique, la philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2010.

HUU KHOA, Lê. « L'identité du créateur exilé ». Dans BAROU, Jacques et HUU KHOA, Lê, dir. *L'immigration entre loi et vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Minorités et sociétés », 1993, p. 149 – 159.

JOUBERT, Claire. « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s ». Dans BANETH-NOUAILHETAS, Emilienne et JOUBERT, Claire (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 25 – 48.

JUNG, Carl Gustav, KERENYI, Charles et RADIN, Paul. *Le Fripon divin: Un mythe indien*, Genève, Georg Éditeur, 1997 [1958].

KABAKOVA, Galina. « Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIXe siècle ». Dans DMITRIEVA, Katia et ESPAGNE, Michel, éd. *Philologiques IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996, p. 207-230.

KARDEC, Alain. *Revue Spirite 1858 – 1973 : les premiers numéros de la revue Spirite (1863)*, Paris, Ink. Book édition, coll. « Ésotérisme », 2012.

KOSELAK, Arkadiusz. « La sémantique naturelle d'Anna Wierzbicka et les enjeux interculturels ». Dans *Questions de communication*, n° 4, 2003, p. 83 – 95.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.

KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005 [1953].

LE BARS, Christian. « Walter Benjamin et le conte ». Dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n° 49, 2003. Conte, conteurs et néo-conteurs. Usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée, p. 60 – 65.

MARCHESE, Elena. « L'exil chez Bianca Zagolin et Aba Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent ». Dans CHARTIER, Daniel, PEPIN, Véronique et RINGUET Chantal, dir. *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51 – 69.

MARIE, Jean-Jacques. *L'antisémitisme en Russie de Catherine II à Poutine*, Paris, Tallandier, 2009.

MOSÈS, Stéphane. *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Cerf, 2015.

MOSSE, Georges. *L'image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997.

MÜLLER, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». Dans *Cinéma et intermédialité*, Vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105 – 134.

PASTOUREAU, Michel. *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001.

PERNOUD, Emmanuel. *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2015.

PESTRE, Élise. *La vie psychique des réfugiés*, Paris, Payot&Rivages, coll. « Psychanalyse », 2014.

RAFONI, Béatrice. « Lé recherche interculturelle. État des lieux en France ». Dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 13 – 26.

ROCHLLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Waler Benjmin*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHMIDER, Christine. « L'exil parisien de Walter Benjamin : traduire pour exister ». Dans BANOUN, Bernard, ENDERLE-RISTORI, Michaela et LE MOËL, Sylvie, dir. *Migrations, exil et traduction*, Tours, Presse Universitaire François Rabelais, coll. « Traductions dans l'Histoire », 2011, p. 165 – 182.

SCHÜTZ, Alfred. « L'Étranger, essai de psychologie sociale » (1944). Dans SCHÜTZ, Alfred. *L'Étranger*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 7 – 39.

ŠEJNINA, E. A. *Enciklopediâ simvolov (L'encyclopédie des symbols)*, Moscou, Torsing, 2003 (en russe).

SIDRO, Annie. *Le carnaval de Nice et ses fous*, Nice, Serre éditeur, 2008 [1979].

SAGAERT, Claudine. « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du Juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle ». Dans *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 7, n° 4, 2013, p. 971 – 992.

TAGUIEFF, Pierre-André. *La Judéophobie des Modernes. Des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008.

VATTER, Christoph. «La recherche interculturelle». Dans *Questions de communication*, n°4, 2003, p. 27 – 41.

• Œuvres littéraires et biographies

ANISSIMOV, Marina. « Préface ». Dans NÉMIROVSKY, Irène. *Suite française*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p.11 – 30.

AMINADO, Don. *Poezd na tret'em puti (Le train sur la troisième voie)*, New-York, éd.Tchekhov, 1958 (en russe).

BERBEROVA, Nina Berberova N., « L'Accompagnatrice », dans BERBEROVA, Nina. *Récits de l'exil*, Vol. I, Paris, Actes Sud/Babel, 2004, p. 7 – 104.

– « De cape et de larmes ». Dans BERBEROVA, Nina. *Récits de l'exil*, Vol. II, Paris, Actes Sud, 1993, p. 7 – 66.

– « Histoire de la baronne Boudberg ». Dans BERBEROVA, Nina. *Thesaurus*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 1429 – 1760.

– « Chroniques de Billancourt » (extrait). Dans BARBIZET-NAMER, Laure, dir. *Nouvelles Odyssées. 50 auteurs racontent l'immigration*, Paris, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, p. 44 – 46.

BOGOMOLOV N. A., éd. « Pis'ma G.V. Adamoviča k Z.N. Gippius. 1925–1931 » (« Les lettres de G. Adamovitch à Z. Hippius »). Dans KOROSTELEV, Oleg, éd. *Diaspora. Novye dokumenty (Diaspora: Les nouveaux documents)*, tom III, Paris – Saint-Pétersbourg, Athenaeum/Fenix, 2002, p. 441–442 (en russe).

