

Histoire de la peinture russe

Boris Chichlo

Ethnologue Chargé de recherche au CNRS Directeur du Centre d'études sibériennes à l'Institut d'études slaves

Il est presque communément admis que l'émergence, au début du XXe siècle, de diverses formes innovatrices de l'art russe ont pris leurs sources dans le courant du symbolisme français et belge. Il est dit également que c'est Valéry Briousov (1873-1924) qui a «introduit d'un seul coup en Russie le symbolisme et le Parnasse ». Certes, lui-même reconnaissait que dès l'âge de dix-huit ans il était entièrement sous le charme de la poésie de Verlaine, de Mallarmé mais aussi de Maeterlinck, se considérant comme leur disciple. Dans la fière exclamation « Nous sommes "décadents", parce que nous nous sommes séparés de la civilisation morte », lancée dans son essai *Criticisme et Symbolisme* par un autre grand poète et théoricien de la littérature, Andreï Bely (1880-1934), on pouvait entendre l'écho de la fameuse déclaration de Paul Verlaine : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence » (1883). Mais il faut néanmoins admettre qu'en ce XIXe siècle finissant, ressenti comme la fin d'un monde, le nouveau courant artistique était dans l'air dans toute l'Europe.

Les écrivains, les peintres, les musiciens, les poètes et les philosophes russes qui parlaient encore parfaitement différentes langues européennes – surtout le français – et pouvaient encore voyager librement dans tous les pays occidentaux, rencontraient au cours de leurs pérégrinations des idées qu'ils reconnaissaient comme les «leurs ». Confortés dans leurs intuitions, ils retournaient en Russie pour exposer de nouveaux arguments au sein de leurs petites communautés ésotériques qui se multipliaient dans l'espace du pays. À vrai dire, à la fin du XIXe siècle, cet espace a été délimité principalement, sur le plan géographique par les deux capitales, l'ancienne et la nouvelle, et sur le plan esthétique par l'émergence d'un courant artistique : le Monde de l'Art. C'est ce nom que choisirent de donner à leur revue qui vit le jour en 1899 les Pétersbourgeois Alexandre Benois (1870-1960), peintre, historien et critique d'art, Konstantin Somov (1869-1939), Léon Bakst (1866-1924), Evgueni Lanceray (1875-1946) peintres et dessinateurs, Dmitri Filosofov (1872-1940), homme de lettres, Serguëï Diaguïev (1872-1929), célèbre organisateur d'expositions, de concerts et, plus tard, des éclatantes Saisons russes à Paris. À Moscou, les recherches intellectuelles et spirituelles ouvraient une *Nouvelle Voie* avec la revue du même nom fondée par les écrivains et poètes Dmitri Merejkovski (1866-1941) et sa femme Zinaïda Hippis (1869-1945). Considéré comme un des « pères » du courant-novateur, Merejkovski, admirateur de Baudelaire, avait déjà fait parler de lui en 1892 par la publication du recueil *Symboles* et de l'essai *Des causes de la décadence et des tendances nouvelles de la littérature russe contemporaine* (1893) qui eut l'effet d'un véritable «manifeste du symbolisme russe ». D'autres revues aux noms dotés d'une connotation aussi symboliques que *Balance* (Vesy), *Passage* (Pereval), *Fleurs du Nord* (Severnye tsvety), *Île* (Ostrov), *Toison d'Or* (Zolotoe Runo), *Apollon* et autres se sont succédé au cours de la première décennie du nouveau siècle.

S'il est donc incontestable que les mouvements artistiques en Russie annoncés par l'irruption du symbolisme étaient en rapport étroit avec les « mutations esthétiques » françaises, ils ont été néanmoins marqués du sceau de leur propre caractère et surtout provoqués par des causes internes. Pour mieux comprendre et apprécier l'avènement de l'art moderne russe il n'est pas inutile de se rappeler brièvement la situation historique singulière de ce pays.

« L'esprit ne peut te concevoir... »

À l'époque de Rembrandt, Molière, Nicolas Poussin et Antoine Van Dijk, la Russie n'a pas encore connu d'œuvres littéraires ou picturales comparables à celles qui marquèrent l'évolution culturelle des pays européens. Les réformes radicales de Pierre le Grand annoncées par l'édification de Saint-Pétersbourg indiqueront de façon démonstrative la rupture avec les anciennes traditions de la Moscovie. La « Palmyre du Nord », par son organisation spatiale, son architecture, son art plastique, ses us et coutumes importés, apparaît comme un texte totalement nouveau, écrit dans une langue nouvelle, incompréhensible pour le reste du pays... Les changements imposés par le tsar, sans nul doute, furent efficaces. Avec une force irrésistible, il a su tourner le pays vers l'Europe. Mais le bond en avant qu'avait dû faire la Russie n'a pas été sans conséquences pour elle : divisée depuis, elle verra un jour, à Saint-Pétersbourg même, l'apparition de deux courants inconciliables : occidentalistes et slavophiles...

En 1866 le poète Fiodor Tioutchev composa son célèbre quatrain qui jusqu'à nos jours pose beaucoup de problèmes « épistémologiques » aux chercheurs :

«L'esprit ne peut te concevoir,

La toise prendre ta mesure,

Russie ! Secrète est ta figure,

En toi nous ne pouvons que croire. »

(Traduit par Paul Garde)

