

# Vladimir Lebedev, le livre comme jeu

par Cécile Pichon-Bonin et Valérie Pozner\*

Figure majeure parmi les artistes qui ont révolutionné le livre pour enfants dans les années 20, Vladimir Lebedev a connu une longue carrière dont l'histoire est représentative de l'évolution artistique des illustrateurs jusqu'aux années 50. Cécile Pichon-Bonin et Valérie Pozner retracent son parcours en étudiant les éditions successives d'un de ses livres les plus connus, *Bagages* (sur un texte de Samuel Marchak) et montrent en quoi consistent et ce que signifient les transformations de l'illustration.

\* Cécile Pichon-Bonin, doctorante en histoire de l'art, Universités Paris I/Lausanne.  
Valérie Pozner, CNRS

Vladimir Vassiliévitch Lebedev (1891-1967) occupe à juste titre une place centrale dans l'histoire du livre illustré pour enfants : actif depuis la Révolution russe jusque dans les années soixante, il est à l'origine des innovations majeures qu'a connues ce domaine. Son rôle fut déterminant à de nombreux égards : le rapport entre texte et image, l'interaction entre la construction de la page et celle du livre, la simplification et la géométrisation des formes, l'introduction des couleurs pures (jaune, bleu, rouge principalement), l'importance accordée à la technique, aux questions d'impression et de fabrication. Enfin, son influence fut particulièrement marquante sur les jeunes illustrateurs qu'il rassembla à Leningrad à partir de 1924 au sein des éditions d'État (Guiz).

Mais Lebedev est aussi un illustrateur très représentatif des courants artistiques, culturels et politiques de son temps et de l'évolution que ceux-ci



Vladimir Lebedev dans les années 30

V. Lebedev : *La Chasse*, Radouga, Leningrad, 1925



connurent entre les années vingt et les années cinquante. À la fois cas unique et cas typique, c'est de ces deux manières que l'on peut aborder aujourd'hui son parcours, en prenant l'exemple de *Bagages*, un de ses livres les plus fameux, qui connut 10 éditions (dont 4 différentes) entre 1926 et 1955.

Lebedev a fréquenté quelques ateliers de peintres pétersbourgeois dans les années dix, mais fait ses véritables débuts dans les revues satiriques au lendemain de la Révolution. Simultanément, il devient affichiste à l'Agence Rosta qui publie chaque jour informations, appels à la mobilisation, slogans de propagande, mais aussi conseils d'hygiène, ordres de réquisitions, etc., sous la forme de grands placards colorés. L'essentiel du message destiné à une population partiellement illettrée doit être délivré par l'image. Le sens se veut clair, aisément déchiffrable, même vu de loin, dans la rue. Lebedev en produira plus de 600 en quelque deux ans (1920-1922).

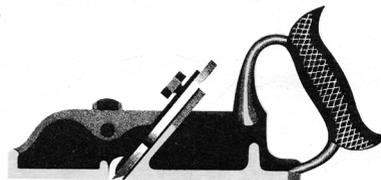
L'influence du cubisme, et plus particulièrement de son interprétation russe est à cette époque très marquante et se traduit dans le travail de Lebedev par la géométrisation des formes et une composition épurée procédant par juxtaposition d'éléments.

C'est à la même période qu'il se tourne vers l'illustration à destination du public enfantin. L'intérêt des graphistes russes pour le livre pour enfants ne doit certes rien à la Révolution : au début du siècle déjà, les principaux membres du mouvement du « Monde de l'art », parmi lesquels Bilibine, Benois ou Narbut, ont signé de splendides albums, d'une grande richesse de détails et d'une facture très sophistiquée. Lebedev et les artistes de