BOUQUERET, Christian. *Assia, sublime modèle*, Paris, Marval, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Le Dictionnaire des idées reçues* (1850), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997.

GADALINE, Vasilij. *Grimasy kisti i pera (Les grimaces du pinceau de la plume)*, Riga, Literatoura, 1928 (en russe).

GAZDANOV, Gaito. *Večer u Kler (Une soirée chez Claire)*, Heatherway, Ardis, 1979 (en russe).

LÉVITZKY, Lise et DICALÉ, Bertrand. *Lise et Lulu*, Paris, First-Gründ, 2010.

LOURIE, Eugene. *My work in films (Mon travail au cinéma)*, San-Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

NABOKOV, Vladimir. *Pnine (1957)*, trad. de M. Chrestien, Paris, Gallimard, 1962.

NÉMIROVSKY, Irène. *David Golder (1929)*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1986.

ODOEVTSEVA (ODOEVCEVA), Irina. *Na beregah Seny (Sur les rives de la Seine)* (1983), Saint-Pétersbourg, Lenizdat/ Komanda A, 2014 (en russe).

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

RABINE, Oscar. *L'artiste et les bulldozers. Être peintre en U.R.S.S.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Vécu », 1981.

SCILTIAN, Gregorio. *Mia avventura*, Milano, Rizzoli, 1963 (en italien).

SCOLA, Ingolf. *Voldemar Boberman (1897-1987): Un peintre dans les turbulences du XX^e siècle : Moscou – Berlin – Paris – Ibiza*, Paris, Société des Écrivains, 2015.

SERVICE, Robert. *Trotsky*, Paris, Perrin, 2009.

SULEIMAN, Susan Rubin. *La question Némirovsky : vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XX^{ème} siècle*, Paris, Albin-Michel, 2017.

SOUVARINE, Boris. *Sur Lénine, Trotsky et Staline*, Paris, Allia, 1990.

TCHERNAVINA, Tatiana. *Nous femmes soviétiques*, Paris, Payot, 1936.

TEFFI, Nadejda. *Avanturnyj roman (Le Roman d'aventures)*, Paris, La Renaissance, 1931 (en russe).

– « Gorodok (Hronika) » (« La Petite cité (Chronique des années russes à Paris) »). Dans FILIPPOV, N. et MEDIŠ, V., dir. *Ūmor i satira poslerevolucionnoj Rossii. Antologijâ (L'Humour et la satire de la Russie postrévolutionnaire)*, vol. 2, Londres, Overseas Publications Interchange Ltd., 1983, p. 13 – 14 (en russe).

– « Que faire ? », *Les Dernières nouvelles*, Paris, 27 avril 1920, p. 2 (en russe).

- TIKHOMIROFF, Alexandre. *La tasse de thé*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TROTSKY, Léon. *Ma vie*, trad. de M. Parijanine, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche historique », 1953.
- USPENSKIJ, V.V. « Vospominaniâ parižskogo šofera taksi » (« Les souvenirs du chauffeur de taxi parisien »). Dans Alloj, Vladimir, dir. *Diaspora. Novye materialy (Diaspora. Les nouveaux documents)*, vol. I, Paris/Saint-Pétersbourg, Athanaeum/ Fenix, 2001, p. 7 – 30 (en russe).
- VARŠAVSKIJ, Boris. *Nezamečennoe pokolenie (La génération oubliée)*, Moscou, Russkij pout', 2010 (en russe).
- VIGNAUD, Jean. *Niky. Roman de l'émigration russe*, Paris, Librairie Plon, 1922.
- YANOVSKI (ÄNOVSKI), Vasilij. *Polâ Elisejskie (Les Champs-Élysées)*, Moscou, Astrel', 2010 (en russe).

• Articles et sources électroniques

- (Sans signature). « Nicolas Wilcke », *Ciné-Ressources – Fiches personnalités*, Cinémathèque française [en ligne] : <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29252> (consulté le 1/02/2018).
- (Sans signature). « Les départs en décembre 1941 (opération Porto) (I.19.) », [en ligne] :

<http://www.bddm.org/liv/details.php?id=I.19.#SCHLESINGER> (consulté le 4/04/2017).

(Sans signature). « La symbolique des oiseaux : l'albatros » [en ligne] : <http://vanille63.centerblog.net/rub-la-symbolique-des-oiseaux--4.html> (consulté le 12/07/2018).

(Sans signature). « Galipoli v komiksax i družeskix šaržax » (« Gallipoli en BD et dans les charges amicaux ») [en ligne] : www.gallipoli.ru (consulté le 26/02/2016) (en russe).

(Sans signature). « Vasilij Gadalin » [en ligne] : http://www.russianresources.lt/archive/Gadalin/Gadalin_0.html (consulté le 12/08/2016) (en russe).