Pour saisir véritablement le sens de ces vers, il faut replonger dans l'ambiance de l'époque qui, selon un historien, rappelait « en bien de points celle qui régnait en France avant la Révolution » : la Russie alors était devenue le pays du « réalisme triomphant » qui rejetait toutes les philosophies métaphysiques. «*Les conceptions idéalistes, illustrées brillamment par Hegel, s'y voyaient battues en brèche et détrônées par le matérialisme monistique de Feuerbach. [...] Ce mouvement réaliste était étroitement lié à un rationalisme très prononcé. [...] La génération de cette époque était enflammée par une réelle foi dans le progrès* ». Mais de quel pays parle cette image ? Surtout pas celui du village natal de Tioutchev près de l'Orel où les paysans russes, tout comme la plupart des habitants de l'immense Russie s'étendant de la mer de Barents à la mer du Japon, loin d'avoir subi la marque du « réalisme triomphant » étaient, au contraire, profondément imprégnés de croyances et de superstitions très prononcées. Hors de Saint-Pétersbourg, la foi des peuples de l'Empire en toutes sortes d'esprits bénéfiques et maléfiques qui étaient censés régner sur leurs demeures, leurs champs, les forêts, rivières et montagnes donnait à toute la vie du pays, selon l'expression de Nikolaï Leskov : « son caractère propre ». L'art narratif de cet écrivain, inspiré par l'aisance ludique de la tradition orale, nous fait connaître ces « indigènes orthodoxes » russes qui vouent, comme les chamanistes de Sibérie, un culte à la Terre-Mère, vénèrent l'ours, les pierres magiques, et croient davantage au pouvoir surnaturel des mots qu'à celui des choses. Bref, dans les années 1880, Leskov nous met à sa manière devant la formulation de Tioutchev sur la Russie : « L'esprit ne peut te concevoir... », l'esprit étant ici, bien entendu, celui de l'Occidental... qui intellectualise tout et soumet toute chose à sa raison et à sa logique. La personnalité de Leskov (1831-1895) et son œuvre nous éclairent d'ailleurs sur la voie singulièrement russe qui imprègne le concept de l'art moderne et les pratiques créatives des artistes. Pétersbourgeois d'adoption, narrateur de la « Russie profonde », inclassable par rapport aux courants de son temps, détesté parce qu'incompris par la majorité de ses contemporains, Leskov sera apprécié par les artistes de la génération suivante chez lesquels, comme chez lui, « l'archaïsme devient facteur et instrument de modernité ». Comme Leskov, et contrairement aux symbolistes occidentaux, les modernistes russes vont puiser aux sources : dans le folklore – mot, qui ne prendra jamais en Russie un sens péjoratif –, dans l'art populaire visuel et narratif de leur propre pays. Et bien que critiques envers l'église officielle, ils ne renonceront pas au christianisme et l'art religieux.

Dans l'atmosphère d'une catastrophe

1880. Le début de cette année fut marqué en Russie par une nouvelle escalade de la terreur : le recours à la dynamite jusque dans le palais d'Hiver, la résidence même du tsar qui ne dut qu'au

hasard d'échapper à la terrible explosion qui fit trembler toute la Russie et dont l'écho retentit dans toute les capitales européennes. Mais l'année suivante, une nouvelle attaque terroriste causera la mort d'Alexandre II. Au seuil du XXe siècle, le pays vivait véritablement dans l'atmosphère d'une inévitable catastrophe. « Certaines choses étaient en train de se briser en Russie, d'autres de se perdre, quelque chose d'à peine éclos ou ressuscité prenait son envol... Vers où ? Personne ne le savait, mais déjà alors, au seuil du siècle, une tragédie était perceptible dans l'air. Oh, non pour tous. Mais pour beaucoup. », se souviendra Zinaïda Hippus plus tard, pendant ses années d'émigration en France.

Les sentiments de solitude, d'abandon, d'impuissance devant la fatalité du réel renforcent chez les artistes russes les recherches personnelles destinées à construire le monde-à-moi, le monde-en-moi avec du matériel nouveau dont la solidité protectrice est assurée et vérifiée par l'efficacité d'esthétisme raffiné. À l'académisme ennuyeux représentée par des Ambulants qui exposaient dans leurs tableaux « naturalistes » le quotidien gris et misérable de la campagne russe, les peintres révoltés opposaient leur activité créatrice en lignes et en couleurs vives comme un défi à cette routine professionnelle. Un vrai artiste bonifie sa vision du monde avec les yeux d'un enfant au lieu d'étudier les scènes de la rue avec l'esprit d'un sociologue. L'artiste ne copie pas la vie, il crée son propre univers s'appuyant sur ses songes ou, comme chez plusieurs peintres du Monde de l'Art, sur sa propre vision nostalgique d'un passé révolu.

Le poète Alexandre Blok (1880-1921), grande figure du symbolisme russe, écrit dans ses Couleurs et Mots : « En ce qui concerne les peintres, cela fait longtemps qu'on a renoncé à eux dans les rapports "sociaux". On n'exige plus d'eux de "compassion pour les questions d'actualité", et on n'exige en général si peu d'eux, qu'ils en oublient souvent la nécessité de "l'évolution commune" et se transforment en peintres en bâtiment et en mauvais peintres d'icônes. Par contre, les meilleurs d'entre eux utilisent sagement la solitude. L'art des couleurs et des lignes permet de ne jamais oublier la proximité de la nature réelle et ne se laisse jamais absorber dans un schéma dont l'écrivain n'a plus la force de se défaire. La peinture apprend à regarder et à voir (ce sont des choses différentes et qui correspondent rarement). Grâce à cela, la peinture conserve vivant et intact ce sentiment qui caractérise les enfants.[...] La couleur caressante et vive préserve chez le peintre la réceptivité enfantine ».

