

## L'exotisme du démon : Vroubel et sa technique cristallique

Fanny Mossière

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/393>

DOI : 10.4000/edl.393

ISSN : 2296-5084

### Éditeur

Université de Lausanne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2009

Pagination : 103-124

ISBN : 978-2-940331-20-8

ISSN : 0014-2026

### Référence électronique

Fanny Mossière, « L'exotisme du démon : Vroubel et sa technique cristallique », *Études de lettres* [En ligne], 2-3 | 2009, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/edl/393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.393>

---

## L'EXOTISME DU DÉMON : VROUBEL ET SA TECHNIQUE CRISTALLIQUE

Le peintre symboliste Vroubel compte parmi ceux qui ont préparé la révolution dans les arts plastiques russes. Une analyse à la fois formelle et sémantique de son œuvre permet de comprendre ce rôle clef et en même temps de mesurer combien l'exotisme influence la vision tout comme la technique picturale qui permet de saisir le monde de la matière.

« Artiste fou », « visionnaire », « peintre des pays de l'ailleurs »<sup>1</sup> : le nom et l'œuvre de Mikhaïl Vroubel évoquent les mystères de l'indicible, la quête d'une altérité énigmatique et lointaine. Le peintre parcourt dans ses toiles les vastes espaces de l'imaginaire, suivant la volonté symboliste de donner accès au monde supérieur, celui du rêve, des esprits et des forces surnaturelles. A la fois dans ses toiles sur le démon, dans ses représentations exubérantes de la nature et dans ses travaux sur le folklore, Vroubel fait apparaître un univers fantastique, une constellation d'êtres mythologiques et de paysages merveilleux, qui mettent le spectateur en présence d'une *réalité autre*.

La nouveauté fondamentale de Vroubel ne loge toutefois pas dans les thèmes qu'il traite : ceux-ci appartiennent à « l'esprit du temps ». La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est en effet marquée, en Russie comme en Europe, par un renouveau de la spiritualité et de l'ésotérisme, combiné à une fascination pour l'Orient<sup>2</sup>. C'est bien plutôt la *manière de représentation*

---

1. M. V. Nesterov, *Davnie dni*.

2. Cette fascination pour l'Orient se reflète notamment dans la Société de théosophie de Madame Blavatski, dont la pensée est imprégnée de philosophie orientale

vroubelienne qui transgresse les lois picturales de l'époque : afin d'incarner ses visions fantastiques, Vroubel élabore une technique particulière, une technique « cristallique » qui donne à voir les multiples facettes de l'univers. Cette technique inspirera tout le mouvement symboliste russe dans sa recherche de nouveaux moyens pour représenter le surnaturel.

Dans le symbolisme russe, au passage du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la figure du diable est fréquemment représentée dans les différents arts, notamment sous l'influence du travail de Vroubel sur le démon. Dans les récits et les images symbolistes, la présence du diabolique provoque un *brouillage*, c'est-à-dire une confusion, un flou, un effacement des limites ; la vision du lecteur / spectateur devient trouble, rendant les contours de l'objet représenté difficiles à distinguer. La transgression des formes, des genres, des conventions narratives, participe à l'élaboration de ce dispositif de brouillage<sup>3</sup>. Chez Vroubel, le brouillage se manifeste dans la technique particulière du peintre, que nous qualifions de « technique cristallique » et qui intervient dans toute son œuvre. Bien plus, la figure diabolique, symbole de transgression, nous paraît jouer un rôle fondamental dans la recherche vroubelienne d'un nouveau « style », d'une nouvelle manière de peindre.

### *Repères biographiques*

Né à Omsk en 1856, Mikhaïl Vroubel entre à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg en 1880, dans la classe de Pavel Tchistiakov, qui jouera un rôle décisif dans la formation de la technique cristallique vroubelienne. Proche des peintres Serov et Korovine, il prend également des cours d'aquarelle dans la classe d'Ilia Repine, avec qui il se brouillera par la suite. Dans les années 1880, il restaure les fresques et les mosaïques des églises Saint-Cyrille et Saint-Vladimir à Kiev ; c'est là qu'il découvre l'art byzantin et la peinture d'icône, et qu'il commence à

---

et de ses divers voyages en Inde. En Russie, de nombreux artistes sont influencés par la théosophie, notamment les peintres Roerich (dont les toiles relèvent d'une forme de mysticisme oriental) et Tchourlionis, ainsi que le musicien Scriabine.

3. Sur le brouillage, nous renvoyons à notre ouvrage *Le Diable et l'artiste, ou le brouillage du monde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008.

s'intéresser au thème du démon. En 1890, il quitte Kiev pour Moscou, où il fréquente le cercle du mécène Savva Mamontov.

Le nom de Vroubel est découvert par le grand public en 1896, à l'occasion d'un scandale lors de l'Exposition panrusse de l'industrie et des arts de Nijni-Novgorod. Les deux panneaux monumentaux de Vroubel inspirés du folklore russe, *Mikoula Selianinovitch* et *Printsessa Grëza*, sont refusés par le jury; Mamontov fait alors construire en un temps record un pavillon destiné uniquement à ces deux œuvres. Le public se précipite pour contempler l'objet du scandale, mais les réactions sont virulentes; s'opposant à la peinture réaliste et aux Ambulants, et refusant le rôle social que ceux-ci accordent à l'art, Vroubel est accusé de «décadentisme» par les critiques.

Durant son travail sur *Le Démon terrassé* en 1902, Vroubel commence à éprouver les symptômes d'une maladie psychique; les années 1902 à 1906 voient se succéder plusieurs séjours en clinique psychiatrique. La maladie du peintre contribue à créer une légende autour de sa personne; les expositions se multiplient, et ses travaux commencent à être reconnus. Les écrivains symbolistes, en particulier Brioussov et Blok, considèrent Vroubel comme un génie, l'incarnation même de l'artiste symboliste. Dans la conception symboliste, l'artiste joue le rôle d'un intermédiaire avec le monde supérieur; il a pour mission d'incarner ses visions dans ses œuvres, afin de les transmettre au lecteur/spectateur. C'est au moyen du symbole que l'artiste symboliste doit *montrer* ce qui est *caché*<sup>4</sup>. Blok insiste sur cette dimension prophétique de l'artiste et sur son inspiration «surnaturelle» :

Les artistes, tels les messagers des tragédies antiques, viennent à nous et pénètrent dans nos vies mesurées depuis ces régions lointaines, portant sur leur visage le sceau de la folie et du destin<sup>5</sup>.

