Introduction

CLAIRE GHEERARDYN & DELPHINE RUMEAU

L'histoire du regard porté sur le primitivisme a été jalonnée par quelques grandes expositions et par des livres : *Le Primitivisme dans l'Art moderne* de Robert Goldwater (1938), *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal* de William Rubin (1985)[1] et trois ouvrages de Philippe Dagen : *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français* (1998), *Primitivismes : une invention moderne* (2019), *Primitivismes 2 : une guerre moderne* (2021). Les deux plus récentes de ces études sortent du cadre de la France pour examiner comment se forme et comment agit la fiction du *primitif*[2]. Ils exposent les prémisses et les présupposés racistes et

1. William Rubin (éd.), *Primitivism in 20th Century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogue d'exposition, 2 vol., New York – Boston, Museum of Modern Art – Brown, 1985. Traduction en français sous la direction de Jean-Louis Paudrat en 1987 (Paris, Flammarion). Sur le rôle joué par cette exposition, voir notamment Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard, marchands, réseaux et objets africains, à l'aube du XXe siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 7 : les polémiques suscitées par cette exposition ont poussé la communauté des historiens de l'art (surtout dans le domaine anglophone) à définir d'autres voies possibles pour l'étude de la réception occidentale des arts africains, et à tenter de les saisir autrement qu'à travers le prisme du primitivisme.

2. Dans cette introduction, nous reprenons l'usage de Philippe Dagen consistant à mettre le substantif et l'adjectif « primitif » en italique afin de marquer un recul quant aux présupposés idéologiques impliqués par ce

Slavica Occitania, Toulouse, 53, 2021, p. 9-56.

colonialistes du primitivisme que l'histoire de l'art avait peut-être appris à ne pas regarder en face[3] : il n'est pas de primitivisme sans domination coloniale. Ce sont deux livres à charge, qui prennent position de manière très véhémente quant à l'idéologie primitiviste, et leur terrain est nécessairement celui d'une Europe possédant de vastes empires coloniaux. Tous ces différents ouvrages, dont les perspectives s'affrontent parfois avec fracas, possèdent un point commun : ils font du primitivisme un phénomène nourri d'échanges se déroulant entre l'Allemagne (*die Brücke* à Dresde et le *Blaue Reiter* à Münich), la France avec l'École de Paris, l'Angleterre parfois (grâce à l'œuvre de Henry Moore) – et New York toujours. Tout se passe comme si le primitivisme russe formait une enclave, une exception, et qu'il devait être étudié séparément, en tant que manifestation indépendante, ne participant nullement à l'expansion globale du primitivisme. *La Préférence pour le primitif* de Gombrich (2002), qui saisit le phénomène sous un angle entièrement différent, et lui donne une autre portée, ne dit rien non plus de la Russie. C'est ainsi que l'histoire occidentale du primitivisme s'écrit sans que ne soient prononcés les noms de Gontcharova et de Larionov, qui ont offert au primitivisme pictural l'une de ses plus éclatantes manifestations, ni les noms de Chevtchenko ou d'Iliazd, qui ont tenté de donner un contenu théorique à la notion qui nous intéresse. Le nom de Vladimir Markov (pseudonyme de Voldemārs Matvejs)[4] apparaît certes aujourd'hui avec régularité, mais sans être pour autant encore connu du grand public.

Pourtant les Russes n'ont pas seulement élaboré de leur côté la « fiction du *primitif* » et sa théorie. Ils ont participé de manière particulièrement active aux échanges mondiaux ayant façonné le primitivisme. Le rôle de Kandinsky est ainsi déterminant quand il fait

---

terme. Voir Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 333, n. 2. Les différents articles contenus dans ce numéro n'appliquent en revanche pas nécessairement ce procédé.

3. La vaste et incisive étude de Philippe Dagen, déployée en deux volets, a été précédée d'autres tentatives souvent moins amples. Voir ainsi Susan Hiller (éd.), *The Myth of Primitivism*, Londres – New York, Routledge, 1991.

4. Il ne faut pas confondre Vladimir Ivanovitch Markov (1877-1914) avec son homonyme Vladimir Fiodorovitch Markov (1920-2013), historien de la littérature et spécialiste du futurisme.

paraître, avec Franz Marc, *L'Almanach du « Blaue Reiter »* (1912)[5], ouvrage se donnant pour but d'étudier le développement d'un nouveau courant de l'art selon trois pôles entrant en interaction : la France, l'Allemagne et la Russie. En l'occurrence le « primitivisme russe » se développe aussi en Allemagne et s'écrit en allemand, avec des artistes allemands. Tant et si bien que l'on peut affirmer qu'il ne saurait y avoir d'« histoire complète du primitivisme[6] » sans prendre largement en compte la part des Russes.

Ce numéro se propose donc de revenir sur les primitivismes russes pour dépasser ce cloisonnement et offrir un point de vue plus global, transnational. Il s'agit à la fois de souligner la place cruciale en Europe du primitivisme russe, qui n'est pas un avatar tardif ou marginal, et de montrer que les liens entre la Russie et l'Europe occidentale sont multidirectionnels, qu'ils forment un réseau primitiviste dense et complexe. Pour entrer dans ce foisonnement d'idées, d'œuvres, d'échanges et de transferts culturels, nous aborderons d'abord la question sous un angle historique, celui des phases du primitivisme russe – et de ses synchronies européennes – avant de revenir sur les modes du primitivisme et de s'interroger sur d'éventuelles spécificités russes.

Certes, le primitivisme peut être défini, dans son ensemble, comme ce qui englobe toutes les formes de création extérieures à ce qui est reconnu comme art, toutes les formes spontanées, celles qui échappent à l'arc de la figuration réaliste, développée de la Renaissance italienne au XIXe siècle. Le primitivisme a constitué un antidote à l'académisme, permettant de rompre avec la beauté, telle qu'elle était jusqu'alors définie et exposée dans les musées. Cela n'exclut pas pourtant toute idée d'antécédent : les artistes d'avant-garde ont pris pour sources d'inspiration d'autres œuvres considérées comme *primitives*. On peut donc bien parler de primitivisme au singulier et s'accorder sur un dénominateur commun, en reprenant l'efficace définition d'Henri Meschonnic : « Le primitivisme est une

---

5. Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, Munich, [s. n.], 1912, rééd. 1914. Traduction : *Id.*, *L'Almanach du « Blaue Reiter »* [*L'Almanach du Cavalier bleu*], éd. Klaus Lankheit, trad. E. Dickenherr *et al.*, Paris, Klincksieck, 1981.

6. C'est là une expression de Philippe Dagen, qui s'empresse d'ajouter qu'une telle histoire relève « de l'idéal et du fantasme ». Philippe Dagen, *Primitivismes 2 : une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021, p. 11.

critique pratique du rationalisme et du naturalisme[7]. » Pour autant, les manifestations de l'idée primitiviste sont multiples, et tous les historiens ou théoriciens de l'art se sont attachés à dégager différents modes, quand bien même ceux-ci interférent : primitivisme fasciné par un ailleurs – colonial ou non –, par le passé – préhistorique ou historique –, par les traditions populaires, par des instances non rationnelles, ou pensées comme telles, en particulier l'enfance. On ajoutera que si le primitivisme est d'abord un mouvement pictural, il concerne aussi d'autres arts, comme la musique et la littérature. Dans l'examen de ces différents modes, nous chercherons toujours à comprendre le primitivisme russe dans ses liens avec l'ensemble des mouvements occidentaux, tout en œuvrant à en dégager certaines spécificités.

Phases

Le primitivisme se développe au XIXe et au XXe siècle selon deux temporalités. L'une agit dans la lenteur ; l'autre suit un tempo effréné.

Pré-primitivisme

L'intérêt pour l'ethnographie et le folklore s'est diffusé en profondeur au cours du XIXe siècle, préparant ce qui apparaît par la suite comme une rupture forte. À cette tendance, se rattache l'article de Virginie Tellier portant sur *Une chronique de famille* d'Aksakov (1856), texte qui montre la diversité ethnique des autochtones : Bachkirs, Tatars, Tchouvaches, Tchérémisses, Mechtcheriaks et Mordves. Par ailleurs, on a coutume d'opposer symbolisme et avant-gardes, mais l'on peut repérer un commun intérêt de ces deux mouvements pour le *primitif* : selon l'historien de la littérature Vladimir Markov, le début du primitivisme s'enracine dans le symbolisme et dans son intérêt pour la mythologie slave. L'article d'Anastasia Kozyreva montre bien que le peintre Mikhaïl Vroubel, souvent associé au symbolisme, anticipe de dix ans les tentatives des frères Bourliouk, de Larionov et de Gontcharova.

7. Henri Meschonnic, « Le primitivisme vers la forme-sujet », in *Id., Modernité modernité,* Lagrasse, Verdier, 1988, p. 273.

Frénésie primitiviste

Puis, en l'espace de quelques années, entre 1910 et 1914, fuse soudain en Russie une période que l'on pourrait nommer la phase du « primitivisme enragé » (pour détourner une expression du compositeur Arthur Lourié qui parle de « futurisme enragé[8] »). L'histoire du primitivisme russe est de fait intimement liée à celle du futurisme ou de « l'avenirisme », selon le mot de Khlebnikov[9], et à ses protagonistes : Natalia Gontcharova, Mikhaïl Larionov, les frères Bourliouk, Khlebnikov, Kroutchenykh, Kamenski, Chevtchenko, Iliazd, Le-Dantu. Cette liste est évidemment à étendre : Lentoulov, Chagall, Malevitch, Kandinsky, Vladimir Markov (Matvejs) apportent des contributions importantes. Les œuvres primitivistes voisinent sans contradiction avec des œuvres répondant directement aux principes de Marinetti, comme le prouve la peinture de Gontcharova. On pourrait même aller jusqu'à dire : le primitivisme russe, dans sa phase enragée, *est* un futurisme. Il est le moyen par lequel le futurisme se constitue et trouve une substance. Dans son *Histoire du futurisme*, Vladimir Markov présente la thèse suivante : en Russie, les futuristes ont d'abord proposé une peinture cubiste tout en développant une poésie primitiviste, dont Khlebnikov est le meilleur représentant[10]. Dans la mesure où l'on a l'habitude de considérer les groupes d'avant-gardes comme des blocs cohérents (les dadaïstes font de la peinture dada et de la poésie dada ; les surréalistes pratiquent un surréalisme poétique et pictural), c'est là un éclairage particulièrement intéressant. Pourtant si le futurisme, dans toutes ses nuances, en Russie et hors de la Russie, a fait l'objet d'expositions et d'études transversales très complètes[11], il n'en va pas de même pour le primitivisme.

---

8. Arthur Lourié est cité par Valentine Marcadé, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 224.

9. Voir *ibid.*, p. 204. Les frères Bourliouk ont fédéré le groupe des Aveniristes [*Budetljane*] qui est actif de 1910 à 1914. Pour s'en distinguer, Larionov, rompant avec les Bourliouk et avec le groupe du « Valet de Carreau », crée les Aveniriens [*Budušči*ki].

10. Vladimir Markov, *Futurism. A History*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968. Markov évoque alors le groupe des Hyléens et il précise que le cubisme deviendrait par la suite sensible dans la poésie futuriste.

11. Voir par exemple Pontus Hulten (éd.), *Futurisme & futurismes*, catalogue de l'exposition de Venise « Futurismo & Futurismi », Paris, Le Chemin vert, 1986.

L'Histoire du futurisme de Vladimir Markov permet de reconstituer une chronologie pour cette deuxième phase de frénésie primitiviste. On peut distinguer deux épisodes ayant valeur d'actes fondateurs pour le « primitivisme enragé » : la troisième exposition de la « Toison d'or[12] », à Moscou, et le séjour de décembre 1911 du poète Benedikt Livchits dans une propriété de Crimée administrée par la famille Bourliouk, menant à la création du groupe des Hyléens[13].

En décembre 1909, la troisième exposition organisée à Moscou par la revue symboliste *La Toison d'or* [*Zolotoe runo*][14], marque ainsi un tournant. Dans les deux expositions précédentes, l'art français et l'art russe avaient voisiné dans des sections séparées, puis s'étaient entremêlés. Cette fois, c'est l'art russe qui s'affirme. Les toiles de Larionov et de Gontcharova prennent la première place, aux côtés de divers objets d'artisanat populaire : dentelles et broderies, *loubki*, icônes, moules à pain d'épice. Les deux peintres ont entrepris de se détourner consciemment de la peinture française et occidentale, pour trouver de nouvelles sources dans la culture russe populaire, et ils l'affichent dans leurs choix iconographiques. D'autres expositions vont permettre d'affermir la place de cet art proprement russe et d'en approfondir la connaissance, en particulier en 1913, lorsque la dynastie des Romanov célèbre son 300e anniversaire en organi-

12. Sur le rôle central des expositions, voir l'ouvrage d'Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

13. Benedikt Livšic, *Polutoraglazyj strelec*, L., Izdatel'stvo pisatelej, 1933. Traduction française : Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, trad. et éd. d'Emma Sébald, Valentine Marcadé & Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 33-69. Livchits prend des distances avec le nom « Hyléen », p. 69.

14. Nikolaï Riabouchinski, éditeur de la revue, l'abreuvait de fonds très importants. Ses fréquents voyages en France lui permettaient de fréquenter les Salons, et Maurice Denis était un correspondant permanent de la *Toison d'or*. C'est ainsi que dès 1908, Riabouchinski fait exposer les fauves et les Nabis à Moscou, ainsi que des toiles « post-impressionnistes » (pour reprendre le mot de Roger Fry), et qu'il constitue une section russe où l'on rencontre déjà les œuvres de Larionov et Gontcharova. La revue consacre de nombreux articles à l'exposition. La deuxième exposition, en 1909, ne sépare plus les Russes et les Français. La troisième exposition est celle d'une affirmation de Larionov et Gontcharova, qui se détournent de l'Occident et présentent aussi des objets d'art populaire. Voir Valentine Marcadé, *Le Renouveau*…, *op. cit.*, p. 170-172.

sant une immense exposition d'art russe ancien, présentant notamment de très nombreuses icônes nettoyées pour l'occasion[15]. L'avènement du primitivisme russe s'entremêle à la prise de conscience de l'existence d'un art proprement national.

L'autre moment fondateur du primitivisme se déroule en décembre 1911. David Bourliouk invite Livchits dans la demeure qu'administre son père, non loin de la mer Noire, dans le district Tchernyanka, c'est-à-dire dans l'ancienne Tauride, en ancien territoire barbare, là où passaient jadis les hordes scythes. L'année précédente, Larionov puis Khlebnikov avaient déjà effectué des séjours sur cette terre que Livchits désigne du nom de Hylée [*Gileja*] selon un terme que l'on rencontre par quatre fois chez Hérodote. Il relate cette expérience dans son autobiographie, *L'Archer à un œil et demi* (1933). Livchits, en toute conscience, découvre au milieu des steppes un mode de vie le renvoyant aux temps de l'Âge du bronze chantés par Homère (l'adjectif « homérique » revenant sous sa plume[16]).

