

L'ANDROMÈDE D'INNOKENTIJ ANNENSKIJ

Anastasia DE LA FORTELLE

Les itinéraires où la poésie annenskienne croise la mythologie grecque ne sont pas longs à parcourir. En effet, un paradoxe est là : les textes poétiques d'Annenskij, un excellent helléniste qui, de plus, voyait dans l'intérêt pour l'Antiquité le gage de la renaissance de la poésie contemporaine¹, sont étonnamment pauvres du point de vue de leurs références mythologiques. D'autant plus chargés de sens apparaissent alors quelques rares « fragments mythologiques »² que le lecteur y repère.

Nous nous proposons d'en analyser un : un fragment (*обломок*) d'une main de statue d'Andromède qui prend la parole dans le célèbre poème d'Annenskij *Au fond* (*Я на дне*) :

Я на дне, я печальный обломок,
Надо мной зеленеет вода.
Из тяжёлых стеклянных потёмок
Нет путей никому, никуда...

Помню небо, зигзаги полёта,
Белый мрамор, под ним водоём,
Помню дым от струи водомёта

¹ I. ANNENSKIJ, « A. N. Majkov i pedagogičeskoe značenie ego poëzii ». V : I. F. ANNENSKIJ, *Knigi otrazeñij*. Izd. podgotovili N. T. Ašimbaeva, I. I. Podol'skaja, A. V. Fëdorov. M., Nauka, 1979, p. 271-303.

² Dans la terminologie de Zinaïda Minc, il s'agit d'un *mythologème* (Z. MINC, « O nekotoryx "neomifologičeskix" tekstax v tvorčestve russkix simbolistov ». V : *Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*. Blokovskij sbornik III. *Učenyje zapiski TGU*. Vyp. 459, Tartu, 1979, p. 93), Cassirer, lui, parle d'un « symbole métonymique » (Ernst CASSIRER, « Sila metafory ». V : *Teorija metafory*. M., Progress, 1990), mais dans tous les cas de figure, ces expressions se réfèrent aux fragments du mythe qui, incorporés dans un texte, représentent un condensé d'un ou de plusieurs sujets mythologiques que l'on veut réactualiser.

Весь изнизанный синим огнём...

Если ж верить тем шёпотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой.³

20 мая <1906>

Au fond, un triste débris
Au-dessus de moi l'eau verte.
Personne ne connaît l'issue
De ces lourdes ténèbres de verre.

Je me souviens : ciel, zigzags des vols,
Marbre blanc, bassin au-dessous,
Fumée du jet d'eau
Brodée sur la flamme bleue...

Écoutez ces chuchotis du délire :
Dérangeant le calme odieux,
Main blanche mutilée,
Andromède soupire près de moi.⁴

Ce poème s'ouvre à différentes perspectives de lecture. Tout d'abord, on peut constater que le principe structurant le texte est le même que dans plusieurs autres poèmes annenskiens qui forment un ensemble poétique défini dans le célèbre article de Lidija Ginzburg comme « le monde des choses » (вещный мир)⁵ : *Au fond* (Я на дне) procède d'une relation de fusion et d'*anagnorisis* (ἀναγνώρισις) tant sémantique que discursive entre sujet (le je lyrique) et objet (le monde extérieur). Cette relation, théorisée à maintes reprises dans les textes critiques d'Annenskij en tant que *credo* de la nouvelle poésie symboliste, implique toute une dramaturgie lyrique de son univers poétique où plusieurs textes apparaissent comme des « micro-tragédies »⁶ dont le héros est une chose qui, victime du destin (au sens quasi antique du terme), s'en

³ I. ANNENSKIJ, *Izbrannye proizvedenija*. Sost., vstup. stat'ja i komment. A. V. Fëdorova. L., Xud. literatura, 1988, p. 92.

⁴ I. ANNENSKI, *Trësles et autres poèmes*. Choix, trad. du russe et présentation par N. Strijevskaïa et J.-P. Balpe. Orphée / La Différence, 1993, p. 85.

⁵ L. GINZBURG, « Veščnyj mir ». V : L. GINZBURG, *O lirike*. M.-L., Sovetskij pisatel', 1964.