BARAN, T. A. « Žizn' russih emigrantov v Istambule v epohu peremiriâ » (« La vie des émigrés russes à Istanbul à l'époque de la trêve »). Dans *La revue du centre d'étude Ataturc*, n°64-66, Tome XXII, mars - novembre 2006, [en ligne] : http://www.dk1868.ru/statii/Istanbul_Rus.htm (consulté le 15/04/2016) (en russe).

BARKOVSKAÂ, Olga. « Tak bylo... », ili MADmen » (« Il fut ainsi... », ou MADman ». Dans *Mygdal' Times*, n°11 [en ligne] : <http://www.migdal.org.ua/times/11/944/> (consulté le 7/11/2011) (en russe).

BEZGUBOVA, Anastasiâ. « Stranička dlâ detej v ilustrirovannom eženedel'nike « Illustrirovannaâ Rossiâ » (Pariž, 1924 – 1939) » (« La page pour enfants dans l'hebdomadaire illustré La Russie illustrée (Paris,

1924 - 1939) », communication lors de la conférence « Les dessinateurs-illustrateurs émigrés russes et la littérature pour enfants » (Musée Nabokov, 2013) [en ligne] : <http://www.artrz.ru/download/1805097769/1804856792/3> (consulté le 12/03/2013) (en russe).

CARDINAL, Nolween. « L'expérience de « l'émancipation féminine » en Russie soviétique de 1917 à 1936 : un jeu de dupes ? », *Le bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 09, Chantiers, 2000 [en ligne] : <http://www.pantheonsorbonne.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-09-chantiers-2000/nolwenn-cardinal-lexperience-de-lemancipation-feminine-en-russie-sovietique-de-1917-a-1936-un-jeu-de-dupes/#c568924> (consulté le 30/05/2019).

ENOUKIDZÉ, A., KALININE, M., signataires. « Décision du 21 novembre 1929 de déclarer hors de la loi les fonctionnaires, citoyens de l'Union des républiques socialistes soviétiques, qui ont rejoints les ennemis de la classe ouvrière et paysanne et refusent de retourner en URSS », signée le président de la Comité centrale exécutive de l'URSS M. Kalinine et le secrétaire de la Comité centrale exécutive de l'URSS A. [en ligne] : <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=27646#09209273487074714> (consulté le 05/05/2019) (en russe).

FEDOROV, Alexandr. « Nacistskie igrovie fil'my na russkuû temu » (« Les films d'action de l'époque nazie traitant des sujets russes ») (2013) [en ligne] : <http://www.cinematheque.ru/post/228562> (consulté le 26/06/2019) (en russe).

FILIMONOV, Sergej Borisovič. « Intelligenciâ v Krymu (1917 – 1920) : poiski i naxodki istočnikoveda » (« L'intelligentsiya en Crimée (1917 – 1920) : les recherches et decouvertes ») [en ligne] : <http://portal.rusarchives.ru/publication/filimonov.shtml> (consulté le 26/06/2019) (en russe).

GÉRY, Catherine. « L'univers fabuleux de Ladislav Starewitch », *Kinofabula. Essais sur la littérature et le cinéma russe*, [en ligne] : <https://books.openedition.org/pressesinalco/194?lang=fr> (consulté le 17/05/2018).

GREGOROVICH, Andrew. « Jews & Ukrainians » (« Juifs et Ukrainiens »). Dans *Analysis of the CBS 60 Minutes Program The Ugly Face of Freedom*, 23 octobre 1994 [en ligne] : <http://www.infoukes.com/politics/cbs60minutes/gregorovich/> (consulté le 12/08/2017) (en anglais).

KLAUBER, Véronique. « Mythe du Juif errant » [en ligne] : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-du-juif-errant/> (consulté le 05/07/2018). KOLLONTAÏ, Alexandra. « Place à l'Éros ailé ! (Lettre à la jeunesse laborieuse) » [en ligne] : <https://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1923/05/eros.htm> (consulté le 01/06/2019).

KOVALENKO, Ürij. « Ob'edinâli vseh tol'ko cerkov' da kladbiše ». Fotoistorik ruskoy emigracii o russkih v Pariže (interv'û) » (« Ce sont l'église et le cimetière qui réunissaient tout le monde... ». L'historien de la photographie de l'émigration blanche sur les Russes à Paris (entretien

avec l'icône A. Korliakov) ») [en ligne] : <http://blog.beinenson.news/2016/08/18/russia-photo-france/> (consulté le 22/08/2016) (en russe).

LOBODENKO, Kateryna. « L'hebdomadaire politique satirique *Bitche* (« fouet ») (1920) » [en ligne] : http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1251:la-revue-satirique-bitche&catid=69&Itemid=126 (mis en ligne en décembre 2014).

– « PEM et la caricature antisoviétique dans l'hebdomadaire *La Pensée Russe* (1948 – 1959) » [en ligne] : http://ridiculosa.fr/images/PEM_Lobodenko.pdf (mis en ligne en mars 2017).