On cite souvent une phrase de Virginia Woolf où celle-ci remarque que « vers décembre 1910, le caractère humain se trouva transformé[17] » – fréquemment interprétée comme une allusion à l'impact laissé par la découverte soudaine d'un art entièrement nouveau durant la première exposition post-impressionniste organisée par Roger Fry durant l'hiver 1910. De même, on pourrait déclarer qu'en Russie, l'année 1905 marqua le début d'une ébullition, et que le changement dans les sensibilités se trouva pleinement confirmé en 1913. L'année 1913 semble bien être celle où les expérimentations primitivistes culminent. En mars 1913, Larionov

---

15. « *Vystavka drevne-russkago iskusstva ustroennaja v 1913 godu v oznamenovanie čestvovanija 300-letija carstvovanija Doma Romanovyx* » [Exposition de l'art russe ancien, organisée en 1913 dans le cadre des célébrations des 300 ans de règne de la Maison des Romanov]. Voir Ivan Foletti, « L'exposition des icônes de 1913 à Saint-Pétersbourg : la découverte des origines chrétiennes russes », in Ivan Foletti, Manuela Gianandrea, Serena Romano & Elisabetta Scirocco (éd.), *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, Rome, Viella, 2018, p. 323-330. Voir aussi François-René Martin, « Le Moine-peintre et le primitif. L'invention des "Primitifs" russes dans une perspective internationale », *Cahiers du Monde Russe*, 53/2-3, 2012, p. 467-477.

16. Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, *op. cit.*, p. 40 et p. 47.

17. « *[I]n or about December 1910, human character changed* », Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), in *Id.*, *Collected Essays*, t. 1, Londres, The Hogarth Press, 1966, p. 320.

et Gontcharova exposent pour la première fois des tableaux de Pirosmani dans l'exposition « La Cible » à Moscou, et ils lancent le « rayonnisme ». Alexandre Chevtchenko fait paraître en juin son manifeste du Néo-Primitivisme[18]. Natalia Gontcharova présente en août à Moscou une exposition personnelle, rassemblant en ordre chronologique 773 de ses œuvres, et dont une section – celle de 1906 à 1911 – est intitulée « Synthèse, cubisme et primitivisme[19] ». C'est à l'époque une pratique peu fréquente, presque inouïe, d'octroyer une exposition à un unique artiste (qui plus est vivant)[20]. Le 5 novembre 1913, Ilia Zdanevitch (Iliazd) donne une conférence sur le toutisme [*vsëčestvo*], théorie complexe qu'il a développée avec le peintre Mikhaïl Le-Dantu[21]. Toujours la même année, les expérimentations de Larionov et de Gontcharova s'accompagnent de l'organisation de plusieurs expositions d'art populaire. Le primitivisme, qui peut être défini comme une relation à des œuvres considérées comme *primitives*, consiste à se faire *inventeur* (au sens archéologique de découvreur) des *primitifs*, à les rendre visibles, à en favoriser la réception.

Il est important ici de remarquer un phénomène de synchronie. Au même moment, dans le reste du monde, des expositions majeures permettent à la fois de faire connaître les œuvres de la modernité (comprise comme française), et de faire émerger à leur contact un nouvel art national. Tel fut le rôle des expositions post-expressionnistes organisées par Roger Fry à Londres en 1910 et en 1912 (Gontcharova participa activement à ce second événement).

---

18. Valentine Marcadé, *Le Renouveau*…, *op. cit.*, p. 232-233.

19. Natal'ja Gončarova, *Vystavka kartin Natalii Sergeevny Gončarovoj, 1900-1913* [Exposition des tableaux de Natalia Sergeïevna Gontcharova, 1900-1913], M., [s. n.], 1913.

20. Le 24 mars 1910, Gontcharova avait déjà organisé à Moscou une exposition personnelle d'ampleur moindre, fermée au bout d'une journée par la censure car l'artiste avait présenté des nus.

21. Mixail Le-Dantju, *Živopis' vsëkov* [La Peinture des toutistes], éd. de John Bowlt, *Minuvšee* (Paris), 5, 1991, p. 183-202. Selon Régis Gayraud, le toutisme constitue ainsi la forme la plus complexe et la plus aboutie d'une pensée du primitivisme, voir notamment « Le temps du toutisme », *Modernités russes*, 10, Université Lyon-III, 2010, p. 123-136 ; « Portrait de Gogol en "toutiste" : Iliazd et Gogol », *Revue Russe*, 34, 2010, « Vues de Gogol », p. 73-86 ; « Toutisme et Renaissance », *Modernités russes*, n° 12 (Université Lyon-III), 2011, p. 213-224.

Tel fut aussi en 1913 le rôle l'Armory Show à New York, puis à Chicago et à Boston.

Post-primitivisme

Ces expérimentations s'interrompent avec la Première Guerre mondiale et les révolutions. De 1917 à 1921, le constructivisme (qui trouve ses racines dans les années 1910) est promu art officiel de la révolution russe. Ses explorations de la géométrie semblent tourner le dos au primitivisme, alors même que ses pionniers (Malevitch et El Lissintzky) ont été nourris par celui-ci. Les avant-gardes sont impitoyablement brisées, et tout ce qui ressortit au modernisme ou au formalisme est stigmatisé et interdit. La doctrine du réalisme socialiste, adoptée officiellement à l'exclusion de toute autre au début des années 1930, s'oppose dans son essence même au primitivisme. La décennie 1930 s'avère fatale aux membres de l'avant-garde et aux primitivistes qui sont encore en Russie. Le poète paysan Nikolaï Kliouev, évoqué dans ce dossier par Daria Sinichkina, est arrêté en 1933 et fusillé en 1937. Malevitch sera persécuté et torturé. D'autres seront victimes des purges, comme Benedikt Livchits qui meurt en 1938.

Si le primitivisme russe trouvera des prolongements en Europe, dans l'émigration[22], il semble donc s'éteindre en URSS. On pourrait toutefois s'interroger sur certaines rémanences. L'un des grands intérêts de l'article de Michael Kunichika est ainsi d'évoquer le devenir du primitivisme chez Khlebnikov dans les années 1920. Il laisse apparaître que l'utopie primitiviste peut se conjuguer avec l'utopie révolutionnaire. La question continue à se poser pour des œuvres bien plus tardives. Peut-on par exemple encore considérer comme primitiviste un poème d'Evtouchenko datant de 1955, intitulé « Idole[23] », et portant sur une sculpture évenk abandonnée dans la taïga, délaissée, tombant en miettes ? Les dernières strophes redonnent vie à cette idole qui humecte ses lèvres sèches, désireuse de boire le sang du sacrifice : les idoles constituent-elles alors encore un projet de transformation du poète, qui espère se faire *primitif*, se « primitiviser » ? Pour construire l'« histoire complète » du primitivisme à laquelle aspire Philippe Dagen, il faudrait donc, au-delà de la période considérée dans ce numéro, étudier le devenir du

22. Chagall était venu à Paris dès 1910. Il retourne en Russie en 1917 et revient en Europe en 1922.

23. Evgenij Evtušenko, « Idol » (1955), *Ja sibirskoj porody* [Je suis de race sibérienne], Irkoutsk, Vostočno-sibirskoe izdatel'stvo, 1971, p. 52-53.

primitivisme, ce que l'on pourrait nommer un post-primitivisme. Il faudrait observer comment l'art de la performance et de l'installation a pu être nourri par une relation au *primitif*[24] et se demander comment cette « préférence » continue de jouer un rôle dans la poésie et l'art contemporains, mais sous d'autres noms, et en abandonnant souvent la fiction du *primitif*. Pour citer encore Henri Meschonnic : « Comme rejet d'une histoire de la raison, le primitivisme est une part constitutive de la modernité, et se poursuit, avec d'autres formes, d'autres références, dans le post-moderne[25]. »

Transferts culturels et spécificités russes

D'intenses échanges entre l'Europe et la Russie

Revenons à la période du « primitivisme enragé » et aux synchronies que nous y repérions. Il s'agit encore une fois de sortir la Russie de la position marginale à laquelle l'histoire occidentale du primitivisme a pu la cantonner, et d'insister sur le fait que le primitivisme s'est construit au fil d'échanges entre Est et Ouest, faits d'allers et retours, au gré des trajectoires complexes de nombreux artistes, mais aussi de collectionneurs et des expositions qui ont fait voyager les œuvres.

Le primitivisme russe se joue en partie dans la réception du primitivisme européen (et avant tout français). Or cette réception est conflictuelle : elle est faite d'émulation, de désir de dépasser les Français, soit en les assimilant pour les continuer, soit en les rejetant. Les groupes d'avant-garde se déchirent autour de ces questions. Les Russes réagissent au primitivisme de l'École de Paris, qu'ils connaissent notamment grâce aux achats de quelques très grands collectionneurs, comme Chtchoukine et Morozov. Nombreuses sont les expositions (en particulier celles de la « Toison d'or ») qui font venir les toiles des peintres vivant à Paris, ainsi que de Gauguin, Cézanne, Van Gogh, qui forment un réservoir dans lequel ces primitivistes puisent. Lorsque l'exposition du « Valet de carreau » montre des toiles françaises, celles-ci sont objets de réactions polémiques. Benedikt Livchits raconte ainsi comment les frères Bourliouk, découvrant grâce à une photographie le Picasso

24. Sur le rapport du *Land Art* au *primitif*, voir Lucy Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of prehistory*, New York, Pantheon books, 1983.

25. Henri Meschonnic, « Le primitivisme vers la forme-sujet », art. cit., p. 273.

cubiste et primitiviste des *Demoiselles d'Avignon*, décident de mener un « combat mortel avec les Parisiennes » (c'est-à-dire les femmes peintes par Picasso) avec des armes spécifiquement russes, les têtes de flèches scythes qu'ils découvrent dans des kourganes[26]. Réciproquement, les artistes russes exposent à l'étranger, en particulier Gontcharova et Larionov. Ils participent aux expositions du *Blaue Reiter*, ils sont montrés à Paris par Paul Guillaume[27] et leurs tableaux constituent des pièces maîtresses dans la seconde exposition du post-impressionnisme à Londres en 1912, qui contient une section russe dirigée par Boris Anrep[28]. Ils peuvent alors rechercher des équivalences et affirmer des principes d'égalité : Roublev est un Giotto (ou un Fra Angelico) russe, Pirosmani est un Giotto ou un Douanier Rousseau géorgien, et aux yeux de Gontcharova, Cézanne et les icônes se valent[29].

Sur un plan plus individuel, on observe les trajectoires complexes de nombreux artistes russes. Certains habitent à l'étranger, comme Kandinsky, un temps au moins, à Munich (il n'est d'ailleurs pas le seul Russe lançant l'aventure du *Blaue Reiter*) ; beaucoup d'autres en France (Survage, Sonia Delaunay, Chagall, Zadkine, Iliazd). L'article de Jehanne Denogent est ainsi consacré aux « poupées » de Marie Vassiliev : arrivée à Paris en 1907, élève de Matisse, celle-ci ouvre une Académie qui rassemble des réseaux français et russes dans des « synergies sociales et esthétiques ». Gontcharova et Larionov émigrent quant à eux après la Révolution, de même que le peintre Boris Grigoriev, évoqué dans l'article de Tatiana Victoroff. En 1924, ce dernier peut alors partir sur les traces de Paul

---

26. Bénédikt Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, *op. cit.*, p. 43 et 45.

27. Voir par exemple l'article de Guillaume Apollinaire, « Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow », *Les Soirées de Paris*, 26-27, juillet-août 1914, p. 370-371.

28. Boris von Anrep, « The Russian Group », in Roger Fry (éd.), *Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists*, Londres, Ballantyne & Company Ltd, 1912.

29. Natal'ja Gončarova, « Albom », [s. d.] (c. 1911), Archives du Stichting Cultureel Centrum Khardzhiev-Chaga (Fondation culturelle Khardzhiev-Chaga), Amsterdam, boîte 78. Cité en anglais dans John Bowlt, Matthew Drutt & Zelfira Tregulova (éd.), *Amazons of the Avant-Garde*, *Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2000, p. 309.

Gauguin à Pont-Aven[30]. Réciproquement là aussi – même s'il s'agit plutôt de voyages ou de séjours que d'émigration – des Européens vont trouver en Russie leur inspiration primitiviste. On pense à Rilke (dont Daria Sinichkina rappelle qu'il a été le traducteur de celui qui est considéré comme le premier « poète paysan », Spiridon Drojjine) : après ses deux séjours en Russie en 1899 et 1900, il consacre un recueil de poésie à un moine russe iconographe : *Le Livre des heures* [*Das Stunden-Buch*, 1905], dont la première partie, « Le Livre de la vie monastique » [« Das Buch vom mönchischen Leben »], est écrite directement dans le sillage de sa découverte de la Russie. On pense surtout à Matisse, qui séjourne à Moscou chez son collectionneur Chtchoukine en 1911 et qui s'écrie devant les journalistes russes l'interrogeant : « J'ai vu hier une collection d'icônes russes anciennes. Voilà du grand art authentique. Je suis épris de leur émouvante simplicité, qui m'est plus proche et chère que les toiles de Fra Angelico. Dans ces icônes, l'âme des peintres s'épanouit telle une fleur mystique. C'est chez eux qu'il faut apprendre l'essence de l'art[31]. » Christophe Imbert revient ici largement sur la construction de l'équivalence entre *primitifs* italiens (Fra Angelico au premier chef) et peintres d'icônes (Roublev essentiellement) chez Goumiliev : on le voit, cette équivalence est établie en Europe comme en Russie. Matisse emploie tout le faisceau lexical primitiviste pour parler des icônes : « C'est un art primitif mais authentiquement populaire. Il faut que le peintre moderne puise son inspiration chez les primitifs[32]. » C'est moins d'un dialogue des primitivismes qu'il s'agit dans ce cas que d'une recherche du *primitif* même (et Matisse voit d'ailleurs déjà l'Orient dans la Russie) :

> Je n'ai vu nulle part ailleurs une telle richesse et pureté de couleurs, une telle spontanéité dans la représentation. C'est le meilleur patrimoine de Moscou. Il faut venir ici pour s'instruire car c'est chez les primitifs qu'il convient de chercher l'inspiration.

---

30. Sur l'attrait exercé par Gauguin sur les peintres russes, voir Philippe Le Stum, *Peintres russes en Bretagne*, catalogue d'exposition, Plomelin, Palantines, 2006.

31. Cité dans Albert Kosténévich & Natalia Sélionova (éd.), *Matisse et la Russie*, Paris, Flammarion, 1993, p. 47-48.

32. *Ibid.*, p. 48.

> Les couleurs, leur compréhension, la simplicité, sont autant d'atouts des primitifs. Le peintre moderne doit conférer à ceci son sens de la mesure pour créer une importante œuvre d'art[33].

Les échanges sont donc nombreux et décisifs entre Europe et Russie, qu'il s'agisse de chercher chez soi comme ailleurs des *primitifs* (les *primitifs* italiens peuvent inspirer la modernité russe comme les icônes peuvent inspirer l'avant-garde française) ou de faire dialoguer des recherches primitivistes.

Un primitivisme russe plus réflexif ?