⁶ K. VERHEUL, « Tragizm v lirike Annenskogo ». V : *Innokentij Annenskij i russkaja kul'tura XX veka*. SPb., AO ARSIS, 1996, p. 31-43.

est trouvée mutilée. À la suite d'un Baudelaire (l'image de l'artiste qui « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts »⁷) et annonçant le pressentiment d'une Akmatova (« Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи⁸ », « Si vous saviez de quel rebut naît la poésie »), le poète, chez Annenskij, se transforme en un chiffonnier condamné à « vivre de commérages et de tout le saint-frusquin dont la vie le chargeait furtivement » (« жить всяким дрязгом и скарбом, которым воровски напихивала его жизнь »⁹) en même temps que son œuvre se métamorphose en immense « dépotoir » d'objets infirmes (montres abîmées, orgues de barbarie défailants, poupées défigurées) où le fragment de la main d'Andromède trouve sa place plus que légitime. En tant qu'épigraphe iconographique à cette poésie on pourrait choisir « les Chaussures » de Van Gogh.

Il est également possible de lire *Au fond* comme une quintessence du procédé (au sens formaliste du terme) constitutif de la poésie annenskienne : sa représentation du sujet pourrait être définie par la réflexion de Roman Jakobson à propos de Boris Pasternak qu'il considère, en dépit de la fréquence des métaphores dans son œuvre, avant tout comme un poète « métonymique ». Cette même définition paraît justifiée également dans le cas d'Annenskij.

Il est difficile d'identifier le héros. Il se disperse en plusieurs éléments et accessoires, il est remplacé par un réseau de ses états objectivés propres et des choses animées et inanimées qui l'entourent.

Отыскать героя трудно. Он распадается на ряд элементов и аксессуаров, он замещён цепью собственных объективированных состояний и вещей, одушевленных и неодушевленных, которые его окружают.¹⁰

Une telle analyse du procédé culmine assez traditionnellement au niveau de la motivation (notion lui étant corrélatrice), dans l'interprétation de la déréliction d'Andromède comme le *topos*

⁷ Ch. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*. P., Michel Levy frères, 1869, p. 358.

⁸ A. AKMATOVA, *Sočinenija v dvux tomax*. T. I. Sost., podgot. teksta i kommentarii V.A.Černyx. M., Xud. literatura, 1986, p. 191.

⁹ ANNENSKIJ, *Izbrannye proizvedenija. Op. cit.*, p. 191.

¹⁰ R. JAKOBSON, *Raboty po poètike*. M., Progress, 1987, p. 333.

platonicien, plus que récurrent dans la poésie symboliste, de l'homme exilé de (arraché à) l'univers des idées¹¹.

Cependant, personne, du moins à notre connaissance, ne s'est posé jusqu'à présent la question du sens qu'acquiert dans ce texte l'aspect très concret de sa référence centrale, c'est-à-dire la référence à une statue en général et à celle d'Andromède en particulier. Certes, la situation — partie constituante de ce discours lyrique annenskien — est bien connue. Il s'agit d'une statue d'Andromède qui se trouve à Tsarskoc selo (fig. 1) et qu'Annenskij a dû « rencontrer » un jour par hasard lors de ses promenades dans le célèbre parc. Or, transposée dans un texte, cette référence endosse tout un réseau complexe de significations dont l'analyse n'accepte pas la catégorie du hasard qui n'est plus opérante, à moins que l'on opte pour le sens mallarméen du terme.

Mais de quelles significations peut-il être question ?

Afin de répondre à cette interrogation, rappelons tout d'abord rapidement l'histoire d'Andromède. Dans la mythologie grecque, cette dernière est victime de l'*hybris* de sa mère Cassiopée qui se vante d'être plus belle que les Néréides. Un monstre marin est alors envoyé par les dieux pour détruire son pays et, selon l'oracle, le seul moyen d'empêcher le désastre est de donner Andromède en sacrifice. La jeune fille se trouve enchaînée à un rocher, mais est délivrée par Persée tombant amoureux d'elle et tuant le monstre grâce à son arme miraculeuse, la tête de la Méduse.

Il est, bien sûr, difficile d'évoquer toutes les aventures représentatives et interprétatives de ce récit fondamental qui « hante l'imaginaire depuis des millénaires »¹², de sa version païenne à sa métamorphose chrétienne (une interprétation anachronique qui voit Persée en saint Georges ou en Christ délivrant l'âme humaine du péché¹³), en passant par plusieurs types de récupération de ce récit archétypique, que ce soit une récupération politique (l'allégorie de la délivrance des Pays-Bas du « monstre espagnol » au XVII^e siècle — la peinture de Joachim Wtewael¹⁴), une récupération littéraire (la belle dame en détresse délivrée par un galant chevalier) ou une récupération morale (la fable d'une

¹¹ H. HENRY-SAFIER, *Annenskij*. Direction de travail, Agrégation et Capes externes de russe, CNED, Institut de Vanves.