MATHIEU, Clément. « Les secrets de la royauté (2/5) » [en ligne] : <http://www.parismatch.com/Royal-Blog/Royaume-Uni/Fortune-de-la-Reine-d-Angleterre-combien-d-argent-gagnent-la-reine-Elizabeth-le-prince-Charles-ou-Kate-Middleton-579633> (consulté le 17/12/2015).

MATHIEU, Iris. « Le concept de paria dans l'œuvre de Hannah Arendt », *Philosophie*, 2015, HAL/Id: dumas-01223441 [en ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223441> (consulté le 16/04/2018).

– « Le concept de paria dans l'œuvre de Hannah Arendt », p. 6 ; *Philosophie*, 2015. HAL/Id: dumas-01223441 [en ligne] : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223441> (consulté le 16/11/2017).

MOROZOVA, Olga. « Tifoznaâ voš' v soldatskoj šineli : o vliânii estestvenno-prirodnih faktorov na hod i ishod Graždanskoj vojny v

Rossii » (« Le pou typhoïde dans le manteau de soldat : influence des facteurs naturels sur l'évolution et l'issue de la guerre civile en Russie ») [en ligne] : <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3424&level1=main&level2=articles> (consulté le 07/06/2019) (en russe).

PUCHENKINA, Nataliya. « L'invention du regard : la réception du cinéma soviétique en France dans l'entre-deux guerres (1924-1932) » [en ligne] : https://crem.univ-lorraine.fr/sites/crem.univ-lorraine.fr/files/users/documents/linvention_du_regard_-_la_reception_du_cinema_sovietique_en_france_dans_lentre-deux-guerres_1924-1932.pdf (consulté le 27/07/2019).

PUŠKAREVA, N. L. « Vozniknovenie i formirovanie rossijskoj diaspory za rubežom » (« La fondation et le développement de la diaspora russe à l'étranger ») [en ligne] : <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187224> (consulté le 05/05/2019) (en russe).

RÂBOV, O. V. « Rossiâ-Matuška » : istoriâ vizualizačii » (« La Maire-Russie » : de l'histoire de la visualisation »), publication du Centre des recherches sur des ethnies et des nations de l'Université d'Etat d'Ivanovo [en ligne] : <http://cens.ivanovo.ac.ru/almanach/riabov-2008.htm> (consulté le 15/06/2019) (en russe).

RUIVO, Céline. « Kean ou désordre et génie » : une nouvelle restauration en couleurs par la Cinémathèque française » [en

ligne] : <http://www.cinematheque.fr/article/943.html> (consulté le 12/12/2017).

SEROV, Vadim. « Žit' stalo lučše, žit' stalo veselee » (« La vie est plus joyeuse, la vie est plus heureuse »). Dans *Enciklopedičeskij slovar' krylatyx slov i vyraženyj (Le Dictionnaire des proverbes et expressions idiomatiques)* [en ligne] : <http://bibliotekar.ru/encSlov/7/39.htm> (consulté le 27/07/2019) (en russe).

TRANKVILLITSKAÏA, Tatiana. « Les arts plastiques soviétiques des années 1930. Quand les petites formes côtoient la peinture monumentale », *Slavica bruxellensia*, 12/2016 [en ligne]: <http://journals.openedition.org/slavica/1757> (consulté le 03/08/2019).

VOLKOV, S. « Učastniki Belogo dviženiâ v Rossii » (« Les membres des armées blanches en Russie »). Dans *Forum généalogique* [en ligne] : http://forum.vgd.ru/395/70313/80.htm?a=stdforum_view&o= ; (consulté le 12/08/2016) (en russe).

• Sources institutionnelles

(Collectif). *Petit Guide. Lutter contre les préjugés sur les migrants*, Paris, éd. de l'association La CIMADE, 2016.

(Collectif). *Pour un modèle d'intégration. Premier rapport annuel. Rapport au Premier ministre. Haut Conseil à l'intégration. Collection des rapports officiels*, Paris, La documentation française, 1991.

(Collectif). *Rapport d'activité 2018. France terre d'asile*, Paris, éd. FTDA, 2019.

(Collectif). *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*, vol. III, Paris, éd. de la Cinémathèque française, 1988.

(Collectif). *Statistique de l'asile en France*. Documentation de France Terre d'Asile, avril 2018.

OFPPA, *Données de protection internationale 2019 par préfecture de résidence* (données au 1/08/2019), Paris, éd. de l'OFPPA, 2019.

– *La demande de protection internationale par nationalité* (données provisoires au 4/08/2019), Paris, éd. de l'OFPPA, 2019.

TAVERNIER, Jean-Luc, dir. *Tableaux de l'économie française. Edition 2017*, Paris, INSEE, 2017.

• Sources audiovisuelles

Des Russes blancs, documentaire d'Yves Riou (France, 2018).