En 1906, Vroubel perd définitivement la vue; il meurt dans une clinique psychiatrique en 1910. A son enterrement, Blok prononce un discours intitulé «A la mémoire de Vroubel», programmatique pour le symbolisme russe, dans lequel il déclare que les démons de Vroubel et

---

4. Sur l'importance du symbole, qui doit conduire *a realibus ad realiora*, voir V. Ivanov, *Po zvezdam* et «Čjurljanis i problema sinteza iskusstv».

5. A. Blok, «Pamjati Vrubeļa», p. 424.

de Lermontov sont des « symboles de notre temps »<sup>6</sup>. Par là, Blok relie à la fois l'œuvre de Vroubel à la lignée du démonisme russe et à sa propre poésie, vivement inspirée par le démon vroubelien. Les écrivains symbolistes ne s'intéressent pas aux autres facettes de l'œuvre vroubelien : ils considèrent le *Démon* comme son chef-d'œuvre, la quintessence même de son activité artistique, qui condense tout le tragique de l'individu créateur et solitaire dans le monde contemporain.

### *Vroubel et le symbolisme*

Le symbolisme russe est un mouvement complexe et difficile à définir, marqué par de nombreux désaccords et des contradictions entre les artistes<sup>7</sup>. Vroubel est considéré par les symbolistes eux-mêmes comme l'un des précurseurs du mouvement. Dans sa valorisation de l'art national, sa recherche de « nouveaux mythes » et sa fusion entre l'art et la vie, il anticipe à la fois *Le Monde de l'Art* (*Mir iskoussstva*) et le symbolisme littéraire. Ainsi, alors que les premières œuvres du peintre datent des années 1880, c'est en 1893 seulement que paraît l'article de Merejkovski, « Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la littérature russe contemporaine », qui annonce le renouveau spirituel et artistique russe et insiste sur la nécessité d'un contenu mystique de l'art. En France, Jean Moréas utilise le premier le terme de « symbolisme » dans son « Manifeste du Symbolisme » de 1886, dans lequel il écrit :

[...] tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales<sup>8</sup>.

Les recherches de Vroubel coïncident avec la floraison du symbolisme en France et en Europe ; le peintre russe s'inscrit dans le courant de

---

6. *Ibid.*, p. 424.

7. Certains historiens de la littérature distinguent entre deux générations d'artistes symbolistes, distinction qui nous paraît trop grossière pour rendre compte de la complexité du mouvement. La démarcation entre décadents et symbolistes est également peu claire en Russie. Pour une proposition de schémas évolutifs plus élaborés sur la période symboliste, voir les ouvrages très fouillés de A. Hansen-Löve.

8. J. Moréas, « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Moréas », p. 34.

la peinture fantastique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, représenté notamment par Böcklin, Khnopff, Rops ou von Stuck. Vroubel avait sans doute accès aux revues et aux publications qui présentaient les recherches esthétiques hors de Russie, notamment l'impressionnisme et le synthétisme<sup>9</sup>; toutes ces recherches, qui aboutissent chacune à sa manière à la disparition progressive de l'objet, ont été induites par l'influence du romantisme (notamment de Goethe et de Novalis), des idées wagnériennes d'art total et de correspondance entre les arts, des philosophes Nietzsche et Schopenhauer, et par un violent rejet du naturalisme et du matérialisme. Vroubel contribue ainsi au retour à la spiritualité caractéristique de l'époque, dans un cadre plus large que celui de la tradition chrétienne. S'inspirant de nombreux thèmes littéraires (Faust, Hamlet, le *Démon* de Lermontov) et musicaux (Rimski-Korsakov), il se livre en outre à une redécouverte du folklore russe, peuplant ses toiles de nombreux êtres mythologiques<sup>10</sup>. Sur ce point, Vroubel suit le regain d'intérêt des artistes et des intellectuels de l'époque pour les traditions populaires; il dépasse cependant le mouvement «néo-russe», incarné par Vasnetsov et en quête d'un «idéal national», pour se livrer à une remythologisation du folklore. Les «grandes figures russes» vroubeliennes inspirées du folklore (*Pan*, *Bogatyr*, *La Princesse Volkhova*, *La Princesse Cygne*) constituent une «stylisation dépayssante», suscitée par un ornementalisme «Art Nouveau» présent à la fois dans les attributs des personnages (vêtements, plumes, chevelure...) et dans la nature qui les entoure, étrange et luxuriante. Cette esthétisation de la nature et du folklore provoque une distanciation, et par là même une forme d'«exotisation» des traditions nationales.

### *La technique cristallique vroubelienne*

Vroubel commence à développer sa technique cristallique dans la deuxième moitié des années 1880, en même temps que ses premiers travaux sur le *Démon*. Au début de son parcours, il porte toute son attention sur

---

9. Les biographies de Vroubel et les documents dont nous disposons donnent peu de renseignements sur cette question.

10. Sur le folklore chez Vroubel, voir l'article de V. I. Plotnikov, «M. A. Vrubel' i fol'klor».

la technique ; il écrit dans sa correspondance qu'il est à la recherche d'un *nouveau langage* :

Mais l'idée ne me quitte pas que je dirai inmanquablement quelque chose de nouveau [...]. Je sais seulement que mes recherches se situent exclusivement dans le domaine de la technique<sup>11</sup>.

Les tentatives d'incarner la figure du démon, qui occupent l'artiste pendant plusieurs années (de 1895 à 1891)<sup>12</sup>, sont liées à l'élaboration de cette nouvelle technique. Ainsi, les premiers travaux caractéristiques de la technique cristallique sont certaines illustrations de Lermontov et *Le Démon assis* (1890) (fig. 4), dans lequel le langage pictural de Vrubel prend toute sa force expressive.