¹² A. LAFRAMBOISE, F. SIGURET, « Introduction ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. Klincksieck, 1996, p. 15-24, 17.

¹³ F. QUIVIGER, « Andromède et ses commentateurs au XVI^e siècle ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 321-334.

¹⁴ C. NATIVEL, « Andromède aux rivages du Nord. Persée délivrant Andromède de Joachim Wtewael ». Dans : *Ibid.*, p. 145-171, 151.

« femme-objet »¹⁵, objet de convoitise dont la perspective féministe et celle des *gender studies* dénoncent l'aspect dangereux).

Il est intéressant de noter, en puisant dans ce riche imaginaire andromédien et le reliant directement au poème d'Annenskij, que cette héroïne mythologique apparaît souvent, tant sur le plan narratif que sur le plan iconographique, sous l'aspect d'une statue. Déjà, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Persée, qui « risque un accident aérien »¹⁶ tant il est bouleversé par la beauté de la jeune fille (« À son insu les feux de l'amour pénètrent dans son cœur ; il demeure stupéfait et, saisi à la vue de tant de beauté, il oublie presque de battre les airs de ses ailes »¹⁷), semble d'abord être moins ébloui « par Andromède elle-même que par son "image" »¹⁸ : « Si une brise légère n'eût agité les cheveux de la jeune fille et si une tiède rosée de larmes n'eût coulé de ses yeux, il l'aurait prise pour une statue de marbre¹⁹ ». Cette analogie entre sculpture et beauté dans le cas d'Andromède se retrouve chez différents auteurs (Achille Tatius, Euripide, l'Arioste) et connaît également une grande fortune dans ses représentations picturales. À côté des Andromèdes tendues et crispées (une des meilleures et des plus expressives dans le genre est celle de Rembrandt : Andromède y est défigurée par la peur, fig. 2), on trouve des visages calmes, immobiles, impassibles comme chez Annibal Carrache (fig. 3) à propos duquel on disait qu'il avait le don de rendre vivantes les statues et de changer les êtres vivants en œuvres²⁰. De même, chez Vasari, à côté des couleurs et des caractéristiques mêmes du dessin, c'est l'immobilité du corps (selon plusieurs commentateurs, il s'agit de la pose classique de l'état de sommeil : « la tête inclinée prise dans la courbure du bras »²¹) qui

¹⁵ LAFRAMBOISE, SIGURET, Introduction. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁶ F. FRONTISI-DUCROUX, *L'homme-cerf et la femme araignée : figures grecques de la métamorphose*. Gallimard, 2003, p. 218.

¹⁷ OVIDE, *Les Métamorphoses*. Chant IV. Traduction, introd. et notes par J. Chamonard. Garnier-Flammarion, 1966, p. 118.

¹⁸ S. LOIRE, « Le mythe de Persée et Andromède dans la peinture italienne du XVII^e siècle ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 111-141, 116.

¹⁹ OVIDE, *Les Métamorphoses*. *Op. cit.*, p. 118.

²⁰ C. DEMPSEY, « L'impression de merveilleux à la galerie du palais Farnèse ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 195-223, 205.

²¹ P. MOREL, « La chair d'Andromède et le sang de Méduse. Mythologie et rhétorique dans le *Persée et Andromède* de Vasari ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 59-84, 63-64.

ajoute une nuance supplémentaire à l'aspect sculptural d'Andromède (fig. 4). D'ailleurs, dans la représentation de Rubens, comme le remarque Stéphane Loire, Persée semble s'assurer qu'Andromède n'est pas faite de marbre, mais de chair²² (fig. 5).

Au-delà de la volonté d'imposer ses propres canons de beauté, cette manière de représenter Andromède trouve sa place à l'intérieur d'une problématique méta-artistique, notamment dans le célèbre parallèle des arts ou *paragone* (chez Ovide cette signification de *paragone* est sous-jacente : la beauté sculpturale du corps d'Andromède est évoquée « en termes d'art visuel »²³). Chez l'historien de la cour de Côme de Médicis, Varchi (commentateur des tableaux d'Andromède de Vasari), la sculpture va dans le sens d'une plus grande abstraction et est liée à l'essence, à l'être, à la substance, à l'*intelletto*, tandis que la peinture renvoie au paraître, à l'imitation, au *sentimento*²⁴.