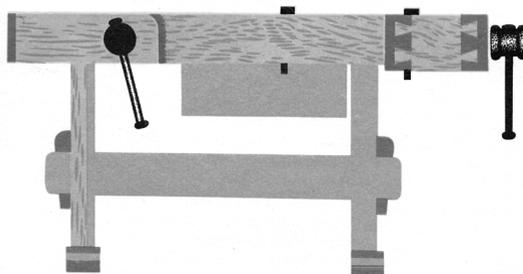
sa génération se détournent très consciemment de ce style décoratif et ornemental. Il faut dire que la pénurie de papier et les difficultés matérielles que connaît le pays à partir de l'entrée en guerre ont réduit les tirages de manière drastique et obligent les artistes à mettre au point des techniques simples et peu coûteuses. Mais aussi le rapport à l'enfant a connu par rapport au début du siècle des changements majeurs : au lieu de peupler son imaginaire d'êtres irréels, qu'ils soient bienfaisants ou malfaisants, les illustrateurs vont à présent chercher à développer son autonomie, sa capacité de déduction, son emprise sur le monde réel, son penchant pour l'exploration. Ainsi, dans *La Chasse*, Lebedev déploie page après page les différentes techniques employées et les divers animaux ciblés selon les peuples : le lecteur passe de l'arc au fusil, de la sagaie au harpon, des Indiens à dos d'éléphant chassant le tigre aux Africains poursuivant des gazelles, des Esquimaux harponnant la baleine aux Aborigènes d'Australie chassant le kangourou. Personnages et armes n'ont d'autre fond que celui de la page. Cela permet, sans narration aucune, de mettre l'accent sur la manière dont chasseurs et animaux traqués occupent l'espace dans l'action. Le trait volontairement dépouillé concentre l'attention sur l'essentiel. Le texte se résume à des légendes regroupées à la fin du livre. Cette même économie de moyens se retrouve dans l'emploi de trois couleurs (bleu, noir et sépia).

À l'opposé de cette découverte exotique du monde, *Hier et aujourd'hui*, ainsi que *Comment le rabot a fait un rabot* sont centrés sur le monde familier de l'enfant. Mais les principes qui gouvernent le dessin sont sensiblement les mêmes : les instruments et ustensiles du

Свистнул тоненький зензибель:  
— Без рубанка нам погибель!



Старый дедушка верстан  
Нрянул грустно: — Это так.



S. Marchak et V. Lebedev : *Comment le rabot a fait un rabot*, Radouga, Leningrad, 1927

S. Marchak et V. Lebedev : *Hier et aujourd'hui*, Radouga, Leningrad, 1925



quotidien se détachent sur le fond blanc de la page à la manière d'un inventaire, le trait est volontairement simplifié. Les couleurs sont ici plus vives, les formes plus géométriques. Elles donnent au petit lecteur l'envie de s'appropriier les objets. Le texte, signé par le poète Samuel Marchak, leur donne la parole, attribuée à chaque instrument son timbre, sa voix caractéristique.

Dans *Comment le rabot...* aucun adulte, artisan, bûcheron, pour les manipuler : l'enfant est seul face à l'outil. Libre à lui de s'en emparer et de développer sa propre dextérité, son savoir-faire. Pour inciter à la préhension, Lebedev utilise le trait de multiples manières exprimant ainsi la richesse d'un monde de textures.

*Hier et aujourd'hui* oppose le monde ancien à celui de la modernité à travers les objets les plus familiers : la lampe à huile et la bougie à l'ampoule électrique, la plume et l'encrier à la machine à écrire, le seau et le puits au robinet et à l'eau courante. De même, le graphisme oppose lignes fines, courbes, page encombrée de détails, maculée de tâches, caractères imitant l'écriture manuscrite à la géométrie très simple des nouveaux objets de couleurs vives, parfois exécutés au pochoir qu'accompagne un texte en caractères d'imprimerie gras très lisibles. La visée satirique est ici très présente à travers l'association entre ce monde ancien et celui de l'ère révolue d'avant la Révolution. Ainsi d'emblée l'enfant établit un lien entre la modernité, la technique et le nouveau pouvoir.