Le Monde de l'Art

Les d'artistes qui ont créé ce petit monde ou gravité autour de lui pendant plusieurs années n'ont pas constitué un groupe homogène. Cela était déjà bien visible lors de la première « Exposition de peintres russes et finlandais » organisée à l'initiative d'A. Benois et S. Diaguilev pour marquer l'opposition à la routine académique. Aux côtés des artistes pétersbourgeois, on trouve aussi des confrères de Moscou. La présence ici du paysage lyrique d'Isaak Lévitane (1860-1900) doit, sans doute, au goût raffiné de Diaguilev qui voulait sortir cet académicien de l'emprise des Ambulants. Deux amis de Lévitane, Valentin Sérov (1865-1911) et Constantin Korovine (1861-1939) ont fait également honneur aux organisateurs de cette manifestation « provocatrice ». Bien connu déjà des amateurs de peinture par leurs tableaux réalistes, ils étaient désormais sur une nouvelle voie éclairée par l'impressionnisme français. Sérov, qui au début de sa carrière, partageait le concept du « réalisme critique » des Ambulants, a constitué une sorte de chaînon entre la tradition picturale russe du XIXe siècle et celle du modernisme du XXe siècle. C'est lui qui, vers la fin de sa vie, devient maître des peintres novateurs sortant de École de Moscou, tels que N. Sapounov, I. Machkov, P. Kuznetsov, N. Krymov, K. Petrov-Vodkine, S. Soudeïkine et autres.

Pour illustrer la place de l'artiste entre, d'une part le pouvoir de l'académisme obsolète, d'autre part les nouvelles tendances de l'art russe ainsi que la transition accélérée de la « pensée sauvage » de la Russie rurale vers la culture occidentale, il est intéressant d'observer le cas du peintre Philippe Maliavine (1869-1940) dont le talent est bien vite décelé par le Monde de l'Art. Maliavine, qui a passé son enfance dans une famille de paysans pauvres de la « Russie profonde », appelé par le don d'artiste, se retrouve très jeune au monastère orthodoxe d'Atone (Grèce). Pendant six ans, il y est obligé de copier des icônes selon des spécimens imposés mais essaie toujours de le faire à sa manière. Un heureux hasard le guide à Saint-Pétersbourg où ce «sauvage » est admis à l'Académie des Beaux-Arts. Devenu un des meilleurs élèves d'Iliia Repine, apôtre du réalisme, Maliavine se fait connaître aussitôt par les portraits qu'il expose régulièrement et dont quelques-uns rejoignent la collection de Tretiakov. Les années d'études de Maliavine s'achèvent en 1899 quand il soumet

au jury pour obtenir le diplôme d'« artiste certifié » une grande toile intitulée *Le Rire*, représentant des paysannes en costumes traditionnels chamarrés. Au milieu des tableaux de ses condisciples, représentant des sujets banals exécutés de manière « léchée », celui de Maliavine provoque une vive réaction dans le public et une véritable fureur chez les académiciens : c'est un véritable feu d'artifice de couleurs dominées par le rouge et le vert jetées sur la toile et étalées à la spatule plutôt qu'avec un pinceau. C'est avec l'appui de Répine, menaçant de quitter l'Académie, que Maliavine obtient son diplôme non pas grâce au *Rire* mais à une série supplémentaire de portraits habilement soumis par l'artiste. L'année suivante ce tableau rejeté par la majorité des académiciens fait sensation à Paris pendant l'Exposition Universelle où il est présenté au Pavillon de Russie et y reçoit la médaille d'or. Son histoire pittoresque s'achèvera en 1901 à Venise quand le gouvernement italien l'achètera pour la Galerie nationale.

Si, dans les meilleurs tableaux de Maliavine, tel par exemple *Le Tourbillon* (1906), s'exprime toujours la force sauvage de la paysannerie mise en relief par des couleurs éclatantes et une répartition « rustique » des couches picturales, dans les œuvres des Pétersbourgeois qui composent le noyau du *Monde de l'Art* on cultive l'esthétisme, héritage de la culture européenne et du temps de Pouchkine, cet « âge d'or » de la culture russe. Les inspirations passéistes de ces derniers sont bien explicites notamment chez A. Benois et K. Somov qui s'intéressent fort au quotidien... de la cour de Louis XIV, de Pierre le Grand, de la Grande Catherine et d'Alexandre Ier, d'où viennent les paysages et les scènes de ces peintres-voyeuristes, véritables courtisans de Versailles, Rome et Venise, mais aussi du Palais d'Hiver, de Peterhof et de Tsarskoïé Sélo. K. Somov, fils du directeur de l'Ermitage, qui a eu de la chance d'affiner son goût en fréquentant les salles du musée, révélait dans ses tableaux et aquarelles une réelle virtuosité technique, un sens de la légère ironie, et un joyeux érotisme mélangé à du pittoresque. Quant à Benois, brillant historien de l'art russe et européen, il se confessa plus tard : « *Depuis longtemps déjà le passé me semble davantage familier que le présent [...]. Les pensées et les idéaux, les rêves et les passions de l'ancien temps, voire ses grimaces et ses caprices, je les comprend mieux que la contemporanéité* ». Le style de ces esthètes qui méprisent le naturalisme mais s'inspirent de l'art figuratif et d'une technique picturale plutôt classique est élaboré par stylisation des formes qui prennent parfois l'apparence d'arabesques ornementales. On ne peut sous-estimer le rôle prépondérant du *Monde de l'Art* dans la transformation de la vie culturelle de la Russie pré-révolutionnaire : il organise sur le sol du pays des expositions internationales dans lesquelles les peintres russes pouvaient se mesurer avec leurs confrères, représentant les différentes tendances artistiques de nombreux pays d'Europe. Il introduit des œuvres russes dans les expositions européennes sur l'art moderne. Il édite une revue qui fait connaître au public l'héritage ignoré du pays, les chefs-d'œuvre classiques d'un passé oublié et les événements qui marquent la vie artistique d'Europe. Il anime les discours innovateurs sur toutes les formes de l'art, y compris la musique et la littérature. Comment ne pas citer la modernisation du théâtre que Diaguïev et Benois concevaient comme une « œuvre d'art total » – indépendante du concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk* – théâtre dans le cadre duquel se sont exprimés et perfectionnés nombre de peintres-décorateurs : A. Benois lui-même, mais aussi Alexandre Golovine, Konstantin Korovine, Valentin Serov, Leon Bakst, Mstislav Dodoujinski, Ivan Bilibine, Nikolaï Roerich, Boris Anisfeld, Konstantin Yuon, Guéorgi Yakoulov, Serguëï Soudeïkine, Natalie Gontcharova, Mikhaïl Larionov et bien d'autres encore.