Cette visée métapoétique dans l'interprétation de l'image d'Andromède se retrouve dans d'autres composantes de son mythe, notamment dans l'histoire de Persée qui, on se le rappelle, juste avant de délivrer Andromède réalise un exploit auquel on confère volontiers « la dimension d'un mythe de naissance d'image »²⁵ : il s'agit de la victoire sur la Gorgone qui, pour lui, devient regardable, à travers son bouclier, « dès qu'elle est transmuée en image »²⁶ tout en étant elle-même créatrice d'images, ce que devient, à son tour, Persée. Grâce à la tête de la Méduse, il pétrifie les mécontents de ses noces avec Andromède.

On a vu également dans la Méduse, qui « crée l'effet de l'art » tout en étant elle-même l'effet de ce dernier²⁷, comme le remarque Charles Dempsey, un emblème du pouvoir et de la puissance de l'art capable de réduire le récepteur à l'état de stupeur admirative²⁸.

La volonté de traiter le corps d'Andromède à la manière d'un objet d'art, avec tout ce que cela implique de métadiscursif, se

²² LOIRE, « Le mythe de Persée et Andromède dans la peinture italienne du XVII^e siècle ». *Op. cit.*, p. 116.

²³ *Ibid.*

²⁴ A. LAFRAMBOISE, « Entre Galatée et Andromède, Méduse ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 29-55, 32-33.

²⁵ FRONTISI-DUCROUX, *L'homme-cerf et la femme araignée*. *Op. cit.*, p. 208.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ BARDON, « Conclusion ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 621-624.

²⁸ DEMPSEY, « L'impression de merveilleux à la galerie du palais Farnèse ». *Op. cit.*, p. 205.

retrouve indéniablement dans la représentation *ekphrastique* d'Annenskij. Cette dernière se distingue par deux particularités.

D'un côté, il s'agit de représenter une représentation qui, elle-même, acquiert facilement, on l'a vu, une dimension méta-représentative (du point de vue structurel et fonctionnel, cela fait penser à la *mimesis* triadique décrite par Platon). D'autre part, le terme de représentation *ekphrastique* est à utiliser ici non pas dans le sens classique, renvoyant à une description ou une imitation, mais dans le contexte que Rodney Stenning Edgecombe désigne comme *ekphrasis* psychologique (une fixation non pas sur l'objet représenté et donc, non pas sur l'élément descriptif, mais sur la perception subjective de cet objet, donc, sur l'élément expressif)²⁹. Et c'est à travers l'analyse de ces deux particularités que se construit, semble-t-il, encore une autre perspective de lecture du poème annenskien.

L'expression lyrique empruntant, dans le poème *Au fond*, les voix de la prosopopée réalise une sorte de retournement sémantique (une « diabolisation » comme dirait A. Hansen-Löve³⁰) du mythe grec : le *lamento* n'apporte pas la délivrance ; l'heureuse élévation vers le ciel (c'est ainsi que le mythe d'Andromède se termine) est remplacée par la chute tragique dans le néant. Ce renversement de la signification du mythe passe par un renversement du système symbolique de sa représentation. Si, dans plusieurs images d'Andromède au moment même de la délivrance, le salut semble arriver justement par sa main (fig. 6 et 7), chez Annenskij, c'est cette dernière qui symbolise la perte et la frustration. En effet, au-delà de ses contours déjà évoqués, platoniciens (une partie qui se lamente de sa séparation avec le tout) et traditionnels pour la poésie symboliste, le fragment mythologique invoqué dans l'*ekphrasis* d'Annenskij s'inscrit d'une manière emblématique dans sa mythologie individuelle dont le métadiscours évoque l'harmonie et la souffrance comme ayant les mêmes racines : chez Annenskij *musique* (музыка) interpelle et rime avec *souffrance* (мука). L'acte de la création poétique est souvent traduit par la métaphore d'un corps disgracié et infirme, les lignes poétiques apparaissent comme dotées d'yeux aveuglés et de mains cassées (cf. « и восковой в гробу забудется рука », « сломали руки им и ослепили их » dans le poème de 1909 <Ma Tristesse>, <Моя Тоска>).

²⁹ R. S. EDGECOMBE, « A Typology of ephrases ». / *Classical and Modern Literature*, vol. 13, n° 2, 1993, p. 103-116.