Une différence importante sépare néanmoins le primitivisme en Russie et celui qui se développe en Allemagne, en France, dans le reste de l'Europe ou aux États-Unis. Elle réside en ceci : le primitivisme russe se nomme lui-même. Il est conscient d'exister, et de former le terreau où se nourrit le renouveau de l'art. Il fait l'objet de théories formulées par les artistes eux-mêmes, et il est l'occasion d'élaborer une nouvelle terminologie. On trouvera un rappel de ce travail lexical dans l'article d'Anastasia Kozyreva, qui renvoie au livre important d'Irina Chevelenko, *Modernizm kak arxaizm* [L'Archaïsme comme modernisme][34]. Englobant tous les mots qui constituent le réservoir lexical primitiviste, et qui sont plus ou moins équivalents (premier, originel – pour le russe « *pervobytnyj* ») ou contradictoires (biblique, adamiste, barbare), le terme de « *primitivizm* », d'origine latine et non slave, donne une cohérence au faisceau éclectique qu'il recouvre. On peut même parler d'une forme de « surconscience » primitiviste dans le manifeste de Chevtchenko qui s'intitule « *Neo-primitivizm*[35] » : le mot même [*slovo*] y est commenté et la volonté de définition est très nette. Cet usage appuyé du terme contraste notamment avec la situation française. À Paris, des peintres comme Derain, Picasso ou Matisse *pratiquent* le primitivisme, mais ils n'éprouvent pas le besoin d'y consacrer des textes, ni même de chercher à le définir. De surcroît, en France, le primitivisme n'est pas un fait de groupe, mais d'individus (certes unis par

33. *Ibid.*, p. 52-53.

34. Irina Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm. Nacionalizm i poiski modernisckoj èstetiki v Rossii* [Modernisme comme archaïsme. Nationalisme et la quête de l'esthétique moderne en Russie], M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

35. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm. Ego teorija, ego vozmožnosti, ego dostiženija* [Le Néo-primitivisme. Sa théorie, ses capacités, ses réalisations], M., Tipografija 1-j Moskovskoj Trudovoj Arteli, 1913.

des liens d'amitié, d'émulation, de rivalité)[36]. En Allemagne en revanche, et plus encore en Russie, le primitivisme fédère des groupes, et il doit donc nécessairement être défini afin de pouvoir le cas échéant devenir une doctrine. Les peintres (et les poètes) se livrent alors à une activité théorique de première importance. Le primitivisme, qui s'élabore à travers de nombreux manifestes et des publications variées, se sait tel, mais il se sait aussi *russe*, non pas seulement en raison du pays où il se développe mais parce qu'il porte à la fois une interrogation et une réponse sur ce qui constitue la Russie.

On notera ici une tension importante entre deux conceptions. D'une part, certains, sensibles à tous ces échanges, sensibles à l'idée même de courants globaux en art et en littérature, insistent sur le fait que, par le primitivisme, la Russie s'inscrit sur la scène mondiale. Pour Korneï Tchoukovski, qui a écrit sur le primitivisme littéraire[37], il s'agit d'un élan général [*vceobščaja tjaga*], dont les manifestations se retrouvent dans toute la littérature mondiale. Pour d'autres au contraire, la dimension nationaliste prime[38]. C'est le cas pour Natalia Gontcharova, qui estime avoir pris à l'Occident tout ce qui était possible et s'être fait reconnaitre l'égale des plus grands

---

36. On trouvera bien un manifeste du primitivisme publié en 1909 par trois poètes toulousains occitanistes en réponse au « Manifeste du futurisme » de Marinetti paru en février de la même année, mais leur défense de la tradition, du « culte du souvenir » est bien différente des propositions primitivistes de l'avant-garde (Touny-Lérys, Marc Dhano & Georges Gaudion, « Le Primitivisme », *Poésie*, Toulouse, juin/juillet/août 1909, 31-32-33). Le « primitivisme » s'entend ici comme un « passéisme » ou un « traditionnalisme ».

37. Kornej Čukovskij, « Ego-futuristy i Kubo-futuristy », *Al'manax izdatel'stva Šipovnik* (1914), repris dans Kornej Čukovskij, « Futuristy », in *Id.*, *Lica i maski* [Les visages et les masques], SPb., Šipovnik, 1914. Il existe plusieurs versions de ce texte ; nous nous appuyons ici sur celle donnée dans Kornej Čukovskij, *Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. 6, M., Xudožestvennaja literatura, 1969, p. 202-239. La traduction française par Gérard Conio, *Les Futuristes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, s'appuie sur la version de Kornej Čukovskij, *Futuristy* [Les Futuristes], P., Poljarnaja Zvezda, 1922.

38. On pourrait multiplier les exemples, mais notons surtout une exception : Kandinsky dans le *Blaue Reiter* annonce un principe d'internationalité. Selon lui, chaque peuple pris à part n'est qu'un créateur parmi d'autres de la totalité. L'art d'un peuple unique ne saurait donc être considéré comme la totalité : « L'œuvre tout entière, celle que l'on nomme art, ne connaît ni peuple ni frontière, mais seulement l'humanité. » Voir Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *L'Almanach du « Blaue Reiter »*, *op. cit.*, p. 63.

peintres européens en exposant à leurs côtés[39]. Elle déclare alors avec véhémence se tourner entièrement vers l'Orient. Dans un geste reprenant celui des apôtres du Christ, « elle secoue la poussière de ses sandales », refusant de garder avec elle la moindre parcelle de la terre où vivent ceux qui refusent d'accueillir la Parole (Matthieu : 10,14). Le groupe « Queue d'âne » de Larionov et Gontcharova a fait sécession avec le « Valet de carreau » afin d'éviter d'exposer avec des peintres occidentaux.

La position de Chevtchenko est plus subtile malgré l'affirmation apparemment définitive du manifeste selon laquelle le « Néo-Primitivisme est un phénomène profondément national[40] ». Car ce nationalisme est une synthèse, qui intègre bien le détour occidental de l'art, parti de l'Orient :

> Prenons notre peinture de l'ancienne Russie. Il suffit de comparer notre « écriture à ramages » avec les tapis d'Orient, notre « peinture spirituelle et morale » et son prolongement direct – les images populaires et les louboks – avec la peinture – avec la peinture indo-persane pour découvrir tout à fait clairement leur origine commune, leur affinité spirituelle.
>
> Dans d'autres pays, l'influence de l'Orient n'est pas moins évidente, pas moins grandiose ; les formes de l'Art occidental se sont façonnées entièrement à partir des formes de Byzance, qui les avaient empruntées à son tour à l'Art plus ancien de Géorgie et d'Arménie.
>
> Ainsi, on obtient pour ainsi dire une rotation, une procession des Arts qui part de nous, de l'Orient, du Caucase vers Byzance, puis vers l'Italie et de là empruntant un peu de la technique de la peinture à l'huile, de la peinture à chevalet, revient à nous.
>
> D'où des épithètes comme « écriture française » dans lesquels si nous poussons notre investigation plus loin nous sentons de nouveau la splendeur de notre barbarie, l'Art primitif de l'Orient, plutôt que l'Occident avec son imitation simple, naturaliste, parfois tout à fait absurde de la Nature[41].

---

39. Natal'ja Gončarova, *Vystavka kartin*…, *op. cit.*

40. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm*…, *op. cit.*, p. 16. Traduction française par Anne Duruflé : Alexandre Chevtchenko, « Le Néo-Primitivisme », in Troels Andersen & Ksenia Grigorieva, *Art et poésie russes, 1900-1930, textes choisis*, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne, 1979, p. 76.

41. *Ibid.*

Nous reviendrons un peu plus loin sur ce tropisme oriental, mais notons dès à présent qu'il s'associe à la recherche identitaire et nationale, sans exclure un mouvement plus global et plus complexe de l'histoire des arts.

Modes

La plupart des études portant sur le primitivisme soulignent la diversité des œuvres tenues pour *primitives*. Le *primitif* serait rétif à l'étude, voire suspect[42], car il échappe aux catégories temporelles et géographiques élaborées par l'histoire de l'art. Il se découvre tout aussi bien dans une broderie roumaine que dans une statuette du Cameroun, il peut être infiniment reculé dans le temps ou créé dans le présent.

Il s'agit alors d'élaborer des typologies permettant de regrouper et d'articuler les différents *primitifs*. En 1935, Arthur Lovejoy et George Boas, dans *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*[43], proposent une première distinction qui demeure particulièrement efficace et opératoire. Ils opposent deux tendances de la pensée occidentale, le « primitivisme culturel » et le « primitivisme chronologique », chacune postulant que l'ici et le maintenant accusent une perte, un déclin. Le « primitivisme culturel » s'intéresse aux sociétés éloignées dans l'espace, vivant à l'état de nature, aujourd'hui, dans notre présent[44] ; en d'autres termes pour les XIXe et XXe siècles, ce sont les « nègres » d'Afrique et d'Océanie, les peuples vivant dans les colonies possédées par l'Europe. Le « primitivisme chronologique » porte sur un temps reculé, sur un Âge d'or, un Éden, une Arcadie, irrémédiablement perdus. Les deux catégories de Lovejoy et Boas se subdivisent elles-mêmes en « primitivisme dur » et « primitivisme doux », comme le rappelle dans son article Michael

42. Voir les remarques de l'historien de l'art Joshua Cohen dans « Derain et le "primitif" », in Cécile Debray (éd.), *Derain. 1904-1914, la décennie radicale*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 129.

43. Arthur Lovejoy & George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, 1973 (1e éd. : 1935).

44. Sur les chevauchements du primitivisme (culturel) et de l'exotisme, ainsi que sur les lignes de partage entre ces deux catégories, voir notamment Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 194-195 et 200-203.

Kunichika[45]. On peut ajouter que primitivismes chronologiques et culturels sont susceptibles de se superposer, comme lorsque l'on s'intéresse à l'art de l'Amérique pré-colombienne ou à la sculpture de l'île de Pâques. Beaucoup de sculptures africaines sont également anciennes de plusieurs siècles. Néanmoins la plupart des commentateurs du premier XXe siècle (comme Marius de Zayas, Henri Clouzot ou André Level) soulignent qu'il est impossible d'établir de datations en ce qui concerne les sociétés sans écriture. Cette absence de sources écrites nourrit leur mépris envers l'« art nègre ».

Les études portant sur le primitivisme privilégient le plus souvent le « primitivisme culturel » comme l'indique encore en 1985, à la manière d'un symptôme, le mot « tribal » dans le titre de William Rubin : *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. « Art nègre » et *primitif* et se confondent au détriment de tous les autres possibles. La catégorie du « primitivisme chronologique » se trouve fréquemment occultée ou minorée, elle n'est pas systématiquement articulée au « primitivisme culturel ». Elle est pourtant très fortement présente si l'on accepte d'étendre la définition qu'en proposent Lovejoy et Boas : il s'agit pour les Européens ou les Russes de regarder en arrière, dans leur propre passé, pour découvrir des *primitifs* reculés dans le temps. Cette tendance est particulièrement nette au tournant des XIXe et XXe siècles car elle permet d'affirmer des tendances nationalistes. Tout autant que le « primitivisme culturel », elle est nourrie d'idéologie politique.

Des historiens de l'art comme Michela Passini et François-René Martin ont ainsi étudié la succession des expositions mettant en évidence les traditions *nationales* à travers les peintres dits *primitifs*, entre 1902 et 1904[46] : c'est d'abord, en 1902, à Sienne la « *Mostra*

---

45. Le « primitivisme dur » désigne un état dans lequel les hommes doivent constamment lutter pour subvenir à leurs besoins élémentaires, ce qui ne leur laisse pas le loisir de développer sciences et arts, sans lesquels ils sont plus heureux (c'est le cas des barbares comme les Scythes, les Gètes et les Germains). Le « primitivisme doux » renvoie en revanche à un état dans lequel la nature pourvoie aux besoins humains. Les hommes peuvent alors consacrer l'essentiel de leur existence à poursuivre leurs désirs et à créer dans le bonheur : c'est l'état associé à l'Âge d'or antique et à la pastorale.

46. Voir Michela Passini, « Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien. Les Primitifs exposés à Bruges, Sienne, Paris et Düsseldorf (1902-1904) », in *Intermédialités / Intermediality*, 15, « Exposer / Displaying », éd. Elitza Dulguerova, printemps 2010, p. 15-32.

dell'antica arte senese » (1902), à Bruges l'« Exposition de Primitifs flamands et d'art ancien » organisée en 1902, et à Düsseldorf la « *Kunsthistorische Ausstellung* » qui sera suivie en 1904 par une seconde « *Kunsthistorische Ausstellung* » complétant le panorama de l'art de l'Allemagne occidentale ; c'est enfin, en 1904, l'exposition du Louvre portant sur les « primitifs français ». Cette dernière constitue une « exposition de combat » selon François-René Martin[47], permettant d'affirmer et de prouver l'existence d'une tradition française distincte de la peinture flamande. La lecture du catalogue – qui exalte le « génie national », « l'hégémonie de la France » aux « XIIe et XIIIe siècles, dans les arts comme dans les lettres », « ses grandeurs » et « ses titres de gloire » – est édifiante[48]. Cette exposition fera notamment à Derain l'effet d'une révélation[49]. Les artistes contemporains peuvent découvrir parmi ces *primitifs* nationaux leurs ancêtres, leurs précurseurs et des modèles libérant pour eux de nouveaux possibles. L'exposition moscovite de 1913 célébrant l'art russe ancien s'inscrit dans cette dynamique.

Philippe Dagen élabore pour sa part une classification distinguant cinq modes de *primitif*, le primitivisme se concevant alors nécessairement au pluriel. Ce sont « le sauvage, le fou, l'enfant, le préhistorique et le rustique[50] ». Cette typologie recoupe et complète celle esquissée en 1968 par Vladimir Markov dans son *Histoire du futurisme russe*. Ce dernier distinguait trois tendances dans le primiti-

---

47. François-René Martin, « Le Moine-peintre et le primitif... », art. cit., p. 467.

48. Ces expressions sont tirées du catalogue : Henri Bouchot, Georges Lafenestre, Léopold Delisle & Jules Guiffrey, *Les Primitifs français*, catalogue de l'exposition du Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et de la Bibliothèque nationale, Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, 1904, p. XII. Voici la première phrase du catalogue : « Depuis que les Gaulois, nos ancêtres, amis des couleurs vives et des paroles sonores, furent initiés, par leurs conquérants, aux séductions de la culture gréco-romaine, la pratique des arts, plastiques ou littéraires, n'a guère été interrompue dans notre pays. » (p. X). Philippe Dagen évoque rapidement cette exposition dans *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 2010 (1e éd. : 1998), p. 302, relevant son nationalisme brûlant.

49. Voir Cécile Debray (éd.), *Derain*…, *op. cit.* Grünewald a joué un rôle comparable de *primitif* pour les expressionnistes allemands. Voir l'exposition du Musée Unterlinden à Colmar en 2016-2017 : « Otto Dix – le Retable d'Issenheim ».

50. Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, *op. cit.*, p. 16.

visme pratiqué par les poètes russes : l'art des enfants (que la critique américaine nomme aussi *infantilism*[51]), la Préhistoire et le folklore. Selon lui, ce ne sont pas tant les contes, les légendes, les bylines et les chants paysans qui intéressent des poètes comme Khlebnikov et Kroutchenykh, mais des productions méprisées car dépourvues d'authenticité aux yeux des érudits : des chansons sentimentales ou des pièces de vers qui tentent de reproduire les codes de la grande littérature sans les connaitre et donc en les déformant. La classification proposée par Dagen est d'une grande efficacité, et la fréquentation des textes, des sources et des œuvres démontre sans cesse sa pertinence, y compris dans le contexte qui nous intéresse ici. Nous reprendrons les deux grandes catégories de Lovejoy et Boas, « primitivisme culturel » et « primitivisme chronologique », tout en intégrant la typologie de Dagen et en insistant sur les nécessaires articulations entre les distinctions opérées.