Cette technique cristallique tend à dépasser la bidimensionnalité du dessin, notamment par la juxtaposition de micro-surfaces. Les touches apposées avec de gros pinceaux « sculptent » la forme directement sur la toile ; la feuille est semblable à un bloc de pierre dont il faut enlever de la matière pour faire émerger la forme. Tchistiakov, le professeur de dessin de Vrubel, fait de la forme un véritable slogan ; il considère que la forme n'est pas déterminée par des lignes, mais par des surfaces, rapprochant ainsi le dessin de la sculpture : « Les surfaces sculptent la forme »<sup>13</sup>. Les recherches de Vrubel passent d'ailleurs par la sculpture, avec la *Tête du démon* (1890) (fig. 1), mais aussi avec de nombreuses céramiques émaillées représentant des personnages du folklore russe. Le peintre se refuse à tracer les contours généraux des objets, qui selon lui n'existent pas<sup>14</sup> ; ce sont les surfaces mises côte à côte qui déterminent la forme générale. En même temps, chaque surface est une forme en soi : la forme est donc démultipliée à l'infini. Les intervalles entre les surfaces sont également déterminants, comme dans la mosaïque ancienne : ils participent à l'élaboration générale de la structure de l'objet.

---

11. Lettre de Vrubel à sa sœur Anna du 1<sup>er</sup> mai 1890, in *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*, p. 55.

12. Les différentes étapes du travail sur le *Démon* prennent une part importante dans la correspondance du peintre, en particulier dans ses lettres à sa sœur ; voir *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*.

13. Cité par N. Moleva et E. Beljutin, *P. P. Čistjakov – Teoretik i pedagog*, p. 133.

14. Voir N. A. Prahov, « M. A. Vrubel' », p. 197.

La technique cristallique vroubelienne se caractérise par une fragmentation des objets en de multiples surfaces, placées les unes à côté des autres (voir fig. 5). Ces petites surfaces sont parfois délimitées par un trait. La taille et le nombre des touches de pinceau varient : en général, une surface correspond à une seule touche de pinceau. Vroubel cherche à donner un mouvement aux fragments de la forme, qui partent dans plusieurs directions et créent une énergie. Cette multidimensionnalité évoque les multiples faces du cristal. Topos fréquent dans le romantisme et le symbolisme, souvent lié à la quête d'un absolu, le cristal est ambivalent : il est à la fois porteur d'un ordre supérieur, d'une symétrie parfaite et d'une fragmentation<sup>15</sup>. Dans l'œuvre vroubelien, la présence du cristal témoigne de l'intérêt du peintre pour les thèmes ornementaux complexes, comme les tissus, les tapis, les dentelles et les pierres précieuses. Ainsi, le fond de *Fillette sur fond de tapis persan* (1886) est peint à l'aide de petites surfaces placées les unes à côté des autres, constituant une étape importante dans l'élaboration de la technique cristallique vroubelienne. Cette fascination pour le foisonnement, la multiplicité étincelante et ciselée, renvoie à un orientalisme des Mille et une nuits exploré par de nombreux peintres et écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. L'Orient fascine décadents et symbolistes : en 1876, Mallarmé réédite *Vathek*, un « conte oriental » de W. Beckford, paru en 1786 et admiré par Byron ; Théophile Gautier, « fondateur de l'esthétisme exotique »<sup>17</sup>, peuple ses récits de femmes fatales « orientales » ; J.-K. Huysmans et Gustave Moreau, auquel Vroubel est fréquemment comparé, travaillent en dialogue autour de la figure de Salomé.

Dans la technique cristallique de Vroubel, l'objet représenté est complexe et toujours en évolution. Le cristal n'est pas ici synonyme d'une beauté figée, mais d'une structure en transformation ; la cristallisation est un processus *dynamique* qui s'oppose à la fixité. Le spectateur semble assister au processus de création lui-même : il perçoit les mouvements internes qui constituent l'objet. Celui-ci est en transformation perpétuelle : la technique vroubelienne est une poétique de la

15. Sur les différentes interprétations du cristal au cours des siècles, voir notamment l'ouvrage de U. J. Beil, *Die Wiederkehr des Absoluten*.

16. Pour un bon aperçu de l'orientalisme au XIX<sup>e</sup> siècle, voir J. M. MacKenzie, *Orientalism*.

17. M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle*, p. 177 ; voir en particulier le chapitre intitulé « Byzance ».

métamorphose, une stylisation des objets qui constituent le monde. Ces métamorphoses se traduisent par des fragmentations de l'objet, et des démultiplications des surfaces le composant, qui peuvent aller jusqu'à la désintégration. Face à une toile de Vroubel, le spectateur perçoit un monde imaginaire en mouvement, un univers dont l'ornementation devient l'un des principes actifs. Les frontières s'estompent entre le fond et la figure, entre l'ornement et l'être vivant, entre les différents règnes ; cette fusion de toutes choses induit une distanciation avec le monde connu, et, de fait, peut paraître inquiétante. La peinture vroubelienne exprime une tension sans cesse rejouée entre le vivant et le non-vivant, l'humain et le non-humain, entre le tout et la partie, le macrocosme et le microcosme, entre le fluide et le pétrifié. La fragmentation de l'objet, par sa re-création perpétuelle, témoigne à la fois d'un mouvement de vie et d'une menace : la stabilité des choses et des êtres est indéfiniment remise en question, le monde est sans cesse re-créé. Les toiles de Vroubel se caractérisent par une tension, par une dualité entre énergie et stagnation, entre dynamique et peur du chaos. Dans ce sens, le peintre participe de ce sentiment apocalyptique si fort chez les artistes russes de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette désintégration progressive de l'objet est une étape importante dans l'histoire des arts visuels : dans la peinture « sans objet » (*bespredmetnost*) du début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Malevitch, l'objet disparaît totalement et le désir de traiter la forme elle-même comme sujet de la peinture conduit les artistes à l'abstraction. Vroubel est une figure de transition, une figure clef dans le passage du réalisme aux avant-gardes et à l'abstraction ; sa technique cristallique anticipe la dislocation visuelle du début du XX<sup>e</sup> siècle. La division de la surface de la toile en de multiples micro-surfaces a également été expérimentée par les peintres de cette période en Europe, en premier lieu par Cézanne. Vroubel est souvent comparé à Cézanne, notamment par Naum Gabo qui insiste sur son rôle innovateur et « transgressif » :

Vroubel a libéré les arts de la peinture et de la sculpture des schémas académiques. Il a fait revivre le concept des arts visuels selon lequel les éléments visuels fondamentaux sont d'une importance décisive dans la création d'une image picturale ou plastique ; et, à cet égard, son influence sur notre conscience visuelle a été aussi décisive que celle de

Cézanne, et équivalente à l'influence de ce dernier sur les tendances de la peinture en Europe occidentale<sup>18</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, tous les peintres russes sont familiers des travaux de Vroubel, et reconnaissent son importance dans l'évolution de la peinture; son influence, bien qu'encore peu étudiée, est évidente chez des peintres aussi différents que Larionov, Filonov, ou Petrov-Vodkine.