Exil, documentaire de Rithy Panh (France, 2016).

Ivan Mosjoukine, ou l'enfant du carnaval (« Иван Можухин, или Дитя карнавала »), documentaire de Galina Dolmatovskaïa (Russie/France, 1998) (en russe).

Les figures des femmes dans le cinéma soviétique des années 1930 (« Женские образы в советском кино 30-х »), documentaire d'Evgenij Sules (Russie, 2011) (en russe, diffusé sur la chaîne télévisée *Cultural*).

Intervention d'Andrei Korliakov à l'émission « *Les Mercredis de l'histoire : la Révolution d'Octobre* » diffusée sur la chaîne télévisée *Arte*, le 25 janvier 2001 (France).

WERTH, Nicolas, *La grande famine en Ukraine 1932 – 1933. Le plus grand crime de masse du stalinisme* (CD audio), Devivevoix, 2009, 75 min (France).

• **Communications orales**

BOURGET, Jean-Loup. « Puissances du rêve » (conférence), Forum des images, Paris, le 20 mars 2009.

NOUSSINOVA, Natalia. « *Du passé faisons table rase ... Mythe de la création renforcée par des expérimentations de montage au cinéma soviétique des années vingt* » (séminaire), INHA, Paris, 5 février 2019.

VIRGÍLIO CAMBRAIA LOPES, Maria. « *Caricature et crise identitaire: sur la guerre satirique entre le Punch et Pontos nos ii (1889-1890)* » (communication), Colloque international « Les représentations de soi et de l'autre dans l'image satirique: de la Révolution française à nos jours », Université de Lisbonne (Portugal), le 28 juin 2019

- **Albums**

COLOMBANI, Marie-Françoise et ROUDEAU, Damien. *Bienvenu à Calais. Les raisons de la colère*, Paris, Actes Sud, 2016.

DORÉ, Gustave. *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de La Sante Russie d'après les chroniqueurs et historiens Nestor, Nikon, Sylvestre, Karamzine, Ségur, etc., commentée et illustrée de 500 dessins*, Paris, Hermann, 1996 [1854].

KORLIAKOV, Andrei. *Culture russe en exil : Europe 1917 - 1947*, Paris, YMCA-Press, 2013.

KORLIAKOV, Andrei. *Vers le succès. Émigration russe en photos : 1917 – 1947*, Paris, YMCA-PRESS, 2005.

PASE, Martin. *Stalin im Blitzlicht der Presse und Karikatur (La figure de Staline à travers la presse et la caricature)*, Berlin, Müller, 1941 (en allemand).

ANNEXES

ANNEXE 1. Données des revues

Titre	Années de publication	Directeurs, rédacteurs	Périodicité	Tirage	Thématiques principales
<i>Bitche</i>	1920 (11 numéro)	M. Linsky (M. Schlesinger)	Hebdomadaire	Inconnu	Revue satirique
<i>Oukwat</i>	1926 (6 numéros)	D. Kobiakov et Chem	Hebdomadaire	Inconnu	Revue satirique
<i>Satyricon</i>	1931 (28 numéros)	M. Kornfeld	Hebdomadaire	Inconnu	Revue satirique
<i>La Russie illustrée</i>	1924 – 1939	M. Mironoff (1924–1931), A. Kouprine (1931 – 1932), Réd. collective : I. Bounine, Z. Hippius, B. Zaitsev, D. Merejkovski, I. Chmeleff (1932 – 1939)	Bihebdomadaire (1924–1925), puis hebdomadaire (1926–1939)	Inconnu	Revue illustrée généraliste
<i>Les Dernières nouvelles</i>	1920 – 1940	M. Goldshtein (1920–1921), P. Milioukov (1921–1940)	Quotidien	100 000 exemplaires	Journal généraliste
<i>La Cause commune</i>	1918 – 1934	V. Bourtzeff	Hebdomadaire (1918–1920), quotidien (1920– 1922), 1–5 fois à	Inconnu	Journal, puis revue généraliste

			l'année (1928–1934)		
<i>La Renaissance</i>	1925 – 1940	P. Strouve (1925 – 1927), Y. Semenov (1927 – 1940)	Quotidien (1925–1936), puis hebdomadaire (1936 -1940)	Inconnu	Journal généraliste
<i>Le Chaînon</i>	1923 – 1928	P. Milioukov et M. Vinaver (1923–1926), M. Kantor (1927–1928)	Journal hebdomadaire (1923-1925), revue hebdomadaire (1926 – 1927), revue mensuelle (1927 – 1928)	Inconnu	Journal, puis revue généraliste, supplément des <i>Dernières nouvelles</i>
<i>Au Volant</i>	1933 (7 numéros)	I. Gousseff	Mensuel	Inconnu	Revue illustrée professionnelle pour chauffeurs

ANNEXE 2. Chronologie historique et filmographie (1920 – 1939)