### **Bagages :**

#### **la première édition de 1926**

On retrouve cette visée satirique dans *Bagages*, même si la cible en est différente : il s'agit ici de se moquer des bourgeois réapparus dès les premiers décrets autorisant partiellement le commerce et la propriété privée, adoptés par Lénine au début de 1921 (NEP). Le personnage principal du livre est une de ces nouvelles parvenues qui arbore les signes de son confort et simultanément de sa vulgarité. La passion de la possession la résume entièrement. Elle est inséparable de ses bagages déclinés presque à chaque page du livre, sous la forme d'un refrain rimé. L'objet rempli, on le voit, une fonction quasiment opposée à celle qu'il assumait dans les albums précédents, qu'ils soient outils, instruments ou armes. Ici, ils n'accomplissent aucune action, ne s'accompagnent d'aucun verbe, ils sont simplement désignés. Réduits à symboliser la richesse, ils ne participent qu'à l'accumulation générale. La femme qui les possède n'a pas d'expression ni même de regard, son visage se résume à des lèvres peintes coincées entre un chapeau stylisé et un manteau de fourrure. Bottines à boutons, gants et sac à main complètent le portrait de la coquette. La rondeur de la silhouette, toujours présentée de profil, est un autre signe de l'aisance bourgeoise. Cette figure dépourvue d'identité, réduite à un type social, ne peut avoir d'autres mouvements que ceux d'une marionnette. Ses bras adoptent tour à tour deux positions (tantôt tendus raides le long du corps, les mains étant agrippées au sac à main, tantôt levés perpendiculairement au buste, les mains s'ouvrant et lâchant le sac en signe de surprise). Le

personnage rappelle bien sûr une poupée, un jouet d'enfant, simultanément il caricature la bourgeoise par son culte de l'apparence, en la ridiculisant par son fonctionnement mécanique.

Les bagages de la « dame » développent la satire : le divan aux pieds contournés évoque bien sûr le goût petit-bourgeois, mais plus encore la disproportion, voire l'absurdité du transport ! Le caractère encombrant des paquets se voit renforcé par la déclinaison des accessoires et contenants de toutes formes, tailles et matériaux (malle, sac de voyage, couffin, carton à chapeaux). Le style de la propriétaire s'exprime enfin par la présence d'un tableau. Lebedev représente ici un tableau de chevalet dans un cadre, ce qui, dans les années vingt, évoquait inévitablement le traditionalisme en matière picturale. Simultanément, le moustachu représenté évoque plutôt le style des enseignes ou encore les portraits qui ornaient les salons de coiffure au début du siècle. Il n'est pas interdit de voir là un clin d'œil ironique de la part de l'artiste aux sources populaires de l'art pictural dont les peintres d'avant-garde, Lebedev en tête, se nourrissaient.

### Bagages et les recherches artistiques des années vingt

La couverture du livre de 1926 évoque clairement le travail d'affichiste et de caricaturiste de Lebedev. Tout comme l'affiche, la couverture doit être percutante, afin d'attirer l'œil, retenir l'attention et présenter de manière synthétique non seulement le sujet du livre et son intrigue, mais aussi le ton qu'il adopte et le public visé.

La dame étant la principale protagoniste de l'histoire, la couverture superpose



S. Marchak et V. Lebedev : *Bagages*, Leningrad, 1926



logiquement le personnage et ses moyens de déplacement, la voiture à cheval et le train, en inversant les proportions : la dame est trois fois plus grosse que la voiture dans laquelle visiblement elle ne pourrait pas prendre place tandis que le train apparaît tout petit au bas de la couverture. La femme représentée rappelle énormément les personnages féminins de la suite intitulée « La Nep », série de caricatures exécutées par Lebedev dans la même période, entre 1925 et 1927. Il s'agissait aussi de lithographies en noir sur blanc, à cette différence près que le trait a subi ici une simplification. Lebedev emprunte pour cette couverture à la tradition de l'affiche et de la peinture d'enseigne qui inspire depuis les années dix de nombreux artistes russes, particulièrement les peintres du courant néo-primitiviste tels que Larionov ou Gontcharova. Les formes simplifiées, schématiques qu'utilise la peinture populaire servent à obtenir une image forte et laconique. Mais les références enfantines sont également très présentes : le train évoque clairement un jouet d'enfant, composé de rectangles figurant les wagons. Le nom de l'éditeur et le numéro de l'édition sont placés à la suite dans un cartouche rectangulaire, comme accroché au convoi. Ce cartouche fait écho, dans le coin supérieur gauche à un autre rectangle où figurent les noms du poète et de l'illustrateur. Ceux-ci sont d'égale importance mais tracés avec des caractères pour l'un « bâtons », pour l'autre « attachés », les deux possibilités dans l'apprentissage de l'écriture aux enfants. L'image de la dame sur la couverture reprend, en plus gros et un peu plus détaillé, la disposition de la page 7 lorsque l'héroïne découvre que le chien qu'on veut lui restituer n'est pas le sien :