Primitivisme « culturel »

On a pu considérer que le « primitivisme culturel » n'a guère eu d'importance en Russie. La lecture des textes théoriques des années 1910 contredit vigoureusement ce préjugé. Il n'est pas jusqu'à l'art dit « nègre », venu d'Afrique et d'Océanie, qui n'y ait joué un rôle prépondérant. En témoignent quelques photographies de sculptures du Cameroun, des îles Marquise, de l'île de Pâques présentes dans le *Blaue Reiter* (mai 1912), ainsi que les mentions récurrentes de l'art des Noirs (*Neger*) et des habitants du Pacifique dans les textes rassemblés par cet *Almanach*. En juillet 1912, le collectionneur Sergeï Chtchoukine achète au moins six bois sculptés africains au marchand Brummer, installé à Paris[52]. À la même période, il fait l'acquisition de toiles de Picasso à tendance primitiviste[53]. Selon Yaëlle Biro, qui résume les analyses d'Anne Baldassari, les œuvres achetées par Chtchoukine entrent dans une « démarche antholo-

51. Voir Sara Pankenier Weld (éd.), *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde,* Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2014. Voir aussi Jonathan Fineberg (éd.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998.

52. Sur la circulation des œuvres africaines voir Yaëlle Biro, *Fabriquer le regard…*, *op. cit*. Le deuxième chapitre de cet ouvrage est entièrement consacré au rôle de Brummer.

53. Les achats d'œuvres de Picasso par Chtchoukine se sont étalés entre 1910 et 1913.

gique », soucieuse de « montrer des filiations » et de constituer de grands ensembles cohérents pour certains artistes, de sorte à rassembler une « collection de musée[54] ». Chtchoukine désire ramener à Moscou à la fois des peintures essentielles et les œuvres qui leur ont servi de points de départ. Sa collection, ouverte au public tous les dimanches, sert aux artistes de Moscou à la fois d'Académie et de Musée. Il semble que Larionov ait lui aussi acquis des sculptures dites *nègres* pour sa collection[55].

C'est exactement au même moment que Vladimir Markov (Matvejs)[56], jeune peintre et théoricien actif dans le groupe de Saint-Pétersbourg « L'Union de la jeunesse », s'empare des différents possibles contenus dans *L'Almanach*, afin de les développer et de leur donner une autonomie. Il accomplit un travail pionnier. Il profite de voyages en Europe en 1912 et 1913 pour photographier les œuvres conservées dans les collections des grands musées. En 1914, il publie ainsi *L'Art de l'île de Pâques* (*Iskusstvo ostrova Pasxi*). Le lecteur traverse tout d'abord 22 illustrations pour faire lui-même l'expérience de cette sculpture, avant de lire le texte de Markov. Les Russes se sont intéressés très tôt à cet art, indépendamment de la médiation des artistes européens, comme l'atteste par exemple un poème consacré aux statues de l'île de Pâques dès 1895 par Valéri Brioussov. L'attrait pour l'île de Pâques perdurera. Iliazd intitule ainsi *L'Île de Pâques* (*Ostraf Pasxi* 1919) l'un de ses drames en *zaoum*. Il y évoque un « sculpteur primitiviste ou toutiste » rendant la vie

54. *Ibid.*, p. 157, et plus largement p. 157-160. Anne Baldassari est la commissaire de l'exposition consacrée à la collection de Chtchoukine en 2016-2017 par la Fondation Louis Vuitton à Paris.

55. Les sculptures nègres de Larionov auraient été montrées à la première exposition de *loubki*. Paul Guillaume fait la liste des artistes intéressés par l'art nègre : « MM de Diaghilef, Bakst, de Gontcharowa et Larionow furent des premiers en Russie à s'intéresser à l'art noir » et il ajoute plus loin « MMe Napierkowska ». Voir Paul Guillaume, *Écrits sur l'art nègre*, *op. cit.*, p. 19-20.

56. Vladimir Markov aurait sa place parmi les penseurs énergumènes (Warburg, Carl Einstein, Bataille, etc.) étudiés par Didi-Huberman. Remarquons qu'il est letton : il vient d'une marge de l'Empire russe et non de son centre, ce qui a pu expliquer sa capacité à voir l'art d'autres peuples colonisés et marginalisés, comme l'ont souligné ses commentateurs.

aux statues moaï[57]. Selon Régis Gayraud, qui commente ce texte, la sculpture de l'île de Pâques se superpose et se confond ici avec les babas des Scythes[58].

Parallèlement, Vladimir Markov réunit le matériau pour une publication cette fois consacrée à l'« art nègre », entendu strictement au sens d'« art africain[59] ». En raison de la mort inopinée de l'auteur en 1914, cet album ne pourra pas voir le jour avant 1919. Il est édité par sa compagne, l'artiste Varvara Boubnova, qui avait elle-même accompagné Markov dans ses voyages, et contribué activement à la récolte des images. Il n'en demeure pas moins que cet album a été préparé avant que ne paraisse une série de traités déterminants dans l'histoire du primitivisme occidental : *La Sculpture nègre* de Carl Einstein (*Negerplastik*, 1915), *African Negro Art* de Marius de Zayas (1916), *Sculptures nègres* de Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire (1917), *L'Art nègre et l'Art océanien* de Henri Clouzot et André Level (1919). Il est frappant que Markov ait su dissocier l'art océanien et l'art africain, au lieu de les rassembler en un seul ensemble, ce qui conduit à écraser leurs singularités, comme le font Paul Guillaume, Henri Clouzot et André Level. Carl Einstein lui-même glisse quelques images d'œuvres venant de Polynésie et de Mélanésie parmi les photographies des sculptures africaines qu'il déploie sans légende. Les textes de Marius de Zayas, de Henri Clouzot et d'André Level accumulent des remarques sur les races supérieures et inférieures, sur les « peuplades sauvages[60] », sur la

57. Selon Régis Gayraud, « Promenade autour de Ledentu le Phare », in Iliazd, *Ledentu le phare*, Paris, Allia, 1995, p. 130. Gayraud signale déjà l'attrait russe pour l'art de l'île de Pâques.

58. *Ibid.*, p. 129.

59. Vladimir Markov, *Iskusstvo negrov*, P., Otd. Izobrazitel'nyx iskusstv Narkom, 1919. Traduction : Vladimir Markov, *L'Art nègre*, éd. Dieudonné Gnammankou, trad. de Nathalie Saint-Jean Lecompte, Achères, Monde global, 2006.

60. Henri Clouzot & André Level, *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris, Devambez, 1919, p. 5. Les auteurs parlent globalement d'« idoles » et de « fétiches » ; ils évitent le plus souvent de parler de « sculptures », d'« œuvres d'art » ou d'« artistes ». On peut remarquer que l'équivalent d'une expression comme « peuplade sauvage » est radicalement absent chez Markov. Ce dernier parle de « Nègres », mot remplacé par « Noirs » dans la traduction en français de son œuvre par souci de fidélité à l'esprit du texte.

« mentalité du sauvage nègre[61] ». Ils tentent de démontrer que l'abstraction des formes caractérisant l'art *primitif* est le résultat d'un cerveau nécessairement *primitif*. À l'opposé, Markov offre une véritable leçon de regard. Son enthousiasme devant la beauté des sculptures qu'il présente, et le désir d'aider les regardeurs à surmonter leurs préjugés quant à l'Afrique, distinguent son travail des autres explorations de l'« art nègre ».

Plusieurs études ont été consacrées au travail de Markov, notamment au caractère innovant de ses planches photographiques, confrontant dynamiquement sur chaque page deux ou trois images afin de les faire dialoguer (quand les autres publications séparent les œuvres les unes des autres), multipliant les prises de vues afin de tourner autour des sculptures pour les saisir sous plusieurs angles, et s'approchant parfois de plus en plus près[62]. À une époque où le mot « gros plan » n'existe pas encore, Markov pratique cette technique sur les visages des statues.

Markov annonçait de nouvelles études sur l'art africain. Celles-ci ne verront pas le jour, mais grâce au travail de Jeremy Howard, on peut lire désormais une traduction en anglais du texte « Sur le "principe du poids" dans la sculpture africaine[63] ». En 1914, Markov préparait une troisième publication, consacrée à l'art de la Sibérie septentrionale, et en particulier aux peuples de l'Amour. Le texte semble être irrémédiablement perdu. Il demeure un petit ensemble de photographies prises au Musée d'anthropologie et d'ethnographie de Pierre le Grand (*Kunstkamera*) de l'Académie des

---

61. Marius de Zayas, *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

62. Sur l'usage pionnier de la photographie dans cet album voir Z. S. Stother, « The Politics of Face in the African Art Photography of Vladimir Markov », in Jeremy Howard, Irēna Bužinska & Z. S. Strother, *Vladimir Markov and Russian Primitivism. A Charter for the Avant-garde*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 85-128. On peut regretter que l'édition française ait choisi de transformer entièrement la présentation des illustrations, occultant ainsi sans le vouloir l'un des aspects les plus précieux de ce travail.

63. Ce texte a été préparé par Varvara Boubnova à son retour en URSS en 1958, à partir du texte d'une conférence qu'elle rédigea peu après la disparition de son compagnon, en se servant des notes de Markov et du souvenir de leurs conservations. Les documents de 1914 furent détruits durant le bombardement de Tokyo, où elle avait émigré, aussi le texte de la conférence demeure la seule source de Boubnova. Si cette dernière signe uniquement du nom de son mari, elle n'en est pas moins co-auteur. Voir *ibid.*, p. 253-255.

Sciences de Saint-Pétersbourg, qui montrent des sculptures anthropomorphes en bois destinées aux pratiques chamaniques[64].

Dans le cas russe, il est en effet une autre forme du primitivisme culturel, celle d'un primitivisme oriental, que l'on ne confondra pas avec l'orientalisme ou le goût de l'exotisme (lequel existe aussi). L'Orient est un confin, plus qu'un ailleurs, pour la Russie, mais il est aussi, du moins pour les primitivistes, une origine. On peut bien sûr remarquer ici qu'il s'agit encore de questions coloniales, mais il faut noter que le rapport à l'empire est quelque peu différent en Russie[65]. Parce que l'empire russe est continu et n'est pas un empire d'outre-mer, mais aussi parce que les invasions et les contacts sont un phénomène ancien, l'effet d'étrangeté est moindre, l'appropriation de l'Orient est facilitée. L'Orient y est certes une catégorie tout aussi construite, dans des jeux complexes de projection, mais il échappe en partie à la fascination de l'exotisme. Chez Gontcharova et chez Chevtchenko, la revendication d'une identité orientale est très forte. Le manifeste du « Néo-Primitivisme » insiste beaucoup sur cet aspect : « Le mot primitif révèle directement une origine orientale, puisqu'aujourd'hui il sous-entend toute la pléiade de l'art de l'Orient – l'Art japonais, chinois, coréen, indo-persan[66]… » La liste de Chevtchenko est large et éclectique, écrasant toutes différences dans le terme « d'Orient ». Toutefois, dans la suite du texte, il précise quel est cet Orient, en réalité plus proche, qui a à voir avec l'histoire russe et son identité : « La Russie et l'Orient sont indissolublement liés depuis le temps des invasions tatares et l'esprit des Tatars, l'esprit de l'Orient, s'est enraciné dans notre vie à tel point que parfois il est difficile de distinguer où finit le trait de caractère national et où commence

---

64. Grâce au travail de restauration mené par Irēna Bužinska, certaines de ces photographies ont été reconstruites à partir de négatifs celluloïd (dans la mesure où les négatifs en verre originaux avaient été détruits). On peut en contempler quelques reproductions dans John Bowlt, Nicoletta Misler & Evgenia Petrova (éd.) *The Russian Avant-garde, Siberia and the East*, Milan, Skira, 2013, et dans Jeremy Howard, Irēna Bužinska & Z. S. Strother, *Vladimir Markov and Russian primitivism*…, *op. cit.*

65. Voir Michael Khodarkovsky, « L'absence de conscience coloniale dans l'empire russe », in Pierre Gonneau, Ecatherina Rai (éd.), *Écrire et réécrire l'histoire russe d'Ivan le Terrible à Vasilij Ključevskij (1547-1917)*, Paris, Institut d'Études slaves, 2013, p. 247-255.

66. Aleksandr Ševčenko, *Neo-Primitivizm*…, *op. cit.*, p. 16 ; trad. d'Anne Duruflé : Alexandre Chevtchenko, « Le Néo-Primitivisme », *loc. cit.*, p. 76.

l'influence de l'Orient[67]. » Un peu plus loin encore, l'affirmation de continuité historique débouche sur une proclamation qui fait entendre le cœur *primitif* de l'affiliation orientale et en fait le ferment de l'avenir :

> On nous appelle les Barbares, les Asiates.
>
> Oui, nous sommes l'Asie et nous en sommes fiers car « l'Asie est le berceau des Nations », en nous coule une bonne moitié de sang tatar et nous saluons l'Orient à venir, source première, berceau de toute la culture, de tous les Arts[68].

Au même moment, Mikhaïl Larionov écrit dans la préface du catalogue de l'exposition « La Cible » à Moscou en 1913 : « Nos aspirations vont vers l'est et notre attention vers l'art national[69] », exprimant clairement qu'il ne s'agit pas d'une fuite dans un ailleurs mais bien d'un ressourcement du national. Le tropisme oriental du primitivisme russe invite ainsi à nuancer encore l'opposition entre primitivisme culturel et primitivisme chronologique, puisque l'Orient constitue une origine, un « berceau ». On peut dire avec Henri Meschonnic que le *primitif* est toujours « un révélateur, une provocation d'identité par l'altérité[70] », tout en observant que dans le cas russe, lorsqu'il s'agit de l'Orient, le discours minimise cette part d'altérité.

Primitivisme « chronologique »

S'il convenait donc de redonner une place souvent minorée au primitivisme culturel en Russie, il ne s'agit pas pour autant de contester l'importance du primitivisme chronologique. On distinguera deux formes particulièrement saillantes dans le contexte russe : la première, en lien avec le tropisme oriental que nous venons d'évoquer, est celle du « barbare », la seconde l'attraction vers le *primitif* populaire.

---

67. *Ibid.*, p. 17 ; trad. p. 76.
68. *Ibid.*, p. 19 ; trad. p. 76.
69. Mixail Larionov, *Katalog vystavki kartin gruppy xudožnikov Mišen'*, M., Tipo-lit. V. Richter, 1913. Traduction in Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, trad. de Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia, 1995, p. 50.
70. Henri Meschonnic, « Le primitivisme vers la forme-sujet », art. cit., p. 283.