### *Le démon*

Le thème démoniaque est un fil conducteur dans l'œuvre vroubelien. S'éloignant résolument de la tradition chrétienne, le peintre s'intéresse avant tout à la dimension philosophique et psychologique du démon, plutôt qu'à sa dimension religieuse:

Vroubel [...] affirmait que le peintre Zitchi, qui avait illustré le poème de Lermontov, ne l'avait pas compris, et qu'en général on ne comprend pas le « Démon »; on le confond avec un esprit maléfique [*tchert*] et avec le diable, alors que *tchert* signifie en grec simplement « le cornu », le diable veut dire « le calomniateur », et « Démon » signifie « l'âme »; il incarne la lutte éternelle de l'esprit humain révolté, en quête d'un apaisement des passions qui l'agitent, d'une connaissance de l'existence, et ne trouvant une réponse à ses doutes ni sur terre ni au ciel<sup>19</sup>.

Le démon de Vroubel est proche de celui de Lermontov, amoureux tragique hantant les montagnes du Caucase (*Le Démon*, 1841); grandiose et solitaire, écartelé entre le monde surnaturel et le monde des hommes, il symbolise les luttes et les passions humaines. Le démon vroubelien n'incarne en aucun cas le mal. Le peintre ne suit pas non plus la tradition amorcée par Gogol d'un démoniaque de la médiocrité<sup>20</sup>; il entre plutôt dans le mouvement d'*esthétisation* du diable initié par les romantiques.

18. N. Gabo, « Of Divers Arts », p. 155.

19. N. A. Prahov, « M. A. Vrubel' », p. 195.

20. Voir notamment les *Nouvelles de Pétersbourg* (1842).



Fig. 1 — *Tête du Démon (Golova Demona)*. 1890. Musée russe de Saint-Pétersbourg. Sculpture. Plâtre peint. 50 x 58 x 22.

Les travaux de Vrubel sur le démon forment un véritable cycle légendaire, au cours duquel le spectateur peut suivre l'évolution du personnage.

1. La *Tête du Démon* de 1890 (fig. 1), en plâtre peint, est l'une des premières représentations du démon qui ait survécu. La chevelure abondante, qui dissimule partiellement le visage, traduit une exaltation passionnée; elle sera présente dans la plupart des démons, de même que les yeux immenses et une expression à la fois fière et fragile. Vrubel a d'ailleurs utilisé cette sculpture comme modèle pour les démons suivants, notamment pour les illustrations du *Démon* de Lermontov<sup>21</sup>.

21. Voir la lettre de Vrubel à sa sœur du 11 janvier 1888, in *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*, p. 51. Dans cette lettre, Vrubel mentionne différentes tentatives de sculpter le démon; seule la *Tête du démon* n'a pas été détruite.

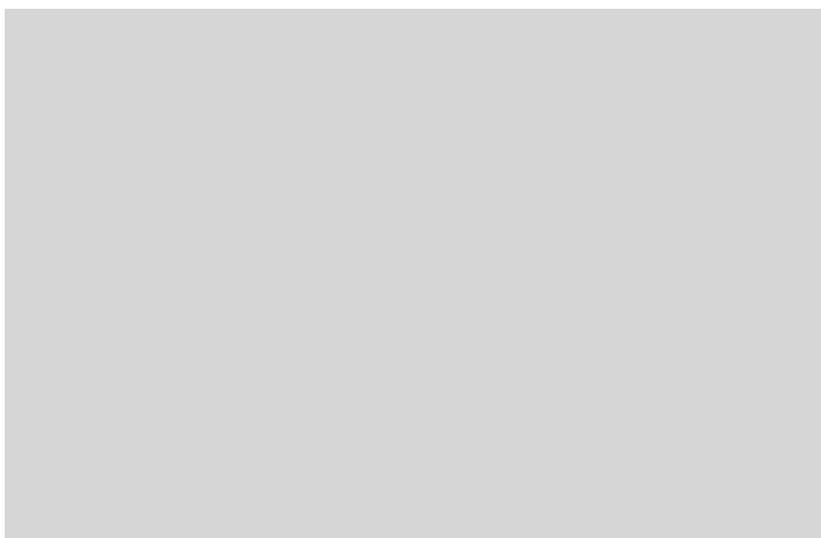


Fig. 2 — *Tête du Démon (Golova Demona)*. 1890-1891. Musée d'art russe de Kiev. Aquarelle, blanc de céruse sur papier. 23 x 36.

2. Les illustrations des œuvres de Lermontov par Vrubel (1890-1891) constituent un exemple typique du dialogue entre les arts très en vogue à cette époque. L'ouvrage illustré par Vrubel fait grand scandale à sa parution en 1891<sup>22</sup>. Dans la plupart des images consacrées au *Démon*, le héros du poème occupe une place centrale, généralement au premier plan ; plus grand que les autres personnages, souvent partiellement dénudé, il est coiffé de son abondante chevelure noire. Dans la *Tête du Démon* (1890-1891) (fig. 2), réalisée au moyen de la technique cristallique, les cheveux du démon semblent sculptés dans la même matière minérale que les montagnes du fond. La montagne en tant que lieu cosmologique symbolisant les forces mystérieuses de la nature, ainsi que la liberté et la solitude de la figure démoniaque, revient à plusieurs reprises chez Vrubel.

Outre ces « portraits du Démon », Vrubel met en scène son personnage dans diverses situations, en particulier avec Tamara (*Tamara et le Démon*, fig. 3). Dans cette aquarelle, on retrouve une forme d'érotisme et un ornamentalisme tout oriental, représenté par la technique cristallique dans les tapis et les tissus. Ce fond cristallisé se mêle aux