saisie de stupeur, elle se renverse en arrière, tandis que ses mains lâchent le sac à main. Mais sur la couverture, le cartouche avec les noms des auteurs et le mot « Bagages » du titre occupent dans l'espace l'emplacement du sac à main. Le mot constitue ici un équivalent de l'objet, d'autant plus qu'il est de la même couleur rouge. Le caractère ludique des ouvrages illustrés par Lebedev provient en grande partie de l'utilisation polysémique des formes géométriques. À la façon des jeux d'assemblage, une même pièce peut occuper plusieurs fonctions et changer ainsi de signification selon son emplacement. Tout en évoquant les jeux de construction enfantins, ce travail s'inscrit dans la droite ligne des recherches abstraites de l'avant-garde russe. Depuis les années dix, les créateurs dits « de gauche » explorent en effet le vocabulaire artistique et mettent à jour ses composantes premières : couleur, formes, lignes, pour interroger les significations qui peuvent surgir de leurs interactions. Lebedev transpose ce travail dans le domaine de l'illustration. En se plaçant sur le terrain de la figuration, il démultiplie les possibilités de rencontres inédites et de significations pour un même élément. Ainsi, dans *La Glace*, les roues de la voiturette reprennent la forme des boules de glace et du visage rond du gros bourgeois friand de glaces. *Bagages* joue davantage sur la forme du rectangle. Le rectangle sert tout d'abord à figurer les objets : panier, tableau, valise, divan, étiquettes des bagages, reçus de la consigne. Le train de la couverture, de même que le wagon à l'intérieur du livre sont composés de rectangles noirs, rouges et verts de différentes tailles juxtaposés. Le rectangle intervient également comme principe

structurant : la dame, même si elle semble ronde, se compose essentiellement de rectangles (revers et bas du manteau, manches, sac à main.), tout comme les porteurs (bottes, manchettes de l'uniforme...) ; le texte écrit en caractère d'imprimerie est disposé en petits blocs rectangulaires. La page elle-même est par nature rectangulaire. Cadre et formes se renforcent donc mutuellement et visent un effet qui convient à la structure du train enchaînant les wagons et à la répétition énumérative du texte accumulant les objets. Enfin, les objets transportés forment par leur disposition un rectangle qui est le même à l'arrivée et au départ, à cette différence près que les objets qui le composent sont retournés, pour signifier le désordre et l'inversion de la situation. Lebedev s'amuse donc avec cet effet de symétrie en miroir et avec le principe de la construction, base du jeu enfantin. Parallèlement, le travail de mise en pages et l'esthétique du montage explorées dans les recherches artistiques de l'époque, font appel à ce même principe du jeu de construction.

### Les éditions ultérieures

La satire de la bourgeoisie « made in URSS » disparaît lorsque prend fin la politique de compromis avec les règles du marché. Le genre même de la satire est de moins en moins prisé, sauf lorsqu'il s'agit de représenter les travers de la société capitaliste. C'est très probablement la raison pour laquelle, lors de l'édition de 1935, Lebedev redessine entièrement le personnage de l'héroïne de *Bagages*. La silhouette a maigri et singulièrement vieilli. Elle a toute l'apparence d'une étrangère : robe et manteau longs à l'ancienne, large col de fourrure,



S. Marchak et V. Lebedev : *Bagages*, Radouga, Leningrad, 1935

S. Marchak et V. Lebedev : *Bagages* 1955 ( ici édition française : 1973 )

envoie promener  
d'un coup de pied  
le canapé,  
le panier,  
la valise,  
le portrait,  
le fourre-tout...  
- Rendez-moi mon toutou!