• Barbares et scythes

De manière frappante, le « barbare », le plus souvent oriental, n'est donc pas ici synonyme d'étrangeté, mais plutôt d'une identité retrouvée et distinctive par rapport à l'Europe. C'est ainsi que certains peuples barbares sont réévalués, pour devenir des ancêtres distinctifs, sinon autochtones – si tant est que le terme ait du sens pour des peuples souvent nomades. Dans cette recherche d'une antiquité à soi (« *rodnaja starina* », expression qui apparaît dans *La Steppe* de Tchekhov, et que Michael Kunichika reprend en anglais pour le titre de son ouvrage sur la question[71]), les Scythes occupent une place toute particulière. Dans le champ poétique, citons au moins « Les Scythes » (1900), poème dans lequel Valéri Brioussov déclare à ses « lointains ancêtres » être digne d'eux, et dans le champ musical, la *Suite scythe* de Prokofiev (1915).

L'intérêt porté aux Scythes et plus largement l'engouement pour l'archéologie ont certes précédé la période primitiviste[72]. Il reste que, d'une part, le début du XXe siècle est marqué par plusieurs découvertes et plusieurs travaux d'archéologues, en particulier de Nicolas Vesselovski (qui a découvert d'importants kourganes en Ukraine à partir de 1912) et de Vassili Radlov (plutôt pour la partie sibérienne). Nombreux sont les artistes qui ont été fascinés par ces découvertes, en particulier Nicolas Roerich, qui a participé à des fouilles archéologiques et a notamment écrit un essai sur les kourganes[73]. Ces vestiges scythes deviennent l'équivalent des antiquités grecques et romaines, confèrent un passé prestigieux à la

71. Michael Kunichika, *Our Native Antiquity. Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism*, Brighton, MA., Academic Studies Press, 2016. Kunichika estime que c'est dans les trois premières décennies du XXe siècle que l'idée d'une « antiquité indigène atteint à la fois son épanouissement, sa plus grande cohérence conceptuelle et sa plus grande force polémique » (p. 13).

72. Voir les travaux de Véronique Schiltz, en particulier pour une synthèse, *La Redécouverte de l'or des Scythes. Histoires de kourganes*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1991.

73. Sur l'œuvre du jeune Roerich, « caractérisée par la rencontre entre l'archéologie et l'art sous le signe de la primitivité », voir Claudine Cohen, « De l'âge de pierre au Sacre du printemps », in Dany Savelli (éd.), *Autour de Nicolas Roerich : art, ésotérisme, orientalisme et politique*, *Slavica Occitania*, 48, 2019, p. 63-101.

Russie, et surtout un passé qui lui appartient en propre[74]. Pavel Florensky écrit pour sa part que les babas de pierre [« *kammenye baby* »] incarnent un principe féminin tout comme Aphrodite[75]. Il s'agit d'équivalence, mais aussi de différentiation. Comme le note Georges Nivat, un retournement se produit au moment de l'engouement moderniste pour les Scythes, et plus radicalement encore avec la Révolution : alors que ceux-ci étaient auparavant plutôt liés à l'Occident (leur aire recouvre somme toute aussi l'ouest de la Russie), ils sont au contraire désormais des Orientaux (des « Asiatiques » comme le disent Blok et Severianine)[76]. Le scythisme marque aussi un renversement dans la mesure où les tenants

---

74. Michael Kunichika a par exemple montré comment N. Gneditch employait de plus en plus fréquemment le terme de « kourgane » pour traduire « *tumbos* » et « *sema* » dans l'*Iliade* et parle « d'appropriation philologique » (*Our Native Antiquity*, *op. cit.*, p. 74).

75. Pavel Florenskij, « Naplastovanija ègejskoi kul'tury » [Les strates de la culture égéenne], *Bogolovskij vestnik*, 6, 1913, p. 346-389. Notons que les babas ont également été exposées assez tôt en Europe occidentale : dès 1878, des facsimilés de babas sont visibles au Trocadéro, à l'Exposition internationale de Paris. Dans son compte-rendu de cette exposition, Arthur Bordier insiste sur l'idée que ces artefacts attirent l'œil parce qu'ils vont à l'encontre des normes esthétiques (Arthur Bordier, « Les Sciences anthropologiques à l'Exposition universelle », *La Nature : Revue des sciences et de leur application aux arts et à l'industrie*, 285, 16 novembre 1878). Les babas ont aussi frappé l'imaginaire des artistes – beaucoup plus tard, en 1946, on retrouvera une figure de baba sur la célèbre toile de Jean Dubuffet, *Vénus du trottoir* (*Kamenaïa Baba*).

76. « Le vieux débat de la Russie et de l'Occident fut brusquement ranimé par la violence du conflit entre la Russie bolchevique et le monde occidental. C'est alors que "l'obsession mongole" subit la plus étrange des métamorphoses. Elle reparut, retournée comme un gant, dirigée contre l'Occident et teintée de nationalisme bien plus violent que celui des Slavophiles. Son nouveau nom fut le "Scythisme". Il s'agit d'écrivains qui ne sont pas communistes, mais qui célèbrent le bain de jouvence où est plongée la Russie. Ils célèbrent le sursaut d'énergie sauvage de la nation, et, pour la prémunir d'un retour des miasmes de l'Occident, ils cherchent à lui donner un passé qui soit aussi peu occidental que possible ». Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe : essais sur la culture russe, de Gogol à nos jours*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, p. 135.

d'une identité russe spécifique étaient au XIXe siècle slavophiles ; à présent, ils se tournent vers l'Eurasie[77].

Or, comme le dit Maximilien Volochine, « les tombes ne s'ouvrent pas par hasard[78] ». Si les artefacts scythes, en particulier les babas de pierre, parlent autant à cette génération, c'est qu'ils répondent à des questions ou à des attentes présentes. Le mystère qui entoure encore beaucoup d'aspects de la culture scythe, la simplicité même de ses traits visibles – lignes austères des kourganes (les immenses tumulus qui donnent un relief à la steppe) et formes élémentaires des babas – en font un réservoir de fantasmes, de projections imaginaires, de formes artistiques et poétiques[79]. Les barbares doivent réinsuffler de l'énergie pour l'action : c'est bien là la fonction de l'archaïque pour le primitivisme. Un autre poème de Brioussov en 1904 s'intitule « Les Huns futurs » : Huns ou Scythes, ces barbares appartiennent autant à l'avenir qu'au passé. On comprend alors que ce primitivisme revête un caractère politique. Le « scythisme » est ainsi un mouvement qui lie la création artistique et les visées révolutionnaires. L'almanach *Les Scythes*, publié en 1917 et 1918, est emblématique de cette collusion. Dirigé par Ivanov-Razumnik, proche des Socialistes-Révolutionnaires, il rassemble des textes de Biély, de Chestov, des poètes paysans Essénine et Kliouev. Le manifeste (anonyme) qui ouvre le premier numéro explique que l'essence du Scythe est son arc, où s'expriment les pouvoirs de la main et de l'œil vers un lointain à l'infini. Le Scythe incarne une liberté absolue :

> Il n'est pas de but contre lequel il puisse hésiter à tendre son arc, lui, le Scythe ! Il n'est pas de préjugé qui puisse affaiblir son bras quand il tend la corde ; il n'est pas de Dieu qui puisse lui insuffler

---

77. Voir David Schimmelpenninck van der Oye, *Russian Orientalism. Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, New Haven – London, Yale University Press, 2010. Plus généralement, sur la vaste question de la relation de la Russie à l'Orient, voir Aldo Ferrari, *La Foresta e la Steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milan, Scheiwiller, 2003 ; Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010 ; Roger Comtet (éd.), *Les Russes et l'Orient*, *Slavica Occitania*, 8, 1999.

78. Maksimilian Vološin, « Čemu učat ikony ? » [Qu'enseignent les icônes ?], in *Id.*, *Liki tvorčestva*, L., Nauka, 1988 (1e éd. : 1914), p. 295.

79. Dans un exemple ici analysé par Tatiana Victoroff, le référent scythe est pourtant pris en mauvaise part : en 1922 Anatoly Chaikevitch voit dans les visages peints par Boris Grigoriev une « bestialité », une « folie » et une « barbarie scythe » dont il appelle l'art russe à se débarrasser.

> le doute, là où résonne haut et clair l'appel de la vie. Le Dieu du Scythe est inséparable de lui-même, un dieu forgé à sa ceinture. Il l'emporte dans le kourgane, sur le manche de son épée, et il prie, il prie pour ce qu'il a fait et ce grâce à quoi il le fait… Mais, pour détruire comme pour construire, il ne cherche d'autre créateur que sa propre main, la main de l'homme, libre et audacieux[80].

La couverture du premier numéro montre un couple scythe presque nu, armé de cet arc et d'une flèche, contemplant l'embrasement de la civilisation. Cette couverture semble illustrer, dans leur ambiguïté même, les strophes du poème de Blok, « Les Scythes », également écrit en 1918 (mais publié seulement en 1920) :

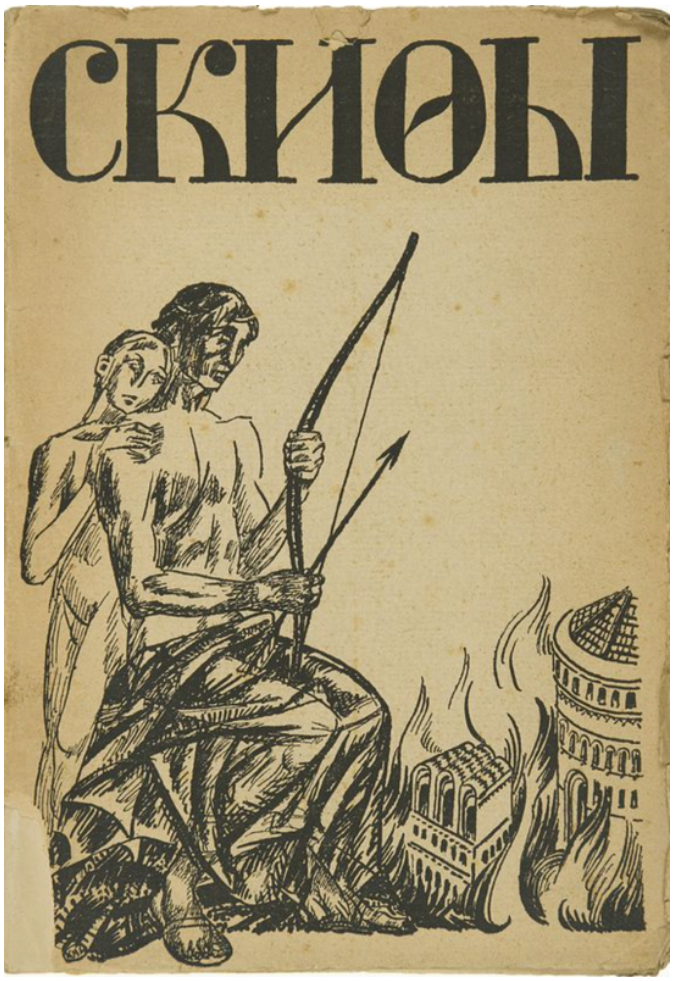
> Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
> И каждый день обиды множит,
> И день придет — не будет и следа
> От ваших Пестумов, быть может!
>
> L'heure a sonné. Le malheur fait claquer ses ailes,
> Et des offenses croît la somme.
> Mais peut-être qu'il ne restera sous le ciel
> Plus de trace de tous vos Pœstums[81] !

Le poème de Blok s'achève sur cette mise en garde crépusculaire :

> В последний раз — опомнись, старый мир!
> На братский пир труда и мира,
> В последний раз на светлый братский пир
> Сзывает варварская лира!
>
> Reprends tes esprits, vieux monde, réveille-toi !
> Au joyeux festin fraternel
> De la paix, du travail, pour la dernière fois,
> Ma lyre barbare t'appelle[82] !

---

80. « Vmesto predislovija » [En lieu de préface], *Skify*, 1, 1917, trad. de Véronique Schiltz, dans *La Redécouverte de l'or des Scythes. Histoires de kourganes*, *op. cit.*, p. 131.
81. A. Blok, « Skify », « Les Scythes », in *Id.*, *Sous le bûcher de neige*, éd. bilingue, trad. de Henri Abril & Cyrilla Falk, Belval, Circé, 2019, p. 334-335.
82. *Ibid.*, p. 338-339.



Kouzma Petrov-Vodkine, couverture pour *Skify* [Les Scythes], 1, 1917 (Petrograd), gravure non signée, 25 cm de hauteur.

Pour plusieurs auteurs de la revue *Les Scythes*, le *primitif* barbare insuffle l'énergie révolutionnaire (alors que chez des auteurs plus occidentalistes et plus liés à l'intelligentsia, comme Gorki, le « paysan asiatique » est porteur d'immobilisme). La relation entre *primitif* et révolution peut toutefois être bien plus complexe que ne le suggère un regard trop focalisé sur le Colisée en flammes de la couverture des *Scythes*. Comme le note dans son article Pierre-Yves Boissau, si Zamiatine a participé à la revue, le recours au *primitif* n'est pourtant pas chez lui appel au déchaînement de la violence révolutionnaire, ni dans la nouvelle « Les Insulaires » qu'il y publie, ni ensuite dans *Nous autres*. Au contraire, pour Zamiatine, le *primitif*, du côté du corps, des pulsions, d'une part plus animale de l'humain, « récuse la société et ses règles » et lui oppose subjectivité, individualité, liberté. Ainsi, selon Pierre-Yves Boissau, « alors que Tzara voyait dans l'art primitif un art collectif anticapitaliste, Zamiatine le théorise comme activité de l'individu qui se revendique comme personne et qui en cela […] met en question l'horizon communiste et ses promesses matérialistes ». Révolutionnaire ou critique du rationalisme révolutionnaire et de ses contraintes, le *primitif* est de toute façon, pour reprendre encore une formule de Pierre-Yves Boissau « outil heuristique qui permet de penser l'homme et sa place dans la société ».

• Le populaire

Les textes de la revue *Les Scythes* amènent à considérer la deuxième déclinaison majeure du *primitif* « chronologique ». Plusieurs de ses contributeurs sont des poètes dits « paysans » (notamment Nikolaï Kliouev, auquel s'intéresse ici Daria Sinichkina) : le peuple est à leurs yeux dépositaire d'une authenticité et d'une force *primitive*, d'abord liée à la terre. Ce que Philippe Dagen nomme le « rustique », c'est-à-dire le monde des paysans, des campagnes et des villages, est bien au cœur de la pensée russe du *primitif*. Il y prend d'autant plus d'importance que l'art religieux est indissociable de l'art paysan. Il apparaît ainsi plus juste de parler dans le cas russe de « populaire » que de « rustique ».