22. Sur ces illustrations, voir S. N. Durylin, « Vrubel' i Lermontov »

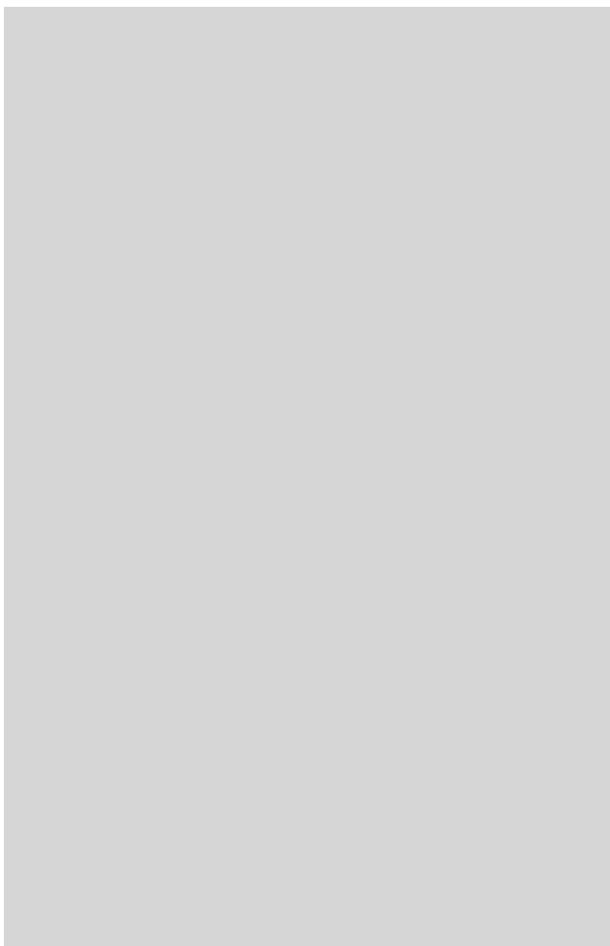


Fig. 3 — *Tamara et le Démon* (*Tamara i Demon*). 1890-1891. Galerie Tretyakov. Feuille sur carton, aquarelle noire, blanc de céruse. 96 x 65.

vêtements des personnages ; seuls les bras, les épaules et les visages se détachent du fond ornemental, présentant une surface lisse qui accentue leur sensualité. Le décor oriental, qui évoque le Caucase, et donc une forme d'exotisme pour le public russe et européen, renvoie à la fois aux descriptions pittoresques de Lermontov (dont le poème porte le sous-titre de « Récit oriental »), au romantisme byronien et à l'intérêt de l'époque pour l'Orient, partagé par les philosophes et les artistes.

3. Le *Démon assis* (fig. 4-5) est l'une des toiles les plus célèbres de Vroubel; elle a été réalisée en 1890, à la même période que les illustrations de Lermontov. Le spectateur est frappé par l'absence totale de caractéristiques « traditionnelles » du diable, telles que les cornes ou les sabots. Le *Démon assis* était pourvu d'ailes, mais le peintre les a supprimées en cours de travail: les repentirs sont encore visibles. Le démon est doté d'une stature athlétique, très éloignée des représentations éthérées des anges et des créatures surnaturelles, qui contraste avec son visage presque féminin. Cette androgynie, présente dans

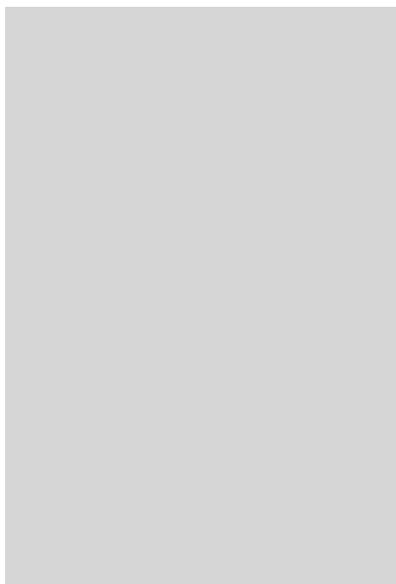


Fig. 5 — *Le Démon assis* (*Demon [sidjaščij]*).  
Fragment.

toutes les toiles suivantes, ajoute à la beauté surnaturelle de la figure démoniaque; elle est également, pour les symbolistes, synonyme de perfection, d'une harmonie originelle perdue, mais aussi d'une nature fondamentalement *autre*. Tout le démon est marqué par la dualité, entre puissance du corps et douceur du visage, repos et inquiétude, féminin et masculin, réel et surnaturel. Assise de trois quarts, le regard tourné vers des lointains inaccessibles, la figure du démon déborde de la toile en haut et en bas, comme inadaptée à l'espace dans lequel elle se trouve. Dans la partie droite, des fleurs énormes, cristallisées en dizaines de facettes, semblent exploser en direction du personnage, et se fondre avec lui; ces fleurs paraissent minérales, tout comme le corps du démon, dont les couleurs variant du jaune-beige au noir sont plus proches de la terre et de la roche que de la chair. On assiste ici à une transgression des règnes: le végétal et l'animal se confondent avec le minéral. De plus, ces fleurs semblent constituer une menace pour le démon; son immobilité contraste avec leur énergie et leur capacité de transformation. Le démon est déchiré entre deux mondes: il cherche à s'éloigner du monde surnaturel, pour s'approcher de celui des hommes, comme chez Lermontov; tourmenté par le doute, agité par les contradictions, il tend à s'élever