Rose rouge et rose bleue pour « l'âge d'argent »

Ce n'est pas un hasard si le penchant esthétisant et la propagande de la culture classique européenne imprègnèrent l'activité des artistes pétersbourgeois. Leur ville ne fut-elle pas conçue par son fondateur comme « *la fenêtre de Russie sur l'Europe* » ? Et il n'est pas fortuit non plus que Moscou, avec ses propres traditions profondément enracinées dans la « terre-mère », ait donné le jour à d'autres tendances créatrices avec leurs propres visions de la spécificité de « l'art national russe » et de son rapport avec l'Occident. Bien que les artistes de Moscou et de Saint-Pétersbourg se soient rencontrés souvent et aient exposé ensemble dans les deux capitales, la discorde qui les divisait, conjuguée à la vieille rivalité existant entre les deux villes, devait provoquer tôt ou tard le « divorce ». En 1906, deux ans après l'éclatement inévitable de cette constellation d'étoiles trop brillantes que fut le *Monde de l'Art*, Diaguïev organisa sous le même nom à Saint-Pétersbourg une « Exposition d'adieu » – qu'il fera venir à Paris quelques mois plus tard –, où il réussit à regrouper les chefs-d'œuvre des années précédentes en ajoutant ceux des maîtres moscovites

Mikhaïl Vroubel, Victor Borissov-Moussatov et celles de jeunes artistes comme Pavel Kouznetsov, Nikolaï Sapounov, Nikolaï Milioti, Martiros Sarian et Mikhaïl Larionov. Dans ces noms nous reconnaissons deux grandes figures principales du symbolisme, le plus puissant courant de cet « âge d'argent », ainsi qu'on a coutume d'appeler cette période turbulente de l'histoire de la culture russe.

L'œuvre de Mikhaïl Vroubel (1856-1910) est l'expression d'une personne mystérieuse et hors de commun qui a dominé sur ses contemporains et demeure impénétrable aujourd'hui encore parce qu'elle concentre probablement ce que l'art européen a développé tout au long de ses expérimentations, du Greco et Goya à Picasso. Comme le Greco, Vroubel a étudié la peinture byzantine – pour la remanier dans les fresques de l'église Saint-Cyrille à Kiev. Comme Goya dans sa série « Le Caprice », il a voulu percer le côté obscur de l'homme et a laissé une série intitulée «Le Démon », thème majeur qui l'a occupé jusqu'à ce qu'il perde la vue (1906) et la conscience – il meurt dans un hôpital psychiatrique. Comme Picasso, il s'est intéressé surtout à l'esprit de la matière tout en expérimentant avec le matériel : diverses techniques picturales et graphiques, mosaïques, sculptures, céramique, décorations, costumes de théâtre... On devine dans le monde de Vroubel une énigme cachée dans un cristal magique. C'est elle que l'artiste nous rend visible, mais seulement à travers les morceaux de ce cristal brisé, morceaux qui dans ses compositions diffusent la lumière, tels des anciens vitraux, et nous magnétisent par leur couleur, comme le « bleu de Chartres » . A. Blok allait jusqu'à dire que le monde de ce peintre était un « alliage diabolique de nombreux univers, surtout du bleu et du lilas ». Et il ajoutait : « Si j'avais les moyens de Vroubel, je créerais le Démon ; mais chacun fait ce à quoi le sort le destine ».

L'œuvre de Vroubel, qui rentre dans le cadre de l'Art Nouveau, dépasse sans doute la notion de symbolisme par laquelle on décrit ce courant. Par contre, la peinture de Victor Borissov-Moussatov (1870-1905) reflète parfaitement l'esprit du symbolisme de cette époque. Venu à Paris après ses études à Moscou et à Saint-Petersbourg, le jeune artiste, originaire de Saratov, voulait travailler sous la direction de Puvis de Chavanne. Mais il dut se contenter de l'atelier de F. Cormon (1895-1898). C'est à Paris qu'il découvre la tempéra qui, par rapport à l'huile, lui ouvre de nouvelles perspectives dans la technique picturale. Ses scènes préférées sont moins littéraires que celles de Puvis de Chavanne et se réfèrent plutôt aux compositions de Denis, Vuillard et Bonnard, membres des Nabis. Les titres de ses tableaux : Lady en bleu, Mélancolie automnale, Mélodie estivale, Le Temps de présages, Les Fantômes, ses personnages hors du temps présent, ses figures féminines toujours mélancoliques avec leur regard insaisissable et qui se dissipent dans cette nature-tapisserie voilée d'un « brouillard » de couleurs vibrantes, – tout nous fait plonger dans l'irréel, l'instable, le mystérieux, le nostalgique si cher aux symbolistes. Nous reconnaissons dans ces scènes décoratives les mêmes motifs, les mêmes accords musicaux que chez son poète préféré Constantin Balmont (1867-1942) : Royaume de sons paisibles, Liturgie de la beauté, Spectres, Île de fleurs, Pénombre de l'amour, et le même refrain : «Mon âme tend vers le monde inconnu, elle est charmée par tout ce qu'est lointain, tout ce qui est sans limites ». Toutes ces « Ladies » invoquées par l'art de Borissov-Moussatov représentent l'invariant de l'impossible, de l'inaccessible : « Tu n'est qu'une allusion, une bonne légende, l'écho d'une chanson mystérieuse sans paroles » (Balmont). C'est une sorte de réplique picturale à La Belle Dame d'Alexandre Blok dont l'avènement fut annoncé par la philosophie poétique de Vladimir Soloviev (1853-1900) qui régnait sur l'esprit de tous les symbolistes russes. Ainsi, la composition de Borissov-Moussatov Pièce d'eau, avec ses silhouettes féminines et ses nuages qui se baignent dans l'espace aquatique pourrait illustrer ce quatrain du poète et philosophe :