³⁰ A. HANSEN-LÖVE, *Russkij simvolizm. Sistema poëtičeskix motivov. Rannij simvolizm*. SPb., Akademičeskij proëkt, 1999.

Or, l'incarnation de cet imaginaire du corps-écriture mutilé(e) à travers une image de la statue abîmée d'une héroïne mythologique ajoute une nuance supplémentaire à la portée métapoétique du texte. La plainte mouvementée et dramatique de dérélition s'associe à la statue, renvoyant à l'art antique qui, chez Annenskij, s'identifie avec un monde ankylosé :

Un monde pétrifié, cristallisé, reflété se donne à observer pensivement et tranquillement, il n'inquiète pas, ne tourmente pas, n'appelle pas au combat, ne suscite pas d'interrogations ; il est plus facile à analyser et à harmoniser.

Мир окаменелый, кристаллизовавшийся, отраженный дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов ; легче поддается и анализу, и гармонизации.³¹

Ainsi, l'*ekphrasis* annenskienne semble se structurer autour d'une perception ambivalente faisant écho à celle qui caractérisait l'agalmatophilie des Grecs eux-mêmes. Chez ces derniers, la pétrification est la métamorphose la plus étrangère au mouvement, mais « c'est à propos de ce type de transformation que les auteurs ont su trouver des procédés (images poétiques, narration cinématique) pour évoquer le changement dans sa dimension dynamique »³². De ce point de vue, en puisant dans les interprétations métapoétiques du mythe d'Andromède (dans sa version élargie incluant Persée et la Gorgone), on peut trouver dans le poème d'Annenskij l'écho de cette relation structurelle oxymorique entre Andromède et la Méduse où l'idée de la beauté est intimement liée à celles de la mort, de l'horreur, de la souffrance. De même, en s'adressant à la version élargie du mythe où la Méduse (« outil », pour ainsi dire, de la délivrance d'Andromède) est non seulement créatrice d'images, mais représente aussi « le détournement de la vision »³³ (par le biais du miroir et de son reflet), on peut imaginer, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, que cette *ekphrasis* annenskienne représente un moyen

³¹ ANNENSKIJ, « A. N. Majkov i pedagogičeskoe značenie ego poëzii ». *Op. cit.*, p. 283.

³² FRONTISI-DUCROUX, *L'homme-cerf et la femme araignée*. *Op. cit.*, p. 194.

³³ L'expression est de F. Bardou, « Conclusion ». Dans : *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*. *Op. cit.*, p. 622.

d'interroger une fois de plus l'obliquité³⁴ de toute image artistique et de l'art tout entier.

Cette hypothèse trouve son appui dans l'imaginaire général de la poésie d'Annenskij où la puissance sémiotique de la statue, tout en renvoyant à un champ sémantique plus large de substitution, de signe, de jeu de dédoublement et d'identification (le champ sémantique du poème renvoie à l'eau, au reflet, au verre) est indissolublement liée à celle d'une figure de médiation. Dans *Laodamie*, par exemple, la statue est un signe mnémonique (le rappel de l'absent) et l'intermédiaire entre le monde des vivants et des morts³⁵.

Dans l'*ekphrasis* du poème *Au fond* (*Я на дне*) (une *ekphrasis*, par définition, est déjà l'image de la médiation), une figure de médiation, la statue telle quelle, mais encore plus celle d'Andromède avec cette charge métareprésentative du mythe qu'elle réactualise, renverrait-elle aussi à ce qu'Annenskij comprend comme la valeur éternelle et indéniable de l'art : sa nature médiatrice et oblique ?

En tout cas, dans plusieurs textes d'Annenskij, le face-à-face entre l'artiste et son art ressemble à celui qui confronte Persée à Andromède : la force érotique³⁶, dans le cas d'un héros-amoureux d'une image, réunit, dans une relation presque oxymorique, la fascination, la mise à distance et la médiation. La puissance artistique engendrée dans et par la douleur et la souffrance s'affiche dans sa perfection abstraite, dans sa « distance marmoréenne »³⁷. C'est ainsi que, dans le poème *Strophes inutiles* (*Ненужные строфы*), le moment de l'autodafé des textes poétiques

³⁴ Cette obliquité est salvatrice dans le mythe d'Andromède et de Persée dont le bouclier neutralise la réalité dangereuse de la Méduse en la transformant en image.

³⁵ T. VENCLOVA, « Ten' i statuja. K sopostavitel'nomu analizu tvorčestva Fedora Sologuba i Innokentija Annenskogo ». V : *Innokentij Annenskij i russkaja kul'tura XX veka. Op. cit.*, p. 44-49.