Année	Événements clés en France et en Russie	Films
1920	Embarquement en Crimée des dernières troupes des « russes blancs » vaincues ; guerre russo-polonaise ; Congrès de Tour du Parti socialiste et naissance du Parti communiste	<i>L'Angoissante aventure</i> de J. Protazanoff ; <i>L'Ordonnance</i> de V. Tourjansky (d'après la nouvelle de Maupassant), pas de copie conservée, le film a fait l'objet d'un remake en 1933 ; <i>Dans les griffes de l'araignée</i> de L. Starewitch
1921	Mise en œuvre en Russie bolchévique de la Nouvelle politique économique (NEP) qui sera l'une des causes de la famine de 1921 – 1922 ; Près de 1.550.000 étrangers résident en France (y compris les Italiens, les Belges, les Espagnols, les Russes et les Arméniens)	<i>Les Contes des mille et une nuits</i> de V. Tourjansky ; <i>L'Enfant du carnaval</i> d'I. Mosjoukine ; <i>Le Mariage de Babylas</i> et <i>L'Épouvantail</i> de L. Starewitch
1922	Le 1er Congrès des soviets proclame la création de l'URSS (30 décembre) ; Jusqu'en 1926 en Pologne : lutte contre les minorités (Juifs, Lituanais, Allemands, Ukrainiens)	<i>La Maison du mystère</i> d'A. Volkoff (d'après le roman de J. Mary) ; <i>Le Quinzième prélude de Chopin</i> de V. Tourjansky ; <i>Les Grenouilles qui demandent un roi</i> de L. Starewitch
1923	La Constitution soviétique de 1923 (adoptée en janvier 1924) légitime l'union de la République socialiste fédérative soviétique de Russie, la République socialiste soviétique ukrainienne, la République socialiste soviétique biélorusse et la République socialiste fédérative soviétique de Transcaucasie	<i>Le Brasier ardent</i> d'I. Mosjoukine ; <i>Le Chant de l'amour triomphant</i> de V. Tourjansky ; <i>Kean ou Désordre et génie</i> d'A. Volkoff ; <i>Ce cochon de Morin</i> de V. Tourjansky (d'après la nouvelle de Maupassant) ; <i>La Voix du rossignol</i> et <i>Amour en noir et blanc</i> de L. Starewitch

	pour former l'Union des républiques socialistes soviétiques	
1924	Mort de Lénine (21 janvier) ; reconnaissance de l'URSS par le gouvernement d'Édouard Herriot	<i>Le Chiffonnier de Paris</i> de S. Nadejdine ; <i>Les Ombres qui passent</i> d'A. Volkoff ; <i>La Dame masquée</i> de V. Tourjansky ; <i>La Cible</i> de S. Nadejdine ; <i>Le Lion des Mogols</i> de J. Epstein ; <i>L'Heureuse mort</i> de S. Nadejdine ; <i>La Petite chanteuse des rues</i> de L. Starewitch
1925	Naissance de l'Amitié française, un an après la création du Foyer français, organismes destinés à faciliter l'intégration des étrangers ; Construction de la Cité universitaires pour les étudiants étrangers	<i>Paris en cinq jours</i> de N. Rimsky ; <i>Feu Mathias Pascal</i> de M. L'Herbier ; <i>Les Yeux du dragon</i> de L. Starewitch
1926	Création d'un haut-commissariat à l'immigration ; 2.498.000 étrangers résident en France ; assassinat à Paris de l'ancien chef d'État ukrainien Simon Petlioura	<i>Jim la Houlette, roi des voleurs</i> de N. Rimsky et R. Lion (d'après la pièce de J. Guïtton) ; <i>La Proie du vent</i> de René Clair (d'après le roman d'A. Mercier) ; <i>Michel Strogoff</i> de V. Tourjansky ; <i>Le Rat des villes et le Rat des champs</i> de L. Starewitch
1927	Entre 1927 et 1929, Staline, secrétaire général (dit Guensek) du Parti communiste pan-soviétique des bolcheviks, achève de devenir le maître absolu du pays ; exclusion de Trotski du	<i>Le Chasseur de chez Maxim's</i> de N. Rimsky et R. Lion (d'après la pièce d'Y. Mirande et G. Quinson) ; <i>Napoléon</i> d'A. Gance ; <i>Casanova</i> d'A. Volkoff ; <i>La Cigale et la Fourmi</i>