*« Sachez le, la féminité éternelle
Avance sur la Terre dans son corps immortel.
À la lueur infinie de la Divinité nouvelle
Le ciel a plongé au plus profond des eaux. »*

Et la fleur rose sur la robe bleue de la « lady » assise, et sur laquelle porte le regard méditatif de sa « sœur jumelle », symbolise sans doute la *rosa* céleste. Elle est ici l'incarnation terrestre de la divine « féminité éternelle ». Et elle anticipe et annonce l'apparition, après la mort de Borissov-Moussatov, du cercle formé par ses disciples : « La rose rouge » (*Alaïa rosa*).

Le milieu provincial n'était pas prêt à accueillir les expérimentations de jeunes novateurs. C'est

pourquoi Pavel Kouznetsov (1878-1968) et Pavel Outkine (1877-1934), ainsi que d'autres « pétales » de cette première espèce : Nikolaï Féofilaktov (1876-1941), Nikolaï Sapounov (1880-1912), Martiros Sarian (1880-1972), Sergueï Soudeïkine (1882-1946) ont ensuite choisi Moscou, terroir plus propice pour s'y implanter. C'est dans cette ville que leur Rose changea sa robe « naturelle » contre une nouvelle, expressément plus symbolique et profondément céleste. Le 18 mars 1907 ces six artistes avec dix autres ont réuni leurs œuvres sous le nom de *La Rose Bleue* (*Golubaïa roza*). En contemplant aujourd'hui leurs tableaux, dessins, sculptures isolés du contexte moscovite de cet « âge d'argent », il n'est pas possible de se présenter l'effet de l'événement que fut l'ouverture de *La Rose Bleue* dans un hôtel particulier joliment meublé dont les murs étaient drapés de tissus bleu-gris et le sol couvert des tapis colorés dans les mêmes gammes. « *Tout créait une harmonie parfaite, une atmosphère de splendeur et de gaieté : les salles imprégnées du parfum des fleurs, la musique douce d'un orchestre invisible, la beauté des couleurs délicates des tableaux, une foule de visiteurs habillés pour la fête...* », - se souvenait un artiste de l'époque. Sergueï Makovski, critique d'art de grand réputation, soulignant dans le « symbolisme programmé » des artistes l'accent volontairement mis sur une « dématérialisation de la nature », résumait ses impressions générales: « Lumière. Douceur. Des tableaux comme des méditations... Nous sommes tellement loin de la vanité qui marque le mouvement européen de la Sécession ou de l'élégance de boudoirs des expositions de Diaguïev ».

La philosophie picturale exprimée par des couleurs, lignes et rythmes atténués et tempérés, et bien scandée par les titres des pièces présentées (Chant d' A. Arapov ; Rêve, Contemplation de P. Bromirski ; Soleil fané, L'illuminée de P. Kouznetsov ; Bruit de la mer, Paysage préhistorique de N. Milioti ; Tristesse de Riabouchinski ; Contes et songes (série de quinze tableaux de M. Sarian) ; Capriccio de S. Soudeïkine ; Mirage, Triomphe dans les cieux de P. Outkine ; Le diable de N. Féofilaktov), - cette philosophie a été saluée par les symbolistes les plus célèbres. La Rose Bleue, comme souligne J.-C. Marcadé, un des meilleurs spécialistes de l'histoire de l'art russe moderne, « a défini un style [...] qui portait à son maximum d'intensité les profusions vroubéliennes emplissant, saturant de pictural toute la surface du tableau, et le vapoureux mélodique, ce sfumato issu de l'impressionnisme, si typique de Borissov-Moussatov ». Le discours animé par l'art plastique dans les salles d'exposition a été soutenu ici-même par les récitals des poètes Balmont, Bélyï, Brioussov, des compositeurs Skriabine, Spendiarov et autres, par le langage du ballet moderne... La Rose Bleue n'a ressemblé en rien à ce qu'avaient jusqu'alors connu les deux capitales du pays, l'ancienne et la nouvelle. L'avènement de *Golubaïa roza*, sortant du cadre d'une banale exposition, s'était transformé en véritable happening, devenant, pour paraphraser l'anthropologue Marcel Mauss, un fait artistique total. Cette fleur, produite par les expérimentations russes et qui aurait sans doute enchanté à la fois Maurice Maeterlinck, Friedrich Novalis et Vladimir Soloviev, a engendré, par le seul pouvoir de sa force magique, d'autres pratiques créationnistes beaucoup plus musclées et plus révolutionnaires.

L'art de la Révolution

Kasimir Malevitch (1879-1935), un des principaux héros de la révolution artistique moderne, constatait avec raison que les adeptes du courant symboliste « se sont appuyés exclusivement sur l'inconscient, sur la perception émotionnelle du visible pour transformer celui-ci en le dotant de formes esthétisantes ». Comme en opposition à ces tendances, s'installait en Russie un groupe de Fauves autochtones. Excités par les couleurs vives et les formes corpulentes avec lesquels jouaient les artistes français de la même « famille », ils découvraient en même temps la valeur de la production artisanale de leur propre pays, tels les tissus chamarrés, les meubles peints des paysans, les icônes et les louboks, ces images populaires beaucoup plus folkloriques (au sens propre du terme) que les lithographies d'Epinal. L'orientalisme, qui avait déjà marqué les œuvres des Occidentaux, prit chez nos Slaves orientaux une coloration nettement autochtone. D'où les revendications identitaires, analogues presque mot par mot, que l'on retrouve à la fois chez les peintres (Alexandre Chevtchenko) et les poètes de Russie : « Les Scythes c'est nous, c'est nous les Asiatiques » (Alexandre Blok).