³⁶ Interpréter l'imaginaire érotique comme quelque chose qui renvoie à la création esthétique est caractéristique pour Annenskij. « Serait-ce la clef de l'érotisme de Brjusov, qui nous éclaire non tant sur l'amour sexuel que sur le processus de la création en tant que jeu verbal sacré » (« Не здесь ли ключ к эротике Брюсова, которая освещает нам не столько половую любовь, сколько процесс творчества, т.е. священную игру словами » (ANNENSKI, « O sovremennom lirizme ». V : *Knigi otrazhenij. Op. cit.*, p. 343).

³⁷ L'expression est de P. Morel, « La chair d'Andromède et le sang de Méduse ». *Op. cit.*, p. 69.

(l'imaginaire du feu est d'ailleurs également présent dans *Au fond*) devient celui de la naissance du poème comme « idée esthétique »³⁸, et c'est sans doute ainsi que devient compréhensible l'élan antipygmaliensque d'Annenskij :

Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние [...]. Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния. И в самом деле, никто не произнёс более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться ?³⁹

Il y a un vieux conte sur un sculpteur qui a réussi à animer sa statue [...]. Je n'ai jamais pu lire cette histoire sans une tristesse profonde. En effet, personne n'a prononcé un verdict aussi sévère sur l'art. Pour trouver la vie, la statue a-t-elle vraiment besoin de lire les journaux, aller au Ministère et savoir embrasser ?

Et ainsi, on pourrait se demander si une telle réactualisation, à travers une chaîne de significations qui se renvoient et se reflètent, du mythe d'Andromède ne s'inscrit pas dans un débat plus général de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle (Annenskij y participe à travers ses échanges avec Vjačeslav Ivanov) sur le dionysisme et l'appollinisme⁴⁰ en tant que forces mêmes de la nature artistique, sur une opposition fusionnelle entre apparence et être originel, intellect et émotion, individuel et collectif, plasticité et mouvement, apaisement et exaltation, rythme et orgie, mesure et chaos, règle et extase, passion et raison. Mais là nous terminerons par les deux signes de ponctuation préférés d'Annenskij, ceux d'interrogation et de suspension...

³⁸ Une analyse très pertinente de ce texte est proposée par Vladimir Gitin (V. E. GITIN, « "Intensivnyj metod" v poëzii Annenskogo (poëtika variantov : dva puškinskix stixotvorenija v "Tixix pesnjax" ». / *Russkaja literatura*, № 4, 1997, p. 34-53 (article mis en ligne : annensky.lib.ru).

³⁹ ANNENSKIJ, « Brand-Ibsen ». V : *Knigi otrāženij. Op. cit.*, p. 173-180, 177.

⁴⁰ Voir à ce sujet : V. POLONSKIJ, « Vjač. Ivanov i I. Annenskij: k probleme dvux "modelej antičnosti" na rubeže vekov ». V : *Vjačeslav Ivanov. Materialy i issledovanija. Vyp. 1. SPb., Puškinskij doŋ, 2010, p. 377-391 ; G. PETROVA, « I. F. Annenskij : "Problema Nicše" ». V : *Innokentij Fedorovič Annenskij. Materialy i issledovanija. M., Litinstitut Gor'kogo, 2009, p. 7-32.**

Fig. 1. À gauche : la statue d'Andromède, le parc de Catherine II à Tsarskoe Selo, marbre, début du XVIII^e siècle.

Fig. 2. À droite : Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), *Andromède* (c. 1631), huile, 34 × 24,5 cm, Mauritshaus, La Haye.



Fig. 3. Annibal Carrache (1560-1609), *Persée délivrant Andromède*, fresque de la Galerie Farnèse à Rome.



Fig. 4. Giorgio Vasari (1511-1574), *Persée et Andromède* (1570), huile sur toile, 117 × 100 cm, Palazzo Vecchio à Florence.



Fig. 5. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Persée délivrant Andromède* (c. 1622), huile sur toile, 100 × 138,5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Fig. 6. *Délivrance d'Andromède par Persée*, détail de la mosaïque de Bulla Regia, milieu du III^e siècle après J.-C., musée du Bardo, Tunis.



Fig. 7. *Persee et Andromède* (50-100 après J.-C.), 98 × 120 cm, fresque trouvée au XIX^e siècle dans la maison des Dioscures à Pompéi, Musée national archéologique à Naples.