Selon Alexandre Chevtchenko, dans son manifeste du Néo-Primitivisme, c'est le *loubok* qui est le « nom spécifique » de « l'Art paysan[83] ». Le *loubok* est un type d'images imprimées naïves et colo-

83. Jeremy Howard, Irēna Bužinska & Z. S. Strother, *Vladimir Markov and Russian Primitivism*…, *op. cit.*, p. 177.

rées, bon marché, qui se répandent durant le deuxième quart du XIXe siècle. Les *loubki* peuvent certes évoquer des légendes, des contes, des chansons ou des événements historiques marquants, mais ils peuvent aussi faire fonction d'icônes. Kandinsky a exposé huit *loubki* en février 1912 à Munich lors de la seconde exposition du *Blaue Reiter* (provocation jugée insupportable par le public), et il reproduit encore sept de ces gravures dans *L'Almanach du « Blaue Reiter »* au côté d'autres images pieuses populaires, les peintures sous-verre bavaroises. Le geste de Kandinsky est prolongé par Larionov qui organise en février 1913, pendant environ une semaine, la « Première exposition de *loubki* » à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, comme une réponse à l'exposition officielle d'icônes célébrant la dynastie des Romanov, qui avait lieu au même moment[84]. Le titre choisi par Larionov fait de son exposition un événement premier, et même *primitif*, destiné à fonder une nouvelle tradition. Des *loubki* contemporains, créés par Gontcharova, sont montrés à égalité avec des œuvres populaires, ainsi qu'avec des estampes chinoises, japonaises, persanes, tartares et des images d'Épinal. Larionov ne cesse d'élargir l'acception qu'il donne au mot *loubok*. Sous sa plume, le terme excède le contexte russe, et il désigne dans un premier temps des images populaires de toutes les provenances, faisant appel à différents procédés de gravure et pochoirs, les rendant facilement reproductibles. Il s'agit de réinventer l'histoire de l'art à partir des objets qu'elle a tenus jusqu'alors dans le plus grand mépris.

C'est en effet l'ambition que laisse percer le catalogue de la seconde exposition de *loubki*, organisée en mars 1913, et intitulée « Icônes et Loubki ». Le spectre est encore élargi, comme le laisse entrevoir l'énumération de tout ce que le mot *loubok* peut désigner, c'est-à-dire des œuvres qui relèvent toutes, selon l'auteur, du « grand art » : les plateaux, les tabatières, les peintures sur verre, sur bois, sur céramique ou sur fer blanc, les enseignes, la toile imprimée, le pochoir, le cuir repoussé, les armoires à icônes en laiton, en billes de verre, en jais, la broderie, les pains d'épice estampés, la pâte moulée (art des boulangeries et pâtisseries), les ouvrages de bois sculptés, les tressages, la dentelle, et même les sculptures dites

84. Cette « Première exposition » sera suivie à partir du 24 mars 1913 d'un autre événement de plus grande ampleur : « L'exposition d'icônes originales et de *loubki* organisée par M. F. Larionov ». On y trouve aussi cette fois les modèles utilisés pour tracer les contours des icônes, et des livres fabriqués à la main tirés de la collection de Larionov.

nègres[85]. Pour Larionov, dès qu'il y a représentation, sous une forme quelconque, si rudimentaire soit-elle (comme dans le cas du pain d'épice), il peut y avoir *loubok*. Par ce mot, qui renvoie de surcroît à des œuvres anonymes et difficiles à dater, Larionov valorise bien tout ce qui a été rejeté hors de la catégorie de l'art, et tout ce dont on n'a pu jusqu'alors écrire l'histoire. En d'autres termes, on pourrait ici considérer le mot *loubok* comme un synonyme d'œuvre *primitive*.

Or l'enjeu du primitivisme chronologique, et du primitivisme populaire, qui lui est lié, est beaucoup plus identitaire que celui du primitivisme culturel. Selon une topique déjà formulée au XIXe siècle (et qui n'est pas sans lien avec les discours d'Europe de l'Ouest sur le folklore et la culture nationale), le peuple est le dépositaire de l'identité russe authentique, alors que l'intelligentsia est corrompue par l'Occident. Revenir au peuple, c'est revenir aux sources. C'est ce que fait le personnage de Darialski dans *La Colombe d'argent* d'A. Biély. Celui-ci évoque des amis moscovites qui ont pour leur part tout quitté pour rejoindre le peuple, et Liliya Dyachenko rappelle qu'il s'agit en effet d'une pratique avérée dans l'intelligentsia de l'époque. C'est bien sûr dans ce contexte qu'il faut situer l'engouement pour les « poètes paysans » [*novokrest'janianskie poèty*] que sont au premier chef Essénine et Kliouev. Poètes paysans, ou « poètes pépites » [*samorodki*], étiquette qui met en lumière la contestation de toute tradition : c'est d'eux-mêmes que naissent ces poètes (et d'autres termes proches se rencontrent pour les caractériser, comme « *samobytnye* »). Daria Sinichkina montre toutes les ambiguïtés de ce qui relève à la fois d'un *ethos* de poète, d'une posture et d'un effet de réception. Elle note que les contemporains de Kliouev n'ont eu de cesse de souligner cette origine : pour Marietta Chaguinian, il « est un poète du peuple [*poèt iz naroda*][86] », pour Goumiliev, « le messager d'une force nouvelle, d'une culture populaire[87] », et sous la plume de Gorodetski, on peut lire ces lignes qui condensent les traits attribués au poète *primitif* parce que

85. Mixail Larionov, *Vystavka ikonopisnyx podlinnikov i lubkov organizovannaia M. F. Larionovym*, M. Xudož. salon, 1913. Traduction : Mikhaïl Larionov, « Exposition d'icônes originales et de loubki organisée par M. F. Larionov », in *Id.*, *Manifestes*, *op. cit.*, p. 43-44.

86. Marietta Šaginjan, « Pis'ma s Severa : Literatura » [Lettres du Nord : Littérature], *Baku*, 11 novembre 1912, p. 6.

87. Nikolaj Gumilev, « V. Ivanov, N. Kljuev i dr. » [V. Ivanov, N. Kljuev et les autres], *Apollon*, 6, 1912, p. 53.

venu du peuple : « puisant à pleines mains à la source première l'eau vive de la création verbale, Kliouev règne sur le langage comme un enfant », il

> est véritablement le fils paisible de la terre, à la conscience tournée vers les profondeurs de son âme, à la voix douce et aux gestes lents. Il habite dans un village sur les rives de la petite Andoma, laboure la terre, assiste au lever du soleil et donne toutes ses chansons une fois composées aux villageois, pour qu'ils les chantent en dansant et au cours de leurs veillées[88].

Si Kliouev a des modèles plus anciens de poètes populaires du XIXe siècle [« *narodnye poèty* »], comme Alekseï Koltsov et Ivan Sourikov, il joue aussi du discours primitiviste de l'époque pour s'affirmer comme « sujet *primitif* » qui ébranle la littérature comme institution et récuse toute idée de progrès dans l'art comme dans la culture en général. On voit très nettement dans ces exemples que le primitivisme est parfois moins une affaire textuelle ou artistique qu'une question qui touche à la personnalité, à la vie ou à l'*ethos* du poète ou de l'artiste. Émilien Sermier remarque par exemple que Ramuz « insiste sur l'être-au-monde [de Stravinski], sa manière de se tenir devant la vie et devant les choses les plus humbles – décrivant sur un mode phénoménologique sa manière de toucher le pain, la cruche ou les verres d'eau » et que pour lui, « quand bien même Stravinski est un artiste savant, il est resté un "primitif" en lien avec l'"élémentaire", "un homme et un homme complet" ».

Convergences primitivistes

Il faut surtout insister sur le point suivant : les différents modes de primitivisme ne sont pas à séparer les uns des autres, comme le montrent les exemples analysés dans les articles ici rassemblés. Tout au contraire, les différents modes de primitivisme se nourrissent mutuellement et sont perçus selon des relations d'équivalence, sans cesse rappelées. Dans son essai « Principes de créativité dans les arts plastiques : *Faktura* » (1914), Markov relie les icônes, l'art nègre et l'œuvre de Picasso, qui emploient tous plusieurs matériaux, après avoir commenté une figurine en pain d'épice comme s'il s'agissait d'une sculpture. L'historienne de l'art Olga Medvedkova peut alors écrire, comme le relève dans son article Christophe Imbert, que « l'art populaire russe y compris la peinture d'icône » de-

88. Sergej Gorodeckij, « Nezakatnoe plamja » [Flamme immortelle], *Golos Zemli*, 10 février 1912.

vient, pour des artistes comme Larionov ou Gontcharova, « leur art nègre[89] ». Tant et si bien qu'il semble que le primitivisme ne puisse s'énoncer qu'à travers de longues énumérations de *primitifs*[90]. Gontcharova, dans la préface du catalogue de son exposition personnelle écrit par exemple :

> Si nous examinons les monuments artistiques que nous avons à notre disposition sans prendre en compte le temps, je vois, dans l'ordre suivant :
>
> L'Âge de pierre et l'art de l'homme des cavernes (art pariétal) est l'aube de l'art.
>
> La Chine, l'Inde, et l'Égypte
>
> Aztèques, les Nègres, les îles australiennes et asiatiques – le Dunda (Bornéo), le Japon, etc. …
>
> La Grèce, au commencement de la période crétoise (transition), l'Italie jusqu'à l'âge gothique représentent la décadence[91].

Le primitivisme se loge peut-être presque toujours dans un dialogue entre différents modes, comme le démontre en Europe l'œuvre de Brancusi, qui puise à la fois dans le folklore roumain, dans l'art de la paysannerie, dans l'art sacré et dans l'art dit *nègre*. En témoignent en Russie bien sûr l'œuvre de Larionov, et plus encore celle de Gontcharova, qui prend chaque possible comme point de départ, jusqu'aux broderies lui inspirant des représentations de paon.

De manière privilégiée, certains lieux, certains objets permettent de rendre visibles tous les modes de primitivisme à la fois. Dans la galerie de Brummer à Paris, on rencontre tous les types d'œuvres *primitives*. Et de même, *L'Almanach du « Blaue Reiter »* montre le *primitif* dans ses différentes incarnations, aux côtés des œuvres primitivistes qui en ont jailli. Franz Marc écrit ainsi dans le prospectus présentant le projet de l'almanach, afin de récolter des souscriptions :

---

89. Olga Medvedkova, *Les Icônes en Russie,* Paris, Gallimard, 2010*,* p. 23.

90. On pourra trouver de nombreux autres exemples, comme dans le manifeste du Néo-Primitivisme de Chevtchenko, ou au début du texte d'August Macke, « Les Masques », in Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Almanach du « Blaue Reiter »*, *op. cit.*, p. 111-112.

91. Natal'ja Gončarova, *Vystavka kartin*, *op. cit.* Traduction en anglais dans John Bowlt (éd.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902-1934*, New York, The Viking Press, 1976, p. 57.

> [Il s'agit de] découvr[ir] le réseau des relations subtiles qui unit ce mouvement [le mouvement pictural le plus récent, se développant en France, en Russie et en Allemagne] à l'art gothique et aux primitifs [*Primitiven*], à l'Afrique et au vaste Orient, à l'art populaire et à celui des enfants, tous les deux si expressifs[92].

L'Almanach du « Blaue Reiter » donne aussi bien à voir une toile du Greco que des dessins d'enfants[93] ou des œuvres de ses contemporains primitivistes, comme les deux grands panneaux commandés par Chtchoukine à Matisse, *La Danse* et *La Musique* (1911). Les œuvres contemporaines montrées ne reproduisent pas directement les formes trouvées dans les œuvres des *primitifs*, mais, à leur contact, se libèrent de la figuration réaliste. Dans le grand article qu'il consacré à « la question de la forme », Kandinsky précise :

> Si le lecteur de cet ouvrage est capable d'oublier pour un temps ses désirs, ses pensées et ses sentiments, et feuillette ces pages – qui le feront passer d'un ex-voto à Delaunay, de Cézanne à une gravure populaire russe, d'un masque à Picasso, d'une composition sous verre à Kubin, etc., etc. – son âme ressentira de nombreuses vibrations qui le feront pénétrer dans le domaine de l'art. Il ne découvrira pas dans ces œuvres des imperfections révoltantes, des fautes irritantes, mais en retirera un enrichissement de l'âme, cet enrichissement que l'art seul est capable de donner[94].

Dans *L'Almanach*, les images ne se trouvent jamais (ou presque jamais) face aux textes qui les évoquent. Elles apparaissent plus tard, après coup. Ainsi, quand un texte mentionne Picasso, la toile de ce dernier ne surgit pas où on l'attendrait mais plusieurs pages plus loin. D'autres images viennent s'interposer entre temps. Les « illustrations » des textes sont ainsi comme remplacées par d'autres images. Les images elles-mêmes ne se font presque jamais face sur la double page en fonction de ressemblances formelles (comme

---

92. Franz Marc, « Prospectus de souscription », cité dans Wassily Kandinsky & Franz Marc, *Almanach du « Blaue Reiter »*, *op. cit.*, p. 64.
93. La création par les enfants est fortement valorisée par Kandinsky, *ibid.*, p. 227-228. Larionov aussi collectionne les dessins d'enfants, et Vladimir Markov rapporte dans son ouvrage *Futurism. A History* (*op. cit.*, p. 203) comment Khlebnikov insère des textes rédigés par une petite Ukrainienne dans des recueils de poèmes.
94. *Ibid.*, p. 238.

pourra par la suite le proposer Malraux dans ses albums sur l'art)[95]. Elles se côtoient au contraire selon un principe de dissemblance, dans l'écart des formes, des techniques, des médiums et des provenances et des époques. Ainsi, un petit bois sculpté de Basse Rhénanie fait face à un dessin au pinceau de Hans Arp, « Étude pour un buste ». Le plein de la sculpture figurative s'oppose à une figure abstraite, transparente et légère, réduite à des contours épurés et comme évidés[96]. Comment comprendre ce choix du désordre ou du hasard apparent ? Kandinsky et Franz Marc livrent un mode d'emploi dans la préface qu'ils signent à deux en 1912 : « Le lecteur trouvera dans nos Cahiers des œuvres qui présenteront, en vertu du rapport que nous avons déjà mentionné, une parenté *intérieure* entre elles, bien que du dehors ces œuvres puissent paraître étrangères[97]. » Au lecteur de comprendre quelles « parentés intérieures réunissent » ces œuvres *a priori* disparates.

C'est précisément ce caractère éclectique qui est reproché aux primitivistes par leurs contemporains. Pour répondre à ceux qui les accusent de dispersion, Le-Dantu, Iliazd et Larionov élaborent la théorie du « toutisme ». Par-delà les parentés spirituelles, ils mettent aussi en valeur l'unité formelle de leurs sources sous le nom de « critère toutique ». Ils parviennent ainsi à réunir des œuvres majeures dotées de prestiges (art égyptien ou assyrien) et des œuvres méprisées, impitoyablement rejetées hors l'histoire de l'art (art dit *nègre*). Le toutisme apparaît bien, ainsi que le souligne Régis Gayraud[98], comme un *aboutissement* du primitivisme. Avançons alors

---

95. Dans quelques cas, très rares, des images sont reproduites en vis-à-vis, selon des ressemblances formelles. Ainsi en haut des pages dans la seconde version de l'édition originale (1914), deux très petites reproductions montrent chacune des chevaliers aux écus, debout dans un espace rectangulaire, et portant des armures similaires. L'une est une pierre tombale allemande en grès tandis que l'autre est un bronze du Bénin. Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, *op. cit.*, p. 58-59. Macke évoque une comparaison entre Van Gogh et une gravure japonaise (p. 24). Or l'Almanach montre bien un face à face, entre le *Portrait du Docteur* Gachet et une estampe qui pourrait constituer sa source potentielle, mais beaucoup plus loin (hors-texte, n. p.).

96. *Ibid.*, p. 104-105.

97. Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Almanach du « Blaue Reiter »*, *op. cit.*, p. 61.