L'art russe, libéré par les actions du Monde de l'Art et des deux Roses s'est retrouvé projeté vers avant à une vitesse prodigieuse et selon les trajectoires les plus variées. Ainsi, le goût de Sapounov pour le chaos bariolé des foires et fêtes populaires, exprimé dans ses compositions

(Manège 1908, Taverne 1911-1912) et nature-mortes, est devenu aussitôt le programme des néoprimitivistes (Chevtchenko, Larionov, Gontcharova). Le penchant pour les mystères et mythes a été autrement développé chez Nikolaï Roerich, Kouzma Petrov-Vodkine et Marc Chagall avec un très net accent sur le bouddhisme chez le premier, le christianisme chez le second, le judaïsme chez le troisième. La prééminence de la couleur sur la ligne s'accroît dans les expressions corporelles et les assemblages des fruits de la nature et de la culture chez Ilia Machkov, Piotr Kontchalovski et nombreux autres. Enfin la « dématérialisation de la nature » par La Rose Bleue, conjuguée à la « déconstruction » du monde visible par les cubistes, ouvrira les portes vers l'infini possible à travers l'oeuvre de Kandinski et Malevitch.

Ces deux génies de l'art moderne grandissant dans des ateliers modestes préparaient déjà leur voyage vers des galaxies picturales inconnues. Ainsi, imposant la suprématie de son Carreau rouge, tel un panneau de la nouvelle signalisation artistique, Malevitch avait barré en 1915 la voie picturale tracée huit ans auparavant par La Rose Bleue. Les bouleversements de la vie artistique de la Russie, qui allaient de pair avec la radicalisation de la vie du pays en général, se faisaient sentir dans les noms mêmes des « constellations » des peintres et sculpteurs : Valet de carreaux, Queue d'âne, La Cible, N° 4 etc.

L'accent sur les couleurs a lui aussi radicalement changé. A. Blok, qui en 1910 s'exprimait encore en termes de symbolisme classique, disait de la révolution qu'elle s'était « élevée devant l'âme populaire tel un spectre bleu ». En 1918 son célèbre poème Les Douze est dominé (comme les tableaux de Malevitch) par le noir, le blanc et le rouge. Ainsi, l'azur du ciel (golouboï en russe) a été évincé par d'autres métaphores picturales. Ce n'est pas un hasard si Sarian et Petrov-Vodkine mettent au centre de leurs compositions le cheval rouge qui, dans ce temps de troubles, apparaît comme un symbole autrement plus adéquat que La Rose Bleue moscovite ou *Der Blaue Reiter* munichois.

Dorénavant, le conscient des artistes allait jouer un rôle tout aussi actif dans le processus créationniste, abondamment manifesté par le nombre grandissant des déclarations. Parmi elles, la « *Gifle aux goûts publics* » (1912) s'est rendue scandaleusement célèbre par son exhortation à « *jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., etc., hors du Bateau de la contemporanéité* ». L'an I de la révolution d'Octobre donna l'idée aux avant-gardistes de « faire aller l'art à la rencontre du peuple ». Le 15 mars 1918, la Gazette des Futuristes publie leur Décret n° 1 sur la démocratisation des arts et proclame : « *A partir d'aujourd'hui, avec l'abolition du régime tsariste, est supprimée l'existence de l'art dans les entrepôts et les hangars du génie humain : les palais, les galeries, les salons, les bibliothèques, les théâtres. [...] Que les rues soient une fête de l'art pour tous* ». Effectivement, le 1er mai, censé remplacer définitivement le jour de Pâques, et le 7 novembre, décrété Fête de la Révolution, ont fourni l'occasion immédiate de « démocratiser l'art ». Plus de 170 artistes de toutes tendances participèrent à la transformation de Petrograd en symbole de la révolution mondiale. La revue *Iskousstvo Kommouny* (L'art de la Commune, n° 1, 1918) proclamait : « *Abattre, détruire, faire disparaître de la surface du globe les formes artistiques anciennes - voilà le rêve de tout nouvel artiste, de tout artiste prolétarien, de tout homme nouveau !* ».

Dans leur détermination destructrice et leur volonté d'exalter la foule par la force de symboles visuels, les futuristes et les bolcheviques se sont retrouvés au coude à coude. Les uns comme les autres souhaitaient ériger sur les ruines du passé la Grande Utopie. Mais alors que les artistes, tel Vassili Kandinski, avaient dans l'idée de créer un « *édifice universel des arts* » (1919), les bolcheviques, eux, prévoyaient d'installer tous les êtres humains dans une « *maison commune* ». Et si les futuristes exigeaient une totale « *séparation de l'art et de l'État* », une complète liberté de création, les bolcheviques misèrent sur l'« *immense rôle éducatif* » de l'art. Durant les toutes premières années, le pouvoir des Soviets, qui avait encore besoin de l'appui des avant-gardistes, les toléra comme « *Compagnons de Route temporaires* ». Puis il les balaya de son chemin, parce qu'« *étrangers et incompréhensibles aux masses populaires* ».

Le réalisme socialiste : une contre-révolution dans l'art

Mikhaïl Larionov (1881-1964), un des piliers de l'avant-garde, dont l'oeuvre, selon Guillaume Apollinaire, apportait « *un raffinement nouveau non seulement dans la peinture russe, mais encore dans la peinture européenne* », lançait dès 1913 l'avertissement suivant : « *Nous ne souhaitons pas nous organiser en société artistique, parce que jusqu'à présent de telles*

institutions n'ont mené qu'à la stagnation ». Tenant d'un style pictural individuel, le Rayonisme, il a visiblement compris rapidement le décalage croissant entre la révolution dans l'art visuel et l'évolution dégradante du pays. Comme plusieurs autres de ses confrères, il préféra choisir, dès 1917 et bien contre son « *cœur de Russe* », la liberté de création dans l'émigration à la vie dans sa patrie, soumise de plus en plus à une coercition omniprésente.