S. Marchak et V. Lebedev : *Bagages* Radouga, Leningrad, 1929

et *Bagages*, Radouga, Leningrad, 1955



parapluie à la mode anglaise, sac à main à fermoir, chapeau à frou-frou noué par des rubans. Rien d'étonnant à cela : on dirait en effet la sœur de Mr Twister, personnage d'un autre album dessiné par Lebedev en 1933 qui dénonce l'Amérique capitaliste et raciste. Malgré l'étrangeté du personnage, l'action de *Bagages* se déroule toujours bien en URSS, ce qu'attestent les destinations évoquées ainsi que l'emblème figurant sur le wagon.

Le texte aussi a subi un changement entre l'édition de 1926 et celle de 1935 : la gare de destination des bagages qui était Tver devient Jitomir. La première ville renvoie, dans l'esprit du lecteur de l'époque, à la province traditionnelle russe. Fondée au XII<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'une ville marchande, mais aussi ouvrière (spécialisée dans l'imprimerie), dont l'activité est liée à son port et à son importante gare ferroviaire. Tver se situe entre Moscou et Saint-Pétersbourg, si bien que la nécessité d'un tel déménagement en train n'est pas évidente, ce qui renforce l'aspect caricatural du personnage : même pour faire trois pas, elle se déplace avec tout son fourniment ! Jitomir est plus éloignée (ainsi le transport se justifie davantage), mais le nom même, légèrement ridicule, évoque la province profonde. Associé à cela, le profil non russe de la dame rend incongrue sa présence dans ce contexte. La modification du personnage principal perturbe quelque peu la cohérence d'ensemble et l'artiste semble compenser en développant la psychologie du personnage.

La dame des années trente a en effet gagné en détail et en expressivité, tous ses accessoires sont précisés. Ses yeux sont également bien visibles : clos au début de l'histoire en signe de dédain, ils

s'ouvrent grand de stupeur à la fin. Bien que les mouvements soient toujours assez raides, elle peut plier les bras, lever les jambes. La vue de profil se conserve au fil des éditions, ce qui facilite la lecture et l'interaction entre les éléments dans la mise en pages. En revanche, le cadrage a varié : la femme est tantôt vue en pied, tantôt coupée au niveau des hanches. Ce plan rapproché souligne sa réaction de stupeur lorsqu'elle découvre le gros chien qui est censé être le sien. Cette scène est découpée en plusieurs séquences, si bien que l'édition comprend à présent treize pages au lieu des neuf initiales. Le découpage ainsi opéré met en valeur la continuité narrative par rapport à l'aspect répétitif absurdiste du départ. On soulignera que cette modification est très typique de l'évolution générale des arts dans les années trente, tant pour la peinture que pour la littérature ou le cinéma.

La couverture est également différente (en réalité, ce changement est intervenu dès l'édition de 1929) : cette fois, le titre barre horizontalement le milieu. La première et la dernière lettre du mot sont rouges sur fond vert, tandis que la suite « AGA » est en lettres blanches sur fond rouge. La couleur des lettres, assez grosses et géométrisées, permet de découper le mot en sonorités et d'introduire un jeu sur les rapports entre sons et couleurs. L'image évoque clairement les cubes employés pour l'apprentissage de l'alphabet. D'autre part, la mise en pages se présente comme une synthèse entre le début et la fin de l'histoire. Le titre sépare les deux situations et leur permet de cohabiter au sein de la page. L'illustration est davantage en rapport avec le titre, en faisant figurer les bagages.

Simultanément, la femme a disparu et l'intrigue est centrée sur le chien et sa transformation qui constituent en effet la clé de l'histoire. La version précédente, en mettant au premier plan la parvenue se trouvait davantage liée au travail contemporain de Lebedev sur la nouvelle bourgeoisie.