98. Régis Gayraud signale qu'il pourrait aussi être nommé « toutité » (in Iliazd, *Ledentu le phare*, *op. cit.*, p. 89). Lorsqu'il écrit en français, Iliazd a pu

enfin que le primitivisme se donne rarement à l'état pur. Il est toujours une voie, un moyen nourrissant une tendance artistique et lui permettant de s'exprimer, de trouver une forme de substance[99]. C'est pour cette raison qu'il s'allie tout aussi bien avec le cubisme, qu'avec le futurisme, le dadaïsme, ou le surréalisme.

Médiums

Sculpture, gravure, couleur

Le primitivisme est l'histoire d'une translation entre les médiums. La grande majorité des œuvres servant de sources aux primitivistes sont des sculptures : sculpture sur bois d'Afrique, d'Océanie, et de Sibérie orientale, artefacts en bois des paysans, sculpture scythe façonnant la pierre. Pour Gauguin, pour Picasso, pour Derain, pour Modigliani, et pour tant d'autres, la taille directe – qui a l'effet d'une révolution –, le travail de la matière, l'exploration de techniques et de matériaux méprisés, ont joué un rôle crucial. Il n'y a pourtant guère eu de sculpture primitiviste russe, même si l'on peut songer aux extraordinaires racines sculptées du compositeur Mikhaïl Matiouchine[100], et à tout un pan de l'œuvre d'Ossip Zadkine. Si Natalia Gontcharova a étudié la sculpture à Moscou, et si elle a été l'élève de Paolo Troubetskoï, c'est quand elle abandonne cet art pour se donner à la peinture qu'elle devient l'une des plus grandes artistes du XXe siècle. Son primitivisme, comme celui de la plupart des artistes russes, a consisté avant tout en une exploration de la couleur vive. Des critiques ont pourtant pu reconnaitre dans les formes peintes par Gontcharova une qualité sculpturale liée à la manière dont les corps sont définis par des facettes. Les déclarations mêmes de l'artiste vont dans le

---

parfois employer ce mot. Néanmoins, à partir du moment où Iliazd s'installe en France, en 1921, il emploie bien lui-même le mot de « toutisme ».

99. À cet égard, le manifeste du Néo-Primitivisme de Chevtchenko est révélateur. Il reproduit des œuvres de l'auteur, dont les thèmes ne sont en eux-mêmes nullement primitivistes, et il les commente par des légendes. Il précise ainsi comment se manifeste et se module le primitivisme dans chaque œuvre : « primitif avec une nuance orientale », « primitif avec des signes de futurisme », « application des théories du cubisme », etc.

100. Isabel Wünsche, *The Organic School of the Russian Avant-Garde: Nature's Creative Principles*, Farnham, Ashgate, 2015.

sens de cette analogie : elle reconnait dans les babas scythes et les poupées gigognes de bois des œuvres cubistes[101].

En France et en Allemagne, la gravure sur bois, renouvelée par Gauguin, constitue l'une des techniques primitivistes par excellence. Elle est le moyen d'explorer la matière dans sa force âpre et vive et c'est elle qui joue le rôle d'intermédiaire entre les médiums : elle appartient de plein droit à la sculpture, mais elle donne naissance à des œuvres en deux dimensions, comme la peinture. Il n'en va pas exactement de même en Russie : en dépit de son affection pour les techniques traditionnelles du *loubok*, Gontcharova n'a guère pratiqué la gravure sur bois, préférant la lithographie. Certains critiques ont néanmoins pu affirmer que la lumière, dans les œuvres rayonnistes, se présentait sous la forme d'incisions et de hachures violentes ressemblant aux traces laissées par une gouge.

Les primitivistes russes pratiquent certes différentes techniques de gravure, mais celles-ci trouvent surtout leur emploi dans la confection de petits livres d'apparence très frustre, où l'art des poètes et l'art des peintres s'entrelacent et où peuvent être parfois insérés des manifestes. Ces livres, dont les textes sont le plus souvent en *zaoum*, constituent un médium à part entière selon un phénomène remarquablement bien étudié, mais avant tout à travers le prisme du futurisme[102]. Les œuvres en question, qui utilisent du papier très grossier (ou du papier peint destiné à tapisser les murs) doivent aussi être appréhendées sous l'angle du *primitif*, qui plus que jamais ici renvoie à ce qui est « grossier », « rudimentaire ». Elles sont même l'expression privilégiée du primitivisme russe. Ces livres artisanaux, le plus souvent rédigés à la main, ou bien jouant avec des caractères typographiques destinés aux enfants, et des lettres creusées dans des pommes de terre, remontent le cours de l'histoire pour retrouver le temps préalable à l'invention de l'imprimerie. Le titre de l'un d'entre eux, *Mirskontsa* (1912) – que l'on peut traduire par « Mondàrebours » ou « Mondalenvers » – le suggère : c'est bien une opération sur le temps qu'entreprend le primitivisme, qui abolit la succession chronologique des événements, le plus souvent en instaurant le règne de la simultanéité.

Dans l'alliance des images et des textes, on peut apercevoir l'empreinte laissée par différents modèles : les artistes écrivent à la

101. Natal'ja Gončarova, *Albom*, texte cité dans John Bowlt, Matthew Drutt & Zelfira Tregulova (éd.), *Amazons of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 309.

102. Nancy Perloff, *Explodity. Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2016.

main, comme les copistes des livres saints, ils dessinent lettrines, arabesques, motifs décoratifs. Des mots sont inscrits de part et d'autre des images, entourant les portraits, tantôt à la manière des noms calligraphiés et abrégés à la surface des icônes[103], tantôt comme dans les *loubki*, gravures qui sont toujours accompagnées de légendes[104]. Mais enfin et surtout, la collaboration des peintres et des poètes entamée à l'occasion de la création de ces livres se prolongera dans le temps : on peut penser à Larionov illustrant *Les Douze* de Blok en traduction française (Paris, 1920) ou à Véra Khlebnikova illustrant en 1920 le poème de son frère « Le Chaman et Vénus ».

Sur le primitivisme littéraire

Un aspect saillant du dossier concerne la place qui est accordée à la littérature. Cela pourra étonner, dans la mesure où l'histoire comme la théorisation des primitivismes a surtout concerné les arts visuels, et dans une moindre mesure, la musique et la danse. La question d'une langue *primitive*, originelle, est pourtant au cœur de débats philosophiques depuis le XVIIIe siècle, avant que le XIXe siècle ne lui confère des enjeux identitaires et nationaux très vifs. Parce que la littérature est affaire de langue, elle a été à la fois chambre d'échos de ces débats et champ d'expérimentation. Le primitivisme littéraire a cependant été beaucoup moins étudié et a été constitué relativement récemment en catégorie critique à proprement parler[105]. Or, aussi risquée que soit une proposition qui ne s'appuie pas sur une étude quantitative et qui relève de l'hypothèse, la focalisation sur la Russie n'est peut-être pas étrangère à cette importance du primitivisme littéraire ici. Il semble en effet que le « primitivisme », comme phénomène ainsi désigné, conscient de lui-même, objet de manifestes et de déclarations, ait davantage existé dans le champ littéraire, plus exactement poétique, en Russie que dans d'autres pays.

---

103. Valentine Marcadé signale ce phénomène (*Id.*, *Le Renouveau*…, *op. cit.*, p. 223), mais Nancy Perloff se livre à une analyse détaillée du « Portrait de Akhmet » par Larionov dans *Mirskontsa*. Voir Nancy Perloff, *Explodity*…, *op. cit.*, p. 102-105.

104. Valentine Marcadé, *Le Renouveau* …, *op. cit.*, p. 223.

105. C'est de ce constat qu'est né le projet de recherche « Primitivisme littéraire » mené par une équipe de l'Université de Lausanne : http://primilitt.ch/wordpress/ (consulté le 15 avril 2021).

Dans l'un de ses textes sur le futurisme[106], Korneï Tchoukovski a dégagé deux grandes tendances : l'une est surtout préoccupée par la modernité urbaine, l'autre, au contraire, cherche le refuge dans les « grottes » – c'est la tendance « primitiviste » du futurisme, qui est en fait liée à la première, car du dégoût des villes nait l'appel du sauvage. Et Tchoukovski de citer à plusieurs reprises Jack London, qui est effectivement un auteur très apprécié en Russie dans ces années-là. Les exemples de Tchoukovski, plutôt américains, témoignent d'un biais (il est lui-même traducteur entre autres de Whitman), mais ils sont intéressants parce qu'ils pointent vers une direction moins souvent envisagée comme pôle primitiviste, l'Amérique, tout en soulignant que ces pôles sont reliés et participent d'un engouement mondial (Tchoukovski travaille alors aux éditions de la littérature mondiale), à tout le moins occidental au sens large.

Le texte de Tchoukovski revêt une dimension satirique : le primitivisme est à ses yeux une sorte de lubie, sous l'effet de laquelle des esthètes comme Goumiliev rêvent de devenir des Adams ou des animaux de la forêt. Tchoukovski se moque aussi bien des acméistes que de certains futuristes, comme Kroutchenykh justifiant sa poétique par une affirmation péremptoire et absurde : « Il en était ainsi chez les tribus sauvages. » Cette soif de « primitivité primitive » [*pervobytnoj pervobytnosti*] constitue « le trait caractéristique de l'époque », une mode dont se gausse Tchoukovski : ces poètes russes qui se réclament des dieux noirs de Nubie et exilent la Vénus de Milo dans la toundra sont grotesques. Sa cible privilégiée est Igor Severianine, coupable de piètres déclarations sur la culture « pourrie comme le roquefort ». Tchoukovski se moque aussi des goûts infantiles de cette « secte », notant que Nikolaï Koulbine se plaît à lire les poèmes d'enfants de sept ans. Il s'étonne en particulier que les futuristes moscovites rêvent de l'âge de pierre et des Scythes, et, tout en chantant villes et machines, désirent se précipiter à quatre pattes dans des grottes. Bien sûr, Tchoukovski fait preuve d'une certaine mauvaise foi dans le choix de ses exemples et dans le raccourci qu'il opère entre les machines et les grottes, mais son texte constitue pour nous un témoignage précieux sur cette phase primitiviste de la poésie.

De même dans la critique postérieure, l'idée d'un « primitivisme poétique » apparaît plus prégnante dans le champ russe – Vladimir

106. Kornej Čukovskij, « Ego-futuristy i Kubo-futuristy », art. cit., de même pour les citations suivantes.

Markov en parle comme d'une évidence, citant Vassili Kamenski, Vélimir Khlebnikov et Alexeï Kroutchenykh[107]. La recherche du *zaoum*, d'une langue qui soit au-delà de la raison, de l'intelligence, relève en effet d'une quête primitiviste. Le *zaoum* tel qu'il sera pratiqué par Iliazd est enrichi de vieux slavon, il retourne à un état antérieur et *primitif* de la langue – tout en se fondant sur d'autres langues, comme le géorgien. Le primitivisme littéraire est ainsi surtout associé à la poésie, qui, à en croire Benedikt Livchits puis Vladimir Markov, cherche à trouver des équivalents pour certains procédés picturaux. Néanmoins, il existe des textes en prose narrative (Michael Kunichika évoque ici quelques exemples pour Khlebnikov), et l'on rencontre même le cas exceptionnel d'un roman primitiviste, évoquant la vie dans la nature, mêlant par moments des vers livres à la prose. Il s'agit de *Zemljanka* [La Hutte de terre, 1911] de Vassili Kamenski[108], plus connu pour son recueil de poèmes de forme hexagonale *Tango avec les vaches. Poèmes en béton* [*Tango s korovami: Železobetonnye Poèmy*, 1914].

La prise en compte plus importante de la Russie apporte en retour de nouveaux éléments pour définir le « primitivisme littéraire », notion qui demeure assez peu théorisée. On doit à Ben Etherington l'un des rares ouvrages consacrés exclusivement à cette question[109], à partir d'un corpus essentiellement anglophone et francophone, et selon une périodisation légèrement décalée par rapport à ce qui constitue le cœur de notre période primitiviste. Etherington distingue deux types de primitivismes : le premier, qu'il appelle « philo-primitivisme » fait du *primitif* un thème, un objet d'intérêt et de représentation. Ce primitivisme montre les « bons sauvages » et leurs avatars, ou bien, à mesure que change ce que recouvre le terme de « primitif » lui-même, ceux dont la vie est plus proche de la nature, en retrait de la modernité. Au contraire,

---

107. Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 36 et 55.

108. Vasilij Kamenskij, *Zemljanka* [La Hutte de terre], SPb., tip. t-va « Obščestv. Pol'za », 1911.

109. Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018. La thèse, polémique, d'Etherington est que le primitivisme n'est pas seulement une projection occidentale et coloniale (ce qui serait en somme la thèse de Philippe Dagen), mais qu'il constitue un phénomène plus global, qui vise à retrouver et à actualiser ce qui subsiste d'esprit « pré-capitaliste ». Nous reprenons simplement ici la distinction proposée entre un primitivisme thématique et un primitivisme plus entier, qui engage un style, une littérarité.

ce qu'Etherington appelle « primitivisme véhément » [*emphatic primitivism*] se détache de la représentation et engage un sujet *primitif* (plutôt qu'un objet) : c'est le sujet écrivant, poétique ou autre, qui capte une énergie *primitive*, qui cherche à retrouver et à mettre en acte dans l'écriture un rapport au monde *primitif*. Pour Etherington, le primitivisme est un projet, qui vise la transformation du sujet. On pourrait aussi le définir en reprenant les propos de Jacques Rivière sur *Le Sacre du printemps*, qui célèbrent « le retour au corps, l'effort pour serrer de plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques[110] ». Le primitivisme peut alors se définir, pour citer cette fois Émilien Sermier commentant Rivière « comme une esthétique au sens fort du terme : c'est-à-dire comme une action sensible, et même physiologique et organique, touchant aux fonctions motrices de l'être – en deçà de toute culture et de toute intellectualité ». Or c'est bien ce second type de primitivisme qui constitue un primitivisme moderne à proprement parler. Et Émilien Sermier renvoie à Henri Meschonnic pour qui le primitivisme est indissociable de l'invention d'une « forme-sujet[111] ».

Cette distinction entre philo-primitivisme et primitivisme véhément est opératoire et rend effectivement compte d'une ligne de partage entre un primitivisme « à l'ancienne » (mais qui continue à être pratiqué tout au long du XXe siècle) et un primitivisme moderne, notamment celui des avant-gardes. On la trouvera utilisée dans le texte de Delphine Rumeau, qui montre comment l'Amérique a fourni deux modèles de primitivisme à la Russie : celui de Longfellow, qui, dans *Hiawatha*, représente les Amérindiens tout en empruntant au modèle (et au mètre) du *Kalevala* finlandais : le *primitif* est affaire de représentation et de fabrication. D'autre part, celui de Whitman, qui est déjà une forme de primitivisme véhément, et qui vise à retrouver une coïncidence première avec le monde, un langage immédiat, fait de nomination, d'énumération, de juxtapositions. Les primitivismes littéraires russes étudiés dans le volume pourraient dans leur ensemble se répartir selon cette ligne de partage. On trouverait ainsi des exemples de philo-primitivisme dans *Une chronique de famille*

110. Jacques Rivière, « Le Sacre du printemps » [1913], in *Id.*, *Études (1909-1924)*, éd. d'Alain Rivière, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1999, p. 364.