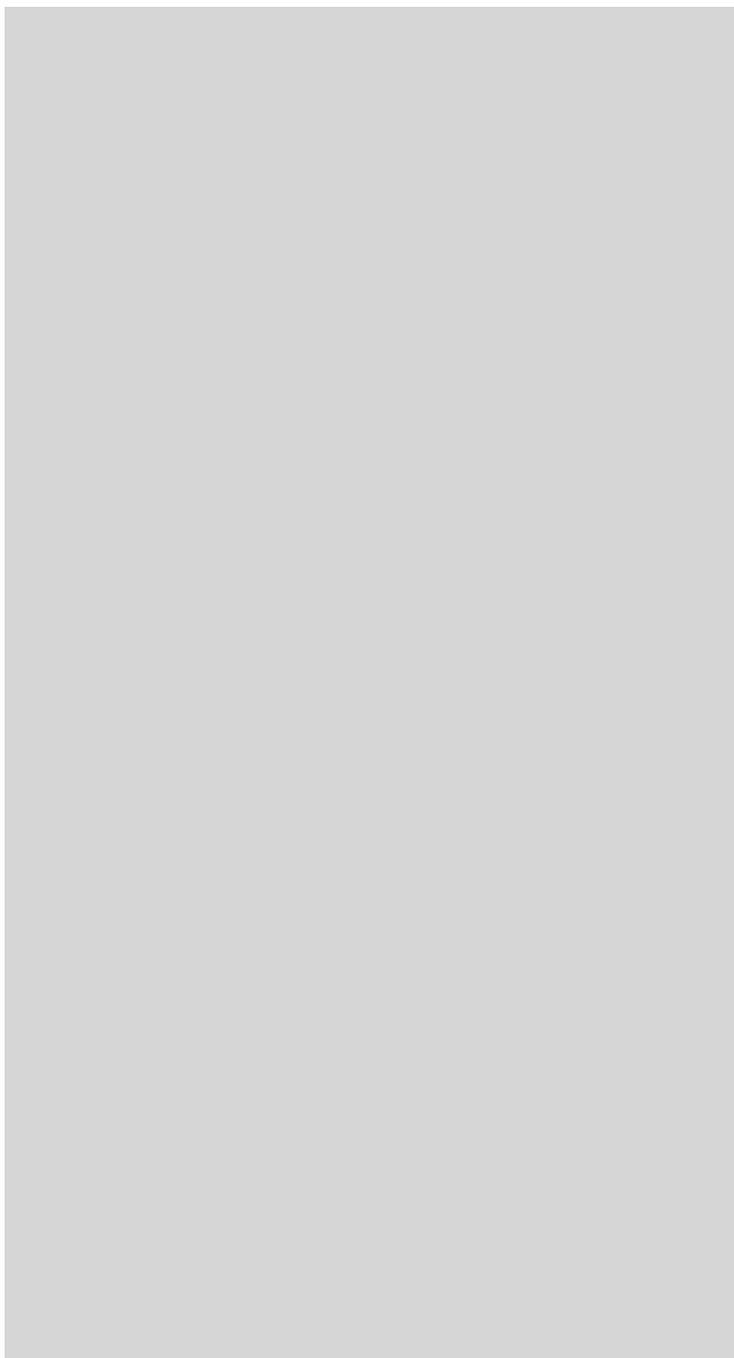


Fig. 4 — *Le Démon assis (Demon [sidjastij])*. 1890. Galerie Tretiakov. Huile sur toile. 114 x 211.

spirituellement, mais il est sans cesse ramené à la matière, ici par les fleurs qui l'emprisonnent.

4. Dans le *Démon volant* (fig. 6), toile inachevée de 1899, le personnage a toujours les mêmes traits, bien qu'il paraisse moins jeune ; le peintre s'éloigne un peu plus des proportions académiques, rendant l'image difficilement lisible. Le corps, peu travaillé en certains endroits, semble être en torsion ; la relation entre la tête, le torse et les ailes est peu claire. Le grand format horizontal de la toile, qui fait plus de quatre mètres de long, donne une dimension titanesque au démon ; après l'inactivité indécise du *Démon assis*, il s'est ici mis en mouvement. Le *Démon volant* a les yeux bleus, comme d'autres personnages vroubeliens (*Pan*, *Bogatyry*, le prophète, le séraphin...), signe de leur don surnaturel de visionnaire. Les montagnes du fond, représentées par la technique cristalline, paraissent petites et lointaines, dans une rupture de perspective qui renforce la taille impressionnante du personnage ; elles soulignent à la fois la solitude du démon, exclu du monde des hommes, et le thème nietzschéen de la volonté démoniaque de puissance et de liberté.

5. En 1902, le peintre expose son *Démon terrassé* (fig. 7), qui est l'un de ses travaux les plus émotionnels et les plus violents ; dans une sorte de frénésie, il retouche sa toile jusqu'au vernissage de l'exposition, alors qu'elle est déjà accrochée. Cela donne lieu à de nombreuses rumeurs, que Blok rapporte ainsi :

Voici une page de cette « légende vroubelienne » assez largement répandue aujourd'hui : on raconte que le peintre refit jusqu'à quarante fois la tête du démon ; un jour, quelqu'un l'ayant surpris dans son travail, vit une tête d'une extraordinaire beauté. Vroubel par la suite la détruisit et la recommença, ou plutôt la *gacha* comme l'explique la légende ; ce qui nous oblige à penser que l'œuvre maintenant exposée à la galerie Tretiakov n'est que le faible souvenir de ce qui fut créé en un prodigieux et fugitif instant, perdu puis ressaisi par la mémoire d'un homme<sup>23</sup>.

Dans cette toile, le corps brisé du démon exprime à la fois l'impuissance, par sa terrible immobilité, et la rage devant la chute. La menace esquissée dans le *Démon assis* s'est réalisée : le démon est tombé dans

---

23. A. Blok, « Pamjati Vrubelja », p. 422.

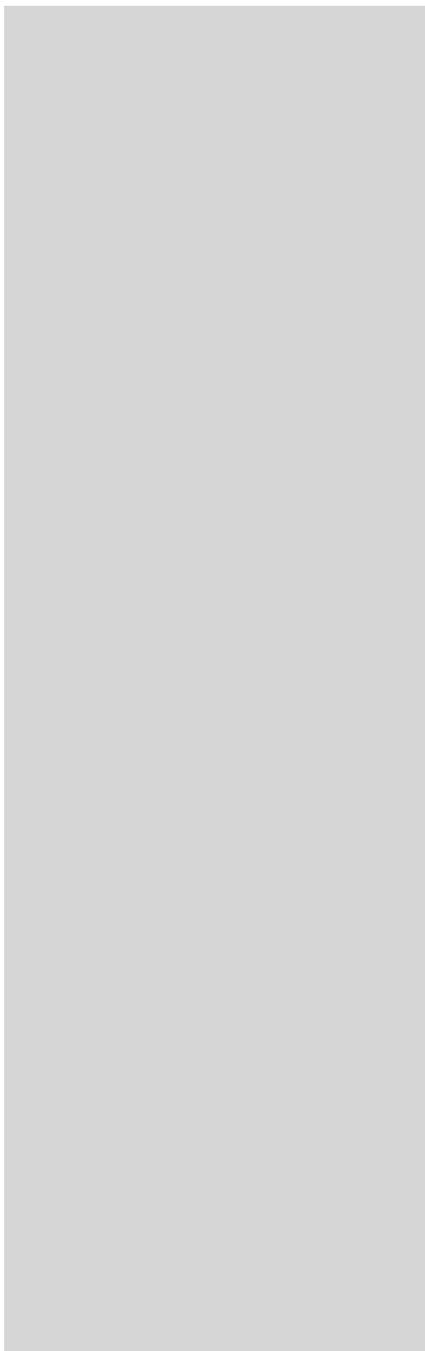


Fig. 6 — *Le Démon volant (Letjastijj Demon)*. 1899. Musée russe de Saint-Petersbourg. Huile sur toile. 138,5 x 430,5.