	Parti communiste ; loi sur la nationalité française (3 ans de résidence nécessaires pour être naturalisé au lieu de 10)	(remake du film de 1911) et <i>La Reine des papillons</i> de L. Starewitch
1928	« Franc Poincaré » ; début de la collectivisation de la campagne et du premier plan quinquennal en URSS	<i>Au service du tsar</i> de V. Strijewsky ; <i>L'Horloge magique</i> de L. Starewitch
1929	Krach de Wall Street qui aura ses conséquences en France ; Trotski est banni d'URSS	<i>Manolescu, prince des voleurs</i> de V. Tourjansky ; <i>La Petite Parade</i> de L. Starewitch
1930	Enlèvement à Paris du Général Koutiérov, dirigeant de l'armée russe blanche en exil (ROVS) ; procès du Parti industriel en URSS qui remettait en cause des ingénieurs accusés d'espionnage au profit de la France	<i>Le Diable blanc</i> d'A. Volkoff (d'après du récit <i>Hadji-Mourat</i> de L. Tolstoï) ; <i>Nuits de princes (Nuits de tziganes)</i> de M. L'Herbier (d'après le roman de J. Kessel)
1931	La crise économique commence à toucher la France ; Exposition coloniale au Bois de Vincennes ; année culminante de la présence étrangère en France : 2.900.000 (soit 7% de la population totale)	<i>Les frères Karamazoff</i> de F. Ozep (d'après le roman de Dostoïevski) ; <i>Ariane, jeune fille russe</i> de P. Czinner ; <i>Le sergent X</i> de V. Strijewsky
1932	Assassinat du Président français Paul Doumer par l'émigré russe Paul Gorgoulov ; loi imposant le quota des ouvriers étrangers dans l'industrie française ; loi sur les allocations familiales	<i>La mille et deuxième nuit</i> d'A. Volkoff ; <i>Le Lion devenu vieux</i> et <i>Le Lion et le Moucheron</i> de L. Starewitch
1933	Arrivée au pouvoir de Hitler en Allemagne, émigration des Juifs allemands en France ; décret concernant l'obtention de la carte d'identité pour les étrangers ; arrivée de Trotski en France où il restera jusqu'à juin 1935 ; début de la grande famine en URSS qui touchera essentiellement l'actuelle Ukraine et le Kazakhstan (Holodomor)	<i>Volga en flammes</i> de V. Tourjansky ; <i>La Bataille</i> de N. Farcas ; <i>Fétiche mascotte</i> de L. Starewitch

1934	La France ne délivre plus de cartes de séjour pour une durée de plus de onze mois ; assassinat à Marseille d'Alexandre 1 ^{er} de Yougoslavie et de Louis Barthou, Ministre des affaires étrangères, per des terroristes croates, agents de Mussolini ; mort à Paris de Nestor Makhno, anarchiste ukrainien ; assassinat en décembre en URSS du dirigeant communiste Sergueï Kirov qui déclenche une vague de répressions	<i>Les nuits moscovites</i> d'A. Granowsky ; <i>L'enfant du carnaval</i> d'A. Volkoff ; <i>Fedora</i> de L. Gasnier ; <i>Le secret des Voronzeff</i> d'A. Robinson ; <i>Fétiche prestidigitateur</i> de L. Starewitch
1935	Pacte Laval-Staline (franco-soviétique) d'assistance mutuelle en cas d'agression militaire ; loi sur l'expulsion des étrangers non munis de papiers en règle ; loi subordonnant pour les étrangers l'occupation d'un emploi salarié à l'obtention préalable d'un permis de travail	<i>Crime et châtement</i> de P. Chenal (d'après le roman de Dostoïevski) ; <i>Michel Strogoff</i> de J. de Baroncelli (d'après le roman de J. Verne) ; <i>Tovaritch</i> de J. Deval ; <i>La dernière valse</i> de L. Mittler ; <i>Les yeux noirs</i> de V. Tourjansky ; <i>Le vertige</i> de P. Schiller ; <i>Fétiche se marie</i> de L. Starewitch
1936	Création du Front populaire en France ; « Premier procès de Moscou » marquant le début des grandes purges staliniennes ; la guerre d'Espagne (1936 – 1939) (Komintern est actif en Europe pour recruter des partisans)	<i>Les bas-fonds</i> de J. Renoir (d'après la pièce de M. Gorki) ; <i>Taras Boulba</i> d'A. Granowsky (d'après N. Gogol) ; <i>Au service du tsar</i> de P. Billon ; <i>Sous les yeux d'Occident</i> de M. Allégret ; <i>Les bateliers de la Volga</i> de V. Strijewsky ; <i>Nitchevo</i> de J. de Baroncelli ; <i>Fétiche en voyage de noces</i> de L. Starewitch
1937	Le Gouvernement de Front populaire crée un secrétariat d'État à l'immigration ; inauguration à Paris de	<i>Nostalgie</i> de V. Tourjansky (d'après la nouvelle de Pouchkine) ; <i>La Dame de pique</i> de F. Ozep