La tendance centralisatrice qui visait à contrôler toutes les sphères de la vie humaine, qui faisait de l'État le seul commanditaire, mécène et juge de toute œuvre artistique, cette tendance appuyée par la directive : « *celui qui ne travaille pas ne mange pas* » regroupa définitivement tous les « *travailleurs créationnistes* » en institutions professionnelles. Toutes les « constellations » de peintres, avec leurs lois naturelles de formation libre et désordonnée, furent dès les années 1930, englouties par les « trous noirs » de la répression, de la peur, et de la soumission. À la place, selon le projet de Staline, l'Ingénieur Principal du cosmos totalitaire, furent organisées quelques galaxie similaires : l'Union des écrivains, l'Union des artistes, l'Union des cinéastes, etc. Les artistes, devenus selon la formule stalinienne, « *ingénieurs de l'âme* » furent mobilisés pour former « *l'homme nouveau* ». Le pouvoir leur définissait une nouvelle méthode de travail : le « *réalisme socialiste* » qui exigeait « *une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire* » et cela dans un but bien précis : « *la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme.* » Il leur fut également imposé une technique de travail : celle des Ambulants, qu'ils durent « *réapprendre* ». Mais si le réalisme critique de ces artistes des années 1860-1880 fut vraiment « *historiquement concret* » et utilisa un langage pictural approprié, les recommandations d'abandonner toutes les découvertes de l'art plastique des dernières décennies, conjuguées à l'impossibilité d'accommoder la véracité du concret de l'époque soviétique (guerre civile, collectivisation forcée, procès contre les « ennemis du peuple », industrialisation du pays par le Goulag etc.) aux objectifs idéologiques prescrits, faisaient de la combinaison des deux mots - « réalisme » + « socialiste » une totale absurdité.

La technique adoptée presque invisible, digne du style académique qui révoltait tant les novateurs du siècle précédent, cette technique « minimaliste » n'attirant pas l'attention du spectateur accentuait au maximum le contenu didactique des tableaux : *Interrogatoire des communistes* (Boris Iogansson, 1933) ; *Admission au Komsomol* (Sergueï Grigoriev, 1949) ; *Stakhanov et sa brigade* (Géorgui Riajski, 1937) ; *Fête kolkhozienne* (Sergueï Gerassimov, 1937), ce dernier démontrant le bonheur de la campagne russe après la collectivisation. Mais les œuvres les plus éblouissantes par leur dimension et grandeurs thématique ont été consacré bien évidemment aux guides spirituels du pays et les titres de gigantesques illustrations appelés à remplacer l'histoire par le mythe remémoraient ceux des descriptions de voyageurs des siècles précédentes : *Allocution de V. I. Lénine au meeting des ouvriers de l'usine Poutilov en mai 1917* (Isaak Brodski, 1929) ; *Allocution de V. I. Lénine aux adieux des détachement de l'Armée Rouge qui partent sur le front polonais* (B. Iogansson, 1932) ; *Rencontre inoubliable. Staline et les membres du Bureau politique qui reçoivent les femmes des responsables de l'industrie lourde* (Vassili Epifanov, 1937). N'oublions pas, à propos, que les maris de ces femmes allaient aussitôt disparaître dans les purges staliniennes et que l'auteur de ce tableau a obtenu cinq fois le prix Staline pour des panoramas semblables.

L'écrivain russe Andreï Siniavski (1925-1997) qui comme Mikhaïl Larionov trouva la paix éternelle à Fontenay-aux-Roses, fut le premier à expliquer très pertinemment, bien qu'avec un ton sarcastique, que le « *réalisme socialiste, l'art contemporain le plus téléologique qui soit* » était un retour en arrière, au ... XVIIIe siècle de l'Empire russe avec sa suprématie de l'État et son orgueil, avec l'irréductible croyance du peuple dans l'affirmation « *Dieu est avec nous* », ce Dieu dont l'incarnation est « *notre Chef suprême et notre Grand prêtre* ». Siniavski a bien démontré que toute œuvre réalisée selon le canon de ce système esthétique, avec son héros exclusivement positif et chantre de son pays, « *vrai paradis terrestre* », est assurément plus proche des odes pathétiques de l'époque de Catherine la Grande. Les écrits de Siniavski publiés sans autorisations des « guides spirituels » lui valaient une condamnation de sept ans dans un camp à régime sévère. Dès sa parution, en 1933, le nouveau mensuel Iskousstvo (L'art), instrumentalisant « la théorie irréfutable », a bien prévenu tous ses détracteurs éventuels : « *L'établissement du réalisme socialiste doit s'accompagner d'une lutte impitoyable contre le formalisme* ». Comme on le sait désormais, l'État soviétique allait employer dans cette lutte tous les moyens coercitifs dont il était capable...

Étudiant de l'époque de l'Institut de peinture, sculpture et architecture de I. E. Repine (Leningrad), l'auteur de ces lignes se souvient vivement avec quelle attention tous les élèves et professeurs de cette prestigieuse École des Beaux-Arts ont suivi les événements qui allaient déterminer la vie du monde de l'art en Union Soviétique pour les années à venir. Le 1er décembre 1962 le chef du Parti et du pays, Nikita Khrouchtchev en compagnie des responsables des secteurs idéologiques, y compris les dirigeants de l'Académie des Beaux-art B. Iogansson, et S. Gerassimov (voir supra), ont visité l'exposition consacrée aux Trente ans de l'Union des artistes de Moscou . Celle-ci osait en cette période de « dégel » présenter des oeuvres d'artistes jadis condamnés pour leur « formalisme » ainsi que les résultats du travail du studio « Nouvelle réalité » dirigé par E. Bélioutine.