la montagne, seul dans ce monde minéral. La figure n'a plus rien de réaliste : la tête reste droite dans une invraisemblable fierté, comme détachée du corps. La chair gris verdâtre du démon est de la même couleur que les rochers. Ses ailes désordonnées et splendides forment une sorte de tapis, presque végétal. Les éléments se mélangent dans un chaos de formes et de couleurs ; seul le corps, bien que disloqué, garde encore une unité. Cependant, même dans la chute, Vroubel veut exprimer une forme de beauté grandiose chez son démon : le peintre a utilisé des teintes mélangées à de la poudre de bronze afin de leur donner plus d'éclat, mais celles-ci ont malheureusement passé avec le temps. En 1902, les teintes dorées et argentées scintillaient sur la toile, évoquant une myriade de pierres précieuses et renforçant le caractère ornemental de l'ensemble. Les vêtements et les ailes scintillantes du démon, qui renvoient aux pierres précieuses mentionnées dans le livre d'Ezéchiel (28 : 12-19)<sup>24</sup>, que Vroubel admirait, se reflètent dans ses yeux bleus et brillants. La technique cristallique est ici moins exploitée ; c'est bien plutôt la fusion des éléments, le foisonnement des formes qui conduisent au brouillage de l'image.

Comme le *Démon assis*, menacé par les fleurs qui l'entourent, le *Démon terrassé* est ramené à la matière dans la chute. Après les doutes et les hésitations exprimés dans la première toile, le démon s'est révolté contre sa condition et a tenté de la transgresser en prenant son envol, mais il s'est effondré. Toutefois, le démon n'a pas encore échoué : la position de sa tête et l'éclat de ses yeux indiquent que sa volonté est intacte.

L'interprétation du *Démon terrassé* est très controversée ; les contemporains de Vroubel, impressionnés par sa maladie psychique, ont de manière réductrice compris le démon comme le double du peintre<sup>25</sup>.

---

24. Dans ce passage, Dieu punit le roi de Tyr pour sa révolte luciférienne : « (12.) [...] Tu étais un modèle de perfection, plein de sagesse, merveilleux de beauté, (13.) tu étais en Eden, au jardin de Dieu. Toutes sortes de pierres précieuses formaient ton manteau : sardoine, topaze, diamant, chrysolite, onyx, jaspé, saphir, escarboucle, émeraude, d'or étaient travaillées tes pendeloques et tes paillettes ; tout cela fut préparé au jour de ta création. (14.) Toi, j'avais fait de toi un chérubin protecteur aux ailes déployées, tu étais sur la sainte montagne de Dieu, tu marchais au milieu des charbons ardents. [...] (17.) Ton cœur s'est enorgueilli à cause de ta beauté. Tu as corrompu ta sagesse à cause de ton éclat. Je t'ai jeté à terre, je t'ai offert en spectacle aux rois. (18.) [...] je t'ai réduit en cendres sur la terre, aux yeux de tous ceux qui te regardaient ». En 1906, Vroubel s'inspire du même livre biblique dans sa dernière toile, *La vision du prophète Ezéchiel*.

25. Voir notamment le biographe de Vroubel, A. P. Ivanov, dans *Vroubel*, p. 30.

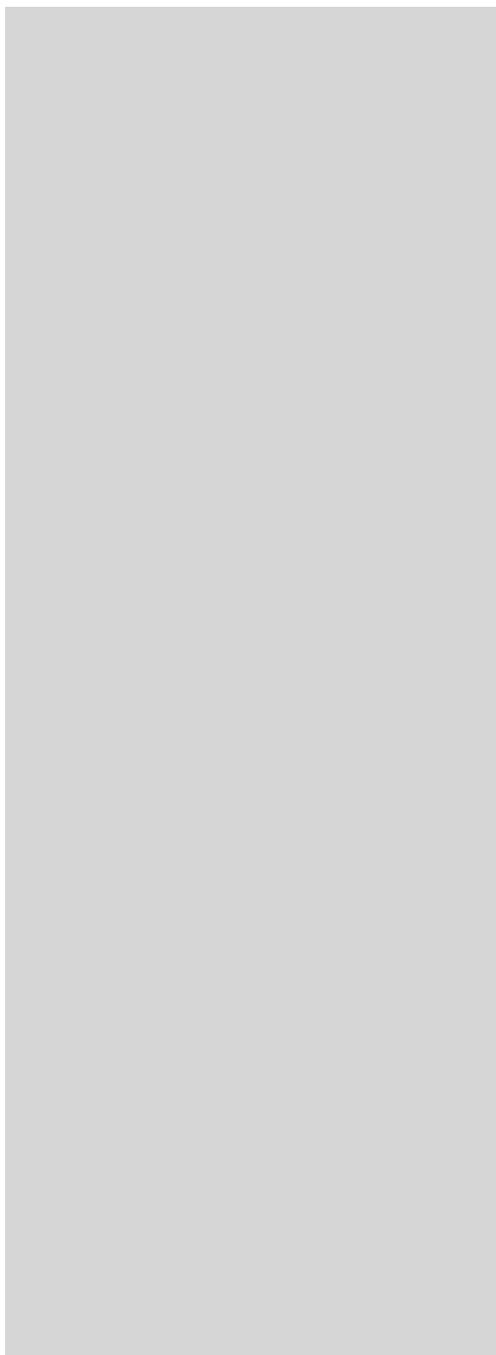


Fig. 7 — *Le Démon terrassé (Demon poveržennyj)*. 1902. Galerie Tretiakov. Huile sur toile. 1.39 x 387.

Il semble que Vroubel ait voulu exprimer dans cette toile la part sublime de l'individu, sa part de liberté qui lui permet de créer et de se révolter<sup>26</sup>. Proche à la fois du héros romantique et de l'homme nouveau nietzschéen, le démon vroubelien devient ainsi le symbole de la quête artistique et de la transformation spirituelle, en réaction contre la médiocrité petite-bourgeoise et le moralisme de l'Église.

*Conclusion : la « posture diabolique » de l'artiste*

Le démon de Vroubel fait partie de la tradition prométhéenne : libérateur de l'homme, figure de la transgression, il est un symbole de la quête et de la transformation spirituelle ; il incarne le processus même de la création, processus infini, toujours à recommencer. Il constitue un pont entre les démons romantiques (en particulier celui de Lermontov) et les figures démoniaques du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui s'affranchissent plus radicalement encore de la tradition chrétienne pour donner d'autres visages au surnaturel.