Le jeu sur l'élément rectangulaire s'affaiblit également dans l'édition de 1935. On notera notamment que les objets à la fin du livre sont disposés en désordre sur la page. La mise en pages en est assouplie, tandis que simultanément s'atténue le principe du jeu de construction si présent dans la première édition. En outre, l'ajout de détails sur le wagon (emblème, porte, système de fermeture, essieux), mais également la singularisation des personnages des porteurs viennent casser la prédominance géométrique initiale.

La dernière page, elle, reste inchangée au cours des différentes éditions. On y voit le reçu permettant le retrait des bagages, à gauche du texte, tandis que les deux chiens représentés simultanément sont accompagnés d'un gros point d'interrogation rouge. Au lecteur de trouver le fin mot de l'histoire et d'établir les liens de cause à effet. L'illustration permet de prendre des libertés par rapport au texte et de jouer avec les différentes possibilités suggérées.

C'est une tout autre idée du rapport texte-images que propose, en 1935, le recueil *Contes, chansons et devinettes*. Celui-ci comprend différents textes de Marchak nouvellement illustrés par Lebedev et notamment une version de *Bagages*. Ce livre vaut à l'artiste d'être accusé de formalisme. Les dessins, à l'encre, sont jugés incompréhensibles, n'inspirant pas de sentiment esthétique,

déformant la réalité et s'opposant au monde de l'enfance qui se veut joyeux et sain. Mais l'ambition de l'artiste était en fait de produire un véritable livre d'art, davantage destiné aux adultes qu'au jeune public. Ce changement de catégorie, qui de toutes manières rendait toujours Lebedev coupable de réfléchir avant tout en termes artistiques et non idéologiques, ne semble pas avoir été perçu. Le trait rappelle celui utilisé pour *Le Caniche* ainsi que pour les vignettes dans les marges du texte de *Mr Twister*. Dans cette version de *Bagages*, le dessin se présente également plutôt sous forme de vignettes et ne constitue plus un contre-point au texte qui devient clairement dominant. De même, on ne note pas d'interaction entre les différents éléments dessinés à l'intérieur de la page. L'image semble davantage élaborée en utilisant le texte comme une source d'inspiration permettant une création plastique distincte. Un essai qui diffère de la volonté initiale de construire le livre comme un tout organique.

À travers ses illustrations, Lebedev joue avec la typographie du texte, s'amuse de sa structure, de ses rythmes comme de ses significations, lui trouve des rapports avec l'actualité, insiste sur tel ou tel élément selon les périodes (la dame, le mode de transport, les objets), proposant ainsi, par l'image, plusieurs lectures possibles. L'aspect ludique de ses dessins se met au service de la pédagogie et de la manière dont l'enfant appréhende le monde. Mais force est de constater que le lien entre images et texte perd de sa cohérence dans les années trente et de sa force satirique et ludique dans les années cinquante. Si la satire concerne la Nep dans les années vingt puis

l'Occident au cours de la décennie suivante, elle s'atténue nettement dans la nouvelle version de 1955. Seule une lecture détournée, subversive, peut décrypter dans le texte une éventuelle intention satirique, mais qui cette fois viserait le système de transport étatique dans lequel tout peut se perdre et où les employés ne se soucient aucunement des bagages qui leur ont été confiés. Mais cette lecture n'est pas vraiment soutenue par les nouvelles illustrations de Lebedev. Sa technique devient plus douce et plus fondue grâce à l'utilisation de l'aquarelle. La composition admet une ligne de sol interdisant le recours au principe de montage. L'introduction du paysage, et plus généralement du fond sur lequel prennent place les éléments, ne permet plus d'intégrer plusieurs scènes imagées sur une même page. Lebedev nous délivre alors une expression plus détaillée, moins percutante, plus narrative, dans laquelle se lit encore au détour d'une page, la trace de ses expériences avant-gardistes.

*Bagages*, 1929 (détail)