Les conservateurs, désirant préserver leur « réalisme socialiste » (leurs propres privilèges), brisé par la déstalinisation, ont déjà préparé Khrouchtchev et l'arrêtent au début de l'exposition en lui montrant des « *pièces de peintres-barbouilleurs que les musées ont acquis par des sommes énormes avec l'argent du peuple* ». Il s'agissait, entre autres, des œuvres d'Alexandre Drévine, ancien vice-président du Bureau international des artistes révolutionnaires (1889-1938) ; David Sterenberg (1881-1948) ancien participant avec succès de plusieurs salons à Paris ; Robert Falk (1886-1958), membre du Monde de l'Art et du Valet de carreau ; Vladimir Tatline (1885-1953), pionnier du constructivisme, auteur du célèbre projet de *La tour de la IIIe Internationale* et de *Pavel Kouznetsov*, octogénaire, le « dernier des Mohicans » du symbolisme admiré des jeunes peintres. Furieux, Khrouchtchev promet de payer à tous ces formalistes un billet pour les frontières du pays afin de les mettre dehors. Les guides du premier secrétaire ont oublié de le prévenir que Drévine avait été fusillé en 1938 pour son « formalisme ».

Cette exposition a révélé la résistance, tout au long de la période totalitaire, des artistes soviétiques dont la nouvelle génération, surmontant la contre-révolution provoquée par l'imposition du « réalisme socialiste » en tant que seule méthode d'expression, redécouvrait la richesse des expériences picturales du temps précédent. « *Sans la possibilité de l'existence de divers courants créateurs, l'art est condamné à la mort* », cette évidence fut rappelée par les dix-neuf personnalités du pays dans leur lettre adressée à Khrouchtchev le 10 décembre 1962. Font partie des signataires le compositeur Dimitri Chostakovitch, les écrivains Ilia Érenbourg et Korneï Tchoukovski, l'historien d'art Mikhaïl Alpatov, les artistes Vladimir Favorski (1886-1964) et Sergueï Konionkov (1874-1971). En URSS ces deux derniers furent parmi les rares qui n'oublièrent leurs voyages en toute liberté à travers les dimensions de l'art plastique qui, au début du siècle, avait réussi tout seul à s'affranchir définitivement des contraintes conventionnelles des frontières politiques.

Boris Chichlo

Avril 2005

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Les Symbolistes russes et le théâtre
Claudine Amiard-Chevrel
L'Âge d'homme, Lausanne, 1994



Art et poésie russes 1900-1930
Sous la direction de Troels Andersen et Grigorieva Ksenia
Centre Pompidou, Paris, 1979



Le réalisme socialiste
Michel Aucouturier
Que sais-je ?
PUF, Paris, 1998



Le "réalisme socialiste" dans la littérature et l'art des pays slaves
Michel Aucouturier, Catherine Depretto (dir)
In Cahiers slaves n°8
Université de Paris IV, Paris, 2004



Le Réalisme socialiste soviétique dans la période jdanovienne
(1947-1953). Les Arts plastiques et leurs institutions
Antoine Baudin
Les Arts plastiques et leurs institutions
Peter Lang, Berne, 1997



Le Symbolisme russe (1892-1914)
John E. Bolwt (dir)
Musée des beaux-arts de Bordeaux, Bordeaux, 2000



Pétrograd 1918 : célébrer la Révolution
Boris Chichlo
In Terrain n°15
Paris, 1990



L'Art totalitaire
Igor Golomstock
éditions Carré, Paris, 1991

Les Avants-Gardes entre métaphysique et histoire
Gérard Conio et Philippe Sers
Petite bibliothèque slave
L'Âge d'homme, Lausanne, 2002



L'Avant-Garde russe dans l'art moderne (1863-1914)
Camilla Gray
Thames & Hudson, Paris, 2003



Comment on étudie le réalisme socialiste soviétique
Léonid Heller
In Revue des Etudes slaves, tome 73(4)
Paris, 2001



Diaghilev et les Ballets russes
Boris Kochno
Fayard, 1973



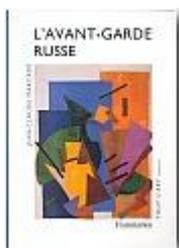
Une avant-garde explosive. Textes réunis et annotés par M. Hoog et S. Vigneral
Michel Larionov
Textes réunis et annotés par M. Hoog et S. Vigneral
L'Âge d'homme, Lausanne, 1976



Le Renouveau de l'art pictural russe (1863-1914)
Valentine Marcadé
L'Âge d'homme, Lausanne, 1990



Malévitch
Jean-Claude Marcadé
Nouvelles Editions françaises-Castermann, Paris, 1993



L'Avant-Garde russe 1907-1927
Jean-Claude Marcadé
Flammarion, Paris, 1995

Kandinsky et la Russie
Lidia Romachkova (dir)
Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2000

The logo consists of the word "clio" in a lowercase, serif font. A stylized leaf or feather-like element is positioned above the letter 'i'.The logo consists of the word "clio" in a lowercase, serif font. A stylized leaf or feather-like element is positioned above the letter 'i'.

L'Art russe du néoclassicisme à l'avant-garde (peinture, sculpture,
architecture)

Dimitri Sarabianov

Albin Michel, Paris, 1991

The logo consists of the word "clio" in a lowercase, serif font. A stylized leaf or feather-like element is positioned above the letter 'i'.

Le Pinceau, la Faucille et le Marteau : les peintres et le pouvoir en Union
soviétique de 1953 à 1989

Dimitri Sarabianov

Institut d'Etudes slaves, Paris, 1993

The logo consists of the word "clio" in a lowercase, serif font. A stylized leaf or feather-like element is positioned above the letter 'i'.

Totalitarismes et avant-gardes

Philippe Sers

Les Belles Lettres, Paris, 2001