Le caractère fragmenté et dynamique de la technique cristallique vroubelienne exprime les tensions entre monde « réel » et monde surnaturel. La fragmentation des formes, la fusion entre le fond et la figure, la rupture de perspective et le brouillage des éléments élaborent une poésie de la métamorphose, qui exprime l'instabilité du monde et la complexité de l'individu. Le démon, marqué par la dualité (masculin-féminin, réel-surnaturel...), est également symbole d'altérité ; son caractère *unheimlich* est souligné par ses traits « orientaux » (chevelure noire, teint mat), mais aussi par l'ornementalisme de ses attributs (ailes, vêtements) et du décor (montagnes). L'orientalisme et l'ornementalisme « Art Nouveau », qui se conjuguent pour procéder à une « exotisation » de l'image, font ainsi partie des moyens picturaux mis en œuvre par Vroubel afin de représenter l'indicible et le mystère des réalités surnaturelles.

A travers son démon et sa technique cristallique, Vroubel impose un nouveau langage, une nouvelle forme d'expression, qui passe par une émancipation de la réalité immédiatement visible ; son affirmation de

---

26. E. I. Gue rapporte que Vroubel a lui-même donné cette explication de son tableau (« Poslednie gody žizni Vrubelja », p. 276).

la liberté créatrice de l'artiste est synonyme d'une transgression des lois esthétiques établies. Par cette transgression formelle, qui est dans un premier temps rejetée par la critique et le public, Vroubel expérimente une démarche « démoniaque », au sens de « révolté ». C'est dans ce sens que le peintre peut être assimilé à son personnage : dans l'acte même de représentation du démon, l'artiste devient l'alter ego de son personnage, transcendant les règles établies pour poursuivre sa quête artistique. La quête expressive de l'artiste devient ainsi le miroir de la quête spirituelle du démon, et le diable s'affirme comme le symbole d'une revendication artistique, le moteur de toute innovation. Le diabolique se révèle comme une force *dynamique* dans les œuvres symbolistes ; il équivaut à une perte de repères, à une remise en question de l'être et du monde, ainsi qu'à une transgression des limites descriptives, narratives et picturales en vigueur jusque-là.

Cette transgression des conventions artistiques, véritable « posture diabolique », est mise en œuvre par l'ensemble des artistes symbolistes ; le symbolisme russe doit être considéré comme un moment clef dans l'histoire de la transgression dans l'art, et Vroubel en est l'une des incarnations les plus emblématiques.

Fanny MOSSIÈRE  
Lausanne

## BIBLIOGRAPHIE

- BECKFORD, W., *Vathek* (1786), réimp. de l'original avec la préface de S. Mallarmé, Paris, Perrin, 1893.
- BEIL, U. J., *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.
- BLOK, A., « Pamjati Vrubelja » (1910), in *Sobranie sočinenii v 8 tt.*, Moskva/Leningrad, Gos. izd. hudožestvennoj literatury, 1962, t. 5, p. 421-424; traduction française de J. Michaut, in A. Blok, *Œuvres en prose 1906-1921*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974.
- DURYLIN, S. N., « Vrubel' i Lermontov », in *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, Izd. Akademii Nauk SSSR, 1948 (reprint 1965), t. 45-46, p. 541-622.
- GABO, N., « Of Divers Arts », Bollingen Series XXXV, 8, Washington, 1959, p. 148-157.
- GOGOL, N., *Nouvelles de Pétersbourg* (1842), traduit par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2007.
- GOMBERG-VERŽBINSKAJA, E., PODKOPAËVA, J., éd., *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*, Leningrad, Iskusstvo, 1976.
- GUE, E. I., « Poslednie gody žizni Vrubelja » (1910), in *Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*, E. Gomberg-Veržbinskaja, Ju. Podkopaeva (éds), Leningrad, Iskusstvo, 1976, p. 263-286.
- HANSEN-LÖVE, A., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus, II. Band: Mythopoetischer Symbolismus*, Wien, Verlag der Oesterreich. Akademie der Wissenschaften, 1989 et 1998.
- IVANOV, A. P., *Vrubel'. Biografičeskij očerk*, Sankt-Peterburg, Izd. N. Butkovskaja, 1911.
- IVANOV, V., *Po zvezdam. Opyty filosofskie, estetičeskie i kritičeskie*, Sankt-Peterburg, Ory, 1909.
- , « Čurlj[a]nis i problema sinteza iskusstv », *Apollon*, 3 (1914).

- LERMONTOV, M. I., *Demon* (1841), in *Sobr. sočinenij v 4 tt.*, Moskva/Leningrad, Izd. Akademii Nauk SSSR, 1959, t. 2, p. 504-541.  
En français: *Le Démon*, traduit par B. Lang-Porchet, Lausanne, L'Age d'Homme, 1970.
- MACKENZIE, J. M., *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.
- MEREŽKOVSKIJ, D., « Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la littérature russe contemporaine » [« O pričinah upadka i o novyh tečenijah sovremennoj russkoj literatury », 1893], in *L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki*, Moskva, Respublika, 1995, p. 522-560.
- MOLEVA, N. et BELJUTIN, E., *P. P. Čistjakov – Teoretik i pedagog*, Moskva, Izd. Akademii Hudožestv SSSR, 1953.
- MORÉAS, J., « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Moréas » (1886), in *Les premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889.
- NESTEROV, M. V., *Davnje dni. Vstreči i vospominanija*, Moskva, Iskusstvo, 1959.
- PLOTNIKOV, V. I., « M. A. Vrubel' i fol'klor », in *Fol'klor i russkoe izobrazitel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1987, p. 200-231.
- PRAHOV, N. A., « M. A. Vrubel' » (1958), in *Vrubel'. Perekpiska. Vospominanija o hudožnike*.
- PRAZ, M., *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Denoël, 1977.

*Crédits iconographiques:*

Fig. 1, 5, 7:

GUERMAN, M. Iou., *Mikhail Vrubel' 1856-1910*, Leningrad, Avrora, 1989, ill. 53, 58, 128-130.

Fig. 2-4, 6:

HARTEN, J. et VITALI, Ch. (éd.), *Michail Wrubel – der russische Symbolist*, catalogue de l'exposition Kunsthalle Düsseldorf-Haus der Kunst München, Köln, DuMont, 1997, p. 191, 189, 184, 196-197.