	<p>l'Exposition internationale ; « Second procès de Moscou » en URSS ; en septembre 1937 le général Miller, qui a succédé Koutiérov à la direction de ROVS, est enlevé par des agents du NKVD et conduit à Moscou, où il est assassiné en mai 1939.</p>	<p>(d'après la nouvelle de Pouchkine) ; <i>Les nuits blanches de Saint- Pétersbourg</i> de J. Dréville ; <i>Nuits de feu</i> de M. L'Herbier ; <i>La citadelle du silence</i> de M. L'Herbier ; <i>Nuits de princes</i> de V. Strijewsky (d'après le roman de J. Kessel) ; <i>Le mensonge de Nina Petrovna</i> de V. Tourjansky ; <i>Troïka sur la piste blanche</i> de J. Dréville ; <i>Yoshiwara</i> de M. Ophuls ; <i>Fétiche chez les sirènes</i>, <i>Le Roman de Renard</i> de L. Starewitch</p>
1938	<p>Une vague de grèves en France (mars) ; une série de décrets qui renforce la surveillance des frontières, durcit le renouvellement des titres de séjour ; « Troisième procès de Moscou ; assassinat à Paris de Lev Sedov, fils aîné de Trotski</p>	<p><i>Katia</i> de M. Tournier ; <i>Tarakanova</i> de F. Ozep ; <i>La tragédie impériale</i> de M. L'Herbier ; <i>Fétiche père de famille</i> (inachevé) de L. Starewitch</p>
1939	<p>Décret créant à Rieucros (Lozère) un camp de rassemblement pour étrangers (mars); forte émigration juive d'Allemagne après l'aggravation des mesures antisémites ; entrée des troupes allemandes en Tchécoslovaquie et création d'un protectorat allemand de Bohême et de Moravie ; URSS signe le pacte de non- agression avec l'Allemagne (23 août) ; agression allemande contre la Pologne (1 septembre) ; la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre à l'Allemagne (3 septembre).</p>	<p><i>Nadia, la femme traquée</i> de C. Orval ; <i>La brigade sauvage</i> de J. Dréville ; <i>Ninotchka</i> d'E. Lubitsch</p>

Titre : Images fixes – Images animées : les expériences communicables de l'exil russe en France (1920 – 1939)

Cette thèse se propose d'explorer, à travers la figure de l'émigré russe dans le cinéma et la caricature de presse parus en France dans l'entre-deux-guerres, les différentes représentations de la Russie. Il s'agit, tout d'abord, de la Russie en exil, une Russie mosaïque regroupant de nombreuses ethnicités venues de différents endroits de l'ancien Empire russe, comprenant, en elles-mêmes, une large palette sociale (des aristocrates et notables aux personnes sans rang, ni profession), professionnelle (artistes, hommes politiques, militaires, ouvriers), politiques (monarchistes, libéraux, révolutionnaires socialistes, anarchistes), religieuse, éducative et culturelle. Nous nous intéressons alors aux façons dont cette Russie en exil est perçue et représentée par les artistes nostalgiques de leur passé, caricaturistes et cinéastes émigrés, mais aussi par les réalisateurs français passionnés de l'orientalisme et de la « mode russe » qui en découle. En deuxième lieu, nous appréhendons les manières dont les artistes émigrés traitent de la Russie soviétique, à savoir : des dirigeants bolcheviques, des Soviétiques ordinaires et de leur quotidien. Nous nous penchons, également, sur la notion d'expérience communicable, employée par Walter Benjamin, et sur les différentes façons dont l'expérience de la vie en exil pourrait être transmise au public émigré et français.

Mots-clés : caricature, dessin de presse, dessin satirique, cinéma, film d'animation, Russie, émigration russe, Empire russe, Russie soviétique, exil, émigré, réfugié.

Title: Still Images - Animated Images: the Communicable Experiences of Russian Exile in France (1920 – 1939)

This thesis proposes to explore different representations of Russia through the figure of the Russian emigrant in the film and press cartoons published in France in the inter-war period. First of all, it discusses Russia in exile, a mosaic Russia which contains numerous ethnicities hailing from various locations of the former Russian Empire. These ethnicities thus comprise a large palette of social features (from aristocrats and notable people to those without any titles or professions), professional ones (artists, politicians, military men, workers), political ones (monarchists, liberals, socialist revolutionaries, anarchists), religious, educational and cultural ones. We are therefore interested in the ways that this Russia in exile is perceived and represented by the artists who are nostalgic of their past, emigrant caricaturists and film-makers, as well as French film directors who were passionate about Orientalism and the subsequent "Russian fashion". Secondly, we capture the ways in which the emigrant artists deal with Soviet Russia, namely the Bolshevik leaders, ordinary Soviet people and their everyday lives. We also look at the notion of communicable experience, which is employed by Walter Benjamin, and different ways in which the life in exile could be communicated both to the emigrant public and to the French one.

Keywords : caricature, cartoon, satirical drawing, cinema, animated film, Russian, Russian emigration, Russian Empire, Soviet Russia, exile, emigrant, refugee.

UNIVERSITÉ PARIS III – LA SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 267 Arts & Médias : Université Sorbonne Nouvelle, Maison de la recherche, 4, rue des Irlandais, 75005 PARIS

LABORATOIRE : Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)

DISCIPLINE : études cinématographiques et audiovisuelles