111. C'est le titre de l'article d'Henri Meschonnic que nous avons déjà cité plus haut (« Le primitivisme vers la forme-sujet »).

d'Aksakov. Celui-ci s'exprime dans la représentation du peuple bachkir – qui est loin d'être entièrement positive, comme le montre Virginie Tellier (le « philo-primitivisme » relève ici davantage de l'intérêt ethnographique que de l'amitié ou de l'admiration), mais aussi, plus profondément peut-être, dans le rêve d'une harmonie avec la nature que peuvent partager Russes et Bachkirs. À l'autre extrémité du spectre primitiviste, on trouverait des exemples de « véhémence », c'est-à-dire de détachement des aspects thématiques, au profit d'une énergie *primitive*, d'un esprit qui soit aussi un style, une manière d'écrire. Il en va ainsi de la poésie de Khlebnikov, dans la juxtaposition saisissante d'images et de mots qu'elle déploie. Très différemment, il peut aussi s'agir d'un travail de simplification stylistique et d'épure, comme dans *Le Village* d'Ivan Bounine, qu'étudie ici Tatiana Victoroff. La « libération de la forme » (expression reprise au peintre Grigoriev qui est mis en regard de Bounine) passe par une « simplification de la parole vers un dépouillement extrême ».

On pourrait cependant remarquer que ce distinguo n'est pas propre à la littérature. Lorsque Vasnetsov peint les Scythes de manière réaliste en 1881, il s'agit de ce qu'Etherington appelle « philo-primitivisme » ; ce tableau est en quelque sorte l'équivalent du poème d'Ivan Bounine sur les babas scythes, écrit en pentamètres iambiques[112]. Lorsque Gontcharova et Larionov peignent, il s'agit bien plutôt de ce « primitivisme véhément », dans l'effort pour simplifier le trait (parfois gagné de violence) et pour privilégier l'intensité de la couleur sur la nuance. Ces deux catégories sont au demeurant parfois difficiles à séparer dans les arts visuels comme en littérature. Ce sont en effet aussi bien les sujets de Gontcharova qui relèvent du primitivisme que sa technique, comme le montrent les *Paysans ramassant des pommes* (1911), ou *Le Dieu de la fertilité* (1909-1910), avec un sujet scythe à traitement cubiste (pour Gontcharova, les deux sont directement liés, puisque les babas de pierre scythe *sont*, à ses yeux, des créations cubistes). *Le Sacre du printemps*, ce « morceau de globe primitif[113] » propose des « tableaux de la Russie païenne » en même temps qu'il engage un rythme, un autre rapport au corps.

Les exemples proposés dans le dossier nous invitent surtout à compléter les catégories d'Etherington. Le langage offre en effet

112. Ivan Bunin, « Kamennaja Baba » [Baba de pierre], *Znanie*, 10, 1906, p. 204.
113. Jacques Rivière, « Le sacre du printemps », art. cit., p. 374.

d'autres possibles que ceux de la représentation ou du style. Pour le dire autrement, entre ces deux pôles, on pourrait dégager certains aspects du primitivisme qui seraient plus spécifiquement littéraires. À vrai dire, le philo-primitivisme littéraire russe est souvent moins une représentation du *primitif* qu'une primitivi*philie* : une déclaration d'amour et de désir pour le *primitif*. On peut penser ici à Severianine, qui s'exclame : « Mon âme est attirée par le primitif[114]. » Ce type de primitivisme déclaratif est plus représenté sans doute en poésie, précisément parce que la poésie peut jouer sur des actualisations ambiguës, entre affirmatif, optatif et injonctif, aptes à formuler le désir et l'élan. Dans l'espace du poème, de telles proclamations se rêvent performatives. Ainsi le même Severianine écrit encore en 1923 dans « Na zov prirody » [À l'appel de la nature] : « tout en étant un barbare, un Asiate / je suis un vrai Russe fils de la Nature[115] ». Severianine reprend ici à son compte le prédicat du manifeste Alexandre Chevtchenko et il s'empare de la célèbre proclamation de Blok : « Nous sommes des Scythes. » Dans le poème de Blok, il s'agissait bien d'un sujet collectif : le primitivisme n'est pas seulement affaire de régénération personnelle mais recouvre une dimension politique et révolutionnaire.

En second lieu, l'écriture se prête à la réflexivité, permet d'interroger le sens et les limites des différentes formes de primitivisme explorées par les arts. Ce qui constitue d'un certain point de vue un handicap pour la littérature, toujours aux prises avec le langage et donc la médiation, peut se retourner en force à partir du moment où il s'agit de *réfléchir* le primitivisme. La plupart des textes littéraires étudiés dans ce dossier entrent en relation avec d'autres arts : ce sont les écrivains français et suisses (Cendrars, Cocteau, Rivière, Ramuz) qui commentent les œuvres musicales de Rimski-Korsakov et de Stravinski, pour les mettre à distance ou au contraire y trouver des modèles, ce sont les poètes russes (Gorodetski et Goumiliev) qui prennent pour objet la peinture, en l'occurrence les *primitifs* italiens, pour là encore débattre d'un tel modèle, comme le montre en détails Christophe Imbert. Si l'on admet avec Émilien Sermier que le « primitivisme » est avant tout une affaire de *discours*,

---

114. « *Duša vlečetsja v primitiv* », dans « Èpilog » (1912), in Igor Severjanin, *Gromokipjaščij kubok* [Le Gobelet bouillonnant de tonnerre], M., Grif, 1913.

115. « *I pust' ja varvar, aziat, — / Ja isto-russkij syn prirody », « Na zov prirody* » (1923), in Igor' Severjanin, *Litavry solnca* [Timbales du soleil, 1934], in *Id.*, *Klassičeskie rozy* [Roses classiques], *Sočinenija v 5 tomax* [Œuvres en 5 tomes], SPb., Logos, 1996, t. 4.

on comprendra qu'il trouve un terrain d'expression fécond dans la littérature, qui offre un miroir critique et la possibilité d'explorer discursivement tensions et contradictions. C'est aussi la conclusion que formule Liliya Diachenko à son étude de *La Colombe d'argent* : « Méta-littéraire et méta-linguistique, le roman de Biély interroge donc la littérature russe en tant que clé d'une identité nationale recherchée et exotisée face aux événements révolutionnaires. »

En guise de conclusion : ruptures et réconciliations temporelles

Au terme de ce parcours, il nous semble nécessaire de revenir sur une tension très féconde dans le primitivisme, qu'illustrent tous les textes ici réunis. Le primitivisme est à la fois une rupture majeure dans l'histoire de l'art, et l'affirmation de continuités profondes, retrouvées en court-circuitant le passé immédiat, voire en niant la linéarité du temps.

Le primitivisme opère d'abord une scission avec l'art qui, de la Renaissance au XIXe siècle, a cherché une figuration réaliste toujours plus exacte[116], avec les Maîtres légués par l'histoire de l'art, reconnus et admirés de génération en génération. Le primitivisme consomme en particulier une rupture avec la peinture des Ambulants et d'Ilia Répine : si celle-ci avait bien pris déjà des distances avec l'académisme, elle incarne, au début du XXe siècle, un retour à l'académisme le plus conventionnel, comme le rappelle Anastasia Kozyreva dans son article[117]. Cette rupture s'accomplit sous le signe de la polémique, de la provocation. On se souvient qu'en 1912, les Hyléens (David Bourliouk, V. Khlebnikov, Alexeï Kroutchenykh et Vlamidir Maïakovski) font paraître « Une gifle au goût du public » : les signataires de ce texte sont précisément les acteurs du primitivisme. D'autres déclarations fracassantes accompagnent le moment de frénésie primitiviste. L'historienne de l'art Valentine Marcadé rapporte que ces différents artistes s'exclament à grands cris que Pouchkine « est le cor au pied de la vie russe », et

116. Voir la conclusion frappante de l'article d'Irēna Bužinska, « Markov's Development as a Theoretician », in Jeremy Howard, Irēna Bužinska & Z. S. Strother, *Vladimir Markov and Russian Primitivism*…, *op. cit.*, p. 81.

117. Ilia Répine aurait craché de dégoût en entrant dans la première salle de l'exposition « Valet de carreau », organisée par les frères Bourliouk (décembre 1910 - janvier 1911). Voir Valentine Marcadé, *Le Renouveau*…, *op. cit.*, p. 204 et 226.

que les peintres Sérov et Répine « sont des épluchures de pastèques, qui brandillent dans un baquet d'eau de vaisselle[118] ».

En second lieu, le primitivisme est une rupture majeure avec la modernité urbaine et industrielle – tout en définissant une nouvelle modernité artistique. Ce que conteste le primitivisme, c'est la convergence et la synchronie des modernités. Le personnage de Nikolaï, dans la nouvelle éponyme de Khlebnikov qu'étudie Michael Kunichika, est un être de la sécession absolue, d'abord avec la cité entendue comme ville, puis entendue comme communauté humaine : il s'agit de sonder avec inquiétude les implications d'un tel geste et de pousser au plus loin l'expérience d'un « primitivisme dur » pour en toucher les limites. La nouvelle met en récit une dynamique de rupture qui est ici existentielle, tandis qu'ailleurs elle est artistique – et parfois les deux à la fois.

Pourtant, le primitivisme est plus souvent retour au *primitif*, à une origine, que commencement absolu – et c'est là ce qui peut le distinguer du futurisme, malgré de multiples interférences avec lui. Il s'agit, sur un plan existentiel, de revenir à un Âge d'or, celui de l'*otium* pastoral pour Khlebnikov, qui a tenté dans sa poésie d'articuler rêve d'un monde naturel archaïque et utopie technique révolutionnaire. La question est aussi de retrouver un accès direct à la nature[119], aux matières. Tout autant que la terre, le bois apparaît comme matière primitiviste de référence, utilisée comme support de création, mais plus encore comme métaphore artistique. Daria Sinichkina le montre en commentant la préface de Brioussov au *Carillon des pins* de Kliouev : il y est fait l'éloge, contre le modèle des cathédrales gothiques, du « bois *sauvage* qui a poussé sans entraves çà et là ». Le sculpteur Ossip Zadkine, retrouvant le rapport aux arbres dont il garde des formes naturelles et dont il explore chaque essence, rassemble dans son atelier une « forêt », c'est-à-dire l'ensemble de ses œuvres sur bois. Tatiana Victoroff rappelle que la couverture de l'album *Visages de Russie* de Grigoriev imite le bouleau. Mais sous la couverture, c'est en profondeur qu'il s'agit de retrouver la dynamique de l'arbre, son unité avec la terre, sa crois-

118. *Ibid.*, p. 217.

119. Rappelons cependant que le geste de rupture de Chevtchenko, de Larionov et de Gontcharova consiste à affirmer qu'ils ne créeront pas en regardant directement la nature, mais en s'appuyant sur ses *représentations,* en prenant pour modèles des œuvres qui vont à l'encontre de tous les codes classiques et académiques. Ce faisant, ils accomplissent aussi une rupture avec les impressionnistes et le plein air.

sance organique. Les propos de Cocteau à propos du *Sacre du printemps* sont particulièrement éloquents : « nous ressentons les crampes d'un arbre qui pousse par saccades avec toutes ses branches[120] ». Si, comme le dit Émilien Sermier commentant ce passage, l'impressionnisme est plutôt rattaché à l'eau, le primitivisme est lié à l'imaginaire de la terre et du bois. Ailleurs, comme le montre Pierre-Yves Boissau à propos de Zamiatine, le paradigme primitiviste est moins végétal qu'animal.

Sur un plan plus strictement artistique – même si l'existentiel et l'artistique se dissocient mal dans une logique qui vise précisément la réunion de l'art et de la vie – il s'agit certes de briser l'idée de chronologie ou de progrès, mais pour aller chercher plus loin en arrière des modèles, en court-circuitant le passé immédiat et la modernité occidentale. C'est là l'enjeu des transpositions du vocabulaire plastique de l'icône, qu'abordent ici notamment Anastasia Kozyreva, Tatiana Victoroff, Christophe Imbert et Claire Gheerardyn[121]. Anastasia Kozyreva montre ainsi dans son article comment Mikhaïl Vroubel, en reprenant des éléments à la tradition picturale byzantine, fait dialoguer celle-ci avec l'art moderne. Tatiana Victoroff laisse entrevoir toute l'importance de la référence aux icônes grâce son étude des *Visages de Russie* de Grigoriev : celui-ci s'éloigne de la peinture figurative et du grotesque, caractéristique encore de son cycle *Raseja*, grâce à l'usage des procédés propres à la peinture des icônes anciennes. C'est ainsi qu'il confère aux visages une dimension spirituelle, laquelle fait l'objet des réflexions de Claire Gheerardyn à partir des œuvres de Kandinsky, de Gontcharova et de Malévitch. Christophe Imbert explique que ce qui a fasciné Goumiliev tant chez Fra Angelico que dans les icônes de Roublev, c'est « l'intimité retrouvée avec une tradition artistique prémoderne à forte valeur spirituelle ». Il rappelle qu'Alexeï Grichtchenko voyait dans « "la plastique des formes et des couleurs", dans l'usage audacieux "de la ligne et de la surface plane" des icônes la preuve que, par anticipation (et contre tout l'héritage

---

120. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in *Id.*, *Romans, poésies, œuvres diverses,* Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, p. 447.

121. Ces différents articles rappellent le rôle essentiel du travail de Pavel Florensky et de Pavel Mouratov. Voir notamment P. P. Muratov, *Les Icônes russes*, Paris, J. Schiffrin, 1927 et Pavel Florenskij, « Obratnaja perspektiva » [La Perspective inversée], *Trudy po znakovym sistemam*, 3, Tartu, 1967, p. 381-416. Paul Florensky, « La Perspective inversée », in *Id.*, *La Perspective inversée*, trad. de Françoise Lhoest, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

réaliste du XIXe siècle) "nos vieux maîtres ont suivi les principes de la peinture pure" ».

Ce qui se dessine alors, c'est une révolution du temps, une négation de la linéarité, et c'est effectivement en termes de « rotation » que parle Chevtchenko dans le manifeste du Néo-Primitivisme. Relisons ce passage, déjà cité, en étant cette fois attentifs à la révolution temporelle – et non seulement spatiale – qu'il décrit : « Ainsi, on obtient pour ainsi dire une rotation, une procession des Arts qui part de nous, de l'Orient, du Caucase vers Byzance, puis vers l'Italie et de là empruntant un peu de la technique de la peinture à l'huile, de la peinture à chevalet, revient à nous. » Il s'agit de réécrire l'histoire de l'art tout en échappant au temps chronologique et historique. Le toutisme quant à lui prolonge et infléchit les propositions de Kandinsky dans *L'Almanach du « Blaue Reiter »* sur la parenté des œuvres en apparence les plus éloignées. Mais là où Kandinsky recherche une unité spirituelle sensible en dépit des formes, Le-Dantu et Iliazd font du canon formel le moyen d'accéder à cette unité : pour tenter de dépasser les impasses des recherches futuristes qui cherchent à se couper radicalement de ce qui les précède, Le-Dantu et Iliazd incitent à puiser dans les arts du passé : « toutes les formes du passé et du présent nous sont contemporaines et peuvent être utilisées simultanément ». Et c'est aussi la source de l'ultime réconciliation offerte par le primitivisme : la possibilité de renouer avec un rapport *primitif* au sacré.

LLA – CREATIS
Université Toulouse Jean Jaurès